

DARWIN ANTONIO LONGO DE OLIVEIRA

**METAPINTURA: CONHECIMENTO E ESTUDO DA  
PINTURA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
Campo Grande/MS  
2002

## FICHA CATALOGRÁFICA

048m Oliveira, Darwin Antônio Longo de. Metapintura: Conhecimento e Estudo da Pintura / Darwin Antônio Longo de Oliveira. - Campo Grande, MS, 2002.  
167 p. : il; 30 cm.

Orientador: Antônio Carlos do Nascimento Osório

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação Mestrado em Educação.

1. Arte. 2. Construção. 3. Estética. 4. Formação. 5. Metapintura. I Osório, Antonio Carlos do Nascimento. II. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação Mestrado em Educação. III Metapintura: Conhecimento e Estudo da Pintura.

CDD(20)-750.711

DARWIN ANTONIO LONGO DE OLIVEIRA

METAPINTURA: CONHECIMENTO E ESTUDO DA  
PINTURA

Dissertação apresentada como exigência final para  
obtenção do grau de Mestre em Educação à  
Comissão Julgadora da Universidade Federal de  
Mato Grosso do Sul sob a orientação do Professor  
Antonio Carlos do Nascimento Osório.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
Campo Grande/MS  
2002

## COMISSÃO JULGADORA

---

Prof. Dr. Antonio Carlos do Nascimento Osório

---

Prof. Dr. Marcos Villela Pereira

---

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos Professores Doutores Marcos Vilela Pereira, Maria Adélia Menegazzo, membros da comissão de qualificação e defesa, pelas significativas contribuições para realização desta dissertação.

Ao Professor Doutor David Tauro pela contribuição do conhecimento na sua área da filosofia.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Educação que contribuíram para a realização desta pesquisa, através de suas aulas.

Ao meu orientador Professor Doutor Antônio Carlos do Nascimento Osório, que demonstrou ser companheiro e amigo nos momentos de dificuldade e intervindo neste estudo, sempre, de maneira esclarecedora.

Aos amigos e Professores Doutores Luiz Antonio de Cápua e Carla de Cápua pela imensa contribuição ao trabalho árduo de formatação e impressão desta dissertação.

A Mary Gonçalves pelo grande auxílio na revisão ortográfica.

Às secretárias do mestrado Jacqueline e Tatiana pela dedicação e presteza sempre que requisitadas.

## DEDICATÓRIA

A todos os alunos que compartilharam da experiência de aprender com a pintura, em especial aos alunos do curso de Artes Visuais – 2001/02 da UFMS, que muito contribuíram através de suas produções para a realização desta pesquisa: Ana Cláudia Monteiro da Silva

Ana Maria Mendes da Silva  
Ariza Santos Nascimento Soares  
Clébia Teixeira da Silva Lucena  
Danielle Cristina Brusamarello  
Deyne Formiga Fernandes  
Diana de Farias Costa  
Eileen Lopes Marques  
Eliane Daian Bernardes Tenório  
Elieti Aparecida Furlan dos Santos  
Fabiana Crepaldi Gondim  
Gleide Inês Barboza Nunes  
Isabela Barbosa Rodrigues  
James Vieira Cáceres  
Joel Antunez dos Santos  
Kátia Valêncio Galeano  
Luziane Nantes Montanha  
Magda Maria Melo Falcão Ramos  
Márcia Regina de Oliveira Nantes  
Marcos Antônio Mourão Ferreira  
Maria Cristina Fichi Santana Lima  
Maria de Oliveira  
Maria Paola Roma Novoa Borges de Barros  
Maria Valéria de Oliveira da Costa  
Mariana Caldart  
Marilena da Silva  
Marta Silvério Nogueira  
Michele Pauline Alves de Jesus  
Nyleni Teodoro Silva  
Roberta Ortega Matheus  
Roberto Dias Ferreira  
Rosângela Soares de Oliveira Dias  
Sílvia Regina Enz  
Sônia Marisa Duque Motta Pinto  
Sônia Regina Pereira Lima Buchara Brito de Alencar  
Sulema Rodrigues Renck  
Susanne Correa Chagas  
Tatiana Taeko Takey  
Zilá Soares

Dedico também este trabalho àqueles que sempre estiveram presentes em todos os momentos: minha esposa Silvana, meus filhos Pedro, Laura e Alice.

## RESUMO

O presente trabalho busca verificar os elementos de construção da Metapintura feita pelos alunos do curso de graduação em Artes Visuais, na disciplina de Pintura II, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - como método de aprendizagem. Adotou-se o Estudo de Caso num relato descritivo, tendo como fontes: obras de alguns autores consagrados de diferentes épocas e trabalhos realizados por um grupo de acadêmicos da disciplina – dimensionando estes movimentos, na medida do possível, dentro da perspectiva teórica do materialismo histórico. Dentre os resultados atingidos observa-se que a produção artística ocorre através da junção de vários fatores internos e externos, que muitas vezes não se explicitam, embora sejam definidores de manifestações nos trabalhos. Houve uma grande satisfação por parte dos acadêmicos com os resultados obtidos através da sua produção de conhecimento. No desafio de elaborarem seus trabalhos, no fazer e compreender a prática na dimensão teórica, relacionada ao seu tempo histórico, os acadêmicos vivenciaram o desenvolvimento de suas habilidades na dinâmica pedagógica da Metapintura.

### **Palavras Chaves:**

Arte, construção, estética, formação, metapintura.

## **ABSTRACT**

The Present work aimed at verifying the method of learning used: the construction elements of of Metapainting, done by graduation students of the Visual Artes Course, in the discipline Painting II, of the UFMS - Federal University of Mato Grosso do Sul. The methodology of research done was based on a case study with descriptive reports, with the sources in works of some consecrated artists of different epochs, and works presented by a group of academics of the discipline - dimensioning these movements, as far as was possible, within the theoretical perspective of historical materialism. Among the results achieved, it was observed that artistic production occurs through the junction of diverse internal and external factors, often unexplicated, although the are defining factors of manifestations in the works. There was great satisfaction on the part of the academics with the results obtained through their production of knowledge. In the challenge of the elaboration of their works, in the attempt to make understood theoretically their practice, related to historical time, the academics lived the development of their abilities in the pedagogical dynamics of Metapainting.

Keywords:

Art, construction, aesthetics, formation, metapainting, Visual Arts undergraduates.

## LISTA DE FIGURAS

<p>Figura 1 - Jacques Louis David (1748-1825, França). <i>A Morte de Marat</i>, 1793. Óleo sobre tela, 163x126 cm, Museu Real de Belas Artes, Bruxelas, Bélgica. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 383.</p>	30
<p>Figura 2 - <i>A Câmara escura</i>. Fonte: RUDEL, 1980, p. 78.</p>	32
<p>Figura 3 - Artefato utilizado e representado por Albrecht Dürer, através de uma gravura, com detalhe de vista frontal do modelo. Fonte: EDWARDS, 1984, p. 130-1.</p>	32
<p>Figura 4 - Rafael Sanzio. <i>O Papa Leão X com dois Cardeais</i>, 1518. 154x119 cm, Galeria Uffizi, Florença. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 244.</p>	33
<p>Figura 5 - Johannes Vermeer (1632-1675, Delft, Holanda). <i>Mulher lendo uma carta</i>, 1665. Óleo sobre tela, 46,5x39 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 114.</p>	33
<p>Figura 6 - Rafael Sanzio (1483-1520, Urbino, Itália). <i>A Virgem do Prado</i>, 1505. Kunsthistorisches Museum, Viena. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 15.</p>	35
<p>Figura 7 - Estudos de Rafael realizados em uma folha de papel contendo quatro esboços para <i>A Virgem do Prado</i>. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 16.</p>	36
<p>Figura 8 - Tipo de casa primitiva do Pernambuco realizada por Frans Post segundo o quadro <i>Paisagem da Região do Pernambuco</i>. Fonte: BARDI, 1983, p.30.</p>	36
<p>Figura 9 - Frans Post. <i>Engenho de Açúcar</i>, uma paisagem de São Paulo pintada em 1661. Fonte: BARDI, 1981, p. 33</p>	37
<p>Figura 10 - Peter Paul Rubens (1577-1640). <i>Retrato de seu filho Nicolas</i>, 1620. Desenho sobre papel, Albertina, Viena. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 2.</p>	38
<p>Figura 11 - Albrecht Dürer (1471-1528, Nuremberg). <i>Retrato de sua mãe</i>, 1514. Desenho sobre papel, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlim. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 2.</p>	39
<p>Figura 12 - Albrecht Dürer. <i>A Natividade</i>, 1504. Água-forte. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 265.</p>	40
<p>Figura 13 - Vincent Van Gogh (1853-1890). <i>Os Comedores de Batata</i> (terceira versão), Nuenen, abril-maio de 1885. Óleo sobre tela, 82x114 cm, National Museum Vincent Van Gogh, Amsterdam. Fonte: LASSAIGNE, 1973, p. 20.</p>	42
<p>Figura 14 - Leonardo da Vinci (1452-1519, Vinci, Itália). <i>A Última Ceia</i>, 1495-1498. Mural no refeitório do mosteiro de Sta. Maria delle Grazie, Milão. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 225.</p>	43
<p>Figura 15 - Vincent Van Gogh (1853-1890). <i>Os Embriagados</i>. Óleo sobre tela, 59,4x73,4 cm. Fonte: O Mundo dos Museus, 1967, p. 65</p>	44
<p>Figura 16 - <i>Círculo das cores</i>. Fonte: SAUSMAREZ, 1979, p. 89</p>	47
<p>Figura 17 - Claude Monet (1840-1926, Paris). <i>A Ponte Japonesa</i>, 1903. Óleo sobre tela, 106,5 x 74 cm. Fonte: Pinacoteca Caras, 1998, v. 3.</p>	49
<p>Figura 18 - Claude Monet (1840-1926, Paris). <i>Ninféias</i>. Fonte: BJÖRK et al, 1992, p. 10</p>	49
<p>Figura 19 - Claude Monet (1840-1926, Paris). <i>Ninféias</i> (detalhe). Fonte: BJÖRK et al, 1992, p. 11.</p>	50

Figura 20 – Ticiano Vecellio (1487-1576). <i>A Vênus de Urbino</i> , 1538. 119x165 cm, Galeria Uffizi, Florença. Fonte: Gênios da Pintura, 1973, p. 239, vol. I.	50
Figura 21 - Édouard Manet (1832-1883). <i>Olympia</i> , 1863. Óleo sobre tela, 150x190 cm, Museu do Louvre, Paris Fonte: Gênios da Pintura 1973, p. 645, vol.III.	50
Figura 22 – Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). <i>A Banhista Sentada</i> , 1892. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Coleção particular, Nova York. Fonte: Mestres da Pintura, Renoir, 1977, p. 32	51
Figura 23 – Georges Seurat (1859-1891). <i>Tarde de Domingo na ilha de Grande Jatte</i> , (1884-86). Óleo sobre tela, 260 x 350 cm, Art Institute, Chicago. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 144	52
Figura 24 – Darwin Longo. <i>A Leitora</i> , 2002. Acrílica s/ papel, 32x33 cm, Coleção Carla de Cápua.	55
Figura 25 – Darwin Longo. <i>Ilustração de perspectiva cônica de um ponto de fuga</i> . 2002. Lápis s/ papel, 50x40 cm. Coleção particular.	55
Figura 26 – Leonardo da Vinci (1452-1519, Vinci, Itália). <i>Cavalo empinado</i> , c. 1505. Fonte: GOMBRICH, Arte e Ilusão, p. 152	58
Figura 27 – Jan Vermeer. <i>A Leiteira</i> , c. 1660. Óleo sobre tela, 45,5x40,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 341.	58
Figura 28 – Henri Matisse (1869-1954). <i>Retrato com a Linha Verde</i> , 1905. Óleo sobre tela, 40x32 cm, Museu Estatal de Artes, Copenhague, Dinamarca. Fonte: Gênios da Pintura, 1973, p. 921, vol. IV.	62
Figura 29 – Wesley Duke Lee. <i>Salut à l’Amitié</i> , 1976. 186x136 cm, Coleção particular. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 253.	62
Figura 30 – Carlos Scliar. <i>Carreta e Carroça no Galpão</i> , 1955. Gravura, 29x43 cm, Coleção particular. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 251.	63
Figura 31– Paul Cézanne. <i>Curva da Estrada</i> , 1879-82. Óleo s/ tela, 60x73 cm. Museu de Belas Artes de Boston. Fonte: LYNTON, 1978, p. 57.	65
Figura 32 – Claude Monet. <i>A Estação de S. Lazare</i> , 1877. Óleo s/ Tela, 75x100 cm. Museu D’Orsay. Fonte: GOMBRICH, 1993 , p. 413.	65
Figura 33 – Uma pintura em acrílica sobre tela realizada por Pedro quando estava com 7 anos de idade.	72
Figura 34 – Uma obra em técnica mista realizada pela menina Laura com 9 anos de idade.	73
Figura 35– Desenho de uma criança de 14 anos de idade do Brasil que mostra uma perspectiva vista de cima de um centro urbano. Fonte: Catálogo da Exposição Mundial de Arte de Meninos e Meninas, 1988-1997, p. 25.	74
Figura 36– Desenho realizado por uma criança do Uruguai de 9 anos de idade. Fonte: Catálogo da Exposição Mundial de Arte de Meninos e Meninas, 1988-1997, p. 54.	75
Figura 37– Desenho de uma criança da Argélia de 15 anos de idade. Fonte: Catálogo da Exposição Mundial de Arte de Meninos e Meninas, 1998-1997, p. 20.	75
Figura 38 – Giorgione (1478-1510) ou Ticiano (c. 1487/90-1578). <i>O Concerto Campestre</i> (detalhe), 1505-10. 110 x 138 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 135.	77

Figura 39 – Marcantonio Raimondi, (italiano, c. 1488-1530). <i>O Julgamento de Paris</i> (detalhe), c. 1520. Gravura baseada em Rafael, Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 135.	78
Figura 40 – Édouard Manet (1832-1883). <i>Almoço na Relva</i> , 1863. Óleo sobre tela, 214 x 270 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 134	78
Figura 41 – Pablo Picasso. <i>Touro</i> , dezembro 1945/janeiro 1946. Litografias, 29x42 cm. Fonte: OSTROWER, 1998, p. 118-19.	79
Figura 42 – Diego Velázquez (1599-1660). <i>Las Meninas</i> , 1656. Óleo sobre tela, 318x276 cm, Museu do Prado, Madrid. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 322	80
Figura 43 – Obra de autoria de Picasso que consiste numa releitura da obra “Las Meninas” pintada por Velazquez em 1656. Fonte: BARBOSA E SALES, 1990, p. 68.	81
Figura 44 – Pastiche da obra <i>Almoço na Relva</i> de Manet. Fonte: BERGER, 1980, p. 138	82
Figura 45 – Caravaggio (1571-1610). <i>São Mateus</i> , versão rejeitada, 1598. Destruído. Antes em Berlim, Kaiser-Friedrich Museum. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 13.	86
Figura 46 – Caravaggio (1571-1610). <i>São Mateus</i> , versão aceita pela Igreja Católica, 1600. Igreja de São Luís dos Franceses, Roma. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 13	87
Figura 47 – Andréa Mantegna. <i>Homem sobre uma Pedra</i> . Detalhe de um braço em conexão com o tórax. Fonte: RUDEL, 1980, p. 22	92
Figura 48 – Urs Graf. <i>Mulher Apunhalando-se</i> . Detalhe de pernas. Fonte: RUDEL, 1980, p. 23.	93
Figura 49 – Urs Graf. <i>Mulher Apunhalando-se</i> . Detalhe de um pé sobre o plano de terra. Fonte: RUDEL, 1980, p. 23.	93
Figura 50 – Maurice de Vlaminck (1876-1958, Paris). <i>Retrato de Derain</i> , 1905. Óleo sobre tela. Fonte: MULLER, 1976, p. 65.	100
Figura 51 - Henri Matisse (1869-1954, Cateau-Cambrésis). <i>Nu Sentado; Pé</i> , 1909. Desenho à tinta. Fonte: MULLER, 1976, p. 138	101
Figura 52 - Pablo Picasso (1881-1973). <i>Retrato de Ambroise Vollard</i> , 1909-10. Óleo sobre tela, Museu Pouchkine, Moscou. Fonte: Picasso e o Cubismo, 1997, p. 17	102
Figura 53 - Nicolas Maes (1634-1693 Antuérpia, Amsterdã). <i>A Moça na Janela</i> , c. 1655.	105
Figura 54 - Autor: Acadêmico 1. <i>A Moça na Janela</i> , (metapintura, óleo sobre papel, 32x24 cm).	105
Figura 55 - Roger Van der Weyden (1399-1464 Países Baixos). <i>O Retrato de Mulher</i>	107
Figura 56 - Autor: Acadêmico 1. <i>O Retrato de Mulher</i> , (metapintura, óleo sobre papel, 32x24 cm	107
Figura 57 - Jan Van Eyck (1390?-1441 Maas Eyck, Limburgo). <i>O Casal Arnolfini</i> , 1434. Óleo sobre madeira, 82x60 cm, Galeria Nacional, Londres. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 181	109
Figura 58 - Autor: Acadêmico 2. <i>O Casal Arnolfini</i> , (metapintura, óleo sobre papel, 21x29 cm) (detalhe da janela	110
Figura 59 - Autor: Acadêmico 3. <i>O Casal Arnolfini</i> , (metapintura, óleo sobre papel, 21x29 cm) (detalhe dos tamancos).	111

Figura 60 - Jacques-Louis David (1748-1825, França). <i>O Juramento dos Horácios</i> , 1784. Óleo sobre tela, 330x425 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: CUMMING, 1998, p. 70	114
Figura 61 - Autor: Acadêmico 4. <i>O Juramento dos Horácios</i> , (metapintura, óleo sobre papel, 24x35 cm).	115
Figura 62 - Antonio Allegri, dito O Correggio (1484,89?-1534, Correggio, Itália). <i>O Casamento Místico de Santa Catarina</i> , final do séc. XV, início do séc. XVI. Galleria di Capodimonte, Nápolis	116
Figura 63 - Autor: Acadêmico 4. <i>O Casamento Místico de Santa Catarina</i> , (metapintura, óleo sobre papel, 31x26 cm).	117
Figura 64 - Johannes Vermeer (1632-1675, Delft, Holanda). <i>A Moça de Turbante</i> ou <i>Jovem com Pérola</i> , 1665-66. Óleo sobre tela, 44,5x39 cm, La Haye, Mauritshuis. Fonte: Dossier de l'Art, Vermeer, Dezembro 95-janeiro 96, p. 31	119
Figura 65 - Autor: Acadêmico 5. <i>A Moça de Turbante</i> ou <i>Jovem com Pérola</i> , (metapintura, óleo sobre papel, 21x29 cm).	120
Figura 66 - Rembrandt van Rijn (1605-1669, Holanda). <i>Betsabá no Banho</i> , 1654. Óleo sobre tela, 142x142 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: <i>Mestres da Pintura</i> , 1977, p.46.	123
Figura 67 - Autor: Acadêmico 6. <i>Betsabá no Banho</i> , (metapintura, óleo sobre papel).	123
Figura 68 - René Magritte. <i>A Traição das Imagens</i> , 1928-9. Óleo sobre tela, 60x81 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. Fonte: <i>O Livro da Arte</i> , 1999, p. 292	126
Figura 69 - João Calixto. <i>BNH</i> . Óleo s/ tela, Coleção particular. Fonte: SANTORO, 1983, p. 45	127
Figura 70 - Clóvis Irigaray. <i>Amazônia legal</i> , 1975. Desenho s/ papel. Fonte: FIGUEIREDO, 1979, p.232	128
Figura 71 - Anita Malfatti. <i>A Estudante Russa</i> , c. 1917. Óleo sobre tela. Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Fonte: BARDI, 1978, p. 50.	130
Figura 72 - Cândido Portinari. <i>Retirantes</i> , 1944. Óleo sobre tela, 190x190 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Fonte: BARDI, 1981, p. 208-9	133
Figura 73 - Autor: Acadêmico 7. <i>Retirantes</i> . (metapintura, acrílica sobre tela, 56x68 cm).	133
Figura 74 - Pierre Auguste Renoir (1841-1919). <i>As Grandes Banhistas</i> , 1887. Óleo sobre tela, 115x170 cm, The Philadelphia Museum of Art, Coleção de Mr. And Mrs. Carrol S. Tyson, Filadélfia. Fonte: DAULTE, 1973, p. 45.	136
Figura 75 - Autor: Acadêmico 8. <i>As Grandes Banhistas</i> (metapintura, acrílica sobre tela, 50x70 cm).	136
Figura 76 - Albert Marquet (1875-1947). <i>La Femme Blonde</i> , 1912-1917	139
Figura 77 - Autor: Acadêmico 9. <i>La Femme Blonde</i> (metapintura, óleo sobre tela, 40x50 cm).	139
Figura 78 - Ernest-Ludwig Kirchner (1880-1938). <i>Cinco Mulheres na Rua</i> , 1913. 118x89 cm, Wallraf-Richartz, Museum, Colônia. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 153.	142
Figura 79 - Autor: Acadêmico 10. <i>Cinco Mulheres na Rua</i> (metapintura, óleo sobre tela, 60x40 cm).	142

Figura 80 - Henri Matisse (1869-1954). “ <i>La Desserte, harmonie rouge</i> ”, <i>Harmonia em Vermelho</i> , 1908. São Petesburgo, Hermitage. Fonte: GOMBRICH, 1989, p. 455	146
Figura 81 - Autor: Acadêmico 11. <i>Harmonia em Vermelho</i> (metapintura, óleo sobre tela, 60x60 cm).	146
Figura 82 - Diego Rivera. <i>Nu com Jarros</i> , s/d. Óleo sobre fibra dura, 157x124 cm. Coleção Gussy de Gálvez, Cidade do México	149
Figura 83 - Gerhard Richter (Dresden, 1932). <i>Venessa – escada com Ira</i> , 1985. Óleo sobre tela, 50x70 cm	152
Figura 84 - Autor: Acadêmico 13. <i>Venessa – escada com Ira</i> (metapintura, acrílica sobre tela, 50x70 cm).	152
Figura 85 – Folder Sesc Horto capa	163
Figura 86 – Folder Sesc Horto , p. 3.	164
Figura 87– Folder TV Educativa	165
Figura 88– Folder Sesc Almirante Barroso frente.	166
Figura 89 – Folder Sesc Almirante Barroso verso.	167

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	015
<b>CAPÍTULO 1 METAPINTURA E AQUISIÇÃO DO CONHECIMENTO: UMA FORMA DE COMUNICAÇÃO VISUAL</b>	<b>022</b>
1.1 Materialismo Histórico: Método de Aprendizagem da Ciência da Pintura Figurativa	025
1.2 Pintura: uma prática que remete à história	026
1.3 A Pintura no seu início é um desenho em preto e branco e outras cores	032
1.4 Especialidade do Saber: O Desenho conquista a sua Autonomia	036
1.5 A Construção do Imaginário do Artista: O Real e a Subjetividade – Janelas	039
1.6 As bases da fotografia colorida já foram lançadas e os modos de produção da pintura como ficarão?	043
<b>CAPÍTULO 2 A PINTURA EM NOVOS CAMINHOS</b>	<b>052</b>
2.1 A teoria e a prática no processo de aprendizagem da pintura: uma forma do saber	065
2.2 Pinturas: Modelos, Formação e Comunicação	068
2.3 A história da arte revela que artistas desenvolveram sua forma de comunicação em pintura através do estudo de modelos dos seus antecessores	074
2.4 A arte que tem na sua estética a função de propagar idéias e de vender produto tem na pintura tradicional a sua fonte de inspiração	079
2.5. A pintura que não é uma pintura e que é uma fotografia e uma fotografia não é uma pintura	082
<b>CAPÍTULO 3 ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE METAPINTURA DOS ACADÊMICOS</b>	<b>088</b>
3.1 O exercício de Metapintura: um método de alçar vôo na conquista de um saber estético e suas motivações histórico-sociais	093
3.2 Diferenças e semelhanças na estética da pintura produzida na época contemporânea	097
3.3 Relatório Analítico Descritivo da Produção de Metapintura da pintura ilusionista do Século XV ao XVIII	101
3.4 Metapintura: uma metodologia de oficina para o estudo da pintura figurativa da época contemporânea	122
3.5 Metapinturas e as imagens de pinturas suporte para a leitura	128
CONCLUSÃO	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160
ANEXOS	163

# INTRODUÇÃO

## TEMAS, OBJETO DE ESTUDO, OBJETIVO, MÉTODO E PROCEDIMENTO

A história tem revelado durante milhares de anos que o homem se relaciona com o mundo através de diferentes instrumentos, que são fruto de capacidades individuais e sociais, visando prioritariamente sua defesa e controle de uma dada ação. São poderes concedidos e elaborados pelo próprio homem que se manifestam na prática em sua materialidade objetiva.

Numa síntese inicial, os instrumentos garantem as diferentes interações do homem com o meio e são o prolongamento artificial dos seus membros, especialmente dos braços e das mãos, são múltiplos, com quase infinitas variações e providos pela inteligência e raciocínio, movidos pela paixão, ódio, esperança, dúvidas.

Assim foi o desenvolvimento da instrumentalização humana marcada inicialmente pela utilização de instrumentos, como: pedras, madeiras e ossos. Num segundo estágio, em que o homem começou a fabricar seus próprios instrumentos, na tentativa de garantir sua existência, pedras foram quebradas e criteriosamente selecionadas e, por último, o estágio atual, em que o homem, além dos instrumentos, também fabrica aparelhos e máquinas, aprimorando suas diferentes formas de relação na sociedade.

Sem entrar nas especificidades dessa cronologia, pode-se afirmar com segurança, com base em estudos antropológicos que o Homem já existiu antes da História, da escrita e dos metais. Esse período passou a chamar-se “Pré-História”. As idades das técnicas instrumentais podem ser melhores evidenciadas no Velho Mundo, particularmente na Europa, porque ali o “fenômeno humano”, já conta com cerca de mais de um milhão de anos.

Outro aspecto a ser considerado é que o Homem tem uma tendência espontânea a descobrir o que é o mundo e a si mesmo, nesse mundo, a natureza e a sociedade. Exatamente, essa característica é que permitiu durante milhares de anos se distanciar e prevalecer seus interesses sobre as relações com o meio. Portanto, para os homens, “conhecer” é fruto de “impulsos”.

Desde a pré-história, a pintura é fruto do conhecimento do homem e é uma das formas de comunicação que detêm o poder de servir algum propósito, seja para marcar uma determinada época das relações sociais, seja para explicitar um dado interesse ou motivo. A pintura e a ciência caminham juntas, pois as duas apresentam algo em comum: tanto a ciência alimenta o fazer da pintura, como o fazer do artista na pintura contribuiu com a ciência estimulando a descoberta de novas tecnologias de comunicação através da imagem.

Conhecer a ciência da pintura é permitir-se entrar no desenvolvimento da sua estética para poder adquirir condições de apreciação pela vivência.

Picasso, por exemplo, é um pintor reconhecido. Para construir sua arte, teve no método da leitura que institui o fazer, a conquista da consciência para propor o novo em pintura. Para aprender precisa-se da conquista do paradigma, o modelo que nos permite a vivência do fazer: que é tratar a cópia mediada pelos órgãos sensoriais.

Estudar a arte da pintura significa entre outras coisas aprender, através dos modelos, que a história nos revela. E a história, sistematizada, registra combinações de imagens com os textos que nos proporcionam uma mediação entre a época de sua produção e as formas visuais que possibilitam interpretar a cultura da época.

Verificamos através da história da produção da imagem, o estilo de época bem como o estilo pessoal segundo a maneira de pintar do artista. O estudioso das artes visuais saberá, através de uma investigação onde caminham juntas a cultura do investigador sobre o assunto e a atenção instigadora pretensiosa de descoberta, distinguir uma imagem produzida por Michelangelo de outra produzida por Rafael.

Entrar na história de uma imagem pintada significa investigar a organização social de uma época, buscar desvelar as forças que consolidam o estado social ou o que está provocando mudanças na dinâmica do poder. A pintura aceita como obra de arte é um registro material que tem sua aura e foi construída para o cumprimento de determinada função. Ela pode contribuir para nos revelar o pensamento de época, mediada por seu produtor – um ser que ao construí-la, revela sua história frente às leis que regem o sistema social ao qual pertence. Desta forma se a pintura é uma ciência da comunicação visual, que media a propagação de idéias, é necessário entender que a pintura, como uma ciência, não está isolada do contexto em que foi produzida e portanto não pode ser considerada uma ciência neutra.

Toda obra comunica; ela é materialmente concebida para difundir idéias, para gerar o fato. Se tomarmos, por exemplo, a afirmativa: Deus existe porque Jesus Cristo

existiu. Verificaremos que precisou ser construída através de uma imagem que colocou um modelo ideal de homem para o estabelecimento da semelhança com Deus. Hoje, podemos verificar vários modelos, em imagens produzidas através da pintura, quando fazemos uma leitura que interpreta a anatomia idealizada bem como os aspectos fisionômicos elaborados através dos pintores e aceitos ou adotados pela Igreja.

Leonardo Da Vinci pintou o Menino Jesus, pintou a Santa Ceia, entre outras passagens bíblicas, para suprir a necessidade educativa da Igreja. Criar a imagem de Jesus, é criar um modelo de homem, ora uma criança, ora um adulto; que tem na sua aparência um tipo de homem, traços de uma determinada raça, entre outras características reveladoras da cultura que demanda para um tipo aludido de homem.

Caravaggio buscava encontrar no cotidiano dos bares o modelo ideal para elaboração da pintura dos personagens bíblicos. A ciência do humanismo proporcionou aos pintores ilusionistas conhecimentos sobre anatomia humana, e esta contribuiu em muito para criar uma arte que expressa o real, bem como pode revelar a hegemonia do *Estado* chamado *Igreja*.

Diante dessas referências podemos afirmar que a pintura nasce no interior da organização social, de forma dual, a partir de uma relação de poder ou poderes, sob a forma de dominados e dominadores. Neste caso, ela estará sempre a atender, a servir e a retratar possivelmente, as diferenças culturais. Por conta disso, ela não acontece aleatoriamente, há sempre um propósito em sua configuração, como às necessidades do meio em seus diferentes contextos em que foi realizada, produzindo e reproduzindo a crença de seu autor, com relação ao conjunto das diferentes práticas sociais, em que está inserido.

As necessidades sociais demandaram a geração de vários estilos na representação da pintura. Em seu desenvolvimento, a pintura foi construída através de estilos consagrados e apropriados de técnicas que nos revelam os domínios de materiais diversos. A forma da pintura – matéria e concepção – atende a objetivos de representação, produzidos pelo comunicador visual.

Verificar a Metapintura como um método de aprendizagem em artes visuais é o objeto deste estudo. A metapintura será considerada durante nossa investigação, como um meio de o aluno aprender a pintar a partir da leitura de obras de pintores consagrados de diferentes épocas, num proceder de “o conhecer e o aprender em pintura”. Partiu-se do princípio, que uma variedade de imagens são registradas ao longo da humanidade, através de determinados objetivos, que motivaram os seus autores para

realizar obras, tendo como resultado o aspecto formal manifestado como uma das fontes da própria história. A concepção da obra em pintura revela-se na forma de aspectos que consideramos através de duas categorias, que são eleitas de acordo com a necessidade de comunicação de seu autor: a pintura figurativa e a pintura abstrata.

A pintura figurativa estabelece um elo com a natureza, com o mundo, com o real. Ao lermos a pintura que figura, verificamos que esta contém o estilo que se manifesta visualmente e nos proporciona algumas pistas para desvelar a sua história. Já a pintura abstrata, parte do imaginário individual do autor, numa representação simbólica e imaginária, tendo o caráter pessoal de proporcionar qualidades aparentes associadas ao material, à técnica e ao tema, que são modos de apresentação reveladores de uma história a ser decifrada numa dada perspectiva.

Isso, no conjunto nos levou às seguintes indagações:

*Em que medida a Metapintura pode contribuir para os alunos do Curso de Graduação em Artes Visuais (Formação de Professores e Bacharelado), na Disciplina Pintura II, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul adquiram conhecimentos prático e teórico sobre a pintura, enquanto importante forma de comunicação visual da humanidade? Como eles conhecem e aprendem em/a pintura?*

*Qual a relação que eles estabelecem entre texto escrito e imagens estudadas?*

*Os trabalhos materializados pelos alunos têm como referência imagens fotográficas impressas em livros, enciclopédias de história da arte e catálogos, que são os registros de pintura dos grandes mestres utilizados em sala de aula?*

Para responder estas indagações que se entrelaçam com o objetivo de nossa investigação, ou seja, analisar a Metapintura como método de ensino, teremos: a) como fonte: a produção de acadêmicos realizada dentro da disciplina já enunciada; b) como objeto: através da verificação por amostragem (não estatística) de trabalhos elaborados pelos alunos; c) como referência obras de arte utilizadas em sala de aula e outros materiais, obras elaboradas pelos próprios acadêmicos e os relatórios por eles elaborados no final do desenvolvimento de cada proposta que foi eleita como objeto de estudo de nossa investigação.

Para efetivar os procedimentos metodológicos desta pesquisa, elegeu-se o “Estudo de Caso”, por se tratar de uma escolha de um determinado foco, alunos sujeitos deste estudo. Para Osório (2001, p.14) o Estudo de Caso é uma das cinco categorias da Pesquisa Descritiva. O autor destaca a importância desse tipo de pesquisa, mas enfatiza as cautelas que deve ter o pesquisador ao fazer a abordagem do fenômeno estudado,

pois a pesquisa descritiva tem como característica determinante os seguintes procedimentos gerais: “Observa, registra, analisa e correlaciona fatos fenômenos com suas respectivas variáveis, sem manipulá-los, tentando na medida do possível, explicitar com maior precisão, a frequência com que o fenômeno ocorre, sua relação e possíveis conexões”.

Em se tratando das especificidades do Estudo de Caso, tem-se como possibilidade “uma pesquisa sobre determinado indivíduo, família, grupo ou comunidades, isto porque ele consiste na observação detalhada de um determinado contexto”(Osório, 2001,pg.14). Neste caso, considerar-se-á a produção realizada por acadêmicos do curso de Artes Visuais.

Organizou-se a pesquisa pensando no seu aspecto geral e deste contexto extraiu-se o problema, objeto da pesquisa e as exigências metodológicas. Assim, se definiu como Estudo de Caso: a observação detalhada de um contexto, de uma única fonte de documentos ou de um acontecimento específico.

Descrevendo um pouco nosso contexto de estudo é importante destacar que partimos do princípio de que para aprender a pintar existe a necessidade de paradigmas e referências de desejos formais a serem conquistados pelos acadêmicos. Entende-se que a história da arte nos mostra estes modelos. A arte de acordo com sua época demonstra aspectos de estilos formais, jeito de figurar, como também a técnica de consolidação de seu substrato físico: o que aponta a qualidade material da obra.

Para o exercício destes aspectos teóricos e metodológicos, o aluno deve buscar o domínio formal da pintura pela semelhança com o modelo. O modelo deverá sempre ser o registro de uma pintura mediada pela forma de reprodução mecânica. Ao adotarmos o Estudo de Caso, como um método para esta pesquisa, verificou-se o desempenho do aluno através da possibilidade de comparação entre o autor da obra e a explicitação da pintura elaborada pelo acadêmico, segundo sua proposta de estudo.

Isso dimensiona a próxima etapa desse estudo, ou seja, a partir da definição dos procedimentos do Estudo de Caso, os resultados serão analisados através do método comparativo de forma constante, que por definição trabalha o plano da investigação para fontes múltiplas de dados e que se inicia analisando precocemente as informações e faz com que a investigação se encerre ao final do recolhimento de dados. As etapas adotadas para este procedimento foram:

1. coleta de dados (telas, relatório final da disciplina e depoimentos escritos);

2. identificação das situações chaves, tendo como base os subsídios determinantes do objeto em estudo;
3. seleção/classificação dos dados procurando a diversidade das dimensões subjacentes na elaboração dos trabalhos realizados pelos alunos;
4. descrição e justificativa do todo observado;
5. análise dos dados dimensionados no modelo emergente para descobrir processos pessoais e relações básicas e,
6. codificação e escrita, a partir da análise já realizada.

Para compreender o processo de aprendizagem dos alunos através da Metapintura é importante conhecer os procedimentos pedagógicos adotados em sala de aula na disciplina Pintura II, lembrando que esta não se destina a formar artistas, mas profissionais em artes visuais.

Primeiramente, é informado aos acadêmicos o período da arte que será trabalhado. Cada aluno escolhe um artista deste período. A escolha ocorre independente de um ou mais alunos escolherem o mesmo artista. O aluno, a partir da sua escolha, busca informações sobre a obra, a biografia e uma análise inicial das telas produzidas pelo artista selecionado. Entre as telas que marcaram o período em estudo, selecionado pelo aluno, ele escolhe uma obra e tira uma fotocópia colorida ampliada para observar detalhes como traços, tonalidades, gradação e outros registros que considerar importantes.

Num segundo momento, o acadêmico faz o transporte (quadriculado) da fotocópia para tela tendo como base os estudos realizados na etapa anterior; começa a reprodução da obra, realizando a Metapintura. No final da disciplina o aluno escolhe quatro obras, realiza novamente a Metapintura e participa de uma exposição pública dos trabalhos elaborados junto com os outros acadêmicos.

Essa dissertação se organiza em três capítulos: o primeiro, que recebeu o título: “Metapintura e a Aquisição do Conhecimento: uma forma de comunicação visual” busca maiores conhecimentos sobre o fenômeno estudado através da leitura de algumas obras selecionadas neste trabalho para relatar os diferentes movimentos da pintura. Para melhor compreender nosso propósito, a metodologia deste capítulo traz as obras, enquanto figuras com o detalhamento da tela (autor, título, ano e dimensões da obra), comentários, e análise, sempre que possível, relacionado às práticas sociais e as

concepções de pintura daquele momento histórico: cada figura utilizada neste capítulo recebe uma numeração tendo como critério a seqüência da ordem adotada, primeiro algarismo, seguida pelo número do capítulo; por exemplo, 1.1, 2.1 etc.

No capítulo dois – “A Pintura em novos Caminhos”, a partir de paradigmas postos novas leituras são realizadas e outros paradigmas são elaborados, com suas respectivas representações e instrumentos, surgindo novas técnicas e métodos.

O capítulo três – “Análise da Produção da Metapintura dos Acadêmicos”, descreve a produção dos alunos, recuperando alguns conceitos teóricos sobre a representação e “o aprender” do aluno situado nos contextos de paradigmas das pinturas. Neste capítulo são utilizados os depoimentos dos acadêmicos e os trabalhos selecionados dos artistas e dos acadêmicos, numa seqüência numérica de “1” a “13”.

Por último, as “Considerações finais,” como parte do conhecimento adquirido pelos alunos e do próprio pesquisador, enfatizando aspectos que demarcaram nosso estudo.

# CAPÍTULO I

## METAPINTURA E AQUISIÇÃO DO CONHECIMENTO: UMA FORMA DE COMUNICAÇÃO VISUAL

Ao pensarmos na extensão do tempo, o estudo partiu de uma amostragem que consistiu na seleção pelos alunos de algumas imagens impressas de pinturas, com o objetivo de serem analisadas, com o propósito de aquisição do conhecimento da pintura, conforme cronograma programático proposto na disciplina Pintura II, tendo como tarefa:

1) seleção de três imagens impressas de pinturas figurativas realizadas no período que abrange século XV ao XVIII, podendo ser estendida até a primeira metade do século XIX;

2) seleção de duas imagens impressas de pinturas figurativas de cada movimento artístico do paradigma da arte moderna: Impressionismo<sup>1</sup>, Neoimpressionismo<sup>2</sup> (Pontilhismo), Fovismo<sup>3</sup>, Cubismo<sup>4</sup>, Surrealismo<sup>5</sup>, Muralismo<sup>6</sup> e Hiper-realismo<sup>7</sup> que pertence ao paradigma da pintura pós-moderna.

---

<sup>1</sup> **Impressionismo:** Importante movimento renovador que, desde 1874 até 1880, impulsionou uma pintura fresca, de cores puras, organizadas e contrastadas que se relaciona com as cores complementares, livres de ataduras retóricas e literárias que até esse momento a (pintura) haviam ligado ao romantismo. Germe de todos os ismos: Doutrina, escola, teoria ou princípio artístico (Ferreira, 1973: 787) posteriores, agrupou aos pintores mais destacados de época. O nome atribuí à tela chamada *Impressão: nascer do sol*, exposta por Claude Monet no salão dos independentes em 1874. (MAHOLY-NAGY, 1963, p. 169).

<sup>2</sup> **Neoimpressionismo** ou **Pontilhismo** (técnica): movimento promovido pelos pintores Seurat, Georges (1859-1891) e Signac, Paul (1863-1935) e aqueles que abordaram o estúdio sistemático da cor e sua classificação tonal, praticada intuitivamente até então pelos impressionistas. A técnica pictórica: o pontilhismo, praticou o emprego da cor limpa e pura, em pequenas pinceladas que, ao ser observadas de certa distância, se fundem visualmente em toda possível combinação de tons. (MAHOLY-NAGY, 1963, p. 176-7).

<sup>3</sup> **Fovismo** uma tendência da pintura orientada por Matisse, Henri (1864-1954) em 1900 direcionada para uma reconquista da cor vibrante e pura. Seu choque foi muito violento que os pintores participantes do movimento apelidados de ferozes, de “fauves”. (MAHOLY-NAGY, 1963, p. 167).

<sup>4</sup> **Cubismo:** Um método revolucionário de realizar uma imagem pictórica que foi inventado por Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) na primeira década do século XX. Embora, a imagem, possa parecer abstrata e geométrica, a arte cubista, na verdade, representa objetos reais. Estes são “planificados” na tela, de modo que os diferentes lados de cada forma possam ser mostrados sob vários ângulos ao mesmo tempo. (O mundo da Arte, 1999, p. 507).

<sup>5</sup> **Surrealismo:** movimento iniciado em 1924 com o manifesto de André Breton e que, explorando os impulsos do inconsciente, logra liberar a sensibilidade do artista do convencional ao considerado até esse momento racional. Partindo do iconoclasticismo dadaísta, sendo transformado em uma tendência de profundas raízes, ainda em vigência. (MAHOLY-NAGY, 1963, p. 178).

A pintura como uma idéia materialmente concebida revela as condições histórico cultural que motivaram a sua produção. A partir deste entendimento, o motor da história impõe as pré-condições que facultam a aparente estética resultante da pintura.

Os alunos realizaram pesquisa historiográfica, sem a qual o método não se sustenta. Assim, a Época Moderna se caracteriza pela passagem do feudalismo para o capitalismo, por isso, é entendida como era Pré-Capitalista, um momento onde se modelou o advento do sistema capitalista. Na Época Contemporânea, do Século XIX à primeira metade do Século XX consolidou-se a forma de produção industrial havendo a necessidade de abertura de novos comércios que fortalecerão a forma de dominação Imperialista e Colonialista.

A revolução industrial gerou as condições desumanas da classe operária o que desafiou os pensadores a refletirem sobre uma sociedade mais justa<sup>8</sup>.

Na primeira metade do século XX a história revela um mundo que atravessou grandes crises geradoras de duas Grandes Guerras Mundiais e de revoluções como saída que transformaram a estrutura social. Nesse período, também, houve a disputa de mercados que culminou com a Primeira Guerra Mundial<sup>9</sup>, tendo a Europa como palco principal. Em meio a esta crise do sistema capitalista aconteceu a Revolução Socialista na Rússia, que criou um novo modelo de sociedade que se apresenta como referência para o mundo.

---

<sup>6</sup> **Muralismo:** É a expressão pictórica da Revolução Mexicana de 1910. Para o seu aparecimento confluíram vários fatores: Idéias de arte pública, a obra gravada de Posada, a arte popular e a arte pré colombiana. Siqueiros, que formou com Orozco e Rivera o Muralismo Mexicano, afirmava: “Pintaremos os muros das ruas e as paredes dos edifícios públicos, dos sindicatos, de todos os cantos que reúnem gente que trabalha”. (MORAIS, 1989, p. 54-5)

<sup>7</sup> **Hiper-realismo:** O retorno da arte ao realismo tem início na metade da década de 60. Firmando-se na Europa e nos Estados Unidos entre 1969 e 1972, o realismo seria uma tendência permanente em alguns países, renovando-se em contato com novos conceitos de arte. (Morais, 1989, p. 50). O Hiper-realismo, tinha como proposta representar um tema familiar, mas procurando explicitar para o observador aspectos surpreendentes desse tema. Em geral os pintores hiper-realistas faziam seus quadros a partir de fotografias, de preferência em preto e branco. O uso das cores era uma opção do artista para com elas criar, numa tela plana, os efeitos intensos de volume, luz e profundidade. (PROENÇA, 1989, p. 169).

<sup>8</sup> Karl Marx (1818-1883) escreveu em 1848 o manifesto comunista que em face a exploração humana defende a formação da classe do proletariado. Se a propriedade privada é o mal que gera as condições subumanas, os comunistas condensam sua teoria numa única expressão: supressão da propriedade privada. O capital não pode ser portanto, um poder pessoal, tem que ser um poder social. (MARX e ENGELS, 1982, p. 118-9).

<sup>9</sup> Na Europa vivia-se o apogeu da sociedade liberal. O apogeu traz em si o germe da mudança, do qual fazem parte as suas contradições fundamentais: a miséria do proletariado em meio a abundância, as crises da super produção, a frenética busca de mercados e os problemas sociais econômicos. A evolução de todos estes problemas geraram a crise do mundo liberal capitalista que tem na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) o marco inicial da crise. (AQUINO et alli, 1990, P. 223).

As crises continuaram se agravando culminando com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e após a essa Grande Guerra, o mundo foi dividido em duas partes: de um lado o bloco Socialista e de outro, o bloco Neocapitalista.

A arte contemporânea se revela por estados oriundos de níveis de influências que tendem à razão (construção) ou à emoção (crise) e que podem influir na sua estética nas seguintes caracterizações formais relativas ao seu estado: abstrato, conceitual, construtivo, figurativo, objetual, performático e tecnológico. (MORAIS, 1989, p. 168).

A pintura da época moderna e contemporânea que é a cronologia histórica deste estudo se apresentará no estágio de representação figurativa. Deve-se entender previamente que a razão e a emoção sempre vão estar presentes neste tipo de pintura, embora possamos verificar que, dependendo do estado provocador (influências dos meios assimilados pelo artista), esta pode tender objetivamente mais para razão, ou para emoção.

Quando a pintura tende para a razão, pode se chegar a um estágio que se desliga da representação da realidade, tornando-se abstrata como a arte concreta<sup>10</sup> que tem suas raízes no construtivismo e este por sua vez no cubismo.

A pintura pode tender para emoção e quando isto ocorre ela pode se desligar do mundo objetivo da figuração, tornando-se abstrata conforme o Expressionismo Abstrato e o Informalismo<sup>11</sup> na pintura.

A pintura pode servir de janela para a leitura de sua época e também nos mostra através de seu substrato físico as condições que o artista teve para realizar o estilo da sua comunicação.

---

<sup>10</sup> **Arte Concreta:** Movimento artístico de 1930 que repele o simbolismo na arte e afirma que “o elemento pictórico não tem outra conceituação que não ele mesmo”. Defendia o emprego de leis matemáticas e óticas na distribuição dos elementos pictóricos. [...] Segundo Max Bill existe uma distinção entre Arte Abstrata (sublimada da Realidade) e Arte Concreta (cujo objetivo não é documentar a crise do homem. Mas construir uma nova realidade). O processo criador da Arte Concreta vai da imagem-idéia à imagem-objeto, esta transformação se dá através de uma lei de desenvolvimento, que devidamente estudada, pode resultar em várias formas de arte inclusive um quadro.(MORAIS, 1989, p. 27-8).

<sup>11</sup> **Informalismo** é uma arte abstrata que se vincula à vertente lírica desenvolvida por Kandinsky. Ele considera que o desejo interior do sujeito é que determina a forma e que a forma separada do domínio da arte e da natureza pode ser considerada distintamente uma da outra. Sobre o assunto, comentando sobre sua experiência, declara: “Compreendi então que os objetos prejudicavam a obra”.(Ashbery et al,1981, p. 166). Nos anos 50 a abstração lírica recebe diversas denominações conforme a ênfase dada na maneira de materializar a obra. Esta maneira pode se determinada como uma forma gestual, ou a matéria como forma e ou os signos como forma predominante. Assim encontramos as denominações: Pintura gestual, pintura sígnica, pintura matéria, entre outras denominações.(MORAIS, 1989, p. 51-2).

## **1.1 Materialismo Histórico: Método de Aprendizagem da Ciência da Pintura Figurativa**

O método do materialismo histórico fundamenta-se na concepção de que o real, os fatos sociais, que foram produzidos em determinadas circunstâncias, têm leis históricas que os constituem assim e não diferentemente, e que tais leis condicionam seu desenvolvimento e sua transformação.

Ao considerarmos este método, releva-se a estrutura econômica – entendida como um conjunto de relações sociais (políticas, ideológicas, culturais e educacionais.), que os homens estabelecem na produção material e a reprodução de sua existência-que é o que define em última instância, o complexo social em suas diferentes dimensões.

Este método que inclui a busca de uma postura materialista histórica na construção do conhecimento não se limita a um conjunto de categorias e conceitos. E que com esta postura não se trata de homogeneizar o discurso. Ele atenta para a necessidade da superação da condição abstrata do início da atividade, que a postura possa demonstrar, dando ao método a forma concreta necessária. Esse movimento é prático e empírico. Há, pois, a exigência necessária de uma concepção de realidade, um método capaz de desvendar as “leis” fundamentais que estruturaram o problema que se investiga, o da exposição dos avanços no conhecimento e de novas sínteses no plano da realidade histórica.

Em artes visuais, a pintura é uma produção material que na dinâmica do tempo revela os conhecimentos e domínios da sua instauração. Hoje é possível, através da ciência, revelar a época de construção da obra por meio da observação dos materiais empregados, do tempo que estes materiais apresentam, bem como pela maneira de sua realização e da mostra dos traços culturais explicitados.

Para desenvolvermos a comunicação através da pintura é necessário desenvolver uma prática que promova a conquista de sua ciência. A pintura tem seus estilos de época, de existência materialmente concebida que é representação da criação humana, do indivíduo que está inserido no seu contexto social. Ela apresenta uma estética que atende a um juízo de valor socialmente aceito.

Dentro deste princípio, o fazer em pintura do século XV ao XIX, apresentou-se tecnicamente como produção da expressão do real. Segundo as necessidades sociais precisou-se de uma formulação teórica para se consignar a formação do “bom” pintor (Alberti,1992, p.127-9). O “bom” pintor deveria ser antes de tudo um “bom” desenhista.

Ênfase dada ao desenho como um ingrediente autônomo, que tem no seu método conhecimentos da racionalidade humana: a matemática, a geometria, a ótica, como fundamentos para o bom desenho receber a pintura. Esta perspectiva de produção, oriunda do Renascimento italiano, estabelece para a sociedade o que é “ser um bom pintor”. A faceta de conquista de fazermos arte de uma pintura que sugira a ilusão de tela que possa contribuir com a confusão vicária da semelhança.

Esta pintura materialmente instaurada, no mundo contemporâneo, assume uma diversidade de estilos, de formas de representação comunicativa que atende a gostos diversos, bem como apresenta-se com possibilidades ricas na diversidade de materiais disponíveis.

A diversidade de estilos que apresenta a pintura, principalmente no século XX, pode contribuir para a busca do entendimento das transformações sociais ocorridas no estabelecimento de hegemonias de poder econômico.

Tantas são as mudanças nas formas de representação da pintura, que hoje podemos falar em termos do “jeito de pintar” impressionista, pontilhista, fovista, cubista, abstracionista, entre outros movimentos revelados no grande paradigma da pintura chamada de arte moderna. Esta diversidade de estilos, em um primeiro momento, pode nos ser apresentada com um alto grau de abstração, quando a buscamos por meio do olhar da história da ciência. Podemos verificar, nesse momento, que a pintura está buscando incessantemente se adaptar ao movimento cultural que se desenvolve após a revolução industrial.

O estudo da pintura, das possibilidades práticas de sua representação, do exercício de leitura que permita desvelar o estilo de pintar dentro de um dado movimento, pode ser o ponto de contribuição para o entendimento da estética, que revela a história dos movimentos e também as condições sociais impostas à civilização.

## **1.2 Pintura: uma prática que remete à história**

Como foi aventado, para desenvolvermos a pintura como uma forma de comunicação, é necessária a prática que promove a conquista da sua ciência. A pintura tem seus estilos consagrados de épocas, de existência materialmente concebida, que são reflexos da criação humana, dos indivíduos que estão inseridos no seu contexto social. Portanto, a pintura tem sua história consignada pela estética que atende a um juízo de valor socialmente aceito.

Grandes mestres da pintura são reconhecidos pelas obras que materializaram e pelo domínio técnico que conquistaram para a representação dos seus objetivos.

Quando adentramos ao século XXI verificamos latente o interesse por essa forma de comunicação, embora tenhamos recursos tecnológicos contemporâneos, que de certa forma, disputam e ocupam o lugar da pintura. Mas a Pintura, no seu contexto de desenvolvimento histórico, contribui para o entendimento das formas de representação contemporâneas.

Na transição da época moderna para a época contemporânea, verificamos uma transformação na estética da pintura figurativa. Estamos falando do século XIX, quando a forma mecânica de criar a representação da natureza já está se consolidando através do registro da fotografia em preto e branco. Observamos a existência de uma insatisfação por parte dos pintores da época, especialmente pelo modo de fazer arte, bem como pela função que lhes é destinada. Esta insatisfação é potencializada pela ciência que começa a fornecer subsídios para o surgimento da fotografia colorida, e pela transformação que a fotografia ocasiona na arte de retratar, desenvolvida pelos pintores.

Esse problema não é fruto do acaso, podemos encontrar na história alguns elementos que inspiram os pintores. O sistema capitalista instaurado no século XVIII e XIX, começa a provocar mudanças nas relações de trabalho e a standardização promovida pelos modos de produção industrial, também ocasionará mudanças na estética da pintura. Verificamos, a partir desse momento, a semente provocadora de grandes transformações na forma de pintar. Não podemos esquecer que a ciência tem a história que o capital financia; e a pintura foi, na época moderna, normalmente *financiada* pelo capital, porque ela tinha a importância de representar a natureza, criando a ilusão do real. A exemplo desta função podemos verificar através de várias janelas, pinturas, a ilusão de estarmos voltando no tempo, revendo cenas retratadas de épocas diferentes ao longo de cinco séculos: do século XV ao XIX. Como exemplo podemos citar a pintura neoclássica que valoriza o tema histórico (vide figura 1.1).

Hoje temos a pose, ou flagrante, para a fotografia como um trabalho necessário para a arte de fotografar e esta, mediada pelo equipamento, resulta numa película, o negativo, que registra as cores e seus valores tonais: condições da situação luminosa definidora da forma, volume, cor e textura. A qualidade neste processo depende em muito do saber, da experiência do fotógrafo. A fotografia como uma representação de imagem do real é uma função do fotógrafo na época contemporânea. Na época moderna

esta função, na forma íntegra, era realizada pelo pintor. Ele desenvolvia e era o mediador da imagem através de seu trabalho.



(Figura 1) Jacques Louis David (1748-1825, França). *A Morte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela, 163x126 cm, Museu Real de Belas Artes, Bruxelas, Bélgica. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 383.

### Comentário (1)

A pintura dessa época tem como fonte de inspiração a escultura clássica grega e a pintura renascentista italiana. A Revolução Francesa de 1789 geraria um impulso na busca de temas heróicos e históricos para a pintura. Marat, um dos líderes da Revolução Francesa, ao lado de Robespierre e Danton, assassinado no banho por uma jovem fanática, foi motivo para a pintura de David, que o pintou como o mártir que morreria pela causa. Gombrich (1993, p. 382) sobre o realismo vigente desta pintura, realiza uma análise descrevendo a cena elaborada para a pintura: Marat, segundo parece, costumava escrever durante o banho, e a banheira tinha uma pequena escrivaninha adaptada. Sua agressora entregara-lhe uma petição, e ele estava preste a assiná-la quando ela o apunhalou. A situação não parece prestar-se a um quadro de dignidade e grandeza, mas David conseguiu fazê-lo parecer heróico, sem deixar no entanto, de respeitar os detalhes concretos de um registro policial.

Estabelecer esta relação, mediador-pintor, significa demonstrar, que dentro dos domínios do saber da pintura, existiria uma demanda além das possibilidades de execução. Demanda que requererá uma corporação de divisão do trabalho. O volume de trabalho trará reflexos na quantidade de obras que os pintores desenvolverão, principalmente quando se pensa nas relações de influência estabelecidas pela localidade

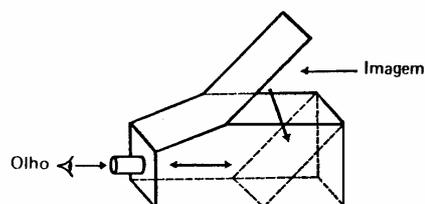
de residência com os países de comércio. Sobre a divisão e a organização do trabalho e o caráter social da Arte Renascentista, Marx e Engels comentam que o volume de produção de Rafael estava condicionado ao florescimento de Roma:

*Rafael, como qualquer outro artista, achava-se condicionado pelo progresso técnico registrado na arte antes dele, pela organização e divisão da sociedade e pela divisão do trabalho na sua localidade, e por último, pela divisão do trabalho em todos os países com os quais a localidade tinha relações. O desenvolvimento do talento de um indivíduo como Rafael depende totalmente da procura, a qual, por sua vez, depende da divisão do trabalho e relações culturais das pessoas resultantes... A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e sua conseqüente supressão nas grandes massas representam o resultado da divisão de trabalho. (MARX E ENGELS, 1979, p. 87-8).*

A igreja desenvolverá seu mecenato, assim como também a classe emergente burguesa, como podemos constatar na produção destas duas obras ilusionistas do retratar (Vide as figuras: 4 e 5).

A pintura na época moderna através do *Renascimento Científico*, é aquela que possibilitaria ao homem ver a natureza e representá-la como objeto de sua ação e de seu conhecimento (AQUINO et Alli, 1990, p. 90), proveria a forma de materializar as imagens ilusionistas, pela sistematização dos conhecimentos da antigüidade clássica, associados aos avanços científicos de sua época através do Humanismo. Está na pauta deste conhecimento o método que proporcionará não somente uma arte figurativa convincente ao olhar do homem, mas também a prática de como poder conquistá-lo. A esta prática se apresenta a necessidade de educação, desenvolvimento dos sentidos e habilidade técnica.

É nesse fazer da pintura que se conquistaram as bases da fotografia em branco e preto. Isto não é difícil de constatarmos pela autonomia do desenho artístico como um suporte formal da pintura, e pelos recursos tecnológicos de sua época, utilizados pelos pintores. Destacamos a câmara escura (figura 2), como um dos recursos que favorecia ao pintor extrair da natureza o desenho que ele pretendia representar e o artefato de Albrecht Dürer (1471-1528), figura 3 com detalhe de vista frontal, na conquista de um desenho que evidencia as distorções do olhar do homem.



(Figura 2) A Câmara escura. Fonte: RUDEL, 1980, p. 78.

### Comentário (2)

A câmara escura foi um recurso que, no século XVI e principalmente no século XVII, era utilizado como recurso preparatório do desenho que após o acréscimo do estudo de luz e sombra, acertos de composição, conquistava-se então a representação desejada que iria ser incorporada à pintura. (RUDEL, 1980, p. 78-9)



(Figura 3) Artefato utilizado e representado por Albrecht Dürer, através de uma gravura, com detalhe de vista frontal do modelo. Fonte: EDWARDS, 1984, p. 130-1.

### Comentário (3)

Com a intenção de registrar a deformação do olhar humano através do conhecimento que já havia sido conquistado e denominado de desenho de perspectiva, Dürer representa através desta ilustração, os recursos que o artista tinha consignado, a razão matemática, as coordenadas quadriculadas, a geometria, para a realização de sua representação. Observamos que o artista se mantém estático em frente ao modelo, que poderia ser uma pessoa, ou uma estátua, uma composição de natureza morta, entre outros motivos temáticos; e que sobre a mesa existe um suporte quadriculado proporcional à moldura quadriculada. Nesta ilustração também vemos, através de uma vista frontal, em perspectiva central, a visão a ser representada pelo artista.

A pintura é a ciência de figurar a natureza. Como um produto materializado tem o seu custo e a sua função e, atendendo aos interesses desta funcionalidade ela será financiada pelos detentores da riqueza e assim, as obras (figuras 4.1 e 5.1) nos servem como ilustração.



(Figura 4) Rafael Sanzio. *O Papa Leão X com dois Cardeais*, 1518. 154x119 cm, Galeria Uffizi, Florença. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 244.

#### Comentário (4)

Considera-se que esta realização de Rafael o tornou famoso ao longo dos séculos. A encomenda foi realizada ao grande pintor das Madonas e as pinturas idealizadas do Mundo Clássico pelo Papa Leão X, da família Médici. Segundo Gombrich (1989, p. 245) no período em que esta obra fora realizada o Papa enfrentava denúncias de Martinho Lutero, que questionava a forma do levantamento de dinheiro para a realização da obra da igreja de São Pedro. Neste período compete lembrar que a reforma protestante já está ocorrendo, inclusive em 1517 ele publica suas 95 teses criticando a política da Igreja em angariar recursos com as indulgências (AQUINO et alli, 1990, p. 81-2)



(Figura 5) Johannes Vermeer (1632-1675, Delft, Holanda). *Mulher lendo uma carta*, 1665. Óleo sobre tela, 46,5x39 cm, Rijksmuseum, Amsterdã. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 114.

Comentário (5)

O pintor retrata temas do cotidiano da vida burguesa da Holanda no século XVII e sua pintura mostra um cenário do interior de uma residência inundado por uma luz direcionada superiormente da esquerda para a direita e promovendo um equilíbrio harmonioso na distribuição de cores suaves associadas aos contrastes carregados de claro escuro. (PROENÇA, 1989, p. 114) É interessante saber que por mais que esta pintura possa se assemelhar à imagem fotográfica, aquele que possui formação em artes visuais, verá que a forma não corresponde à de uma *fotografia colorida*, do século XX. O discernimento advém da solução do tratamento cromático manifestado segundo os preceitos da teoria de pintura da época, no caso estabelecida pela tênue luminosidade, que caracterizava o estilo barroco.

Ser pintor na época moderna era ter uma profissão promissora, respeitada, pois através de sua destreza, criatividade e habilidade dependia a sociedade para ter seus registros visuais, fosse como uma representação de temas históricos, fosse como construtor do visual na representação tão necessária para as ciências naturais.

Quando fazemos uma leitura da história da época moderna vemos a importância do desenho e da pintura como ilustração histórica. O desenho natural é uma representação da ciência pois ele tem no seu método a razão de como representar a visão que o homem tem da natureza.

No século XVI o Novo Mundo está sendo descoberto e na função exploratória, de interesse mercantilista e extrativista das grandes navegações, o trabalho do pintor, do desenhista está assegurado, pois, seria através dos registros dos detentores da arte do desenho natural que os promotores das grandes navegações tomariam conhecimento das riquezas naturais.

### **1.3 A Pintura no início é um desenho em preto e branco e outras cores.**

Hoje, na epistemologia das artes visuais, quando categorizamos o que é desenho e o que é pintura, verificamos que de acordo com a técnica desenvolvida apresentam-se predominâncias que são consideradas na sua classificação. Por se tratar de técnica, por vezes, classifica-se como desenho aquela produção material cujo suporte material é o papel e os registros são promovidos por bastões cromáticos ou acromáticos (lápiz, grafites, pastéis, entre outros). Também são considerados como desenho, as aquarelas, que têm no seu suporte o registro gráfico do desenho, que no seu processo de elaboração se completa com a aplicação da aguada, transparente, colorida.

No início do século XVI enquanto Rafael executa a encomenda de nome *A Virgem do Prado*, uma composição que se resolve através do desenho em preto em branco e na sua etapa final recebe a pintura, conforme figuras 6 e 7, o Brasil está sendo descoberto e colonizado e seus registros visuais começam a ser elaborados pelo pintor

Frans Jansz Post (1612-1680) figuras 8 e 9. Estas imagens se apresentam como obras visualmente resolvidas, fotografadas e impressas como ilustração de um texto que conta a história da arte, na visão universal através de Gombrich, que veremos na seqüência das figuras 6 e 7 e na visão de história da arte brasileira através de Bardi, as figuras 8 e 9.



(Figura 6) Rafael Sanzio (1483-1520, Urbino, Itália). *A Virgem do Prado*, 1505. Kunsthistorisches Museum, Viena. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 15.

#### Comentário (6)

Após a realização do desenho, da composição, dos estudos luminosos, o artista trabalha com a cor. Nesta obra podemos observar os efeitos da cor na pintura, com ênfase na maneira de pintar com monocroma, apresentando espaços definidos por uma cor com obtenção do efeito ilusório de volume através da modelação com clareamento da cor com o branco como podem ser bem observados na relação estabelecida entre a figura e o fundo. O fundo é constituído de céu, nuvens, montanhas e água. A composição, na sua harmonia cromática, apresenta formas de contornos de cores bem definidos, estabelecendo a mancha atmosférica, a mancha verde com suas modelações da vegetação na terra e os corpos estruturados com rigor geométrico de formas abstratas geométricas planas triangulares que vista no seu conjunto sugerem uma pirâmide volumétrica de base triangular ou quadrangular. Salientamos que, na cultura cósmica de Platão, a pirâmide triangular é associada ao fogo na natureza e é o mais fundamental dos elementos. Podemos observar o efeito de modelação pelos torneados do corpo humano, na conquista do sentido volumétrico através da representação da luz natural, através do efeito de claro escuro e através da cor da pele efeitos de reflexão luminosa direta bem como efeito de sombra própria do corpo e efeitos de penumbra (claro no escuro). Para denotar estes efeitos nos corpos, solicitamos um olhar mais atento para as formas transitórias do corpo, pescoço e cabeça. O conhecimento da representação do volume nesta pintura demonstra que o pintor é um grande observador dos efeitos luminosos da natureza. Quando estudamos esta técnica do desenho natural para a pintura salientamos a qualidade da luz de acordo com a sua característica de fonte (natural e artificial) e a posição da fonte em relação ao corpo iluminado. Três elementos são importantes neste tipo de representação, da qual Rafael demonstra ser um profundo conhecedor do volume: sombra própria do corpo, penumbra e sombra projetada<sup>12</sup>, luz que ilumina o objeto que está sendo representado. (N.A.)

---

<sup>12</sup> Para expressar o volume no desenho devemos criar os efeitos luminosos de claro e escuro contido no corpo do objeto que está sendo representado (isto cria o efeito de sombra própria) e produzir o efeito de penumbra que significa que existe luz na sombra e que é provocada pela reflexão da luz que afeta a

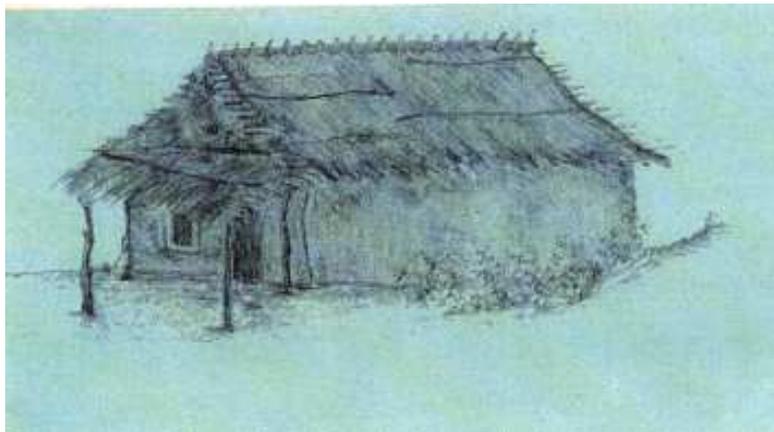


(Figura 7) Estudos de Rafael realizados em uma folha de papel contendo quatro esboços para *A Virgem do Prado*. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 16.

#### Comentário (7)

Estes estudos demonstram a necessidade da habilidade da arte do desenho. Provavelmente o artista observava os seus modelos e com sua habilidade realizaria os esboços buscando atingir os seus ideais de representação.

Sobre a história da arte brasileira, no período de sua colonização, Bardi, historiando os primórdios de nossa arquitetura, apresenta como ilustração de seu texto um desenho de época, realizado no século XVII, mostrando as primeiras habitações realizadas pelos europeus no Brasil do século XVI.



(Figura 8) Tipo de casa primitiva do Pernambuco realizada por Frans Post segundo o quadro *Paisagem da Região do Pernambuco*. Fonte: BARDI, 1983, p. 30.

---

sombra. Estes efeitos podem também acontecer na sombra projetada que é a projeção da sombra da forma do corpo que está sendo representada no plano que o objeto está contido. Os efeitos de luz e sombra dependem da natureza da luz que ilumina o objeto que está sendo representado. (N.A.).

#### Comentário (8)

Nesta representação vemos a preocupação do artista em explicitar a textura dos materiais rústicos extraídos da natureza na construção da choupana.

A seguir, veremos uma pintura da época do Brasil colônia, século XVII, que mostra um engenho de açúcar, paisagem retratada por Frans Post.



(Figura 9) Frans Post. *Engenho de Açúcar*, uma paisagem de São Paulo pintada em 1661. Fonte: BARDI, 1981, p. 33.

#### Comentário (9)

Vemos uma paisagem que apresenta uma grande vista, de quem provavelmente estava sobre um ponto mais elevado, em cima de um morro, por exemplo, representando uma colônia com habitantes e seu engenho de cana. Observamos uma arquitetura que foi resolvida aproveitando os acidentes topográficos do relevo. Ao fundo, vemos o relevo acidentado, coberto de vegetação que mescla em matizes de verdes e alguns tons alaranjados, com azuis se integrando ao céu, demonstrando o artista, assim como Rafael na obra anterior, ser conhecedor da forma de representar a perspectiva atmosférica. A representação da paisagem demonstra a habilidade do artista com o desenho. Na solução cromática percebemos ser um estudioso dos efeitos luminosos naturais, justamente porque vemos no tratamento do volume, conhecimento da representação do claro escuro do desenho que serviu de orientação para a sua pintura. A iluminação natural ocorre do lado esquerdo do espectador do quadro projetando a sombra para o lado direito. A solução da pintura é típica da época, onde os matizes de sombra acontecem pelo rebaixamento do valor cromático através do escurecimento com a tinta preta. Resultado de exercícios onde se interpretava a sombra como consequência da ausência de luminosidade.

A pintura é uma especialidade do saber, que a cultura religiosa às vezes denominava como um dom, mas que, na sua essência, foi uma habilidade desenvolvida, que pesquisou e elaborou modelos na construção de seu método. Enquanto especialidade do saber, ela colaborou com o provimento da divisão do trabalho, como na crítica de Marx e Engels, sobre a quantidade de obras desenvolvidas por Rafael.

A pintura que se desloca da parede e se transforma em tela, transforma-se também num objeto de consumo, numa mercadoria que tem valor de provimento de riqueza.

A pintura na época moderna era necessária como forma de poder de propagação de idéias pela sua qualidade mnemônica quando associada a outras linguagens, seja escrita ou falada.

A pintura no nosso momento, serve como objeto de leitura para desvendar a história dos homens e a sua história como ciência de representação. A leitura da pintura da época moderna nos mostra que ela não é somente pintura, mas é também desenho, por isso nos dias atuais, quem tem apenas esse paradigma como forma de pintura, às vezes sente dificuldade em ser pintor por não saber desenhar. O Desenho para este tipo de pintura é a conquista da autonomia do artista na arte de representar através da imagem.

#### **1.4 Especialidade do saber: O desenho conquista a sua autonomia**

O desenho, devido à sua fundamental importância para o saber da pintura de retratar, transforma-se numa especialização que constituirá um juízo de valor para a apreciação qualitativa de uma “boa” pintura. O caráter de autonomia do desenho pode ser verificado através das figuras 10 e 11 que mostram a conquista, pelos seus autores, da técnica de retratar a essência.



(Figura 10) Peter Paul Rubens (1577-1640). *Retrato de seu filho Nicolas*, 1620. Desenho sobre papel, Albertina, Viena. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 2.



(Figura 11) Albrecht Dürer (1471-1528, Nuremberg). *Retrato de sua mãe*, 1514. Desenho sobre papel, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlim. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 2.

#### Comentário (10)

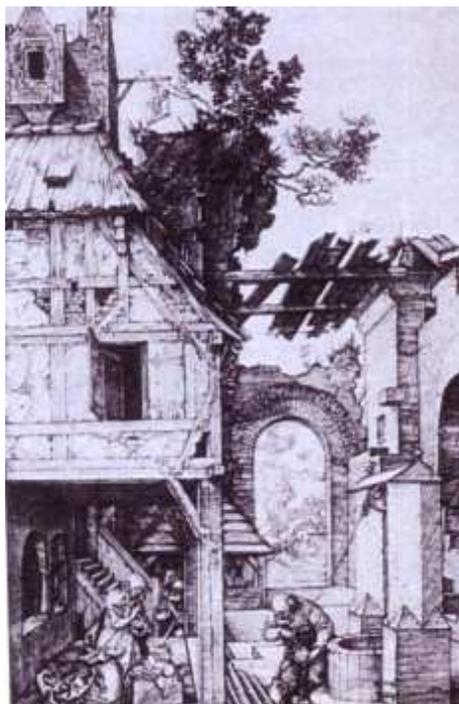
Nestas obras desenvolvidas no século XVII por Rubens e no século XVI por Dürer verificamos a forma do desenho ilusionista, que no sentido de registrar a natureza, começa a negar o que lhe é próprio, sua técnica linear de conquista da forma. O desenho, embora precise da linha na determinação da forma de registro da face, a solução plástica para representar a textura e o volume simulando a natureza, cria assim a autonomia necessária da retratação e da preparação para a pintura. Verificamos a idealização da figura 11 com mais propriedade no desenho do que, a figura 10 que retrata o menino Nicholas. A figura do menino apresenta na sua solução uma plasticidade que procura omitir o desenho na sua representação natural.

A mãe de Dürer, retratada pelo artista, apresenta nos volumes desenvolvidos o seu conhecimento do claro e escuro, *sfumato*, mas, na perspectiva do desenho vemos o conteúdo da linha sensível, plasticamente resolvida com a intenção de criar a demonstração da textura da pele marcada pelo tempo.

Esta conquista técnica dos pintores que conseguem a magia da ilusão do real, criará no imaginário das pessoas a cultura da qualidade única do ser um *bom pintor*. A pintura ilusionista é a imagem, no sentido vicário, do não se ter dúvidas de se estar vendo o real.

O desenho pode ser autônomo, ele não é somente um estágio da pintura. Ele, na forma ilusionista, tem a autonomia conquistada em ser também gravura, ele interage

com o texto impresso nos livros ilustrados. Aliás, quando vemos uma igreja católica desse período, excessivamente decorada com pinturas idealizadas pelos detentores do poder religioso, visando a educação religiosa dos leigos, que provavelmente faziam a associação do discurso oral com as imagens, criando a ilusão vicária das verdades bíblicas nas suas mentes. Os detentores do saber ler e escrever teriam, através da escrita, a facilidade de imaginar o ideal do tema decorrente. A figura 12, ilustra esta situação.



(Figura 12) Albrecht Dürer. *A Natividade*, 1504. Água-forte. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 265.

#### Comentário (11)

Dürer sempre se esforçou em representar a natureza com perfeição. Nesta obra, o artista procurou criar uma representação detalhista do estábulo em ruínas. O pátio da velha granja com as fendas no reboco e as telhas soltas, entre outros aspectos que poderíamos ressaltar. Apresenta assim uma encomenda, que exige um desenho que representa a ilusão de real, que muito bem traduz a imagem do nascimento do menino Jesus.

Grandes problemas de aceitação de uma nova pintura figurativa começaram a surgir no século XIX e se estenderão também ao longo do século XX<sup>13</sup>.

Aliás, ao pensarmos bem, ainda no início do século XXI, encontramos dificuldades de aceitação da arte figurativa, por parte de um grande número de pessoas,

---

<sup>13</sup> O sentido da imagem de mimeses que desenvolveu um modo de produção dos pintores na época moderna, começa a ser abalado então pela expansão do capital industrial. A estandardização da fotografia em preto e branco como uma forma de atender a demanda de massa de maneira mais prática já está estabelecida no século XIX através da criação da indústria Agfa (1873) na Alemanha, da Kodak (1884) nos E.U.A., e a das sociedades Van Monckhoven e Geveart (1894), na Bélgica. (Universo, 1973, p. 2222)

oriunda do grande paradigma intitulado como arte moderna. Porque isto ocorre? De imediato, podemos nos satisfazer considerando que isso é fruto da cultura da especialização do saber. A resposta poderá avançar se pensarmos que a especialização do saber corresponde apenas à aquisição do domínio de uma parte do conhecimento ao invés de dominá-lo na sua totalidade.

A pintura figurativa passou por grandes mudanças estéticas na época contemporânea. Isto porque houve uma grande procura pelos pintores, geralmente produtores com uma vida à margem da sociedade, que necessitavam desse meio de produção para a sua subsistência, provendo novos estilos que gerassem um novo estado de existência produtiva na sociedade. Isto significa dizer, em outras palavras, que os produtores, fazedores de pinturas do Mundo Ocidental, insatisfeitos e preocupados com os rumos da sociedade industrial, se indagariam quais direções estéticas a pintura deveria adotar para continuar existindo.

No século XIX acontece na pintura o estilo realista. Este estilo significa que o pintor conquistou a função de ser o mediador de uma obra que representa a realidade com a mesma objetividade que um cientista estuda o fenômeno da natureza.

Esta pintura eleva a importância do artista como um ser politizado que manifestará através do tema, as condições desumanas dos trabalhadores que vivem nas cidades. A função de retratista está no seu limiar com o processo da fotografia estandardizada.

O estilo do Realismo se elege como uma pintura social por revelar as injustiças sociais (PROENÇA, 1989, p. 133). Neste século as revoluções liberais derrubam o antigo regime e concretiza-se o sistema da produção capitalista através da Revolução Industrial.

### **1.5 A Construção do Imaginário do Artista: O Real e a Subjetividade - Janelas**

As janelas: pinturas da época, século XIX, expõem os malefícios sociais de um capitalismo selvagem, quando elas se abrem para retratar o proletariado (figuras 13 e 14).



(Figura 13) Vincent Van Gogh (1853-1890). *Os Comedores de Batata* (terceira versão), Nuenen, abril-maio de 1885. Óleo sobre tela, 82x114 cm, National Museum Vincent Van Gogh, Amsterdam. Fonte: LASSAIGNE, 1973, p. 20.

#### Comentário (12)

Isto foi evidenciado na obra *Os Comedores de Batatas* que mostra o cotidiano de agricultores quando se reúnem para sua ceia noturna.

Esta pintura de Van Gogh carrega a forma tradicional de pintar. Soluciona o seu croma através de uma gradação que vai do branco, passando para o aquecimento de tons amarelados, que tenderão para o vermelho, escurecidos sistematicamente com o preto, através da escala de valores que demonstra o seu grande domínio da técnica. O volume sugerido carrega na sua forma o condicionamento da tradicional da pintura holandesa, revelado na maneira de representar o volume na arte de retratar.

Van Gogh demonstra ser conhecedor dos paradigmas da arte ilusionista que nos faz verificar os grandes contrastes provocados pelo centro luminoso da luz do lampião, que através de seus raios divergentes forma o centro geométrico coincidente com a convergência de perspectiva central.

Verificamos como exemplo dessa coincidência, a semelhança que podemos estabelecer com a solução da perspectiva central da *Última Ceia* de Leonardo Da Vinci, onde o centro virtual geométrico se localiza na cabeça de Jesus (Figura 14).



(Figura 14) Leonardo da Vinci (1452-1519, Vinci, Itália). *A Última Ceia*, 1495-1498. Mural no refeitório do mosteiro de Sta. Maria delle Grazie, Milão. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 225.

#### Comentário (13)

Uma pintura que está sendo referenciada como paradigma do saber humano de um determinado tempo que se deslocou para o saber humano de um outro tempo. A obra de Leonardo Da Vinci na estruturação da perspectiva central, tem o centro geométrico como ponto de fuga no centro da cabeça de Jesus.

A pintura (Figura 13) apresenta um grande grau de realidade, que explicita o ponto de encontro de uma família de cultivadores, provavelmente belgas, fazendo a sua refeição noturna, carregados de expressão melancólica.

A Pintura como janela, revela o que o autor selecionou para nos mostrar. A pintura figurativa faz isso, e embora entendamos a grande autonomia dos criadores, ela não pode estar desvinculada do poder de mercado. Neste caso, verificamos uma pintura mais do que real, aquela que o autor carrega de subjetividade expressiva, à altura de seu interesse de manifestar a questão social de sua época, ao eleger este tema que associa o homem ao trabalho. Provavelmente, mais no tema do que na forma de pintar, pela autonomia do autor, esta obra teve dificuldade de mercado na sua época de origem.

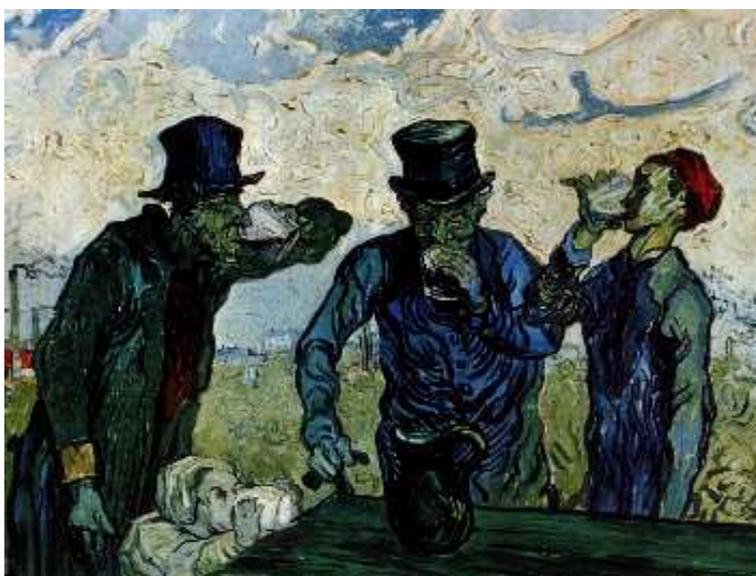
O impressionismo em 1874, pode ser dado o princípio de uma transformação na maneira de representar, através de uma arte que “poria em xeque” os modos de representação da forma, na pintura até então em voga.

Como um movimento de vanguarda de sua época, o impressionismo será mal compreendido. Esta incompreensão gerará a denominação do “mal pintado”, quando sucede e avança para buscar a representação com o sentido da natureza. O paradigma da representação da ilusão da profundidade, da composição com planos já significava um

grande avanço da idealização do desenho. Aliás, a teoria da pintura de Leon Battista Alberti valoriza o conhecimento do ideal de desenho, e em Leonardo Da Vinci, sobre a representação do volume que estabelece o claro e escuro em eliminação da linha na busca da naturalidade, assim como a plasticidade da cor se argumenta muito pouco.

A representação impressionista não rejeita todo o conhecimento da pintura até então. O problema dos impressionistas é construir uma nova representação que, no método anterior, se apresentava frágil por não corresponder à verdade que a ciência já sabia, que é a representação da cor. Aliás, a primeira exposição foi realizada na casa de um fotógrafo chamado Nadar, onde se reuniram trinta artistas.

A janela da pintura impressionista revela o instante da luz na natureza, com a conseqüente mudança de suas cores. Para isso, os pintores já contavam com o conhecimento da luz natural. Se para o realismo na pintura o tema social fora importante, neste, a natureza no sentido de desvendar e construir o novo na maneira de pintar passa a ser o seu tema. Van Gogh pinta com as cores impressionistas *Os Embriagados*, (figura 15).



(Figura 15) Vincent Van Gogh (1853-1890). *Os Embriagados*. Óleo sobre tela, 59,4x73,4 cm. Fonte: O Mundo dos Museus, 1967, p. 65.

#### Comentário (14)

A genialidade de Van Gogh, consegue unir o tema social do realismo com a solução pictórica impressionista neste quadro. Com seu estilo fortemente influenciado pelas cores extraídas da forma de pintar dos impressionistas, ele abre uma janela para os embriagados da periferia urbana. Com pinceladas, imitando um desenho de linhas fortes e justapostas, com as cores vibrantes de contrastes complementares, ele mostra em primeiro plano os embriagados e no plano de fundo, praticamente na linha do horizonte, a cidade industrial.

## **1.6 As bases da fotografia colorida<sup>14</sup> já foram lançadas e os modos de produção da pintura como ficarão?**

A partir de uma nova maneira de representar a natureza, surge o Impressionismo na pintura. Essa pintura tem sido considerada como um marco na construção de um novo paradigma da arte. Estabeleceu o início da criação do arcabouço que, ao longo da época contemporânea, significará uma renovação constante da arte de pintar, chamado de Arte Moderna.

Impressionismo é a nova pintura que através da intuição, da busca empírica, chegou a decompor a luz solar, em seus raios, em seus elementos, recompondo a unidade pela harmonia geral das irisações que se espalham sobre a tela. (ASHBERY et alli, 1981, p. 154-5).

Na pintura impressionista, as convenções burguesas no tratamento do tema da composição foram substituídas pela realização natural do fazer.

Pinceladas rápidas, modulações decompondo a cor, criando as noções do espaço, noções da forma criando as sensações cromáticas consolidando a janela, manchas para o leitor nas proximidades da tela e definição óptica à distância, que aludem ao tema de sua eleição à natureza através da luz.

Os pintores vão realizar sua busca na consolidação dessa nova representação: a pintura, marcada pelos novos tempos, com a fisionomia de contradições da época contemporânea.

Unir a arte à ciência é importante nesta busca, afinal pode estar nisso a função da nova pintura. Os modos de produção do pintor deverão ser outros e não mais aqueles traçados pela tradição. A fotografia em preto e branco substitui aquilo que os artistas levaram séculos para conquistar: o desenho artístico como uma representação que expresse o real.

Essa pintura, na forma de elaboração de seu substrato físico, levará os pintores neoimpressionistas a se tornarem rígidos tanto no método como na disciplina clássica. A ciência alimentará esta nova forma de representação, que os pintores desenvolverão, a qual descreveremos na seqüência.

---

<sup>14</sup> Ainda se não bastasse a invenção da fotografia em branco e preto, que afetarà o modo de produção da pintura, que estabelecia a autonomia do desenho natural e de representação científica, as bases da fotografia a cores já foram fixadas em 1869 pelo francês Ducos de Hauron (1837-1920), que verificará através de suas fotografias tricromas de três negativos separados. (Universo, 1973, p. 2222).

David Sutter publicou nesse mesmo ano, na revista A Arte, importante série de artigos sobre os fenômenos da visão, definidos em 167 regras que anunciam o programa neo-impressionista, concluindo pela eficácia da ligação entre arte e ciência. As regras, afirma ele,

*não são prejudiciais à espontaneidade da invenção, nem da execução, apesar do caráter absoluto que têm. A ciência libera qualquer incerteza, permitindo movimento em toda liberdade e em círculo muito extenso; de sorte que se faz dupla injúria à arte e à ciência quando se acredita que uma exclui necessariamente a outra.* (ASHBERY et alli, 1981, p. 240).

O socialismo é uma marca do século XIX que terá suas repercussões no século XX despertado pela teoria de Marx e Engels e seus contemporâneos. Das incursões na ciência sobre esta objetividade da leitura de real existem duas: o Socialismo Utópico e Socialismo Científico. A diferença primordial entre eles é que o primeiro contemporiza romanticamente a relação capital e trabalho sem indicar meios para torná-la real<sup>15</sup>, e o segundo aponta as causas das injustiças sociais e meios para saná-las.

Existe a necessidade de elaborar uma reflexão sobre a produção da pintura moderna, de como a crítica se manifestará sobre o que é novo e o que é velho na pintura como elaboração que figura o real. As contradições se podem revelar através das verdades de valores que empregam para o que é estabelecido como uma “boa pintura” frente aos interesses das formas de dominação, não podemos negar, de seus patrocinadores. Afinal de contas, o que está em jogo como pode transparecer, não é só o fato que a pintura realista na sua forma de representar não corresponde àquilo que os paradigmas da ciência pronunciam nas suas descobertas, mas sim, o capital que ela representa como investimento. Investimento de uma elite que a promoveu ao valor de mercadoria.

O contraste, que ora se revela, também afeta a possibilidade de investimento em uma arte tão boa quanto a pintura no sentido de expressar o real. A fotografia promovendo sua estandardização pode ser de conquista do homem que terá seu reflexo luminoso registrado para a posteridade. O pano de fundo que se revela através da

---

<sup>15</sup> O método de materializar uma sociedade socialista **utópica** seria aquele onde não haveria exploração do homem pelo homem porque o homem, tendo uma natureza boa, embora pervertida pelo capitalismo, poderia livrar-se das influências corruptoras mediante os apelos à justiça, à razão e à solidariedade humana. (AQUINO et alli, 1990, p. 218).

O método do socialismo científico procura construir abstratamente uma sociedade ideal baseando-se na análise das realidades econômicas das causas históricas do capitalismo. E formula leis e princípios determinantes da história a uma sociedade sem classes e igualitária. (AQUINO et alli, 1990, p. 219).

possibilidade de riqueza que advir desta descoberta, decretará para a pintura a pesquisa de sua nova direção.

A fotografia colorida já tem as suas bases fixadas através da tricomia, que envolve três cores: o amarelo, o vermelho e o azul. É a partir destas cores que a pesquisa da nova pintura, a partir do impressionismo, irá se desenvolver. A partir delas, por analogia das misturas, obtém-se infinidade de derivações cromáticas, que diametralmente opostas num círculo, nos dão os seus contrastes máximos, conforme o ciclo cromático (figura 16).



(Figura 16) Círculo das cores. Fonte: SAUSMAREZ, 1979, p. 89.

#### Comentário (15)

Acima está uma representação de um círculo cromático, que na ciência da pintura geralmente é realizado com cores pigmentares e que proporciona infinitos matizes, tipos de contrastes e possibilidade de construção de novas cores. A criação de novas cores é um recurso expressivo do pintor. Infinitas derivações cromáticas a partir de uma matriz, as cores primárias, encontram-se no primeiro triângulo cromático do interior do círculo. A denominação cores primárias é o mesmo que matriz, porque delas resultam, através de misturas, outras cores que são fundamentais para a criação da paleta do pintor. As cores matriciais podem apresentar características diferentes, isto é, não temos somente um tipo de cor amarela, de cor vermelha ou de cor azul, isto quer dizer que o pintor pode criar tantas paletas, quanto tantas forem as possibilidades de combinações das cores matriciais. Exemplo: Misturando duas cores matriciais para a obtenção da cor verde, este verde pode variar dependendo do tipo de amarelo e azul que selecionamos para a matriz. Se misturarmos o amarelo de *cádmio* com o azul de *cobalto* teremos um croma verde que é diferente do croma verde proporcionado pela mistura do azul *ultramarinho*. (SAUSMAREZ, 1979, p. 87-100).

A ciência que inspira a busca do impressionismo como pintura está na representação que tem a verdade científica de que a luz branca contém todas as cores. Portanto, o que vemos na natureza a todo instante do dia é uma dinâmica de transformação dos reflexos destas cores de acordo com a qualidade da fonte luminosa da luz solar. Só enxergamos porque existe luz, então a qualidade dos tons que vemos

sofre influências segundo a hora, o minuto, o tempo atmosférico. As cores que enxergamos ao amanhecer são diferentes das cores que enxergamos ao entardecer.

Conseguimos distinguir as formas, os volumes, pelos contrastes que as cores da luz solar nos proporcionam e não pela ausência dela, caso contrário não teríamos a visão. O corpo iluminado tem propriedade de refletir determinada cor e a qualidade da luz, cria nuances diferentes nessa mesma cor. O Volume na pintura tradicional *acadêmica* acontece pela iluminação com a cor branca e a sombra pelo escurecimento com a cor preta.

A ciência do modo de pintar impressionista e do modo de pintar pontilhista, leva em consideração essa nova interpretação da natureza influenciada pelo progresso da ciência sobre a natureza da luz branca natural: o sol.

O volume se dará através das cores e o seu esfriamento sombrio através da inserção dos azuis. Contrastes coloridos deste estilo de pintar, nos revelam que a ciência das misturas os artistas dominavam. O contraste na forma se faz através da oposição das cores complementares. No disco cromático (Figura 16), as cores complementares são aquelas diametralmente opostas. As cores análogas são aquelas resultantes das misturas das duas vizinhas como podemos observar nas imagens das figuras 17, 18 e 19.

Para ilustrar o início da pintura moderna, elegemos duas obras: uma de Claude Monet, pintada no início do século XX e outra de Pierre-Auguste Renoir, pintada na última década do século XIX. Para estabelecer uma análise da pintura pontilhista elegemos Seurat.

Essa nova pintura elege o tema que parece ser fundamental para o estabelecimento de uma nova estética: a natureza e seus efeitos luminosos da reflexão da luz solar.

Quando pensamos que a pintura realista elegia o tema, que de acordo com o posicionamento do artista, revelava sua preocupação com os problemas sociais, nesta parece que o tema sempre era eleito para que o artista pudesse desenvolver a poética dos efeitos luminosos. Operacionalizar através da pintura as manchas coloridas, moduladas em pinceladas rápidas, às vezes tão rápidas quanto o tempo de registro do diafragma de uma máquina de fotografar. Afinal, necessita-se de uma nova dinâmica no ato de pintar, porque está em jogo o pintar a luz e esta por sua vez, muda a todo instante. Criar o efeito de definição das formas é estabelecer os contrastes através das cores moduladas assim como o realizado por Monet na figura 17.



(Figura 17) Claude Monet (1840-1926, Paris). *A Ponte Japonesa*, 1903. Óleo sobre tela, 106,5 x 74 cm. Fonte: Pinacoteca Caras, 1998, v. 3.

#### Comentário (16)

A imagem fotográfica da pintura lembra mais os efeitos que temos quando vemos este tipo de pintura à distância. Mas podemos observar como as pinceladas são elaboradas no sentido de simbolizar o conteúdo do tema. Tipos de vegetação, reflexos na água, flores, são pinceladas de tintas que mudam de direção, de tamanho e de valores cromáticos, na busca do sentido de representar a natureza.

A importância da representação deste tipo de pintura é que ela não esconde o que lhe é próprio por natureza: ser pintura. Vejamos detalhes da pintura de Monet, representando à distância uma flor o que de perto são manchas provocadas por pinceladas de tintas, como nas figuras 18 e 19.



(Figura 18) – Claude Monet (1840-1926, Paris). *Ninféias*. Fonte: BJÖRK et al, 1992, p. 10.



(Figura 19) Claude Monet (1840-1926, Paris). *Ninféias* (detalhe). Fonte: BJÖRK et al, 1992, p. 11.

### Comentário (17)

Renoir ao descrever seu trabalho considera que “na arte, assim como na natureza, o que consideramos novidade não é nada além de uma continuação mais ou menos modificada do que era considerado antigo” (Pinacoteca Caras, Vol. 8, pág 62). Assim podemos dizer que a pintura impressionista representa natureza e representar a natureza não é objeto exclusivo dessa forma de pintar, a pintura ilusionista também representava a natureza mas não tinha a extensão da ciência que os pintores impressionistas associaram à pintura.

Verifica-se então a busca do conhecimento no sentido de conquistar a pintura, que reveja a importância do que já foi feito, da sua história, das técnicas de representação que são relevantes. A representação da figura humana, a importância do modelo, da observação dos volumes e sua idealização no cenário que inclui a natureza.

A pintura acadêmica até então, já explorava esse motivo, pintando a figura nua feminina, através do olhar, muito evidente do homem. A mulher, na sua forma desnuda, é objeto de contemplação de modelos representados anteriores, conforme figuras 20 e 21.



(Figura 20) Tiziano Vecellio (1487-1576). *A Vênus de Urbino*, 1538. 119x165 cm, Galeria Uffizi, Florença. Fonte: Gênios da Pintura, 1973, p. 239, vol. I.



(Figura 21) Édouard Manet (1832-1883). *Olympia*, 1863. Óleo sobre tela, 150x190 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: Gênios da Pintura 1973, p. 645, vol.III.

## Comentário (18)

Ticiano (1487- 1576) pintou a *Vênus de Urbino* no interior de uma residência em uma pose desnudada em cima de uma cama; Manet (1832-1883) pintou sua *Olympia* numa pose semelhante, mas colocando na sua representação, a sua maneira de pintar. Vemos a maneira de representação tradicional da pintura frente a nova maneira de representar, conforme as figuras 20 e 21.

O novo modo de pintar pode ser compreendido quando nos lançamos ao estudo, do entendimento da diferença estabelecida pelo processo da comparação. Se quisermos avançar um pouco mais, devemos ter na história reflexões dessas evidências que são as motivações determinantes do modelo social em curso.

Na pintura impressionista não encontramos um repertório temático que exalta apenas a paisagem como natureza. Encontramos também o interior das residências revelado pela natureza luminosa nesta maneira nova de pintar. Verifica-se o esmero de obtenção de contrastes luminosos, que também pode nos chamar a atenção, na não negação da pintura reveladora do jeito de pincelar do seu autor. A individualidade começa a ser exaltada como um produto de ciência burguesa, enaltecendo o conhecimento conquistado, diferenciado como produto individual, chamado de “estilo do pintor”. A fragmentação deste saber cultural cria um produto de investimento necessário dentro de uma pintura de função não social que potencializa a posse de apreciadores e colecionadores. O estilo do pintor é algo que podemos verificar na maneira de pintar de Renoir, conforme a figura 22.



(Figura 22) Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). *A Banhista Sentada*, 1892. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Coleção particular, Nova York. Fonte: *Mestres da Pintura*, Renoir, 1977, p. 32.

## Comentário (19)

A pintura da figura 22, foi realizada por Renoir em 1892 e permite a reflexão do não descartar totalmente o conhecimento provido da ciência da pintura anterior, verificado no seu pensamento textual anteriormente relatado, mas sim avançar através de uma nova forma de pintar.

As modulações de suas pinceladas cria o seu estilo de pintar, revelado no conhecimento da materialização cromática de misturas que colocam os violetas em contraste com os tons alaranjados que tendem, na dinâmica transitória do vermelho para o amarelado, como a anunciar a textura do cabelo da banhista. Vemos pinceladas de violetas, alaranjados, esverdeados entre outros efeitos cromáticos que detidamente podemos distinguir em alusão à vegetação num ambiente natural.

A maneira de pintar impressionista avança à medida que os pintores adquirem através da pesquisa uma nova estética, criando a subtração da mancha modulada, transformando-a em pontos ao lado de pontos. Essa nova forma de pintar, a pintura do figurar, faz esta mais racional e desenvolve um método para a conquista técnica. A busca, traçar o novo caminho para pintura, continua: neste movimento a pintura da figura, tem seus temas semelhantes aos da pintura anterior, só que ela carrega a objetividade da manifestação cromada com mais rigor, estabelecendo o binômio de *Arte-Ciência*: o Neoimpressionismo, o Pontilhismo.

Neste movimento se destacaram dois pintores: Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935). Ilustramos esse movimento através da figura 23.



(Figura 23) Georges Seurat (1859-1891). *Tarde de Domingo na ilha de Grande Jatte*, (1884-86). Óleo sobre tela, 260 x 350 cm, Art Institute, Chicago. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 144.

Comentário (20)

A arte de pintar, neste caso, antecipou o sistema reticular que hoje é empregado na indústria gráfica na elaboração de grandes imagens. À distância vemos a imagem realista e de perto o *Out Door* apresenta suas manchas reticuladas.

A visita e leituras realizadas neste capítulo nos permitiram pontuar, de forma objetiva, elementos que demarcaram os diferentes “sentidos” dos autores com suas respectivas técnicas e instrumentos. No próximo capítulo discutiremos as questões pertinentes ao processo que se instrui historicamente na correlação entre a pintura como ciência de representação da natureza, e como o homem a vê e se relaciona com ela.

## CAPÍTULO II

### A PINTURA EM NOVOS CAMINHOS

Quando realizamos leituras de pinturas uma característica inicial do processo se dá através da busca dos dados catalográficos da obra, para se ter informações que contribuam para o entendimento objetivo. A observância proporciona mensurar na obra a sua história, a sua época, a sua forma material e suas dimensões, conforme vimos no capítulo anterior.

As informações contidas na ficha técnica da obra são uma passagem para o leitor entrar no mundo que a janela oferece para desvendar informações e encontrar o significado real que a obra, como um substrato físico, pode revelar.

Verifica-se que as pinturas a partir do século XIV, passaram por uma grande transformação, que precisou do desenvolvimento de um método que possibilitasse interpretar o modo pelo qual assimilamos as imagens da natureza. Este tipo de pintura, bem como o desenho como parte integral de sua construção, almejou ser uma ciência. A ciência de como representar a natureza, de como o homem a vê e de como o homem se relaciona com ela. Estabeleceu a dinâmica que transporta a essência do ver filosófico de Platão para o ver filosófico de Aristóteles. Sobre esta situação Ribon, tece o seguinte comentário:

*Aristóteles opõe a Platão o fato de que a imitação é própria do homem: Segundo ele, é um instinto natural pelo exercício do qual o homem adquire seus primeiros conhecimentos. Por natureza, somos todos imitadores e, ainda que desagrade a Platão o artista, impelido por esse instinto só pode assumir a natureza como modelo:[...] (RIBON, 1991, p.60 ).*

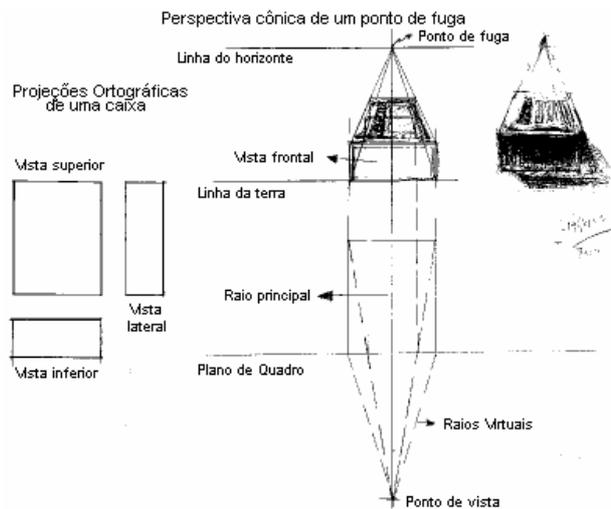
Esta transição, para o estudo da pintura, segundo o pensamento filosófico que se instaurou no humanismo e Renascimento<sup>16</sup>, nos permite o entendimento da conquista da técnica e do desenvolvimento do método da pintura ilusionista. Refletir sobre o assunto contribui para o entendimento de como percebemos a natureza.

Ao observarmos um objeto na natureza, o vemos de uma maneira que nosso sistema óptico, a nossa visão, nos permite. Mas, a maneira como vemos este objeto não

---

<sup>16</sup> **Renascimento** foi, de certa forma, a expressão do movimento humanista nas Artes, Letras, Filosofia e Ciência, constituindo-se em um prodigioso desabrochar da vida sob todas as suas formas, acontecendo suas maiores manifestações de 1490 a 1560. (AQUINO et alli, 1990, p. 71).

representa a verdade sobre ele, isto é, como é a sua verdadeira forma. A forma que o vemos pertence ao mundo das impressões e estas não traduzem a verdadeira forma do objeto observado. Foi no Renascimento que a perspectiva tem o seu método desenvolvido e como exemplo seguem as figuras 24. e 25 na seqüência:



(Figura 24) Darwin Longo. *Ilustração de perspectiva cônica de um ponto de fuga*, 2002. Lápis s/ papel, 50x40 cm. Coleção particular.



(Figura 25) Darwin Longo. *A Leitora*, 2002. Acrílica s/ papel, 32x33 cm, Coleção Carla de Cápua.

#### Comentário (21)

Vemos na figura 24 o desenho de uma caixa que é representado através do método de perspectiva com um ponto de fuga. Este método foi desenvolvido no Renascimento e vemos sua aplicação em várias obras da época, dentre as quais podemos destacar *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci, (Figura 14.1) que se utilizou dos conhecimentos da perspectiva de um ponto de fuga, denominada

de perspectiva central. Vemos na ilustração da figura 1.2 que para desenhar, precisamos desenvolver a observação que nos dá várias informações do objeto. Conhecer o objeto que se deseja representar através de suas Projeções Ortogonais traduzidas em verdadeira grandeza; e através dessas informações, integrá-las ao método de perspectiva de um ponto de fuga para conquistar a racionalidade da representação que nos dá a ilusão de óptica de real. Distinguimos três passos nesta figura:

Conhecer a totalidade do objeto representado por suas vistas em duas dimensões;

Integrar estas informações com o método da perspectiva de um ponto de fuga que requereu articular noções de desenho geométrico com geometria descritiva e perspectiva cônica;

Após apropriar-se destas noções, realizar o desenho natural da caixa.

Neste terceiro passo vemos a representação do objeto que incorpora a ciência e de maneira mais solta represente a caixa.

Na figura 25 vemos a pintura da *Leitora* que incorpora o método da perspectiva de um ponto de fuga de uma maneira mais expressiva.

Desta maneira, ilustramos o conceito de mimeses que integra os dois mundos: o mundo sensível e o mundo inteligível, de Platão através da filosofia de Aristóteles que considera a imitação como parte da natureza do homem. Nestes exemplos vemos a razão justificar a forma de leitura que o homem faz da natureza.

Observamos também, algumas categorias na forma de pintar da Época Moderna que levou os estudiosos a elaborarem algumas classificações das pinturas correspondentes ao que predominava esteticamente na produção de um determinado período. Por isso quando estudamos a Arte na Época Moderna encontramos classificações que denominam à pintura os seguintes estilos: Renascentista<sup>17</sup>, Barroca<sup>18</sup>, Romântica<sup>19</sup>, Neoclássica<sup>20</sup> e Realista<sup>21</sup>. No final da Época Moderna, veremos que aparece uma nova maneira de pintar. A insatisfação de se realizar a pintura nestes moldes começa a surgir e proporcionará uma grande transformação estética. Encontramos no modelo social e nas transformações materiais providas pelo avanço da ciência novas motivações de concepção estética na pintura, bem como novas representações e técnicas.

---

<sup>17</sup> **Pintura Renascentista:** A partir século XIV o homem começou a perceber sua importância e sua atuação no mundo. Este renascimento refletiu-se na arte: As figuras tornaram mais vivas, o espaço tornou-se mais real e história do cristianismo começou a ser contada do ponto de vista do ser humano. Durante décadas, os artistas tornaram-se capazes de recriar o mundo em painéis, afrescos e retábulos com maiores facilidades. A Renascença culminou com as criações monumentais de Leonardo, Rafael e Michelangelo. (O Livro da Arte, 1999, p. 509-10)

<sup>18</sup> **Pintura Barroca:** Um estilo de pintura que floresceu em Roma no início do século XVII e persistiu em toda a Europa, com intensidade variada, até o século XVIII. A arte Barroca em geral se caracteriza por sua exuberância dramática e pelo apelo às emoções do espectador. (O Livro da Arte, 1999, p. 506).

<sup>19</sup> **Pintura Romântica:** Movimento que aconteceu a partir do final do século XVIII e início do século XIX no Norte da Europa. Os artistas afastam-se da disciplina intelectual, dando importância à imaginação e à expressão individual. Suas pinturas com frequência representam emoções fundamentais, como medo, desolação, vitória e amor. (O livro da Arte, 1999, p. 510).

<sup>20</sup> **Pintura Neoclássica:** O prefixo “Neo”, que significa nova, refere-se a; um ressurgimento de correntes ou idéias anteriores. O Neoclassicismo foi um movimento que se desenvolveu na última metade do século XVIII e cujos objetivos eram uma volta aos valores clássicos e uma revivência dos estilos elegantes das artes gregas e romanas. (O Livro da Arte, 1999, p. 509).

<sup>21</sup> **Pintura Realista:** O realismo na pintura aconteceu no século XIX e se caracterizou pelo princípio de que o artista deve representar a realidade com a mesma objetividade com que um cientista representa a natureza. (PROENÇA, 1989, p.133).

A pintura como forma de produção que tem até o presente momento a função de retratar, terá que buscar novos caminhos que preconizem sua existência. Afinal as bases da fotografia que haviam sido lançadas no Renascimento, nos séculos XV e XVI, neste momento foram consolidadas, através de um sistema mecânico de registro fotoquímico da imagem da natureza: a fotografia.

A pintura como modo de produção terá que buscar uma nova estética da cor que a fotografia ainda não havia consolidado. Os modos de produção do desenho acadêmico como base intermediária da pintura poderiam estar chegando ao seu final. A fotografia em preto e branco começa sinalizar o final da pintura ilusionista. O plano dos pintores para lograr a sua existência é conquistar o que se tinha de frágil no modo de pintar anterior, que a fotografia não havia conquistado, que é a tradução da cor da natureza.

Captar a cor da natureza é saber que a luz solar contém todos os matizes e que ela era a essência que justificaria a nova forma de pintar. Pintar a luz solar é pintar o tempo voraz do instante, porque a cor muda a cada momento e as cores do amanhecer marcam as diferenças gradativas da luz, assim como as suas qualidades, que ocorrem durante todo o dia até o entardecer. Um olhar nunca será o mesmo olhar.

Essa busca da nova pintura terá no fator tempo uma dinâmica que determinará um lado expressivo da individualidade do artista, no jeito de registrar rapidamente o transitório fenômeno luminoso, que criará o espaço estético, mais explícito, chamado de estilo pessoal, traduzido pelo croma de contrastes intensos bem como a maneira emocional de pintar.

No desenho acadêmico<sup>22</sup> a luz traduzida em preto e branco cria os seus efeitos modulares que, através do esfuminho modela, dando a ilusão do real. Este desenho é uma etapa semelhante da pintura ilusionista que tem na monocromia a técnica de tradução das cores da natureza, vide figuras 4.2 e 5.2.

---

<sup>22</sup> O desenho acadêmico se associa à teoria e tratados de artistas que surgem com Leon Alberti e prosseguem ampliando-se, segundo duas orientações. A primeira, dada por Leonardo da Vinci e Lomazzo, que busca dar ao desenho uma base científica e didática e a segunda, consiste na proeminente disputa entre o desenho e a cor simbolizada por uma oposição entre a Pintura de Miguel Ângelo e Ticiano.[...] ainda sobre o desenho acadêmico compete dizer que este é consequência de uma ligação lógica com a atividade intelectual que concebe a idéia da forma das coisas, e depois formula – as inventa – sob o aspecto de um desenho geral. (RUDEL, 1980, p. 27-80)



(Figura 26) – Leonardo da Vinci (1452-1519, Vinci, Itália). *Cavalo empinado*, c. 1505. Fonte: GOMBRICH, 1986, p. 152.

#### Comentário (22)

Vemos neste desenho de Leonardo Da Vinci, o esboço vigilante em conseguir um desenho que represente o Cavalo Empinado com a forma mais natural possível. Verifica-se a representação gestual da linha na busca da forma do cavalo em movimento, onde traços que demonstram antecipadamente ser o artista um conhecedor da anatomia animal expondo aos nossos olhos a saliente contratura muscular do animal quando se empina. O desenho natural cria através do material de registro do desenho uma articulação dos elementos das artes visuais: a linha, a forma, textura e volume a representação de um cavalo de quem se esmera em conhecer profundamente a natureza. Para gerar o volume a artista suaviza os registros gráficos do desenho fazendo transparecer o volume através da representação dos efeitos de iluminação que ele começa a representar através da técnica do esfumado. A representação do volume, efeitos de luz e sombra, contribui para consonância mimética da expressão do real.



(Figura 27) – Jan Vermeer. *A Leiteira*, c. 1660. Óleo sobre tela, 45,5x40,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 341.

Comentário (23)

Vermeer, Jan um dos maiores pintores holandeses do século XVII, que teve a sua produção quase esquecida até meados do século XIX, morreu endividado aos 43 anos, deixando mulher e 11 filhos (O Livro da Arte, 1999, p. 474). Vermeer pintou vários retratos que mostra, como esta obra, o modelo naturalmente desenvolvendo alguma atividade do cotidiano no interior da casa. Vemos nesta obra a força de sua pintura ilusionista que demonstra o rigor da disciplina em conquistar seu objetivo. Um pintor que domina o desenho natural, influência cultural de época. Sensibiliza nossos olhos e promove a sensação de estarmos vendo o real por ter produzido o artista tantos detalhes que expressam, além do volume: efeito visual dos corpos iluminados, como também a textura destes corpos que cria a sensação de estar vendo o real. Quando estudamos as teorias do pensamento acadêmico (do final do século XV até o século XVII) salientamos a proeminente disputa que pode ocorrer entre o desenho e a pintura. Nesta obra de Vermeer percebemos que para se chegar a este efeito, o pintor teve que realizar um excelente desenho acadêmico para comportar a pintura. Nesta composição temos a ilusão de estarmos vendo *A leiteira* que é resultado da harmonia que o autor provocou entre o desenho e a pintura. Salientamos, a guisa de ilustração, alguns efeitos monocromáticos realizados pelo artista: 1) as dobras do avental, abaixo do braço esquerdo da leiteira; 2) a saia vermelha, que através da solução cromática transita do vermelho puro para o escurecimento gradativo até perder a sua identidade de vermelho, transformando-se em sombra; e 3) a touca de cor branca que, da esquerda para a direita, transita da parte iluminada até chegar-se à parte menos iluminada, traduzindo vários valores de sombra própria, penumbras: luz na sombra associada à representação do tecido.

A pintura impressionista modula pela falta de tempo, como resultado da condição humana de representar a cor da natureza, pinta dentro das bases da fotografia colorida, isto é, do sentido de policromia e produz o efeito óptico das misturas das cores na retina do observador quando este vê a pintura à distância. A sombra, que na pintura acadêmica era traduzida por cores escurecidas com o pigmento preto, na pintura impressionista passa a ser colorida.

A pintura impressionista institui um modo de pintar, que é a ação de modular, na tentativa de representar o instante. Esta característica traduz o “mal pintado” para a sua época.

A estética da mancha modulada instala na base dois estilos de pintura que advirão: a estética que reduz a mancha, transformando-a em pontos e aquela que a aumenta, tornando-a plena.

A estética *pontilhista*, do primeiro estilo logra ser ciência pelo rigor racional de distribuição das cores em forma de pontos e deveria prover no olhar do observador a nova natureza de representação cromática, aquela que institui a ilusão óptica da cor.

A estética de modulações plenas representativas do segundo estilo proverá uma pintura de expressão denominada fovismo, do francês “fauve” (fera), originando o *fauvismo* (movimento artístico), que se utiliza de cores vivas, vibrantes, e através delas consegue o efeito de profundidade com a figura modulada.

O paradigma da arte moderna torna explícito, através da representação da pintura, o trilhar de novos caminhos que avançam em diferentes direções. As condições que determinam a sua existência são aquelas que instituem o novo como forma de

pesquisa, o novo como assimilação das novas tecnologias, como função utilitária, o novo que absorve a ciência, que institui a forma de comunicação caracterizada pela autonomia de produção do artista, ou o novo que promove a pintura a ter uma função social, adaptada às exigências da sociedade.

A busca de uma nova conformação estética para a pintura se dará até o final do século XIX entrando pelo século XX. Hoje, no século XXI, ela ainda continua se reciclando e se revelando profícua como forma de comunicação. O significado da palavra estética para a comunicação se recicla constantemente através das novas conquistas materiais que servirão de alternativa para os pintores na conformação de sua comunicação. A produção industrial proporcionará aos produtores condições materiais que possibilitarão a construção de um substrato físico que permitirá a fluência de novas semânticas para a comunicação.

Sobre a constante busca da Arte Moderna, Argan (1988, p. 28) manifesta:

*[...] que o caráter comum a todas as tendências é, pois, uma manifesta intencionalidade, cujo fim último pode estar além da arte, mas deve ser alcançado através da arte: o primeiro objetivo é portanto o de fazer arte, para que arte, como tal, se insira e funcione no sistema cultural em ato. A intencionalidade artística define-se no conceito de “poética” (poièn do grego, fazer). A poética compreende todos os fatores que concorrem para a operação artística concreta, tornando não só possível, mas necessária: as experiências e as escolhas culturais que o artista efetua, a idéia da arte que tenciona realizar na obra à qual se dedica, ou, em geral, na sua obra artística.*

A produção da pintura neste século manifesta a intencionalidade de escolhas culturais do pintor no seu fazer. Assim, podemos consolidar a nossa leitura de interdependência entre o artista como um produtor que cultiva, que se desenvolve intelectualmente, construindo sua obra e se relacionando com as determinações de seu meio social, na busca do novo.

Para Marx e Engels (1979, p. 13),

*os homens na produção social da sua existência, estabeleceram relações determinadas, necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um grau de desenvolvimento determinado das suas forças produtivas materiais.*

O bem material produzido pelos pintores dentro do paradigma da arte moderna revela, quando refletimos sobre o modelo social imperativo da Europa ocidental, alguns efeitos que causaram mudanças na pintura.

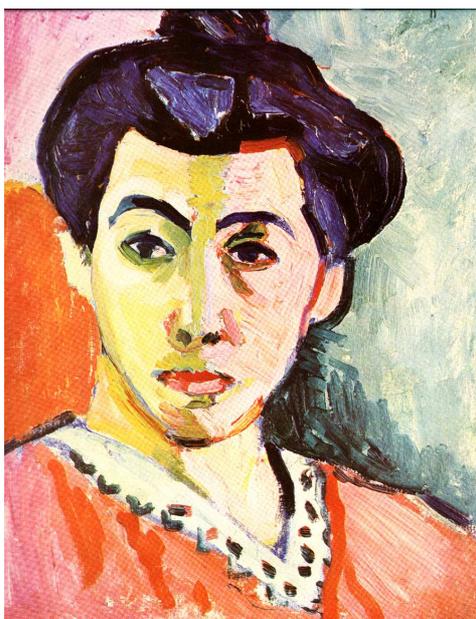
A relação capital versus trabalho é fundamental para entender ou buscar desvendar a cortina de fumaça da ignorância do porquê desta formalização representativa da Pintura. Quando a produção individual é valorizada pelo sistema cultural da sociedade, verificam-se argumentos oriundos da crítica por vezes sem consistência objetiva, subjetividade do “achismo”, que contribuem para um distanciamento da *verdade* da manifestação da pintura: o porquê da manifestação desta ou daquela maneira, que proporciona movimentos e estilos refletidos na sua estética.

A consistência objetiva é aquela que procura ver na produção do artista uma comunicação articulada com a cultura em vigência. Logicamente ela está estabelecida na relação do capital com o trabalho que imputa a apropriação da força de trabalho na consolidação e crescimento da riqueza daqueles que detêm este tipo de poder.

Argan (1988, p. 28-33) considera a existência de duas correntes de vanguarda orientadas para a arte moderna no início no século XX. Uma corrente, com a orientação que procura adequar a sensibilidade da sociedade ao ritmo do trabalho industrial discernindo o lado estético da “civilização das máquinas” e outra que contrapõe por considerar-se impossível uma relação entre a esfera da criação artística e a da produção industrial.

A segunda corrente estabelece na orientação um juízo negativo de ser serviente à sociedade através do seu desenvolvimento condicionado ao sistema industrial. Isto é, preconiza para a pintura, como recurso de comunicação, uma conformação estética que pode variar num percurso que vai da pintura figurativa até a pintura abstrata.

O conceito de poética, que demonstra como a forma se manifesta, aponta na construção de uma nova estética. Aproximações que o pintor no seu estilo, ou na sua Escola busca, ampliando o referencial de suas verdades, bem como descartando, colocando em desuso o que já se tornou velho na estética que institui uma arte de vanguarda. O fovismo se revela como uma pintura que figura e, portanto, estabelece uma conexão com o mundo real, mas não tem a pretensão da magia de ilusão do real (Vide a Figura 28).



(Figura 28) Henri Matisse (1869-1954). *Retrato com a Linha Verde*, 1905. Óleo sobre tela, 40x32 cm, Museu Estatal de Artes, Copenhague, Dinamarca. Fonte: Gênios da Pintura, 1973, p. 921, vol. IV.

Comentário (24):

A característica primordial da pintura fovista é o tratamento cromático que exalta a cor pura, equivalência e construção do espaço por meio da cor. Efeito de modular, forma de simplificar os meios de expressão, sugestão emotiva e a decoração, através da ordenação interna da obra, quando se elabora a composição.

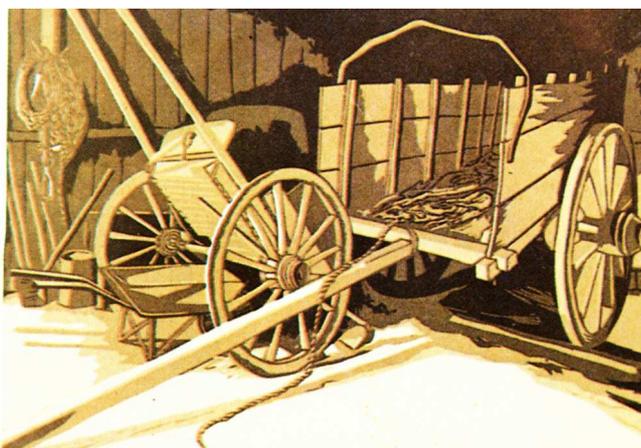
Nesta obra Matisse, sob a influência da arte oriental, retrata a sua esposa à maneira fove de pintar, estabelecendo contrastes da cor em modulações que nos permitem identificar contrastes intensos entre cores complementares como a linha verde e a modulação em verde do olho do lado direito da mulher em oposição a um vermelho pleno, aquecido ligeiramente com a cor amarela no fundo do quadro, também ao lado direito. No fundo ao lado esquerdo da mulher vemos um modulado ocupando 1/3 do quadro e criando um contraste de fundo em verde azulado, que contribui para ressaltar a figura central. A pintura Fovista, como um paradigma, contribuirá para a solução da divisão modular da cor e a simplificação do desenho na arte da gravura e também na arte da pintura pós-moderna conforme as figuras das obras, *Salut à L'Amitié* e *Carreta e Carroça no Galpão*, na seqüência.



(Figura 29) Wesley Duke Lee. *Salut à l'Amitié*, 1976. 186x136 cm, Coleção particular. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 253.

#### Comentário (25)

Na pintura *Salut à L'Amitié* de Wesley Duke Lee, verificamos que ele trabalha com recursos que promovem projeções e realiza na composição desta obra uma colagem de figuras bidimensionais: a silhueta de alguns instrumentos de seu trabalho, ou objetos de seu ateliê, associada a formas tridimensionais: os dois homens de chapéus que parecem se cumprimentar. Vemos que a sua pintura é toda modulada e traduz através de áreas chapadas coloridas, a expressão realista. Esta pintura figurativa contou para sua realização, com recursos contemporâneos para a elaboração de suas formas, de seu desenho. Lembra a influência do flagrante fotográfico que possivelmente foi utilizado nesta elaboração estética.



(Figura 30) Carlos Scliar. *Carreta e Carroça no Galpão*, 1955. Gravura, 29x43 cm, Coleção particular. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 251.

#### Comentário (26)

Quando estudamos o movimento da pintura intitulado como fovismo, traçamos as seguintes características formais: 1) desenho simplificado: estilizado; 2) cores em chapa: moduladas; 3) Cores vibrantes e puras, isto significa que o artista utiliza a tinta diretamente do tubo para a tela; 4) As cores expressam o sentimento do artista, isto é, valoriza a sua vontade interior, o que gera um distanciamento da natureza; 5) A representação de espaço no quadro não é diretamente vinculada ao desenho da perspectiva linear e sim às sobreposições modulares e efeitos das cores, por isso que alguns autores consideram os pintores fovistas como excelentes coloristas. A característica modular oriunda do conhecimento desta pintura contribuirá muito para a solução cromática de obras mediadas pelo sistema de impressão da gravura, bem como para a produção em série gráfica de revistas em quadrinhos, e outros produtos impressos da indústria gráfica. A sua contribuição consiste nas delimitações formais com cores plenas em chapas. Ter o entendimento da estética da pintura, neste caso, propicia o entendimento da leitura visual de uma série de arte aplicada a produtos de nossa época. Carlos Scliar na sua obra não tem a intenção de expressar o real mimeticamente como na pintura ilusionista da época moderna, mas sim, de nos remeter ao real através de sua gravura, que de forma avançada ao jeito de pintar fovista, embora em tons ao estilo de monocromia, modula a cor através do processo matricial da gravura.

A não pretensão de real coloca na pintura um teor subjetivo que proporciona ao pintor o desenvolvimento de seu estilo de pintar, que na estética valoriza o estilo pessoal deste ou daquele artista.

Quando referenciamos Paul Cézanne, como o precursor do cubismo, verifica-se na sua pintura a insatisfação com a forma de pintar impressionista. O desenho de sua pintura se constrói criando a representação de formas sintéticas de cubos, cones e

cilindros, e não mais na forma figurativa tradicional da pintura e nela as pinceladas esmeram em modulações caracterizadas pelas cores do impressionismo.

O naturalismo (efeito de interpretação dos fenômenos luminosos) da pintura impressionista, ou o racionalismo presente na maneira de pintar dos neo-impressionistas estão voltados mais para a forma da cor como representação da pintura.

Verificamos na arte contemporânea discordância entre conceitos que refletem no geral a insatisfação dos modos de produção na cultura: aquela que estabelece os modos de arte estandardizada e a arte individualizada. Conflito já detectado nos caminhos da pintura do século XIX, que fará, na sua forma, fruir a individualidade aguçada do artista.

A pintura está eternamente em busca de uma nova representação, influenciada pelas novas tecnologias e às vezes, impulsionando o aparecimento de outras, através da descoberta que se revela na experimentação e na associação de novas linguagens de comunicação.

Verifica-se, que embora a pintura impressionista inaugure o arcabouço de vanguarda, ela não rejeita totalmente a forma clássica de pintar. O desenho artístico que tem na pintura tradicional a sua forma de representar a natureza, criou as representações de profundidade (ilusão da terceira dimensão) pautadas no volume de monocromia com inserção da cor preta, os transitórios valores da cor cinza e da cor branca e no método da perspectiva aérea.

Embora o impressionismo inaugure o novo na pintura, este não descarta totalmente a velha forma de pintar. O volume acontece pelo cinza existente no efeito dos contrastes cromáticos, e a perspectiva não precisa do rigor matemático, geométrico que a fundamenta, precisa sim do conceito do artista e não do rigor do seu método. Afinal de contas, a fotografia já se faz presente e a sua imagem é objeto de observação dos artistas. Vide as figuras 31 e 32



(Figura 31) Paul Cézanne. *Curva da Estrada*, 1879-82. Óleo s/ tela, 60x73 cm. Museu de Belas Artes de Boston. Fonte: LYNTON, 1978, p. 57.



(Figura 32) Claude Monet. *A Estação de S. Lazare*, 1877. Óleo s/ Tela, 75x100 cm. Museu D'Orsay. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 413.

#### Comentário (27)

Na obra (figura 32) de Claude Monet vemos uma pintura que demonstra sua qualidade de ser pintura. Na tentativa de registrar as cores da natureza, Monet o faz de forma empírica, com pinceladas que não escondem o impulso do gesto na fricção do pincel na tela e as cores fluem em modulações construindo a possibilidade de simbolizar através das manchas que, frente à representação da luz natural, traduzem a paisagem urbana, a estação de trem. A luz, contraste das manchas em cores fragmentárias, alude ao trem, às pessoas, à fumaça do vapor e ao recurso do desenho, e através da perspectiva central, contribui para a criação do sentido de profundidade. As linhas geométricas normativas desse tipo de desenho são suavizadas com a sua expressiva maneira de pintar. O tema registra o moderno meio de transporte da época que é fruto da expansão econômica pós-industrial.

O trabalho (figura 31) de Paul Cézanne revela-se pelas cores da pintura impressionista, mas tem uma demarcação modulada na expressão cromática das pinceladas e na expressão do desenho. Conhecimentos da representação ilusória através da diminuição dos elementos gerados pelas modulações do pincel e pelos tons cromáticos característicos do modo de pintar do impressionismo. A obra deixa transparecer o domínio do desenho de profundidade da pintura acadêmica, mas não com o rigor de sua representação normativa geométrica. A representação do desenho acontece no jeito de pintar modulado construindo ilusões de formas volumétricas solidificadas. A linha como elemento de conceito do espaço

que delimita a forma não é abolida, mas sim integrada a esta nova maneira de pintar precursora da pintura cubista.

Ressaltando estas duas pinturas, alude-se para a possibilidade que substancialmente acontecerá na representação da pintura no século XX. A sua existência estabelecerá pontos e contrapontos e o que aparecerá em termos de pintura será resultado de uma ebulição de novas representações em função dos atributos que lhes empregam aqueles que a criam.

Teremos na primeira metade do século XX a consolidação destes dois modelos, cujas influências regerão o mundo provocando cisões e aproximações do sistema global nacional.

A arte como uma representação individual do artista não estará alheia a estas condições.

A pintura como forma de representação apresentará também, a partir de então, grandes mudanças que irão se manifestar de forma sintética indo de uma linguagem que o artista conquistou para figurar, até aquela que utiliza para abstrair totalmente. Na mediação deste percurso podemos verificar que o distanciamento da figuração se dará resumidamente em duas vertentes: uma que estabelece a emoção e a subjetividade, como uma fonte que favorece a conquista da pintura abstrata<sup>23</sup>; outra que estabelece a idealização e a racionalidade que leva a uma pintura abstrata nos moldes concretos<sup>24</sup>.

Ambas têm por princípio estabelecer como o artista se posiciona política, cultural e socialmente no mundo.

O artista sempre que manipula, constrói a sua poética. Ele coloca as idéias de seu posicionamento no mundo frente às questões de seu meio. Existem aqueles que idealizam transformações sociais, bem como aqueles que fazem da arte um instrumento de ressocialização, que precisa sempre estar se reciclando para atender os bens oriundos do crescimento econômicos de outros.

A pintura pode ser conquistada e o método para esta conquista procura no exercício da pintura a história que ilustra para dizer sobre a sua forma de representar, e

---

<sup>23</sup> A pintura modulada e de exaltação da cor, o fovismo, contribuirá para o surgimento de uma pintura abstrata que Kandinsky relaciona à música. Para ele o mais importante na forma é saber se resulta da necessidade interior ou não. (ASHBERY et alli, 1981, p. 12-14).

<sup>24</sup> A análise do objeto, a dinâmica multifacetada da forma tridimensional, que proporcionará uma representação do olhar não mais fixo de um ponto de vista, oriundo do Cubismo na pintura, uma pintura abstrata que modula e tem no rigor matemático o controle da forma, o controle da cor e das não cores: branco, preto e cinzentos, o neoplasticismo. Esta pintura atende a uma objetividade de ressocialização da pintura aplicada à arquitetura contemporânea através da Bauhaus. (ASHBERY et alli, 1981, p. 12-14).

dizer sobre as suas diferenças de representar pela comparação com outras estéticas. Assim, abriremos janelas da pintura de obras resultantes do paradigma chamado de arte moderna, janelas particulares da criação de seus autores que nos demonstram várias tendências, escolas e momentos.

A pintura apresenta uma história que consolida objetivos de seus realizadores traduzindo uma linguagem de representação que comunica figurando e outra que comunica não figurando. A pintura que não figura é resultado de dois movimentos de vanguarda: o Fovismo e o Cubismo.

## **2.1 A teoria e a prática no processo de aprendizagem da pintura: uma forma do saber.**

Um dos aspectos importantes no processo educacional é a relação estabelecida pela prática do papel a ser desenvolvido na relação de comunicação entre professor e aluno, dentro da disciplina proposta em curso, que se destina a formar bacharéis e professores em Artes Visuais. Sabermos que este curso irá atender a uma certa expectativa deste aluno, suas idealizações, seus sonhos, frente a uma organização social que marca a nossa existência.

Interpretar os sonhos de aprendizagem em arte é o mesmo que discernir os modelos que se instauram em nossa mente, na pretensão de uma sociedade mais justa, mais solidária, enfim, mais humanitária.

Interpretar sonhos é interpretar os modelos de arte que a cultura construiu na mente dos alunos. Ser um desenhista, ilustrador, pintor, cineasta, professor de arte, crítico de arte, entre outros, pode ser o modelo que reina na mente do aluno. Fazer um curso de arte de terceiro grau, assim como qualquer outro curso de graduação é querer realizar o sonho de um estilo conseqüente para a vida produtiva.

A existência de vontade de mudanças, aquelas que promovam a transformação de uma sociedade numa outra mais justa, pode ser traduzida pelo professor no modelo de sociedade que ele acredita. Pode ser aquela sociedade almejada, que considera a arte como um saber comum do Homem. O modelo existente na vontade do professor pode esbarrar todavia, nas pretensões sonhadas pelo aluno, que é a de ascensão social. A ascensão social é aquela estabelecida por um modelo social, que, às vezes, não é claro para o aluno, mas que está instituído no modelo cultural que gera o processo educacional desenvolvido até então.

Entendo que este antagonismo deva fazer parte da prática pedagógica do professor e que a postura que este tem que tomar é a de encontrar um método que construa no aluno elementos de base para a sua reflexão. O método não deve descartar os sonhos dos alunos, mas sim somá-los nesta construção de um saber transformador.

Para Marx e Engels (1979, p. 14) a consciência deve ser desenvolvida pelas contradições da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção. Isto é, pela práxis.

A pintura, vista pelo ângulo da história da ciência pode ser cativante para o desenvolvimento reflexivo do aluno, e embora faça parte da especialização do saber, ela pode significar uma forma de representação que comunique o seu pensamento. Aliás, na sociedade de consumo, até a representação em forma de crítica ao modelo passa ser um produto de aceitação e consumo. As contradições podem alimentar a idéia que promove um substrato altamente consumidor. A forma que comunica uma idéia é portadora de um substrato que pode ser físico, de qualidade material que incorpora a idéia; e que também é de síntese por estar associado à natureza material criadora da estética desejada da obra.

A cultura é esta, conhecimento e desenvolvimento de uma arte figurativa, e como qualquer outro tipo de conhecimento não é dado, é produto de venda, é um produto que se conquista.

Uma vontade de figurar através da pintura pertence ao sonho de conquista do aluno e pode demonstrar as contradições, os conflitos que se escondem atrás das aparências.

As investigações desses sonhos, revelam quase sempre, o desejo da realização de uma pintura figurativa ilusionista. Verifica-se que alguns alunos têm um pouco mais de experiência nesta forma de representação, enquanto que outros chegam nulos nesta prática. Esta questão pode ser explicada pelo modelo da cultura educacional que não favorece o desenvolvimento deste tipo de conhecimento. Os alunos que chegam com alguma noção desta estética, revelam-se mais na conquista pelo *autodidatismo* do que pelo favorecimento da formação escolar.

Quando a prática do pintar não é o sonho, desvendar a sua história, a busca do entendimento das diferentes estéticas de pintar poderá ser a motivação. A pintura passa a ser método para estudar a estética e a história da arte.

O papel do professor no ensino da arte deve se pautar numa prática que atenda as diferenças e sobretudo que, no bojo de sua somatória transforme-a num bem comum, talvez aquele distante, utópico mas não impossível de uma sociedade mais humana.

O procedimento intitulado como metapintura é um caminho de duas vias no desenvolvimento do conhecimento da estética da pintura. Um caminho que desenvolve o conhecimento da pintura através da prática de pintar desvendando a sua história, bem como, desenvolve o conhecimento da estética e história da arte por meio do exercício de pintar. A prática e a teoria da pintura caminham juntas, no sentido que a obra escolhida pelo aluno no livro de história de arte é o objetivo central da sua leitura e isto se dá pela prática.

A prática de interpretar a imagem (fotografia de uma pintura impressa no livro) proporciona ao aluno a vivência estética do modelo, através do exercício que se transforma num jogo que estabelece a conquista pela semelhança. A semelhança está na conquista do desenho enquanto forma que tende a figurar ou abstrair e na pintura que se materializa na pesquisa do croma e suas nuances.

A imagem da pintura passa ser o elemento central do nosso objetivo, que é de experimentar a pintura buscando decifrar a sua linguagem no ímpeto da conquista da semelhança. A história do *autodidatismo* de grandes mestres da pintura, como Van Gogh, Picasso, Portinari, Volpi entre outros, nos leva a considerar este método.

Quando se trabalha com o sonho, trabalha-se com a expectativa e a expectativa é a conquista da técnica que tenha como resultado a semelhança. A proposta contribui para que o aluno, dentro dos movimentos da pintura, através da imagem, possa conquistar o conhecimento.

Pintura é uma forma de comunicação. Entrar na imagem é conquistar técnica e desvendar as motivações que levaram o artista a construir aquela pintura. O desafio é enorme e pode ser estimulante pelo envolvimento que traduz a sua conquista pela experimentação: o fazer e a leitura que acabam alimentando o ponto de vista crítico do aluno.

A prática desta pesquisa, permite ao aluno entrar numa imagem estandardizada e entrar na ilustração textual daquela imagem, pois ela é o motor que impulsionou a motivação do texto.

O processo de ler uma pintura através da pintura é uma forma natural de aprendizagem que impõe desafios e através desta aventura pode-se conquistar o

conhecimento de sua técnica. A pintura neste processo passa a ser uma janela para desvendar o seu mistério existencial.

O complemento ilustrativo textual da obra é a biografia do seu construtor, o que permite ao aluno situar a época histórica na qual viveu o seu autor e tomar contato, através de sua biografia, de fatos que revelam os traços motivadores de sua obra, frente as suas condições de homem no seu meio cultural.

## **2.2 Pinturas: Modelos, Formação e Comunicação**

A condição prévia de toda a aprendizagem parece em primeira instância, se basear na cultura determinante dos valores sociais em vigência.

Esta proposição é que estabelece uma certa determinação na sociedade de classes que cria desafios individuais no sentido da conquista do conhecimento, da busca de uma formação que almeja a promoção que possibilita a ascensão social.

Este entendimento pressupõe: conhecer para transformar, realizar através do conhecimento.

A pintura, enquanto método, pode ser um exercício do entendimento do processo de comunicação visual, pois ela é uma fonte de sua alimentação. Várias reflexões hão de surgir quando temos a pintura como uma janela que expõe os domínios de uma forma: a maneira de pintar, a inflexão de materiais da pesquisa do artista e sobretudo a necessidade de comunicação. A comunicação é um produto que atende de alguma maneira às necessidades de consumo, de produto de riqueza em atenção às necessidades sociais e individuais.

Quando pensamos na criança que está no seu momento de formação mental, que está realizando experiências fundamentais no mundo, principalmente a criança que se desenvolverá adquirindo o conhecimento, da pré-escola até o ensino fundamental de primeiro e segundo ciclo, a sua socialização é condicionada aos valores da cultura, regidos pelo modelo social. As aspirações da família, quando existem, também têm no modelo social as suas aspirações, que determinam expectativas com relação ao futuro da criança.

A escola, sem dúvida, tem sido um objeto de crença promotora da ascensão social. Decifrar o mundo da cultura, adquirir ferramentas racionais de leitura, passa pelo instrumento político e ideológico do Estado que promove e controla, através de suas leis, este instituto chamado escola.

Está na escola a forma de aquisição de instrumentos que auxiliam o ser a ler, a escrever, a fazer as operações fundamentais da aritmética, a conhecer noções de meio ambiente, e enfim, noções da importância da ciência e da cultura dos seres vivos. A alfabetização é uma conquista do conhecimento que servirá para quê? Adaptar o indivíduo ao modelo existente? Ou proporcionar ao indivíduo a crítica do modelo social? Saber o porquê das diferenças? Saber como se conquista a cidadania? Qual o papel da escola? Qual é o compromisso dos seus realizadores?

Enfim, podemos levantar perguntas e mais perguntas, criar uma variante de pesquisa para esclarecer o porquê das diferenças gritantes de poder, de dignidade, de desigualdades do indivíduo na sociedade, dentro das regras que a cultura estabelece. Assim, a escola desenvolve o seu papel de promoção do conhecimento.

O conhecimento construído deverá proporcionar ao indivíduo uma adaptação da cultura do seu meio, passando a ser um participante que ajudará na sua transformação. Isto porque os valores culturais não são estáticos e refletem em parte a condição do exercício de cidadania.

A escola que ensina a ler, a escrever, a realizar as operações matemáticas, tem nestas formas de comunicação o seu atributo fundamental. Não propõe porém, experiências eficientes que possibilitam aos alunos o desenvolvimento do desenho e da pintura; isto é, não encoraja o aluno, de forma eficiente a sentir, que esta forma de comunicação também pode ser conquistada e trazer-lhe frutos como um produto de riqueza, bem como um produto que permita realizar leituras do mundo e de propagação de idéias através da imagem.

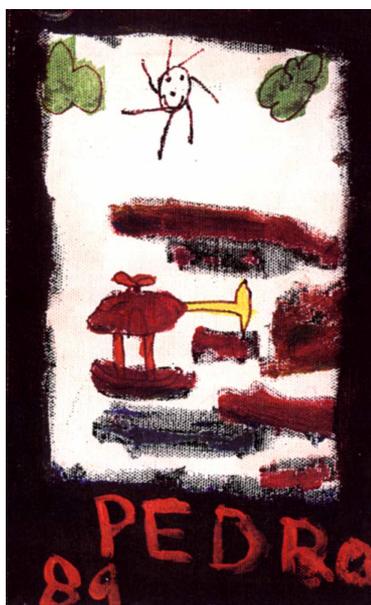
A magia do conhecer e desenvolver uma pintura figurativa, teve a oportunidade de ser construída na História da Humanidade quando a cultura social criou as suas condições. As condições de época estabelecem a cultura que promove a representação ilusionista que teve sua propagação intensificada a partir do século XVI com o desenvolvimento do mercantilismo e o processo de colonização do mundo, do continente Americano.

Esta cultura de que o desenho serve para representar a natureza está presente no indivíduo e esta função passa a ser objeto de conquista na adolescência, quando o indivíduo pretende representar o que vê, com a qualidade da verossimilhança. Ou melhor, pode acontecer na adolescência, se o aluno passou pelas experiências que são traduzidas na forma de comunicar visualmente através da expressão plástica e gráfica.

Sobre este desenvolvimento Piaget (MÈREDIEU, 1995, p. 53-60) distingue três fases da evolução da representação gráfica infantil, que também pertencem à teoria de Luquet, que são as seguintes:

*1) Incapacidade sintética (realismo fortuito, realismo malogrado). Durante este estágio, a figuração do espaço ignora totalmente as relações projetivas euclidianas. Não existe nenhuma constância entre as grandezas, nenhuma tentativa de representar a profundidade.[...].*

Exemplo: vide a figura 33 do menino Pedro realizada aos sete anos de idade.



(Figura 33) Uma pintura em acrílica sobre tela realizada por Pedro quando estava com 7 anos de idade.

#### Comentário (28)

Nesta figura vemos a forte influência de quadrinhos de super-heróis, motivados pela *merchandise* da televisão que apresentava filmes de desenhos dos super-heróis que contribuíram para a construção imaginativa desta pintura e refletem desejos de consumo lúdico de brinquedo desta fantasia. No desenho de Pedro vemos esta motivação temática e na sua forma vemos a vivificação do sol que apresenta os raios na forma de desenho linear expandidos ao círculo. O sol está localizado no raio axial da largura da forma retangular com deslocamento para a parte superior que passa a representar o “estar em cima”, no céu. Vemos duas nuvens verdes distribuídas ao lado do sol, que pode ao leitor “*crítico*”, possibilitar dizer que está errado, pois as nuvens não são verdes. Quando se trata da representação infantil, precisa o adulto estar muito próximo do seu desenvolvimento, para poder emitir críticas. As nuvens como representação do real podem apresentar tons verdes, tons azuis, brancos entre outros.

Abaixo da conformação do “estar em cima”, que tem sol e nuvens, vemos manchas de tonalidades em chapas plenas mescladas de marrom e verdes (vermelho com verde na pintura se obtém este efeito) e a forma essencial da influência dos super-heróis da televisão, o helicóptero do Rambo. O desenho é topográfico, centrado e destacado pelo detalhe da cor amarela situada na parte de trás do helicóptero. A consciência de espaço da composição começa a ser elaborado, como pode ser verificado através da conclusiva moldura que a criança realiza e que tem nas formas simbólicas, a representação de sua comunicação objetiva sobre um fundo branco da tela. Mèredieu comenta em sua obra a influência da comunicação de massa no tema dos desenhos infantis:

*Mais do que leituras, a criança agora está influenciada pela imagem que o mundo moderno lhe propõe constantemente. Publicidade, cinema, televisão, revistas em quadrinhos assaltam constantemente a criança; as formas coloridas apoderam-se de seu subconsciente, agindo sobre ela mais profundamente ainda que sobre o adulto, cujo espírito não é mais novo e registra menos espontaneamente a diversidade do espetáculo perceptivo. Muito cedo, o universo da criança é modelado pelos “mass-media”. (MÈREDIEU, 1995, p. 105-6).*

A obra de Pedro consolidou-se pelo desafio que em algum momento lhe foi proposto externamente ou, que ele se propôs a partir das condições materiais que lhe foram de alcance. A influência do meio foi a motivação que o fez figurar na obra. Pedro exteriorizou a sua fantasia do artefato utilizado pelo super herói, um helicóptero pousado na natureza.

*II) O Realismo intelectual [...]: se as relações projetivas e euclidianas começam apenas a elaborar-se, as relações topológicas são em geral respeitadas; o espaço perspectivo nascente entra em conflito com o espaço topológico: Daí a transparência correta do ponto de vista topológico, já que marca a relação de envolvimento e de interioridade, mas não conforme a unidade do ponto de vista do espaço perceptivo.[...]. (MÈRIDIEU, 1995, p. 54-5).*

Vide a figura 34.



(Figura 34) Uma obra em técnica mista realizada pela menina Laura com 9 anos de idade.

#### Comentário (29)

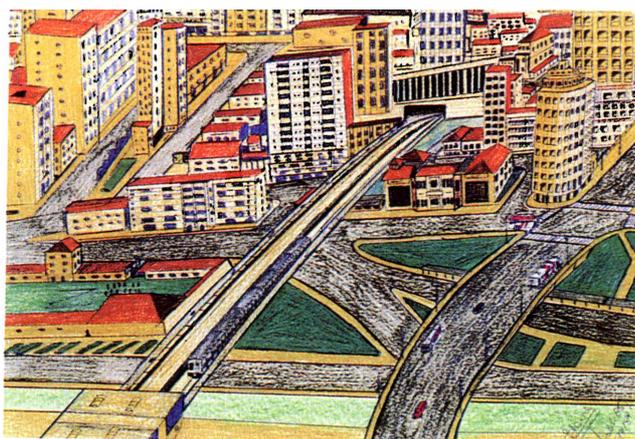
Este trabalho é rico ao apresentar várias modulações, classificadas por Piaget, de planos topológicos. Começamos por verificar na composição quando olhamos de cima para baixo, da esquerda para a direita, um grande espaço na forma de L, que tem como último plano o piso da sala, representado em vista superior. Observamos neste L, à direita, em baixo, em vista lateral, um cavalete de pintura. No limite divisor interno do L existe a mesa vista de cima e de frente ao mesmo tempo, com computador e seu teclado, uma luminária na cor preta vista lateralmente; junto à mesa, em vista quase lateral por apresentar uma iniciativa de representação de terceira dimensão quando nos atentamos aos pés da cadeira, uma cadeira com ela sentada. Na frente da mesa, no quadrado de complemento do espaço da

composição, vemos uma cadeira em vista lateral com uma caixa de papel rotativo da impressora do computador. No quadrado como complemento do espaço compositivo, em que está inserida a cadeira vemos que Laura desenha uma estante aberta com as representações que simbolizam os livros. Esta estante traduz, também, a sobreposição de uma parede que tem um quadro encostado nela.

No desenho de Laura começam a surgir elementos que evocarão, ao conhecimento de elementos da perspectiva, através das pernas da cadeira, das pernas da mesa e da forma simbólica descritiva, a constância de formas sobrepostas que descrevem o que está na frente e o que está atrás. A necessidade de uma representação do desenho como representação do real começa ter contornos definidos. A partir daí, a continuidade depende do interesse da criança que tem suas determinantes na cultura, nos grupos de seu relacionamento, bem como na valorização da escola no sentido de possibilitar, através de experiências concretas, a conquista deste meio de comunicação.

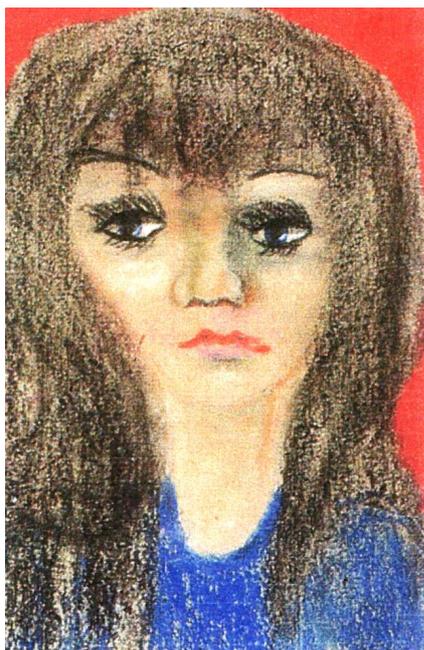
*III) O realismo visual (começa entre os 8 e 9 anos) : [...] Essas relações organizam-se lentamente e, pouco a pouco, levam a criança a submeter todos os objetos a uma visão de conjunto, ligando-os por meio de coordenadas. Aparece então a conduta da mira, que consiste em ligar dois pontos por meio de uma reta, colocando o mais afastado no prolongamento do mais aproximado. Os diferentes planos não são mais sobrepostos, mas disfarçam mutuamente. A linha (noção simplesmente topológica) dá lugar à reta cuja representação pressupõe o espaço euclidiano. (MÉRIDIÉU, 1995, p. 58-9).*

Vide as figuras 35, 36 e 37

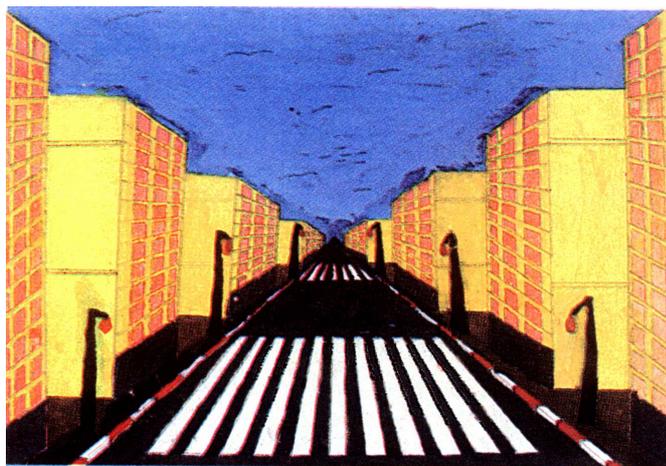


ブラジル (Federative Republic of Brazil) エライネ・D・S・オリヴェイラ (14歳・女)

(Figura 35) Desenho de uma criança de 14 anos de idade do Brasil que mostra uma perspectiva vista de cima de um centro urbano. Fonte: Catálogo da Exposição Mundial de Arte de Meninos e Meninas, 1988-1997, p. 25.



(Figura 36) Desenho realizado por uma criança do Uruguai de 9 anos de idade. Fonte: Catálogo da Exposição Mundial de Arte de Meninos e Meninas, 1988-1997, p. 54.



アルジェリア (Democratic and People's Republic of Algeria) イクレフ・ブラヒム (15歳・男)

(Figura 37) Desenho de uma criança da Argélia de 15 anos de idade. Fonte: Catálogo da Exposição Mundial de Arte de Meninos e Meninas, 1998-1997, p. 20.

#### Comentário (30)

Apresentamos as figura 35, 36 e 37, três desenhos que mostram o realismo visual. Dois desenhos que apresentam noções da geometria euclidiana para representação da profundidade, abordando o tema da paisagem urbana; e um desenho que mostra a leitura da luz na figura de uma menina, representando o claro e escuro: sentido de volume, que proporciona a tentativa de um desenho natural.

Na idade escolar, o desenho artístico é uma forma de conhecimento oriundo da especialização do saber, isto significa que este desenho precisa ser estimulado e

desenvolvido. Porém, nem todos os professores da área têm este domínio, e mesmo a escola não oferece condições culturais que gerem a possibilidade de avançar neste tipo de experiência. Por isso o desenho artístico não se desenvolve na escola e acaba por criar cortinas de fumaça que fortalecem a mística do *Dom*, da *Vocação* que culpa Deus o fato de não se ter domínio neste tipo de comunicação.

A disciplina “pintura” faz florescer este sonho de magia, o desenhar expressando o real, como também o pesadelo de não saber desenhar para pintar.

Também, a magia é tanta, que alguns alunos vêm na pintura somente esta função de retratar. E isto cria uma grande expectativa, principalmente quando, para este modelo de pintura, se faz necessário um desenho especializado.

Os limites que encontramos nos alunos são os limites que lhes são imputados pela cultura, pelo modelo social, que nos determina. Por exemplo, a geometria euclidiana é uma forma de conhecimento que contribuiu para a criação do método da perspectiva no desenho, para a representação da terceira dimensão do ponto de vista estático entre observador e observado, elaborado como método no Renascimento. Na escola este conhecimento deveria ter seus fundamentos nas disciplinas de matemática, ciências físicas e biológicas. Às vezes noções são desenvolvidas, mas na ação interdisciplinar que proveria a conquista do estágio do desenho chamada *realismo visual* isso não acontece.

Conhecer o velho (modelo) através da vivência, do fazer, de realizar oficina, permite viajar no tempo histórico descobrindo o novo (modelo), pela nova forma de comunicar. É na construção da imagem com os materiais de nosso tempo que iremos criar a fantasia de entrar na pintura conquistando a verossimilhança.

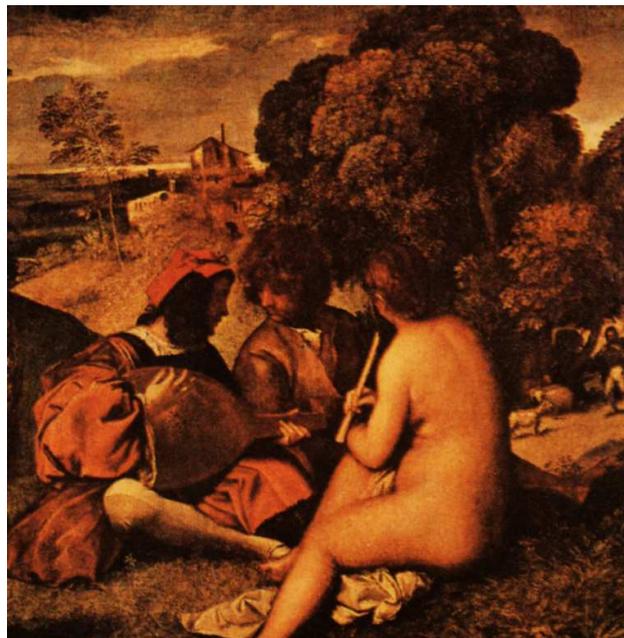
O fundamento deste método é pressupor que sem modelos não se conquista a forma de comunicação e para que ela ocorra temos que considerar a especialização que o conhecimento requer, estabelecido pelo Estado no sistema organizacional da sociedade.

### **2.3 A história da arte revela que artistas desenvolveram sua forma de comunicação em pintura através do estudo de modelos dos seus antecessores.**

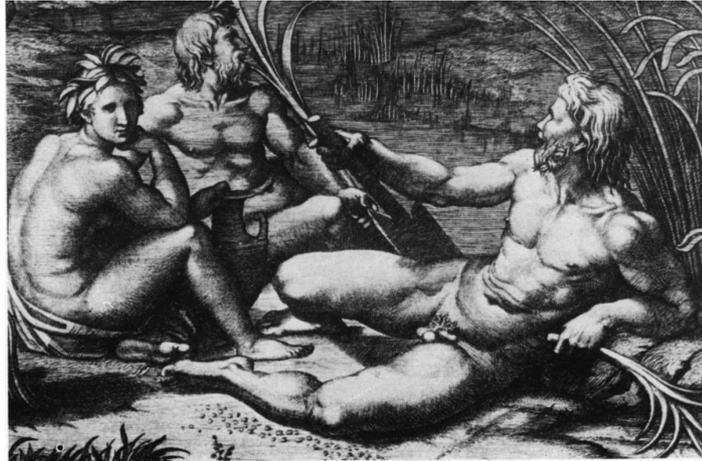
Na época moderna Manet, um pintor pertencente à burguesia parisiense, pintou *Almoço na relva*, uma obra que posteriormente servirá de inspiração para Picasso na sua fase de pintura madura para realizar uma série de releituras. Apropriar-se da pintura do

outro mediante o desenvolvimento da criação, fruto da imaginação, e operacionalizá-la através da sensibilidade é, antes de tudo, a realização de uma leitura. Leitura esta que remete o indivíduo a pesquisar recursos do desenho, da forma da composição, da técnica enquanto condição material, bem como da técnica como forma de linguagem associada aos moldes de desenhar e de pintar.

Manet ao pintar *Almoço na Relva* demonstra ser um conhecedor da história da pintura (PROENÇA, 1989, p. 134–5), isto é, um artista que tem como referencial imagens que lhe serviram de modelo, como aconteceu na elaboração daquela obra. Podemos fazer algumas análises que remetem à diferença temática, à nova forma de comunicar de Manet, ao tratamento da linguagem da pintura, ao tratamento temático com personagens de sua época, ao preconceito gerado por esta composição que evidencia o triângulo de personagens com vestimentas da época, na relva, almoçando com uma mulher nua. Poderíamos assim caminhar analisando outros aspectos. Vide figuras 38, 39 e 40.



(Figura 38) Giorgione (1478-1510) ou Ticiano (c. 1487/90-1578). *O Concerto Campestre* (detalhe), 1505-10. 110 x 138 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 135.



(Figura 39) Marcantonio Raimondi, (italiano, c. 1488-1530). *O Julgamento de Paris* (detalhe), c. 1520. Gravura baseada em Rafael, Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 135.



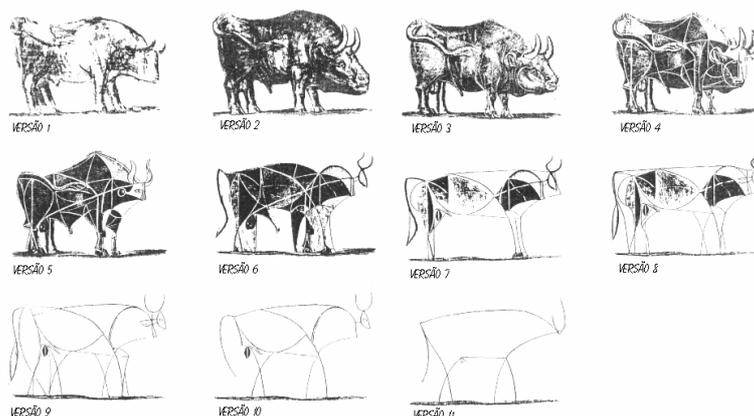
(Figura 40) Édouard Manet (1832-1883). *Almoço na Relva*, 1863. Óleo sobre tela, 214 x 270 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 134.

Picasso para aprender a desenhar precisou estudar a pintura ilusionista e o desenho artístico para conquistar a sua forma. No desenvolvimento da sua arte madura, contribuiu com a sua pesquisa, para a conquista de um modelo que permite dizer o seguinte: a pintura não morreu. Ela pode continuar existindo como uma forma de representação que permite ao homem expressar suas idéias. (vide as figuras 41 e 42).

O retorno, uma forma de estudo de outros modelos, leva Picasso a pesquisar a arte primitiva e também, as comunicações gráficas infantis, na construção de uma nova forma para a pintura. Sobre este retorno ele realiza a seguinte declaração:

*Antes eu desenhava como Rafael, mas precisei de toda uma existência para desenhar como as crianças.* (Picasso apud MÈRIDIEU, 1995, p. 1)

Pablo Picasso (1881-1973) realizou uma seqüência de imagens que ilustram a sua declaração, acima explicitada, conforme a figura (41) na seqüência.



(Figura 41) Pablo Picasso. *Touro*, dezembro 1945/janeiro 1946. Litografias, 29x42 cm. Fonte: OSTROWER, 1998, p. 118-19.

#### Comentário (31)

Picasso desenvolveu esta significativa experiência que evidencia 11 versões de desenhos que significam a conquista do desenho ideal de um touro estilizado. Desenhar como Rafael, conforme citação acima, é ter como modelo o desenho natural, isto é criar através do desenho uma representação que mostra o touro como o vemos naturalmente. Desenhar como a criança significa realizar um desenho que contenha a espontaneidade e a simplicidade que podemos notar no simbolismo da expressão gráfica infantil.

As representações plásticas e gráficas contribuem para as crianças conquistarem, para o orgulho de pais e professores, o valor social tradicionalmente reconhecido da escrita. Essas representações contribuirão também como paradigma para a construção de um novo fazer da pintura através dos artistas contemporâneos, como nos apresenta Mèridieu:

*Entre os artistas contemporâneos, os letristas foram os primeiros a explorar essa ligação entre a escrita e o desenho. Hartung, Klee, Miró, para citar apenas esses, igualmente sentiram essa fascinação, da escrita. Hartung aproxima-se mais do grafismo extremo oriental; Miró inventa uma escrita ágil, cursiva musical. Ao introduzir letras na sua pintura, e depois signos hieroglíficos, Klee atinge o esquematismo do grafismo infantil, que reduz os objetos a emblemas sinaléticos, boneco, ou figura humana esquematizada, sol, árvore, casa. O limite entre o desenho e a escrita é flutuante. Foi necessário o longo trabalho de racionalismo para que cindisse aquilo que de início constituía uma unidade.* (MÈREDIEU, 1995, p. 12)

As representações infantis serão objeto de investigação para a construção de um novo modelo para a pintura contemporânea. Os pintores valorizarão a essência original da individualidade na representação comunicativa que é o fluir natural da forma de representação da expressão infantil. A maneira natural com a qual a criança conquista o desenho e a pintura servirá para os artistas buscarem o modelo de uma nova estética.

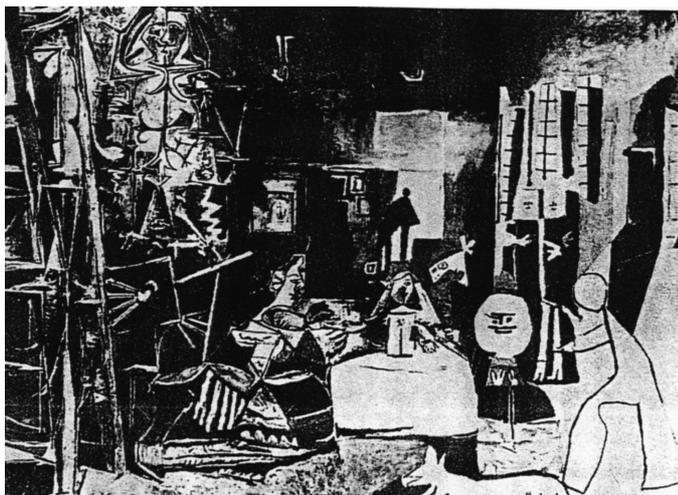
Se as determinações sociais elegeram o modelo de pintura realista, ilusionista, como uma arte necessária para atender aos propósitos de dominação, ou de uma forma de comunicação para as ciências naturais, este conceito passa a ser universal, verdadeiro para a cultura. Saber desenhar e saber pintar nesta cultura elaborada no Renascimento Científico, que se estendeu por quatro séculos, e que tem ainda hoje no século XXI a credibilidade cultural, manifesta diretamente o que a massa considera como assimilável e portanto como objeto de apreciação. A diferença estabelece que o apelo visual conta com tecnologias eficientes, mas também com a determinação de fatores econômicos que exigem acúmulo de riqueza, e que são articulados nas artes visuais construindo a estética contemporânea.

Numa sociedade capitalista tanto o velho como o novo pode ser fruto de construção de riqueza, desde que seja aceito, mediado para o consumo.

Quando se trata de um conhecimento especializado, a história da pintura oferece os modelos que inspiram novas criações.



(Figura 42) Diego Velázquez (1599-1660). *Las Meninas*, 1656. Óleo sobre tela, 318x276 cm, Museu do Prado, Madrid. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 322.



(Figura 43) Obra de autoria de Picasso que consiste numa releitura da obra “Las Meninas” pintada por Velázquez em 1656. Fonte: ARGAN, 1988, p. 342.

#### Comentário (32)

A releitura acima, uma metapintura realizada por Picasso, apresenta uma comunicação que demonstra a sua conquista estilística de linguagem que reflete as raízes fundamentadas na estética da pintura moderna do Cubismo. Este movimento intitulado Cubismo foi uma pintura de vanguarda que aconteceu no período de 1907 a 1914, que realiza um tratamento de representação pictórica com o sentido da múltipla visão. Esta forma na pintura se caracteriza por modulações que apresentam várias vistas de um mesmo objeto. *As meninas* de Velázquez lhe inspirou mais de cinquenta obras com ousadas variações. Metapintura, metadesenho, uma fusão que na obra de Picasso tem a motivação de absorção interpretativa da “velha” estética da pintura, a sua autonomia de um novo estilo de pintar. O contraste deste confronto promove para cultura da pintura o sentido da recriação como meta.

### **2.4 A arte que tem na sua estética a função de propagar idéias e de vender produto tem na pintura tradicional a sua fonte de inspiração**

John Berger (1980, p. 133-59), no capítulo sete de sua obra nos remete à importância da pintura como forma de conhecimento. A pintura construiu uma estética que fundamenta os recursos de imagens contemporâneas que são utilizados como promoção social, no modelo de sociedade que instaura as diferenças capitais, na propaganda e publicidade. A imagem tem o recurso de ser a mediadora do sonho, no sentido da promoção de ascensão na sociedade de classes. E para ressaltar este aspecto selecionamos do autor uma das funções da imagem para o conceito de publicidade:

*A publicidade nunca é a celebração de um prazer em si próprio. A publicidade trata sempre do futuro comprador. Oferece-lhe uma imagem de si próprio tornada fascinante pelo produto ou pela oportunidade que tenta vender.* (BERGER, 1980, p. 136).

A linguagem publicitária sempre atua como um instrumento político e ideológico através da renovação constante de seus recursos tecnológicos de elaboração da imagem no contexto contemporâneo para o melhor desempenho da sua função primeira, que é a promoção do consumo ou a venda de idéias. A pintura a óleo tem sido útil pela sua credibilidade tradicional e é utilizada já há algum tempo, como fonte de inspiração para a propagação de idéias publicitárias, como podemos observar na imagem da figura 44:



(Figura 44) Pastiche da obra *Almoço na Relva* de Manet. Fonte: BERGER, 1980, p. 138.

### Comentário (32)

Uma imagem que se apropria da solução de composição da obra de Manet *Almoço na Relva*. Esta realização incorpora a fotografia como recurso de comunicação e institui o conceito de *pastiche* de uma pintura famosa.

Refletir sobre a imagem contemporânea se faz necessário, porém deve-se verificar como ela se articula com a imagem da pintura a óleo que reinou durante quatro séculos no mundo ocidental. A tradição e a cultura que se propagaram e que continua sendo o sonho de pintar dos jovens por valorizá-la como uma boa pintura e que a arte contemporânea não descarta, pode ser constatada na arte publicitária. Saber é a essência do domínio, é o objetivo como desafio a ser conquistado. Essa cultura tão trabalhada por pintores da arte moderna na busca de outras funções para a pintura como forma de comunicação, continua sendo alimentada, embora substituída pela fotografia. Assim Berger (1980, p. 138-9) reforça: *Há uma continuidade direta, só ocultada por motivos de prestígio cultural. [...] As imagens publicitárias usam esculturas ou pinturas para reforçar ou dar autoridade à sua própria mensagem.*

Numa sociedade de classes sociais, a arte publicitária recorre à tradição para buscar o reforço do novo numa síntese essencial da sua necessidade:

*A arte é um sinal de riqueza, pertence à boa vida, faz parte do mobiliário de que se supõe estar rodeada a vida de pessoas belas e ricas. (BERGER, 1980, p. 139).*

A mesma arte não volta, ou seja, mesmo que uma pessoa pinte à maneira impressionista, isso não a fará um pintor impressionista. O conhecimento provido pela ciência desta pintura, enquanto comunicação pode e deve servir de alimento para construção de uma nova arte.

E, assim, no arquétipo de nossa reflexão deve primar o que representa ser duradouro e o que representa ser etéreo na cultura do Homem. Isto se manifesta nas artes visuais, tentando buscar neste momento uma reflexão entre o velho e o novo na forma de arte.

Na história da ciência Engel argumenta sobre a não existência das verdades eternas:

*..., na história da sociedade a repetição das situações é exceção e não regra, desde que ultrapassamos a idade primitiva da humanidade, a que é costume chamar-se idade da pedra; e, quando surgem essas repetições, nunca se produzem nas mesmas condições. (MARX e ENGEL, 197, p. 16).*

Pensando ainda sobre as Artes Visuais e principalmente neste método que ora propomos, o desafio para a conquista da pintura pelos acadêmicos de Artes Visuais, estabelece-se um grande paradoxo que devemos esclarecer. E para isso devemos objetivar um pouco mais sobre a constante busca do novo da representação artística, que contém uma forma traduzida pela qualidade de seu substrato físico, pela maneira de fazer e de atendimento aos seus propósitos, em seu tempo histórico.

A Pintura da primeira metade do século XX buscará alimento que possa nutri-la no sentido de construir uma nova forma de representação. Em primeira instância podemos observar uma representação de caráter existencial que atende às necessidades subjetivas do homem e outra que investigará uma nova representação de cunho funcional que estabelece para a pintura uma nova função de se adaptar às exigências da indústria.

Considerando-se este aspecto de busca, verificando-se então o paradoxo, formula-se a seguinte pergunta: a pintura de retratar não morreu com a fotografia? A

priori, afirmamos que não, pois a pintura encontrou sua nova direção que é ser pintura na época contemporânea.

## **2.5 A pintura que não é uma pintura e que é uma fotografia e uma fotografia não é uma pintura.**

Quando o aluno realiza a investigação de uma pintura, na realidade ele não está vendo a pintura e sim está vendo uma fotografia impressa de uma pintura.

Para aprender as artes visuais é necessário começar a fazer contatos com obra de arte. Realizar leituras das obras é entrar na imagem, seja ela: uma fotografia, uma pintura, um desenho, uma gravura, ou uma fotografia de uma pintura.

O contato com a obra deve abranger a forma de pesquisá-la, que significa estreitar os contatos com a mesma, para que ela possa tornar-se uma janela ao conhecimento da sua matéria, da organização da composição, da informação enquanto transmissora de uma idéia, da história e enfim, da ampliação significativa da cultura humana. Sobre esse assunto, atento à natureza da existência de uma obra de arte que tem na sua origem as suas motivações de idéia de mediação e síntese, Osborne, sobre a forma de assimilá-la, tece o seguinte comentário:

*...através de contatos repetidos com uma obra de arte a nossa experiência não continua uniformemente a mesma que quando cheiramos uma rosa por prazer ou desfrutamos um bom vinho tinto. À medida que aumenta a familiaridade chegamos a conhecer melhor a obra, nossa introversão nela aumenta, vemos mais nela, tornamo-nos mais plenamente conscientes dela, nossa experiência dela enriquece. (OSBORNE, 1978, p. 177).*

Contatos repetidos com a obra são importantes para a apreensão. Embora tenhamos a experiência de estabelecer um contato mediado pela imagem fotográfica impressa de uma pintura isto não impede de estarmos fazendo um contato com a obra. A ilusão vicária da imagem fotográfica da obra nos remete à ilusão deste contato.

Quando estudamos uma obra mediada pela sua imagem, geralmente a estudamos através de um veículo impresso, seja ele qual for: um livro, uma revista, um folhetim, entre outros, que elegem a imagem como forma primária da informação a qual remeterá a informações secundárias textuais, que tecem comentários sobre a imagem.

A importância, neste método, está no complemento que é a ampliação do contato com a obra. Uma pintura tem sua história, tem um autor, tem sua motivação que a levou assumir as suas características formais. Geralmente o texto contribui muito na apreensão

da obra, mas para que o contato seja ainda mais amplo adota-se a estratégia de conquista da pintura, pelo fazer pintura, isto é, ler a pintura também através da pintura.

Na pesquisa bibliográfica a junção da fotografia da pintura com a sua informação textual, ampliam sobremaneira o saber de sua estética e de sua história e a leitura através do ato de pintar passa a constituir o método que leva o aluno a desenvolver-se neste meio de comunicação.

Devemos entender que imagem significa produto da construção humana. Imagem é uma arte que tem como resultado um substrato físico ordenado em uma determinada estética do pensamento criativo do homem. Sobre a imagem devemos considerar que:

*Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou séculos. Todas as imagens incorporam um modo de ver. (BERGER, 1980, p. 13-4).*

A fotografia não é uma pintura. A fotografia que tem na pintura as suas bases e que fez a pintura descobrir novos caminhos de representação para continuar existindo, serve neste momento para popularizá-la.

A pintura, como todos os objetos de arte, além de serem constituídos de suportes que incorporam os valores históricos culturais, também são providos de suas auras, componente importante que revela a autenticidade da obra. A autenticidade de uma obra está ligada à existência originária operacional de sua materialização que requer a convicção provida do conhecimento.

A aura da obra de arte é definida por Benjamin (1983, p. 10) como:

*única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja. [...] pode-se aproximar de sua realidade material, mas sem alcançar o caráter longínquo que ela conserva, a partir de quando aparece.*

Assim Benjamin passa-nos o entendimento que a obra de arte traz consigo um substrato material, que se constitui apenas num remoto vestígio da cultura de sua época. Mas somente poderemos nos aproximar do espectro que é a sua aura, através da imaginação investigativa que nos permite aproximar da função objetiva que consolidou a obra.

Uma obra de arte tem o seu caráter único, uma fotografia de uma pintura não traduz o seu substrato físico, ela dá possibilidade de termos a ilusão de estar vendo a obra, mas na realidade, estamos vendo uma imagem estandardizada da obra. Sobre este aspecto que revela a integração da obra com sua aura, Benjamin tece o seguinte comentário:

*A unicidade de uma obra não difere de sua integração nesse conjunto de afinidades que se denomina tradição. Uma estátua antiga de Vênus, por exemplo, pertencia a complexos tradicionais diversos, entre os gregos – que dela faziam objeto de culto – e os clérigos da idade média, que a encaravam como um ídolo maléfico. Restava, contudo, entre estas duas perspectivas opostas um elemento comum: Gregos e medievais tomavam em conta essa Vênus o que ela encerrava de único, sentiam sua aura. (BENJAMIN, 1983, p. 10).*

Quando olhamos uma pintura através de sua ilusão provida pela fotografia, verificamos que estamos longe de sua energia material, aquela que teríamos se estivéssemos em frente à obra. O substrato físico da obra é a residência da sua aura que tem a sua história na cultura que a promove como objeto de apreciação e de crença.

Em *São Mateus*, as duas obras de pintura realizadas por Caravaggio no final do Século XVI, mostradas nas figuras 22.2 e 23.2, tinham um componente da encomenda que reflete o poder da arte como objeto de culto. A lógica que possibilitou a sua forma estética é resultado do poder de desejo que revela como a obra se manifestará como objeto de adoração, de idolatria.



(Figura 45) Caravaggio (1571-1610). *São Mateus*, versão rejeitada, 1598. Destruído. Antes em Berlim, Kaiser-Friedrich Museum. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 13.



(Figura 46) Caravaggio (1571-1610). *São Mateus*, versão aceita pela Igreja Católica, 1600. Igreja de São Luís dos Franceses, Roma. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 13.

#### Comentário(33)

Acreditamos que na produção artística podem existir forças que sobrepujam as vontades individuais da criação do artista. Essas forças determinam o valor de qualidade da pintura como representação do real, que qualifica e desqualifica manifestando os interesses de classes. Uma pintura coloca a individualidade, o ponto de vista do artista como objeto real, que manifesta a sua história frente a sociedade determinada de sua existência.

Sobre a figura 46, verificamos que é uma versão que foi pintada com o intuito de propagar a idéia de uma inspiração divina que São Mateus teve para escrever o evangelho segundo a mediação de um anjo. A criação do trabalho de Caravaggio resultou numa versão que foi rejeitada pelos fiéis conforme comentário de Gombrich:

*Caravaggio recebeu a encomenda de pintar um quadro de São Mateus para o altar de uma igreja de Roma. O Santo deveria ser reproduzido a escrever o evangelho e, para mostrar que os evangelhos eram a palavra de Deus, teria que haver no quadro um anjo inspirando a escrita. Caravaggio, que era então um jovem artista muito imaginativo e decidido, pensou longamente sobre a provável situação de um velho e pobre trabalhador, simples publicando, ao ter subitamente que se sentar para escrever um livro. E assim, pintou um quadro de São Mateus(fig. 22.2) calvo e descalço, os pés sujos de terra, agarrando desajeitadamente o enorme volume e franzindo ansiosamente o cenho sob a tensão da incomum tarefa de escrever. Ao lado do santo, pintou um jovem anjo que parece recém- chegado das alturas e que gentilmente guia a mão do trabalhador como uma professora faz com a mão de uma criança. [...] Pessoas se escandalizaram com o que consideraram uma falta de respeito pelos santos. (Gombrich, 1989:12).*

A crítica ressalta os interesses, que são os anseios da ideologia dominante, quando rejeita a forma com que a imagem foi criada. Ela sublima através da motivadora inspiração do seu criador, o trabalhador comum com os pés descalços e sujos de terra, sendo provavelmente leigo, que tem a necessidade da ajuda motora do anjo, para gravar a mensagem divina. Um anjo que também demonstra sonolência de quem está cansado, quando se estabelece a comparação com um ser humano materializado à nossa semelhança imaginativa.

A figura 23 é uma pintura realizada por Caravaggio e que constitui uma versão aceita pela igreja católica. Sobre esta pintura podemos deduzir como a crítica revela os anseios de ideais de sociedades que se organiza em lutas de classes, principalmente quando podemos estabelecer a comparação entre a obra oficial aceita pelo escalão hierárquico da Igreja Católica com a da figura 22.2 que foi a primeira pintura realizada por Caravaggio. Assim, podemos dizer que toda imagem incorpora um modo ver, neste caso a do seu criador e a de quem realizou encomenda: a igreja católica.

O desvendar desta imagem, conforme o comentário sobre as obras de São Mateus, está na metalinguagem revelada pela história de suas construções, que a ilusão de estar vendo-as que as obras através de suas fotografias nos revelam.

Benjamim chama a atenção para o fato que com a fotografia, o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto para o segundo plano (1983, p.13). As técnicas de reprodução aumentam o conjunto de relações a serem estudadas na obra de arte, que não se restringem mais ao conceito de unicidade da obra, a considerá-la como autêntica, isto é, ela pode ser lida através de sua reprodução.

Na época em que vivemos, a ilusão é uma forma dinâmica com a qual os meios de comunicação avassalam o nosso cotidiano. Verifica-se que essas formas, poderosas construtoras de ilusões através da imagem, também têm o poder de socializar a pintura através da sua reprodução estandardizada. Não podemos ignorar que esta cultura que socializa atende a objetivos capitais. A considerar esta condição, socializar significa, para a estrutura que adota o modelo social de classes, conquistar o saber.

Sobre as técnicas de reprodução que promovem a socialização da pintura, que é um objeto que está exposto em algum lugar, podendo ser este lugar a casa de um colecionador, uma galeria ou um museu, entre outros possíveis locais, Benjamin diz o seguinte:

*Elas (as técnicas de reprodução) colocam em evidência um fato verdadeiramente decisivo e o qual vemos aqui aparecer pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico. (BENJAMIN, 1983, p. 10).*

O exercício que adota a metapintura como uma metodologia precisa destas ferramentas para sua reflexão. Talvez a ferramenta que a priori elucidaria a seguinte afirmação: não estamos fazendo uma metapintura, pois não estamos lendo uma pintura mas sim uma fotografia.

Não podemos excluir esse sentido paradoxal, mas devemos ter em mente que as bases ilusionistas da fotografia foram construídas pela sapiência do homem como centro

do universo através do desenho e da pintura. Esta percepção revela que não podemos ser ingênuos a ponto de não entendermos esta diferença e por saber dela teremos a mente associada à ilustração textual que ajuda a nos aproximar ainda mais da obra.

Metapintura consiste no desafio de realizar uma nova obra e não simplesmente uma cópia através de um detalhe fotográfico colorido de uma pintura. Uma leitura que possibilite ao aluno a vivência da conquista da técnica enquanto substrato físico e linguagem enquanto síntese formal.

## CAPÍTULO III

### ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE METAPINTURA DOS ACADÊMICOS

A pintura pode ser classificada como ilusionista quando vemos a intenção do artista em representar objetivamente as formas, figuras e objetos, tal como são percebidos por um observador atento. Esse tipo de pintura traz na sua execução a intenção realista por evocar o efeito de ilusão e do real advindo da observação da natureza. A expressão do real, neste momento do trabalho, relacionou-se ao estudo realizado sobre a arte ilusionista gerada na época moderna.

O método que recebe como título metapintura<sup>25</sup>, não visa a restauração integral do método acadêmico de pintar. Traçando o entendimento de que método *é um caminho para se chegar a um fim* (FERREIRA, 1971, p. 919), isto é, desenvolver a pintura como uma forma de comunicação através dos modelos que a história oferece. Assim, esta proposta tem por objetivo proporcionar ao acadêmico no seu tempo histórico, utilizando materiais e recursos tecnológicos atuais, a realização de uma leitura da pintura ilusionista. Isto proporciona extrair do método elementos que possam auxiliar o acadêmico a desenvolver o desenho de figurar o real. Desenhar, para poder expressar o real constituirá sempre um desafio para o indivíduo que busca desenvolver este tipo de representação e o método que percorre essa ciência ajuda a desvendar o mistério. No método acadêmico de pintar, devemos considerar a importância do desenho para sua função figurativa conforme o ponto de vista de Rudel que considera ser o academicismo como uma execução da pedagogia oriunda da cultura da ciência do desenho e da escolha de exemplos ilustres, sem por isso renegar a lição da natureza (1980, pág. 29).

Sobre o método do desenho acadêmico, a sua pedagogia atribui ao desenho dois sentidos: o sentido de prática e o de concepção. O sentido de prática associa-se às habilidades desenvolvidas ao se criar o substrato físico da obra e, o sentido de concepção, está ligado à idéia da comunicação a ser representada. Esta, associada ao fazer, permite ao indivíduo construir a forma desejada para a sua comunicação, explorando o material adotado para criar o substrato físico. Assim o atributo do desenho é o de ser uma “técnica”, portanto, um meio que pode ser comum a todos.

---

<sup>25</sup> **Metapintura:**

1) Meta – met(a)- reflexão crítica sobre; metalinguagem(FERREIRA,1975, p. 917).

2) Pintura- a arte e a técnica de aplicar tinta sobre uma superfície plana, a fim de representar, de gerar uma representação figurativa e ou abstrata.( FERREIRA,1975, p. 1089).

O desenho é consequência de uma ligação lógica da atividade intelectual que concebe a idéia das formas das coisas e depois as formula sob o aspecto de um desenho geral. Ao desenvolver uma comunicação que somente pode existir através do desenho como forma de representar, esta deve estar relacionada à ilusão de real. Os desenhistas criaram recursos técnicos de tradução da tridimensionalidade da natureza no plano bidimensional, no suporte de sua obra (Figura 1). Sobre isto já fizemos menção através da câmara escura (Figura 2) e do artefato de Dürer (Figura 3).

Sabe-se da autonomia do desenho para a realização das obras originais e das pinturas do período acadêmico, que foram objeto de estudo e de leitura pelos acadêmicos do curso de artes visuais. Reconstituir o método acadêmico, ou o método que conduz à imitação da natureza na sua íntegra, seria investigar o procedimento da construção do original e tentar assimilá-lo na sua totalidade, considerando o rigor de seus procedimentos. Se fosse assim, estar-se-ia buscando a construção de uma obra similar pelo exercício da metalinguagem. Isto seria interpretar o método, através da junção de informações e, reconstruir a obra através das mesmas etapas utilizadas pelo pintor. Sabíamos que só em termos do conhecimento, o desenho precisaria de um labor de especialização e que dependeria de muito tempo para a sua realização. Entendido que pintura ilusionista depende do conhecimento sobre desenho e habilidades do fazer em desenhar, procurou-se abreviar esta experiência, porque no processo de leitura procuraremos apenas refazer o desenho bidimensional da imagem bidimensional de uma pintura ilusionista impressa. Isto significa, adotar recursos contemporâneos, que reproduzem fotograficamente a pintura que na sua época de criação precisou de todo um método de concepção através do desenho para sua representação.

Rudel (1980, p. 22-3), sobre o método de se fazer a pintura ilusionista, comenta o seguinte, sobre a autonomia do desenho:

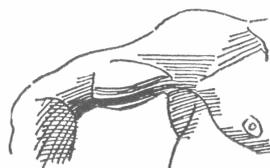
*Na pintura, o desenho continua sendo um modo de operação essencial sobre parede, painel ou tela. A partir do transporte do desenho inicial, as superfícies são reservadas por uma linha de contorno, mais ou menos precisa conforme o artista.[...]*

*A partir do desenvolvimento do claro e escuro, essas “estruturas” subjacentes serão reforçadas (em Leonardo e em Fra Bartolomeo, por exemplo), tendo certa relação com a pintura de claro e escuro encontradas nas paredes e de intenção à de certos processos flamengos de mesma “habilidade”.[...]*

*Podem-se observar influências de reciprocidade em toda a parte. Ora o desenho de Claro-Escuro, beneficiando-se da nova técnica do óleo com as suas transparências, pode ampliar-se, ora esta “reclama” um desenho mais complexo.[...] na busca do mesmo desejo de ilusão do real, o desenho e a*

*pintura revelam meios muito diferentes na sua tecnicidade e, em consequência, na sua expressão.*

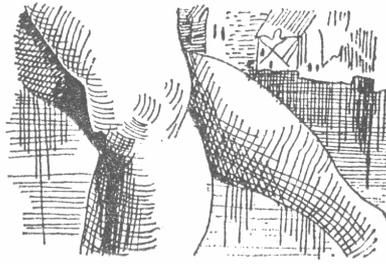
Rudel exemplifica a importância do saber desenhar para o desenvolvimento da pintura figurativa ilusionista através de detalhes de alguns desenhos de Andréa Mantegna, figura 47 e Urs Graf nas figuras 48 e 3.3. Este desenho mostra o tratamento técnico interpretativo dos fenômenos naturais concebidos, explorando-se apenas a linha como elemento para a simbolização. Vemos a linha formalizando detalhes da anatomia humana, através de uma linha de contorno e, vemos fragmentos de linhas criando texturas que representam volume. Na figura 48 observamos pernas em movimento num desenho mais complexo que já instaura a relação de figura com o fundo. Verificamos através deste exemplo um desenho que tem o conteúdo de quem está representando a partir do conhecimento da natureza.



(Figura 47) Andréa Mantegna. *Homem sobre uma Pedra*. Detalhe de um braço em conexão com o tórax. Fonte: RUDEL, 1980, p. 22.

#### Comentário (34)

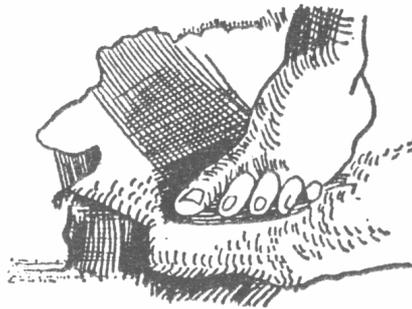
Nesta figura vemos a linha de contorno e o tratamento de hachuras que cria uma textura que nos dá a impressão de volume porque explicita a luz e a sombra no braço em conexão com o tórax. Não se apresenta neste desenho a preocupação de contextualizar a representação do braço e tórax com um fundo. O desenho mostra somente um detalhe do corpo humano de um homem iluminado com uma fonte de luz superior da esquerda para direita e com as hachuras representou-se a intensidade de sombra própria ao corpo iluminado. Podemos observar também, por não ter o artista contextualizado o corpo através da relação de composição de figura com o fundo, que foi necessário representar a linha de contorno como complemento da forma. A textura utilizada como sombra própria apresenta qualidades que nos indicam o valor da tonalidade da sombra, isto é, nos comunica onde a sombra está mais intensa e onde acontece o claro no escuro.



(Figura 48) Urs Graf. *Mulher Apunhalando-se*. Detalhe de pernas. Fonte: RUDEL, 1980, p. 23.

#### Comentário (35)

Embora estejamos falando de detalhes, podemos realizar também um comentário sobre desenho de composição. Nesta obra percebemos que o traçado das pernas tende a desaparecer ao se misturar com as texturas esquematizadas no fundo. Este detalhe nos mostra o torneamento das pernas e as articulações do joelho através da representação do volume, utilizando texturas, hachuras que representam o estado de luminosidade. Embora percebamos que se trata de desenho, considero como minhas palavras o que Rudel nos informa no texto anterior sobre a querência de uma ilusão de real: *o desvio se manifesta quando, na busca do mesmo desejo de ilusão do real, o desenho e a pintura revelam meios muito diferentes na sua tecnicidade e, em consequência, na sua expressão*. Assim podemos entender que o desenho tem algo que é do mundo das idéias, algo que envolve a razão e que precisa ser trabalhado para poder atingir a ilusão de real.



(Figura 49) Urs Graf. *Mulher Apunhalando-se*. Detalhe de um pé sobre o plano de terra. Fonte: RUDEL, 1980, p. 23.

#### Comentário (36)

Vemos no conjunto elementos visuais do desenho que representam a forma do pé sobre uma superfície e as texturas que exprimem o significado de volume. O volume está representado através das sombras contidas no pé no início da perna e que tem valores tonais implícitos nas densidades das tramas com texturas, que nos passam a qualidade da representação da reflexão da luz. O conjunto de figura com fundo proporciona, na composição o sentido da sombra refletida na superfície, o que demonstra que o desenhista é um observador da natureza. Uma perna do corpo humano é fonte de conhecimento pois apresenta vários elementos que deverão ser de conhecimento do desenhista, assim como a estrutura óssea, a massa muscular, as articulações além das relações de tamanho entre as partes do corpo e também os cânones adotados como esquema para facilitar a realização do “bom” desenho.

A pintura figurativa de ilusão precisou que seu autor tivesse o domínio do desenho. Ela pressupõe o estágio do desenho como uma forma de estudo, de conhecimento conceitual de representação lógica, para se saber o que é, o que se fazer para ter o esquema, associando-se a possibilidade de traduzir como uma mágica que representa o real.

*Desenhar, antes mesmo de pintar, já era conhecer e elaborar uma espécie de teorema que outorgava a cada figura da natureza a sua estrutura oculta; a pintura acabava de dar um tom glorioso que o desenho havia revelado.*  
(RIBON, 1991, p. 58)

Este saber desenhar é antes de tudo saber traduzir a natureza (o modelo), que tem suas formas volumétricas, tridimensionais, numa forma de representação vicária<sup>26</sup>, alusiva de tridimensionalidade. Isso também no suporte bidimensional, significa copiar o modelo no plano traduzindo a ilusão tridimensional. Realizar um desenho ou uma pintura com a objetividade naturalista significa criar a ilusão de terceira dimensão na forma plana.

A pintura, no seu desenvolvimento técnico, que é uma forma de representação mais avançada que a do desenho, contribuiu em muito para gerar uma forma com o objetivo de expressar o real. A sua transparência, o convencimento gerado pela cor, associado à representação da luz, aos efeitos imitativos da textura do objeto que está sendo representado, enfim, todos os elementos visuais interagem na consolidação da representação mais natural possível, buscando a sua função de expressar o real.

Se o aspecto de belo está na forma de pintar que consigna uma figuração do real e cujo atributo seria retratar a natureza, este aspecto deve ser considerado para o método que coloca a pintura como uma forma de conquistar o conhecimento.

Explicitar o método que tem a pintura como meta, através do exercício da pintura ilusionista do século XV ao século XVIII, é entender a reprodução do desenho da obra por meio da razão e da proporção, seguindo uma das etapas de desenhar de Dürer. Ele reproduzia no suporte da obra que estava sendo criada, o modelo tridimensional através da quadratura no plano quadriculado (vide Figura. 48).

Gerar o desenho da obra que está sendo objeto de leitura, naturalizando-a através da representação de claro e escuro aos moldes da época é “negar” o desenho linear, abstraindo a linha do desenho através da incorporação da representação do volume,

---

<sup>26</sup> **Vicária:** traduz o sentido de representação do outro através de um desenho ou de uma pintura.

ênfatisado pela representação do claro e escuro. Assim é a primeira etapa do exercício; a segunda é a solução cromática da pintura, interpretada através da sua fotografia impressa.

### **3.1 O exercício de Metapintura: um método de alçar vo na conquista de um saber esttico e suas motivações histórico-sociais.**

O exercício de metapintura tem que ser considerado como um método de aprender com a pintura que considera a epistemologia da arte como uma forma de pesquisa na busca do conhecimento associado  elaboração de um substrato físico que pão a conquista de domínios do fazer, da aquiescência da linguagem da pintura e das suas motivações históricas, sociais e econmicas. Para que isso ocorra, adotou-se como desafio para a realização, o método que se distingue por quatro etapas, onde o acadêmico deve:

1) Escolher uma imagem impressa de uma pintura do período estipulado. Dar preferência às imagens oriundas do meio de comunicação visual e textual gráfico especializados de pintura, tais como livros, revistas, catálogos, entre outros.

2) Colher informações sobre a obra (título, autoria, técnica, dimensões e data da sua elaboração), pesquisar suas características universais e particulares, visando a identificação do estilo, movimento e o contexto histórico da época de sua realização. Através dessa pesquisa o acadêmico deve montar a biografia do artista.

3) Realizar a experiência de leitura formal da pintura através de um detalhe da obra, selecionado por meio de um visor de formato quadrangular (retangular ou quadrado). Como as imagens impressas das pinturas são reduzidas em relação ao tamanho natural da pintura, o acadêmico deve utilizar recursos do desenho normativo explorando um sistema de conhecimento adotado pelos artistas do Renascimento ao realizar uma leitura de tamanho proporcional ao de origem. Posteriormente, após utilizados os recursos do desenho, passa-se então para leitura da pintura, que é descobrir a paleta cromática do artista, as misturas de cores, a maneira de pincelar como recurso técnico de obtenção da forma, enfim, entrar no universo da pintura através do desafio de descobrir o estilo de pintar do artista. Neste caso  através da imagem da seleção do acadêmico que ele irá procurar desvendar o mistério de como o artista conseguiu materializar a imagem.

4) Elaborar um relatório descritivo que leve em conta a seguinte estrutura: *Introdução, Desenvolvimento (corpo), Resultados e Conclusões*, segundo as *Normas de Apresentação de Trabalhos da Universidade Federal do Paraná*, 1994, p. 20.

A experiência realizada junto aos acadêmicos teve como objetivo, através da prática da pintura, fazer a leitura de obras executadas no período moderno: ter na arte da pintura a motivação para aprender o exercício da pintura. Ela tem sua história e o artista o seu estilo de pintar que pode estar consignado ao estilo da época; por isso se diz: Pintura Renascentista, Barroca, Neoclássica, Romântica e Realista e ou Modernismo na pintura, que apresenta manifestações ocorridas a partir do final do século XIX até o início da década de 60 no século XX<sup>27</sup>.

Entrar na obra do artista é entrar no mundo de sua representação que se organiza através de uma linguagem estruturada por meio de elementos intencionalmente relacionados com a função de comunicar visualmente.

Realizar a leitura de uma obra, tem sido para o acadêmico um estágio inicial para se apoderar de maneira prática dos paradigmas da pintura. A leitura não foi resumida apenas na realização de uma cópia, mas sim na realização de um desafio que impõe por si mesmo a pesquisa do fazer, a conquista de um detalhe do desenho do artista, a descoberta da paleta de suas cores, discernindo a interatividade dos elementos visuais (linha, forma, volume, textura e cor) na composição do paradigma lido.

A metapintura como um percurso para assimilar o conhecimento sobre a arte de pintar, proporciona o conhecimento do artista através de sua biografia, desvenda informações nos textos ilustrativos escritos sobre a imagem da obra dele e fornece elementos que permitem transformar a pintura numa janela para o conhecimento explicando o porquê de sua realização, aproximando-a, desta feita, de sua história.

O modelo que serviu de base para o acadêmico aprender através da metapintura é uma imagem (fotografia) escolhida de uma pintura impressa de um determinado pintor. A standardização da obra permite ao acadêmico se aproximar da obra original ao adquirir o discernimento da linguagem da pintura através do exercício de aprendizagem de “como fazer” em pintura.

---

<sup>27</sup> Deve-se considerar na pintura moderna e inclusive na pós-moderna, a incorporação de tecnologia e recursos materiais de seu tempo. O objetivo do artista de comunicar através da pintura, seja ela uma representação figurativa que evoca a natureza de forma natural, ou não, é procedente da assimilação e incorporação de elementos de época. Por exemplo a pintura hiper-realista tem incorporada a fotografia como uma etapa de sua execução.(N.A).

A proposta deste exercício requereu do acadêmico a produção de três metapinturas da pintura ilusionista produzida na época moderna, e duas pinturas oriundas de cada movimento representativo da pintura na época contemporânea<sup>28</sup>.

As metapinturas foram apreciadas através de exposições coletivas de todos os acadêmicos da disciplina com os dados técnicos sobre as obras. A articulação teoria/prática proporcionou como exigência para a avaliação a elaboração de dois relatórios descritivos da produção que enfatizaram os temas pesquisados na seguinte ordem: 1) A pintura ilusionista produzida do século XV até o século XVIII e 2) A pintura figurativa moderna dos séculos XIX e XX.

Os relatórios descritivos foram elaborados pelos acadêmicos com o seguinte corpo: introdução, dados biográficos dos artistas acompanhados das imagens reproduzidas coloridas da pintura, com informações sobre as obras, textos ilustrativos e dados descritivos técnicos, somados às imagens da metapintura e conclusão sobre a experiência.

A conclusão desse relatório tornou-se importante para a nossa análise por ter dado aos acadêmicos a oportunidade de registrar a sua opinião sobre a contribuição do exercício na sua aprendizagem. Também foi importante o registro das imagens (a imagem original e a imagem conquistada através do fazer em metapintura) através da reprodução fotográfica para que pudéssemos realizar algumas análises da produção do acadêmico. Importante também, uma avaliação da proposta que tem no método um fator de grande contribuição para o desenvolvimento da pintura como uma forma de comunicação.

Adotaremos números como fator de identificação da produção dos acadêmicos e a seguir apresentaremos de forma analítica, ressaltando aspectos traduzidos através de versão textual comparativa da sua metapintura com o original fotográfico impresso da obra do artista.

A pintura apresenta na arte de figurar dois resultados categorizados que serão necessários para a nossa análise. Aquele em que o artista na sua objetividade de comunicador adota para criar a ilusão de real e aquele que por figurar a subjetividade do artista nos remete à realidade. A diferença que podemos estabelecer entre os dois é que: 1) A pintura que expressa a intenção de real é aquela que tem na sua objetividade o querer ser o real: o ser verdadeira é que marca a sua existência de fato. Ex: Quando

---

<sup>28</sup> Os movimentos da época contemporânea estudados pelos acadêmicos que têm como paradigma o moderno e o pós-moderno foram: O impressionismo, o pontilhismo, o fovismo, o cubismo, o surrealismo, o muralismo e o hiper-realismo. (N.A.).

Rafael retratou o papa Leão X com os dois cardeais (Figura 4.1) ele procurou criar a ilusão de estarmos vendo a cena real, isto significa que ele articulou os elementos formais da linguagem da pintura (linha, forma, volume, textura e cor) com a objetividade de representar fielmente o que deveria ser visto como real. A pintura pretende não ser pintura e sim criar a cena como se ela fosse real na frente do leitor. Por antítese a “boa pintura” é aquela que nega o ser pintura na tentativa de ser a cena, o real e, 2) a pintura que evoca a expressão de realidade é resultado da articulação dos elementos visuais, que não se utiliza do método acadêmico para a sua criação e figura estabelecendo para a sua leitura elementos comuns da natureza. A figuração tem conotação com o real, mas a sua materialização inclui a construção significativa do artista em comunicar a sua mensagem. O pintor, neste momento, não negará a estética da pintura, em ser uma comunicação chamada “pintura” e a carrega com a sua individualidade, ressaltando o estilo pessoal, na realização de expressar a sua idéia. O grande paradigma chamado de arte moderna, nos remete ao que já foi motivo de explicitação anterior: que a pintura a partir da segunda metade do século XIX e se estendendo pelo século XX, procurou novas direções que criaram o fortalecimento do estilo pessoal do artista e o surgimento de novas tendências de pesquisas. Ambos constituíram para os estetas e historiadores, movimentos e escolas da pintura moderna.

Para relatar a experiência dos acadêmicos do terceiro ano do Curso de Artes Visuais do ano de 2001, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, inicialmente abordaremos a produção de acadêmicos que desenvolveram a proposta de Metapintura sob o prisma da pintura ilusionista do século XV ao século XVIII, podendo acontecer alguma obra da primeira metade século XIX, considerando-se que as pinturas Romântica e Realista aconteceram no século XIX. Posteriormente, relataremos a produção de metapinturas sobre a Pintura moderna. Para realizar esta análise da produção dos acadêmicos devemos informar que faremos por amostragem, considerando-se que realizaram estas propostas 39 acadêmicos na disciplina de Pintura II. Considerando-se também, que na primeira proposta os acadêmicos produziram em média 03 metapinturas cada um, quantificaram-se aproximadamente 119 obras. Na segunda, foram produzidas em média por acadêmico 14 metapinturas e quantificadas, aproximadamente 546 obras.

Na primeira proposta, o exercício teve como objetivo central para o acadêmico vivenciar as características e os modos da produção da pintura ilusionista desenvolvida na época moderna. Embora, nessa época, possamos discernir alguns movimentos que se

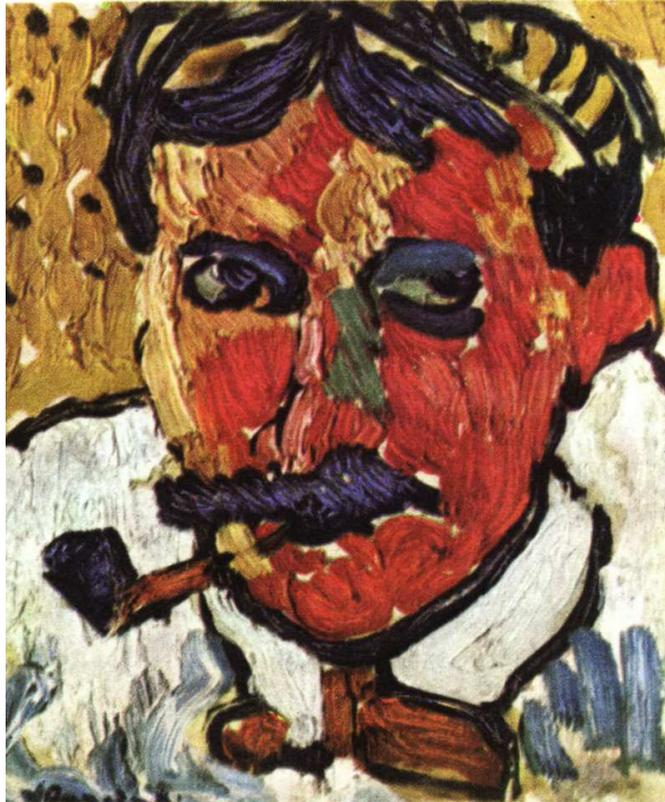
traduziram em estilos de pinturas, o que se torna mais importante é a descoberta da linguagem característica da pintura desse período que visa simular a natureza.

Na segunda proposta, adentraremos num conteúdo mais vasto da figuração na pintura, perpassada por vários movimentos e estilos de pintar. Através do panorama da pintura figurativa do século XIX e XX, a metapintura percorrerá o paradigma chamado de arte moderna, procurando assimilar o entendimento do porquê de tantas buscas traduzidas por movimentos e estilos transmitidos esteticamente através da pintura e de seus autores. O modernismo, iniciado na segunda metade do século XIX, percorrerá até a metade da década dos anos sessenta, no início da segunda metade do século XX e que culminou com a proposta de realização da leitura de obras hiper-realistas como uma tendência instalada no paradigma da pintura pós-moderna.

### **3.2 Diferenças e semelhanças na estética da pintura produzida na época contemporânea.**

Através do fazer que tem no desenvolvimento da pintura a meta de conquistar uma forma de comunicação visual, aparecerá na investigação do acadêmico, tanto na investigação teórica, como na leitura prática, elementos estéticos semelhantes de uma pintura de um determinado estilo em relação a de outro estilo, o que dentro desta metodologia de abordagem promoverá no acadêmico um aprofundamento na sua aprendizagem pela estética comparada.

A Arte Moderna apresentará vários movimentos que têm como substrato físico a presença de um modo de transmissão da idéia do seu estado de pintura figurativa. Esse estado de figurar promove ao investigador da arte a realização de associações entre movimentos que, no grau de sua importância, servirão de raízes para movimentos da pintura subsequente. Por exemplo, quando estudamos a pintura fovista, uma de suas proeminentes características é a modulação da forma com a cor, através de grandes superfícies de cor plena. Uma das características da pintura cubista também é a modulação da forma, conforme a figura 50 e figura 51 na seqüência.



(Figura 100) Maurice de Vlaminck (1876-1958, Paris). *Retrato de Derain*, 1905. Óleo sobre tela.  
Fonte: MULLER, 1976, p. 65.

#### Comentário (37)

Vlaminck através de sua pintura gerou uma forma de pintar mais violenta, mais selvagem, traduzida na espontaneidade do desenho e principalmente pela veemência da organização das cores vibrantes moduladas nas suas obras. Comentando sua pintura ele nos diz:

*Tentei fazer render um dom natural, fazendo-o dar tanto quanto podia. Quis que me conhecessem todo inteiro, com minhas qualidades e os meus defeitos. [...] A pintura foi um exatório, um abscesso de fixação. Sem ela, sem esse dom, eu teria acabado mal. O que na sociedade só poderia ter feito deitando uma bomba – o que me teria conduzido a um cadafalso-, tentei realizá-lo na arte, na pintura, empregando cores puras saídas do tubo. Satisfiz minha vontade de destruir, de desobedecer, a fim de recriar um mundo sensível e livre. (Vlaminck apud MULLER, 1976, p.63-4).*

Nas palavras de Vlaminck pode-se observar como a pintura passa a ser um meio para exteriorizar seus sentimentos. Sentimentos esses gerados e motivados pelas circunstâncias de sua vida que promovem uma insatisfação que precisa ser exteriorizada, tornando-se uma questão objetiva que será materializada em seus quadros. A pintura para Vlaminck é como uma ferida que purga, que contém uma supuração permanente. Assim podemos entender que existe uma necessidade que o levou encontrar esta estética da pintura fovista, traduzindo-a como seu recurso de

expressão. Neste jeito de pintar contribuiu para a criação da estética pictórica da pintura fovista que se fortalece no campo da emoção podendo ser denominada também, como pintura expressionista. O expressionismo na pintura acentua características de períodos de crise social e de desordem espiritual (ASHEBERY,1981, p. 112). Vlaminck que também foi um estudioso da estética da pintura cubista apresenta nesta obra do início do fovismo, movimento que se iniciou em Paris em 1905, o *Retrato de Derain* que apresenta na sua solução pictórica elementos formais organizados que, de certa maneira, se apresentarão também na estética da pintura cubista. Nesta pintura chama-nos a atenção a conquista formal da síntese do desenho, quase caricato, que figura a imagem de Derain. O desenho parece ser o gesto marcado com o pincel, indicando ter sido feito diretamente sem nenhum esboço anterior, ou seja, a arte como sentimento puro: *Quis que me conhecessem todo inteiro, com minhas qualidades e os meus defeitos*. A arte ilusionista, desenvolvida ao longo de cinco séculos, retratava e para isto adotava o método acadêmico carregado de etapas a serem cumpridas. O fovismo trata a forma representativa através de um desenho simplificado, que se transpõe como idéia diretamente para o suporte, por isso ele é feito à tinta, recurso provavelmente utilizado por Vlaminck ao retratar Derain. Como exemplo vide a figura realizada por Matisse em 1909, um desenho à tinta.



(Figura 51) Henri Matisse (1869-1954, Cateau-Cambrésis). *Nu Sentado; Pé*, 1909. Desenho à tinta. Fonte: MULLER, 1976, p. 138.

Comentário(38)

Esta técnica de desenho à tinta absorve a expressão primeira do artista na representação do modelo (nu sentado; pé). Não existe espaço de idealização relativa ao paradigma acadêmico que o artista possa ter em mente. O primeiro movimento da pintura de vanguarda do século XX é inovador também na forma de elaboração do desenho.

Na obra de Vlaminck, *Retrato de Derain*, temos ainda outros aspectos que deverão ser lidos e que caracterizam o seu estilo. Nos referimos à tinta e à cor que dá atendimento a sua vontade interior, conforme suas próprias palavras: *O que na sociedade só poderia ter feito deitando uma bomba – o que me teria conduzido a um cadafalso-, tentei realizá-lo na arte, na pintura, empregando cores puras saídas do tubo.* Vemos nesta obra com tinta emplastada e com cores que promovem fortes contrastes, amarelo ao fundo em contraste com a cor violeta do cabelo, modulações cromáticas que transitam do amarelo, passando pelo laranja, chegando ao vermelho vivo. Detalhe nos olhos de cores em pinceladas espessas de cores violetas transitórias aos azuis e o globo ocular e na sombra do nariz com manchas verdes contrastantes com a grande mancha modulada de vermelho. Este retrato mostra o efeito de grandes manchas moduladoras em espaços definidos, que representam sentido de volume de uma maneira vanguardista de pintar. Pode-se verificar formas moduladas bem definidas contendo suas cores planas.



(Figura 52). Pablo Picasso (1881-1973). *Retrato de Ambroise Vollard*, 1909-10. Óleo sobre tela, Museu Pouchkine, Moscou. Fonte: Picasso e o Cubismo, 1997, p. 17.

Comentário (39)

Quando catalogamos uma obra de arte, temos a preocupação de registrar a sua técnica, e neste caso, assim como elaboramos uma etiqueta técnica de uma obra para exposição, mensuramos como técnica apenas o material peculiar de seu substrato físico. Técnica tem um contexto significativo mais amplo, que é o de traduzir a organização formal elaborada pelo artista que gera conotações que podem ser categorizadas como estilo. Nas duas figuras (50 e 51) anteriores, as comentamos categorizando-as como obras pertencentes ao fovismo e isto ocorreu pela linguagem atribuída pelo artista na sua forma representativa de pintar. Na pintura de Vlaminck vimos que ele retratou ao estilo fovista o retrato de Derain e agora estamos mostrando uma pintura de Picasso que retrata Ambroise Vollard e através da leitura verificamos a grande diferença de duas concepções estilísticas de pintar.

O *Retrato de Ambroise Vollard* é uma obra pertencente ao movimento da pintura cubista e neste caso classificada como cubismo analítico. Sobre o cubismo podemos comentar três etapas, sendo a: primeira etapa (1907-1909) a desenvolvida por Cézanne que trabalhando com as cores do impressionismo supera a forma impressionista de pintar criando a gênese do percurso da forma cubista de pintar. A síntese de Cézanne ultrapassa a forma epidérmica de pintar do impressionismo encontrando nos sólidos uma forma de representar a natureza. A segunda etapa (1910-1912) conhecida como cubismo analítico está representada neste exemplo (Figura 52). Nele Picasso decompõe a figura criando planos que se fundem uns aos outros, utilizando fragmentos de retas que formam ângulos retos e agudos e tornam complexa a leitura do retrato pretendido. Ler este retrato exige do espectador uma atenção redobrada para descobrir a forma do rosto do modelo. Para aqueles que acreditam que a pintura de retratar é aquela que cria a ilusão vicária de se estar vendo o modelo, nesta terá que estudar esta nova estética que exige do leitor treinamento perceptivo que perpassa pela estética cubista, onde a associação dos cacos (planos) é que induz à percepção do modelo. A estética do cubismo analítico avança na destruição, na decomposição da forma, criando uma trama pictórica que exclui quase que totalmente a ilusão de profundidade. A excessiva fragmentação da figura faz com que ela desapareça aproximando-a da pintura abstrata, fato que fez com que alguns artistas recuassem, sendo Picasso um deles. Ele promoveu novamente um retorno à realidade. O cubismo sintético (1913-1914) promove a síntese através de uma nova ordem, a técnica da pintura começa a receber fragmentos de jornal, partituras, entre outros elementos, também a imitar certas matérias.

Entendemos que para se desenvolver a aprendizagem deve-se sempre que possível, ter no método a forma da estética comparada. Isto permite ao acadêmico perceber melhor as diferenças técnicas de linguagem de produção relativas à História e à Cultura da época. A pintura é uma disciplina prática, e por esta razão consignamos a ela um estilo processual do fazer. A pintura é uma forma de comunicação, uma arte que podemos aprender assim como um ofício, pois ser um pintor é antes de tudo é ser um artesão. (PAREYSON, 1989, p. 127).

Os movimentos da pintura figurativa da época contemporânea que elegemos para servir de paradigma para nossa pesquisa na oficina da disciplina Pintura II, que citamos no primeiro capítulo com as suas respectivas definições são: Impressionismo, Neo-Impressionismo através de sua técnica pictórica chamada de Pontilhismo, Fovismo, Cubismo, Muralismo e Hiper-realismo.

### **3.3 Relatório Analítico Descritivo da Produção de Metapintura da pintura ilusionista do Século XV ao XVIII.**

Ao relatar a experiência dos acadêmicos na disciplina de pintura, mostraremos as opiniões escritas dos acadêmicos sobre as atividades desenvolvidas, através das

conclusões de seus relatórios descritivos. Mostraremos também, as obras impressas da pintura que lhes serviram de modelo para a realização de suas metapinturas. Considerar-se-á o texto escrito pelo acadêmico estabelecendo uma análise que relaciona a parte prática realizada por ele e a obra original, isto é, uma imagem fotográfica da pintura. Propiciamos para esta análise uma amostragem da produção desenvolvida pelos acadêmicos durante o curso na disciplina de Pintura II do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e para que a amostragem se consolidasse, foram selecionadas algumas das metapinturas realizadas.

O critério adotado para esta seleção foi o de criar um estudo de caso que possibilitasse por em evidência o resultado prático do fazer em pintura, articulado com o texto conclusivo como uma ilustração da experiência realizada destinada a demonstrar o labor de toda a aprendizagem: a metapintura como um método de aprender pintura que evidencia a pesquisa teórica e prática na conquista da arte de pintar.

Os acadêmicos fizeram três metapinturas da época moderna. Selecionamos algumas obras realizadas através do critério que estima a aparente similitude com a imagem estandardizada da pintura escolhida. De alguns acadêmicos chegamos a pegar dois exemplos para a nossa análise afim de estabelecer o sentido crescente de domínio da técnica.

O acadêmico 1 apresenta para nosso trabalho dois resultados de sua produção, originados da leitura de detalhes de duas obras, sendo *A Moça na Janela* realizada por Nicolas Mães (1634,1693) em 1655 e *Retrato de Mulher* de Roger Van Der Weiden (1399-1464), sem data de sua realização, as quais veremos na seqüência, logo após a explanação conclusiva do acadêmico sobre a importância dessa atividade para o seu crescimento conforme o texto abaixo:

*Através da proposta de retornarmos, na pintura, do século XV até o século XVIII, como experiência para melhor conhecimento das técnicas e suportes de seu tempo, pude notar a maneira de se chegar a uma pintura mais harmônica por um processo de monocromia usando a cor preta e a cor branca.*

*No suporte previamente desenhado, ampliado através de novos processos, que até então, não conhecia, chamou-me atenção a pintura sobre o grafite como um processo de luz e sombra para ser seguido posteriormente, por suas determinadas cores.*

*As dificuldades foram aos poucos aparecendo e sendo superadas à medida que fui me inteirando da proposta sugerida.*

*Essa nova experiência me proporcionou novos conhecimentos na maneira de iniciar e concluir uma leitura, com novos métodos harmoniosos de valores tonais e foi, ao mesmo tempo, um desafio para mim.*

Levando em consideração o exposto acima pelo acadêmico 1, cabe agora realizar uma leitura que a obra original nos fornece, em termos de imagem em comparação com os efeitos de semelhança conquistados pela pintura por ele realizada. Dado o entendimento que o original é uma imagem da obra realizada pelo artista, iniciemos a nossa leitura estabelecendo a comparação pela aparente semelhança.



(Figura 53) Nicolas Maes (1634-1693 Antuérpia, Amsterdã). *A Moça na Janela*, c. 1655.



(Figura 54) Autor: Acadêmico 1. *A Moça na Janela*, (metapintura, óleo sobre papel, 32x24 cm).

Sobre as informações que o acadêmico nos presta em sua conclusão destacamos para nossa análise, por ora, o seguinte:

*O suporte previamente desenhado, ampliado através de novos processos, que até então, não conhecia, chamou-me a atenção para a pintura sobre grafite como um processo de luz e sombra para ser seguido posteriormente, por suas determinadas cores.*

Verificamos que estes novos processos aos quais ele se refere, estão associados ao conhecimento que tem a obra como uma janela que nos remete ao seu tempo histórico e nos permite recuperar o entendimento da especialidade do fazer do pintor da sua época. Quando o acadêmico tem aulas teóricas sobre a estética e a história da pintura, ele entra mais em contato com a prática de assimilação da teoria. A janela que representa o fazer aproxima o acadêmico da técnica do artista que promove o resultado estético da sua pintura. Afinal, entendo que neste caso, isso deva ser feito mesmo na disciplina que oferece a oficina, isto é na disciplina de pintura.

Quando o acadêmico se refere ao não conhecimento da forma do suporte ampliado, é que ele provavelmente não tinha tido a oportunidade de experimentar tal técnica. Este conhecimento no mundo prático de hoje não chega aos acadêmicos, isto porque os recursos tecnológicos fazem isto de maneira automática, como ampliação de fotografia, de xérox, entre outros. Estes fatores implicam em tecnologia que nos facilita a vida, nos colocando em dependência, quando não buscamos a razão do conhecimento abstrato que esses recursos incorporam.

Os pintores do século XVII, já contavam com recursos semelhantes, que foram desenvolvidos com base na razão, como é o caso do artefato de Dürer do século XVI (vide Figura 100). A razão que está implícita no método do artefato de Dürer é a mesma que aqui está. A diferença é que, no artefato dele se usava uma janela quadriculada para se conseguir assimilar a distorção do modelo tridimensional e depois se transportava para o suporte quadriculado proporcional ao suporte que iria receber o desenho. O processo de ampliação que o acadêmico 1 realizou foi o de quadricular um detalhe eleito da obra, para conseguir reproduzir o desenho.

Outra descoberta, também ressaltada pelo acadêmico, para a realização da obra é o processo da pintura da época contar com a solução do volume. O olhar atento do artista para a luz que ele queria representar no seu quadro era resolvido através da técnica do claro e escuro, do esfumaçado. Através dessa técnica ele, o artista, criava na forma desenhada do corpo humano os efeitos de torneados, as transições naturais da

passagem da luz para a sombra e assim trabalhavam efeitos volumétricos ocasionados pela transição da parte iluminada para a sombra própria e efeitos de luz na sombra, bem como os de sombra projetada. Por exemplo: as transições côncavas e convexas da face da moça ocasionadas pela representação do volume. O olhar do acadêmico mudou após ter realizado o desafio da pesquisa do fazer em pintura. Descobriu conceitos importantes da estética da pintura dessa época, que a leitura da imagem da pintura somente pelo ato de ver, não revelaria. Desta forma, apreciemos a segunda obra do acadêmico que elegemos, para se verificar como a metapintura resultou num trabalho importante para o desenvolvimento da forma de aprender pintar através do processo que referencia um modelo como fonte de leitura.



(Figura 55) Roger Van der Weyden (1399-1464 Países Baixos). *O Retrato de Mulher*.



(Figura 56) Autor: Acadêmico 1. *O Retrato de Mulher*, (metapintura, óleo sobre papel, 32x24 cm).

Nesta obra do acadêmico 1, selecionamos efeitos conquistados na sua descoberta do pintar e para isto chamamos atenção para a nossa análise do seguinte comentário:

*Através da proposta de retornarmos, na pintura, do século XV até o século XVIII, como experiência para melhor conhecimento das técnicas e suportes de seu tempo, pude notar a maneira de se chegar a uma pintura mais harmônica por um processo de monocromia usando a cor preta e a cor branca.*

A Monocromia à qual o acadêmico se refere, entende-se como a conquista do efeito luminoso de volume, considerando o preto e o branco como a possibilidade de criar o sentido de iluminação e sombreamento na pintura. No seu exercício, após ter realizado o desenho e o estudo de luz e sombra com o grafite através do recurso de esfumazar, estudando a luminosidade da obra, ele aplicou uma película de verniz fixador para depois então, iniciar a feitura da representação cromática da obra, sobreposta ao desenho realizado no suporte. Nesta leitura vemos a necessidade da construção de uma paleta que, ao identificar o tom cromático de pele e suas variações, tem a necessidade de ora estar adicionando branco para representar os reflexos luminosos, ora estar adicionando moderadamente, pequeníssima quantidade da cor preta. Chamamos a atenção para a solução cromática de representação de volume que ele conseguiu no detalhe do queixo e pescoço.

Deve-se salientar que o exercício proporciona a descoberta do conceito de composição obtido pelo desenho, pela pintura e pelas cores que integram as partes ao todo, harmonizando-as.

Na seqüência de nossa análise selecionamos a produção de dois acadêmicos que dentre as suas produções elegeram uma mesma fonte para realizar suas metapinturas. Os acadêmicos 2 e 3, escolheram como paradigma para os seus exercícios de leitura a obra *O Casal Arnolfini* pintado por Jan Van Eyck em 1434 em óleo sobre carvalho (madeira) com dimensões de 82X60 cm. Uma mesma fonte, com dois devaneios que nos oferecem duas composições diferentes de uma mesma obra. Na conclusão do relatório os acadêmicos 2 e 3 se manifestaram sobre a realização de suas metapinturas.

Textualmente o acadêmico 2 nos informa:

*A realização desse trabalho, foi de grande validade para mim, pois para desenvolvê-lo foi necessário uma pesquisa sobre os artistas e suas obras. Levou-me a pesquisar as cores utilizadas pelo artista, bem como a ampliação do detalhe da pintura. Consegui desenvolver os objetivos propostos pelo trabalho.*

*São exercícios assim, que precisamos ter para melhor entender a pintura, pois através deles existe necessidade da pesquisa e do exercício do fazer.*

O acadêmico 3, também, ressalta a importância de ter realizado esse exercício:

*A conclusão a que cheguei, foi a da importância do exercício de metapintura. A procura da forma do desenho, das cores, fez com que eu pensasse e entendesse melhor a maneira de pintar dos artistas da época.*

A fotografia impressa da pintura *O Casal Arnolfini* de Jan Van Eyck representa a cerimônia do casamento típico do século XV. Esta é uma obra cheia de detalhes. É um retrato duplo com a função de testemunhar o enlace matrimonial (CUMMING, 1998, p. 13-4). Quando observamos o espelho da parede ao fundo vemos que a cerimônia foi presenciada por duas testemunhas. Acima do espelho, vemos a assinatura de Van Eyck acompanhado de uma escrita que em latim quer dizer: “o realizador da obra esteve lá no ano de 1434”. A composição utiliza a perspectiva central que conduz o nosso olhar ao ponto central situado entre as cabeças do casal, na parede de fundo, que existe entre o espelho e a luminária, apresentando uma só vela acesa, a assinatura e o texto do pintor. As linhas geométricas convergentes fazem com que o expectador realize um percurso visual, lendo a presença do casal com as mãos unidas espalmadas e, conduzindo o olhar para a parede de fundo que contem um lugar geométrico que coincide com a assinatura do pintor.

Esta obra cheia de detalhes estimulou os acadêmicos a realizarem seu devaneio, conduzindo seu olhar a ver partes que os estimularam a pintar suas obras.



(Figura 57) Jan Van Eyck (1390?-1441 Maas Eyck, Limburgo). *O Casal Arnolfini*, 1434. Óleo sobre madeira, 82x60 cm, Galeria Nacional, Londres. Fonte: GOMBRICH, 1993, p. 181



(Figura 58) Autor: Acadêmico 2. *O Casal Arnolfini*, (metapintura, óleo sobre papel, 21x29 cm) (detalhe da janela).

O acadêmico 2 nos remete à leitura de uma metapintura que se torna cativante, pois o seu desafio nos remete a uma leitura interativa de duas obras. No seu trabalho, o acadêmico 2, traduz o resultado de uma pesquisa materializada em uma obra, contida em duas vertentes, a do fazer, que proporcionou a aquisição de domínios da forma de pintar, e a da conquista do acadêmico na aquisição de conhecimentos textuais descritivos da estética e da história da obra. Assim o acadêmico 2 comenta sobre a sua experiência o seguinte:

*A realização desse trabalho, foi de grande validade para mim, pois para desenvolvê-lo, foi necessário uma pesquisa sobre os artistas e suas obras.*

Através desta parte do depoimento, torna-se saliente o quanto foi importante ver a pintura como uma janela. Assim ele demonstra a importância do método que procura por em evidência a significação da imagem procurando conhecer a sua história. O seu visual faz parte da história do artista e está localizada no século XV. É a solução formal da obra que retrata o casamento de um casal da época.

O devaneio do acadêmico nos remete através de sua prática a um detalhe da janela que é onde ocorre uma das fontes de iluminação natural do quadro que, no seu texto conclusivo ele traduz a sua prática de pintar, realizando o seguinte comentário:

*Levou-me a pesquisar as cores utilizadas pelo artista, bem como a ampliação do detalhe da pintura.*

O detalhe escolhido da pintura de Van Eyck, foi a janela que proporciona um desafio de conquista do domínio da representação da luz e seus contrastes de sombras. O desafio está na leitura das cores que numa gradação de intensidade luminosa baixa, o preto do chapéu do noivo e da sombra queimada, um tom de marrom escuro variando para tons medianos que transitam para o ocre e de forma análoga, a mistura que busca a luminosidade máxima através de duas tintas misturadas de ocre e branco que são graduados de forma continuada até chegar à luminosidade máxima. No caso o branco, representa a luz natural de fora da janela penetrando o ambiente da sala.

O acadêmico nos revela a importância da razão que está contida no método do desenho de ampliação do detalhe escolhido, da obra selecionada por sua vontade, como leitor e pesquisador. Os recursos racionais também possibilitaram a conquista da distorção do desenho de perspectiva utilizada pelo artista na elaboração da obra.

Finalizando a sua conclusão, o acadêmico discorreu sobre a importância da proposta, por desafiá-lo na busca do saber em pintura que não dissocia a pesquisa teórica da experimentação prática, argumentando textualmente assim:

*São exercícios assim, que precisamos para melhor entender a pintura, pois através deles existe a necessidade da pesquisa e do exercício do fazer.*

O acadêmico 3 nos convidou a apreciar comparativamente com a imagem original, um detalhe do lado esquerdo da obra do pintor que registra um par de tamancos como podemos ver segundo a metapintura na sequência.



(Figura 59) Autor: Acadêmico 3. *O Casal Arnolfini*, (metapintura, óleo sobre papel, 21x29 cm) (detalhe dos tamancos).

Como é verificável, vemos que o acadêmico 3 ao selecionar as suas imagens para serem pesquisadas, também selecionou a mesma obra que foi objeto de leitura do acadêmico 2. A preferência, no seu devaneio, recaiu sobre um detalhe da obra que está localizado na parte inferior do lado esquerdo da mesma e que nos proporciona conhecer um par de tamancos da época. O porquê da sua escolha não está explícito no seu texto conclusivo da sua experiência. Mas, o texto nos informa:

*...da importância do exercício de metapintura. A procura da forma do desenho, das cores, fez com que eu pensasse e entendesse melhor a maneira de pintar dos artistas da época.*

A ciência proporciona ao artista o conhecimento da natureza e através de materiais, pigmentos, aglutinantes e suportes ele passa a representá-la. Os tamancos, no devaneio do acadêmico, lançaram um olhar para uma nova composição, aquela de seu interesse, que mostra os tamancos feitos de madeira, assim como de madeira também é o suporte que contém a pintura. A composição do detalhe nos mostra objetivamente os tamancos sobre o assoalho de madeira. A representação deste detalhe traduz para nós leitores, a sua atenção para uma nova composição contida na obra, com a simplicidade de poucos elementos, promovida pelo seu devaneio. O acadêmico realizou interessante desafio de desenho e pintura que articulou os elementos visuais da linguagem na representação e consolidou, para a nossa leitura, a ilusão do estar vendo um par de tamancos sobre um assoalho.

Percorrido os séculos XV, XVI e XVII, verificamos através da pintura o interesse pela pintura nessa época. A função desejada, ora pela aristocracia, ora pela burguesia, era retratar no sentido de criar a ilusão de espelhar a imagem. E como já foi objeto de comentário, utilizando recursos materiais e tecnológicos da época e para isto devemos nos reportar ao fato de que as pinturas começam a se descolar da parede e se tornam pintura de cavalete. A partir do século XV é que surgiu a demanda da pintura de cavalete que imputou o surgimento de novas técnicas. A pintura a óleo começou a ser tecnicamente melhor resolvida. Mayer (1999, p. 23-5) nos revela que no século XIII, a pintura a óleo já era conhecida e amplamente utilizada na Inglaterra com fins decorativos. A partir do século XV a pintura de cavalete precisou ser desenvolvida com a técnica do óleo. Considera Mayer que:

*... às mudanças ou inovações técnicas são quase sempre imputáveis às mudanças de épocas e circunstâncias, e às exigências de formas de arte em mutação, do que a vãos deliberados de criatividade individual.*

A pintura a partir século XV se transformou em uma mercadoria, e dentro da sua função, ela precisou de um desenvolvimento técnico (material) suficiente para atender a demanda e cumprir a sua função social, cultural e econômica. O método da pintura a óleo tornou-se suficientemente desenvolvido no século XVI pelos mestres da pintura italiana e se tornou de uso comum, como prática de pintar, no século XVII.

Verifica-se que a união das técnicas de desenho natural, associado ao elemento cor da pintura a óleo, como complemento, propicia uma excelente mercadoria de consumo que materializava a imagem dos desejos que poderiam provê-las.

No século XIII os artistas foram libertados da necessidade de prover materiais de pintura e essa função passou a ser desenvolvida pela indústria que assimilou essa ciência. Nos séculos XVIII e XIX, antes da invenção da fotografia, o nível de influência corporativa do artista que precisava ter ao seu redor aprendizes da arte de pintar que os auxiliavam nos preparos de materiais, já inicia uma transformação desse modo de produção. O artista, que até o século XVIII, tinha em seu poder o domínio da totalidade do ofício da pintura, começará a perdê-lo pela nova conformação social econômica do advento industrial. Assim, podemos entrar um pouco na história da ciência e entender que o processo industrial fortalecerá por suas razões econômicas a especialização do saber, afetando os modos de se produzir em pintura que foram desenvolvidos nos séculos anteriores. Mayer sobre o declínio do domínio total do ofício de pintor nos informa o seguinte:

*[...] desenvolvimento industrial e científico libertou os artistas de um grande número de tarefas que, indiretamente eram essenciais ao seu trabalho, assim passaram a concentrar seus esforços inteiramente no processo, desenho e execução do trabalho, deixando de lado a preparação de materiais a outros especialistas, dos quais tornaram completamente dependentes.[...] e já no final do século XIX encontramos poucos conhecedores de seus ofícios.(MAYER, 1998, p. 26).*

Ter a pintura como uma janela é entender que seu substrato físico era provido do domínio do pintor na sua totalidade. A pintura, como ofício, começa a sofrer transformação nos seus modos de produção com o advento da era industrial. Como em momento anterior relatamos a crítica que Marx e Engels fizeram sobre a impossibilidade de Rafael ter realizado individualmente toda a sua produção, é porque

ele precisava dividir o trabalho com oficiais que também o auxiliavam na produção desses materiais. Nos séculos XV e XVI os pintores tinham que ter o domínio da totalidade: conhecimento dos materiais utilizados na pintura para prover um substrato físico de qualidade e também ter o domínio da técnica da pintura que incorpora a linguagem do desenho e o tratamento plástico.

O acadêmico 4 no desenvolvimento da proposta que visa realizar metapinturas do período que vai do século XV ao XVIII, registra na sua conclusão o teor que passa pela aquiescência perceptiva desse problema, quando nos revela as condições materiais de construção da sua obra e os desafios de habilidades técnicas do desenvolvimento da pintura. O acadêmico avalia a sua experiência através do texto que se segue:

*Participar do desenvolvimento desta proposta foi um grande desafio. Fase a fase o trabalho foi acontecendo e desta forma fazendo surgir novos caminhos.*

*A utilização do papel com uma camada de base acrílica como suporte, não diminuiu a qualidade final do trabalho, e sim, estimulou a todos a executarem um bom número de experiências. Do desenho até o final da pintura, surgiram algumas dificuldades que foram sempre superadas com o auxílio e orientação do professor.*

*Dentro de toda a proposta o maior obstáculo foi descobrir a paleta do pintor. O exercício do olhar, a pesquisa das misturas das cores e da pincelada de cada artista, passou a ser a principal busca de cada um que desenvolveu este trabalho.*

*Ao solicitar um relatório descritivo sobre todo o “fazer” que englobou esta proposta, conseguiu-se um fechamento muito proveitoso para a conclusão do aprendizado da metapintura.*



(Figura 60) Jacques-Louis David (1748-1825, França). *O Juramento dos Horácios*, 1784. Óleo sobre tela, 330x425 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: CUMMING, 1998, p. 70.



(Figura 61) Autor: Acadêmico 4. *O Juramento dos Horácios*, (metapintura, óleo sobre papel, 24x35 cm).

Esta obra pertence ao estilo de pintura neoclássica que aborda o tema histórico. Celebra a vida e a moralidade da Roma Antiga. A história deste quadro remete ao seu autor e a sua intenção de fazer propaganda do regime: unir arte com política. Quando foi pintado, o antigo regime monarquista da França, regime que se baseia no direito divino dos reis, estava com seus dias contados. Quatro anos após a elaboração desta obra, a Revolução, que teve o apoio do pintor substituiu esse regime por uma nova ordem política: a República da Nação Estado, com seus ideais de liberdade, fraternidade e igualdade (CUMMING, 1998, p. 6-7). O acadêmico selecionou uma composição que nos apresenta duas mulheres, uma de branco que é Sabina, irmã dos Curiácios e esposa de um dos Horácios. Ela se apóia em sua cunhada Camila, que está noiva de um dos irmãos Curiácios. Camila estava destinada a ser morta pelo próprio irmão, por lamentar a morte de seu próprio noivo. O tratamento plástico dado a esta tragédia que revela o sacrifício de vidas, tem o apoio do modelo de pintura clássica, desenvolvida na Renascença Italiana, principalmente quanto à semelhança do tratamento que Rafael de Sanzio dava às suas pinturas. A sensibilidade do acadêmico em buscar um desafio, selecionou para a sua leitura a materialização da expressão de angústia de duas mulheres. O trabalho requereu a destreza de desenhar e pintar a expressão de duas mulheres aflitas traduzidas numa nova composição, na determinação do campo visual que o acadêmico destinou para a realização de sua metapintura, que nós leitores, talvez não tivéssemos feito uma leitura tão detida deste aspecto da obra. Verificamos o

tratamento de volume extenuando a sensualidade da pele feminina de duas jovens. A iluminação com o tom de pele harmonicamente modelada traduzindo os reflexos luminosos no ambiente. A conquista do acadêmico está em conseguir através da somatória do desenho e do estudo dos efeitos produzidos pela linguagem técnica do claro e escuro, que associado à solução plástica da cor através do conhecimento de modelações monocromáticas, representar uma nova composição que nos permite ler o pormenor do quadro que enfatiza o drama de duas jovens. A possibilidade de conquista da técnica de pintar que o exercício da metapintura proporcionou levou o acadêmico a exteriorizar na conclusão de seu relatório as seguintes palavras:

*Dentro de toda a proposta o maior obstáculo foi o de descobrir a paleta do pintor. O exercício do olhar, a pesquisa das misturas das cores e da pincelada de cada artista, passou a ser a principal busca de cada um que desenvolveu este trabalho.*

O acadêmico 4 escolheu também para a realização do seu trabalho, uma obra realizada no final do século XV e início do século XVI, período da Pintura Renascentista Italiana, do pintor Antonio Alegri, conforme as figuras que veremos na seqüência:



(Figura 62) Antonio Alegri, dito O Correggio (1484,89?-1534, Correggio, Itália). *O Casamento Místico de Santa Catarina*, final do séc. XV, início do séc. XVI. Galleria di Capodimonte, Nápolis.



(Figura 63) Autor: Acadêmico 4. *O Casamento Místico de Santa Catarina*, (metapintura, óleo sobre papel, 31x26 cm).

O acadêmico 4 selecionou um detalhe expressivo da obra *O casamento Místico de Santa Catarina*, aquele que revela, o principal objetivo de toda a imagem que é a santa Catarina recebendo o anel de casamento do menino Jesus. O artista retrata uma visão do comprometimento do menino Jesus com Catarina de Alexandria dando-lhe o anel de noivado. (BECKETT, 1997, p.142). Sobre a formação de Correggio no campo da arte, Gombrich (1989, p. 257) nos informa da possibilidade dele ter estudado com alguns discípulos de Leonardo Da Vinci no norte a Itália. Correggio demonstra ter uma boa instrução da pintura ilusionista conseguida através da representação do claro e escuro, luz e sombra. Foi neste campo da pintura que ele mais se desenvolveu e se aperfeiçoou. Criou efeitos inteiramente novos, os quais influenciaram as escolas de pinturas posteriores.

A metapintura do acadêmico 4 selecionou a mão do menino Jesus segurando o anel de noivado tendo ao lado a mão de sua mãe tocando-lhe suavemente o braço. A semelhança da leitura realizada pelo acadêmico está na concretização dos efeitos luminosos provocadores, do volume, promovendo o efeito de mimeses, fazendo desaparecer as linhas de contorno do desenho através da solução plástica ao estilo do modelo de pintura pesquisado. Este estilo é aquele, pretensioso de ilusão, que faz da pintura a sua própria negação da pretensão de ser real.

Entendo que o conceito adquirido na realização deste desafio deverá lhe contribuir para as futuras criações no campo da arte.

O acadêmico 5 selecionou para ilustrar seu exercício de metapintura, a leitura da obra de Johannes Vermeer, pintada nos anos de 1665-66, chamada de *A Moça de turbante* ou *Jovem com Pérola*. Esta obra propiciou ao acadêmico uma experiência que

materializa na pintura uma luminosidade especial do estilo de pintar Barroco dos Países Baixos, neste caso, a Holanda. Sobre a experiência, o acadêmico explana as seguintes considerações:

Conclusão do Acadêmico 5:

*O exercício proposto pela disciplina Pintura II visando a aquisição de conhecimento e experiência através da metapintura de obras de grandes mestres da pintura, demonstrou ser um exercício rico e difícil.*

*A minha primeira maior dificuldade foi em descobrir a paleta usada pelo pintor escolhido e a segunda em dar o volume.*

*Comparando meu primeiro exercício de metapintura e o tempo que levei para finalizá-lo com o terceiro e último exercício, concluí o quanto este foi importante para o meu amadurecimento dentro da pintura. Apesar de no início achar uma perda de tempo, os desafios que encontrei e superei me ajudaram a adquirir uma confiança em mim mesma. E, esta recém confiança adquirida está me levando não só a aceitar novos desafios dentro da pintura como também nas outras disciplinas.*



(Figura 64) Johannes Vermeer (1632-1675, Delft, Holanda). *A Moça de Turbante* ou *Jovem com Pérola*, 1665-66. Óleo sobre tela, 44,5x39 cm, La Haye, Mauritshuis. Fonte: Dossier de l'Art, Vermeer, Dezembro 95-janeiro 96, p. 31.



(Figura 65) Autor: Acadêmico 5. *A Moça de Turbante* ou *Jovem com Pérola*, (metapintura, óleo sobre papel, 21x29 cm).

O acadêmico 5 escolheu para a realização de sua primeira metapintura uma obra que propicia o desafio que poderá levá-lo aos domínios da técnica da formalização da pintura ilusionista e, neste caso, uma pintura ao estilo do Barroco desenvolvida na Holanda.

Barroco é uma palavra de origem italiana, que significa bizarro, extravagante (O Livro da Arte, 1994, p. 506). Na obra de Vermeer percebemos que ela se apresenta como fator importante na sua composição, que valoriza o tema com o grande contraste entre a figura e o fundo. *A Moça com Turbante*, uma personagem da vida cotidiana burguesa, que se inclui no tema da preferência do seu autor, é materializada através da formalização de uma imagem inundada de luz contrastando com o escuro fundo revelador de sombria ausência de luz. Desenvolvendo na pintura esse grande contraste o artista transitou da cor iluminada da face, do turbante, da pérola e do vestido, para a mais sombria, demonstrando um grande domínio na arte de pintar o volume. Pintar o volume significa saber obscurecer a forma que se representa através de partes iluminadas, transitando para sombra e, sustentar forma volumétrica através de efeitos de luz na sombra. Vermeer, nesta obra, representou a luz e a sombra com tanta propriedade que nos dá sensação de estarmos na presença de sua musa. Como sabemos, a arte de pintar tem seus paradigmas que são estudados pelos artistas, e nesta época existia a teoria da pintura que estabelecia critérios de valor e para ser considerado um bom pintor, o artista deveria saber representar os efeitos luminosos da natureza. Isso nos

remete à lembrança da opinião de Leonardo Da Vinci em um de seus pronunciamentos, teorizando o seguinte:

*A soma das sombras é proporcional à soma das luzes, quanto mais forte é a obscuridade que se vê, mais esplendor tem a luz. (PEDROSA, 1982, p. 46-7).*

Sendo este o primeiro exercício realizado pelo acadêmico 5, verifica-se a existência da dificuldade de interpretação das cores da paleta do artista. Sabemos que entre a obra e a imagem fotográfica da obra existe uma distância significativa entre a cor real e a cor expressa pela imagem fotográfica. Mas, como o desafio da proposta é ter como meta a conquista da pintura como uma linguagem que pode ser de acesso comum a todos, entendemos como fator positivo a forma plástica da Pintura do acadêmico, que é de ter experimentado a possibilidade de formalizar o volume pelo exercício que funciona como luz, meia luz e sombra e põe em evidência a beleza de representar a realidade. Verificamos no aveludado da pele a conquista do sentido de volume que transita de um tom de pele mais iluminado para outro menos iluminado. Faltou um pouco, no tratamento da cor de pele, uma ênfase mais sugestiva do sentido de sombra através da inserção de um pouco de tinta preta. A dificuldade sentida pelo acadêmico nesse momento deveu-se à própria novidade de experiência que adota o fazer como a forma de materializar o conceito de se estar lendo os efeitos cromáticos promovidos, neste caso, pela imagem da pintura de Vermeer. Esta parte prática de leitura através da pintura, nesta sua primeira realização, foi um desafio revelado textualmente através das seguintes palavras:

*O exercício proposto pela disciplina Pintura II visando a aquisição de conhecimento e experiências através da metapintura de obras de grandes mestres da pintura, demonstrou ser um exercício rico e difícil. A minha primeira maior dificuldade foi em descobrir a paleta usada pelo pintor escolhido e a segunda em dar o volume.*

Enfim, verificamos através de suas palavras conclusivas e auto avaliativas, as marcas exteriorizadas de superação através do desenvolvimento perceptivo que só a experiência foi capaz de prover:

*Comparando meu primeiro exercício de metapintura e o tempo que levei para finalizá-lo com o terceiro e último exercício, concluí o quanto este exercício foi importante para o meu amadurecimento dentro da pintura.*

O acadêmico também nos revela a sua resistência, no princípio da atividade, ao desafio que foi elaborado como proposta para a aquiescência perceptiva da linguagem da pintura através da prática associada à teoria. Referenciamos Scott (1978, p. 2 ) quando este realiza o seguinte comentário sobre a necessidade do fazer e da busca da solução de um problema quando diz que desenhamos para atender a um tipo de necessidade humana, isto é, só realizamos alguma coisa quando temos um problema para resolver. No caso, a proposta de metapintura foi o problema que lhe impôs o desafio.

O acadêmico 6 manifesta em sua avaliação as etapas que foram sendo superadas, através da resolução do problema que a proposta lhe apresentou. Destacamos para uma análise mais detida deste trabalho a etapa em que ele realizou a metapintura da obra de Rembrandt Van Rijn. Embora ele demonstre esta avaliação na segunda etapa da execução, consideramos para a nossa apreciação, a íntegra de seu depoimento conclusivo da atividade:

*O resultado obtido com as pesquisas foram positivos. Tanto na parte prática, a descoberta das misturas de tintas e de seus resultados, como na teoria.*

*O trabalho de leitura das obras desses pintores foi escolhido devido ao contexto em que se encontrava a arte da pintura.*

*O primeiro, Konrad Witz, estava na transição de um momento em que a arte da pintura sem expressão passava ao início de uma longa jornada onde se procuraria o novo estilo onde a floravam as novas expressões artísticas. Em meio à sociedade com características góticas trabalhou em suas obras o estilo Renascentista.*

*Na Segunda parte, o trabalho sobre Rembrandt, por tratar-se de um dos mestres da pintura holandesa. Rembrandt destaca-se em sua obra pelos trabalhos e estudos executados. Ao pintar o retrato parecia incorporar seu modelo a fim de colocar através das cores sua personalidade.*

*Fechando a pesquisa com o trabalho de Goya, uma volta pelo romantismo. O pintor retrata na luz do dia a futilidade na nobreza.*

*Considero fundamental a pesquisa já que dispomos de legados como esses. Buscamos na história a preparação para o futuro. Um dos métodos para o conhecimento e entendimento, nada mais é do que o fazer artístico.*



(Figura 66) Rembrandt van Rijn (1605-1669, Holanda). *Betsabá no Banho*, 1654. Óleo sobre tela, 142x142 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: *Mestres da Pintura*, 1977, p.46.



(Figura 67) Autor: Acadêmico 6. *Betsabá no Banho*, (metapintura, óleo sobre papel).

Sobre sua experiência “aprender com a metapintura”, o acadêmico ressalta o método como a realização de uma pesquisa que lhe proporcionou resultados positivos na parte prática e teórica, conforme as suas palavras a seguir descritas:

*O resultado obtido com as pesquisas foi positivo. Tanto na parte prática, a descoberta das misturas de tintas e seus resultados, como na teoria.*

Geralmente a dificuldade dos acadêmicos ao se iniciarem na pintura é ter o que dizer através deste meio de comunicação. Afinal de contas, a prática cultural da

sociedade não considera importante a informação deste meio de comunicação. Quando o indivíduo pretende comunicar alguma idéia, geralmente a solicitação mais requisitada culturalmente é que escreva sobre o assunto e não que se pinte sobre o assunto. Logo, podemos perceber que na nossa sociedade, ler e escrever, são muito mais praticados para o indivíduo se adaptar socialmente. O acadêmico ressalta através de seu pensamento, a importância da prática de aprender pintura pesquisando as cores, os tons, os matizes que o artista materializou na sua obra. Para entrar nesta etapa, ele precisou preparar o desenho, dando-lhe a forma semelhante do suporte desenvolvido na sua época, para poder realizar a pintura. Desenhar incorporando parte do método de época, utilizando-se do sistema de quadratura para a ampliação de um detalhe da obra, visando conquistar um desenho que atenda a racionalidade proporcional à fonte lida: detalhe da obra *Batsabá no Banho*. Quando olhamos a metapintura ela pode não demonstrar, principalmente para o leitor leigo, a atividade de desenho que antecedeu a solução plástica da pintura. Para que o acadêmico chegasse na etapa de pintar, ele precisou realizar no seu desenho uma detida leitura com materiais de registro, neste caso grafite integral, como também poderia ter sido realizado com sanguínea, com carvão vegetal entre outros materiais, para representar o volume através do claro e escuro proporcionado pelo material associado à destreza de desenho do acadêmico. E assim, sobre o seu interesse pela obra do artista Rembrandt, ele comenta o seguinte sobre atividade do pintor:

*Rembrandt destaca-se em sua obra pelos trabalhos e estudos executados. Ao pintar o retrato parecia incorporar seu modelo a fim de colocar através das cores, sua personalidade.*

Para que o acadêmico pudesse realizar este comentário ele precisou não só fazer uma leitura do resultado plástico da obra de Rembrandt, mas também necessitou investigar a sua história realizando uma biografia do artista e descobrindo elementos estéticos específicos do seu estilo de pintar. A metapintura do acadêmico mostra a sua destreza de pintar, conseguindo se aproximar da natureza cromática da obra do autor e dos efeitos modelados da forma do corpo da banhista. O acadêmico avalia que a atividade foi positiva enquanto método que proporciona o fazer em pintura, integrando-a com a pesquisa de sua história, conforme sua manifestação avaliativa descrita a seguir:

*Considero fundamental a pesquisa já que dispomos de legados como esses. Buscamos na história a preparação para o futuro. Um dos métodos para o conhecimento e entendimento, nada mais é do que o fazer artístico.*

### **3.4 Metapintura: uma metodologia de oficina para o estudo da pintura figurativa da época contemporânea.**

Estudar a pintura figurativa é ter na mente o objetivo de que esta representação é forma de comunicação que estabelece uma conexão com a natureza. O produtor deste tipo de comunicação tem objetivos para materializar as suas idéias em forma de desenho, de cores e de pintura. A qualidade estética que será consignada traduzirá sua intencionalidade em forma de expressão.

Ao materializar uma pintura, o artista pode traduzir na sua obra um estado visual que se aproxima ou se distancia do real.

Nos estilos de pintura que se apresentam, principalmente no século XX, verificamos alguns movimentos associados à pintura figurativa onde o autor tem a necessidade de dominar a representação realista, aquela que a obra vincula-se à natureza, que demanda ao executor o conhecimento e a habilidade do desenho, bem como dos recursos tecnológicos que favorecem as suas conquistas e aceleram o processo de execução.

Sobre o teor desta estética pictórica figurativa da pintura do século XX, neste momento abordaremos a pintura de mural, pintura surrealista figurativa e a pintura hiper-realista, que precisou objetivamente, de seus autores, o domínio da técnica do desenho visando expressar o real. Como podemos ver, estes três estilos contemplam no seu nome a palavra real, isto quer dizer, o objetivo do pintor em criar mecanismos estéticos de representação associados à visualidade exterior do mundo. Desenvolver uma pintura figurativa que estabeleça uma conexão com o mundo real requer o conhecimento e a habilidade do desenho figurativo e também, significa assimilar os recursos tecnológicos de época que, associados à habilidade do pintor, atinjam o objetivo idealizado de sua comunicação.

A pintura hiper-realista nas décadas 60 e 70 incorpora a fotografia como recurso para atingir tal objetividade estética, promotora de sua aparência assim como no surrealismo também verificamos as possibilidades de seu tempo. Os pintores surrealistas pintavam figuras com a precisão fotográfica, isto é aquela que cria no

observador a lógica ilusão de estar vendo o real, para depois remetê-lo ao ilógico onde o que ele está vendo, não é o real. Ver na seqüência a figura 68.



(Figura 68) René Magritte. *A Traição das Imagens*, 1928-9. Óleo sobre tela, 60x81 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. Fonte: *O Livro da Arte*, 1999, p. 292.

Pintar com esta precisão significa ter a fotografia como um recurso e ou um parâmetro para atingir a sua objetividade. Cabe lembrar que o ilógico contido na arte surrealista é uma manifestação para fugir dos absurdos dos acontecimentos sociais, levando a arte a partir do zero, dos primeiros degraus da sensibilidade (ASHBERY et alli, 1981p. 333) que no caso da pintura *A traição da imagem* de Magritte precisa informar aos leitores que o que eles estão vendo é uma imagem.

A pintura de Mural, conhecida como Muralismo Mexicano apresenta afinidade com a arte moderna através das vanguardas históricas que entendiam não ser somente movimentos pictóricos mas movimentos culturais, capaz de modificar a sensibilidade coletiva e aspirar e a influir desde o materialismo ao idealismo numa vida mais plena conduzida pela criatividade (Eder in *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, 1990, p.104). Como a pintura de vanguarda foi necessária aos Mexicanos para gerar a sua tradição visual, ela deixa de ser arte de cavalete, arte para poucos, para se tornar popular através de grandes murais na busca de solução do seu problema de identidade cultural. Assim a arte mexicana encontrou, através de seus idealizadores, novas técnicas e suportes, pesquisando a arte mural que possibilitou implantar a moderna pintura figurativa de mural.

A intencionalidade do artista torna-se reveladora pela estética que ele consegue na sua obra. A pintura Hiper-realista incorpora recursos da fotografia para criar na vista

do leitor uma ilusão de que a pintura não é uma pintura e sim parece ser uma fotografia colorida. Esta pintura que coloca ao artista o desafio da técnica que terá que deixar transparecer na sua estética uma imagem mais que real, aquela que gera a dúvida na sua leitura, de ser ou não ser uma pintura, também serviu como instrumento para que artistas criassem registros de suas épocas e que hoje nos servem de material para desvendar o construto histórico de seu tempo. Como ilustração desse assunto, a seguir, duas obras hiper-realistas são apresentadas: uma de João Calixto na figura 119 e outra de Clóvis Yrigarai na figura 120.



(Figura 69) João Calixto. *BNH*. Óleo s/ tela, Coleção particular. Fonte: SANTORO, 1983, p. 45.

#### Comentário (40)

A história nos revela que a criação do Banco Nacional da Habitação aconteceu num momento em que o país era governado ditatorialmente pelos Militares. Em 1964, sob a coordenação do então Ministro do Planejamento Roberto Campos do Governo Castelo Branco foi criado o Plano de Ação do Governo (PAEG) que destinou conter a inflação e acelerar o desenvolvimento. Com o PAEG deveria gerar uma nova institucionalização financeira e para que gerasse os efeitos necessários era necessário estabelecer a confiança do público na poupança. A consequência desta ação foi a generalização da correção monetária que foi uma forma de conviver com a inflação sem perpetuá-la. Outra peça importante para o restabelecimento da confiança pública foi a criação do BNH- Banco Nacional da Habitação, que com recursos do FGTS pode financiar timidamente a construção civil. (CIVITA, 1986, p.42-4). A obra de João Calixto pode nos revelar o episódio da reconstrução do Brasil do início do período governado por Militares, pós-revolução de 1964. Criado o BNH no governo de Castelo Branco, começa no final do governo Médici ser reconhecido o seu fracasso conforme texto:

*Nos últimos meses do governo Médici, os próprios técnicos do BNH já reconheciam sua impotência diante dos problemas crescentes da instituição: O BNH não Constrói e não tem poder de fiscalização, comentava um deles. O fato é que, num período de dez anos, o banco, seus agentes encarregados de repassar os financiamentos e as cooperativas habitacionais manipularam vultosos recursos. Assim, mais de 1 milhão de habitações foram financiadas, mas uma quarta parte foi destinada a famílias com renda máxima de três salários mínimos. (CIVITA, 1986, p. 86).*

A obra de Calixto mostra uma fachada de um prédio construído no estilo Neoclássico do início do século XX e que tem sua fachada modificada apresentando uma plástica arquitetônica contemporânea transformadora que aos olhos dos leitores passa o contraste entre o velho e o novo. Esta transformação é capitada pela pintura hiper-realista de Calixto, que hoje em pleno século XXI suscita a nós leitores a lembrança do passado, para quem viveu no período da revolução ou quem ainda sobrevive e guarda a lembrança da época de São Paulo antiga. A pintura que figura e no caso gera a realidade mimética possui um apelo forte que pode instigar no espectador a vontade de conhecer a sua história. Desta maneira esta janela, uma pintura realizada por João Calixto, proporcionou-me esta viagem às lembranças que marcaram minha adolescência e me fez reviver e aprender um pouco mais da história do meu País.



(Figura 70) Clóvis Irigaray. *Amazônia legal*, 1975. Desenho s/ papel. Fonte: FIGUEIREDO, 1979, p.232.

#### Comentário (41)

O desenho hiper-realista de Irigaray tem na foto impressa da comunicação de massa o seu impulso inicial para a gênese formal de sua obra. Ele se apropria dessas imagens e a partir de seu interesse temático das minorias indígenas ele constrói a sua imagem pictórica através da substituição e inserção de elementos necessários para a sua abordagem temática. Irigaray através de sua obra demonstra uma preocupação com o processo de aculturação do índio, e sobre a sua motivação pictórica, realiza o seguinte comentário:

*[...] Os meus desenhos, em seu realismo fotográfico, desvelam o índio em sua missão permanente de testemunho das minorias, no absurdo das probabilidades de sua existência real possível. Possibilidades imensuráveis de ser, proibidas pela maioria que inexplicavelmente ou muito explicavelmente as transformam em objetos de consumo proibitivo, artigos de luxo, curtição. Os índios xinguanos, em quase 500 anos de minoria étnica, me ajudam a questionar a hiper-realidade absurda das situações a que eu próprio sou submetido como participante da discutível maioria. (Clóvis Irigaray apud FIGUEIREDO, 1979, p. 211).*

*Amazônia legal* suscita como janela um grande devaneio pelas políticas públicas e os seus resultados através dos registros de época para poder entender o seu comprometimento com a questão indígena sensível ao artista. Sobre este assunto teríamos que ver, durante o governo Médici, o papel da Fundação Nacional do Índio, Plano de Integração Nacional, o projeto e a construção do complexo de rodovias chamado de Transamazônica e a reforma agrária que deveria ser realizada nas margens destas rodovias. Antecipadamente, a crítica do artista já está visualmente estabelecida no seu quadro, quando ele coloca o índio em pose a explicar o mapa da Amazônia para um grupo de executivos. De forma rápida sem entrar em fecundas justificativas poderíamos dizer a Amazônia é legal e já tem dono.

Dispor da arte de figurar para construir suas obras é para o artista o estabelecimento da sua leitura opinativa com o seu tempo social. E para que o artista possa dispor deste recurso (a arte de figurar) ele necessita conquistá-la, isto é adquirir domínios de linguagem, que têm seu principal promotor estético no grande imaginário da história da arte figurativa. Desta forma vimos dois artistas: Calixto e Irigaray que primaram através de um estilo de arte construído na sua época, o domínio da linguagem pictórica figurativa para expor opiniões visuais sobre o seu tempo.

Podemos verificar também uma concepção de objetividade estética que gradativamente gera um distanciamento da representação que evoca a natureza. Este distanciamento no aspecto formal da pintura pode alcançar duas situações limites; aquela que promoverá a conquista de uma pintura abstrata com suporte na razão (Exemplos: Neoplasticismo, Arte concreta, Op-art, entre outras.) e outra que promoverá uma pintura abstrata voltada à emoção (Abstração Lírica, Expressionismo Abstrato, entre outros).

A pintura como forma de comunicação traduz a crença do artista frente a sociedade. Na história da pintura Brasileira, vimos uma crítica de Monteiro Lobato sobre a pintura expressionista de Anita Malfatti (1896-1964), influenciada pelos fermentos estéticos da escola alemã, que transcrevemos na seqüência:

*Paranóia ou Mistificação? (A propósito da Exposição de Anita Malfatti)*  
*Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência fazem uma arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres.*  
*A outra espécie é formada dos que vêem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichadas no nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Monteiro Lobato, Idéias de Jeca Tatu. (BARDI, 1978, p. 50).*

Monteiro Lobato fez essa crítica sobre a nova pintura de Anita Malfatti em exposição no ano de 1917 em que estavam expostas as obras: *A Estudante Russa*, *O Homem Amarelo*, *Mulher de Cabelos Verdes* e *Caboclinha*. Segundo Proença, essas obras se tornaram marcos na pintura moderna brasileira, por seu comprometimento com as novas tendências figurativas da pintura, no caso o expressionismo (1989, p. 232).

Podemos observar textualmente que em duas obras, no seu título, Anita exalta a cor vibrante no caso da pintura o *Homem Amarelo* e da *Mullher de Cabelos Verdes*. O

expressionismo absorve essa tendência fovista que utiliza as cores puras e puras também tem o significado muitas vezes de ser a tinta que vai para tela aplicada diretamente do tubo, sendo criadas formas moduladas na tela.

Entende-se que Monteiro Lobato elegeu como uma “boa pintura” aquela que teve sua representação calcada no paradigma da arte figurativa que expressa o real, a pintura que preserva na sua estética a forma de pintar dos grandes mestres, pois esta advém de artistas que vêm normalmente as coisas e as concretizam nas representações através de suas emoções estéticas. O modelo de arte adotado por Anita foi aquele produzido por teorias passageiras que sugere uma visão equivocada da natureza. Para Monteiro Lobato produtos de períodos de decadência, por isso são teorias que se apresentam com o brilho de uma estrela cadente, com a luz do escândalo e somem logo na luz do esquecimento. Vejamos uma obra dessa exposição realizada por Anita, na seqüência:



(Figura 71) Anita Malfatti. *A Estudante Russa*, c. 1917. Óleo sobre tela. Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Fonte: BARDI, 1978, p. 50.

#### Comentário (42)

Evidenciados cinco séculos de uma cultura determinante de uma arte ilusionista, o novo que se apresenta na estética da pintura expressionista do início do século XX é de causar estranhamento e críticas da não aceitação. Monteiro Lobato ao se referir que o expressionismo é o brilho de uma estrela cadente, está a mencionar que este estilo de pintura é de passagem muito rápida, que praticamente morre no seu nascedouro e hoje o que vemos ao estudar a arte da primeira metade século XX é o surgimento de vários movimentos sucessivamente oriundos da busca de uma nova forma de comunicação. Para os acadêmicos a ocorrência de tantos movimentos que se superam na medida em que avança o tempo e que por vezes são acrescidos de determinadas tendências estéticas de suas representações é de difícil entendimento. Como já vimos, o paradigma da pintura Moderna surge com o impressionismo na pintura em 1880 e se estenderá até a década de 60 do século XX, embora localizemos a problemática que aborda Monteiro Lobato no início do século XX quando na Europa os artistas tiveram estímulos que deram

consequência a esta estética expressiva. Compete lembrar alguns acontecimentos: A Primeira Guerra Mundial que envolveu a potências industriais e a Revolução Socialista na Rússia.

Acredita-se, nas suas entrelinhas, que as causas das crises sociais já são do conhecimento do homem e ela está na origem do sistema capitalista que proporcionam as lutas de classes. No mundo veremos surgir às organizações dos operários que favorecem objetivamente transformação das condições desumanas do trabalhador. O expressionismo na arte revela ser *produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência*, onde o artista traduz o estado cultural e social na sua pintura. Neste caso não veríamos, de seus produtores, por exemplo, nesta arte o fator objetivo transformador como o da arte de Mural desenvolvida no México a partir da sua revolução. Veríamos o fator de denúncia de como o artista através de seus sentimentos expõe através da arte a sua impotência de mudar a realidade social. A pintura figurativa ilusionista pode ser articuladora de idéias através da sua maior objetividade, enquanto que a pintura expressionista pode apresentar elementos novos que na cultura tradicional gerando dificuldades de aceitação. A pintura *A Estudante Russa* de Anita apresenta traços marcantes do desenho, onde o conflito entre o plástico e gráfico acentua valores de sua expressão. Vemos ao fundo uma grande extensão de uma mancha azul turquesa claro com predomínio evidenciado ao lado direito, e ao lado esquerdo, a cor violeta contrastando com o amarelo ligeiramente sujo de cores avermelhadas e esverdeadas. Vemos o rosto expressivo da estudante, com algumas modulações cromáticas de vermelho vivo nos olhos que parecem sugerir volume e ao mesmo tempo nas partes iluminadas, testa, nariz, maçã da face, vemos um tom de rosa que transita de matizes amarelados aos avermelhados e por vezes promovendo contrastes extremos como o verde abaixo do nariz com as cores dos lábios. O contraste das cores complementares se vê em vários setores da pintura, contrastes providos ora pela cor amarela ao lado da cor violeta, manchas de cores vermelhas próximas às manchas de cores verdes. Assim Anita assimilando a estética de uma escola que tem como fatores externos de influências as Artes Primitivas e a Psicanálise, inicia suas pinturas figurativas retratando modelos do cotidiano.

No sistema contido de classes sociais a arte da pintura se articula com a crítica e esta que é também uma arte, se articula através dos pilares de crença de quem as cria, nesse caso a crítica que valoriza a estética objetiva da arte de representar figurativamente conquistada pelos grandes mestres, frente ao novo elemento da subjetividade como componente da arte de figurar em *Idéias de Jeca Tatu* de Monteiro Lobato sobre as pinturas de Anita na exposição de 1917.

Traçadas algumas características das possibilidades formais que poderão apresentar a pintura do século XX, colocamos como desafio aquelas que facilitarão o entendimento do porquê de tantas denominações para a produção da pintura deste período. Entendíamos, que a superação do problema (o porquê de tantos movimentos artísticos do século XX) poderia advir do exercício prático de pintura e da pesquisa teórica que a pintura eleita para ser estudada, suscita.

### **3.5 Metapinturas e as imagens de pinturas suporte para a leitura**

No desenvolvimento desta proposta os acadêmicos escolheram duas obras dos movimentos eleitos (Impressionismo, Pontilhismo, Fovismo, Cubismo, Surrealismo, Muralismo e Hiper-Realismo) para serem estudados. Assim como na proposta anterior (a pintura ilusionista do século XV ao século XVIII) os acadêmicos utilizaram imagens impressas em livros para a realização de suas metapinturas. A produção realizada nesta etapa atingiu a média de 468 obras e neste momento por amostragem iremos apresentar parte da produção de 07 acadêmicos, sendo que de alguns deles serão apresentadas duas obras. Devemos ter o entendimento da resolução da proposta, que consistia ao

acadêmico realizar 02 exercícios de cada movimento, realizar um relatório descritivo que contemplava no seu corpo teórico o significado resumidamente de cada movimento artístico, a biografia do artista e as informações textuais que os acadêmicos apropriaram-se da obra e apresentar no relatório imagens das obras que serviram como objeto de estudo bem como as suas respectivas metapinturas acompanhadas de ficha técnica descritiva. Ao final do relatório cada acadêmico apresentou seu parecer do desenvolvimento da proposta em forma de conclusão e ou de breves considerações.

Para a nossa análise utilizaremos o parecer emitido pelo acadêmico e as imagens de seu relatório. Nesta fase do trabalho daremos continuidade às análises, que serão realizadas através da articulação entre o parecer do acadêmico associando as imagens da obra pesquisada com a obra realizada (metapintura). Um dos fatores a ser relevado é a semelhança entre as duas imagens, que podem ser observadas diretamente pelo devido olhar do leitor e outro fator é a conquista relatada pelo acadêmico considerando o objeto do desenvolvimento da proposta.

Do acadêmico 7 selecionamos dentre a sua produção uma metapintura que realiza da obra de Portinari, uma pintura que mostra uma tendência que remete ao realismo crítico social da arte Expressionista figurativa no Brasil. O acadêmico manifesta o seguinte parecer sobre o desenvolvimento desta proposta:

*Este foi um trabalho que me fez crescer muito enquanto artista. Foi preciso muita leitura e quanto mais eu pesquisava, mais eu me encantava com as descobertas.*

*Conhecer a vida dos grandes mestres da pintura do final do século passado e do início deste século, é no mínimo fascinante. Muitos tiveram vida difícil, passaram fome e alguns, muitas vezes, não tinham nem onde morar.*

*Mesmo assim, lutaram por seus ideais e fizeram experimentos e descobertas que revolucionaram suas gerações e as posteriores. Por isso se tornaram gênios da pintura.*

*No início de cada trabalho, surgiam sempre as mesmas dúvidas e eu me perguntava, como o artista conseguiu aquela luz, aquela cor e aquela textura. Sendo que eles não contavam com a tecnologia que temos hoje.*

*Com muita observação, descobri que não é preciso tecnologia para se produzir grandes obras. É preciso sim, paciência, persistência e dedicação. E quanto mais exercício fizer, mais segurança teremos para realizar nosso trabalho.*



(Figura 72) Cândido Portinari. *Retirantes*, 1944. Óleo sobre tela, 190x190 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Fonte: BARDI, 1981, p. 208-9.



(Figura 73) Autor: Acadêmico 7. *Retirantes*. (metapintura, acrílica sobre tela, 56x68 cm).

Na sua conclusão o acadêmico nos chama atenção para a tomada de consciência da atividade liberal e profissional de artistas em geral, quando ela diz que:

*... conhecer a vida dos grandes mestres da pintura do final do século passado e do início deste século, é no mínimo fascinante. Muitos tiveram vida difícil, passaram fome e alguns, muitas vezes, não tinham nem onde morar.*

O rendimento do artista depende de vários fatores numa sociedade capitalista e precisa de uma crítica favorável, que seja elemento que possibilite a divulgação, com base no mito que se instaura ao artista como grande vencedor, entre outras nuances

adjetivas a respeito. Sobre o consumo da produção do artista é necessário fazer uma reflexão que nos permita pensar sobre o molde de sociedade da qual o artista faz parte.

Cancline, sobre a socialização da produção, ou produto artístico, comenta sobre o papel da divulgação neste tipo de sociedade e principalmente aquelas marcadas historicamente pela dependência, como as da América Latina, da seguinte forma comentando sobre a existência de difusores:

*[...] distinguem dois tipos de difusores: os tradicionais (críticos, donos de galerias, colecionadores, museus e publicações especializadas) e os imprevistos (arquitetos, publicitários, industriais que ocasionalmente contratam artistas para que realizem obras vinculadas à sua produção). A avaliação da atividade é realizada pelo difusor que passa a ser mais importante do que a obra, e restringe constantemente a autonomia experimental pretendida pelos artistas ao impor-lhes exigências quanto à produção e à exibição. (CANCLINE, 1984, p. 117).*

A sociedade que apresenta produtores de arte é aquela marcada pela dominação e distinção do ser. Ela estabelece as classes sociais que são marcadas pelas ascendentes lutas na busca da conquista do acúmulo de riqueza. E neste modelo existe a nítida distinção entre o fazer e o pensar, entre o trabalho e o ócio. A arte neste caso tende estar do lado do trabalho. Quando o indivíduo, o artista, não acumula capital suficiente para desenvolver seu próprio negócio, aquele que permita também aglutinar fazedores ao seu redor, nada mais lhe resta do que, em sendo despojado de capital, ser mão de obra, vendedor de sua força de trabalho. De maneira genérica, o acadêmico estabelece a reflexão de que a comunicação é importante e necessária para o artista. E através desta, mesmo com as dificuldades existenciais e materiais impostas pela sua sociedade, como um ser humano, a sua vontade sobrepuja aos limites realizando a sua produção:

*Mesmo assim, lutaram por seus ideais e fizeram experimentos e descobertas que revolucionaram suas gerações e as posteriores. Por isso se tornaram gênios da pintura.*

No caso da obra *Retirantes*, que o acadêmico selecionou para fazer a sua metapintura, mostra o estágio em que Portinari transformou esteticamente a sua pintura alcançando o resultado que expõe a sua subjetividade, o seu ponto de vista sensível de denúncia sobre o fato das condições subumanas de uma família que migra pelo país em busca de trabalho e que tem suas condições de saúde afetadas pela fome.

A sensibilidade de Portinari adota<sup>29</sup> a arte figurativa para realizar suas denúncias através de um tema que mostra uma família excluída do habitat e o desequilíbrio da distribuição de renda da nossa sociedade que até hoje, na primeira década do século XXI, ainda apresenta problemas semelhantes. A Estética de Portinari é aquela que absorve elementos essenciais que se manifestou na escola cubista de pintar, a síntese provedora de formas estilizadas associada à sensibilidade, também utilizada na escola expressionista que o possibilitou subjetivamente, ao seu modo, fazer uma arte que não apenas retrata mas que é carregada de denúncia.. A independência de Portinari em absorver este tema para o seu registro demonstra uma das funções da sua arte, posicionado a sua crença frente ao Estado da Sociedade Brasileira na década de 40.

Numa sociedade capitalista o artista que almeja justiça social tem na sua arte o poder da comunicação difusora do fato.

A forma expressiva da pintura de Portinari estabelece um elo com a natureza, o real, denunciando de forma emotiva a sua indignação.

Ao realizar sua pesquisa, o acadêmico utilizou-se da imagem impressa o que lhe permitiu aproximar-se do conhecimento da obra de arte a qual funciona como um veículo difusor de certa teoria de arte. A imagem impressa associada ao texto formalizando uma teoria é um produto capital, gerador de riquezas, e no modelo de sociedade de classes, passa a ser um importante produto de estudo para aqueles que trilham a sua capacitação por essa vertente do conhecimento. O acadêmico 7 ao desvendar a estética da obra de Portinari, como nas outras leituras realizadas, declara:

*No início de cada trabalho, surgiam sempre as mesmas dúvidas e eu me perguntava, como o artista conseguiu aquela luz, aquela cor e aquela textura. Sendo que eles não contavam com a tecnologia que temos hoje. Com muita observação, descobri que não é preciso tecnologia para se produzir grandes obras. É preciso sim, paciência, persistência e dedicação. E quanto mais exercícios fizermos, mais segurança teremos para realizar nosso trabalho.*

Assim termina o acadêmico 7 o seu parecer sobre a atividade ressaltando aspectos que a disciplina suscita: através da busca da interpretação da pintura pelo fazer, isto é descobrindo no desenho, as cores, os tons, os seus matizes da expressão do artista. O método que concilia o fazer, a teoria e a disciplina é necessário para adquirir a formação na arte de pintar.

---

<sup>29</sup> **Adota.** Optar ou decidir por.(FERREIRA,1971, p.39). Portinari nesta fase decide por uma pintura temática e como culto e conhecedor da estética da pintura vanguardista do século, cria a sua representação que denuncia as condições miseráveis de famílias excluídas.

Do acadêmico 8, escolhemos para comentar, ilustrativamente, a sua opinião geral sobre a realização de metapinturas da Época Contemporânea, o resultado apresentado através da leitura realizada da obra *As Grandes Banhistas* de Pierre Auguste Renoir (1841- 1919).

Sobre a sua experiência na disciplina o acadêmico realiza a seguinte avaliação:

*Ao realizar este trabalho que foi de grande importância em minha vivência acadêmica, [...] pelo desafio proposto, com certeza a cada período pesquisado, uma nova descoberta, de maneira que o estudo proposto tornava-se cada vez mais interessante e encantador.*

*Ao iniciar o trabalho de cada período artístico, descobria-se que os artistas eram realmente uns verdadeiros alquimistas em suas misturas e efeitos de tintas. Ao entrar em contato com as tintas, descobri que cada uma possui sua importância e função, me identifiquei com a tinta acrílica por obter resultados mais rápidos e de fácil manuseio.*

*Este trabalho mostrou-me que a caminhada rumo ao futuro, as pesquisas tem que ser uma constante em nossa vida profissional. “Pintar um quadro significa compor. Se existir uma grande sensibilidade, estão criadas condições favoráveis para uma boa concepção artística.” (Paul Cézanne).*



(Figura 74) Pierre Auguste Renoir (1841-1919). *As Grandes Banhistas*, 1887. Óleo sobre tela, 115x170 cm, The Philadelphia Museum of Art, Coleção de Mr. And Mrs. Carrol S. Tyson, Filadélfia. Fonte: DAULTE, 1973, p. 45.



(Figura 75) Autor: Acadêmico 8. *As Grandes Banhistas* (metapintura, acrílica sobre tela, 50x70 cm).

Pierre Auguste Renoir (1841-1919) desenvolveu sua pintura a partir de uma formação que considerou a importância dos paradigmas criados na pintura pelos seus antecessores. Quando observamos *As Grandes Banhistas* de Renoir, verificamos na sua maneira impressionista de pintar a influência da arte do passado, que pode promover a associação com algumas pinturas do passado, do século XVI, e aqui coloco como referência a obra *O Concerto Campestre* (1505 –1510), figura 14.2, através da semelhança da composição que adota a forma triangular no primeiro plano da composição e pelo tratamento linear e volumétrico dado ao corpo das mulheres. O acadêmico escolheu um detalhe que apresenta o rosto de uma das banhistas de três quartos (quase perfil) que no seu devaneio, e na composição de sua metapintura, chamamos a atenção para um interessante contraste na relação da figura com o fundo. Vemos na obra do acadêmico que o tratamento da plástica da pele do rosto da banhista nos oportuniza a lembrança do tratamento plástico da arte Renascentista. Vemos neste trabalho a expressão do real, através da conjunção harmônica do penteado e da textura conseguida na representação dos cabelos da banhista. Vemos também, neste trabalho, o realce que chama atenção objetiva temática da seleção do acadêmico entre a manchas da vegetação do fundo em contraste com o rosto da banhista, estimulando através do nosso olhar a pensar sobre as influências de dois modelos de pintura: o paradigma de vanguarda desenvolvido por Renoir: o impressionismo na pintura e, as influências da arte do passado: a pintura Renascentista. Sobre a proposta de metapintura desenvolvida ele tece os seguintes comentários:

*[...] pelo desafio proposto, com certeza a cada período pesquisado, uma nova descoberta, de maneira que o estudo proposto tornava-se cada vez mais interessante e encantador. [...] Este trabalho mostrou-me que a caminhada rumo ao futuro, as pesquisas tem que ser uma constante em nossa vida profissional.*

Quando observamos que os mestres da pintura estudaram os modelos de pinturas de seus antepassados, devemos valorizar as conquistas que são oriundas de suas pesquisas que estão no resultado materializado nas suas obras.

O acadêmico 9, no último parágrafo de sua avaliação, revela que os artistas, como seres humanos, para se comunicarem através da pintura precisaram de muita determinação e dedicação para conquistar o domínio da linguagem para que pudessem comunicar suas idéias. Dentre as metapinturas que foram realizadas pelo acadêmico 9, escolhemos a de Albert Marquet de nome *La Femme Blonde* por ser uma pintura que

está inserida na forma moderna da pintura e que transita entre uma figuração de retratação fiel às características fisionômicas e anatômicas do modelo e alude à transitoriedade de uma pintura realista tecnicamente de modelação no seu primeiro plano, para uma solução modulada tipicamente característica da forma de pintar fovista no segundo plano. Como referenciamos a importância de um detalhe de sua avaliação da atividade realizada, compete-nos, no momento, desfrutar integralmente do seu texto, na seqüência:

#### Conclusão do Acadêmico 9,

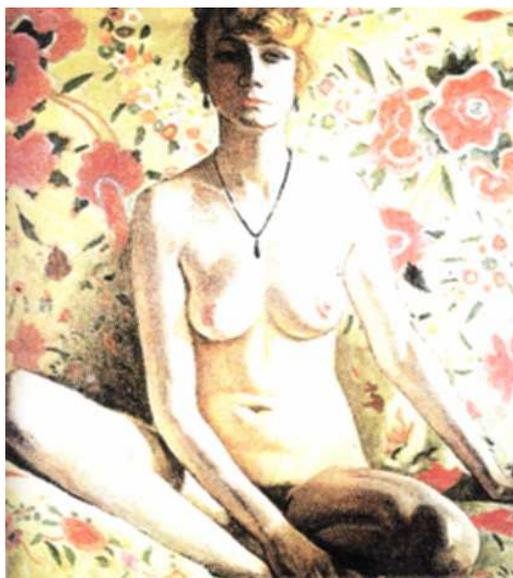
*Pude, através da proposta de metapintura sobre os artistas do período do século XX, compreender melhor a história de cada grande mestre, sensibilizar diante de suas criações. O que antes era visível somente aos olhos agora é também à alma, pois adquiri enormes conhecimentos, enquanto deleitava-me com as pinceladas, talvez por ser essa principal finalidade da arte: dar prazer, tornarmos mais sensíveis, mais abertos para a beleza do homem e do mundo.*

*Consegui compreender melhor que a Arte é visível, palpável e principalmente “vivível”, criando assim um ambiente de aproximação e identificação. Em estudo a cada movimento, pude me ater à maneira como a tinta é espalhada sobre a tela, resultando numa explosão de criatividade, o bom desenho à pintura bem feita, diferenciando cada um deles (movimento) em características marcantes.*

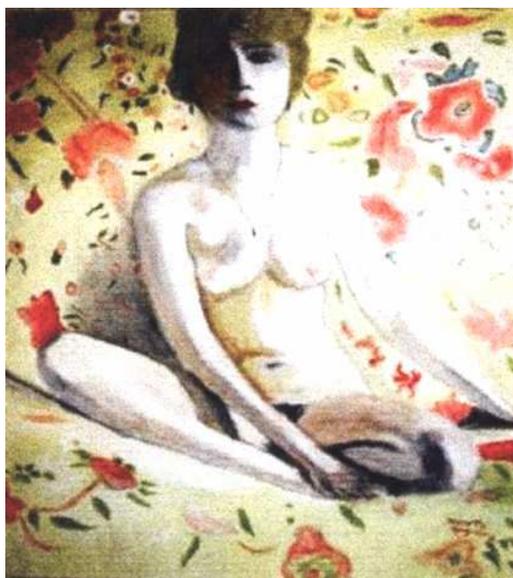
*Confesso também que ao estudo de suas vidas pessoais, a história de cada mestre, e entender seus “casos” sem preconceitos não é uma tarefa fácil, assim como a dificuldade em transportar essas obras para dentro de nós, onde através de estudos previamente elaborados e adquiridos pudéssemos executar as pinturas de forma tranqüila e paciente, aumentando assim o sentido de sua importância.*

*Creio que a Arte é feita por pessoas físicas, gente que come, bebe, dorme e que extrapola em seus anseios, e não existe em seu estado natural. É feita, fabricada, e para isso o artista tem de ser criativo e ter habilidade. Dentro de um processo de aprendizado e trabalho duro, requer conhecimento dentro dos estudos das técnicas adequadas e sua longa prática, praticar bastante, senão não conseguirá exprimir exatamente o que deseja. E um dos princípios que mais ficou marcante nos estudos dos movimentos, seria a coragem de romper, de partir por caminhos novos, absolutamente estranhos, pois a criatividade é feita da audácia, da imaginação, de dar respostas novas, o desejo de explorar o desconhecido, partindo daí para criações absurdamente fantásticas.*

Dentre as obras que o acadêmico selecionou para realizar seu estudo da pintura Fovista, vide na seqüência, a obra de Albert Marquet (1875 – 1947) *La Femme Blonde*.



(Figura 76) Albert Marquet (1875-1947). *La Femme Blonde*, 1912-1917.



(Figura 77) Autor: Acadêmico 9. *La Femme Blonde* (metapintura, óleo sobre tela, 40x50 cm).

Do acadêmico 9 escolhemos a obra *La Femme Blonde* de Marquet por ser este pintor um dos construtores da estética fovista de pintar. O desígnio desta estética fovista se deu pela maneira que os artistas utilizavam a cor emancipando-a, isto é explorando a característica da cor pura. Assim Muller (1976, p. 207-8) *considera que os pintores foves ao exaltar a cor pura nas suas obras reconciliam-se com uma tradição francesa e mesmo européia, a da Idade Média, e sobretudo a das iluminuras e vitrais*. Nesta obra que o acadêmico escolheu para fazer sua pintura percebemos uma característica da maneira de pintar de Marquet que seria de promover um certo velamento na cor. Este velamento é percebido nesta obra pela suavização feita através de misturas com a cor branca em algumas cores como o amarelo esbranquiçado, assim, também ocorre, com o

vermelho de algumas estampas do tecido e assim, também ocorre, o tratamento modelador tradicionalmente já conhecido na arte ilusionista, (Vide Figura 6.1), desde o Renascimento, através da representação dos efeitos direcionados luminosos que parecem se refletir do corpo da modelo, que foram conquistados através da suavização do tom de pele com a cor branca.

O resultado apresentado pelo acadêmico 9 em muito se aproxima dos resultados cromáticos da pintura de Marquet, percebemos os efeitos de pintura figurativa ilusionista na mulher (*La Femme Blonde*) em primeiro plano através do tratamento em pintura que promove volume através de luz e sombra no corpo, bem como sentimos a aproximação da sua metapintura dos efeitos pictóricos conquistados pelo artista na estampa do fundo. Através desta breve análise da metapintura realizada pelo acadêmico ressaltamos, no sentido de acentuar a sua conquista do fazer em pintura, suas seguintes palavras:

*Consegui compreender melhor que a Arte é visível, palpável e principalmente “vivível”, criando assim um ambiente de aproximação e identificação. Em estudo a cada movimento, pude me ater à maneira como a tinta é espalhada sobre a tela, resultando numa explosão de criatividade, o bom desenho à pintura bem feita, diferenciando cada um deles (movimento) em características marcantes.*

Do Acadêmico 10 escolhemos para integrar nossa análise, a sua metapintura que evidencia a descoberta do movimento Expressionista, através da obra de Ernst Kirchner, *Cinco Mulheres na Rua*. Para podermos alinhar a nossa análise necessitamos do parecer que o acadêmico 10 tece sobre a sua experiência desenvolvida e apreciar as imagens, na seqüência:

*O período de 94 anos, compreendidos entre 1876 com a obra de Renoir – “Auto-Retrato” [...] e 1970 com a obra de David Hockney – “O Sr. E a Srª Clark, com Percy” [...] é pequeno, comparados com os séculos de realizações artísticas.*

*Seguindo o conselho [...] de que “toda imagem tem uma história”, e se “quisermos fazer uma leitura, temos que ir atrás da história” pude efetivar essa verdade.*

*Copiar? Não a cópia pela cópia, mas sim, a cópia com o olhar atento, que penetra no mundo de outra pessoa e extrai algo para o nosso.*

*Assim, depois de selecionar os seguintes pintores: Monet, Renoir, Seurat, Signac, Kirchner, Kokoschka, Matisse, Vlaminck, Picasso, Derain, Dali, Nery, Hockney e Diego Rivera; ler a respeito deles (vida e obra) e período a que fizeram parte, pude realizar as metapinturas.*

*“Um pintor não pode criar seu próprio estilo e fazer eclodir seu gênio sem primeiro ter adquirido os meios de expressão que a inspiração dos grandes mestres lhe proporciona”. (RIBON, 1991, p.81).*

*Com o movimento Impressionista, a pintura mudou totalmente o seu rumo, compreender o papel de Monet e Renoir foi uma tarefa estimulante. Com*

esse sentimento, a primeira metapintura que realizei foi um detalhe da obra “Mulher com [...]”. O procedimento foi o seguinte: primeiro, quadriculei a imagem e depois a tela (isto para todos os trabalhos). Dessa maneira consegui reproduzir o desenho o mais fiel possível (o que me deixou feliz). O outro momento, foi empregar o uso das tintas, no caso desta tela, óleo.

Depois do quadro pronto é que percebi que as cores não foram postas puras e com pinceladas rápidas e pequenas, mas misturadas na paleta. Fiquei tão preocupada em realizar a metapintura que alisei mais do que devia às pinceladas. Mesmo assim, o resultado final me satisfaz profundamente.

Renoir deveria ter sido o próximo, mas Matisse ocupou o seu lugar. Matisse assim como Monet sempre foram especiais para mim. A metapintura selecionada foi “Retrato com Linha Verde” (1905) [...] . As cores fortes e vibrantes desse rosto me chamaram a atenção, com mais segurança, pude trabalhar melhor com a tinta. Nessa tela, a tinta a óleo também foi utilizada.

O próximo desafio foi com a tinta acrílica. Retornei ao movimento impressionista e escolhi Renoir. Como as duas primeiras telas foram figuras de mulher, decidi por um rosto masculino, o próprio autor. O detalhe de “Auto-Retrato” (1876) [...] causou muito trabalho e tempo. Foram duas etapas para concluir essa tela. Primeiro, briguei com as tintas e segundo com o rosto de Renoir (parecia uma mulher travestida de homem). Consegui melhorar um pouco as feições dele, depois das 14 telas prontas, retornei a esta e pude (devido a um olhar mais atento) resolver melhor esteticamente.

Dei continuidade a tinta acrílica com Signac. No detalhe da obra “Saint-Tropez, o Cais” (1899) [...], empreguei pontos grandes [...]. Foi um desafio novo, onde encontrei certa dificuldade com a técnica e com a tinta. Pensei: “o pontilhismo não é para mim!”. Devido a isso, passei do pontilhismo para o cubismo e da tinta acrílica para a óleo. Com um detalhe da obra “Les Demoiselles d’Avignon” (1907), de Picasso [...], aprendi um conceito de beleza e proporções, liberto das convenções, revelando uma nova realidade em arte. Gostei muito de fazer essa metapintura.

Até então, se pudesse escolher a tinta, trabalharia só com a óleo, mas como o desafio era trabalhar com as duas e experimentar suas diferenças, tive que me submeter à tinta acrílica. O detalhe de “A Ponte de Chatou” (1906) de Vlaminck [...] foi feita com esta tinta, o resultado me animou. As cores empregadas por ele transmitem emoções boas.

Um detalhe da obra “Natureza morta sobre a mesa” (1910) de André Derain [...] foi feita com acrílica também. Neste trabalho tive mais facilidade em lidar com a tinta.

Depois destas telas acabadas, retornei ao pontilhismo de Seurat. A metapintura foi um detalhe da obra “Tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte” (1884-1886) [...] com a técnica da pintura a óleo. O olhar atento e a prática facilitaram o fazer artístico.

Descobri o movimento expressionista com Ernst Kirchner e Oskar Kokoschka. Fazer um detalhe de “Cinco Mulheres na Rua” (1913), de Kirchner [...] e de “Crianças Brincando” (1909), de Kokoschka [...], foi gratificante. O primeiro pintei com tinta a óleo, o outro com tinta acrílica. Essas telas requereram um pouco mais de tempo, da mesma forma que as do movimento impressionista. Os sentimentos humanos são expressos com formas deformadas, linhas e contornos fortes.

O movimento seguinte, o Surrealismo, causou muita dúvida. Observando atentamente as obras de Salvador Dalí, deparei com um universo rico em detalhes. Devido a essa complexidade, senti certa insegurança. A opção foi por um detalhe da obra “Par de duas cabeças cheias de nuvens” (1934) [...]. Aparentemente achei mais simples, mas, apesar desta ‘suposta’ simplicidade, encontrei muita dificuldade. Não atingi o resultado esperado com o emprego da tinta acrílica.

Um brasileiro foi o escolhido para representar a outra tela surrealista. Realizei o trabalho com um detalhe da obra “Desejo de Amor” (1932), de Ismael Nery [...]. A tinta utilizada foi a óleo e o resultado gratificante.

A metapintura sobre uma tela do movimento hiper-realista foi difícil de realizar, devido às poucas imagens disponíveis. Optei por um detalhe de “O Sr. e a Sr<sup>a</sup> Clark, com Percy” (1970), de David Hockney [...]. Hockney fez

*essa obra em acrílico sobre tela, por falta de atenção minha, realizei com tinta óleo.*

*Diego Rivera é apaixonante. Sua pintura mural é forte, de impacto. O detalhe da obra de “Mulheres Tehuanas” (1923) [...] foi feita a óleo.*

*Ao final das 14 telas, com um olhar mais atento aos elementos de composição, pude enxergar coisas que antes não estava preparada para ver. Tornaria a fazer, de uma melhor maneira, todas as telas.*

*Mestres que copiaram mestres e adquiriram uma identidade própria, um estilo. Os sentimentos e percepções perante o mundo e perante a própria vida fizeram estes homens entrar para a história da humanidade. Creio ser este o caminho da produção individual.*



(Figura 78) Ernest-Ludwig Kirchner (1880-1938). *Cinco Mulheres na Rua*, 1913. 118x89 cm, Wallraf-Richartz, Museum, Colônia. Fonte: PROENÇA, 1989, p. 153.



(Figura 79) Autor: Acadêmico 10. *Cinco Mulheres na Rua* (metapintura, óleo sobre tela, 60x40 cm).

O detalhe que o acadêmico 10 realiza da obra *Cinco Mulheres na Rua*, apresenta parte de duas mulheres apenas. Vemos no primeiro plano uma mulher resultante ao estilo superficialmente cubista de tratamento da forma, que nos permite ver o tronco (tórax) do corpo de frente e de lado e também a cabeça numa forma mista expressiva que alude ser de frente e de lado ao mesmo tempo. No segundo plano, ao fundo, à direita, vemos a outra mulher, também com um tratamento semelhante. A pintura é carregada de tons sombrios determinados pela utilização de esfriamento da cor azul com violetas e tinta preta. Passa-nos a sensação dessa cena estar representando um dia de inverno em que as madames param para observar uma vitrine de um centro comercial urbano. A pintura expressionista figurativa<sup>30</sup> tem uma característica de deformar sistematicamente a realidade. Neste quadro além das modulações que referenciamos ao estilo cubista de pintar, vemos no desenho um tratamento que exalta a verticalidade longitudinal, que nos lembra a solução da forma gótica<sup>31</sup> de representação na arte, como uma forma de expressão que associada à cor nos remete a um estágio melancólico, característico do pessimismo latente neste estilo de representar.

O acadêmico 10 ressalta como foi possível ele conquistar o desenho do detalhe da obra de *Cinco Mulheres na Rua* de Kirchner, e comenta a sua felicidade desta conquista através do método da quadratura. O método adotado fora um recurso do desenho de ampliação sugerido para conquistar a ampliação proporcional do detalhe das imagens que acadêmico escolheu para desenvolver a sua formação em pintura. A tecnologia que encontramos na nossa época, permite resolver este problema em curto espaço de tempo, mas não proporciona a aquiescência do saber como se amplia um desenho que utiliza a razão como suporte para o método. Este método exige do acadêmico a linguagem do desenho geométrico como recurso que efetivará a conquista da ampliação proporcional do detalhe da pintura selecionada. O acadêmico que utilizou este método na realização de todas as suas metapinturas, fez o seguinte comentário:

*O procedimento foi o seguinte: primeiro quadriculei a imagem e depois a tela (isto para todos os trabalhos). Dessa maneira consegui reproduzir o desenho o mais fiel possível (o que me deixou feliz). O outro momento, foi empregar o uso das tintas,[...].*

---

<sup>30</sup> Expressionismo na pintura figurativa: Destacamos como um movimento da pintura do início do século XX que procurou expressar as emoções humanas e interpretar as angústias presentes no homem do início do século XX. (N. A).

<sup>31</sup> **Pintura Gótica.** A arte gótica é predominante da Idade Média (aproximadamente de 1150 a1500), este é o estilo das grandes catedrais européias. As pinturas e esculturas góticas caracterizam-se pr figuras delgadas, altamente padronizadas. (O Livro da Arte, 1999, p. 509).

O acadêmico ao comentar o seu processo inicial de realização da pintura, argumenta sobre a etapa seguinte, o próximo desafio que deve ser a materialidade, após ter sido conquistado a forma do desenho. A leitura da cor pode ser sedimentada através do uso da técnica da tinta a óleo ou da tinta acrílica. É interessante no parecer conclusivo do acadêmico a sua performance autocrítica revelada em seu comentário sobre a leitura realizada da pintura de Claude Monet “*Mulher com Sombrinha*” do qual destacamos o seguinte trecho:

*Depois do quadro pronto é que percebi que as cores não foram postas puras e com pinceladas rápidas e pequenas, mas misturadas na paleta. Fiquei tão preocupada em realizar a metapintura que alisei mais do que devia às pinceladas. Mesmo assim, o resultado final me satisfez profundamente.*

Embora a obra do acadêmico 10 selecionada para a nossa ilustração comentada seja de um movimento artístico classificado também como Expressionista, e que na nossa leitura verificamos que ele atingiu o objetivo da verossimilhança, podemos verificar a intensidade de dedicação ao estudo formativo em pintura nos outros movimentos estudados. O acadêmico que realizou nesta etapa da proposta da disciplina Pintura II, 14 telas, tece o seguinte comentário sobre a pintura como uma janela para o conhecimento:

*[...] que “toda imagem tem uma história”, e se “quisermos fazer uma leitura, temos que ir atrás da história”. Pude efetivar essa verdade. Copiar? Não a cópia pela cópia, mas sim, a cópia com o olhar atento, que penetra no mundo de outra pessoa e extrai algo para o nosso.*

O acadêmico 11 realizou seu comentário que atribui a uma pesquisa de 8 movimentos artísticos da pintura sob o paradigma da pintura moderna.

Na primeira metade do século XX surgiram vários movimentos artísticos que construíram novas formas pictóricas de representar através da pintura . Em todos eles verificamos, como já abordamos anteriormente, a procura de se avançar na pesquisa da forma em atendimento a algum propósito, seja este o propósito do atendimento da vontade individual subjetiva, ou o propósito de expressar mimeticamente a natureza. Toda arte simula a individualidade do seu criador, e também demonstra como o artista se posiciona frente à realidade social, fazendo da arte um objeto de crença. Outro propósito é aquele que remete a arte pintar a uma estética objetiva prática adaptada à cultura industrial.

Para o acadêmico muitas vezes este emaranhado de concepções adotadas e materializadas na estética da pintura torna-se muito complexo. Esta foi a questão que nos levou adotar o estudo da pintura pela prática do fazer em pintura conciliando ao estudo de sua história. A pintura do acadêmico 11 pertence ao movimento fovista e traz consigo um refinamento técnico na maneira de pintar e de utilizar a cor pura que a pintura *Harmonia em Vermelho* nos proporciona. Esta racionalidade da cor pura na obra de Matisse, contribuirá, associada à simplificação do desenho, para o desenvolvimento das artes da serigrafia que, na sua técnica, necessita da representação de cores moduladas. Sobre o seu estudo na disciplina de Pintura II, na seqüência, apreciemos o seu parecer conclusivo sobre a proposta e em seguida a obra selecionada de Matisse e a sua metapintura:

*Pesquisei, dentro dos oito movimentos selecionados, obras e pintores de destaque, e conciliei-os com o deleite da execução.*

*No Impressionismo, escolhi Paul Gauguin por ter total empatia com suas cenas de cores vivas e impregnadas de simbolismos. Artista moderno para o seu tempo, celebra a vida em suas telas, demonstrando total liberdade no emprego de cores e temas. Cézanne é tecnicamente fascinante no emprego de cores. Seu esforço em pesquisas, que resultou num trabalho de mestre, é estudado por artistas de renome na história da arte moderna.*

*O Pontilhismo é o movimento que liga ciência e arte. Georges Seurat desenvolveu com maestria esta técnica. Enquanto eu pintava os detalhes da obra *Banhistas em Asnières*, em ambas as técnicas, óleo e acrílica, os pontos feitos com pincel, descobri as muitas possibilidades e efeitos dentro da técnica pontilhista.*

*O Fauvismo é vibrante em suas cores puras e Matisse encanta com seu estilo que irradia ao mesmo tempo: energia e paz. A pintura fauvista inspira-se em algumas tendências artísticas, provocando sensações diante de suas cores contrastantes e linhas fluentes.*

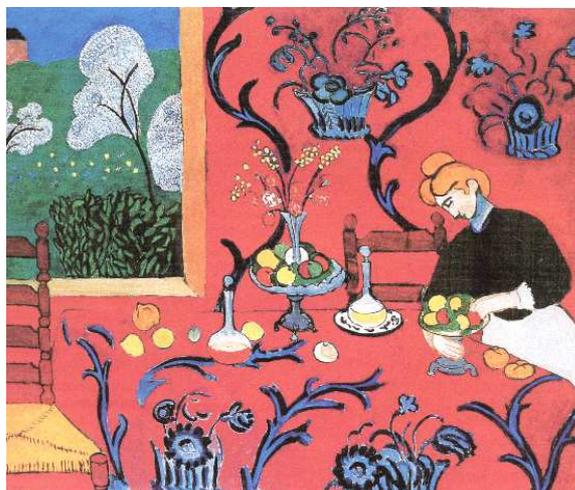
*O Cubismo, moderno e inovador, é uma pesquisa enriquecedora e fascinante pela capacidade criativa demonstrada por seus mestres, Picasso e Braque. Desde então, a arte toma caminhos que transcendem os movimentos tradicionais.*

*No Surrealismo, a imaginação está organizada num espaço pictórico que pretende ser real enquanto figurativa e ilusória pela composição. Algumas obras incomodam porque lidam com o inconsciente da mente humana, assunto pesquisado naquela época por Freud e Jung. A exploração da imaginação é o determinante e supera os limites da criativa na arte.*

*O Expressionismo tem a atmosfera da época: guerra e repressão. É eloqüente e apelativo, branco e preto ou muitas cores. Klee, apesar de estar nesse contexto tem estilo próprio mais leve, infantil, criativo ao mesmo tempo em que sua técnica é sofisticada e diversificada. Karl Ruttluff, expressionista mais engajado no movimento tem forte representação dramática.*

*O Abstracionismo aconteceu em um contexto ricamente variado em termos de movimentos e expressões artísticas. Sofreu a rejeição natural da forma ou sua ausência que tem a ver com o lado oculto das coisas. As tendências e movimentos surgidos nos diversos centros de artes do mundo, causam impacto na sociedade que os digerem e reconhecem como valor estético e cultural.*

*Pintei as telas na seqüência da pesquisa e, em cada estilo e técnica, procurei absorver e representar o mais aproximado possível do original. Em alguns momentos foi do meu jeito. Gostei de copiar, como método de estudo, esses grandes pintores que fizeram a história da arte.*



(Figura 80) Henri Matisse (1869-1954). “*La Desserte, harmonie rouge*”, *Harmonia em Vermelho*, 1908. São Petesburgo, Hermitage. Fonte: GOMBRICH, 1989, p. 455.



(Figura 81) Autor: Acadêmico 11. *Harmonia em Vermelho* (metapintura, óleo sobre tela, 60x60 cm).

A Metapintura realizada pelo acadêmico 11 apresentou a sua determinação de representar tecnicamente a pintura procurando aproximar-se mais fielmente da imagem da obra original, conforme suas palavras no seu comentário avaliativo da atividade desenvolvida, na seqüência:

*Pintei as telas na seqüência da pesquisa e, em cada estilo e técnica, procurei absorver e representar o mais aproximado possível do original. Em alguns momentos foi do meu jeito.*

Representar desta forma buscando a semelhança verossímil foi o objetivo que o acadêmico adotou na realização da sua obra na tentativa de aprender com os grandes mestres da pintura, e para isso ele não ocultou a palavra copiar por entender que esta ação é que contribuiria efetivamente para aprender a técnica de pintar, isto é passar pelo modelo da pintura no sentido de vivenciar a estética provida na pintura, e sendo assim ele no final de sua avaliação da proposta executada, diz o seguinte:

*Gostei de copiar, como método de estudo, esses grandes pintores que fizeram a história da arte.*

O acadêmico 11, na sua metapintura realizada de um detalhe da obra de Matisse, demonstra a presteza em discernir a técnica desenvolvida obra/modelo indo além, gerando um complemento ao lado direito do corpo da mulher e criando uma melhor definição da mesa através do branco da saia da mulher próxima, em justaposição à mesa. Nesta composição de Matisse vemos o esmero do conhecimento de abstração do desenho de composição que ajuda-o a dar a forma da mesa. Este efeito aconteceu pelo fechamento virtual que provocam as cadeiras nas suas justaposições em relação à mesa e a sua toalha que é da mesma cor promove no leitor distinguir a estampa da parede de fundo do ambiente da sala. A ousadia criativa do acadêmico através do complemento criado na saia da mulher, demonstrou o seu domínio neste tipo de conceito.

Do acadêmico 12 escolhemos a sua metapintura realizada da obra Diego de Rivera, sobre a qual ele traça suas considerações categorizando-a como uma obra Muralista, o que nos permitiu através da exposição escrita e do resultado conquistado na sua pintura, argumentar conceitos assimilados no envolvimento da teoria e da prática conforme o exposto abaixo:

*É com grande satisfação que chego na última etapa deste trabalho, que para sua realização primeiramente reunimos nosso grupo de estudo para troca de idéias e dar início a esta fantástica jornada no mundo da pintura, para tanto, recorreremos a inúmeros livros, coleções, revistas, até identificar o movimento artístico juntamente com seus representantes, cuja obra, mais se identificou a cada uma.*

*Com certeza foi o trabalho mais significativo para mim, primeiramente pelo desafio de desenvolver obras de grandes artistas, trabalhando ora na técnica a óleo, ora na acrílica, foi uma grande oportunidade de aprendizado, a cada trabalho concluído uma satisfação muito grande pelo resultado, principalmente por ter vencido mais um desafio como: desenhar, pintar, sem auxílio, uma vez que estava acostumada em um ateliê, para mim isto deixou com segurança antes desconhecida.*

*[...] este desafio [...] me proporcionou pesquisar obras e vida dos artistas escolhidos dentro dos movimentos propostos, cada artista uma nova descoberta de seus objetivos, técnicas utilizadas, dificuldades, desafios, percursos etc.*

*De cada movimento artístico, juntamente com o artista e sua obra escolhida, guardarei grandes ensinamentos que me servirá para trilhar meu próprio caminho.*

*Em fim, farei uma breve retrospectiva para fechar minha conclusão: do Impressionismo guardarei as pinceladas rápidas, assim como a luz e as sombras, muito presente nas obras de Georgina de Albuquerque, e Boudin, que prazerosamente escolhi.*

*Do Pontilhismo ou Neo-Impressionismo, a grande oportunidade de pesquisar os estudos sobre justaposição da cor, o contraste utilizado da cor pura, juntamente com o branco, assim como a dedicação de seus grandes mestres: Seurat e Signac, ao iniciar a metapintura das duas obras escolhidas, foi com muita dificuldade, mas logo foram surgindo efeitos muito interessantes que tornaram agradáveis sua execução.*

*Do movimento Fauve, a satisfação de pesquisar um pouco sobre a exaltação das cores puras, escolhi uma obra de Matisse e Dufy, pela simplicidade de cores e traços por eles utilizados e também para rever não só a importância de suas obras como também pesquisar algo sobre os mesmos, para Matisse a pintura vai pela beleza, assim como seu pensamento: “Matisse, eu sou o mundo da harmonia e beleza”, “todo fazer artístico é um nascimento, por isso também é um sofrimento”, muito interessante esse pensamento, pois foi assim que me sentia a cada início de uma obra.*

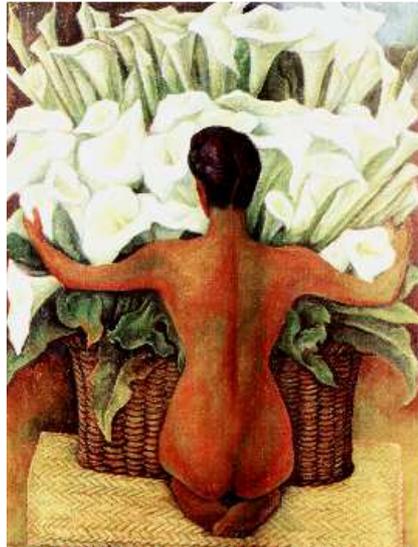
*Do Expressionismo, inicialmente marcado pela angustia e necessidade interna, acredito que fui muito feliz ao escolher a obra de Macke pelo espírito de luta deixado em sua trajetória, principalmente quando menciona seu estudo com esboços, sua paixão pela captação de imagens fugazes do ambiente que o rodeava, sua dedicação pelo desenho esboçado nos 78 cadernos, ao ressaltar que trazia sempre na rua um caderno para esboço, remete-me às aulas tanto do nosso mestre professor Darwin como da Lúcia, em suas constantes cobranças: “só se aprende exercitando”, com certeza essa passagem ficará deveras marcada em nossa lembrança acadêmica, assim, como Edvard Munch, considerado mestre da Arte Contemporânea, suas cores maravilhosamente expressivas com linhas e movimentos.*

*Do Surrealismo, apaixonei por Chagall, sua poética em substituir a ilustração do mundo percebido pelos sentidos, pela ilustração da presença do irreal, e assim para a liberdade de criar, juntamente com a obra do brasileiro Ismael Nery, fortalecerá em nossa caminhada a liberdade de nossa própria expressão.*

*Do Muralismo, como o próprio nome diz, nos transporta a tempos remotos nos murais das cavernas com cervos, bisões e cavalos das grutas de Lascaux e Altamira. Ao escolher Diego de Rivera, me encantei com sua luta e dedicação em prol de uma arte para o alcance de todos, da exaltação de seu propósito pelo indigenismo, uma população anônima de um passado asteca.*

*Finalmente essa retrospectiva me leva ao Hiperrealismo, como seu próprio nome diz, é uma representação do real, tão bem representada pelo artista David Hockney suas experimentações com textura e pintura acrílica me*

*deixou lições profundas. Em todo esse percurso de significantes descobertas não posso deixar de citar como por exemplo uma frase de Rodin: que o artista deve reproduzir além do que ele vê, “o espírito que também faz parte de sua obra”, assim como Leonardo da Vinci, apaixonado pela arte grega, já percebia: ela confere um prazer que nenhuma coisa criada pela natureza pode igualar, pois a pintura é essencialmente uma coisa mental.*



(Figura 82) Diego Rivera. *Nu com Jarros*, s/d. Óleo sobre fibra dura, 157x124 cm. Coleção Gussy de Gálvez, Cidade do México.



(Figura 133) Autor: Acadêmico 12. *Nu com Jarros* (metapintura, acrílica sobre tela, 75,5x55 cm).

O acadêmico 12 que em sua avaliação conclusiva considera que a proposta foi um desafio que lhe proporcionou descobrir a pintura ao realizar o seguinte comentário:

*[...] este desafio [...] me proporcionou pesquisar obras e vida dos artistas escolhidos dentro dos movimentos propostos, cada artista uma nova descoberta de seus objetivos, técnicas utilizadas, dificuldades, desafios, percursos, etc.*

Considerou o acadêmico que ao desenvolver a proposta foi possível conhecer na pintura através do ato de pintar, elementos da história de sua estética e seus paradigmas importantes para a sua formação acadêmica, conforme a sua citação:

*De cada movimento artístico, juntamente com o artista e sua obra escolhida, guardarei grandes ensinamentos que me servirá para trilhar meu próprio caminho.*

O acadêmico 12 no seu relato conclusivo procurou comentar de maneira sintética os atributos formais de cada movimento artístico pesquisado que foram relevantes para o seu conhecimento nesta proposta que abraçou a pintura moderna e o início da pintura pós-moderna configurada no estudo do hiper-realismo. Dentre os movimentos pesquisados a sua metapintura reverenciou a obra de Diego de Rivera um dos criadores da moderna pintura de mural. Sobre Muralismo Mexicano o acadêmico exalta a importância do desenvolvimento de uma estética para a pintura social. A estética que incorpora a cultura do povo, do índio mexicano, do passado dos Astecas, tende ser uma arte ao alcance do povo no seu significado e de possível acesso a sua apreciação por ser de mural. E sobre a pintura de Mural como um movimento da pintura moderna o acadêmico faz a seguinte referência:

*Do Muralismo, como o próprio nome diz, nos transporta a tempos remotos nos murais das cavernas com cervos, bisões e cavalos das grutas de Lascaux e Altamira. Ao escolher Diego de Rivera, me encantei com sua luta e dedicação em prol de uma arte para o alcance de todos, da exaltação de seu propósito pelo indigenismo, uma população anônima de um passado asteca.*

O acadêmico escolheu para realizar sua leitura objetiva desta estética que valoriza a cultura do povo Mexicano a pintura *Nu com jarros* de Diego de Rivera realizada com óleo sobre fibra dura, Nesta obra Diego coloca a índia nua com as flores protagonizando a sua obra. Na metapintura do acadêmico vemos na representação figurativa conquistada através do exercício gráfico do desenho, a semelhança com a

forma do desenho da obra de Diego Rivera. O suporte, a tela que ela utilizou na sua pintura, acrílica sobre tela, tem rebaixos nas suas extremidades que promove um sentido de acabamento de moldura na obra. O seu devaneio criativo proveu o destaque que ressalta o tema da pintura, onde na imagem fotográfica da sua metapintura nos passa a sensação da utilização proposital da perspectiva invertida. Na forma de pintar verificamos a riqueza da experiência de prover a semelhança da cor com tons vermelhos contrastando com verde, a transição de tons de verdes neutralizados com o branco exaltando a forma volumétrica das flores Os tons de verdes aquecidos com a cor amarela traduzindo a textura e o volume das folhas. Apreciemos, também, a textura conquistada na representação do trançado do tapete e da cesta. Uma pintura como esta de Diego Rivera promove uma grande experiência na forma de representar através do desenho e da pintura.

Do acadêmico 13 selecionamos a sua metapintura realizada de uma considerada obra hiper-realista. O hiper-realismo é um movimento que retoma a função estética de figurar em pintura no paradigma da arte pós-moderna. A retomada da figuração, pode ser entendida como retornar à figuração na pintura, mas uma pintura que assimila o recurso tecnológico da fotografia pelos pintores.

A pintura hiper-realista pode promover indagações nos leitores ao prover a confusão em saber se a obra é uma fotografia ou uma pintura. Ao pensarmos sobre a pintura ilusionista desenvolvida na Época Moderna verificamos que os artistas assimilavam recursos tecnológicos de seu tempo para poder criar a representação mimética que criava no leitor a sensação vicária do estar vendo o real. Na época contemporânea com a cultura da arte da fotografia já difundida e assimilada, o hiper-realismo promove também a sensação de estar se vendo o real podendo promover no leitor o estranhamento de estar vendo uma fotografia que não é uma fotografia e sim é uma pintura. Este recurso estético pode servir para o artista divulgar seu interesse temático através da pintura e sobre este poder da arte, o acadêmico 13 nos revela em forma de consciência no seu relato avaliativo do desenvolvimento da metapintura. Na seqüência vejamos o seu parecer conclusivo do trabalho realizado e apreciaremos a sua leitura de uma obra hiper-realista.

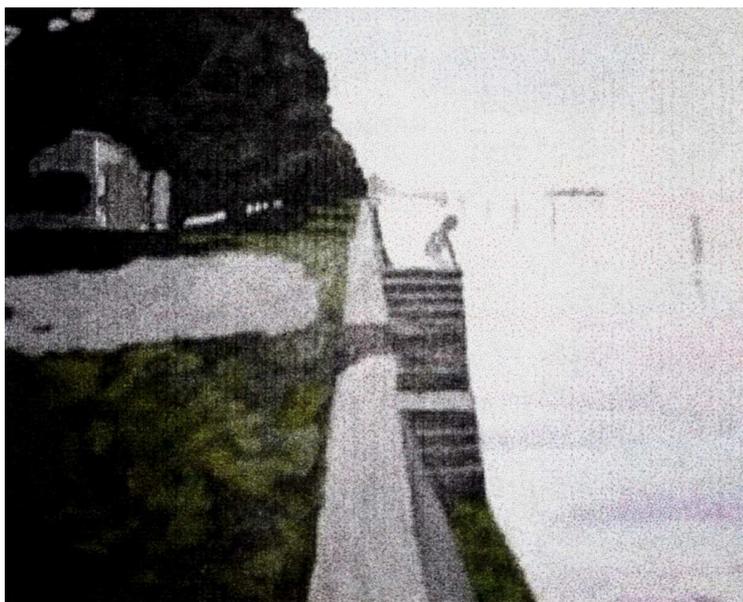
*A partir do contato com os movimentos, conhecendo suas bases de propostas e seus propósitos, conhecendo seus artistas que revolucionaram através dos séculos, uma sociedade com suas obras, pude me questionar mais sobre o papel da arte no século XX.*

*A arte que antes era tida como uma futilidade se mostrou tão importante e necessária quanto qualquer desenvolvimento literário ou biológico que teve desenvolvimento.*

*Foi através da arte, que denúncias eram feitas, que era demonstrada indignação a respeito de algo, que elogios eram feitos. A arte do século XX é totalmente apaixonante... Cada movimento criado é uma história de lutas ideais e aspirações, defendida com muita garra e luta pelos seus seguidores. A arte foi palco de revoluções, guerras, paz, situações normais do cotidiano e de muita criatividade e espontaneidade. Era na arte que as pessoas procuravam as soluções de problemas, era através dela que denúncias eram feitas, as indignações eram demonstradas e também os elogios eram tecidos. Aprender tudo isso através da pintura foi realmente fascinante... as experiências foram fantásticas... estudar cada pincelada foi maravilhoso... ter o privilégio de possuir releituras de mestres famosos da pintura em nossas paredes é ainda mais interessante, além do fato de transmitir a arte a todos...*



(Figura 83) Gerhard Richter (Dresden, 1932). *Venessa – escada com Ira*, 1985. Óleo sobre tela, 50x70 cm.



(Figura 84) Autor: Acadêmico 13. *Venessa – escada com Ira* (metapintura, acrílica sobre tela, 50x70 cm).

Ao comentarmos a metapintura realizada estaremos analisando por meio de uma fotografia impressa e digitalizada e impressa por computador a imagem da sua obra realizada, uma pintura. Como já sabemos que pintura hiper-realista incorpora a imagem fotográfica no seu processo criativo estético vemos a importância desta tecnologia para a arte que trata a imagem na época contemporânea. Parece estarmos mergulhados num mar de ilusões onde tudo parece ser, mas não o é. E é nesse mar de ilusão que faremos a nossa análise, procurando aproximar do real das representações: 1) entrar na obra Gerhard Richter como fonte para a realização da pintura do acadêmico 13 e 2) entrar na metapintura realizada pelo acadêmico.

Vemos que na sua metapintura o acadêmico 13 procurou fazer uma leitura de fidelidade proximal, quando vemos que ele elegeu o mesmo suporte e as mesmas dimensões da obra de Richter, provocando uma variação na técnica de pintura ao adotar a tinta acrílica ao invés de tinta a óleo da pintura apreciada. Embora os resultados das obras impressas apresentem dificuldades para a nossa apreciação comentada, vemos que o acadêmico 13 teve suas conquistas verossímeis na representação dos tons verdes da vegetação, nas variações dos azuis celestes e das águas promovedores da sensação da distância do horizonte. Vemos, também, a sua conquista da forma do desenho que evidencia a perspectiva cônica do divisor da terra e água através do conjunto da mureta e das escadarias. Entendemos que o desafio desta proposta tem aqui evidências de apropriação da pintura como forma de comunicação através do estudo prático de seus modelos. A pintura como importante forma de comunicação portadora de significados históricos é enunciada pelo acadêmico na sua avaliação conclusiva do projeto. Assim, sobre a função da pintura figurativa ser uma janela que espelha seu tempo, o acadêmico diz:

*[...] era através dela que denúncias eram feitas, as indignações eram demonstradas e também os elogios eram tecidos.*

O acadêmico 13 pronuncia-se, também, sobre o volume de trabalhos desenvolvidos através do exercício de metapintura e demonstrou estar gratificado por ter conquistado uma aproximação maior das produções dos grandes mestres da pintura, conforme seu depoimento:

*Aprender tudo isso através da pintura foi realmente fascinante... as experiências foram fantásticas... estudar cada pincelada foi maravilhoso... ter o privilégio de possuir releituras de mestres famosos da pintura em nossas paredes é mais interessante ainda, além do fato de transmitir a arte a todos...*

Com comentário do acadêmico 13 encerramos o terceiro capítulo levando como certeza da experiência o quanto foi importante a metapintura como um método para se conhecer e aprender em pintura. O fazer tornou-se importante para desenvolver o conhecimento de várias estéticas da pintura. E com o entendimento de que pintura é uma condução para o conhecimento, foi possível aprendermos a pintar fazendo leituras de suas imagens como também investigando a sua estética provedora de significados do homem no seu tempo, a sua história. A comunhão no desafio gerou a aproximação empática entre professor e acadêmico que através da responsabilidade mútua, acredito ter efetivado a conquista do objetivo proposto. Através de nossas realizações apreciamos um pouco mais as palavras providas de satisfação:

*[...]que “toda imagem tem uma história”, e se “quisermos fazer uma leitura, temos que ir atrás da história”, pude efetivar essa verdade. Copiar? Não a cópia pela cópia, mas sim, a cópia com o olhar atento, que penetra no mundo de outra pessoa e extrai algo para o nosso. (Acadêmico 10).*

*Participar do desenvolvimento desta proposta foi um grande desafio. Fase a fase o trabalho foi acontecendo e desta forma fazendo surgir novos caminhos.[...] Dentro de toda a proposta o maior obstáculo foi descobrir a paleta do pintor. O exercício do olhar, a pesquisa das misturas das cores e da pincelada de cada artista, passou a ser a principal busca de cada um que desenvolveu este trabalho.(Acadêmico 4).*

## CONCLUSÃO

Verificar a Metapintura como um método de aprendizagem em artes visuais foi o nosso objetivo neste trabalho. Isto exigiu várias reflexões sobre alguns autores já trabalhados, mas por outro lado nesta retomada de novos elementos surgiram novas formas de compreendê-las. Porém, para atendermos nossa pretensão, toda essa visita aos paradigmas da pintura figurativa tinha que ser dimensionada nas obras elaboradas pelos acadêmicos, pontuando influências da escola *a* ou *b* e assim sucessivamente, para demarcar o processo da metapintura.

Este processo de busca através do estudo de caso, nos leva a considerar que a produção artística é a construção do conhecimento do acadêmico e ocorre através da junção de vários elementos culturais e educacionais que possibilita neste conjunto de relações “criar” subsídios a partir de diferentes escolas estudadas.

Isso fica mais evidenciado no depoimento do acadêmico a seguir:

*Ao realizar este trabalho que foi de grande importância em minha vivência acadêmica, [...] pelo desafio proposto, com certeza a cada período pesquisado, uma nova descoberta, de maneira que o estudo proposto tornava-se cada vez mais interessante e encantador. (Acadêmico 8).*

O desafio que proporciona conhecer e aprender por meio da pintura produz uma experiência cativante, trabalhosa e estimulante para o professor e para o aluno.

A pintura apresenta através da sua história, conforme nosso trabalho, variações na sua estética. É fruto da conquista do homem que vive em sociedade, em diferentes tipos de organizações que apresentam em sua síntese a existência de classes sociais, em diferentes práticas de poderes em suas relações estabelecidas no interior de suas lutas. A mola dessas forças produziu no seu tempo histórico a variação na estética da pintura para que pudesse atender determinadas funções culturais e sociais.

O desafio que se imputa a um fazer dentro da pintura, como uma forma de comunicação desenvolvida pelo homem, é proporcionar ao aluno esta compreensão. Entendimento este que pode ser conquistado pela experimentação que exige o fazer constantemente e que exige estar buscando subsídios na história do porque deste fazer. Sobre esta ênfase prática e teórica do trabalho remetemos a duas considerações de dois acadêmicos sobre esta experiência:

*A realização desse trabalho, foi de grande validade para mim, pois para desenvolvê-lo foi necessário uma pesquisa sobre os artistas e suas obras. (Acadêmico 2).*

*A utilização do papel com uma camada de base acrílica como suporte, não diminuiu a qualidade final do trabalho, e sim, estimulou a todos a executarem um bom número de experiências. Do desenho até o final da pintura, surgiram algumas dificuldades que foram sempre superadas com o auxílio e orientação do professor. (Acadêmico 4).*

Ao considerarmos o tempo adotado nas duas propostas que foram desenvolvidas neste projeto de pesquisa, verificamos seis séculos de experiências voltadas ao fazer da pintura. Esses seis séculos promoveram nosso desafio de estudar a pintura figurativa, professor e alunos, que principalmente, a partir do século XX, começou a apresentar uma variação na sua estética, fazendo surgir vários movimentos que transitam entre uma estética que tem por função figurar o real e outra tem o componente que nos remete ao real mediado pela idealização de seu autor. Este componente por vezes transformou em fomento aglutinador de propósitos de artistas em grupos, constituindo assim escolas, tendências e ou movimentos que justificavam o porquê da conquista estética.

No estudo da arte figurativa ilusionista com ênfase na produção da pintura nos séculos XV ao XVIII e primeira metade do século XIX existiram as condições sociais culturais que estimularam o desenvolvimento da pintura mimética e com isto a consignação de que a “boa” pintura era aquela que vinculava a sua natureza estética à similitude com a natureza. A Pintura torna-se uma mercadoria e é fruto do conhecimento especializado, que na sociedade de capital privado é privilégio conquistado por poucos e, por atender as funções culturais da sociedade, ela necessitou de método de produção que constituiu numa maneira de fazer que será abalado pelos modos de produção implantada pela era industrial e neste caso, o aparecimento da fotografia.

A ciência tem a sua história financiada pelo capital, pois está na mão da iniciativa privada e produz um benefício social que fortalece o modelo de Estado que defende os interesses da iniciativa privada e portando o fortalecimento de quem detem as riquezas promovendo ainda mais o crescimento destas. Vemos o capitalismo no século XIX prosperar assim como também, crescer as diferenças sociais.

A forma estandardizada de produção da imagem proveu mudanças na estética da pintura. A insatisfação, o abalo provocado no modo de produção da pintura de retratar será evidente no seu primeiro momento. Parece que os artistas transformaram a pintura numa fonte de pesquisa de assimilar a ciência física e óptica que já colocava em xeque a

teoria de pintar ilusionista principalmente no que nela havia de mais frágil, a tradução da cor.

No século XIX, a pintura também adquiriu uma certa emancipação que resultará numa estética que como instrumento nas mãos dos artistas e tenderá a expor a miserabilidade que o Estado promove na Era Industrial, naqueles que tem somente a força de trabalho como forma de subsistência. Neste caso vemos a importância da arte de figurar provida pelo realismo no século XIX e que essas raízes deste estilo de pintura serviram como modelo para artistas engajados de ideais que almejam uma sociedade justa, no século XX. No Brasil a crítica realizada por Monteiro Lobato em 1917. ao estilo Expressionista de Anita Malfatti tem suas raízes fincadas nesses preceitos estéticos de pintura.

Os movimentos que estudamos na pintura figurativa do século XX demonstram a insatisfação com a função dada a esta arte do século XV até o século XIX. A pintura para continuar existindo como uma forma de comunicação artística precisará encontrar na sua estética novas formas de representação para atender o seu caráter de existência. Segundo Giulio Carlo Argan a busca desta nova estética implica no motor motivador da crítica da pintura do passado e a nova forma de comunicação artística da pintura pretendida como projeção do futuro.

O desafio proposto se constituiu de estudarmos os movimentos artísticos da pintura sob o paradigma denominado de Arte Moderna e de um resultado da pintura figurativa pós-moderna intitulado como Hiper-realismo na pintura. Da arte moderna foram estudados os movimentos: Impressionismo, Pós-impressionismo: Pontilhismo, Fovismo e suas ramificações Expressionistas, Cubismo, Surrealismo, Muralismo.

A Pintura do século XX apresenta como instrumento de comunicação duas correntes: uma corrente que tenderá associar novamente a arte à sociedade e outra corrente que implica num juízo negativo da situação atual da sociedade e sobre o seu comportamento condicionado pelo sistema industrial.

A pintura que se encaixa no primeiro grupo tende a uma racionalidade que a torna possível ser assimilada pela indústria. Neste caso verificamos a contribuição de alguns movimentos artísticos para este propósito como a importância da modulação da cor e da simplicidade da forma de desenhar do fovismo na pintura que proporcionará o surgimento de uma arte decorativa, bem como as modulações cromáticas que atendem a produção gráfica da serigrafia. Também podemos ressaltar a maneira de pintar Cubista e sua fases que contribuirá através de seu método para a racionalização desejada para o

processo industrial, que terá como seguimento desta racionalidade movimentos posteriores como o Suprematismo, Neoplasticismo, Construtivismo, Bauhaus, entre outros.

A pintura que se encaixa no segundo grupo tenderá explorar para a pintura a sua função comunicativa como instrumento político de como o artista se relaciona com a sociedade e que ao realizá-la estabelece o elo de sua crença frente à cultura da sociedade.

Neste segundo grupo vimos produções artísticas que são manifestações figurativas, que alude a comunicação que estabelece um elo com a natureza palpável, visível; bem como, veremos a pintura como uma forma abstrata que se desvincula da natureza e torna um instrumento de registro da emoção. Salientamos na oportunidade que esta última não se incluiu no objeto de nosso estudo.

Pintura figurativa tornou-se um instrumento importante de estudo para o aluno pois a arte de figurar já teve no auge de seus interesses de comunicação, como foi detectado quando estudamos a expressão plástica e gráfica infantil que tem como modelo cultural para o indivíduo na adolescência a arte mimética ilusionista.

Desenhar seguindo os preceitos desse modelo é uma especialização do saber que precisa de investimento, disciplina, dedicação sob constante orientação, para tentar desfazer, na maioria dos casos, a frustração do aluno de não ter esse tipo de domínio: “o não sei desenhar”, por isso adotamos na primeira proposta o modelo que tem na pintura acadêmica a substância da mágica figuração.

O desenho e a pintura carregam o estigma de ser dom, de ser vocação, na cultura do mundo adulto que dificulta a criança desenvolver o seu potencial nessa área.

Pensando nestas circunstâncias e entendendo que para o profissional de Artes Visuais é importante ter conhecimento da estética do figurar em pintura é que adotamos o trabalho do fazer a pintura e estudar a sua história através de modelos disponíveis e já mencionada anteriormente.

Metapintura como forma de desenvolver a pintura e conhecer historicamente a sua estética não é simplesmente fazer uma cópia fiel de um detalhe de uma imagem impressa de um modelo de pintura, ela almeja ser cópia no sentido do aluno simular o aprendizado de vivenciar o processo do artista para prover a sua obra e conhecer a história do artista através de sua biografia, bem como vislumbrar o momento da história em que a pintura foi criada. Sobre esta possibilidade apreciemos o parecer dos acadêmicos 9 e 10:

*Consegui compreender melhor que a Arte é visível, palpável e principalmente “vivível”, criando assim um ambiente de aproximação e identificação. Em estudo a cada movimento, pude me ater à maneira como a tinta é espalhada sobre a tela, resultando numa explosão de criatividade, o bom desenho à pintura bem feita, diferenciando cada um deles (movimento) em características marcantes.(Acadêmico 9).*

*Copiar? Não a cópia pela cópia, mas sim, a cópia com o olhar atento, que penetra no mundo de outra pessoa e extrai algo para o nosso. (Acadêmico 10).*

Assim entendemos, alunos e professor, o ir além da simples cópia, fazer pelo fazer, mas sim fazer para poder aprender desenvolvendo o gosto pela ação do pesquisar que promove a ciência da apreciação crítica da pintura. Sendo assim a disciplina de Pintura II no curso de Artes Visuais não se destina apenas a formar pintores, mas sim e também, profissionais em Artes Visuais que têm como um de seus pilares de sustentação na Epistemologia do Conhecimento das Artes, as Artes Plásticas.

Embora alunos do curso de Artes Visuais (Formação de Professores e Bacharelado) iniciam o curso com os seus modelos já formados sobre o assunto pintura. A ansiedade inicial geralmente é aquela que se relaciona à figuração na arte de pintar. Entender esta ansiedade passa ser um ponto importante no processo de ensino provocador da aprendizagem. O que significa entender esta ansiedade do aluno? É primordialmente saber que a pintura figurativa, principalmente aquela portadora da imitação da natureza, para ser realizada a contento, precisa basicamente de aquisição de domínio da linguagem interagem o conhecimento do desenho e da pintura. A integração entre os dois conhecimentos tem seus paradigmas na história e estética da pintura construída pela sapiência humana. No século XX o figurar na pintura com todos os movimentos constituídos da estética figurativa, verifica-se que os seus construtores de certa forma contavam com a sapiência da arte figurar acadêmica, se não tinham o domínio total tinham pelos menos as suas noções básicas. Este legado nós temos a nossa disposição através de imagens impressas com seus textos ilustrativos oriundos de catálogos, periódicos impressos, livros, entre outros que serve para o desenvolvimento de nossas pesquisas na conquista do domínio do conhecimento.

Este é o entendimento geral que devemos que é o de visitar épocas diferentes de tempos anteriores providos pelas pinturas como se fossem janelas para a conquista do saber: modelos a serem estudados e pesquisados.

A pintura e o desenho como qualquer outro tipo de conhecimento é um fruto que se conquista segundo o modelo da sociedade em que vivemos.

Picasso que aprendeu a desenhar com Rafael também constatou a validade da expressão gráfica da criança como paradigma para a nova pintura do século XX.

Portinari desenvolveu-se no paradigma moderno da pintura depois de ter se desenvolvido a pintura acadêmica. Assim, verificamos que a arte moderna agrega no seu estágio de formulação estética de alguns movimentos as influências oriundas das ciências, das tecnologias e entre outras a o das artes primitivas. E neste caso além do novo provido de novas tecnologias e do avanço das ciências temos o velho que se apresenta como uma nova fonte de pesquisa que contribuiu na construção do paradigma do modernismo que se traduziu na fonte de pesquisa de retorno dos paradigmas do passado. Retornar para a construção de novas formas de comunicação para a pintura é buscar nas origens elementos significativos para uma nova estética. Através deste retorno que está presente na pesquisa de Picasso é que verificamos a importância de um novo olhar para as representações gráficas e plásticas infantis. A criança que interage socialmente com o mundo é influenciada, conforme dito já anteriormente, é influenciada pelo ambiente que imputa valores culturais.

Embora o simbolismo construído nas representações infantis sirva de paradigma para arte moderna, a cultura geralmente estabelece que desenhar bem é saber representar a ilusão da natureza.

Assim entender a ansiedade do aluno é traduzi-la como é a sua expectativa frente à matéria a ser estudada e para isso foi preciso de uma metodologia que enfrentasse o problema subdividido em duas características essenciais:

- 1) desenvolver o aprendizado da pintura figurativa através da pesquisa que envolveu a imagem da pintura, sua história e os diferenciais estéticos associados ao fazer em pintura que buscou o verossímil ao modelo adotado, e
- 2) o atendimento as necessidades individuais, advindas desde do pré-adolescente, em que se desenvolveu à vontade de representação mimética através do desenho.

A produção ao adotar-se este método tornou-se um fator de expectativa do grande grupo (Professor e Acadêmicos) afinal vivemos numa sociedade que este adágio é essencial da cultura. A produção refletiu no constante acompanhamento através das orientações do desenvolvimento da proposta que na medida que avança o seu curso verificamos crescer o fator do gosto pela pintura que subsidia criticamente a sua apreciação.

Assim o fazer estabelece se criticamente com o alimento textual da imagem de sua pesquisa, pois este sempre forneceu elementos enriquecedores para o fazer pintura conforme depoimento do acadêmico 6:

*O resultado obtido na pesquisa foi positivo. Tanto na parte prática, a descoberta das misturas de tintas e de seus resultados, como na teoria. O trabalho de leitura das obras desses pintores foi escolhido devido ao contexto em que se encontrava a arte da pintura. (Acadêmico 6).*

A pintura é um importante meio de comunicação que alimenta a sapiência do comunicar por imagens. O fazer em pintura é um recurso de aprendizagem que proporciona ao acadêmico a aquisição do conceito de construir significativamente a imagem recuperando em parte o desafio de como o pintor conquistou a estética da obra. O acadêmico 7 proporciona através de seu depoimento como a metapintura como uma forma de conhecer e aprender em pintura lhe contribuiu para essa conquista:

*Este foi um trabalho que me fez crescer muito enquanto artista. Foi preciso muita leitura e quanto mais eu pesquisava, mais eu me encantava com as descobertas. Conhecer a vida dos grandes mestres da pintura do final do século passado e do início deste século, é no mínimo fascinante. Muitos tiveram vida difícil, passaram fome e alguns, muitas vezes, não tinham nem onde morar.*

Mesmo assim, lutaram por seus ideais e fizeram experimentos e descobertas que revolucionaram suas gerações e as posteriores. Por isso se tornaram gênios da pintura.

*No início de cada trabalho, surgiam sempre as mesmas dúvidas e eu me perguntava, como o artista conseguiu aquela luz, aquela cor e aquela textura. Sendo que eles não contavam com a tecnologia que temos hoje. (Acadêmico 7).*

A mídia contemporânea tem no poder de persuasão oriundo da imagem o seu instrumento de poder capital. O real e o imaginário são dois conceitos diferentes que somados têm na nossa época a capacidade de gerar a mágica ilusão do ser verdadeiro, provocador de convencimento. A pintura ilusionista na época de sua contemporaneidade também se articulou com esses conceitos que promovia no leitor da obra a ilusão vicária do real. Assim, como exemplo, a pintura produziu na formação do acadêmico no curso em artes visuais parte essencial para este saber.

Acreditamos ter contribuído para a formação do aluno através deste método de ensinar, que se constitui numa cumplicidade de trabalho entre professor e aluno, pois o

desafio é de aprendizagem mútua promotora de resultados que satisfaçam de forma íntegra o grande grupo do universo de uma sala de aula.

Para finalizar, é importante enfatizar que satisfações ocorreram e como registro dela, por parte de alunos vimos acontecer por organizações próprias, duas exposições na comunidade de Campo Grande, com registros através de catálogo (anexo I), de informativos jornalísticos (anexos II e III), de convites (anexo IV) distribuídos via correio para todo o Estado do Mato Grosso do Sul.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

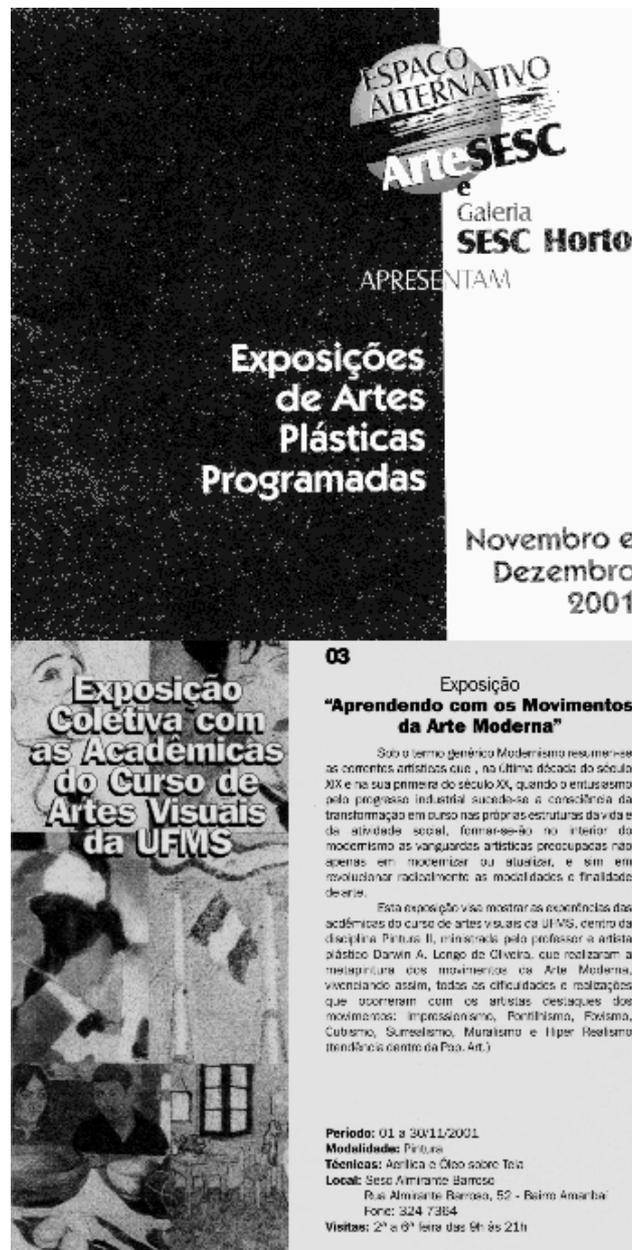
- ALBERT, L. B. *Da Pintura*, 2ª edição, Editora da Unicamp, Campinas/SP, 1982.
- AQUINO, R. S. L. et alli. *História das Sociedades*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. 1990.
- ARGAN, J. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarucz.
- \_\_\_\_\_. *Arte e Crítica de Arte*. Tradução: Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa. 1988.
- ASHBERY, J. et alli. *Dicionário da Pintura Moderna*. São Paulo: Hemus. 1981.
- BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos. 1981.
- \_\_\_\_\_. *O Modernismo no Brasil*. São Paulo: SUDAMERIS. 1978.
- BELLUZZO, A. M. M. *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp. 1990.
- BENJAMIN, W. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural. 1983.
- BERGER, J. *Modos de Ver*. São Paulo: Martins Fontes. 1980.
- BERTOLOTTI, J. S. *Clóvis Irigaray*. Cuiabá: Edição do Autor. 2001.
- BJÖRK, C. et al. *Linéia no Jardim de Monet*. Rio de Janeiro: Salamandra. 1992.
- BOGDAN, R. C. et al. *Investigação Qualitativa em Educação*. Portugal. 1994.
- CANCLINI, N. G. *A Socialização da Arte*. São Paulo: Cultrix. 1984.
- CIVITA, C. *Nosso Século: 1960-1980 (I)*. São Paulo: Círculo do Livro. 1986.
- \_\_\_\_\_. *Nosso Século: 1960-1980 (II)*. São Paulo: Círculo do Livro. 1986.
- CUMMING, R. *Para Entender a Arte*. São Paulo: Ed. Ática. 1998.
- Dossier de l'Art – Vermeer*, nº. 27, dezembro 95 – janeiro 96.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1971.
- FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP. 1979.
- Gênios da Pintura*. Vol. I, São Paulo: Abril Cultural. 1973.
- \_\_\_\_\_. Vol. III, São Paulo: Abril Cultural. 1973.
- \_\_\_\_\_. Vol. IV, São Paulo: Abril Cultural. 1973.

- GILL, R. W. *Desenho de Perspectiva*. Lisboa: Editorial Presença. 1974
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan. 1993.  
\_\_\_\_\_. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes. 1986.
- LASSAIGNE, J. *Vincent van Gogh. Os Impressionistas (Biblioteca de Arte)*. São Paulo: Editora Três, 1973.
- LYNTON, N. *O Mundo da Arte: A Arte Moderna*. Londres: Encyclopaedia Britannica. 1978.
- MAHOLY-NAGY, L. *La Nueva Visión*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963.
- MARX e ENGELS. *Obras Escolhidas. Vol. I*. Lisboa: Edições “Avante!”. 1982.  
\_\_\_\_\_. *Sobre Literatura e Arte*. São Paulo: Parma. 1979.
- MAYER, R. *Manual do Artista*. São Paulo: Martins Fontes. 1999.
- MÈREDIEU, F. *O Desenho Infantil*. São Paulo: Cultrix. 1995.  
*Mestres da Pintura – Rembrandt*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- MONET, C. *Pinacoteca Caras vol. 3*. São Paulo: Caras. 1998.
- MORAIS, F.. *Panorama das artes plásticas, século XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- MULLER, J. E. *O Fauvismo*. São Paulo: Edusp e Verbo. 1976.
- OLIVEIRA, P. S. *Metodologia das Ciências Humanas*. Paulo Salles Oliveira (organizador). São Paulo: Hucitec/UNESP. 1998.  
*O Livro da Arte*, 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.  
*O Mundo dos Museus, vol. 3*. Rio de Janeiro: Codex. 1967.
- OSÓRIO, A. C. N. *Alguns Elementos da Pesquisa Educacional*. Campo Grande: Editora UFMS. 2001.
- OSTROWER, F. *A Sensibilidade do Intelecto*. Rio de Janeiro: Campus. 1998.
- PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes. 1989.
- PEDOE, D. *La Geometría en el Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli. 1979.
- PEDROSA, I. *Da Cor à Cor Inexistente*. Brasília: FENAME. 1972.
- PLATÃO. *A República: livro VII*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Editora Ática. 1989.

- PROENÇA, G. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- RIBON, M. *Arte e Natureza*. Campinas: Papyrus. 1991.
- RUDEL, J. *A Técnica do Desenho*. Rio de Janeiro: Zahar. 1980.
- SANTORO JR, A. *Uma Breve Análise de Uma Obra de Arte*. São Paulo: Angelus. 1989.
- SCOTT, R. G. *Fundamentos del Diseño*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru S. A. 1978.
- SOKA GAKKAI INTERNATIONAL (SGI). *Catálogo da Exposição Mundial de Arte de Meninos e Meninas 1988-1997*.
- UNIVERSO, vol. 5. Brasil: Três. 1973.
- WOODFORD, S. *A Arte de Ver a Arte*. Rio de Janeiro: Zahar. 1983.

## Anexos

### Anexo 1



**ESPAÇO ALTERNATIVO**  
**Arte SESC**  
e  
Galeria **SESC Horto**  
APRESENTAM

**Exposições de Artes Plásticas Programadas**

Novembro e Dezembro 2001

**03**

Exposição  
**"Aprendendo com os Movimentos da Arte Moderna"**

Sob o termo genérico Modernismo resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na sua primeira do século XX, quando o entusiasmo pelo progresso industrial sucedeu-se à consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formaram-se no interior do modernismo as vanguardas artísticas preocupadas não apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidade de arte.

Esta exposição visa mostrar as experiências das académicas do curso de artes visuais da UFMS, dentro da disciplina Pintura II, ministrada pelo professor e artista plástico Darwin A. Longo de Oliveira, que realizaram a investigação dos movimentos de Arte Moderna, vivenciando assim, todas as dificuldades e realizações que ocorreram com os artistas desafiados dos movimentos: Impressionismo, Pontilhismo, Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Minimalismo e Hiper Realismo (tendência contra da Paa. Art.)

**Período:** 01 a 30/11/2001  
**Modalidade:** Pintura  
**Técnicas:** Acrílica e Óleo sobre Tela  
**Local:** Sesc Ammirante Barmes  
Rua Ammirante Barmes, 50 - Bairro Amambai  
Fone: 324 7364  
**Visitas:** 2ª e 6ª feira das 9h às 21h

figura 85 – Folder Sesc Horto capa

FOLHA DO POVO

VARIEDADES

CAPO GRANDE, QUINTA-FEIRA, 22 DE NOVEMBRO DE 2001 ■ C-5

• MOSTRA

## Sesc traz a diversidade da nossa arte

Até o fim deste mês quatro boas exposições são opção de lazer nas várias unidades da entidade na Capital

**THAÍRA BUENO — DA REDAÇÃO**

A arte, assim como outras áreas do conhecimento, está em constante mutação. Pensando nisso o Sesc, todos os meses, organiza mostras diferentes a fim de valorizar os artistas do Estado e atualizar o público que acompanha a produção artística local sobre as novas tendências do mercado.

Até o fim deste mês quatro mostras dão o colorido às paredes das quatro unidades do Sesc em Campo Grande. Até o dia 28, por exemplo, que visitar o Sesc Horto vai poder conferir a coletiva de Wilton Dourado e Ivan Galassin. São mais de 20 obras que expressam em diferentes estilos a simplicidade e a ingenuidade do povo indígena.

Há oito anos pesquisando as tradições indígenas, Dourado procura expressar em suas telas de técnica mista o perfil do "bugre sul-mato-grossense". Dessa forma generalizada, segundo ele, a pintura aproxima o público de cinco etnias — caduêu, guató, ofaié, guarani e terena — embora a figura na tela seja uma mescla de todas elas.

"O meu primeiro trabalho sobre esse tema era mais ilustrativo. Hoje estou mais solto dos conceitos e expreso signos dessa cultura", ressalta.

Ivan Galassin também exhibe trabalhos sobre a cultura indígena, mas diferente de Dourado ele dedica-se a pesquisar os ianomani.

**REAPROVEITAMENTO**  
Explicitando sua preocupação com o meio ambiente a artista Maria de Lourdes mostra suas pinturas feitas com

materiais alternativos, como papelão, papéis de texturas diversas, casca de ovo e outros objetos que ajudam na composição de formas através de colagens.

A série inédita é formada por nove telas, de cores e tamanhos variados. Entre os trabalhos, destaque para uma tela que mostra um vaso de flores em tom azul.

chões acadêmicas. Nesse sentido os alunos de artes da UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) exibem no espaço o resultado de um trabalho de metapintura, isto é, uma espécie de reprodução de obras de gênios da pintura.

Nesta edição o destaque fica por conta da arte moderna. Nela nove acadêmicas

**Na foto maior o destaque é o trabalho do artista plástico Wilton Dourado, que pesquisa a cultura indígena; já a imagem menor mostra o trabalho de metapintura dos acadêmicos da UFMS**

**EM NOVEMBRO**

**Sesc Horto**  
Onde: Rua Anhanduí, 200, telefone 321-3181.  
O que: Mostra com Wilton Dourado e Ivan Galassin.  
Visitação: De segunda-feira a sexta-feira, das 8 horas às 21 horas.

**Sesc Almirante Barroso**  
Onde: Rua Almirante Barroso, 52, Bairro Amambai, telefone 324-7364.  
O que: Mostra com o trabalho dos acadêmicos de artes da UFMS  
Visitação: De segunda-feira a sexta-feira, das 9 horas às 21 horas.

**Sesc Camilo Boni**  
Onde: Avenida Afonso Pena, 3.469, Jardim dos Estados, telefone 324-7227.  
O que: Mostra de Maria de Lourdes  
Visitação: de segunda-feira a sexta-feira, das 7h30 às 22 horas; sábados das 13 horas às 17 horas; e domingos das 8 horas às 17 horas.

**Sesc Administração Regional**  
Onde: Rua Marte, 138, Algo Sumaré, telefone 324-7101.  
O que: Mostra de Telma Minuzzi.  
Visitação: De segunda-feira a sexta-feira, das 8 horas às 18 horas.

*Obs. Todas as mostras têm entrada franca.*




figura 86 – Folder Sesc Horto p 3

# TEMPO LIVRE

INCLUI ALMANAQUE

CULTURA • LAZER • COMPORTAMENTO • BELEZA • MODA • CINEMA • ROTEIRO • SOCIEDADE

• EXPOSIÇÃO

## Abstracionismo e estudos na TVE

Exposição na galeria da TVE mostra a arte de Rimidāw e estudos de alunos da UFMS, que debutam no circuito cultural de Campo Grande

Luiz Costa - da agência

Dois gerações de artistas fazem parte do acervo de trabalhos que inaugura hoje, com vernissage, a partir das 20h nos espaços Aldo Claret de Souza e Luiz Gonzaga Bezerra da galeria de arte da TV Educativa, mais uma exposição com obras de alunos do curso de Artes Visuais da UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), orientados pelo professor Darwin.

Com o título de "Metáforas" os trabalhos de Ana Mendes, Eliane Dalao, Eliete Furlan, Fabiana Cepaldi, Gláucia Inês, James Clever, Marli Ficht, Paula Roma, Marta Nogueira, Sílvia Fátz, Sonia Barbosa, Sonia da Matta, Suelma Reuck e Zilá Soares, alunos de Darwin, fazem um estudo da pintura de movimentos artísticos dos séculos 19 e 20, traçando nas suas telas, as influências que marcaram as gerações de pintores desde dois séculos atrás, quando, apaixonados, com o coração cheio, mostraram suas realizações estéticas de cada época presente.

Ja Rimidāw, artista plástico campo-grandense de ascendência portuguesa e traça, compõe em sua exposição, construindo cada ambiente que preenche, com suas obras, um verdadeiro jogo de ideias inconscientes. "Na minha exposição, eu consigo todos a uma receita simples, baseada em que os olhos de cada um toquem a tela e desse toque resulte o novo de vibrações últimas providas de emoções e reminiscências."

No texto de apresentação da obra de Rimidāw, há uma referência clara do abstracionismo, escola na qual o artista foi buscar refúgio para sua criatividade. "Desde o abstracionismo uma profunda magia de cores e geometria de formas inúmeras e avassaladoras que se debatem sobre minhas telas".

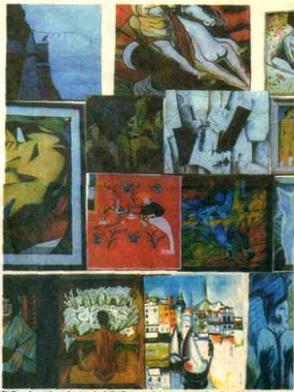


Segundo Rimidāw, suas sincladas embalsamam a realidade, permitindo a construção, em cada uma de suas telas, de um sonho diferente

explicar ele, lembrando que é desta forma, trabalhando de toque em toque, que suas sincladas embalsamam a realidade, permitindo a construção em cada tela de um sonho diferente.

No vernissage de hoje, além da exposição dos artistas presentes, haverá uma mostra indígena da Casa do Arrecho e apresentações musicais a cargo de Waldir Rosa, Márcia Cordero, Arce e da dupla Galvão e Carlos Lima.

**SERVICO** - A exposição do artista plástico Rimidāw e a coletiva dos alunos do professor Darwin serão abertas hoje, às 20h, na TV Educativa (Rua Rio Turvo S/N Parque dos Pedreiros, telefone 338-3800) com vernissage e participações especiais de Márcia Cordero, Waldir Rosa, Arce e da dupla Galvão e Carlos Lima.



Quadros dos alunos da UFMS, que debutam no circuito de exposições



APRESENTA



**BIBI FERREIRA**  
comemorando 60 anos de carreira em

**BIBI VIVE AMÁLIA**

Texto e direção: Tiago Torres da Silva

Participação: Nilson Raman    Música convidada: Carlos Gonçalves    Realização: Montenegro e Raman

Apoio Cultural:



Promoção: Pedro Silva

**Dias 12 e 13 de Abril (sexta e sábado - 21h)**  
**Local: TEATRO GLAUCE ROCHA**

Ingressos numerados: SHOPPING CAMPO GRANDE - Praça Central - 1º Piso  
RELVA - Rua Euclides da Cunha, 432 - Jd. Estados

APÓIO:



**BIBI FERREIRA**  
comemorando 60 anos de carreira em

**BIBI VIVE AMÁLIA**

Texto e direção: Tiago Torres da Silva

Participação: Nilson Raman    Música convidada: Carlos Gonçalves    Realização: Montenegro e Raman

Apoio Cultural:



Promoção: Pedro Silva

**Dias 12 e 13 de Abril (sexta e sábado - 21h)**  
**Local: TEATRO GLAUCE ROCHA**

Ingressos numerados: SHOPPING CAMPO GRANDE - Praça Central - 1º Piso  
RELVA - Rua Euclides da Cunha, 432 - Jd. Estados

APÓIO:



figura 87 – Folder TV Educativa

## Anexo 4



**Metapintura** - Aprendendo com os Movimentos da Arte Moderna  
Período - 01 a 30/11/2001  
Horário - de Segunda a Sexta feira, 8hs às 21hs  
Local - SESC - Almirante Barroso  
**Rua: Almirante Barroso, 52 - Amambai - Campo Grande - MS**

*"Aprendendo com os Movimentos da Arte Moderna"*  
Sob o termo genérico Modernismo resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, quando o entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formam-se. No interior do modernismo as vanguardas artísticas preocupadas não apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidade da arte.

Elaine Nunes

**Artistas Plásticas**

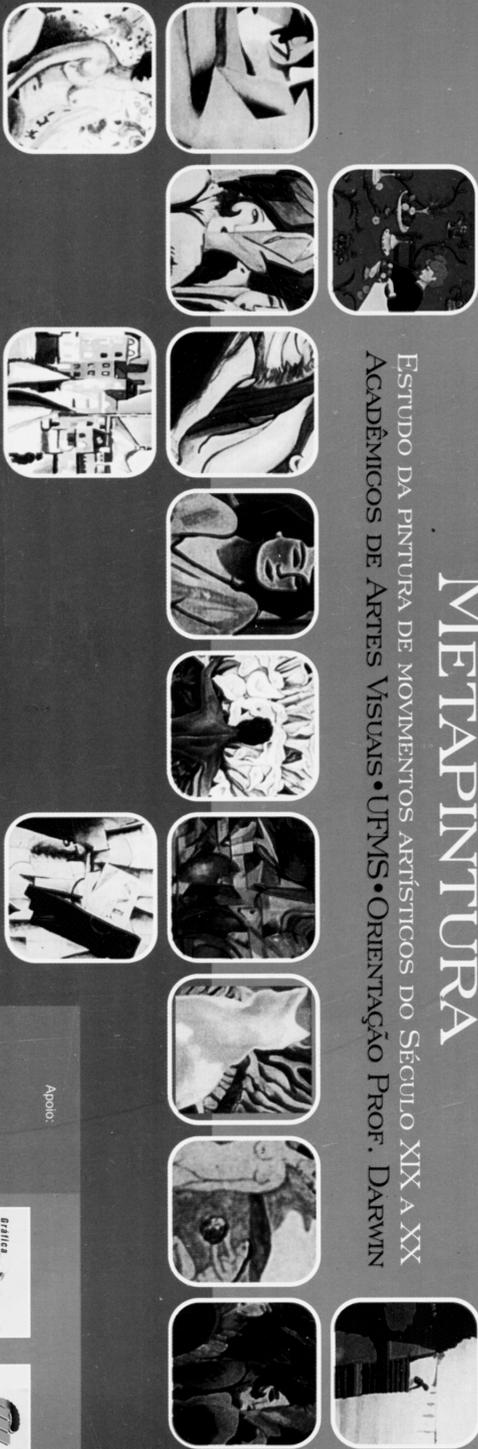
Ana Maria Mendes	Maria Cristina Fichi
Eliane Daian	Silvia Regina Enz
Eliete Furlan	Sônia Motta
Gleide Inês Nunes	Sulema R. Renck
Nyleni Teodoro	Zilá Soares

**Apoio Cultural - SESC Almirante Barroso - MS**  
**Campo Grande 01/11 de 2001**

figura 88 – Folder Almirante Barroso frente

# METAPINTURA

ESTUDO DA PINTURA DE MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DO SÉCULO XIX A XX  
ACADÊMICOS DE ARTES VISUAIS • UFMS • ORIENTAÇÃO PROF. DARWIN



**02 DE ABRIL A 09 DE MAIO**

VERNISSAGE: 04 DE ABRIL ÀS 20-HORAS NA TV EDUCATIVA • MS • PARQUE DOS PODERES  
CONVIDADOS ESPECIAIS: WALDIR ROSA, MÁRCIA CORDEIRO, GAYÃO E CARLOS LIMA. ARCE E  
EXPOSIÇÃO INDÍGENA DA CASA DO ARTESÃO

Errata : Vernissage dia 02 de Abril!

Apelo:

Realização:

**Califas Restaurante**

GOIATINS  
**TV Califas**  
Vozes das Mídias Imersivas  
(67) 384-2395

**380-4673**

GOIATINS  
**educativa**  
FM 104,9

GOIATINS  
**educativa**  
Mato Grosso do Sul

GOIATINS  
**GOVERNO DO ESTADO**  
MATO GROSSO DO SUL

figura 89 – Folder Casa do Artesão