

RETÓRICA

DOS

PINTORES

POR

MODESTO BROCOS

PROFESSOR CATEDRÁTICO DA
ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES



— 1933 —

TYP. D'A INDÚSTRIA DO LIVRO
35, RUA SÃO JOSÉ, 35

— RIO DE JANEIRO —

PRÓLOGO

Este trabalho, que tenho a honra de apresentar ao publico, é feito com a intenção de ajudar aos estudantes de pintura nos seus estudos, dando-lhes uma orientação que até agora fallava, e vem preencher uma lacuna que se fazia sentir, lacuna que eu mesmo senti quando, em Paris, estudava a pintura. Depois de estudar na escola de Madrid durante um ano, voltei de novo a estudar em Paris, e pouco tempo depois fui á Roma, pensionado pela minha provincia, a Corunha, ficando em Roma de 1883 até 87, em que termino na pensão.

Desde que cheguei a Roma frequentava o Circulo Artistico Internacional, assistindo assiduamente á aula de modelo vivo do mesmo circulo. Uma noite, trabalhando na aula, ouvi varios socios queixarem-se de não se encontrar um só livro que guiasse os principiantes a fazer um quadro. Achei a idéa justa, e tempos depois, indo curiosear ao Campo dei Fiori, logar onde se vende toda classe de cousas velhas, parei nos alfarrabios e vendo um, folheando outro, deparei com uma velha retórica. Examinando-a, vi que as regras que estabelecia para o discurso eram applicaveis á pintura. Fiquei verdadeiramente surpreendido de vêr que até ali nenhum escritor se tivesse lembrado de fazer um livro sobre materia tão necessa-

ria. Assallou-me, porém, a idéa de que um escritor, por bom que fosse, não podia acometer aquêlê trabalho, não sendo do officio.

Por outro lado, um livro sobre aquella materia seria demasiado reduzido e não animaria ninguém a fazer um trabalho de pouquissimo resultado pratico. Por minha parte, tenho a franqueza de declarar, nunca me moveu o interesse e em todas as minhas emprêsas tenho lido como resultado o de viver pobre como as aranhas, tendo, sim, o prazer de satisfazer os meus mais intimos sentimentos. Estas vistas altas e desinteressadas plainaram sempre sobre as minhas illusórias esperanças e me alentaram nos transees amargurados da minha existencia, permitindo-me viver contente comigo mesmo.

A retórica, da qual incidentalmente vou occupar-me, foi considerada pelos antigos como a columna vertebral do discurso. Porém, hoje julgo tenha perdido sua antiga importancia, pois, querendo tomar algumas notas para aperfeiçoar este trabalho, não me foi possível encontrar nas livrarias uma retórica escrita nos moldes da que encontrei no Campo dei Fiori.

Eu desejaria dar a este despretencioso trabalho uma feição mais artistica, fazendo um paralelo entre a litteratura e as artes. Comparando os grandes templos da India, com os seus poemas, o Mahabharata e o Ramayana; a Iliada de Homero com o Parthenon de Athenas; a Divina Comedia do Dante, com a catedral de Milão; os Lusíadas, com o convento dos Jeronimos; seguindo depois neste paralelo, comparar o Rolando Furioso de Ariosto, com as pinturas de Miguel Angelo na capella Sixtina; a Jerusalem Libertada do Tasso, com as estancias de Rafael, etc. E, con-

linuando neste passo, comparar os escritos célebres com as pinturas e as esculturas mais notáveis. Deixarei aqui consignada esta idéa para quem mais tarde a quizer utilizar.

A publicação deste livrinho, ao qual dei o título sugestivo de "Retórica dos pintores", vem preencher aquela falta que citei acima. E me darei por muito feliz si os estudantes de pintura ficarem satisfeitos com as idéas aqui expressadas.

O pintor, desde que se dedique á sua arte, é embargado pelo problema da côr nas suas variadas e infinitas manifestações, tendo necessidade de observar a todo instante os aspectos da natureza, que se apresenta azul, nos dias claros; cinzenta nos dias tormentosos; dourada, nos plácidos e cálidos crepúsculos; prateada, nas noites de luar. E é pela variedade das côres que as montanhas, os campos, as arvores e os animais se diferenciam. Enfim, a côr, com as suas múltiplas e variadíssimas tonalidades, vem a ser a linguagem da Natureza.

Rio de Janeiro, 1933.

MODESTO BROCOS



O prof. M. Brocos no meio de seus alunos

RETÓRICA DOS PINTORES

CAPITULO I

Considerações gerais

Dizem os velhos retores que a Retórica é uma arte estetica, cujo objeto obedece a uma aspiração da nossa alma na sua ancia de elevar nosso coração para as cousas belas, por meio da palavra falada, se fôr literatura, ou por meio da forma desenhada, pintada ou esculpida, si fôrem as belas artes.

Os homens em todos os tempos teem sentido a necessidade de exteriorizar suas idéas da maneira mais digna, com o fim de aperfeiçoar a existencia, contribuindo para fazer a vida mais doce e feliz do que era anteriormente. E foram os Gregos os que botaram os fundamentos a esta arte e aperfeiçoaram a arquitetura, a escultura e a pintura.

Na antiguidade, a literatura Grega chegou a um estado de perfeição nunca mais excedido, e o mesmo podemos dizer das belas artes.

Chama-se Retórica a certas regras que os escritores devem ter presente para expressar suas idéas com concisão e clareza.

Os antigos dividiam a Retórica em quatro partes, ás quais os modernos acrescentaram uma quinta. Estas se denominavam: *invenção, disposição, etc.*

cução, pronúnciação e o fundo, que vinha a ser a quinta parte do discurso.

Na Retórica do pintor entram todos estes tratados: a *invenção* corresponde ao pensamento ou idéa nova que represente o quadro; a *disposição* é a maneira de distribuir e colocar os personagens e que o assumpto esteja bem composto; a *elocução* refere-se á boa execução do quadro, que, na plástica, a habilidade do pincel e o colorido vai de acôrdo com o assunto; a *pronúnciação* corresponde á maneira de desenhar as figuras e demais objectos que entrem no assunto e que se achem não só bem desenhados como bem proporcionadas e correctas de forma; e o *fundo* poderemos substituir pelo sentimento que se destaca da obra, todo em si subjectivo e que nos emociona internamente, sendo esta emoção a qualidade superior a todas as outras. E de todas as qualidades acima expressadas, quando bem executadas e harmonicamente compostas, resultará o estilo.

Os materiais que intervêm na obra artistica ou literaria são: sua forma interior de concepção, ou seja o pensamento, sua forma sensivel de expressão realizada pelos personagens e objectos que entram na composição, expressados pelo desenho, si a obra fór pintada, ou pela palavra, si fór obra literaria.

Póde ser chamado artista todo individuo que possua aptidões para executar bem um trabalho com consciencia e habilidade. Os meios para executar-se bem um trabalho são tres: 1º) Conhecer o assunto; 2º) Aplicar oportunamente as regras indicadas para bem compôr; 3º) Estudar e observar as obras dos grandes artistas antigos e modernos, afim de assimi-

lar o que nêles encontre, mas conforme com seu talento e tendências naturais.

Chamam-se regras de composição certos conselhos que permitem ao artista e ao literato o que devem fazer e evitar para que a obra alcance a maior perfeição possível.

As regras dividem-se em permanentes, variáveis e arbitrarias.

São permanentes quando derivam da mesma natureza da obra, como seja a unidade da concepção. São variáveis quando derivam de alguma circunstancia passageira ou de moda: como naturalismo, realismo, futurismo, prerafaelismo, impressionismo, etc. E são arbitrarias quando seguem o capricho de algum artista ou literato, cujo êxito atrai imitadores.

A inspiração e a imaginação aumentam e desenvolvem-se estudando o real, por isso que os pintores começam estudando o modelo vivo, tal qual se apresenta a seus olhos, o que os prepara a combinar os debuxos do natural, que se gravam na memoria, e os facilita a fazer suas primeiras composições sem precisar de modelo.

As regras somente deverão servir de estímulo para observar, sentir e praticar o que elas preceituam. Não se creia que para fazer bem uma obra consista em recordar umas tantas regras. Isto seria desconhecer por completo o homem, que só poderá produzir quando a Divindade o tenha dotado de imaginação creadora: si isto não acontecesse, todos quantos saem das aulas com o titulo de bacharel, sabendo as regras gramaticais, conhecendo a lingua, seriam literatos, e os que saem das aulas de pintura, sabendo desenhar e pintar com toda perfeição a figura hu-

mana, seriam artistas, o que não acontece com uns e com outros.

A análise do discurso ou do quadro abraça duas partes, que são: o fundo e a forma. O fundo, ou seja o assunto, compreende tudo quanto o homem pôde expressar com o pensamento, sem mais limite algum que o de fazer o belo. Deverá reunir os preceitos que Quintiliano — segundo os retóricos — attribue á oratória: instruir, agradar e comover; isto no tocante á literatura, porque em arte se poderá agradar e comover, oprém nunca instruir! O gobelet de Gubio com aquêles touros admiravelmente cinzelados e o belo friso de folhagens que o circunda, fóra da admiração que ons causa, em nada nos instrue. Isto á parte, devemos concordar que hoje as illustrações que se intercalam nos livros, sejam ou não didáticos, com a facilidade da gravura quimica, tornaram-se um instrumento de instrução, pois a apresentação de uma figura num livro fala mais claro do que uma longa descrição.

CAPÍTULO II

Dos cinco tratados em que os retóricos dividiam o discurso

DA INVENÇÃO

A invenção é o esforço que faz nosso espirito para encontrar o assunto.

Para descobrir um assunto será preciso, antes de mais nada, ter muitos assuntos em projeto, sejam esboços ou rascunhos. Depois se escolhe, entre os que temos em mão, aquêle que fale diretamente à nossa alma e que temos o convencimento que é a melhor idéa a pôr em execução. Depois destes preliminares, precisamos sentir o assunto, e então refletirmos dias e dias, semanas e semanas, sobre a maneira de dar forma ao quadro. O difficil não é o esboço, o difficil é senti-lo, porque, como dizem os retóricos, não se faz bem mais que aquilo que se sente bem.

A principal preocupação do escritor, como a do artista, deverá ser a de que o argumento ou o assunto sejam apresentados com novidade, e que não se pareçam com outro quadro já visto. A idéa poderá não ser nova, mas deveremos lembrar La Fontaine que, com idéas tiradas de outros, fez fabulas que ficarão eternas e serão lidas sempre com prazer. Nisto consiste a qualidade dominante do artista e do es-

critor; quanto à forma, é dizer apresentar uma mesma idéa de um modo original, que não traga á memoria nenhum quadro já visto.

A inspiração é sempre um esforço, porque é uma excitação, produto da concentração do nosso espirito e não do acaso.

Se a imaginação está indolente, deve-se-lhe dar excitantes. Si fôr, por exemplo, um assunto biblico o que precisamos fazer é vêr a biblia de Snord, ou de Gustavo Doré, ou a de Tissot, etc. Com estes excitantes, a idéa virá, e não para fazer igual, porque então seria um plágio, mas para despertar as idéas adormecidas. Quando as idéas não apparecem nítidas e claras, precisamos arrancá-las do nosso cérebro; quando não vêm, deveremos fugir do mundo, isolando-nos num lugar retirado, onde não se recebam jornais, nem visitas, que venham interromper a nossa soledade. O isolamento é o remedio eficaz para domar a apatia do cérebro. Foi na Barreira do Soberbo, lugar alto, de ar oxigenado e aguas purissimas, onde tive as minhas melhores idéas, tanto em arte como em litteratura: este mesmo trabalho foi esboçado ali, ha mais de quinze anos.

Tambem nas cenas de imaginação, tanto o artista como o escritor podem inspirar-se na vida real, pois os sentimentos da humanidade foram os mesmos em todas as épocas da História. Os homens não teem mudado: as mesmas paixões que animavam os soldados de Alexandre da Macedonia, animavam os soldados de Cesar ou de Napoleão.

Em suma: a verdade, a vida e a observação são as qualidades dominantes de toda obra artistica, as

quais terão de ser submetidas ás operações do espirito.

Estas são as condições que deverá possuir a invenção para poder reunir todo o sabor e expressão da verdade.

DA DISPOSIÇÃO

Por disposição entende-se a colocação lógica do que se vai compôr, de modo a saber-se o que vai no primeiro plano, no segundo e nos ultimos. Em litteratura vem a ser isto mesmo: saber o importante que vai em um escrito, ordená-lo de uma maneira progressiva, encadeando-o de fórma que o interesse vá em aumento.

Todos os elementos que entram em uma composição devem ter por fim a unidade do conjunto, e fazer com que todas as figuras, os movimentos variados, as direcções das linhas, tudo tenha por fim ajudar a acção que se quer representar. Urge que os personagens em cêna não se prejudiquem mutuamente, tapando um a cabeça do outro, e tambem que os grupos sejam dispostos com clareza para não ocasionar confusão no espectador, conciliando assim a variedade com a unidade.

Tambem o artista deverá proceder na composição com raciocinio claro, de modo que os personagens não se encontrem no quadro ao azar e possa dizer-se: estas figuras entraram pela direita; aquelas, pela esquerda; as outras, pela porta dos fundos. Deve-se arranjar de sorte, que todos os actores ali logicamente collocados. A isto é que chamam plano os escriptores,

pois que tudo deverá obedecer a um plano disposto de antemão, de que o escritor não deverá afastar-se em todo o fio do discurso.

Esta qualidade supõe um grande dominio sobre si mesmo. Dará ao quadro maior interesse com esta sobriedade em compôr. Todos os elementos que entram na obra acentuarão mais o sentido que o artista quiz expressar, aparecendo o pensamento com mais clareza.

O artista precisará ser grande observador, conhecer o coração humano, estudar os gestos que as paixões operam na fisionomia dos individuos. Também será preciso que, tanto o artista como o literato, sintam a paixão que desejam expressar. Se não o sentirem, impossivel será expressá-la com verdade.

As partes de que os relóricos se servem para compôr um discurso tem pouca applicação para o artista. Este não tem os recursos do orador nem do escritor, porquanto está limitado, em absoluto, a representar um dado momento, um instante da cêna ou drama que se quer representar.

Em uma composição pitoresca, do mesmo modo que num escrito, não ha verdadeira ordem, mas que quando, retirando-se um membro da composição, fica o sentido truncado. Esta é a pedra de toque para se conhecer se um quadro está bem composto. Se ao quadro se supprime uma figura, a composição deve ficar desequilibrada, pois um quadro, quando a composição está bem ordenada, todas as figuras que entram deverão ser necessarias.

DA ELOCUÇÃO

A elocução é a faculdade de apresentar no discurso, com facilidade e justeza, os conceitos, afim de persuadir o auditorio e convencê-lo das verdades expressadas com alma e exaltação pelo orador, de modo a convencer e deleitar o auditorio. A elocução corresponde na pintura á perfeita execução do quadro, que tem as qualidades que pôde ter o discurso: de expressar com verdade o assunto, que a cõr seja justa, que a execução seja franca, briosa e de facil aspéto, que os movimentos dos personagens que entram na cêna sejam variados e expressivos, e que o artista apresente no quadro um conjunto harmonioso de beleza e de verdade.

Os conselhos que ainda poderíamos juntar a esta parte do trabalho pareceriam ciosos, por consistir a elocução nestas duas partes já explicadas. Apesar do que dissemos sobre o assunto, a invenção, a disposição e a elocução se tocam tão de perto que se nos faz difficil encontrar a diferença. Porque em litteratura, a invenção é o arranjo das palavras com que expressamos as idéas, ou seja o assunto. Na pintura, consiste na invenção das figuras e accessórios que entram num quadro. Precisamos, portanto, que os elementos que entram e constituem a obra de arte sejam desenhados e pintados com valentia, sem desfalecimentos, com grande justeza, para que a obra surja com vida e salte da téla.

DA PRONUNCIÇÃO

A pronunciação bem sentida, bem acentuada, com suas paradas, suas mudanças de voz no correr do dis-

curso, não pôde ser comparada a outra coisa que ao desenho de um quadro, que, pela exatidão dos seus contornos, a verdade das formas, a justeza dos acentos e a exatidão dos detalhes, impressiona agradavelmente ao espectador e seduz a todos os instantes que nos encontremos em presença da obra. E' pela segurança e justeza do desenho que um quadro, medianamente composto e pintado sem grandes alardes de côr, pôde sustentar-se e até impôr-se aos mesmos criticos. A pronunciação em um discurso encerra, por si só, toda a alma que pôde dar-se á oração. Quanta diferença não existe entre um discurso pronunciado pelo orador em uma praça ou em um teatro, e lido calmamente num jornal, no dia seguinte? A pronunciação, com a qual o orador acentua seus conceitos, friza as imagens, penetrando no coração dos ouvintes, pôde comparar-se exatamente ao desenho, que, como disse Ingres, *"era a probidade da arte"*.

Uma obra bem desenhada faz passar despercebidos os defeitos de um quadro; seja a côr, a composição, e mesmo a invenção, passam ao segundo plano, isto é, quando o desenho está feito com verdade, todas as outras qualidades lhe ficam subordinadas.

O desenho, num quadro, é o elemento inseparavel do assunto; poderemos prescindir das outras qualidades. Quando, porém, uma obra está bem desenhada, impõe-se á admiração do espectador. Sem esta qualidade superior, a obra não se pôde sustentar, nem resiste á análise do crítico, nem mesmo ao juizo imparcial do espectador. Em suma, para terminar: assim como a pronunciação é a alma do discurso, o desenho, em uma pintura, é a alma do quadro.

DO FUNDO, OU SEJA O QUINTO ESTADO DO DISCURSO

O fundo vem a ser a ação moral que se desprende do discurso. O auditório, impressionado pela oração do orador, se commove e derrama lagrimas vertidas espontaneamente, sem as poder conter. Essa ação moral em arte descobre-se pela impressão de alegria ou tristeza que, ante a vista de um quadro, desperta no espectador e que poderemos dar o qualificativo de sentimento. A obra de arte, ou seja o quadro, quando a idéa está bem encontrada, está bem composta, bem pintada e bem desenhada, deverá despertar no espectador um quer que seja de adequado ao assunto, que vai ferir a sua consciencia íntima, e que, enquanto se encontre diante da obra, não o abandona um segundo. É isto mesmo acontece quando o escrito ou o poema está bem executado e o espectador descobre nêle esse fundo que deverá possuir a obra bem feita e que seja como distintivo ao que chamamos sentimento.

Esta ultima e superior qualidade desprende-se espontaneamente da obra em cuja presença nos encontramos, que está fóra do assunto que representa e de que é consequencia inseparavel dela, pois representa a emoção que o artista tem experimentado ao ralizá-la. Esta qualidade de impressionar ao espectador, que se destaca do quadro que é intrinseco, porquanto é separada do mesmo assunto, constitue a qualidade mais alta da obra.

O sentimento que a vista da obra de arte desperta no espectador é a mais sublime expressão que o artista póde experimentar: o de fazer sentir ao pú-

blico as mesmas emoções que êle sentiu, ao realizar o seu trabalho.

Póde servir para corroborar este mesmo pensamento aquella anedóta do pintor grego que representou num dos seus quadros a execução de Palamedo, feita por seus amigos sob a pérfida denunciação de Ulysses. Alexandre o Grande todas as vezes que via aquêle quadro empalidecia e tremia de emoção, porque lhe recordava que êle mesmo havia dado a morte a seu amigo Clitus. Este traço, sem maiores explicações nem rodeios, demonstra a força que encerra em si uma pintura.

CAPITULO III

Retórica (continuação)

DA BELEZA

O fundo principal de obra de arte é que constitue o seu grande merito, está na originalidade do assunto. Não nos vamos ocupar de fazer a descrição da beleza, por ser impossivel descrevê-la. Nós nos contentaremos de lêr o que dizem os tratados que se occupam dela, pois, por mais que nos tenhamos esforcado em extrair-lhes o sentido, não nos foi possivel chegar ao término da convicção; e estamos tambem persuadidos que os mesmos autores, depois de muito divagar sobre ella, tão pouco terão ficado convencidos.

São várias as opiniões que pravam sobre o que póde constituir a beleza de uma obra artistica ou litteraria; uns indicam como finalidade a *imitação servil da natureza*. Aquêlê que se aproxime mais do natural, era considerado o mais perfeito. Estas idéas, é verdade, imperavam quando estava em voga o realismo e o naturalismo. Ha outra fórmula da beleza que é *fazer a arte pela arte*; esta fórmula faz consistir a beleza da obra na sua perfeita execução, sem ter em conta a idéa que se pretende nella desenvolver. E ha outra fórmula, a dos idealistas, que con-

siste em representar as idéas em estilo symbolico: estes, no meu entender, são os que enveredam pelo caminho mais certo.

A beleza é uma qualidade toda relativa, pela razão que vou expôr: Antes de se haver descoberto a Venus de Milo, era considerada a Venus de Médicis como o tipo perfeito de beleza; depois de haver apparecido aquella, ficou a Venus de Médicis no segundo plano; e, quem pôde assegurar que, andando os tempos, não se descubra outra Venus que suplante a de Millo?

A perfeição da especie humana que se encontra disseminada por seus individuos, que se aperfeiçoa sempre e constitue a unidade, variedade e harmonia; ainda não podemos dizer se já tenha apparecido o tipo mais perfeito de beleza.

Alguns fazem constituir a beleza na *verdade*, no *bem* e no *justo*, e nestas tres qualidades reunidas fazem constituir este estado de perfeição. Mas estas tres qualidades servem só para a obra litteraria, porquanto a obra do artista deverá ter outra qualidade, que é a de representar a beleza unica, ou seja, a *esthetica*, que equivalerá a beleza da linguagem na obra litteraria.

Na obra de arte existem duas belezas: a *objectiva* e a *subjectiva*; a beleza objectiva é inseparavel da estatua, do quadro ou do assumpto em questão, seja um romance ou uma poesia, emquanto que a beleza subjectiva se refere unicamente ás sensações que produz a obra no spectador, seja um quadro, uma estatua ou um palacio, se fôr arquitectura, ou um poema, se fôr uma poesia.

Não devemos confundir os dois lados da beleza, o objetivo com o subjetivo, porque o primeiro é exterior e aparente, e o segundo pertence a nosso fóro íntimo, o que nosso juízo deduz da obra em presença.

O belo produz no espectador sentimentos puros e desinteressados. Uma mulher bela nos inspira respeito, enquanto que uma mulher bonita nos fala mais aos sentidos, excitando nossa sensualidade.

Os homens, depois de haverem satisfeito suas necessidades mais indispensáveis, como são os alimentos, trataram de alcançar as cousas uteis das quais precisavam para alegrar a vida, fazer mais agradável a existencia e ser mais felizes. Porém, como o homem é um animal insaciável, depois de satisfazer estas necessidades que poderemos chamar físicas, apresentou-se-lhe outra necessidade superior, a de desenvolver suas atividades espirituais, encaminhando este desejo a aperfeiçoar mais a sua existencia, perseguindo na sua insaciabilidade o que se ocultava ás suas miradas, isto é, o belo. Este é o limite mais cercano da perfeição e que pôde ser definido como sendo aquilo que causa satisfação á nossa intelligencia, aos nossos sentimentos e á nossa vontade.

Temos necessidade de abrir aqui um parentesis, para marcar a diferença que ha entre o belo e o formoso, palavras que exprimem uma mesma coisa, isto é, a beleza. Alguns autores de retórica dizem que a beleza em geral é subministrada pela razão, e o formoso é individual e o subministra a experiencia. Nós, como artistas, diferimos destes retóricos, que falam desta maneira como filosofos e não podem sentir de outro modo, por falta de educação artistica; enquanto que nós, artistas, recebemos uma preparação com

o estudo do antigo, que nos educa o gosto e sem o qual não se pôde apreciar uma bela estatua, nem mesmo, me atrevirei a dizer, uma mulher bela.

Quantas mulheres belas passam despercebidas na vida e são as bonitas que lhes tomam o passo! Isto é o resultado da educação. Poucos ha que saibam distinguir a beleza do formoso, o que vulgarmente chamamos bonito.

Alguns pensam que a beleza consiste em trasladar fielmente para a tēla tudo quanto o artista vê, ao que costumam chamar *realismo*, e que admite indistintamente o belo como o disforme, o bom como o máu; este procedimento não é justo, porque o ideal de toda obra, tanto artistica como literaria, deve ser o mais perfeito, ou bem a exteriorização do belo. Tambem consiste o belo em um engenhoso artifício para entresacar as partes mais perfeitas da realidade e com elas formar um todo perfeito que se aproxime da beleza, por cuja razão dão a estes o titulo de *seleptistas* ou *idealistas*, tanto em literatura como em arte. Por ultimo, os que rejeitam por inutil o auxilio que as perfeições do mundo possam emprestar, pelo qual tomam o nome de racionalistas, o qual é falsissimo, pois o ideal só pôde conseguir-se comparando o que succede com o que deve acontecer, ou seja o mundo do sentido com o da razão. Eu conheci em Roma um escultor, não sei si era andaluz, o qual dizia, muito convencido, que o natural ainda não se havia feito. Eu poderia enviá-lo á Exposição Universal de 78 em Paris, vêr na Secção Russa o belo variado da Venus; ali veria uma mulher perfeita, até com os poros da pele, e não saberia o que mais ad-

mirar: si a beleza daquêlê corpo feminino ou a perfeição daquêlê vaziado!

O belo é uma aspiração da nossa alma para um fim indefinido e absoluto, que não nos dá proveito imediato, mas que nos proporciona um gôzo íntimo, só comparavel com as cousas divinas. A admiração que experimentamos ante a visão de uma bela estátua, nos produz um gôzo íntimo que não poderíamos definir, se o quizermos expressar, gôzo que vai aumentando, á medida de nossa sensibilidade. Depende, portanto, este gôzo do grau de cultura individual, tanto literario como artistico, porque as obras de arte, sejam elas uma estátua ou uma poesia, teem o poder de exercer sobre o individuo identicas sensações: o belo impressiona segundo o estado moral ou intelectual do individuo, e a relação entre a obra artistica e literaria é a mesma.

DA ESTÉTICA

Que é estética? Esta palavra foi inventada na Alemanha e vem de uma palavra grega que quer dizer sensação ou percepção. A estética vem a ser a sensação que produz em nosso eu, ou seja no intimo de nossa alma, as obras da natureza, de uma parte, e as dos homens e do artista, do outro; tambem definem ser a estética a ciencia do belo.

Não consiste só a beleza no ideal que nos possam fazer sentir a vista de uma estátua ou a leitura de uma boa poesia, a beleza pôde tambem existir naquilo que não tem fórma, como um grande descobrimento científico, como a vacina, o radio, o cinema ou a navegação aérea.

Nós, os artistas, não precisaríamos ocupar-nos desta classe de belezas, deixando-a inteiramente de lado; só deverá ocupar nossos pensamentos a beleza estética ou seja a beleza das formas, que têm representação plástica. O pintor, como o literato, pôde, 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 pôde agradar ao vulgo, porém aos espíritos refinados a simples manifestação fotografica não pôde satisfazer, sómente nas obras onde se sinta a interpretação do artista, através de sua visão, porquanto, se fossemos fazer a imitação do que vemos sem meter dentro a nossa visão particular, a fotografia seria, por si só, o cúmulo da arte: — falo com relação á pintura.

A qualidade dominante que pôde ter uma obra de arte não é outra coisa que um meio de expressão de que o artista se serve para expressar seus pensamentos, como o literato serve-se da palavra para expressar os seus. Assim, poderíamos dizer que o gramofone está em relação á literatura, como a fotografia está para a pintura. Porém, si não ha interpretação não pôde haver arte, pois que a arte é a manifestação do que o artista vê através de seu temperamento.

Deveremos tambem reconhecer a diferença que ha entre um retrato, que não exprime mais do que os traços individuais de uma pessoa, e uma paixão, ou seja, a característica da alma do individuo; aqui está o verdadeiro artista, como demonstrou em alto grau Lembach, na Exposição Universal de 1900.

O genio do artista, creando um tipo como o D. Quixote de Cervantes, ou o Hamlet de Shakespeare, ou o Moysés de Miguel Angelo, são personagens que nos impressionam, mostrando-nos a grandeza de alma do artista e do escritor que os crearam, isto é, o que poderemos chamar a condensação do carácter típico da verdade.

O artista, queira ou não, quando se encontra diante do natural, precisa interpretar, e, por muito realista que seja, esta interpretação constitue 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.

Porém, o carácter pessoal do artista, que dominará a obra e a fará mais expressiva, será com o concurso dos detalhes que intervenham na composição do assunto, e mais claramente aparecerá a impressão de grandiosidade, de alegria ou de tristeza que o artista tenha experimentado e, ainda mais, manifestar a subordinação dos gostos correntes, aos sentimentos gerais da humanidade. Não podemos compreender que um artista dotado de uma imaginação enfermiga e desequilibrada se meta, por vontade propria, a pintar cousas bizarras, expondo-se a não ser compreendido.

Ou bem, querer ser excêntrico, e por meio de extravagancias pretender *épater* o publico, póde conduzir o artista a não ser compreendido por ninguem, na impossibilidade de conhecer seu merito. A exaggeração das melhores qualidades póde troca-las em defeitos, e este mesmo exagêro póde levar o artista a fazer que sua obra pareça um enigma. Teremos de con-

vir que o belo, na arte, é o resultado direto do genio do artista, de sua emoção interna e de sua maneira de sentir no momento de produzir a obra. A obra é bela quando, além de reunir as qualidades pessoais, está bem executada e deste modo a obra se impõe e nos emociona. Em consequencia, a beleza da arte é uma criação puramente humana, e esta beleza pôde ser de um caráter tal, de substituir mesmo a fealdade, como por exemplo: "Os anões de Velasquez".

O belo, em uma pintura, é a qualidade que o artista soube colocar em sua obra, fructo de seu esforço. Toda a vez que um artista, impressionado por uma sensação, seja física, moral ou intelectual, e esta sensação é expressada por um novo processo: poesia, quadro ou edificio, de modo a fazer passar estas mesmas emoções na alma do espectador, a obra tem forçosamente que ser bela.

Para terminar, definiremos a estética como sendo a ciencia do belo na arte, e mais propriamente: a ciencia que tem por estudo as manifestações do genio artistico dos gregos, na literatura e nas artes.

Dizem os relóricos que não ha belo absoluto; o principio do belo absoluto e relativo é insufficiente para explicar as inumeras manifestações artisticas. O artista é escravo do meio em que vive, e sem se perceber, recebe, tambem, a colaboração das pessoas com quem trata, e isto nem é paradoxo, nem disparate; o homem sem querer vive e se agita influido pelo meio moral e intelectual em que se encontra. Cada dia cresce o predominio da expressão na arte, a pintura dos sentimentos e das paixões a invade; isto faz que a paisagem seja a expressão das emoções do

homem ante a natureza, tomando atualmente um lugar crescente e contagioso.

Disse Viollet-le-Duc, que sem independencia e liberdade não ha arte nem artistas, e confirma que todas as grandes épocas da arte foram épocas de liberdade. Nos tempos de Péricles, como de Leão X, como na Holanda do século XVII, os artistas puderam trabalhar á sua vontade, sem que nenhum dogma religioso se impuzesse e sem que nenhuma corporação official se considerasse como investida da ditadura artistica e como responsavel do gosto que pudesse tomar a nação.

A beleza póde reunir duas fórmas: beleza fisica e beleza moral. A fisica ou seja a estética era a que praticavam os gregos em suas esculturas e monumentos architectonicos.

A beleza moral veio com Buda, que praticou a beleza da alma e compreendia a caridade, o altruismo, o amor ao proximo e aos animais, e tendia elevar nosso espirito para o *nirvana* ou seja Deus, o que depois de seis seculos foi imitado em parte pelo Cristianismo.

A beleza moral é esse sentimento inextinguivel e ilimitado do homem que aspira a um estado de perfeição, que é inato e cujo termo nos é desconhecido. O pintor, assim como o escritor, deverá compreender seus trabalhos na medida que suas faculdades pessoais lhes permitam: um póde dar para as concepções abstratas, outro para as cênas campestres, outro para as cenas de sociedade e outro para representar a natureza.

Si o pintor não vê claro o assunto a representar e si se encontra embaraçado, então poderá consultar este livrinho, que foi feito para ajuda-lo.

Si você fór capaz de compôr, desenhar e pintar uma cêna de duas figuras que expressem uma ação, tambem poderá fazer uma cêna de tres e mais figuras e, mais tarde, chegar a executar um quadro em que apareçam dez a vinte personagens. Porque um quadro de composição, excetuando a unidade do assunto, não vem a ser outra cousa que uma sucessão de cênas de duas a tres figuras.

Agora bem; si uma pessoa dotada de regular intelligencia, tendo já feito estudos de posições com o natural e com o manequim para ajudar-se a compôr qualquer assunto, e, apesar de todas estas ajudas não o consegue, então sua negação para as artes é manifesta, como tenho observado em alguns escolares, que nem com regras nem conselhos são capazes de compôr uma simples cêna de duas figuras, estes deverão abandonar a pintura e tratar de outra vida.

A faculdade de compôr é tão natural no homem como a de escrever e de falar; tudo está em saber desenvolver essas faculdades e ter a força necessaria para o conseguir.

Em principio, assim como todo homem pôde fazer a descrição do que viu, pôde tambem descrevê-lo na escriptura, por que não poderia descrever a mesma cêna por meio do desenho ou da pintura? Só as intelligencias cuja negação é manifesta não o poderão fazer, e o melhor será dedicar suas faculdades a outro estudo.

As intelligencias mediocres precisam ter um guia, para isso o professor em aula lhes fará realizar com-

posições que ajudem os alunos a desenvolver as faculdades imaginativas, sabendo dirigi-los para onde mostrem aptidões, pois somente os genios poderão prescindir de conselhos.

Os grandes escritores, todos, tiveram seus conselheiros, com os quais consultavam seus escritos. Com os pintores também dá-se o mesmo caso: conheci em Roma Villegas, que tinha como consultor seu amigo Cáceres, pintor *maquet*, mas de uma grande erudição, que desmmentava seus trabalhos, marcando-lhes os defeitos. Querol, o notavel escultor, pedia o parecer de quantos artistas entravam no seu estudio: êle aceitava só aquêlê que estivesse de acôrdo com seu modo de pensar.

Conheci em Paris ao escultor Pezieux, autor da "Jeunesse" do museu Galiera, que tinha seu atelier na rua de l'Université, no deposito de marmores, onde o Rodin tinha outro atelier cedido pelo Estado. Uma tarde, ao pôr do sol, Pezieux levou-me ao atelier de Rodin, que fazia naquêles tempos a porta monumental para o museu de artes decorativas. Entramos e achamos Rodin acendendo os lampeões para vêr o efeito da porta com a luz artificial. A porta naquêlê tempo não era o que ficou sendo hoje: na bandeira, em lugar de Penseur, era o Dante, vendo a seus pés desenrolar-se os diferentes motivos do Inferno, como *Páolo e Francesca Ugollino*, etc. Mas isto era feito em *ronde bosse*, que, segundo me dizia Pezieux, Rodin colava por um lado e pelo outro até que lhe fizesse bom efeito: quando me encontrei na presença da porta e vi aquêles grupos soltos sem nenhuma ligação com ella, mas que faziam umas projeções de sombras divertidas, ocorreu-se-me um cumprimento e

disse: -- *Joli tache de couleur!* Não deveu ficar descontente de mim, porque no dia seguinte o mesmo Pezieux levou-me depois do almoço, ao outro atelier de Rodin no Boulevard de Vaugirar, onde tinha seus discipulos e havia entre as suas obras os "Bourgeois de Calais"; depois de vêr tudo, ao sair dali, perguntame Pezieux: -- Que lhe parece? Eu respondi: "Il frise le caricature". Pezieux respondeu como um escopelazo: "Eu penso isso mesmo!"

Já temos dito que será proveitoso, antes de compôr, dispôr o animo vendo revistas de museus, de galerias, illustrações, etc., para adquirir idéas. Porque, vendo-se um assunto que nos impressiona, despertam-nos às vezes outras idéas que poderão ser tão originaes como aquelas. Tambem esta revista servirá para não cair nas mesmas composições, pois o talento de assimilação é bom para o principiante que precisa de andadores para dar os primeiros passos, mas depois terá de fugir de quanto até ali tenha feito, para não cair no plágio e ser original.

Conheci artistas em Roma que, antes de fazer seus quadros, iam ao Circulo Internacional e via-se durante um numero seguido de noites passarem os olhos sobre tudo quanto eram revistas illustradas, e, quando haviam esgotado o fundo da biblioteca desapareciam. Faziam isto para retemperar seu espirito com outras idéas, pois este é o unico meio de se ativarem as faculdades imaginativas.

Ha autores que se acórdam mais com as nossas aspirações. Destes será bom formar uma coleção de fotografias e gravuras, para, de quando em vez, ir receber a inspiração.

Será preciso escolher entre os maestros aquêles que deixam ver o processo empregado, como sejam as obras de Giotto, Mantegna, Botticelli, Carpaccio, em geral todos os quatrocentistas. Agora os autores do século XVII pintaram com malícia, occultando seus processos, porém nos servem para admirar alguns d'elles, como Velazquez, Van Dick, Murillo, Ribera, etc. Fora destes grandes artistas, que nos merecem respeito, deveremos fugir de todos os pintores da época de Luiz XV, que parece a mais brilhante da Escola Francesa. Faz o effeito de tóxico: pintura bonita, azucarda, jardins risinhos, graciosas posições seduzindo aos sentidos. Porém, tudo quanto fizeram naquella época está longe de ser belo, e em vez de arte é um artifício.

Sobre os processos de pintar não creio que se tenha escrito nada de valor. Nos modernos pintores, o processo percebe-se em poucos: é bem notorio em David. Em nosso tempo, em Puvis de Chavannes.

Para conhecer bem os maestros, o melhor methodo é ir ao Louvre estudar a coleção de desenhos ou então na Galeria Degli Offici, em Florença, cuja coleção é imensa, e ali poderão ver os estudos preparatorios que fizeram os pintores para executar seus assuntos.

Para tirar partido do que se vê, eu aconselharia aos que estudam pintura, quando virem um quadro ou uma fotografia que os impressione, ler á mão um album dedicado a estes trabalhos e fazer um rascunho a lapis do assunto que o tenha impressionado. Tambem o escritor, si quer ler os autores com proveito, deverá tomar notas do que mais o tenha impressionado, pois um livro do qual não se extraiu

alguma coisa, como diz notavel escriptor, é um livro que não se tem lido. As notas do pintor não precisam abraçar toda a composição; poderá extrair aquelas agrupações, e as posições que mais o tenham interessado; com o escriptor, as notas de erudição, as idéas mais salientes e os seus proprios juizos suggeridos pela leitura. Escrever sobre as notas as suas proprias idéas será já fazer critica, e será de grande utilidade tanto para o escriptor como para o pintor.

Um meio para desenvolver as faculdades imaginativas dos alunos seria de apresentar-lhes em aula o quadro ou assunto de um mestre e dizer-lhes: façam este assunto, porém de outra maneira; isto obrigaria o aluno a compôr de diferente maneira o que tinha diante dos olhos, e com aquêlê modelo bom, êles não poderiam deixar de fazer algo saliente, e o peor que poderia sair seria um pastiche; o mesmo se poderia fazer nas aulas de composição litteraria: dar-lhes como modelo a descripção de um bom autor, para que o aluno descrevesse o mesmo assunto com outras idéas, outras imagens e outros sentimentos. Outra coisa importante que o professor poderia ensinar em aula: — Por que um quadro faz bem? Isto seria a pedra de toque para se apreciar um quadro e tambem a cultura de um professor.



CAPITULO IV

Definição da Arte

A arte é uma necessidade que poderemos chamar superior, que os homens sentem pelas idéas elevadas e poéticas, cousas que não estão ao seu alcance imediato e das quais precisam para fazer mais agradável a existência; estas arredondam a vida com suas variadíssimas manifestações, tirando-lhe essa aspereza angulosa, para que a vida corra mais doce e a humanidade seja mais alegre e feliz do que atualmente é, ajudando-nos a amenizar a existência.

A obra de arte esteve sempre e seguiu "pari passo" a idéa religiosa, e a de fixar nos seus monumentos os grandes feitos da humanidade; mais tarde serviu para as novas religiões, e agora com as modernas idéas, nas quais os povos esperam encontrar seus ideais em um estado de governo mais perfeito e que poderá dar nascimento á religião futura. Podemos, pois, definir a arte como sendo uma alta manifestação da humanidade ao serviço dos ideais de um povo, sejam estes de interesse imediato, de interesse remoto ou sem interesse algum; porém tendo, como já disse, de fazer a vida mais doce e agradável. A obra de arte deverá ser acompanhada dessa emoção sentida pelo espectador ou pelo leitor ante o trabalho em vista, e que essa emoção seja idéntica á experimen-

tada pelo autor ao fazer aquêlê quadro ou aquêlê poema.

Poderiam perguntar-nos si a arte tem por missão a representação da figura humana. A resposta não se fará esperar e acho-a bem facil de fazer. Aos povos Arabes estava prohibido pelas suas leis religiosas a representação da figura humana, e, mau grado essa prohibição, fizeram uma arquitetura genial de linhas sobrias, de uma bela decoração no exterior de seus edificios e mais bela e rica nas decorações interiores. Applicaram as fórmulas geometricas com tal arte, que puderam com estas ornamentações imprimir a idéa do infinito e, portanto, a idéa de Deus! Tome-se, por exemplo, o motivo de uma estrela ou de um pentagono em qualquer dos azulejos ou alcatados de uma parede, aquella estrela passa por inumeras transformações até que o olho mais perspicaz o perde sem se dar conta, depois torna a encontrá-lo para logo desaparecer depois de inumeras transformações: isto é que podemos chamar a representação do infinito.

A arte não consiste somente na concepção de um edificio, de um quadro ou de uma poesia, a arte manifesta-se na mesma vida corrente: os cantos dos campestres, os marinheiros nas suas lidas, as aquadoras nas fontes esperando o turno, os gritos que os montanhezes com os quais se saudam da montanha vizinha, o canto *rispettoso e dispettoso*, com o qual os namorados nos campos da Toscana se invectivam e que naquêlê ambiente parecem trechos de opera natural. As emoções que os homens experimentam e que traduzem pela poesia si são poetas, pela palavra si são escritores, pela música si são músicos ou pela

fôrma e pelo desenho si são arquitetos, escultores ou pintores. Essas sensações derivam da necessidade que o homem sente de dar-lhes fôrma, de modo a serem transmitidas aos outros, porque, neste ponto, o homem não é egoísta, quer que as emoções por elle sentidas não desapareçam, vivam e não se peream mais. E é nisto que se sente a generosidade do artista, pois não ha ninguem que, tendo uma idéa bella, não a queira fazer passar á posteridade. Porque, si o artista é um homem inspirado e desperto de espirito e de variada actividade para as cousas de relevante importancia: a inspiração que é a que nos occupa; podemos dizer que a imaginação é o predomínio das faculdades imaginativas.

Dizem, tambem, que a inspiração é filha da espontanea impressionabilidade produzida pelos objectos que nos rodeiam, e a impressão será tanto mais viva, quanto maior fôr o interesse e a força da mesma impressão.

Póde-se dizer que os homens, sejam artistas ou literatos, se impressionam mais ou menos ante os espectaculos que nos oferece a natureza; seja uma borrasca, um incendio ou uma inundação: nos referimos a estes objectos belos no seu horror!

O artista de talento fica impressionado com estes espectaculos, que podem influir nas suas faculdades inventivas e creadoras, empregando o seu entendimento com acerto, e mostrando em tudo uma intelligencia superior a todos quantos o rodeiem. Póde-se ainda dizer que o artista de talento reúne na sua vida corrente a discrição e a circunspeção, e procede com tino e arte em tudo, pois, assim como sabe dispôr os

objétos e as côres num quadro, assim sabe dispôr com justeza a sua vida.

O artista precisa ter, além dos conhecimentos especiais da arte, uma instrução geral que lhe ajude o juízo e lhe levante o espirito para conceber melhor as cousas, e não seja exclusivista por sua própria profissão, para distinguir com criterio o melhor do peor. Não olhar desdenhosamente para as outras artes, como são a poesia e a música.

Resumindo: a arte é um sentimento elevado da nossa alma para as cousas que se encontram fóra do nosso alcance e que poderemos chamar divinas. O verdadeiro artista precisa ser um sonhador, que na sua vida trata de fugir a tudo quanto o circunda para formar-se o seu mundo ideal e conservar-se nêle sempre a uma altura que o afaste dos perigos ordinarios que possa oferecer-lhe a vida vulgar.

A arte, segundo Tolstoi, é um dos orgãos do progresso humano; pela palavra, o homem comunica seus pensamentos, pelas imagens comunica seus sentimentos com todos os homens não só do presente como também do porvir.

DA RAZÃO

O homem é formado de dois elementos: o corpo e a alma. Não precisamos afirmar que a alma seja um fluido formado de calor ou electricidade, que existe dentro do nosso cérebro e nos faz conhecer o mundo exterior e as relações que mediam entre as cousas. Quando tratamos de conhecer as propriedades destas, chamamos *razão*, e quando indagamos das relações que podem mediar entre elas, chamamos *en-*

entendimento, e quando falarmos do que a alma possui, mas sem explicar o ramo de saber, chama-se *intelligencia*. Por outra, os conhecimentos que nos subministra a razão chamamos idéas ou pensamentos e os subministrados pelo entendimento chamamos raciocínios.

Podemos definir a razão como sendo o poder que tem nossa alma para conhecer; e as idéas, a representação deste conhecimento.

Segundo o que acabamos de dizer, o artista pôde escolher entre seus assuntos aquêles que mais agradam ao público, e, seja artista ou literato, não fará com isto mais do que prostituir sua pena ou seu pincel. Agora, o que escolhe os assuntos belos de verdadeiro valor, dará às suas cores um sentimento estético que os primeiros não terão e suas obras, man grado o insucesso do primeiro momento, passarão á posteridade.

Por isto mesmo, a razão com que o artista procede em seus trabalhos é fundamental, porque a eleição do assunto é de grande importância, por se relacionar com as idéas, ficando estas mais perfeitas com aquella preparação. Não podemos esperar do escritor e do artista cuja razão seja vulgar e com a qual perde o mérito das idéas elevadas e, portanto, civilizadoras.

O artista pôde deitar mão de outros instrumentos para dar fôrma sensível ao assunto e às cousas abstratas, como sejam: a justiça, a bondade, o altruismo, etc.

A imaginação podemos compara-la a um espelho onde se refletem nossos gostos e nossas idéas, conlanto que sejam nobres e elevadas e sejam primeiro

sentidas pelo artista. Agora, o homem vulgar e de poucas luzes não poderá refletir mais que o que sabe e sente. A educação da imaginação artística será em razão direta da instrução e sentimentos do próprio pintor.

O artista deverá preocupar-se com as relações que existem entre o mundo em que vive e o que imagina e no qual deseja viver; aquêle está cheio de imperfeições, este seguido de grandíssimas dificuldades; o primeiro diz as cousas como elas são, o segundo como elas deveriam ser.

Deveremos, pois, partir da realidade para elevar-nos ao ideal de beleza a que aspiramos, tal será o resultado de um educado entendimento.

A muitos pintores lhes succede de olhar com indiferença para os humanos conhecimentos e afiguram-se que, para ser artista, não precisam mais que saber desenhar e pintar; estes, no meu entender, não são artistas; isto mesmo pôde ser applicado aos jornalistas que se metem a escrever de todo porque sabem gramatica, uns e outros se enganam, porque rebaixam a estética á categoria de arte mecânica, enquanto que o artista e o escritor precisam de grande elevação de espirito e muito saber para conservar-se á altura de sua missão.

Aos artistas que reúnem as qualidades superiores acima indicadas, dá-se-lhes o qualificativo de artistas de genio, segundo sejam as qualidades de inspiração e talento que elles desenvolvam nas suas obras e segundo seja o talento imaginativo que os destaque dos outros.

Os genios, tanto na arte como nas letras, são rarissimos e podem reunir os significados de potencia

criadora, servindo este significado, também, para os homens de ciência, homens de governo, militares e inventores.

Não é genio aquêle que quer, e quem o é desconhece completamente a sua alta qualidade e, as mais das vezes, morre ignorando havê-lo sido. O genio, tanto no artista como no literato, tem algo desequilibrado e tem desenvolvidas umas faculdades em prejuizo das outras.

DO GOSTO E DA CRÍTICA

O gosto, na sua réta acepção, é um dos sentidos que nos dá a conhecer o sabor dos manjares e, por efeito reflexo, applica-se habitualmente ao conhecimento das belas artes, sendo mais apurado o gosto nos individuos mais instruidos nas cousas de arte e que, portanto, podem apreciar com mais consciencia os meritos de uma obra artistica, como também os seus defeitos. Esta apreciação difere de individuo a individuo e até poderíamos dizer que uma mesma obra, tendo qualidades estéticas distintas entre si, pôde encher de admiração a uns e deixar indifferentes a outros; por isso é bem certo aquêle rifão: sobre gostos não se escreve.

Sobre a critica, poderemos dizer que, para se fazer juizo de uma obra, precisará o critico reunir muitos conhecimentos; em primeiro logar colocar-se no médio ambiente no qual a obra se tem produzido, o estado de adiantamento em que as artes se encontravam ao surgir a obra e o estado politico daquêle tempo. Depois, não deverá o critico julgar de seu ponto de vista particular, porque nesse caso a crí-

tica seria defeituosa, e deverá colocar-se no fiel da balança, para ser imparcial nos seus juízos. O crítico precisa ter presente o conselho de Puvís de Chavannes, que diz: *para julgar uma pintura é preciso ser pintor.*

O gosto só se adquire depois de uma longa contemplação e de um sério estudo feito sobre as cousas de arte, que somente se consegue visitando museus, galerias, e da convivência com os artistas e os homens de gosto, acostumados a estudar o belo. Não se crêa que é qualquer que chega a este refinado conhecimento: o crítico literário, para fazer juízo exacto de uma obra de arte, precisaria entrar como aluno nos estabelecimentos de ensino artistico, para estudar o belo.

Tambem não é em todos que este conhecimento pôde desenvolver-se, porque ha individuos que os atrae a beleza da idéa; outros, pela maneira e pela disposição como o autor representou o assunto; outros não vêm mais que as qualidades de côr, de desenho e de execução; e outros só se fixam no sentimento que se destaca da obra. Todas estas qualidades que acabamos de enunciar perfeitamente equilibradas, constituem o bom critico e o artista de talento.

O bom gosto do critico não é peculiar a todos; muitos, infelizmente, em lugar de critica, fazem censura, e esta é feita segundo os conhecimentos e o gosto do escritor.

A critica não é o exercicio do gosto pessoal e não são todos, por bem que escrevam, que podem fazer critica de arte. Para exercer a critica precisa ter o escritor muito talento e grande instrução. Em suma:

as qualidades que precisa reunir o crítico, á parte o bom gosto e a instrução, são as de emitir com saber e justeza os seus juízos e ter o dom profético, ao visitar a exposição anual, de poder dizer: este vai chegar; o outro, que se apresenta com tão lisonjeiras esperanças, não chegará nunca.

DO ESFORÇO NA ARTE

Existem no nosso organismo, sem percebermos, os germens de todas as doenças, como também, sem percebermos, existem os germens do saber e das energias creadoras, porque somos formados da mesma substância de que é formada a terra e, portanto, que guarda em estado latente os germens do bem e do mal. Segundo este princípio, depende unicamente de nós mesmos desenvolver as forças físicas e as intellectuais. O homem, se quer conseguir ser alguma coisa na vida, deve reunir suas forças, pois assim como para desenvolver os musculos tem á sua mão os exercicios ginasticos, para o desenvolvimento intelectual tem o estudo e os exercicios feitos com criterio para desenvolver o cérebro.

Será preciso que o homem, para chegar a ser algo na vida, reúna todas as energias de que possa dispor, exercitando-as com constancia e habilidade para conseguir seu fim; tendo sobre a sua mesa de estudo o lema: *Eu quero*, para chegar a vencer.

Os que se dedicam ás belas artes, sejam pintores, musicos ou poetas, precisam fazer grandes esforços para triunfar na vida, porque precisamos ter presente que na natureza existe a luta entre os animais maiores e menores e entre os homens a luta é iden-

lica; vencem os melhor dotados pela sua inteligência, e esta luta no artista, como no poeta, é continua; não pára com o êxito obtido, continúa depois e segue toda a vida, esforçando-se mais e mais para conservar o lugar adquirido.

Não podemos dizer que todos para chegar precisem esforçar-se tanto; ha alguns privilegiados, dotados de um dom natural para pintar e escrever, de uma retentiva extraordinaria; fazem seus trabalhos com extrema facilidade e, mesmo de memoria, desenham com um carater melhor do que si fosse copiado do natural. Conheci em Paris ao grande desenhista Daniel Vierge, que trabalhava para "Le Monde Illustré" e que ia desenhar á noite no estúdio de Mejia, Boul. Montparnasse, onde nos reuniamos varios espanhóis, entre elles Jimenez Aranda. Uma noite, Vierge estava desesperado e dizia: eu sou capaz de desenharmos de memoria esse modelo, e agora não acerto a copiá-lo.

Estas vorações extraordinarias, seja em arte ou em literatura, não se dão grande esforço afim de chegar ao centro de obra para conseguir esse quê de inexplicavel que é o sêlo dos grandes artistas e escriptores.

Esta mesma facilidade de produção, tanto em artistas como em literatos que reúnem as qualidades de fazer obra facil, como são os gazetilheiros, os reporters e os illustradores; esses não passarão suas obras á posteridade, porque não se vê nelas esforço algum. E, devido a essa facilidade natural, as suas obras não nos satisfazem; si se leem, fica nosso espirito não só vazio como indiferente. A obra, tanto artistica como literaria, deve custar suores; veja-se o que disse La

Fontaine a respeito de suas fabulas: que muitas delas leve de refazer dez e doze vezes, e é por esse esforço de vontade que essas fabulas ficarão eternas e sempre serão lidas com prazer.

A obra artistica ou literaria pôde ser comparada ao acrobata que faz exercicios na barra ou no trapezio; qualquer espectador, ao ver a facilidade com que executa aquelas acrobacias, dirá para seus adentros: eu tambem poderia fazer isso, mas aí! que aquelas voltas que o artista executa com tanta facilidade occultam o esforço empregado, e nesta facil apparencia reside a arte. A arte é, portanto, o resultado do esforço, mas esse esforço ninguem o deve perceber. Isto é o que se passava com Padilha nos seus bons tempos, que corrigia, relocava e refazia seus trabalhos, disfarçando a sua pena com as ultimas pince-ladas.

Em literatura passa-se outro tanto. Ha autores que passaram um mez inteiro á procura de uma palavra ou uma frase, e o leitor não lhes vai perguntar os meios empregados para obter tão alto resultado. Os grandes esforços, tanto na pintura como na literatura, fazem passar as obras á posteridade.

Puvis de Chavannes, o resurgidor da pintura mural no século XIX, compunha seus assuntos murais com figuras nas posições mais simples e ingenuas, frizando a ingenuidade como o caracteristico principal da obra. Nas pinturas murais do Pantheon de Paris, a Santa Genoveva, menisa com S. Remigio, e a Santa Genoveva, socorrendo a vila de Paris, sitiada pelos Normandos, nos satisfazem tanto, que não achariamos outra maneira de expressar aquêles as-

suntos: sobre a composição nos occuparemos mais tarde em seu lugar.

DO PENSAMENTO

O pensamento é a forma interior que sentimos dentro de nós mesmos e queremos comunicar aos outros por meio da palavra, da escritura ou da pintura, subordinando a obra literaria ou artistica aos preceitos estéticos que sempre teremos presentes.

A eleição dos pensamentos consiste em ter o criterio de saber eleger entre uns quantos pensamentos conhecidos aquêlê que reuna mais verdade, mais naturalidade e mais originalidade e cuja expressão na literatura seja clara, energica e apaixonada. Em somma, os pensamentos podem ter diversos e numerosos qualificativos e quasi impossivel de contá-los.

A verdade do pensamento expressa-se de modo a estar conforme com a natureza das cousas, dividindo os retóricos esta verdade em scientifica e poética: a primeira, ou seja a scientifica, refere-se a cousas que existem ou tem existido, e a segunda ás cousas que nunca existiram, mas que podem existir. A esta segunda classe denominam os retóricos de verissimilitude, que dividem em uma porção de cousas e divagam enchendo o parágrafo sobre a verissimilitude, dos conceitos mais extravagantes e, me permitirei dizer: de estúpidos.

As qualidades accidentais e subjetivas do pensamento, derivantes diretamente do escritor, são as seguintes: naturalidade, delicadeza, energia, apaixo-

namento, originalidade, sentimento, ingenuidade, etc., que aos pintores de pouco lhes poderá servir, porque poucos serão os pensamentos que possam ter representação plastica.

CAPITULO V

Da visão

A' nossa vista, tendo como órgão os dois olhos, parecerá, no juizo de todos, que os objetos que se apresentam ao nosso alcance os vemos de igual maneira e tal qual elles são. Indubitavelmente, a visão é igual para todos, porém não succede o mesmo quando a vista se educou para ver os objectos como artista; então a visão muda por effeito de educação. Esta mudança se opéra passados os dois primeiros annos de estudo do desenho em uma escola de bellas artes; então apreciamos os objectos de maneira mui differente da que os vê o vulgo.

Esta educação do órgão visual é longa e penosa, deverá ser começada em tenra idade, quando a imaginação está nos seus primordios e o cérebro ainda não evoluiu, porque, si esperamos que este alcance seu completo desenvolvimento, o estudo far-se-á mais custoso e, passados os 25 annos, não vale mais a pena lentor este estudo.

Para saber apreciar e distinguir os objectos nos seus justos valores de luz e sombra, será preciso educar a vista desde a escola primaria, em que aprendam as crianças a desenhar os solidos e os objectos usuais, depois no ensino secundario praticam o desenho do gesso até entrar numa escola especial de desenho que

as prepare para cópia do antigo, e então poderá distinguir os valores, as diversas intensidades e outras particularidades cuja apreciação é quasi de sentimento, difficil de explicar, e tambem de comprehender, pela apurada educação que precisa a vista para distinguir as diversas intensidades.

Este problema dos valores em pintura tem grande importancia, por ser o que origina a diversidade de sombras em um quadro. Tambem encerra outra cousa principal, que ajuda ao bom efeito de pintura, seja pintura, paizagem ou marinha, para dar as acen-tuações nos logares apropriados que imprimem a vida e animam a obra.

Agora, passando a falar da visão como a explicam os tratados de fisica, poderíamos dizer algumas cousas curiosas, porém pouco proveito tirariamos sobre o conhecimento do que estamos tratando. Êles, os fisicos, nos falam da visão binocular, isto é, com os dois olhos, e neste caso o campo de visão é um elipsoide, enquanto nós, os pintores, vemos os objectos fechando um dos olhos e neste caso o campo da visão é um perfeito circulo.

Isto estabelecido, diremos que a visão tem a forma de um cone cujo vertice sai de nosso olho, abrangendo o campo de visão uns 90 graus, sendo sua base um circulo; o raio principal da visão é o eixo do cone, que fere o campo visual no seu centro ou seja no infinito.

A nossa vista é dirigida concentricamente ao campo da visão e, neste caso, não percebe nitidamente todo o campo, mas sim o objecto sobre o qual terá concentrado o olhar.

Nesta concentração consiste a visão do artista, vêr a cena a se pintar, seja uma paizagem, um assunto campestre ou de figuras, de um só golpe de vista, de maneira que a casa, o grupo de arvores, a cena campestre, etc., que atraiu nosso raio principal da visão, vêr-se-á mais e mais difuso, á medida que se afaste do centro.

Agora bem; a unidade da visão desaparece quando o raio principal passeia por todo o campo da mesma e vai detalhando todos os objétoes que nêle se encontrem. Sobre este particular voltaremos quando nos occuparmos da execução de um quadro.

A respeito da visão, os oculistas dizem que nosso olho está mal conformado, que sua fôrma é uma elipse esferica que faz desviar os raios visuais. Eu lhes responderia que isso que a esses senhores parece um defeito é, pelo contrario, uma vantagem, porquanto nos permite vêr os objétoes que se encontram de lado, advertindo-nos de um perigo ou de alguma coisa na qual não haviamos fixados nossa vista.

Relativamente ao humor que encerra nosso olho, que dizem ser pouco transparente, lhes responderei que essas teias de aranha que parecem compôr esse humor, impedem as ondas de luz de invadir a retina, que é impressionavel em excesso e susceptivel de ser impressionada na mesma escuridão ao receber um golpe ou pela simples pressão das palpebras. A impressão que, ao deitarmo-nos, produz o apagar da lampada electrica, impressão que chega a durar perto de cinco minutos, em que a principio vemos a luz com os olhos abertos ou fechados, depois a mesma luz rodeada de um circulo azulado, logo passa a luz ao ver-

melho vivo, acentuando-se o círculo azul para mais escuro e ficando este rodeado de um círculo exterior entre avermelhado e violáceo, de repente desaparece a imagem para aparecer de novo com o centro de um violeta intenso, quasi negro, voltando logo ao vermelho para desaparecer por completo; e, quando a imagem se extingue, ainda podemos voltar a fazê-la aparecer, fazendo pressão sobre os olhos. Estas são observações que outros poderão fazer e que confirmam a impressionabilidade da retina.

Esta impressionabilidade a pude observar quando estive em Diamantina, país elevado a mais de 1.500 metros, a natureza arenosa, terrenos e rochedos tudo areia branca, logo no primeiro dia de trabalho fiquei fatigado e no segundo dia a minha vista não podia suportar a vibração do ar, produzida pelo excesso de luz, temia ficar cego. Recolhi os meus utensílios de pintar, e subi á cidade, onde comprei uns óculos pretos e com êles pude fazer no campo alguns trabalhos.

Os objéto, para sua real percepção, nos enviam ondas demasiado luminosas e nós, os pintores, temos necessidade de encurtá-las, fechando a vista para só deixar entrar a onda justa que nos permita vêr os objéto com seus valores reais, porque, olhando os objéto com os olhos abertos, a onda sendo demasiada grande, inunda a retina de luz e os objéto nos apparecem demasiadamente iluminados e não se pôde perceber o claro-escuro.

A visão opéra-se por ondulações, isto é, o que chamam os fisicos *visão direta* vem a ser em perspectiva o *saio principal* que sai do olho e vai ferir o centro

do campo visual. Dizem os físicos que o centro da visão, ou seja a visão direta, pôde concentrar-se numa unha ou então, ao contrário, ocupar todo o fundo do campo visual, como quando olhamos distraídos, sem fixar a vista em nenhum ponto do espaço.

Sendo, pois, o raio principal visual o centro da visão e vendo-se o restante vago, deduz-se daqui que o pintor, tendo sido emocionado por uma arvore, uma casa ou outro objeto, deverá vêr a arvore, a casa, etc., com todos seus detalhes, porém, fóra daquêles objetos, o restante o verá fóra de fóco.

Para obtermos a unidade de visão, será necessário que o centro do assunto que atrae o nosso olhar seja executado com todos seus pormenores, deixando o restante sem detallhar e descurando o desenho mais e mais, á medida que se vai afastando do raio principal da visão. Um quadro executado deste modo terá uma harmonia e um encanto resultantes de unidade de visão.

Agora precisamos entrar em outra ordem de estudos que particularizam a estrutura do olho humano, porém, sem occuparmo-nos de sua descrição anatomica, que, qualquer pôde vêr nos tratados de perspectiva ou de anatomia.

As ondas luminosas entram na nossa vista pela pupila, esta tem, como o iris, a propriedade de dilatar-se e contrair-se para deixar passar a maior ou menor quantidade da onda. Por detrás da pupila encontra-se o cristalino, cuja propriedade é a de adiantar-se ou acomodar a visão ás diversas distancias.

A vista, no seu estado normal, está adaptada para olhar o infinito, porém, para determinar um ponto,

precisa concentrar o raio visual; esta concentração é o que antes chamamos raio principal visual. Colocada ao fundo do globo do olho, encontra-se a retina e de frente ao cristalino está a mancha amarela, seu ponto mais brilhante, e perto desta acha-se o *ponto cecum* que não nos interessa. O interior do globo está ocupado por um humor vítreo escuro, parecido com teias de aranha, cuja propriedade é a de diminuir a luminosidade das ondas de luz que vêm do exterior, sem o qual, impressionando em excesso a retina, poderia sobrevir a cegueira.

Nosso olho, sem acionar o cristalino, pôde vêr os objétoes olhando para o infinito, porém vê tudo vagamente, ao que poderíamos chamar visão inconciente. Para perceber os objétoes com todos os seus detalhes, precisamos concentrar a vista, dirigindo-a ao ponto dado: esta pôde ser chamada visão normal.

Nossa vista possui, como as máquinas fotograficas, a facilidade de se pôr a fóco, e é por meio do cristalino que nosso olho se adapta ás diferentes distancias: a esta mudança é que os fisicos chamam *acomodação*.

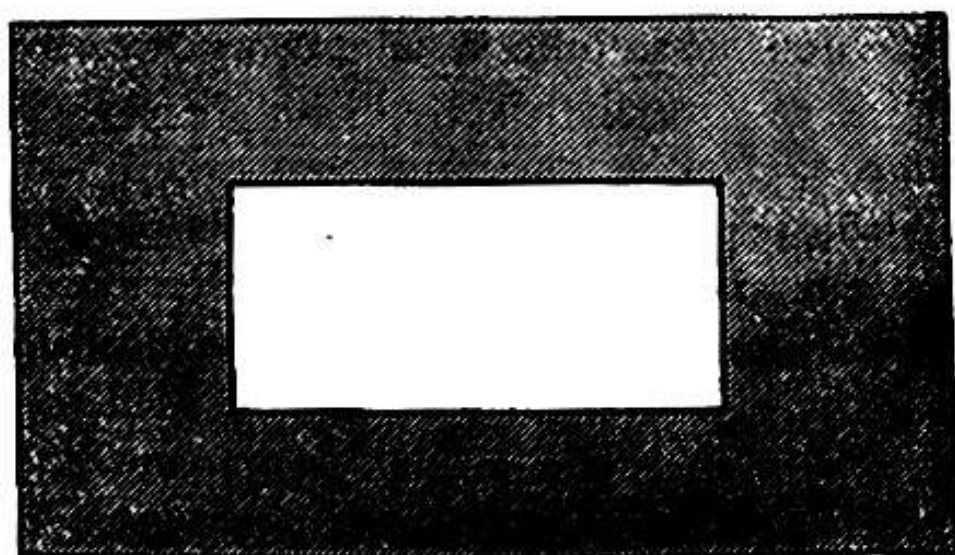
A visão pôde-se supôr representada por um feixe de raios que saem do nosso olho em fórmula de cone e vão parar no infinito, sendo a base deste cone o *campo visual*: si a visão é feita com os dois olhos, chama-se binocular, sendo seu campo um elipsoide, como já foi dito, com o diametro maior no sentido horizontal; e, dizem os fisicos, que o campo da visão pôde abranger 180 graus.

A visão binocular não tem importancia para o artista; os raios visuais são dois cones que saem de nossos olhos e reúnem-se a poucos metros ao sair de

nossa vista. Esta visão permite vêr os objéto's um pouco por detrás e, para evitar isto, serve-se o pintor de um só olho: com esta visão vemos nas marinhas os mastros dos navios e nas paizagens os troncos das arvores e os paus dos telégrafos, mais delgados do que são na realidade, por effeito de passar os raios visuais um pouco por detrás dos objéto's. Devido a esta lei, a estátua do Cristo Redentor, no alto do Corcovado, nos apparece mais delgada do que ella é na realidade.

Os pintores, para olhar como artistas, precisam fechar bem os olhos, á maneira dos galos quando se encontram defronte a uma luz viva; esta maneira de olhar não serve só para os objéto's que se encontram longe, acho-a mais necessaria para os que se encontram perto.

Outra maneira de conduzir a visão, é usar um cartão cortado nesta fórma:



para olhar pela abertura a paizagem e cortar melhor o quadro. Fazem isto os pintores, empiricamente, sem dar-se conta do por quê? Sua razão scientifica está em que a imagem nos chega directamente dos objéto's, sem

a irradiação dos objetos circundantes, percebendo-os com o claro-escuro, como o daria o espelho negro. Este processo do cartão auxilia o artista, não só para escolher o assunto, como para melhor cortar um quadro.

CAPITULO VI

Sobre a luz e a côr

Os corpos luminosos, como o sol, as estrelas e os corpos em ignição, provocam, por intermedio do sentido da vista, a sensação da visão; este phenomeno é chamado *fenomeno luminoso*. A luz, diziam, propaga-se por ondulação, á maneira das ondas do mar que se quebram na praia. Os fisicos atualmente têm estudado melhor esta questão, e descobriram que a luz se propaga em linha rcta por meio de raios que partem dela em todas as direções. Esta teoria está mais de acôrdo com as idéas que os antigos tinham sobre a luz, pois diziam que a visão era produzida por braços invisiveis que partiam dos objétoes e entravam na nossa vista. Apesar disto, no curso deste trabalho e para mais facil comprehensão, nos serviremos das ondas luminosas em lugar dos raios de luz. Nesta hipótese, os atomos, que compõem a chama de uma lampada, acham-se em estado de vibração e communicam seu movimento vibratorio ás outras moleculas com as quaes se encontram em contáto; assim produzem ondas que se propagam em todas as direções, como fazem as ondas circulares que produz a quédia de uma pedra sobre a agua tranquila.

Estas ondas acabam por quebrar-se na superficie da retina, e assim se produz a sensação da luz, en-

lão vemos a chama da lampada. Esta, por sua vez, lança ondas sobre os corpos situados na habitação, algumas extinguem-se, outras são refletidas e chegam ao olho do espectador. Esta volta da onda é o fenómeno a que se dá o nome de *reflexão*: os corpos que se encontram na habitação refletem parte desta luz.

Em geral, todos os corpos refletem a luz, mas não na mesma intensidade: as superfícies polidas são as que refletem mais luz, e, segundo a sua posição, podem desviar as ondas luminosas que caem sobre elas. As superfícies opacas, pelo contrário, absorvem os raios que recebem, e sua reflexão é insignificante. Os metais polidos refletem quasi toda a luz que recebem: a prata é, de todos os metais, o que mais luz reflete.

Esta reflexão da luz modifica a tonalidade dos objectos que lhe estão vizinhos: assim succede que, quando o objecto que recebe a luz é verde, os reflexos produzidos são esverdeados; si é azul, azulados; si é amarelo, amarelados, etc. Em muito maior grau acontece quando a luz é enviada por um vitral azul, por exemplo: toda a habitação é invadida por um tom azulado: a mesma modificação se opera com os globos e aba-jours transparentes, modificam tudo segundo a cor que revista o abat-jour ou o globo colorido. E é deste modo que o pintor pôde apreciar e perceber as tonalidades que lhe apresentam os objectos, segundo a intensidade da luz que recebem ou a posição em que se encontrem.

Ainda não nos temos occupado da decomposição do raio do sol através do prisma dentro da camara escura; este se decompõe sobre a parede numa, su-

cessão de luzes coloridas que formam o espectro solar. Este phenomeno é chamado pelos físicos *dispersão da luz*; as cores do espectro são as do arco-iris. Não me extenderei sobre este particular, porque os estudiosos poderão encontrar descrito este phenomeno nos innumeráveis tratados de fisica.

O gosto das cores desenvolve-se e apura com a civilização e os que mais influem são os tapeceiros, as modistas e os fabricantes de tecidos. Os tapeceiros, sobretudo, para obterem o mobiliario de um salão, sabem dar-lhe um nobre e bello aspecto, casando com arte as peças que entram no mobiliario de cada sala; as modistas, por sua parte, com as variadas fazendas dos fabricantes, procuram novas combinações para satisfazer ao público feminino, sendo estes gostos o que faz a moda. Nos pintores, este gosto do colorido chega a ser um verdadeiro culto, sobretudo nos coloristas, que são raros em todas as escolas, pois succede que uns tem muito desenvolvido o sentimento da linha e falta-lhes o da cor.

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 agradaveis, quanto mais apurado seja seu órgão visual.

Os rapazes, quando começam a pintar, não percebem as finezas da cor; a principio vêm as cores cruas e quando querem compô-las resultam os tons sujos, por não terem a fineza de vista que isto requer, e conquanto nas suas misturas usem as cores mais vivas da palheta.

Para se perceber bem as cores, é preciso possuir um órgão visual perfeito, porque nem todas as vistas são iguais, alguns não vêem o vermelho, atacando este defeito a povoação adulta em 10%; chamam isto daltonismo, de Dalton, fisico inglês, que sofria deste defeito e foi estudado por ele. Este defeito tem chegado a saber-se ser muito comum, pelos exames que fazem os empregados das estradas de ferro para entrar no serviço de guarda-agulhas.

As mulheres são menos sujeitas ao daltonismo, porque desde a infancia se exercitam em casar e combinar as cores para seus vestidos e em seus bordados de sedas variadas.

No livro "Les couleurs" de Ch. Guignel, aconselha para se conhecer si um individuo tem a vista bem organizada para estudar a pintura, de fazer a experiencia seguinte: misturar um pouco de branco com uma ponta de azul, outro pouco de branco com uma ponta de vermelho, outro etc. com uma ponta de amarelo, e outro com verde, teremos assim cinco tons, inclusive o branco.

Si o individuo que queremos examinar não distingue immediatamente as cinco variedades de cor, não tem o órgão visual organizado para estudar a pintura.

É bem certo que nossa vista, não distinguindo a principio os meios tons e os tons levissimos, poderá com o estudo afinar seu órgão visual: porque, assim como para aprender a desenhar, o olho se exercita a medir as direções, as intensidades e as distancias, o estudo da pintura ensinará a apreciar as qualidades, intensidades e multiplas tonalidades, que se encontram na natureza. Tenho ainda a acrescentar

que, na representação do colorido dos objéto, entra por uma grande parte o sentimento: esta parte da arte ninguém a ensina, é um dom natural que nasce com o individuo.

Antes de serem divulgadas as theorias de Chevreul, um autor francês, L. C. Arsenne, em seu "Manual du Peintre et du Esculpteur", Paris 1833, nos fala da escala cromática afigurada por duas voltas de compas concentricas, deixando entre elas uma banda bastante larga para poder-se fazer tres divisões bem iguais, com as côres primarias, pondo o amarelo, o vermelho e o azul. Deixar, dizia, entre cada uma delas um intervalo que enchereis com as tres côres binarias: o alaranjado, que será colocado entre o amarelo e o vermelho; o verde, entre o amarelo e o azul, e o morado, entre o vermelho e o azul. Estes seis tons deverão passar ligeiramente um no outro, conservando, sobreludo, cada um, sua pureza. Compõe-se com estas seis côres um circulo cromático, que já é um principio e nos conduzirá á estrela das côres publicadas por Cr. Blanc, na "Grammaire des Arts du Dessin", e hoje quasi sem importancia, mas que daremos a titulo de curiosidade.

Newton, para imitar as notas musicais, decompõe o prisma em sete côres, e não encontrando a sétima côr, substituiu-a pelo indigo, que vem a ser uma variante do azul ultramar. O sabio Chevreul, que tinha feito estudos sobre as côres para aplicar á tinturaria, resume-se dizendo: que na natureza não ha um só corpo em cuja tonalidade não se encontrem as côres fundamentais ou primarias: o amarelo, o encarnado e o azul.

Estas tres còres reunidas produzem por transparencia a luz branca, sendo complementares das binarias correspondentes. Assim, o azul é o complementar do alaranjado, porque o alaranjado, compondo-se de amarelo e vermelho, contém os elementos para re construir a luz branca: esta luz branca obtém-se através de um vidro azul e outro alaranjado (1).

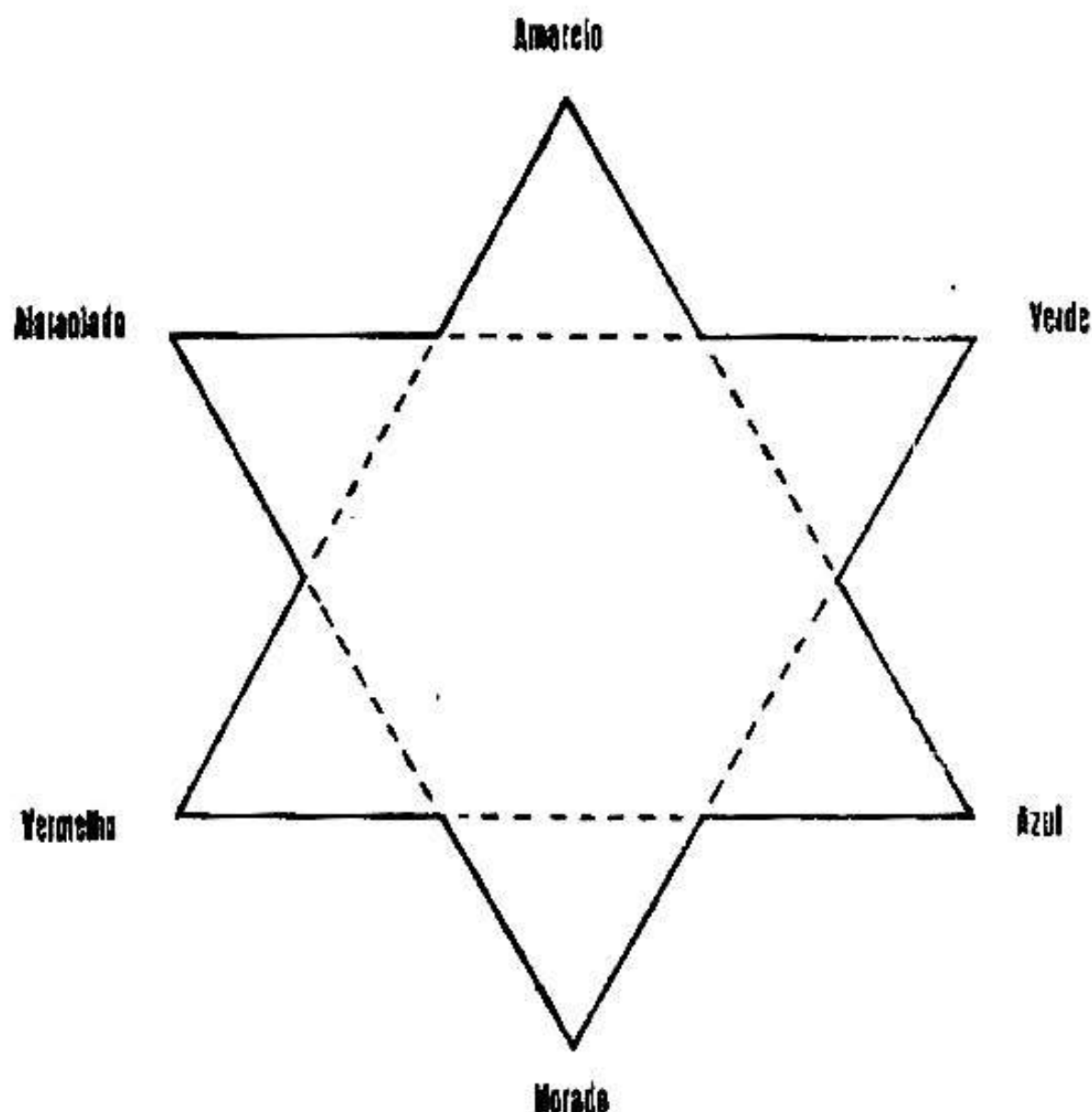
Entrando a falar mais extensamente sobre as còres complementares, diremos que o amarelo e o azul para compôr a còr binaria, o *verde*, chegará a seu maximo de intensidade quando se aproximar de seu complementar o *vermelho*. Igual fenomeno acontecerá para compôr o alaranjado; esta còr binaria aumentará com a aproximação do azul, que é sua complementar, e o mesmo se produzirá com a còr binaria o *morado*, si a collocarmos ao lado de sua complementar o *amarelo*. Agora, si se reúnem e misturam na paleta estas còres binarias com suas complementares, resultará a negação da còr.

Este aumento reciproco das còres complementares justapostas é o que Chevreul chamou: lei do contraste *simultaneo* das còres; diferenciação do contraste *sucessivo*, que consiste, por exemplo: quando a vista se fixou algum tempo sobre uma nota vermelha, ao relirar-se de repente a nota vermelha, aparece no seu logar uma verde, que é sua complementar.

Esta estrela cromática tirada da rosa de Ch. Blanc, exprime com clareza a lei dos complementares; não ha

(1) Os pintores, para pintarem de noite os efeitos de luz, servem-se de uma lanterna azul que com a luz da vela um pouco amarela ou avermelhada produz a luz branca.

mais que examinar a estrela em presença e verifica-se nos dois triangulos um em pé e o outro invertido, que formam a base da estrela; no em pé, estão as côres fundamentais ou primarias: amarelo, vermelho e azul;



damentais ou primarias: amarelo, vermelho e azul; no invertido, estão as côres binarias: alaranjado, verde e morado.

A luz branca contém as três côres fundamentais, como são o amarelo, o vermelho e o azul; cada uma destas côres serve de complementar às côres binarias correspondentes, como se pôde vêr na estampa. As côres geradoras, dá-se-lhes o nome de complementares com relação às côres binarias; assim, o azul é

complementar do alaranjado, porque o laranja, composição do amarelo e do vermelho, contém os elementos necessários para constituir com o azul a luz branca.

Pôr uma cor sobre uma tela, diz Chevreul, não é sómente tingir desta cor tudo quanto cobriu o pincel; é mais ainda: é cobrir do complementar o espaço circundante; assim, um círculo vermelho é circundado de uma aureola ligeiramente verde, que vai enfraquecendo à medida que se afasta; um círculo amarelo é rodeado de uma aureola morada e reciprocamente. Este vem a ser o contraste simultaneo, pois o successivo já foi explicado acima.

Sobre a mescla *melange* ótico das cores, conta Ch. Blanc: — Um dia que visitamos a Biblioteca do palacio de Luxemburgo, ficamos impressionados pelo effeito maravilhosamente rico obtido pelo pintor da cupula central, fala de Eugenio Delacroix, que apesar da obscuridade daquella cupula desprovida de luz, havia necessitado o artista de combatê-la, creando uma superficie concava que se precisava pintar, uma luz artificial pelo jogo das cores. Entre as figuras mitologicas que compõem a decoração e que se passeiam por uma especie de jardim, percebe-se uma figura de mulher meio nua, sentada á sombra das arvores, e cuja carnação conserva na mesma sombra o tom mais delicado e transparente. Como nós admirassemos a frescura do seu tom rosado, um pintor que havia sido amigo de Delacroix e que o havia visto trabalhar naquellas pinturas nos disse sorrindo: Os senhores ficariam admirados se soubessem as cores que produziram essas carnações tão delicadas. O effeito foi obtido com tons que, vistos separadamente, lhes

parceceriam tão apagados como a lama das ruas. E como se pôde obter esse milagre? Pela ousadia que havia tido Delacroix de *sabrer* brutalmente com riscos de um verde que, neutralizado em parte por seu complementar, o rosa, forma com este rosa, no qual se absorve, um tom mixto e fresco que é sensível á distancia; numa palavra, uma côr resultante que é justamente o que se chama *melange ótico*.

Sobre o fenomeno do contraste simultaneo poderemos vêr effeitos variados, por exemplo: uma fazenda amarela, constelada de pontos morados, ou sobre um tecido azul, constelado de pontos alaranjados.

Estas combinações são produzidas pelo *melange ótico* ou seja o casamento das côres á distancia, que vem a ser a base do *impressionismo* e a unica maneira de fazer vibrar as côres.

Sobre a harmonia das côres tem-se levantado contesições entre fabricantes de fazendas impressas e negociantes que haviam encomendado certos desenhos, tais como desenhos pretos sobre fundo vermelho ou carmezim, em lugar de pretos, os desenhos pareciam verdes.

Outras vezes queriam os negociantes desenhos cinzentos sibre fundo verde; estes desenhos pareciam roseos. O grande quimico Chevreul, havendo sido tomado para arbitro numa destas frequentes discussões, pôz os descontentes num singular embaraço, fazendo recortar papeis brancos sobre o padrão exato dos desenhos pretos e cinzentos, e applicando-os sobre a fazenda, de modo a occultar inteiramente os fundos vermelhos ou verdes, substituindo-os por um fundo branco. Imediatamente os pertos apareceram inten-

ros e os cinzentos perderam seu tom rosado. Esta teoria repousa sobre a lei das cores complementares, cuja teoria fica publicada atrás.

Emile Bayard, que se occupou da harmonia das cores, falando das *complementares*, nos diz que, collocando duas bandas uma ao lado da outra, sendo um verde e a outra morada, obtem-se o resultado seguinte: o verde perde o seu azul e fica mais amarelo, o morado perde o seu azul e fica mais vermelho. O alaranjado e o verde, estando ao lado um do outro, apparece o alaranjado mais vermelho e o verde mais azul; tudo isto é resultado da lei dos complementares.

Ha uma tal variedade de amarelos, vermelhos, azues e verdes, diz Emile Bayard, que o erro se desculpa pela educação do gosto; porém, nós fizemos o ensaio mandando a uma mercearia uma mulher do povo procurar uma fita azul, uma vermelha, outra verde e outra amarela; ella vos escolherá a cor mais espantada, *atroce* como disse o mesmo Bayard. Daqui se depreende que uma pessoa com a vista delicada acostumada a combinar as cores, seja nos bordados, seja em suas *toilettes*, escolheria tons calmos, sóbrios, passados, baixos, de preferencia aos tons berantes.

Sobre a vibração das cores, dizem alguns fisicos que "o paralelo entre o som e a luz é tão perfeito que se sustém mesmo nas mais pequenas circumstancias". Entre estes, o sabio Euler disse que o mesmo que o som grave e o agudo dependem do numero de vibrações que rende a corda eslicada, em um tempo dado, o mesmo pôde-se dizer que cada cor está sujeita a um certo numero de vibrações que atuam so-

bre o órgão da vista, como os sons sobre o órgão do ouvido. E, não somente a vibração é uma qualidade inherente às cores, mas é extremamente provável, como pensa Euler, que as cores não são outra coisa que as diferentes vibrações da luz. Na nossa pobre opinião, as cores, separadamente, não vibram; uma porta pintada de vermelho nos causa dano à vista pela sua cor viva, mas não vibra. Para que a cor vibre, precisa que o azul ou o vermelho tenham dois tons quasi da mesma intensidade e superpostos de maneira que um tom fique por cima do outro, o mais claro sobre o mais escuro, feito sobre seco e com pontinhos, de maneira que o espectador, ao vê-los, sinta a vibração do vermelho claro sobre o vermelho escuro, do azul claro sobre o azul escuro, etc., obtendo assim a vibração das cores: póde também ser o mais escuro sobre o mais claro, segundo convenha.

As casas de Veneza são todas pintadas. Por que os pintores preferem para seus estudos as casas velhas a outras acabadas de pintar?

Porque a pintada recentemente apresenta a cor inteira, enquanto que uma casa velha as chuvas a descascam, o sol a patina, e nesse descasque e nessa patina começa a vibração.

Ch. Blanc, no seu capitulo sobre as cores, nos fala dos Orientais, que são excelentes coloristas, quando teem de tingir uma superficie unida em apparencia não deixam de fazer vibrar a tintura, pondo tom sobre tom, azul sobre azul, vermelho sobre vermelho, etc., e é assim que conseguem a harmonia sobre os tecidos. Quanto mais intensa é a cor mais os Orientais a fazem refletir, afim de variar os matizes sobre o mesmo tom, tornando-a mais intensa para

impedir a pobreza monótona e obter a vibração desejada, tirando-lhe a pobreza de colorido que resultaria sem esta vibração. Delacroix, grande observador e colorista, em lugar de correr a pincelada para fazer um tom uniforme como um céu ou uma arquitetura, em lugar de correr a pincelada horizontalmente a fazia vibrar tamponando com a brocha sobre o mesmo tom e a seco.

Neste particular não valem explicações, é o artista mesmo que deverá estudar estes pormenores praticamente.

Não ha receita para combinar as côres, unicamente o que pode auxiliar o pintor é a estrela das côres que vai publicada na pagina

O sabio alemão M. Helmholtz, que fez grandes estudos sobre o som e as côres, dá em sua obra um quadro sobre o *melange* das côres, servindo-se como de taboa Pythagórica, mas como nela se serve das côres do *espectro*, e os pintores nos servimos de côres opacas, aquellas combinações ficam longe das que o pintor possa fazer na palheta.

CAPITULO VII

Desenvolvimento e evolução da pintura

A necessidade das belas artes tem-se feito sentir em todos os tempos e em todos os povos, e uma prova de que os povos procuram a beleza está nas *tatuagens*, com as quais ainda hoje adornam seus corpos os indios da America e os selvagens das ilhas do Grande Oceano. Por outra parte, as descobertas das côvas de Dordonha, na França, e de Altamira, na Espanha, nas quais se vêm representados animais já desaparecidos, testemunham os gostos artisticos daquêles remotos habitantes. E, eu mesmo, sem fazer alarde de descobridor, vi em Diamantina (no que ali chamam de Rio Grande) umas pinturas, representando indios, que terão alguns milhares de anos. Pelo mesmo tempo, os habitantes daquêle lugar me falaram que, não longe dali se encontravam pinturas feitas por indios no caminho de Bery-Bery, representando indios e animais.

Deixando de lado estas pinturas prehistóricas, os Egipcios decoravam seus templos com pinturas, e os ataudes em que guardavam as mumias eram decorados minuciosamente, algumas com esmero. A Assiria decorava suas apadanas, onde o Grande Rei dava audiencia, com ladrilhos esmaltados, figurando

tapeçarias. E mis de dois mil anos antes da nossa era, a rainha Semíramis fazia pintar de animais fantásticos as pontes da soberba Babilonia.

Segundo o testemunho de Platão, que vivia quatro seculos antes da sossa era, a arte da pintura era muito antiga no Egipto; mas, durante numerosos séculos, havia ficado estacionária, por não poder sair daquelas formas hieráticas e convencionais, estabelecidas pelos sacerdotes e mesmo pela religião.

Os primeiros artistas que se conhecem são os antigos habitantes da Thuscia ou Etruria (hoje Toscana), os primeiros que fundaram as artes sobre o estudo da natureza; e os primeiros, tambem, que juntaram o ideal a este estudo. Plinio nos disse que a pintura havia chegado a uma grande perfeição antes da fundação de Roma, quasi oito seculos antes da era christã. De seu tempo as pinturas de Coere, vila da Etruria, atraíam os olhares dos entendidos. Era verdadeiramente da Etruria que o Latium fazia vir os artistas para decorar suas vilas. Tal deve ser o que pintou a fresco em Lanuvium uma Atalante e uma Helena, pintadas uma defronte da outra; ambas estão nús e eram de uma beleza perfeita. Hoje em dia, disse Plinio, existem nos templos de Ardea pinturas mais antigas do que Roma mesmo, e nada mais admiravel que uns quadros passados tantos anos, se bem que estejam a descoberto, não têm perdido nada de sua frescura.

Os trabalhos a que nos referimos foram pintador por um pintor etrusco, Ludios Helotas, antes da fundação de Roma, e o trabalho conservava ainda sua frescura nos primeiros tempos de nossa era.

Chegamos por fim à Grecia, que será sempre, para todos, a terra classica das artes e das ciencias. Plinio, que é quasi o unico escritor que nos tem conservado os materiais, segundo elle, os Gregos não collocavam seus primeiros pintores senão na nonagésima olimpiada, quatrocentos e vinte anos antes da nossa era, e, portanto, a arte de pintar remonta a uma época mais longinqua. E' bem certo que, considerado pelo menos o estado da pintura com côres secas, deverá datar de tempo imemorial.

Agora, dizer que Helena trabalhava numa tapeçaria sobre a qual traçava os numerosos combates em que ela havia sido causa, tudo isso deverá ser posto em conta de imaginação dos poetas.

Os principios da historia da pintura são muito pobres e imperfeitos, porque não pintavam mais que com uma só côr, depois veio outro que trabalhava com duas côres: uma para as carnes e outra para as roupagens.

Seguiu-se-lhe outro, chamado Cimon, que fez fazer grandes progressos a pintura, pintando os escorços e agrupando as figuras em suas composições. Antes dêle, a arte reduzia-se a representar as figuras collocadas como estátuas umas seguidas das outras; todos os personagens estavam de pé e eram vistos de frente. Cimon deu atitudes variadas, aperfeiçoou seus trabalhos, fazendo sentir os movimentos dos musculos e as dobras das roupagens.

No ano 450, e pouco mais ou menos na nonagésima terceira olimpiada, Panoemus, irmão de Fidias, fez em Atenas um quadro, representando a batalha de Maratona. Esta composição, onde todos os perso-

nagens eram perfeitamente parecidos, faltava absolutamente de ação. Apesar deste defeito, Panœmus deverá ser considerado como o pintor que realizou grandes progressos na pintura, associando seus trabalhos aos do grande estatuario, contribuindo para ilustrar o seculo de Péricles.

Vivendo este mesmo pintor, appareceu um homem que devia elevar a pintura ao maior grão de perfeição: foi Polygnoto de Thasos, que, desdenhando de caminhar sobre as traças dos outros, creou um genero novo. Fiel imitador da natureza, entregou-se ás composições graciosas, procurando dar a seus personagens as tonalidades das diversas cores que, pela primeira vez, foram postas em prática.

Este pintor ornou com suas pinturas os pórticos de Atenas, e entre estas composições, que representavam os principais acontecimentos do sitio de Troia, admirava-se o Reembarque dos gregos, depois da tomada da vila, e Ulyses, descendo aos infernos.

Os Atenienses, querendo recompensar os trabalhos de Polygnoto, lhe perguntaram que salario queria em artista desinteressado; Polygnoto respondeu que a unica cousa que desejava era o reconhecimento de seus concidadãos.

Esta nobre resposta valeu-lhe, da parte do conselho dos Anfitriões,, um decreto solene de agradecimento. Polygnoto aperfeiçoou a pintura, a encaustica ou a cêra. Esta maneira de pintar, segundo Plinio, consistia em pintar com o estilo quente sobre o marfim ou a madeira polida. Seu quadro o Saqueio de Troia, segundo Pausanias, reunia a uma grande for-

ça de expressão o merito de ser uma composição bem ordenada.

Daqui em diante começa o desenvolvimento da pintura na Grecia, com Zeuxis, Timante, Parrhasios, Eupompo e Pamphilo, o mestre de Apelles. Este pintava com quatro côres e a pintura chegou ao seu maior apogéo naquêles tempos.

Não se tem conservado grande coisa das pinturas gregas e nada se conservaria sem o sepultamento de Pompeia e Herculano, que, soterradas durante dezesete seculos, nos deixaram chegar até nós algumas pinturas e mosaicos, pelas quais se pôde deduzir que a pintura chegou ao mesmo grau de perfeição que a escultura.

Com a dominação da Grecia pelos Romanos e o desaparecimento dos Ptolomeus no Egipto com a morte de Cleopatra, tanto a pintura como a escultura chegaram a desaparecer no primeiro seculo da nossa era. Sómente puderam conservar-se brilhantemente durante mais dois seculos os estucadores, surgindo das ruinas uma nova arte, a dos mosaicistas, cujo periodo glorioso foi no VI seculo, com a construção de Santa Sofia em Constantinopla e S. Vital de Ravenna.

Ao terminar a idade média com a quêda de Constantinopla, as artes e as letras emigraram dali e espalharam-se pela Europa, especialmente pela Italia e pela Alemanha, produzindo-se o periodo ao qual se chamou de Renascença, em que as artes se desenvolveram e aperfeiçoaram até surgir Miguel Angelo e Raffel, que elevaram a pintura ao maior apogéo.

A pintura, mau grado suas grandes composições, que não podemos deixar de admirar, faltava-lhe a perspectiva aerea, faltava-lhe a reprodução da atmosfera, e foi o grande Velazquez, nas "Meninas" e nas "Fiandeiras", quem encheu este grande vácuo que existia na pintura.

Isto já foi um progresso. Tanto a escola academica como os pintores daquêle tempo, porém, não cosheciam mais que a distribuição artificial de luz, ou seja a luz fechada do atelier, o que vinha a ser uma luz convencional.

Assim estiveram os pintores, cada vez mais em decadencia durante o ultimo quartel do seculo XVII, e quasi todo o XVIII, até o aparecimento de David. Com o advento de Napoleão surgiu uma pleiade de artistas notaveis, que continuou e produziu trabalhos até meados do segundo império, mas que não saiu da luz fechada do atelier.

Existia por aquêles tempos um estado permanente de nervosismo revolucionário, nervosismo que se propagou entre os pintores que habitavam em Paris; mas não nos precipitemos.

Por aquêle tempo e nos principios do reinado de Luiz Felipe, expuzeram no Salão de Paris dois paisagistas ingleses, Constable e Bonington, paisagens feitas sem partido algum, saindo-se do convencionalismo usado até aquella época, de pôr nos primeiros planos algumas ruínas ou qualquer resto de arquitetura. Isto deu nascimento á escola nova de paisagistas franceses, em que sobresairam Ronsseau, Dabigny, Dupré, Diaz e Corot. Este, na sua longa carreira, tendo empezado com o academismo, chegou nos seus postrimeiros annos ao impressionismo.

Ao mesmo tempo que se produzia esta escola moderna de paisagem, surgia um grupo de pintores revolucionários que, sem convencionalismos, abandonaram a trilha conhecida e se puzeram a pintar cenas campestres ao ar livre, ou seja o *pleneirismo*. Tais foram Manet, Monet e Courbet. A estes seguiu-se uma série de pintores, que estudaram cientificamente o raio de luz, dividindo-o, e dando lugar ao *puntilhismo*, separando por meio do isocromatismo as cores que entram no raio, e conseguindo deste modo a vibração da cor.

Podemos aventurar que estes progressos na pintura foram uma consequencia dos estudos científicos de Chevreul sobre as cores. Este como havia expressado nas suas teorias que não existe na natureza um unico corpo em que não entrem as tres cores fundamentais, como já foi dito antes, expressando a sua pintura por meio de pontos, daí derivou o nome de pontilhistas, que, desde aquêl tempo, 1875, eram assim chamados, até 1878, em que os revolucionários Cezane, Monet, Pissaro, Sisley e outros se intitularam de impressionistas. Estes pintores excluam o negro da palheta, produzindo pinturas de uma luminosidade extraordinaria, além de efeitos vibrantes de grande riqueza de colorido, procurando que o olho à distancia casasse as cores, ao que chamaram: *mélange óptico*.

Esta revolução da pintura a devemos á França, na época da Republica, com Monet, Pissaro, Sisley, Cezane, etc., que, ao mesmo tempo que os *pleineiristas*, fundaram o impressionismo.

Por aquella época, 1887, indo ao meu estudio Aman Jean, para ver meu quadro "A Defesa de Lu-

go", depois de examiná-lo atentamente, me disse: de todo sos tons que tem teu quadro, só acho justo o do cordeiro (2).

Tenho de advertir de que o puntilhismo deu origem a um novo processo de pintar, sendo que todos os tons empregados foram decompostos em dois, um quente e outro frio, que eram colocados um ao lado do outro e que, á pequena distancia, a vista os casava e produzia a vibração da côr. Estes compostos na palheta fazem os tons planos e sem vibração alguma e misturados em partes iguais produzem um tom sujo ou a negação da côr.

O puntilhismo foi usado pelos primeiros pintores impressionistas para dividir o raio de luz, decompondo os tons para logo serem unidos e misturados com a vista, obtendo-se assim o *melange óptico*. O aspecto que apresentavam aquelas pinturas era o de mostrar descaradamente o processo, e os impressionistas daquêles tempos, 1877, diziam-se contrários a toda fatura, mas, em resumo, o processo saltava á vista, e os tres toques de azul, amarelo e vermelho eram os que se impunham ao espectador. Mais tarde o puntilhismo foi-se modificando, e hoje usa-se de um amaneira discreta, disfarçando o puntilhismo, ou seja o processo. Apesar de tudo, temos que advertir de que será muito necessario ao pintor

(2) Preciso explicar para esclarecer ao leitor: quando pintava o quadro não acertava com o tom do cordeiro; sempre saía-me sujo. Decidi aplicar o que sabia do impressionismo. Havia dois tons, um terroso e outro gris: fui colocando-os ao lado um do outro sem os misturar, e assim pude ir formando a lâ, que no arranque da pele é terrosa e nas extremidades gris. Deste modo pude terminar felizmente a pintura do cordeiro.

conhecer o imperssionismo, não abusando porém, e servindo-se sempre dêle quando o julgar necessário.

O impressionismo, que parece uma invenção moderna, é muito antigo. Vi-o usado nos mosaicos de S. Vital, em Ravenna, do século VI; observei isto nos dois grandes painéis do abside em que está representada a cõrte de Justiniano, de um lado, e do outro a cõrte de Teodora: no painel de Justiniano ha um peitilho branco, neste encontravam-se todas as cõres do arco-iris, misturadas naturalmente com o branco, pois cada pedra que entrava no mosaico, que direi de passo, não era quadrada e sim retangular, eram de tons diferentes, desde o cinzento gris, esverdeado e vermelho, até o violeta e o azulado, e sendo os brancos leitosos, *por não se encontrar um branco puro*. Pois bem; todas aquellas variedades de cõres de tonalidades claras faziam o peitilho branco e ficavam no seu plano. Ainda não disse que estes mosaicos de S. Vital representam a época mais brilhante da arte dos mosaicistas, e os dois painéis da abside são de uma grande riqueza de colorido, o que não se pôde observar nos mosaicos de S. Marcos, em Veneza, nem nos de Roma, que são do século XII estes parecem lavados, si se comparam com os de Ravenna. A variedade e a riqueza de efeitos, que os mosaicistas Byzantinos sabiam combinar com tanta arte, produzindo uma tal harmonia, pude observá-lo melhor, e com mais proveito, na cúpula do mausoléo de Galla Placidia. Perto de S. Vital, ali havia uma escada que, adrede ou casualmente se achava encostada na parede. Subi nela e pude contemplar a variedade dos cubos que entravam no mosaico. O mausoléo é uma rotunda coberta por uma abobada de meio ponto, re-

vestida de um mosaico, imitando ouro velho, em cuja formação haviam entrado uns doze a quatorze cubos diferentes: um de ocre simples, sem dourado; outro de ocre, com os tres quartos dourados, e mais dois de ocre, com a metade e um quarto dourado; um de siena natural, sem ouro, e mais dois, com uma metade e um quarto dourado; outro de siena tostada simples e outro com a metade dourada; outros dois de verde garrafa, um sem ouro e o outro com um ponto dourado no centro. Em suma: nas doze ou quatorze peças diferentes, que entravam no mosaico, só havia uma completamente dourada; as restantes, tres quartos, a metade, um quarto, um ponto só; com a particularidade de que, quanto mais escuro era o cubo que entrava no mosaico, menor era o toque dourado. Todos estes cubos, colocados com arte, fazem á vista efeito de ouro velho, com a particularidade de haver naquela cúpula uma vibração, uma vida, que não se encontra nos mosaicos do seculo XII (*), em que as tradições dos bons mosaicistas do seculo VI se haviam perdido.

Voltando de novo a falar do impressionismo e do *pleineirismo*, diremos que foram os sistemas desenvolvidos pelos pintores revolucionarios Courbet e Manet, que pintaram os primeiros trabalhos ao ar livre, o que deu origem ao impressionismo. Depois destes veio Bastien Lepage, morto ainda jovem, mas cuja influencia lhe sobreviveu. Um dos que o seguiram foi Henry Martin, que começou a sua carreira ar-

(*) Os mosaicistas de boa época não procediam, como hoje fazemos, com processos científicos; sua grande prática e seu afinado gosto os induziam a combinar os cubos de mosaico, colocando-os por simples sentimento. E acertavam!

tística, imitando a seu mestre Paul Laurent, na *Queda dos Titães*, cujo quadro, exposto no Salão de Paris em 1877, se encontra, atualmente, na galeria da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Este artista do pleinairismo passou francamente para o impressionismo, produzindo trabalhos de grande luminosidade. A este seguiram Renoir, Degas e Besnard, que se destacaram dos impressionistas, cujas produções eram simples estudos; expondo seus trabalhos em rodas mais altas, conseguindo todos êles, com Henry Martin, alcançar as regiões da celebridade.

O Impressionismo veio de um quadro feito por Monet, exposto no *Salon des Refusés* em 1863, representando um pôr do sol, ao qual intitulou "*Impression*". Copiamos o seguinte do *Apólo*, de Salomon Reinach, que será bom recordar: "*Le pointillisme*" é a consequencia logica da doutrina dos impressionistas, que era, em summa, a divisão dos raios luminosos. A escola academica só havia conhecido uma divisão artificial da luz, uma luz de *atelier*: os impressionistas esforçaram-se por analisá-la, por isolar os elementos para aumentar a vibração".

O raio de luz decompõe-se nas tres côres fundamentais ou primarias: amarelo, vermelho e azul. A essa separação do raio de luz é a que se dá o nome de isocromatismo.

Como até aqui quizessemos dar uma idéa geral do desenvolvimento e evolução da pintura, não daremos por terminado o capitulo, sem dizermos alguma coisa sobre a pintura do seculo XIX. Todas as nações rivalizaram para obter o primeiro posto, mas é a França quem merece o primeiro lugar, pois não foi uma pleiade, foi uma legião de artistas que bri-

Iho esplendorosamente durante todo o século. E pôde-se indicar, como um dos maiores pintores do século, Paul Laurent, na "Morte de Santa Genoveva", que figura no Pasteon de Paris. Este assunto, que os inimigos dizem não ser pintura moral, apesar disso, será considerado como uma das mais belas páginas de pintura que terá legado á posteridade o século XIX.

De todas as nações, a Espanha destacou-se das outras, apresentando, no fim do século, dois artistas notáveis: Sorolla e Zuloaga. Este, sobretudo, elevou-se a grande altura, aliando, nos seus trabalhos, o sabio desenho de Velasquez ao brilhante colorido de Goya.

Sobre o movimento moderno das artes, poderei dizer que os Estados Unidos foi a nação que mais progressos fez no ultimo terço do século XIX. Na Exposição Universal de Paris, em 1878, aquella nação tinha uma pequena sala apresentando simples estudos academicos. Onze anos depois, apresentavam-se na Exposição de 1889, enchendo uma grande sala aonde já apresentavam quadros de composição. Na Exposição de 1900, não se diferenciavam em numero, valor e qualidades de distincção, que reunia a secção inglesa. E na escultura: os cavalos monumentais de Frenche podiam rivalizar com os melhores animalistas francezes.

Sobre o futuro das artes, sem pretender ser profeta, posso aventurar que, dado o actual desequilibrio europeu, as artes irão se deslocando calma e intensivamente para os Estados Unidos e, mais tempo menos tempo, assentarão ali a sua tenda.

CAPITULO VIII

Como devemos conduzir o estudo do desenho e da pintura

E' de absoluta necessidade ministrar o desenho ao povo, paralelamente ao ensino das primeiras letras. Já disse em outra parte: "A questão do ensino de Belas Artes": "O ensino do desenho é de uma atualidade palpitante, a necessidade entre nós cresce, de dia para dia, a nossa povoação aumenta e com ela aumentam também as aspirações do povo. Este ensino não serve somente aos que querem seguir uma profissão liberal; é um ensino prático que pôde servir a todos, pois não ha uma só categoria da população que não possa tirar proveito". Será, pois, necessario, não sómente ampliar este estudo, mas aperfeiçoá-lo na Escola Normal, dando-lhe outra orientação de que atualmente carece. Hoje as aspirantes ao professorado primario têm aula de desenho duas vezes por semana, com a duração de 40 minutos. Este tempo é insignificante, porque nem as alumnas têm tempo para fazer cousa alguma, nem o professor nesse pequeno espaço de tempo pôde corrigir a 40 alunas. Para fazer-se com eficiencia este estudo, precisará que a aula dure, pelo menos, uma hora e meia; uma hora e 20 minutos para o trabalho e 10 minutos para

preparar-se o trabalho e para a correção do professor; o mesmo se deverá fazer no Externato Pedro II.

Nas escolas profissionais, as aulas deverão ser de 6 às 8 da noite, diárias, e os professores deverão ocupar-se durante essas duas horas na correção dos alunos. Esta é a única maneira de lecionar com proveito aos alunos que se dedicam às artes do desenho, e poder-se-á encaminhar com bom resultado aquêles que apresentem disposições até chegar ao estudo da estátua, que será o primeiro degrau que o principiante precisará galgar para entrar a estudar numa escola de belas artes.

Entrando os rapazes nestas escolas profissionais com a idade de 12 a 13 anos, poderão estar habilitados para entrar em uma escola superior dos 16 aos 17 anos, podendo haver feito os estudos secundários mais necessários e precisos para entrar a cursar a aula de pintura.

Depois de ter aprovado nestas escolas profissionais a cópia da estátua, poderá entrar na Escola de Belas Artes a estudar as aulas preparatorias de geometria descritiva, perspectiva, anatomia e história das artes, frequentando desde já a aula de estátua, ou si se encontrar forte, fazer concurso no exame vestibular para entrar a frequentar á noite a aula de modelo vivo, sem prejuizo de frequentar a de desenho da estátua, enquanto não entre para a aula de pintura. Entrado que seja o aluno para esta aula superior, poderá desde já frequentar a aula de composição de ornatos, onde o professor poderá ministrar dois a tres elementos e com estes fazerem a claro-escuro a composição de um friso, ou de um painel, para começar a desenvolver as faculdades imaginativas. Isto se fôr

pintor, e a aula de escultura de ornatos, se fôr escultor.

Feitos estes estudos, poderá frequentar a aula de pintura decorativa, cujo curso deverá ser de tres anos. Continuando a praticar a aula de pintura, poderá fazer os projetos pintados, entregando-se completamente aos projetos de decoração de casas, e a compôr as decorações de uma sala, de um tecto, de um friso, etc., aplicada à ornamentação interna dos edificios. E com esses elementos sabidos, praticando os tres anos do curso no estudo da decoração, poderiam sair da Escola, tendo nas mãos os recursos para entrar com proveito a frequentar a aula de pintura.

Terminado este curso de pintura decorativa, continuavam a praticar a aula de pintura, mas pintando sem partido algum de interpretação, porque o aluno que começa a estudar o natural, si quer interpretar, se desviará do caminho reto, pois em pintura não se conhecem genios precoces como na música, e temos de contentar-nos com o que prescreve a mãe Natureza. Porque, assim como a criança ao principiar a andar caminha a quatro pés, para depois levantar-se e caminhar sobre os dois sómente, assim também o caracter do individuo não se forma senão chegado á idade viril. Em arte, a individualidade vai se formando aos poucos, depois das primeiras obras feitas, e não serão estas obras meros estudos, mas, sim, assuntos compostos com varias figuras, nos quais se ache um *pensamento* e uma *ação* expressada.

Antes de decidir-se o estudante a entrar numa escola, a estudar as artes do desenho e especialmente a pintura, como é o objeto deste livro, seria muito conveniente que se sentisse animado extraordinaria

mente para empreender esta difficil carreira. O que pretenda segui-la terá necessidade de sentir-se dotado de grande tenacidade de animo, para não abandona-la aos primeiros contratempos, e estes, infelizmente, serão em maior numero do que os momentos felizes em que o aspirante adquire uma esperança.

A maioria dos rapazes que se dedicam a belas artes, fazem-no impulsionados por uma grande afecção a elas. São as mais das vezes vocações incipientes, mas que ainda não tiveram tempo de experimentar si suas inclinações correm parelhas com as suas disposições artisticas. Muitos são os que se enganam, inumeraveis os que se encontram neste caso, e, infelizmente, este mal não póde remediar-se.

Na natureza humana, as primeiras tendencias espirituais são para as artes e a poesia. Os pais, no apaixonado amor que sentem por seus filhos, os apresentam aos professores como genios prontos a brotar maravilhas, mas, ás primeiras lições, certifica-se de que não passam do nivel ordinario.

As vocações artisticas são, em todos os tempos, raras, e para convencer-nos disto não ha mais que ver os inumeraveis alunos que frequentam a Escola Especial de Belas Artes de Paris, onde funcionam tres aulas de pintura com uma média de 80 a 90 alunos cada uma; e de todos esses alunos só um por ano é que vai pensiosado pelo governo á Roma, e os restantes, uns tres por ano, sairão competentes para ganhar a sua vida pela pintura, uma terça parte irá desempenhar as funções de professores de desenho em escolas secundarias ou profissionais das provincias, e os restantes ou mudarão de carreira ou ganharão sua vida dedicando-se ás artes menores. Ao

mesmo tempo, 1877 a 1892, na mesma Escola, havia um curso de pintura decorativa, dirigido por Mr. Galland, autor de modelos para as manufaturas dos Gobelinos. Isto confirma que as artes decorativas não eram descuradas naquela escola superior de arte.

Nós aqui precisamos cultivar este ramo da arte que, como já disse "Na questão do ensino das Belas Artes", "é o primeiro degrau a galgar quando se quer estudar a pintura". Com este estudo, o aluno aprende os *trues* e o *metier* de pintor, que o prepara depois para entrar no estudo da pintura com os conhecimentos básicos precisos, afim de serem utilizados nos sucessivos estudos escolares.

O aluno que tiver seguido com proveito o ensino da pintura decorativa, poderá desde já ser um independente, pois terá nas suas mãos os meios de prover a sua subsistencia, enquanto que, como estão hoje estabelecidas, não pôde ter segurança do dia de amanhã.

Efetivamente, nem todos os que estudam podem chegar a ser regulares artistas e o desgraçado que pelo sistema atual de ensino não pôde chegar a ser um regular pintor, ficará a vegetar como tantos e tantos que, depois de passar meia duzia de anos estudando a pintura, apresentam-se na exposição anual, expondo uma figura ridicula ou um retrato mediocre; ou, peor ainda, expondo uma paisagem vasia, que nem sabem animar com uma simples figura ou um animal qualquer.

Os alunos do curso de pintura, depois de sabidas as materias de anatomia e perspectiva, poderiam fazer assuntos de mitologia, história profana, sagrada, genero, etc., uma ou duas vezes por semana; feitas

estas composições a claro-escuro ou pintadas, e aquêles que se destacarem poderiam ser ajudados pela administração da Escola. Para a eficiencia deste estudo, precisaria ter a Escola seis ateliers, tamanho reduzido, que serviriam para os concursos durante o ano e para fazerem o concurso ao premio de viagem, e, quando estivessem vãos, poderiam ser repartidos entre os alunos cujas composições mais se destacarem e fossem ajudados pecuniariamente pela administração a realizarem ditas composições, executando-as debaixo das vistas e da direção dos respectivos professores; e concedendo-lhes estes *ateliers* pelo prazo máximo de tres mezes. Com estes exercicios, os rapazes ficariam habilitados a fazer o concurso para o premio de viagem á Europa.

Antes de fechar este capitulo tenho necessidade de fazer uma declaração importante. Os concursos para o premio de viagem, em pintura e escultura, são deficientes. Enquanto não se exija dos alunos que pretendam a esse premio de fazerem, os pintores, um quadro de composição, seja biblico ou mitológico, e os escultores um assunto da mesma natureza em baixo relevo, ou uma estátua de um personagem dado.

CAPITULO IX

Das regras de composição

Ainda não nos temos occupado das regras de composição, si é que para compôr sejam indispensaveis. As regras para compôr são poucas: principalmente, que o assunto ou personagem principal seja collocado ao centro do quadro; que as linhas que formam as outras figuras conduzam a vista sobre o personagem em questão; depois evitar os paralelismos e os angulos retos e que as direcções das linhas sejam variadas. Com estes pouquissimos dados não precisei mais na vida, só me tenho preocupado da originalidade, que o meu quadro não se parecesse a outros já feitos.

Ha tres maneiras de vêr o assunto: dado o teatro em que se passe a acção que suponhamos, seja uma sala, e, naturalmente, não poderemos prescindir da parede, que virá a ser o fundo da cena. Assim teremos a composição vista pelo ponto central; a mesma vista pelo lado direito, e depois a composição vista pelo lado esquerdo. Agora, si a cena se passasse ao ar livre e sem cenario obrigado, então ella se poderá ver de todos os lados, menos si houver necessidade de ter em conta a disposição da paisagem, da igreja, da casa ou da fortaleza, que terá de figurar no quadro, para a melhor comprehensão do assunto.

Sobre este particular não ficará fóra de logar o que se passou ao pintar meu quadro "A Defesa de Lugo". O assunto é, como se vê na estampa, um cavalleiro sobre a muralha da praça, arrojando ao campo inimigo um cordeiro. Veio Pradilla e disse que a cêna estaria melhor vista por detrás, quer dizer vista do fundo da muralha; logo vem Emilio Sala e me aconselha a fazer a composição vista do campo inimigo. Uma e outra destas duas idéas não estariam mal, mas eu a fiz vista de um ponto intermediario, porque, reflexionando bem, vista como indicava Pradilla, o cavalleiro perdia a sua nobreza visto por detrás, e como aconselhava Sala, não havia possibilidade de que o espectador pudesse ver o assunto daquella distancia de tamanho natural. Eu fiz a cêna de um ponto intermediario, apresentando o guerreiro um nobre aspéto, como eu o concebi. Isto vem a confirmar o que deixei dito acima sobre as diferentes maneiras de compôr um assunto.

Uma composição pôde o artista resumir-la em poucas linhas, procurando destacar-se delas uma dominante. A disposição e a distribuição das linhas são de maxima importancia para expressar o assunto e dar novidade á composição. As linhas em si têm a sua significação: a vertical indica a estabilidade; a horizontal, o repouso, a calma e a melancolia; as obliquas, quando o ambiente está em alto, indicam a alegria, como uma mulher inclinada para trás, sorrindo; quando o ambiente fica em baixo, a tristeza, como uma pessoa inclinada para o chão em ato de humilde adoração. Mau grado seja nossa intenção fugir das regras, aconselharemos aos principiantes evitar as composições que se parecem ao Santo, ladeado de

dois castiçais com velas. Agora, depois que tivermos escolhido para a composição o modo vertical ou o horizontal, precisaremos evitar as linhas perpendiculares que poderiam prejudicar a unidade de composição.

Concluindo os conselhos para a execução dum quadro, diremos que, quando a linha dominante seja uma horizontal, poderão colocar-se uma sucessão de objetos verticais, porque, diz um outro autor, estas ajudariam a valorizar a horizontal; enquanto que uma horizontal crearia uma segunda unidade. Si a dominante fôr uma vertical, uma sucessão de linhas horizontais, como as marchas de uma escadaria, valorizaria a vertical.

Sobre isto de compôr meteram-se a dar conselhos muitos escritores, que não são artistas e cujos conselhos poderão ser reduzidos ao seguinte:

Disse um que não é artista: "A composição não tem outro novel mais que o genio aliado ao sentido comum"; outro também não artista aconselha que a arte de bem compôr consiste em variar com arte: isto já aí não está mal. Logo vem o grande Diderot, que, parecendo dizer uma cousa nova, se mete pela trilha conhecida e diz: "A unidade do todo nasce da subordinação das partes e desta subordinação nasce a harmonia que supõe a variedade.. Nada póde ser bom sem unidade. Este pensamento hoje não causa admiração; póde bem ser que naquêles tempos, século XVIII, em que os pintores francezes faziam pintura açucarada, tivesse grande resonancia, por serem idéas novas, que hoje pódem ser colocadas nos lugares comuns. Sobre este tema resume-se Puvis de Cha-

vannes, com a frase seguinte: "Para falar de pintura é preciso saber pintar".

Como os mestres compunham:

Miguel Angelo, conta Benevenuto Cellini, não fez nenhuma de suas obras sem antes haver feito o assunto em baixo relevo; aconselhava fazer as composições piramidais, muito em voga até o ultimo terço do seculo XVIII e multiplicadas por uma, duas, tres. Para alguns todo o misterio da arte encerra-se neste preceito, porque o maior mérito de um quadro, quanto á graça e á vida, é saber expressar o movimento, é dizer que as figuras não pareçam paradas, o que a gente do officio chama o espirito de uma pintura. Não se encontra, disse, forma mais apropriada a exprimir o movimento que a chama do fogo, a qual termina em cone ou ponta propria a dividir o ar, de sorte que um quadro em que esta figura é observada, possuirá o principio estético para agradar; a piramide é preferivel ao cone, pela variedade de linhas que apresenta por gradação, desde a base á ponta.

Rafael extendia multos desenhos de sua mão que lhe pareciam mais adequados ao assunto do qual havia concebido uma grande parte em sua cabeça, e olhando um, olhando outro, ia desenhando rapidamente as suas composições; parece que sua imaginação se enriquecia com a multidão destes documentos.

Tristoreto, com seu genio impetuoso, procedia de uma maneira rapida e segura: modelava figurinhas que representavam os personagens que iam servir na sua composição, dispunha-a num teatro, iluminava-as em seguida, e, quando estava seguro do efeito das luzes e contente da composição e da disposição dos grupos, punha-se ao trabalho.

Pablo Veronese, para compôr, servia-se de uma quantidade de figurinhas de cêra de pequeno tamanho e arranjava com elas uma composição por vasta que fosse. Também as vestia com fazendas de diversas qualidades e côres, para poder apreciar em seu conjunto a harmonia do colorido.

Sobre a concepção de um quadro, ou seja a primeira idéa para realizar um trabalho, já nos temos alongado bastante no capítulo I sobre as diversas partes do discurso e não precisaremos repetir o que já foi dito. Seria conveniente que o artista, ao encontrar um assunto se sentisse intimamente tocado na sua maneira de sentir e de pensar. O artista precisa conhecer-se, estudar suas qualidades, seus gostos, seu temperamento, suas forças, em suma, não confundir seu entusiasmo de letrado com a inspiração do pintor. Este caso ocorre frequentemente entre os principiantes que se entusiasma com as leituras dos poetas e escritores, que não ha meio de as poder representar. Porque, quem pretenda fazer um quadro, precisa que a cêna a representar tenha uma ação, gestos visiveis e movimento, para que o assunto possa comprehender-se e expressar-se. Nenhuma ação cossiste sómente em palavras, como aquella frase célebre de Julio Cesar: "Rema, rema! que levar a Cesar e sua fortuna!" Estas palavras belas e sonoras não tem representação em pintura, porque o pintor para representar a cêna não tinha á mão outra coisa que fazer senão o interior de um bote com um marinheiro remando e um passageiro simplesmente estendendo o braço. A ação assim expressada ficaria muda e nula; nestes assuntos são onde caem os principiantes.

Fazer novo em pintura não consiste em que o assunto seja novo, mas sim em apresentá-lo com novidade, tanto na disposição como na expressão. A invenção de um quadro pôde ser considerada de duas maneiras: a que surge diretamente do espirito do pintor e a que êle tira da leitura de um escritor. Quando a eleição do assunto depende exclusivamente do pintor, este deverá adapta-lo a seus gostos, de maneira a desenvolver na obra as qualidades que sinta mais assimilaveis com o seu modo de ser e de pensar.

Desde que o artista escolhe um motivo, precisa pensar nos meios pitorescos a desenvolver no quadro, sem se influenciar com as belezas literarias dos livros em que se houvera inspirado. O que o pintor deverá tirar do poeta não será o que terá lido em suas poesias, mas sim o que terá visto e deduzido: a idéa viva agitando-se.

Ha para o pensador momentos lúcidos de inspiração em que sua alma se comunica com a natureza e esparge sobre os objetos uma vida que os anima. As almas privilegiadas parece que tomam o molde das cousas que elas concebem, reproduzindo-as com um carater de verdade sã e robusta.

O artista toma da realidade os elementos para executar sua obra com acerto, formando com tais elementos um todo não sómente agradavel como belo. Com isto chega a crear um mundo ficticio destinado a substituir o mundo real, e nisto consiste o trabalho do artista: crear um mundo ideal. Assim o artista extrai da propria natureza os elementos para expressar seus proprios sentimentos.

Ha nos homens o sentimento do belo, o mesmo que o sentimento do bem e do justo. O gosto estético, póde-se dizer, é tambem um sentido como o da vista e do ouvido, do mesmo modo que as palavras agradaveis e honestas e os sentimentos morais.

CAPITULO X

Da distribuição de luz e da execução do quadro

Na distribuição deste elemento num quadro, temos um grande mestre em Rembrandt. Este teve a grande magia de saber repartir a luz iluminando o grupo principal, deixando outros na meia tinta e o resto na sombra. Nos assuntos de plena luz não se pôde fazer esta combinação e o pintor precisará estudá-los no natural. Agora, nos assuntos decorativos, como são os tectos e as pinturas de fantasia, o pintor tem toda a liberdade e pôde distribuir a luz á la Rembrandt ou como melhor o entenda, subordinando tudo á harmonia do conjunto.

Deverá, também, ter em conta o pintor a hora em que se passa a cena: si é de manhã, ao meio-dia, á tarde ou ao crepúsculo, para a iluminação do quadro. Estes diversos aspéctos do dia deverão ser applicados á natureza da cena que se quer representar.

Os autores antigos distribuiam os objectos de um quadro formando massas de claro-escuro, dispondo-as de maneira que a parte luminosa se encontrasse reunida de um lado e a parte escura do outro, afim de produzir o efeito do cacho de uvas, como aconselhava Ticiano. Esta interpretação no cacho applicado a um quadro é idéa muito antiga e nem por sonho

pensavam em fazer o ar livre e menos os efeitos de sol — que, segundo Leonardo da Vinci, era impossível de se pintar. Porém, hoje, não é prático isto, porque ou se faz o quadro na luz fechada do *atelier*, ou na luz aberta do ar livre: porque unicamente onde o cacho pôde ter aplicação é nos efeitos de sol.

O personagem principal de um quadro deverá ser o mais luminoso e os restantes deverão ficar subordinados, tanto na fatura como no desenho; estando a figura principal e as que lhe ficam perto bem desenhadas e pintadas com todos os detalhes, as outras, sem o estar, parecerão terminadas.

Pôde-se fazer neste caso uma comparação com a esfera, que concentra a luz num ponto e vai degradando para a meia tinta até entrar na sombra: a razão pela qual Lehmann, meu mestre, dizia que a luz era um corpo. Compreendendo a luz dum quadro deste modo, é fácil dar unidade á obra. Agora, quando na tela se distribue a luz por partes, e que tanto luzes como sombras se encontram esparzidas, a vista se distrai e desvia do assunto principal, ficando sem saber onde fixar-se.

O volume das massas de meias tintas deverá ser maior que o das luzes, como succede na esfera, e como nesta, não repetir a luz principal. Agora, para não fazer monótono, será bom repetir alguns efeitos de luz secundarios (*rappels*), para dar mais variedade e fazer resaltar aquelas partes que o pintor considera necessarias para o melhor efeito da obra. Assim, por exemplo: o grande retrato de mulher, com o qual Carolus Durand obteve a medalha de honra no Salão de Paris de 1877, havia um *rappel* de luz na cauda

do vestido que atraia os olhares do espectador e dava variedade ao quadro.

Rubens, conta um autor, durante o tempo que esteve em Veneza, fez o ensaio seguinte: tomava uma folha de papel de seu caderno e, quando lhe chamava a atenção um efeito de claro-escuro de um quadro, escurecia as partes da mesma graduação que via no quadro, deixando intacto o papel branco para interpretar a luz, isto sem fazer caso do assunto nem do desenho das figuras. Um pequeno numero de provas feitas nestas condições o convenceram de que o papel ficava marcado da mesma maneira, tirando a dedução que um quarto do papel ficava sem, manchas, destinado á luz principal; outro quarto era destinado ás sombras intensas, e o restante ás meias tintas. Isto confirma a teoria da esfera: a teoria da esfera aplicada a um quadro de interior é razoavel, mas não é applicavel á pintura ao ar livre.

Sobre esta teoria da esfera, Paillot de Montabert disse o seguinte: Dada uma bola iluminada pelo sol, distinguem-se as partes iluminadas ao centro, que é onde se encontra o ponto mais brilhante, depois vê-se a sombra sobre a parte privada de sol e logo o reflexo; enfim, sobre o corpo que suporta a bola, vemos o esbatimento ou seja a sombra projetada, que é mais escura do que a mesma sombra. Que devemos fazer para seguir esta ordem na nossa composição ou na combinação do claro-escuro? Escolhemos nosso aspecto de maneira a obter uma massa de sombra sobre o corpo principal, sobre o grupo, sobre os objectos que queremos pôr em relevo, e obteremos assim uma massa de sombra mais forte; e, si o assunto e a composição nos der alguma roupagem escura

e notavel pelo tamanho da massa, esta massa escura a faremos contribuir ao efeito geral do claro-escuro, ligando-a á sombra intensa que deverá soste a parte clara.

Para o bom efeito dum quadro convirá não descuidar os primeiros planos: os pintores Pablo Verones, Tiziano e outros procuravam pôr, nos primeiros planos, jarras, bacias de ouro ou prata, com as quais mobiliavam seus quadros e davam-lhes mais riqueza.

Antes de terminar esta parte da distribuição da luz e com objéto de se obter a unidade de visão, deve-se procurar que tanto os claros como os escuros, á medida que se aproximem das extremidades do quadro, deverão ser mais apagados, menos desenhados e descuidados mais e mais nos angulos.

A natureza ensina ao pintor a harmoniosa distribuição das côres nos passaros, na grande variedade de conchas que se vêm nos museus de historia natural, com cujas combinações o pintor poderia enriquecer sua palheta, com efeitos não somente belos como imprevistos.

Para equilibrar as côres num quadro, precisará pôr ao lado de um tom frio um tom quente e ao lado de um quente uma mancha fria: esta é a maneira moderna de pintar e harmonizar as côres num quadro, e todos os tons deverão seguir este processo para que o colorido vibre e tenha vida.

O jovem artista, que pretenda fazer um quadro para o qual tenha pensado muito durante semanas e até mezes, vai para o seu *atelier* munido de seus albums, nos quais terá apanhado, no correr da vida diaria, as posições que mais o impressionaram, vistas na rua, nos passeios, nos teatros, cafés, etc. Além

disso, muitos projetos de quadros rascunhados e outros esboçados e que pretende executar na sua futura vida artística. Depois de entrar no seu *atelier* e de depositar os documentos sobre a mesa, encontra que a luz que lhe entra pela janela é demasiado descorada e precisa modifica-la com as cortinas brancas e pretas, aquelas para modificar a luz e estas para concentra-la. Alguns pintores curam muito da iluminação do *atelier*, aumentando a iluminação com uma série de cortinas de diversas cores, de modo a produzir reflexos sobre o modelo que, modificando a cor, dão-lhe uma grande riqueza e variedade de colorido.

Uma observação importante: evitar a luz crepuscular, que é alaranjada e pôde modificar o colorido de um quadro. O mesmo paisagista que no campo trabalha com o azul do céu, este azul entra sem se aperceber nas tonalidades do quadro e, quando entra com sua tela na camara do hotel, os tons lhe resultam berrantes. Tudo isto é o resultado do excesso de luz, e quanto mais, si o trabalho foi feito com o sol batendo no chão, a reflexão do sol sobre a tela diminue a intensidade das meias tintas que, vistas dentro da luz do albergue, parecem escuras e precisam ser atenuadas.

Depois de ter a luz bem arranjada e de que deitou sobre a mesa seus croquis e os seus esboços de quadros, determina-se escolhendo aquêle que seja mais interessante, tenha mais originalidade e cuja mancha de cor o seduza mais. Fixado definitivamente na escolha do assunto, começa por escolher os modelos que veja serem mais apropriados para a sua composição e desenha-os primeiramente nus; depois deste primeiro trabalho, veste-os com as roupas ade-

quadas e faz desenhos do tamanho em que terão de figurar no quadro: ter grande cuidado de fazer do tamanho exato do quadro, porque isto lhe economizará muito trabalho para o futuro. Concluídos estes estudos preliminares, acomete com os estudos de côr, estes feitos em tamanho menor e de que tenha as notas d côr reunidas aos desenhos que, já dissemos, são do tamanho justo do quadro, faz o estudo bem detalhado do fundo ou scenario em que se passará a scena.

Logo que tenhamos amadurecido e bem pensado a composição, precisamos determinar as dimensões que deveremos dar á tela, limitando-nos ao que convenha no caso. Não fazer numa tela de grandes dimensões um assunto frivolo e vulgar, como tampouco a um quadro dramatico de grande estilo, dimensões reduzidas: o tamanho da composição deverá ir de acôrdo com o que representa, isto depois do quadro pensado e ordenado.

Os desenhos para transportá-los ao quadro, quadriculam-se ou bem interpõe-se um papel frotado de plumbagina ou sanguinea. Póde tambem usar-se um papel a decalcar do tom que se deseje, frotando côr a oleo e misturando com secativo e limpando-se a côr sobranete com um pano em fôrma de *lampom*. Esta camada de côr, não sendo muito espessa, dura pouco tempo, mas tem a vantagem de que os traços decalcados resultam finos, não se misturam com a pintura, como acontece com a plumbagina, podendo-se passar o pincel impunemente e podendo-se frotar a côr e até fazer veladuras. Para as pinturas sobre fazendas, este decalque é vantajoso, porque economiza o trabalho de perfilar, pois, sendo preparado o papel a decalcar

com a côr definitiva, evita o fazer-se os contornos de novo. Nas perspectivas e na arquitetura, este processo tem a vantagem de aderir melhor com a pintura, o que não acontece com a tinta a Nankim.

Para a execução do quadro, não se deverá pintar em telas preparadas com terra de sombra ou verde escuro, porque, si as primeiras pinceladas fazem luminoso, á medida que se adianta no trabalho vai escurecendo e, quando se termina, fica o trabalho baixo de tom e falto de luz. O melhor, neste caso, será preparar a tela com terra de Veneza e uma ponta de negro marfim que, misturados com o branco, fazem uma coloração gris clara. Eu aconselharia depois de preparada a tela como levo dito, e bem sêca, seguir o processo de Rubens, preparar o quadro pintando a cola: este processo cansa menos a tela, é mais rapido e vê-se o efeito immediatamente.

Será preciso que o pintor, ao fazer o quadro, tenha em vista dar aos personagens que entram na composiçui o carater que a cada um corresponde. Que cada personagem conserve seu carater proprio, é dizer, não dar a um personagem grave os ares de um criado, nem a um velho os ares e gestos de um moço.

Segundo a qualidade do assunto, assim deverá ser o modo de expressá-lo: a um assunto triste, o modo de o representar será com sobriedade de linhas e o colorido baixo e gris; a um assunto patético, linhas movimentadas, gestos veementes e um colorido agrio; si fôr um idilio, um colorido doce e agradável, e si o motivo fôr um baile, um banquete ou uma boda, o colorido deverá ser quanto ha de mais alegre: o ramo de flôres e a pincelada franca e variada.

Os personagens que entram numa composição, seria de desejar que o espectador não veja nêles mais do que êles representam, e que cada um como os actores dum teatro, ocupem seus logares fazendo côro ao ator principal.

A primeira impressão que deverá receber o espectador ante a vista de um quadro, deverá ser a mesma que o pintor quiz representar: si é um assunto alegre a sensação deverá ser de alegria; si é dramatico, deverá ser impressionado fortemente; si é um assunto triste, o espectador deverá sentir-se emocionado, etc.

Terminaremos este capitulo mencionando o axioma de que a vista, quando se prende a um quadro, a uma estátua ou a um edificio, não sabe dizer, no primeiro momento, o porque lhe agrada; e nisto consiste a força que contém em si o sentimento, que não ha frases que o descrevam, nem razões que o convençam.

A simplicidade esguia e nua, desprovida de variedade, não faz bem, porém, quando se lhe agrega a variedade, a simplicidade nos parece bella.

A composição de um quadro não pôde sair de improviso; já temos dito, antes, que se precisa muito pensar sobre o assunto para logo idealizá-lo, e isto acontece tanto em literatura como em arte. As idéas nos chegam primeiro confusas e logo pouco a pouco vão-se aclarando até aparecer-nos com toda nitidez. As agrupações vêm espontaneamente como a natureza da composição o requer, e não poderemos dizer de antemão: eu vou colocar aqui um grupo, ali outro, mais além um terceiro, porque os grupos obedecerão

ao motivo principal, que deverá dominar a composição.

Já deixámos dito antes que o pintor, depois de saber executar a natureza qual é, deverá interpretá-la, porque do contrário a fotografia lhe seria superior. O verdadeiro artista a verá com sua visão própria que diferirá da dos outros. Por isso Velazquez, que foi um grande realista, soube dar um aspéto pessoal a seus trabalhos e ao mesmo tempo um cunho tal que a quantos admiram seus quadros, faz exclamar: tudo quanto tenho visto até aqui foi pintura, mas isto é a mesma verdade! Velazquez foi o grande interprete da natureza: seus personagens, como o "Bôbo da Coria", seus anões, seus mendigos, que lhe serviram de modelo, em sua palheta e com sua elevada visão, os transformou em seres de grande originalidade, e, mau grado a sua condição humilde, aparecem com ares de grande distinção. A natureza, vista pelo artista, precisa ser interpretada, para que aquela se apresente aos olhos dos espectadores de uma maneira diferente da que parece vista pintada pelos outros.

O efeito geral que apresenta um quadro, depende de uma sábia disposição da luz e das sombras, sua nota harmoniosa, da agrupação das notas de côr que dêem ao todo um efeito decorativo que seduza a nossa vista; ou bem uma nota triste, que vá de acôrdo com assunto expressado.

A nota decorativa que implica grandes superfícies com tons uniformes, porém harmoniosos entre elles, pertence mais á pintura mural.

O que pretenda ser artista deverá começar por educar a vista até copiar os objetos tais quais são, de maneira a que o desenho, a forma e o colorido se-

jam justos. Depois disto conseguido, poderá elevar-se, interpretando a natureza como a entenda e então fará obra de artista. Quando este seja senhor de sua palheta e reúna as qualidades antes ditas, terá em suas mãos os meios de expressão, os quais lhe servirão no futuro para manifestar suas sensações. O desenho e o colorido são para o pintor a linguagem que lhe servirá durante a sua vida a expressar suas idéas; do proprio modo que o escritor se servirá da linguagem escrita ou falada para expressar as suas.

Para a execução do quadro, o modelo nunca nos dá o sentimento do assunto, seja no movimento, seja na expressão; estas duas qualidades tão diversas, deverá procura-las o mesmo pintor. O movimento, para ser bem sentido, deverá ser executado diante do espelho pelo mesmo artista, e a expressão da fisionomia obtida pelo mesmo processo. Um modelo a quem se paga, não é possível que os músculos se conservem com a mesma tensão por longo tempo, além de que, não pôde compreender o sentimento que o artista quer dar á personagem em questão.

O modelo do qual o artista não pôde prescindir, serve só para representar o personagem com todos os seus detalhes, porém a alma, a expressão e a vida, é o artista que a deve dar.

CAPITULO XI

Conselhos práticos para pintar a óleo

Já temos dito no capitulo anterior, como a t la deverá estar preparada para começar a pintar o quadro; a camada de c r que se aplique sobre a t la deverá ser bastante espessa para que fique a pintura sólida. Pintando com pouca espessura, a pintura fica fraca e não resiste ao tempo, o mesmo acontece pintando com tinta muito azeitosa ou diluida em aguarr . Antigamente, l  pelos meados do século passado, 1850, preocupava os pintores a quantidade de tinta deitada sobre a t la, ao que davam diferentes nomes: empaste, b a pasta, pintura pastosa, etc. Um modelo desta pintura a temos na Galeria da Escola, no retrato de Varnhagem, pintado em Madrid por Madrazo; aquella pintura marca uma época e será bom que os alunos se detenham a examiná-la para se convencerem de que pintavam com grossura de tinta e não com cuspe, como se costuma dizer. Tem uma particularidade aquella pintura, de ser um estudo ao qual Madrazo tinha em alguma estima; pois uma das vezes que estive no atelier de D. Frederico, ao falar do retrato que tinha aqui na Galeria, mostrou-me um daguerreotipo (em cobre) daquêle trabalho.

Para a composição dos tons, não se procede de primeira intenção, porque se assim procedemos nos

fará o efeito de quem pinta uma porta, e nesse caso a cor não tem vibração. Será preciso, para que a cor vibre, decompôr o tom em dois: de um lado, a parte quente e do outro a fria, colocando uma ao lado da outra e deixando a vista casa-las á distancia, produzindo-se o tom desejado: isto vem a ser o impressionismo distarçado.

Esta é a maneira moderna de pintar, maneira racional, porque com a vibração que produzem as tonalidades frias e quentes ao lado umas das outras, fazem vibrar e dar vida aos objetos que o artista reproduz na tela. Ha outra maneira de combinar as cores, dividindo o raio de luz em tantas partes quantas entram no tom, geralmente tres póodem ser sem contar o branco, e colocá-los inteiros, mas com a intensidade precisa. Esta é a maneira de pintar dos impressionistas e meu companheiro da Escola de Belas Artes de Paris, Seurat, um dos chefes da escola impressionista, foi quem me iniciou no impressionismo.

Ha varias maneiras de pintar, ou seja, de colocar a cor sobre a tela: Por pincelada varrida, por pincelada tocada, por pincelada saltada ou tamponada, por pincelada frotada, para certos efeitos por pincelada feita com a espátula, e ainda conheci um aluno da Escola de Paris que dizia, quando o modelo principiava a pose: esta semana vou pintar com os dedos, e não se servia de pinceis durante aquela semana.

Para compôr as tintas na palheta, deveremos meter o pincel na cor azul, amarela ou vermelha, antes de a meter no branco, isto por clara que seja a tonalidade, porque si metermos o pincel primeiro no branco, o azul, o amarelo ou o vermelho, ao dar a

pincelada, ficarão por debaixo e o branco por cima, de maneira que a cor ficará tenra e sem luminosidade (biaccoso). Para a solidez da pintura, a camada de cor deverá ser bastante espessa; ha pintores cuja pintura tem uma camada tão grossa de não permitir enrolar-se a tela.

Como já dissemos, um tom não se faz ou não se rompe na palheta de primeira intenção; todos os tons que entram no quadro deverão ser divididos por tres e colocados separadamente, para se chegar a obter por meio do *melange* óptico a cor desejada.

Preciso aconselhar ao pintor principiante a não acarinhar-se pelo seu trabalho e, em reconhecendo algum defeito, deverá demoli-lo e recommear de novo. Sobr este particular, tenho visto artistas de nomeada cobrir uma parte da tela com um grosso papel de rôlo e sobre ôle fazer as correções, ou bem, quando as dimensões do quadro o permitiam, cobri-lo com um vidro e executar neste as correções. E não deveremos desfalecer por mais trabalho que nos dêem as emendas, e mesmo que o pedaço a refazer esteja admiravelmente pintado, deverá o autor destrui-lo, porque precisa que o quadro, tanto na cor como na execução, nos movimentos das figuras e nas linhas, se funda numa harmonia geral.

Para não ter prejuizos de retocar, tomemos por modelos os grandes escritores, como, por exemplo, La Fontaine e Pascal, que faziam e refaziam dez a doze vezes as suas composições, e em nossos tempos Flaubert, este não tinha preguiça de refazer suas obras quantas vezes o considerasse necessario. Assim deverá ser o artista, não se contentar facilmente com

o que faz: trabalhar, trabalhar sempre, em vista de melhorar a obra.

Que o principio do esforço no trabalho seja um quadro ou seja um escrito, e das continuas correções em vista de melhorar a obra, deverá ser erigido em um principio. Não ha duvida que Tiziano, Pablo Verones, Rubens, Van Dyck, etc., pintaram muitas das suas obras de primeira intenção, mas não são todos genios como aquêles, e nós nos contentaremos de ficar num justo meio.

A composição consiste em colorir seus personagens e os accessorios de um modo razoavel, de maneira a representar o assunto ou a idéa que o artista se propôs a representar.

Para toda composição o pintor deverá reunir em uma têla pequena, de maneira a vêr sua composição em tamanho reduzido. A composição não se improvisa; o artista deverá pensar muito antes de lançar sobre o papel os primeiros traços, estudar o assunto que se quer representar pelos tres lados, como já foi explicado, e escolher aquêles que expresse melhor o que se quer representar e que concorra a fazer o quadro mais original.

Tenho que aconselhar ao principiante, que na paizagem procure usar tons bonitos, harmonicos e justos entre êles: esta vem a ser a poesia da pintura. Tambem será bom colocar a nota de côr que falte, nos accessorios ou nas figuras que completem o quadro.

Ha outro conselho pratico do pintor E. Degas, que estabeleceu a regra seguinte: de que o alaranjado colora, o verde neutraliza e o violeta dá sombra.

Tenho lido, não sei em que livro, mas que poderá

servir de lição ao principiante e no qual diz: O pintor paisagista, que pinta sempre o mesmo efeito de sol e faz o mesmo aspêto do dia, pôde ser comparado ao escritor que faz a revista dos teatros e das sessões das Camaras, fazendo-as tal qual as ouviram e viram seus ouvidos e seus olhos, sem pôr nada de sua alma; o jornalista poderá fazer a revista dos debates com muita verdade, porém, nem este é um literato, nem o outro é um artista.

Sobre os panos flotantes preciso recomendar que, para fazê-los eficientemente, se precisa modelar em barro o assunto e colocar sobre o barro fazenda leve de musselina ou outra, tratando de fazer as roupagens sobre o barro. Tambem ha outro meio: num tanque cheio d'agua meter nêle um tecido ligeiro, collocando-o com cuidado para que a agua não se mova; com este processo podem-se obter panos flotantes que resultam com a mesma leveza que no ar.

O estudo das roupagens, abandonado em nosso tempo, seria proveitoso se fosse restabelecido nas escolas. Os gregos e os artistas da Renascença nos levam grande vantagem por terem dado mais atenção a estes estudos.

Sobre a solidez das côres:

O pintor, para dar solidez á pintura e que não se torçam as côres no correr do tempo, precisa conhecer a bondade das tintas que vai empregar no seu trabalho. Precisa, pois, conhecer as côres que nos vendem os negociantes, distinguindo as sólidas das que não o são. Para isto recomendo consultar o livro de Vibert: "La science de la peinture", que nos esclarece sobre este particular. Ali veremos a lista seguinte: São boas o branco de chumbo ou branco

de prata (carbonato de chumbo), o branco de zinco (óxido de zinco). Este branco deverá usar-se de preferência com os cádmios, os vermelhões franceses, ingleses e da China e com o azul cobalto.

São também bons os óxidos de ferro: ocre amarelo, ocre de rue, ocre *rouge*, terra de Italia, terra de siena natural, queimada, terra *rouge*, terra rosa, rôxo de Veneza, d'Anvers, indiano, brum Van Dyck, brum *rouge*, amarelo Mars, *orange* Mars, *rouge* Mars, *violet* de Mars, laca de ferro.

As cores amarelas, solidas, são: (os sulfuros de cádmio) amarelo de cádmio orange, cádmio moyen, cádmio claro, cádmio citron e também o amarelo de stroneiana.

São também boas: o cinábrio, o vermelhão francês e o da China, não os misturando ao branco de prata, porque enegrecem, mas sim ao branco de zinco.

As cores azues são boas: o azul cobalto e o ultramar.

As cores verdes são boas: o verde de cobalto (óxido de cobalto e de zinco) e o verde esmeralda.

O verde Verones (o esmeralda inglês), este belo verde pôde ser usado puro, recobrando-o com uma camada de verniz para isolá-lo das outras cores.

A terra verde também é sólida, mas cobre pouco.

A única cor violeta tão solida como o ultramar, é o violeta de cobalto (fosfato de cobalto e silicato de cobalto); além deste violeta, dever-se-á empregar na pintura o violeta mineral e o violeta de Mars.

Para as cores escuras os pintores deverão limitar-se a empregar o brum de Mars e o *brun* Vilbert ou o falso betume.

As cores negras são boas, o negro marfim e o negro d'hoso.

Tenho ainda que recomendar a palheta usada por meu amigo e companheiro de Escola Ernesto Laurent, que morreu sendo membro da Academia des Beaus Arts de Paris e do qual ha um retrato de moça no museu de Luxemburgo, retrato de uma grande frescura de colorido. A sua palheta compunha-se das cores seguintes: verde esmeralda, terra de siena natural, amarelo de Mars, ocre jaune, os cadmios, branco de prata, rouge de Veneza, orange de Mars, terra de siena queimada, as garanças, ultramar, azul cohalto, violeta de cobalto; não usava veladuras, nem envernizava as télas.

Este artista pintava dividindo todos os tons que entrava mmo quadro em dois, um frio e outro quente, isto desde os seus primeiros trabalhos.



CAPITULO XII

Dos diferentes processos materiaes para pintar

PINTURA AO ENCAUSTE

Esta pintura, usada pelos Gregos que Polygnoto aperfeçoou, consistia em pintar com côres misturadas de cêra e resina. Segundo Plinio, que foi o unico autor que nos transmittiu esta noticia, consistia em pintar com um estylo sobre o marfim ou a madeira polida, depois de havê-la preparado e impregnado de côres de uma certa espessura. O pintor tinha perto de si um braseiro cheio de brasas para conservar quentes os estylos de que se servia: com estes enchia os contornos levando as côres com a ponta do estylo e, com a parte larga deste instrumento, os estendia sobre a superficie que queria cobrir, modelando e aperfeçoando o desenho.

PINTURA A TEMPERA

Esta pintura a cola, chamada tempera (da palavra italiana tempera) porque com este processo tempera-se com a cola liquida as côres moidas simplesmente com agua. Este genero de pintura é o mais antigo de todos, porém, não é o mais facil, porque a dessecação das côres, sendo muito rapida, o pintor

tem muito pouco tempo para as fundir e ligar suavemente. Assim que esta pintura não pôde ser praticada senão por mãos habéis e por artistas seguros do que fazem.

A pintura a cola ou a tempera é muito luminosa, porém é limitada pelos tons escuros; estes não parece mintensos senão no estado fresco e antes da sua dessecação.

Para facilitar esta especie de pintura seria preciso manter em estado humido a parede, a madeira, a tela, etc., onde esria necessario fazer a pintura, ou ter alguém que cuidasse de entreter a humidade do painel enquanto o pintor trabalhasse.

A solidez da pintura á tempera, bem feita, é grande; a sua duração iguala á do fresco, e resiste mesmo ás infurias do ar. Segundo Paillot de Montabert, veem-se pinturas á tempera expostas ao ar em Italia, que datam de cinco e seis seculos.

Uma observação especial, as tintas deverão ser extremamente altas e vigorosas, porque, secando, enfraquecem ou claream pelo menos da metade. Não devemos temer de puxar o trabalho ao preto; si não se tem atrevimento de exagerar o vigor, a pintura resultará fraca e gris. Precisamos saber que as terras queimadas cambiam menos que as outras, e que a laca, do mesmo modo que os negros, não mudam absolutamente.

Na pintura a cola acontece que a còr empregada para retocar, rejeita de tomar outra nova quando está sêca. A causa desta resistencia é a demasiada quantidade de cola empregada na pintura que se quer retocar. Este obstaculo vence-se misturando um pouco de fel de boi na còr que se quer aplicar de novo.

Quando se pinta em grande, e que é preciso encher grandes massas de parede, não se servem de paleta, mas preparam-se as tintas em tijelas de terre envernizada com a agua de cola necessaria.

Uma regra geral, da qual não nos podemos afastar, é que a tèmpera não sofre quando se repinta com outras côres que as que se empregaram no mesmo lugar, porque as de baixo, vindo a ser molhadas, se misturariam com as novas e destruiriam o tom, do que resultariam tons bizarros, sujos e desagradaveis. A bella tèmpera precisa ser pintada de primeira intenção. Como sêca rapidamente, si não se trabalha de uma maneira prompta e expedita, arrisca-se a fazer um trabalho de pessima execução. A pintura á tèmpera é, a este respeito, mais difficil do que a pintura a oleo.

Pacheco, na sua obra "Arte de la Pintura", falando da pintura á tèmpera, expressa-se do seguinte modo: "Tambem parece poder-se inferir que as obras excelentissimas de Apiles, e dos outros valentes pintores, que cada uma dellas valia as riquezas de uma cidade, se fizeram com quatro côres só: das côres brancas com só o melino ou terra melina; dos amarelos, com o sil áthico; nos corados, usaram a terra sinópide pónica; relativamente aos negros, usavam o atramento, côr escura; não usaram mais que destas quatro côres, e todas são fortes de terras: e conquanto tres delas poderiam gastar a oleo (faria mal, porque escurecem) como a ocre, almagra e preto, a terra da ilha de Mello, uma das Esporadas, como diz Dioscorides e Plinio, a qual era boa para as pinturas, porquanto conservava mais tempo a firmeza das côres, e isto attribuia êle a que era mais magra que

outras terras brancas, pois, esfregando-a entre os dedos, rangia e por isto tinha mais corpo.

Ademais disto, entre as cores mais preciosas estava o indigo (tem na Italia o mesmo nome); entre nós chama-se anil; gastado a oleo, morria logo; mas a têmpera, quando era bom e naquêles tempos o devia ser: porque vinha da India Oriental e, moendo-o, parecia preto, mas depois, feitas as misturas, fazia-se maravilhoso, cor mixta de púrpura e azul.

Nas Sargas (telas fingindo tapeçarias), usavam de azarcão e banhavam com brasil em lugar de carmim e o branco era gesso morto e moído como temos dito; porém, nas boas pinturas, a duas partes de gesso, usavam uma de alvaiade; a têmpera do engrude com que se desalavam estas cores, era a mais ordinaria: a cola ou engrude de *tajadas* bolado na agua e estando tenro, dava-se-lhe um fervor ao fogo, ajuntando-lhe a agua conveniente para que não estivesse nem forte nem fraca (disto não ha regra mais que a experiencia), tambem pôde-se usar cola de retazo de luvas cosidas e colada. Com esta têmpera davam primeiro a tela ou parede e misturavam as cores, e para podê-los gastar sempre se tinha o fogo á mão, para aquecê-los quando se gelavam, em panelas pequenas, particularmente no tempo do inverno.

Ajunta-se a isto que, si a parede sobre que se ha de pintar á têmpera é antiga e não muito limpa, mistura-se com a têmpera do grude um pouco de fêl de vaca e uns dentes de alho moídos com agua, contra a gordura da parede; tambem lhe poderiam dar em cima uma mão de gesso grosso peneirado em cedazo muito fino, e as telas si são grossas, da mesma sorte. Mas as taboas usavam os velhos, depois de

enervadas e encanhainadas pelas juntas, pôr-lhes um lenço delgado pegado em cima com cola mais forte, e aparelha-las de gesso grosso e mate; depois de muito bem lixadas, pintar nelas á têmpera, desenhando-as e perfilhando-as sobre o branco, e escurecer com suas meias tintas em sêco, á maneira das aguadas, e depois apertando com os escuros mais fortes, até deixá-las em sua perfeição: isto fazia-se em sêco, em paredes, em telas ou sobre taboas, e era o mais usado.

Depois de discorrer o Pacheco sobre trabalhos que fez em paredes e telas para o tumulo de Felipe II, ano de 1598, etc., passa a falar da prática adquirida nos seus trabalhos e começa: A tela bem esticada no seu bastidor, dar-lhe duas ou tres mãos de cola, nem fraca nem forte (cola de carpinteiro será mais pratico), de modo que a cola fique não muito aguada, de sorte que os póros da tela se cubram, e passar-lhe pedra pomes depois de sêca, si ainda estiver áspera e a tela fôr grossa. O segundo, desenhar na tela o que se preparou em papeis e cartões feitos a proposito, porque tudo deverá ser estudado com antecendencia (que não é pintura que admita pintar uma cousa sobre a outra), assim que com carvões suaves se tem de desenhar toda a intenção do que se vai pintar na tela. O terceiro com carmim e negro juntamente, sacudido o pó do carvão se hão de começar a meter as côres nesta fórma.

Temperar um ovo inteiro com clara e gema, com meio copo usual de agua e deitar dentro uma folha de figueira e com um páu bate-lo de sorte que levante quantidade de espuma, e com esta têmpera se pôde misturar e diluir todas as côres, que hajam de estar moidos com agua. Economiza-se com esta têmpera a

importunidade de aquecer as côres o dia que se pinta com cola aspera em tempo de inverno, mas o ovo é usado de muitos (como vimos em Plinio e no Vasari).

Depois disto pintam-se primeiro os céus, as montanhas, os campos e as figuras e historias, advertindo que haja suficientes quantidades preparadas de cor que antes sobrem, porque depois é trabalhoso imitar a cor que falta e quasi impossivel ajusta-la; tenho que advertir que as tintas se provam num pedaço de gesso.

Temperados seus claros, escuros e meias tintas, preparadas em panelas, vai-se a um tempo dando o claro, as meias tintas e escuros, tudo em fresco, uma, duas e tres vezes, até reduzi-lo á suavidade; e depois de seco, com as mesmas côres, volta-se a passar, escurcecer e realçar onde convem, e este processo deverá ser seguido, geralmente, em tudo.

Mas, vindo a tratar em particular das carnes, que é o mais difficil, digo que a industria e destreza do mestre (como senhor que ha de ser deste modo de pintar como do mais) si são as carnes de velho, de moço ou de mulher, póde variá-las na cor e nas sombras, temperando sobre a quantidade da encarnação mais clara, ou da cor formosa e tostada que pretende fazer. E com o negro de carvão e sombra de Italia ou côres semelhantes, fazer suas sombras, ou claras ou escuras, seus frescores ou partes mais vermelhas com vermelhão e carmin e a cor de carne como veja que convém, ou de almagro de Levante (que é admiravel para sombrear e para tudo) e um pouco de ocre clara. Porém, antes disto, ha de meter as carnes de uma cor só sobre a qual (por ir solto) se parecem as linhas do desenho, e isto tambem é bom nas roupas,

porque sobre aquella côr propria cobre melhor do que se pinta em fresco.

Este é o modo que eu usaria (por haver nêle conseguido o que desejava), conquanto não seja o mais breve, nem menos custoso. Agora, resta advertir que nas còres temperadas que outro dia hão de servir, será bom botar fóra a têmpera do ovo, e pôr em lugar dela agua clara, porque, esvaziando-a, outro dia, pôde-se temperar com quanto algo mais fraca com o ovo, que de ordinario se fortalece e corrompe passando algum tempo.

PINTURA A FRESCO

Assim chamada da palavra italiana fresco, porque se executa sobre um reboço ainda fresco e tem de particular, que penetra a camada do muro. Esta primeira camada ou reboço, que deve receber a parede, deverá estar bem preparada e bem construida, sendo feita com areia do rio e cal extinta depois de um ano ou pelo menos de seis mezes. As experiencias leem provado que as camadas feitas com esta cal não se fendem. A areia deve ser purificada e o grão de uma mediana grossura. Na Italia, e particularmente em Roma, servem-se de Puzzolana em lugar de areia, e como o grão é muito desigual, chega-se difficilmente a polir com a colher de pedreiro. Outra difficuldade é a de retapar as fendas e as rachas que se produzem ao cabo de algumas horas de trabalho sobre a camada de cal. Esta preparação deverá ter a consistencia de resistir á pressão do dedo.

A superficie de uma arquitetura a receber uma pintura a fresco, exige uma primeira operação, como

já foi dito, e neste emboçamento, si a parede é de tijolo, agarrará fortemente neste reboço. O artista cuidadoso não começará o seu trabalho antes que esta primeira operação não esteja bem sêca. Em summa, precisa-se que a camada de areia seja rugosa para agarrar a camada de cal aonde se vai pintar com côres a agua. As côres que se usam para a pintura a fresco são as côres minerais, oxidos, terras, etc.

Sobre a pintura a fresco, Pacheco recommenda que a parede ou muro em que se ha de pintar deverá estar mui sêco, forte e livre de toda humidade e preparado *xaharrado* de muitos dias, e a cal com que se ha de encalar para pintar, muito morta (queimada de 12 a 6 mezes), havendo-a tido em agua doce mais tempo de dois anos misturada com areia delgada, tanto de uma como de outra. Tem-se de encalar sómente o que se puder pintar em um dia, estando sempre fresca a cal.

As côres hão de ser de terras naturais, o branco de linda cal ou de Portugal ou de Marchena muito branca e de muito corpo, morta em lina com agua doce, aonde deve estar muitos dias, e feita em pães conserva-se muitos anos. Esta se moe com agua doce, e em uma panela cobre-se com a mesma agua, e serve em lugar de alvaiade misturado ás demais côres. O ocre claro e escuro deve ser de muito corpo, tal é o de Flandres e de Portugal. O claro envolto com a cal serve em lugar de *genúli* para os amarelos, a almagra de Levante supre ao vermelhão, nas carnes e em roupas alegres, e o carmim que usa este genero de pintura, de onde se fazem os rosados e morados misturados com o esmalte, que é o azul que se mantém no afresco por ser de vidro e o abraça melhor a

cal. É a côr mais difficullosa de gastar, e o primeiro que se deve acabar. Usa-se d'êle desta sorte; para fazer o azul claro, tem-se de misturar com a leitecilla que faz a agua de cal moida, mexendo-a até ficar razoavelmente turbada, e as meias tintas e escuros da mesma maneira, e é o modo mais seguro; porém, querendo escurecer com o esmalte puro, costumam alguns relocar no dia seguinte ou com o ovo com agua e folhas de figueira, ou com a gema, como para estofar, ou com o leite de cabra sómente. O mesmo se faz com o verde, si é verde terra ou verde montanha, si bem que o verdacho receba melhor a cal em fresco, se aclara com ela quanto querem e se escurece com o negro: a sombra ordinaria é a de Italia e o negro o do carvão.

Será importante adverter que nas têmperas das côres se considere quanto tem de aclarar com a cal depois de sêca a pintura, e para isto vale só a experiencia; mas sempre sobram têmperas para proseguir a pintura que ha de ser de uma côr, porque apenas se póde ajustas depois.

A preparação que se costuma fazer antes de começar a pintar, acabada de encalar a parede, é banha-la com uma brocha grande com agua doce e clara, para que se fechem algumas gretas que costuma fazer o encalado, antes de desenhar o que se vai pintar ou destacar o padrão que se tenha feito para executar o trabalho, que é o meio mais seguro; e ainda alguns teem diante não somente desenhos trabalhados, como também cabeças pintadas a oleo do natural, para que sua obra saia mais perfeita; porque desenhar com craion sobre a parede e pintar de pratica o que sair não póde dar bom resultado. Depois de es-

tarcido e desenhado dá-se um banho com cal moida e um bocadinho de almagra, como uma cõr de carne clara, salvo onde ha de haver azul ou verde, que ali se póde usar cal só. E começar a meter suas varias côres, fazendo as templas soltas, porque em cima disto vão-se gastando bem as segundas tintas, como quem dá aguadas.

Enquanto a relocal o afresco depois de sêca a parede, ha muitos de parecer contrário, não obstante se terem servido deste recurso alguns valentes artistas. Mas quem repreende estes retoques é o Vasari.

Concluo este capitulo, recommendando que os pinceis hão de ser de sêdas de escovilhas, longas e de junta, grandes e pequenas, porque não os estraga a cal; as brochas da mesma sorte, usando por sua vez das comuns e pequenas.

No ultimo quarto do seculo XIX, as pinturas muraes do Panteon em Paris, foram pintadas a oleo em telas especialmente preparadas para substituir a pintura a fresco. Estas pinturas são coladas na parede com tinta a oleo, de maneira que a tela, unica cousa que os anos poderiam destruir, fica preservada pela tinta da pintura e pela tinta da parede onde a pintura foi colocada. O primeiro que usou deste processo foi Flandrin, nas decorações de S. Germain des Prés, e depois todas as grandes decorações, tanto do Panteon como das outras igrejas e teatros, foram decoradas por aquêlê processo.

DA PINTURA A OVO

De todos os tempos o ovo foi considerado como contendo uma substancia amarela, viscosa, muito

propria para a pintura. Os escritores do tempo falamos da pintura a ovo; e si nós hoje não conhecemos o melhor processo a seguir para praticar esta pintura, é que a pintura a oleo é atualmente a unica adotada, e que os quadros feitos a guacha ou a goma, assim como as miniaturas, são consideradas como pinturas inteiramente particulares, cuja dificuldade faz seu carater e proprio merito.

Seria curioso examinar o que poderiam produzir estas pinturas a ovo, tão usadas no XIV e XV seculos, e mesmo em épocas anteriores.

Uma primeira questão seria a de saber si se usava só da gema ou a gema misturada com a clara, ou alguma vez a gema misturada com uma certa quantidade de agua ou a clara unicamente. Destas tres maneiras, a gema com a clara fica muito oleoso, enquanto que o uso da clara só dá um resultado friavel: ficaria a pintura sem consistencia.

Temos, além destes processos que vão acima explicados, os de aquarela e pastel, que estão em constante uso e que são por demais conhecidos dos jovens pintores e aos quais damos os seguintes conselhos: Quando tiverem de pintar um cortinado com ornatos ou uma franja nos bordos, simplificarão o trabalho pintando com branco e ténpera metendo o pincel diretamente no pote e pintando com grossura de côr; depois de bem sêco, dá-se por cima o tom azul ou vermelho, etc., do cortinado; logo depois raspa-se o todo com um canivete e fica a franja nitida. Nos vestidos, quando se precisa fazer uma franja ou um bordado, desenha-se o todo com cuidado e com um pincel fino com agua cobre-se o desenho e antes de secar limpa-se a humidade com um mata-borrão

e depois esfrega-se com miolo de pão: este processo usam os aquarelistas, mas os principiantes o desconhecem.

PINTURA A OLEO

O inventor foi o pintor flamengo João van Eyek, ou João de Encina, mais communmente chamado João de Brujas, natural da cidade de Mastric. Segundo o pintor espanhol Pacheco, de quem tiro estes dados, foram os dois irmãos Huberto e João van Eyek os inventores, e o de haver pertencido a uma familia de artistas, por ter sido o pai pintor e a irmã Margarida tambem pintora. O Huberto, disse, parece haver nascido em 1366 e o João alguns annos depois.

Estes dois irmãos, Huberto e João van Eyek, fizeram muitas obras á têmpera com engrude e ovo, porque então não se conhecia outro modo de pintar, si bem que na Italia se usasse a pintura a fresco. E como a cidade de Brujas (na provincia de Flandres) foi antigamente muito poderosa e rica pela contratação de diferentes nações que ali concorriam com variadas mercadorias, avantajando-se com isto ás outras cidades. E como a pintura premia-se e estima-se onde ha riquezas, por esta causa o segundo irmão, João de Encina, foi viver naquela cidade, entendendo que ali teriam melhor premio suas obras e aonde fez muitos quadros de taboas a têmpera, pelo que foi muito celebrado por grande artifice, nas diferentes provincias onde foram levadas. E como era tão sabio e tinha a curiosa diligencia de buscar segredos e experiencias para fazer côres, usava para este efeito de distilações e provas de alquimista. E, tanto buscou e

provou, que achou diferentes especies de vernizes feitos de azeites, com que dava lustre e formosura a suas táboas. Succeden no meio destas buscas, que João de Encina havia feito um quadro em que havia gasto muito tempo e, diremos para abreviar, que depois de acabado, posto ao sol para que secasse, ou fosse porque as juntas da taboa não estivessem bem pregadas, ou fosse a muita força do sol, a taboleiro abriu-se em diversas partes, do que ficou muito aflito e desgostoso por ver todo o seu trabalho destruido. E assim fez o firme proposito de procurar algum segredo para prevenir este dano. Seguindo então seu bom engenho, procurando cada vez melhorar suas pesquisas, havendo inquirido e provado as qualidades de muitos azeites, chegou a achar o azeite de linhaça e o de nozes, como dos mais secativos de todos; e cozendo estes com outras cousas, fez o melhor verniz que até ali havia sido feito. E assim, seguindo o seu bom engenho, procurando cada dia mais e mais, achou que as côres misturadas e moidas com estes azeites se deixavam temperar muito bem, não precisavam ser expostas ao sol, e secavam de maneira que podiam resistir á agua. E tambem o mesmo oleo avivava e dava mais alegria ás côres, ficando com tanto lustro, que não precisavam ser envernizadas.

CAPITULO XIII

Conselhos sobre as diversas condições da pintura

PINTURA HISTORICA

Como esta pintura vem a ser o titulo que tinham antigamente as aulas de pintura, devemos dar-lhe a primazia, começando este capitulo por esta designação: do quadro historico. Esta classe de pintura precisa que o artista reúna os dotes necessarios para pintar como sente, de modo a executar o quadro a seu gosto, porque, não deveremos esquecer que o homem não faz o que quer, faz o que póde; seria de desejar que o pintor se encontrasse no primeiro caso ao pintar um quadro, de fazer o que quer. E, como o quadro historico reúne condições especialissimas de gestos, fisionomias, expressões e caracteres, é preciso que o autor possa ter a facilidade de fazer o que quer. Por isto, a antiga denominação de pintura historica não lhe estava mal aplicada; e hoje, com o espirito de revolta em que caiu a nova geração de pintores, tem-se abandonado esta pintura para troca-la pela de pintura de actualidade, cuja diferença vou tratar de descrever.

A pintura de um quadro historico é um assunto que nunca vimos; e temos, portanto, que o imaginar.

Imaginar a época em que a cena tem succedido: os costumes, usos, utensilios, armas, etc., que se usavam nos tempos em que o successo aconteceu. Ver e indagar os documentos que nos restam daquella época, como sejam: estatuas, sepuleros, miniaturas e retratos, para representar os personagens com a maior verdade, e por ultimo, si fôr possível ao artista, estudar o logar em que se deu a cena para poder representa-la com mais verdade. Na composição destes assuntos deverá haver ponderação, de maneira que o personagem principal se destaque e que todas as figuras ajudem ao que se tem em vista representar. A execução precisará ser de um desenho vigoroso e até brutal, si o assunto por ser dramatico o requer, e o colorido deverá estar de acôrdo com o assunto, brilhante e até exagerado, segundo seja o motivo a representar. Agora, si fôr um triumpho ou uma apoteose, o colorido deverá ser dos mais ricos e variados que o artista possa fazer para estar á altura desta classe de composições. Quanto ao quadro de actualidade ou de genero, não apresenta as difficuldades do quadro historico, porque essas cenas as vemos diariamente diante de nós. Não precisamos, pois, forçar a imaginação para as inventar, até podemos com uma Kodak surpreendê-las com os menores detalhes. Nestas cenas precisa o artista ser senhor de seu desenho e do seu pincel, porque si o faz com o realismo fotografico, está perdido, não passará de um pintor banal. Para pintar estas cenas de actualidade, com o caracter que requerem, de ter uma fisionomia propria, de ter um cunho que as afaste da photographia, que todo observador conheça ali a interpretação individual do artista, que sahe separar-se de tudo quan-

to os outros fazem, então, sim, poderemos saudar nestes trabalhos o novo artista, que se sabe impôr á admiração não somente do vulgo como dos entendidos. Esta qualidade de destacar-se o pintor pela interpretação que dá ao natural é a maior dificuldade a se vencer e o mais alto degráu a se alcançar na arte. Esta qualidade distintiva a que nos referimos, é a que se pôde observar nas aguas-fortes de Goya e nos anões de Velazquez.

DA PINTURA DE RETRATO

Esta pintura é uma das mais difíceis e, por outra, das mais faceis que o pintor pôde fazer; digo das mais faceis, porque qualquer aluno que pinte regularmente uma cademia, pôde, sem maior esforço, fazer um retrato fotografico, como todos os principiantes fazem, sem mais valor que os traços fisionomicos que até podem rivalizar com a fotografia. Porém, isto não constitue fazer arte, e não passará de um mero executante de retratos, muito parecidos, é verdade, mas que não reúne as altas qualidades que este genero de pintura requer. Para que o pintor de retratos se eleve á categoria de artista, terá necessidade de dominar todas as dificuldades que se lhe oferecem pela escassez de recursos e aridez do trabalho em questão. Nesta classe de trabalhos não deverá limitar-se o artista á representação da parte individual, o parecido, que vem a ser a parte fotografica, mas precisa imprimir na tela os traços do personagem moral, a alma, enfim, que é o mais difficil de representar e conseguir. Por isso são tão raros os grandes retratistas célebres que se podem contar em nossos tempos: houve

um Bonat em França, um Lembach na Alemanha, o primeiro sobressai-se pelo character que soube imprimir nos seus personagens, e Lembach pelo espirito que transparece nos seus retratos. Porque no retrato não se deverá contentar o pintor em fazer as feições como acima digo, deverá fazer as feições com o psychismo do modelo que na tela deverá estar representado, afim de atingir a pintura pessoal, moral, vida e alma do personagem.

Em toda pintura existe a personalidade, o character e a beleza: estes caracteristicos deve reunir um bom retrato; a personalidade pôde muito bem fazê-lo o pintor quando acaba de sair dos cursos academicos, depois bem o artista que sabe dar o character ao personagem, nisto já se eleva, e depois vem o grande artista, sabendo representar o belo, que é exprimir por meio dos traços e da cor a alma dos personagens, como se podia ver na secção alemã os retratos de Bismark e Moltke, da Exposição de 1900, em Paris.

Ha no "Je sais tout", um dos numeros anteriores á grande guerra, um estudo comparativo dos presidentes da Republica Francesa em fotografia, comparados com os mesmos retratados, feitos por Bonat, em pintura; estes estudos são muito curiosos, porque vê-se sobre as pinturas de Bonat a interpretação que êle deu aos modelos para extrair o character.

SOBRE A PINTURA RELIGIOSA

Estes assuntos precisam ser tratados com a maior sobriedade, tanto nos movimentos das figuras como na execução, e tambem precisam ser de uma grande sobriedade de colorido. Para isto, o artista precisa

ter um grande domínio de si mesmo, para compôr com a maior sobriedade ou simplicidade, contrariando-se as linhas o menos possível; na execução, usar de um desenho que pareça fácil e ingenuo, sobretudo nos movimentos, e o colorido ser o mais parco e simples possível.

Tudo quanto o artista faz precisa que o pintor sinta e hoje a pintura religiosa sofre as vicissitudes da crença. Antigamente, um mediano pintor fazia com os assuntos religiosos cousas admiráveis, sentidas, que elevavam os corações e os espiritos às altas regiões do ideal. Hoje, grandes pintores, que sabem reproduzir as cenas da vida corrente muito bem, quando se veem na necessidade de executar cenas religiosas, como não as sentem, pintam umas virgens que em lugar de sentir a virgindade fazem sobre o espectador o efeito de cocotes. Isto é devido a que a pintura religiosa não a sentimos; as crenças vão se relaxando e si algum pintor tem um destes assuntos na cabeça e concentra seu espirito nas cousas mysticas, ainda pôde, forçando seu espirito, imprimir no seu trabalho um pouco de beatitude dos passados tempos. Estou convencido que sem fé e sem ter na consciencia a profunda preocupação do que se quer fazer, não se pôde realizar pintura religiosa nem de outra especie. A este proposito será bom lêr na Biblia illustrada por J. Tissot, o que êle nos diz sobre os assuntos religiosos: "O mundo cristão tem falseado a imaginação, faz tempo, com a fantasia dos pintores; havia uma porção de imagens a expulsar de seu espirito, para acercar-nos mais da verdade. Todas as escolas, parece, trabalharam mais ou menos conscientemente para extraviar sobre este ponto o espiri-

lo publico. Procurando uns com os cenarios, outros com as escolas do Renascimento, outros falseando o sentimento, como as escolas misticas e todas deixam e descuidam de comum acôrdo o terreno historico e a exatidão topografica. Não seria tempo neste século, em que o pouco mais ou menos não satisfaz, de dar a realidade, não direi a verdade inteiramente, mas seus direitos usurpados?

"Eis ahí porque, atraído como estava pela figura divina de Jesus, e as cênas comovedoras do Evangelho, desejava render quanto me fosse possível, os diferentes aspêtos dos logares santos, decidindo-me ir á Palestina, a visitá-la em peregrino devoto. Não poderíamos estndar sobre os lugares mesmos a silhuetta das paisagens, o caracter de seus habitantes e encontrar nas multiplas camadas das gerações desaparecidas o tipo das raças e os materiais da antiguidade?

DA PINTURA MURAL.

Esta pintura praticada pelos quatrocentistas na igreja *militante* de S. Francisco de Asis por Giotto e seus discipulos, os Gaddis, que é toda decorada á maneira dos bizantinos, que cobriram de mozaicos as paredes, as pilastras e os arcos, está toda pintada, abobadas, arcos e capelas. Na igreja *triunfante*, que lhe fica por cima, está toda decorada, menos os arcos e as pilastras, que não teem pinturas por terem sido respeitadas as paredes em parte. O mesmo acontece no mosteiro dos beneditinos em Subbiaco, onde todas as capelas são decoradas de pinturas pelo mesmo Giotto; em todas estas decorações do século XV,

as paredes e capelas são decoradas, reconhecendo o particular cuidado de respeitar a arquitetura. Esta pintura mural, tão comum na Itália até o primeiro terço do século XVI, com Rafael e M. Angelo, chegou a perder a sua tradição. Sendo restabelecido no século passado por Puvis de Channes nas pinturas do Panteon em Paris: a Sta. Genoveva, menina, com S. Remigio, e a Sta. Genoveva socorrendo a vila de Paris, assediada pelos Normandos, são paginas de pintura mural dignas de ser comparadas com as pinturas de Orsanbui, no cemiterio de Pisa, ou com as outras de Orbiolo e Sta. Maria Novella em Florença.

A pintura mural, antes de Puvis de Chavannes, estava inteiramente desconhecida, como o provam as decorações de *S. Francisco el Grande*, em Madrid, feitas de 1883 até 90, que não tem nada de murais e que se podem qualificar de pinturas de cavalete. Porque nenhum dos pintores chamados para decorar a igreja respeitaram a nota de côr do arco triumphal, que devia servir de ponto de partida para as decorações ultteriores da igreja. Pois bem, aquellas pinturas dão uma justa idéa da desordem que sempre houve na Espanha até aquêles tempos: veio o primeiro pintor e pintou ao lado com uma tonalidade mais viva; veio outro e pintou do outro lado com uma nota mais baixa; veio um terceiro e pintou a abobada com um claro-escuro mais intenso, dando a impressão de um diluvio de pernas e braços que caem pela abobada abaixo; e neste passo todos os pintores provaram a ignorancia de desconhecer a pintura mural que deve dar a impressão da janela aberta, respeitando sobretudo a arquitetura. Eu estive em Madrid no anno de 1897, e apresentou-se á minha vista o que era a Es-

panha, em que cada qual pretende ser mais do que os outros, e notei o grande defeito: a falta de disciplina!

DA ALEGORIA

É muito usada nas capas dos jornais ilustrados e sobretudo nos tectos das habitações, onde dá alegria com suas cores brilhantes de desenhos expressivos e agradáveis à vista. Esta pintura entra mais na arte decorativa e por sua natureza não pôde deixar de o ser, porquanto, sendo a pintura allegorica uma ficção, os seus personagens nunca existiram na realidade e permite ao pintor uma larga margem para desenvolver a sua fantasia.

A pintura allegorica não tem limites; o pintor pôde servir-se dela para mostrar onde pôde chegar a sua imaginação creadora e original.

DA ILUSTRAÇÃO

Todas as cenas descritas pelo literalo podem ser representadas do momento que nelas entram personagens onde o desenhista encontra elementos para sua composição. Estes desenhos antigamente eram reproduzidos pelo xilografia, mas actualmente a fotogravura é o meio de que os jornais illustrados se valem para a sua reprodução.

CAPITULO XIV

Sobre a questão da arte nacional

PINTURA

Quando em 1915 tentei fazer uma revista da Exposição de Belas Artes, cujo artigo direi de passo, saiu truncado. *O Imparcial*, que era o jornal que publicava a minha resenha, me fez a seguinte pergunta: ... Como achava a arte nacional representada no actual salão? Eu fiquei um pouco interdito para responder aquella pergunta, e a resposta ficou no tinteiro. Arte nacional! Precisamos olhar para o passado e o passado é tão curto. Porque, si o que se entende por arte nacional é o que os pintores produzem no paiz, estão solenemente enganados, pois para que um trabalho de arte seja nacional não basta ter sido feito no Brasil, precisa mais ter um cunho proprio que o destaque das outras pinturas que se fazem actualmente, como sejam: pintura franceza, italiana, espanhola, etc., então sim, si tem um cunho que as diferencia das outras pinturas, poderá ser chamada arte nacional.

Si são de alguma importancia os vasos de Marajó, temos ali um principio que póde, com muito boa vontade, serem postos como o ponto de partida inicial de arte nacional. Arte bem pobre em verdade.

mas não temos outra onde nos basear, e como precisamos de uma base, por elementar e insuficiente que seja, nos contentaremos com aqueles princípios rudimentares para destacarmos daquêles simples vasos os princípios da nossa arte pitorica e de nossa escultura. Temos no nosso Museu uma bôa coleção de vasos que podem servir de fontes aos promotores da nossa arte nacional. Não creio tenhamos outros objétoes artisticos que por suas côres nos habilitem a tirar algum partido pitoresco que ajude o pintor a fazer algum trabalho original. Alôra destes vasos, não sei si ha alguns restos de tapeçarias ou tecidos, mas tudo tão pobre, de não poder contar como cabedal para fazer um trabalho artistico.

Nós não temos tradições, o nosso passado é muito curto, as lendas ainda não estão fixadas; ha as extraídas dos indios, que são poucas, e outras, a maior parte, trazidas da África, mas todas embrulhadas, sem contornos, em esboço. E precisamos dizer que as lendas, em todo país, formam a base da poesia e das artes. Nosso passado como nacionalidade tem pouco mais de um século. As artes foram trazidas para cá pela missão Le Breton em 1816, por D. João VI, e pôde ser o marco inicial da futura arte nacional. Desgraçadamente, não teve aquella missão mais do que introduzir aqui as artes que floresciaam naquêle tempo em França, o que vem a ser arte franceza trazida para cá por Devret, como pintor, Marc Ferrel como gravador; não sei se houve um escultor, e Grandjean de Montigniez, como arquiteto. Era, em suma, arquitetura franceza, pintura franceza, etc., mas disto a termos arte nacional ha uma trajetória incomensuravel.

Todos os pensionistas da antiga academia que foram á Europa estudar, seguiram para Paris, uns, e para a Italia outros, e o que fizeram esses pensionistas foi aperfeiçoarem-se na pintura franceza ou na italiana.

A arte não é produto de uma geração, nem de duas, nem de tres; a arte propria ou nacional é o resultado de esforços accumulados por muitas gerações que trabalharam seguindo as pegadas de um precursor. Isto mesmo se passou na Italia com Cimabue, ao que succedeu Giotto e os Gaddis, etc. Cimabue, nascido em 1240, suponhamos começasse a produzir aos 20 anos, deixou Giotto, seu discipulo, seguindo a este os Gaddis e depois o seculo XIV, que foi um periodo de preparação. A este periodo, seguiu-se o seculo XV, luminar dos quatro cientistas, que foram os preparadores do movimento artistico que triumphou em 1500 com o apparecimento de Miguel Angelo e Rafael, em que as artes alcançaram seu maior esplendor. Pois bem, desde Cimabue até Rafael, morto em 1520, passaram-se perto de tres séculos.

Com muito boa vontade póde-se colocar entre o numero dos precursores o nome de Almeida Junior, com alguns de seus trabalhos feitos em S. Paulo, aonde soube representar os Caipiras de sua terra, com cunho proprio, que o distancia dos artistas de seu tempo: é uma pintura *sui generis*, que não se parece com a dos outros pintores.

E' muito digna de louvor esta aspiração de termos uma arte nacional, aspiração que allás todas as nações que se prezam deverão ter; mas não será gritando alto que nós conseguiremos esta aspiração, será, sim, trabalhando forte e forte que, seguindo to-

dos os pintores as pégadas do primeiro iniciador, depois de algumas gerações, chegaremos a obter um resultado lisonjeiro.

ARQUITETURA

Entre as inumeraveis discussões que se tem travado sobre a arquitetura nestes ultimos tempos, sobresaem, sobretudo, alguns artigos de pessoas que não são do officio, mas que por sua posição elevada, acabam por impressionar mais ou menos o publico com seus escritos, que aparentam ter um cunho sincero de verdade. Nós, como já nos temos mostrado no principio deste capitulo, somos contrários aos exageros, mesmo que estes exageros tenham um sabor de simpatico sentimento patrio. Achamos por demais desculpaveis estas *algasadas* de amor e afeição á nossa terra e até não podemos deixar de nos mostrar benevolentes com estes senhores, que a todo transe querem que exista entre nós uma arquitetura nacional. Mas, poderiam responder-me o que quer dizer a nacionalização da arte brasileira? Si fôr a pintura, já respondemos convenientemente acima. Agora, si fôr arquitetura: aonde está a arquitetura de fundo nacional? Que podemos entender por velho estilo nacional? Tudo isto si são idéas muito bonitas, que não podemos deixar de aplaudir, mas que precisam entremos em contas para solucionar o caso.

Antes de mais nada, temos que ouvir Giorgio Vasari, que, nas suas vidas dos artistas illustres, o primeiro arquiteto que nomeou foi Arnolfo di Lapo, que fez a planta de Santa Maria del Fiore em Florenza, e botou os fundamentos. Diz Vasari que este ar-

quiteto era filho de Lapo, autor de varias obras das quaes não se sabe quaes foram os arquitetos. Dentre estas, foram feitas ao tempo de Lapo e seu filho, muitos edificios importantes na Italia e fóra dela, como a Badia de Moureale em Sicilia, o Piscopio de Napoles, a Certosa de Pavia, o Duomo de Milão, S. Pietro e S. Petronio de Bolonha e muitos outros pela Italia, feitos com incrível despesa em vi e considerei, e não havendo encontrado alguma memoria dos mestres e nem mesmo em que ano fossem feitos, não posso senão maravilhar-me do descaso e pouco desejo de gloria dos homens daquela idade. Por esta declaração de Vasari, vê-se que a arquitetura já estava em um adiantado desenvolvimento na Italia quando o arquiteto Arnolfo lançou os fundamentos da igreja de Santa Maria del Fiore, em Florença, nos meados do seculo XIII.

E aqui, para começar a ter uma arquitetura propria, que é que nós temos? O edificio dos telégrafos, antigo paço do vice-rei, o chafariz da praça 15, onde faziam aguada os veleiros que aportavam ao porto do Rio de Janeiro, o paço do conde dos Arcos, antigo Senado, o aqueduto da Carioca, o chafariz do Lagarto, uma ou outra casa particular e algumas igrejas entalhadas no estilo Luiz XV: bem pouca cousa.

O grande cultor do barroco foi Bernini, escultor e arquiteto, que construiu em Roma a bela *colunata* de São Pedro, o grande baldaquim em bronze que sustem a cadeira de S. Pedro (no abside da igreja) varios palacios e as fontes do Triton na praça Barberine, que é um caramujo, e a fonte da praça Navona, cujo motivo são tartarugas: estas fontes são do

mais puro barroco. O Bernini fechou o ciclo do barroco com a sua morte ocorrida em 1680.

Depreende-se, pelo que vai dito, que esta arte ficou paralisada, não evoluía, e seria uma gloria para o Brasil de que esta arte fosse no futuro desenvolvida por nossos jovens arquitetos. Este estilo colonial tão em moda na época actual, é indice de um esforço muito louvavel para termos uma arquitetura nossa. Mas este movimento que se tem iniciado deveria ser aproveitado, modificando-lhe as proporções, dando-lhe uma envergadura mais grandiosa aos edificios, que são baixos de tecto e parecem que a porta ficou acanhada por não poder suportar o sobrado que faz a impressão de lhe pesar muito. Isto acontece com o edificio da Escola Normal e com o da Escola Uruguai, na rua D. Anna Neri. Tanto o primeiro corpo como o segundo são baixos, de proporções mesquinhas, repetindo-se os motivos das portas e janelas que será preciso que os nossos arquitetos tratem nas futuras construções de variar.

Começar por estilizar a nossa flora, substituindo a antiga folha de acantho pela folha do nosso mamociro, para chegarmos a obter uma ornamentação nova e naturalmente não ficarmos só na folha do mamociro, que temos uma tão grande variedade de plantas curiosas que estão á espera de que alguém as estilise para applicá-las na ornamentação. Temos a nos ocupar tambem da fauna para adotá-la como elemento na nossa arquitetura; quero referir-me á preguiça, ao tatú e ao tamanduá, que poderão ser adotados como elementos nas futuras decorações. Temos, com a introdução destes ornatos novos, de modificar o galbo das colunas, por demais barrigudas,

modificar também a alternância harmonica das molduras rectas e redondas, com as molduras planas, ir modificando o coroamento dos edificios dando-lhes mais simplicidade, suprimindo o excesso das curvas entrantes e salientes, e também ir modificando a estrutura ornamental por demais recargada e monotoná.

A arquitetura, para ser grande, deverá expressar as nossas necessidades, os nossos gostos e a nossa civilização. Adaptar o emprego racional dos materiais modernos: o ferro, o cimento armado, o tijolo de vidro, o tijolo esmaltado, realizando a união harmonica destes materiais novos com os materiais tradicionais: o granito, o mármore, o tijolo e a madeira. E será voltando a ser construtor que o arquiteto procederá como um verdadeiro artista.

Viollet-le-Duc, estudando a arquitetura das catedrais, tirou a consequencia de que aquêles arquitetos foram os guias espirituais das artes menores. Que o arquiteto aprende a sua arte sobre a obra em construção, indo visitar os canteiros, a estudar na mina mesmo as camadas que a compõem, conhecendo praticamente todos os materiais que vai empregar na obra. Com o mesmo Viollet-le-Duc, Rusquin vê a resurreição da arquitetura na renovação das artes applicadas, a condição de ser o arquiteto o diretor e o inspirador dos trabalhos de arte.

A arte colonial não vem a ser mais do que uma arte archeologica. Sobre este tema expressa-se o Sr. H. Fierrens-Gevaert nos seus "Essais sur l'art contemporain", no qual diz: "L'archeologie fut, si j'ose dire, un oreiller commode pour la paresse creatrice de l'architecte. Dispersons-en les restes moisis au sou-

lle du monde present. Cessons de vivre avec les morts. Prions sur les tombes. ne depuillons pas des cadavres. Communions avec ce que les Anciens nous ont laissé d'éternellement vivant; soyon de notre temps comme ils furent du leur", etc.

A arte colonial, que hoje não preocupa aos arquitelos tanto portugueses como espanhóis, não vem a ser que uma cópia de uma arte defunta e a cópia é o maior erro em que poderiam cair. Essa arte colonial, usada do meiado do seculo XVII ao XVIII, foi a época mais dasastrada da arquitetura: e nem Luiz XIV, em França, nem os Bourbons, na Espanha, que construíram o palacio de Madrid, se serviram do estilo barroco.

Onde se serviram do barroco foi nas ornamentações das igrejas, tanto na America espanhola como na portuguesa, em cujas ornamentações acomodavam-se uma riqueza aparente de motivos, que os padres e frades achavam muito variados e bonitos para iludir o povo e a elles mesmos, pois não tinham o gosto artistico apurado dos bons tempos. E aquelle *rococó*, feito na madeira entalhada dos altares recobertos de dourados com tal amontoado de ornados, que não deixavam um pano livre para descansar a vista, mas que o clero achava muito apropriado para deixar ao povo estatico e assombrado.

Para terminar: a arte colonial pôde ser comparada ás linguas de Esopo: é o melhor e o peor que se pôde encontrar no mercado. O melhor, porque si tal como é, tratamos de o modificar, tirando-lhe seus defeitos e a modificamos incessantemente, sempre com o espirito de melhora-la, chegaremos antes de

um século a ter uma arquitetura nossa. Agora, si a copiamos integralmente, como temos feito até agora, então faremos o triste mistér de copistas e não faremos mais do que despojar um cadáver.

APENDICE

Aproveito a oportunidade, ao publicar este livrinho, para lembrar outro, também de pequeno tamanho, intitulado "A questão do ensino de Belas-Artes", publicado em 1915, no qual tratei de umas tantas questões superficialmente e que precisarão ser aperfeiçoadas, levando alguns relosques.

A respeito do título de professor de desenho, digo naquêlê folheto, que os aspirantes a tal título, depois de terminados os cursos de pintura, escultura, gravura e arquitetura, precisarão frequentar dois anos a aula de pintura decorativa e depois deste estudo terminado satisfazer as seguintes provas:

- 1° — Um desenho de ornato, cópia do relevo.
- 2° — Um desenho (academia), cópia da estatua.
- 3° — Uma academia, cópia do modelo vivo.
- 4° — Uma composição ornamental sobre um assunto dado: painel, fonte, tarja, vaso, etc., onde o emprego da figura humana seja obrigatorio.
- 5° — Provas orais, com demonstrações no quadro, sobre anatomia dos pintores e perspectiva.
- 6° — Depois destas provas, precisa fazer a principal (que naquêlê tratado falta), que consiste em corrigir dois desenhos mal feitos perante o tribunal e o publico, explicando os defeitos a corrigir, e os meios de evitar os tais defeitos.

Esta prova é capital, para se saber si o candidato tem geito para desempenhar o cargo de professor.

Depois desta questão elucidada, entraremos a tratar da aula de *modelo vivo*, que precisa ser retocada.

A aula de modelo vivo precisa ser modificada no seu formato geral. Na nossa Escola, como no principio o numero de alunos era muito reduzido, o formato de aula era um quadrante de circulo, porque esta disposição da sala permitia á maioria dos alunos vêr o modelo de frente. Mas, agora, que o numero de alunos aumentou extraordinariamente, deverá dar-se á aula o formato semi-circular, como é o de todas as escolas e circulos artisticos do mundo, cujo formato semi-circular permite duplicar o numero de alunos.

Em Paris, esta aula funciona das 4 ás 6 horas da tarde, e concorrem a ella não somente os alunos da Escola, como tambem os de fóra. Para frequentar esta aula são precisas as provas seguintes:

- 1ª — Uma prova de historia oral ou escrita.
- 2ª — Uma prova de anatomia desenhada (em loja).
- 3ª — Uma prova de perspectiva: o aluno recebe o problema impresso e resolve-o ali mesmo (em loja).
- 4ª — Desenhar um fragmento de arquitetura ornamentada.
- 5ª — E por ultimo desenhar uma academia de modelo vivo.

As quatro primeiras provas fazem-se em várias turmas e da prova final escolhem-se 60 candidatos e 10 supplementares. Além destes escolhidos, entram de

direito os premiados, que serão mais de 30, que com os 70 perfazem 100 alunos redondos.

O professor desta aula era, nos meus tempos, Mr. Ivond. Na segunda-feira abria-se a aula com o modelo na pose, e os alunos, á medida de ir sendo chamados, collocavam-se nos seus lugares, marcando todos elles 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. No dia seguinte, terça-feira, o professor, na hora da pose do modelo, corrige aos 90 alunos que, pelo menos, se encontram na aula. Ao entrar o professor na aula, senta-se no primeiro banco, olha para o modelo e diz o defeito: "falta de proporções" e passa adiante, logo passa ao seguinte, que já se pôz de pé, quando o professor sentou-se para corrigir o primeiro e depois de se ter sentado diz o defeito: "A figura não planta ou não está no movimento", e assim por diante. O tempo que emprega para ir de um a outro aluno não chega a 10 segundos, e o tempo da correção 15 segundos, de maneira que na hora de pose do modelo pôde corrigir de palavra aos 90 alunos que se encontram na aula. Em Madrid, na Escola de S. Fernando, a aula era á noite; eramos uns 60 alunos, e o professor, D. Carlos Ribera, corrigia a todos na primeira hora de aula. Agora, querer fazer novo como um professor de modelo vivo, que nós conhecemos, e que quiz introduzir na Escola um novo metodo de ensino, mandando aos alunos que comesçassem a' marcação por indicar as sombras, no segundo dia de aula o professor não pôde vêr o efeito do conjunto, porque o aluno, por habil que seja, não teve tempo para marcar toda a figura, e

seguindo este passo, no segundo dia de correção, não pôde ver si a cabeça está desenhada com o caracter do modelo, nem si os contornos dos braços e das pernas estão desenhados justos, e no terceiro dia de correção não poderá ver si o claro-escuro está mais ou menos certo. Aonde eu quero chegar com isto é ao seguinte: que no ensino do desenho, como é a aula superior de modelo vivo, o professor queira innovar, não faz outra coisa que adulterar o ensino e, além disto, prova desconhecer a sua missão de professor, o que elle confessa, declarando não poder corrigir mais que a quinze alunos por noite!...

Esclarecimentos:

Os alumnos que saem da Escola pensionados por cinco anos para Paris, não se occupam nem dos progressos das artes decorativas, nem mesmo têm a curiosidade de indagar dos progressos do ensino. Eu me encontrava em Paris na época da Exposição Universal de 1889, recebi a noticia de haver-se creado na Espanha oito escolas de artes e officios, nas quais o desenho e a pintura applicada á decoração faziam parte do programma. Como se precisasse entre as diferentes provas a que deveriam se submeter os candidatos, uma de anatomia e outra de perspectiva, além do programma a formular, inscrevi-me na escola comunal do Boul. Mont Parnasse para estudar como estavam organizadas as aulas de desenho, afim de redigir com algum fundamento o programma. A parte desta escola, fui assistir ás aulas de anatomia e á de perspectiva na Escola E. de Belas Artes. A de anatomia, regida pelo professor Mathias Duval, era em forma de anfiteatro, de forma semi-circular, na qual poderiam entrar mais de cem alumnos; a mesa do pro-

essor estava situada na parte mais baixa da sala, e ele abria a aula fazendo uma pequena descrição da lição anterior, antes de entrar na materia. A de perspectiva, quando o professor terminava a lição, descia da mesa e acercava-se da grade que, á maneira de presbiterio, separava-o dos alunos, e dava a estes as explicações que lhe eram pedidas por aquêles mais estudiosos ou que não haviam comprehendido a lição do dia. Não era exigida a inscrição; no fim do anno faziam exame os que queriam; em geral, tanto á anatomia como á perspectiva só se submetiam aquêles que pretendiam ser professores daquellas materias em provincias: isto mesmo acontecia com a aula de Taíne sobre a historia e filosofia da arte.

Na escola communal de Mont Parnasse, além das disciplinas de desenho e modelo vivo, havia como aqui no Liceu, aulas de physica, de inglês, alemão, historia natural, etc., lecionadas pelos que pretendiam dedicar-se ao professorado; as aulas de desenho eram pagas pela municipalidade; nas outras, os professores trabalhavam gratuitamente. Eu, havendo-me preparado para o concurso, vendo que não se realizava nos primeiros mezes do anno 90, impaciente por ter de sofrer mais um anno de espera, tomei o caminho do Rio de Janeiro, que eu havia conhecido de rapaz e onde havia trabalhado perto de tres annos como xilógrafo e aproveitado os cursos artisticos da antiga Academia.



Defesa de Lugo, episódio das guerras dos mouros na época
de Carlos Magno