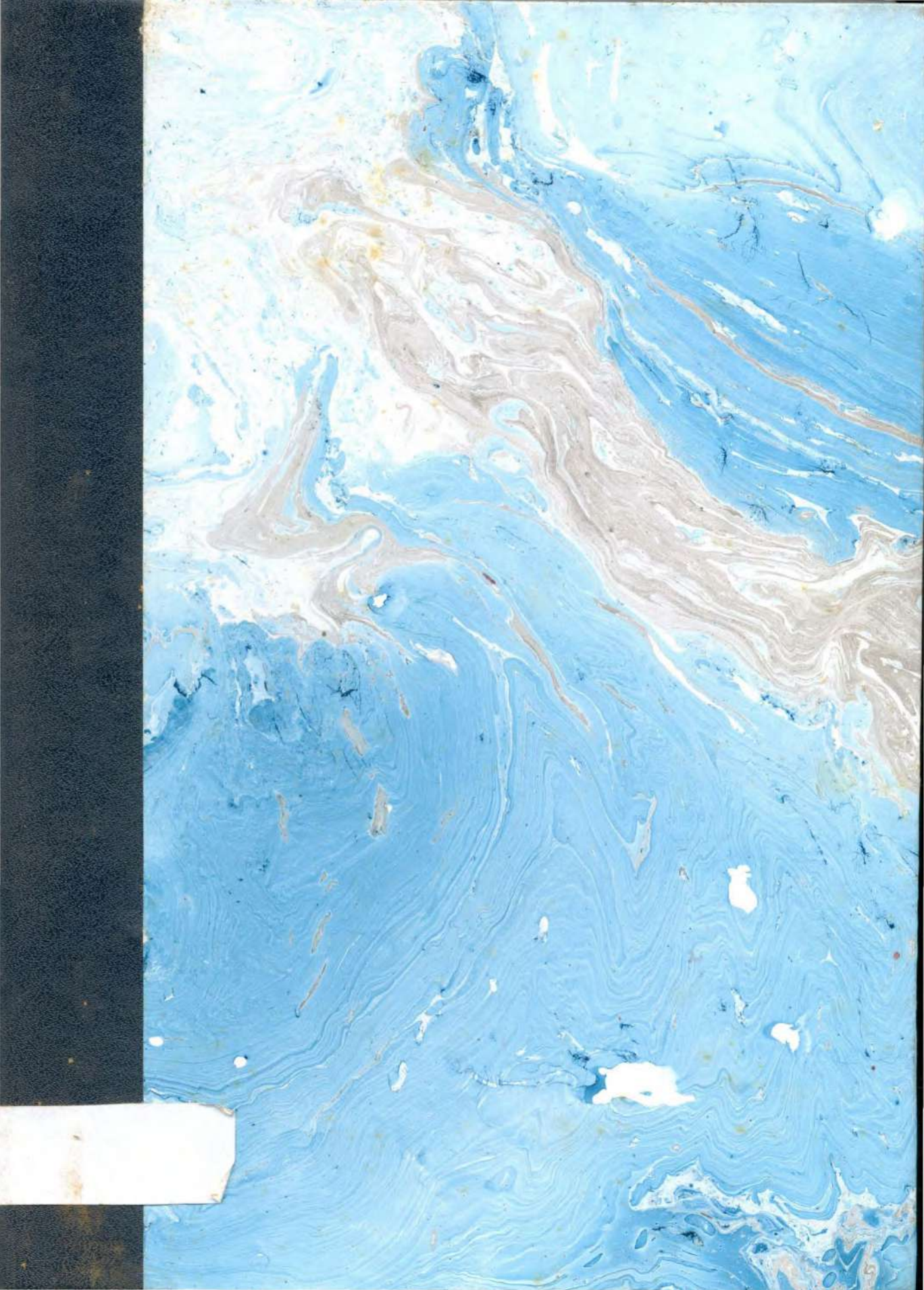


UNIVERSIDADE DO BRASIL

ARQUIVOS

DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

MCMLIX
NUMERO V

UNIVERSIDADE DO BRASIL

ARQUIVOS

DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

REITOR DA UNIVERSIDADE DO BRASIL
PROFESSOR PEDRO CALMON
DIRETOR DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES
PROFESSOR GERSON POMPEU PINHEIRO
12 DE AGÔSTO DE 1959

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
E. B. A.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES

C O R P O D O C E N T E

PROFESSORES EMÉRITOS

Alvaro José Rodrigues
Augusto Bracet
Augusto Girardet (*Falecido*)
José Flexa Pinto Ribeiro
José Otávio Corrêa Lima
Rodolpho Chambelland

PROFESSORES CATEDRÁTICOS (por ordem de antiguidade)

Henrique Campos Cavalleiro
Quirino Campofiorito
Alfredo Galvão
Gerson Pompeu Pinheiro
Lucas Mayerhofer
Carlos Del Negro
Armando Sócrates Schnoor
Calmon Barreto
Celita Vaccani
Abelardo Zaluar
Mario Antonio Barata
Leopoldo Alves Campos
Jordão E. de Oliveira Nunes (interino)
Mario de Faria Bello Junior (interino)

REPRESENTANTE DOS DOCENTES LIVRES NA CONGREGAÇÃO

Onofre Arruda Penteado Netto

PROFESSORES APOSENTADOS

Augusto José Marques Júnior
Georgina de Albuquerque
João Zaco Paraná

PROFESSORES (mensalistas)

Hilda Goltz	Cerâmica
Sophia Jobim Magno de Carvalho	Indumentária Histórica

PROFESSORES (contratados)

Almir de Gouvêa Gadelha	Decoração de Interior
Claudio Moura	Cenografia
Edson Motta	Teoria, Conservação e Restauração da Pintura
José Zacharias Amaral de Mattos	Desenho Técnico
Moacir Fernandes Figueiredo	Desenho de Croquí
Oswaldo Goeldi	Gravura de Talho-doce, Água forte e Xilografia
Waldomiro Gonçalves Christino	Arte da Publicidade e do Livro

ASSISTENTES DE ENSINO

Ahmés de Paula Machado
Aloísio Santos Pinto
Calmon Barreto
Cordélia Eloy de Andrade Navarro
Diana Bárberi Nisticó
Dulce Aguirre Horta Barbosa
Francisco Pacheco da Rocha
Maria Dulce Machado da Silva

AUXILIARES DE ENSINO

Adelaide Alves Borges
Adir Botelho
Carlos de Aguiar Magano
Fernando Barreto
Fernando Cabral Pinto
Fernando Augusto da Silveira Pamplona
Hugo Leite
Laise Telles de Souza
Léa Bustamante Sá
Lídio Introcaso Bandeira de Mello
Luiz Augusto Proença Rosa
Maria Isabel do Rêgo Barros
Maria Luiza Falabela Fabrizi
Onofre Arruda Penteado Netto
Paulo Henrique Hiss

Plinio Lopes Cipriano
Ruth Oriano Menescal Fabrício
Thales Memoria
Wanda de Ranieri
Yvone Lopes d'Avila

ADMINISTRAÇÃO

DIRETOR

Gerson Pompeu Pinheiro

VICE-DIRETOR

Quirino Campofiorito

REPRESENTANTE DA CONGREGAÇÃO NO CONSELHO UNIVERSITARIO

Alfredo Galvão
Mario Antonio Barata (suplente)

CONSELHO DEPARTAMENTAL

Abelardo Zaluar	Departamento de Desenho
Armando Sócrates Schnoor	Departamento de Escultura
Calmon Barreto	Departamento de Ciências Aplicadas
Henrique Campos Cavalleiro	Departamento de Pintura
Mario Antonio Barata	Departamento de História da Arte
Quirino Campofiorito	Departamento de Arte Decorativa
Orlando Gomes Pereira	Presidente do Diretório Acadêmico

CHEFES DE SERVIÇOS

Secretário	—	Heitor Ferreira Filho
Administrador da Séde	—	Manuel da Costa Macêdo
Chefe da Secção Pessoal	—	Abel de Vilhena Ferreira
Chefe de Disciplina	—	Alda Dutra Corrêa Bastos
Chefe de Expediente	—	Rosalvo Cesar de Almeida Nogueira
Bibliotecária-Chefe	—	Neuza Bressane
Chefe de Portaria	—	Sátiro Costa

POSSE DO PROFESSOR LEOPOLDO CAMPOS

Saudação do Professor Lucas Mayerhofer

Exmo. Sr. Professor Leopoldo Alves Campos,

Vós que em 1911, ingressastes na Casa da Moeda como aprendiz, que em 1916 iniciastes os estudos na Escola Nacional de Belas Artes, em 1920 ereis prêmio de viagem à Europa na secção de gravura do Salão Nacional de Belas Artes, em 1926, medalha de ouro do mesmo salão, em 1932 fostes nomeado Chefe de Gravura da Casa da Moeda e, sem deixar jamais o cinzel e o buril, conquistastes, em 1956, a cátedra de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, da Escola Nacioal de Belas Artes, em difícil concurso de títulos e provas, a que vinde? a que chamado atendeis, entrando nesta casa?

Atentai no caráter efêmero de produção artística contemporânea.

A obra de Arte é criada para duração limitada, como o cartaz de propaganda, que logo será coberto por novo cartaz.

Na pedra, no chifre ou no osso de ferramentas e utensílios, o troglodita gravou figuras que até hoje nos maravilham.

A indústria contemporânea, porém, não faz utilidade para durar, e sim para se usar e jogar fora.

Os teoristas da arte moderna, a começar pela Arquitetura, preconizam êsse caráter de mutabilidade. Como a casa japonêsa, que deve ser refeita cada 25 anos, a casa moderna é construída para pouco tempo, senão amanhã estará obsoleta. Construção leve, flexível, transformável, eis a palavra de ordem da Arquitetura moderna.

A pintura e a escultura são concebidas atualmente para a primeira impressão, para o primeiro olhar.

Na glíptica, o artista só intervem com a idéia criadora, pois o processo de execução torna-se cada dia mais mecânico.

Constatar essa situação, subordinar-se a ela, é o papel que compete à Escola Nacional de Belas Artes?

Na minha opinião, a escola e o professor não estão aí para atender à moda passageira, mas para mostrar às gerações o que tem perenidade, o que persiste. A escola existe para mostrar aos jovens o que tem continuidade.

Há um furacão que não deixa parar as coisas, agitando o mundo de nossos dias.

E eu velho trôpego, à margem do caminho, sigo a sonhar com as fôrças da permanência, resmungando entre dentes aquela canção:

Ici bas, tous les lilas meurrent...
Tous les chants des oiseaux sont courts.
Je rêve aux etés, qui demeurrent toujours...

Professor Leopoldo Campos.

Nada como a vossa arte, a arte de gravar no metal e em pedra dura, para evidenciar êsse anseio do homem de ultrapassar os limites de sua breve existência.

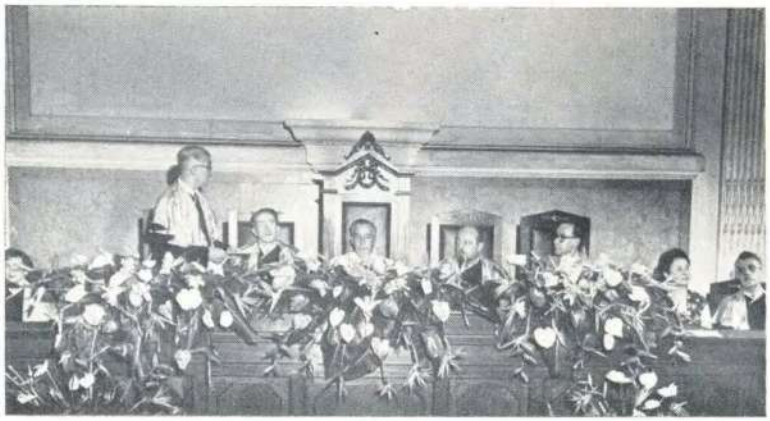
Eis porque vibrei de entusiasmo ao me ser conferida a honra de falar em nome da Congregação para saudar-vos, as boas vindas à nossa tradicional escola.

Porque não sois a máquina para fabricar com nossos alunos o artigo do dia, e sim o feiticeiro que, evocando poderes sobrenaturais, vinde iniciá-los nos mistérios, com êles considerar as coisas eternas.

Professor Leopoldo Campos, a Congregação crê em vós.

Artista gravador de mais de trezentos trabalhos executados, fostes o primeiro brasileiro a participar das exposições de camafeus e medalhas do "Salon des Artistes français".

Vossas medalhas brilharam na exposição comemorativa dos centenários de Portugal, sendo que a embaixada cultural, enviada pelo Brasil ao país amigo, desembarcou em Lisboa ostentando sôbre os vistosos uniformes e vestes de gala, a vossa medalha comemorativa do cinqüentenário da República Brasileira.



Posse do Professor Leopoldo Campos. — Em cima: o professor Lucas Mayerhofer fazendo a saudação em nome da Escola Nacional de Belas Artes. Em baixo: o professor Leopoldo Campos recebe o capelo simbólico da investidura na cátedra.

Fostes muito distinguido na exposição internacional de medalhas, em Roma, tendo a reprodução de vosso trabalho com a efígie de Henrique Oswald sido uma das escolhidas para ilustrar o catálogo da exposição.

Expuzestes na mostra de arte da cidade do Rosário, em Santa Fé.

No Brasil, vosso medalhão com cêrca de um metro de diâmetro, representando o Santo Papa, ilustra a sala do palácio do Catete em que fôra hospedado quando ainda Cardeal Pacceli. Medalhas de vossa autoria, comemorativas da visita do Cardeal Pacceli ao Brasil figuram nas galerias do Vaticano.

Fostes o autor de comendas e medalhas comemorativas do centenário do nascimento de Ruy Barbosa, e das duas medalhas comemorativas do cinqüentenário da encíclica *De Rerum Novarum* (Leão XIII).

Fizestes todos os cunhos da série do cruzeiros-ouro, de Washington Luiz.

Sois agora o primeiro professor catedrático por concurso de títulos e provas da cadeira de gravura de medalhas e pedras preciosas, na Universidade do Brasil.

Sêde benvindo à nossa Congregação.

DISCURSO DO PROFESSOR LEOPOLDO CAMPOS

Magnífico Reitor da Universidade do Brasil — Exmo. Sr. Diretor da Escola Nacional de Belas Artes — Exmo. Sr. Diretor da Casa da Moeda — Exmo. Sr. Representante da Faculdade Nacional de Arquitetura — Exmos. Srs. Professôres e demais autoridades presentes — Senhores alunos — Minhas senhoras — Meus senhores:

Ao assumir, hoje, aqui, à importante cátedra de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, em virtude do decreto alusivo datado de 27 de dezembro findo, sinto-me de tal modo emocionado pelo feliz evento, que não sei mesmo se estou participando de um inebriante sonho ou de uma palpável realidade.

Minha alma tôda se ergue em prece, na mais profunda reverência a Deus, para agradecer-Lhe tamanha soma de benésse.

Pairam ainda, em meu espírito, confusas, e em tropél, as palavras que, em vão, desejo empregar, para expressar aos meus mestres, amigos, parentes e familiares a gratidão de que estou possuído, nesta memorável hora pelos benefícios que seus incentivos me trouxeram, na árdua luta sustentada, a par dos meus modestos méritos para a realização de tão alto e honroso escôpo, como soe ser a conquista desta preciosa cátedra.

Todavia, por uma dessas singularidades dualísticas das emoções, ao mesmo tempo que meu espírito freme e exulta de alegria, queda-se também, indeciso, temeroso de se ver ofuscado pelo esplendor emanante dos conscípuos e egrégios professôres, desta secular e gloriosa Escola, junto dos quais, devo tomar assento, e, venha eu, assim, periclitar nas sérias responsabilidades, decorrentes da alta investidura.

Pois, não é sabido, porventura, que esta é a casa, dos Araújo Pôrto Alegre, dos Pedro Américo, Vitor Meireles, dos Bernardelli, Amoêdo, Girardet, Visconti e tantos outros mestres, que a Nação venera e de cujos méritos até, alhures se proclama e admira!

Não é ela, também, para não nos limitarmos, sòmente ao passado, a Casa dos Chambelland, dos Correia Lima e demais insignes artistas de nosso dias!

Não é sob esta majestosa cúpula, e, através das amplas salas e ricas galerias desta memorável Casa, que se acrisolam, e, se preparam, os grandes mentores artísticos, do nosso Brasil de amanhã!

Pois bem, em épocas passadas, de 1916 a 1920, em plena juventude, aqui formei minha mentalidade, usufruindo embora como aluno livre, as sábias e proveitosas lições de Augusto Girardet e de Rodolfo Chambelland, respectivamente, nas aulas de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas e de Desenho de Modêlo Vivo.

Aqui, também, encetei, entre colegas e professôres duradouras afeições, que até hoje guardo e venho mantendo com avareza.

Pela marcha inflexível do tempo, muitos dêles infelizmente, já não mais fazem parte dentre os vivos, mas, em meu coração, se conservam suas lembranças envoltas na perene saudade.

Todos os meus pendores e máximos anseios, estiveram sempre voltados para esta Escola, que nunca deixei de admirar e querer bem, anseios êsses, que cresceram na proporção dos obtsáculos que lhes iam sendo erguidos, e só hoje, felizmente, que se me tornou possível, a consecução do tão almejado anêlo.

Viandante de longa e laboriosa caminhada venho, através de alguns decênios, militando na nossa importante Casa da Moeda, estabelecimento exemplar, dinâmico, coberto de glórias, em cujos degraus hierárquicos, perlustrei todos, de um a um, até atingir-lhes o tôpo.

Muito aprendi, pratiquei, ensinei e ainda estou aprendendo naquela imensa colmeia de cêrca de 2.000 servidores — autêntica escola viril de trabalho especializado — destinada, como é óbvio, ao fabrico e à manipulação do numerário do país, na

mais pura e condigna manifestação formal de nossa soberania.

Do que realizei e estou realizando naquêle estabelecimento, deve dizer o acêrvo de meus trabalhos, tão magnânimamente descrito, pela fluente e inspirada palavra do meu ilustre paraninfo o Professor Lucas Mayerhofer, insigne Diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil e um dos maiores luminares de nosso Magistério Superior, a quem, muito especialmente desejo expressar, aqui, em público, o meu profundo agradecimento pela subida honra que me concedeu, anuindo, em testemunhar esta cerimônia.

Pelo eminente cunho artístico-industrial da Casa da Moeda, torna-se evidente, como sucede com suas demais congêneres de outros países, a necessidade de uma orientação artística, pronunciada.

E, como obtê-la, senão sob a égide natural de nossa Escola Nacional de Belas Artes.

Daí êsse intercâmbio de valôres que sempre existiu e continua a existir entre os dois Estabelecimentos conforme atestam, a passagem ali e aqui, de tantos artistas como: Modesto Brocos, Francisco Hilarião, Rodolfo Chambelland, os irmãos Timotheo da Costa, Augusto Girardet e outros; modernamente, Luiz de Almeida Júnior, Calmon Barreto, Armando Pacheco, Cadmo Fausto e tantos outros que me escapam à memória.

Muito teria eu que falar ainda à respeito, da Casa da Moeda, dos seus ilustres diretores, Honorio Hermeto Correia da Costa, Ênes de Souza, Mansueto Bernardi, Zeno Zielinsky, Epitácio Maia e também dos meus nobres colegas, dos meus brilhantes auxiliares e dos jovens e talentosos alunos que, a todos êles devo minhas melhores considerações; entretanto, devemos convir que o momento não permite o alongar-se nêsse importante setor, apenas, deter-me-ei por especial deferência, frente a um simples nome.

HILARIÃO

Estranho e curioso nome que é êsse, lembrando, um misto de história e lenda, mas que, na realidade, contribuiu um

pouco para tudo isso, o caráter retraído, severo e misantrópico do meu ilustre Mestre de Desenho, na Casa da Moeda.

Francisco Hilarião Teixeira da Silva, era o seu nome completo.

Menino prodígio de São Fidelis, cidade fluminense onde nasceu e mais tarde, veio a falecer, foi Hilarião uma das "trouvaille" do magnânimo Imperador Pedro II, quando da passagem do monarca por aquela localidade a caminho da cidade de Campos.

Mais tarde, sob a augusta proteção, de S. Majestade, que lhe dedicou uma pensão, Hilarião vem estudar, em nossa Escola, então Imperial Academia de Belas Artes, sob cuja designação tanto êle se orgulhava de haver pertencido.

Porém, nas liças para o Prêmio de Viagem do Salão entre colegas do porte de Henrique Bernardeli, Rodolfo Amoêdo e outros, Hilarião, foi, flagrantemente preterido, donde se originou para êle, tamanho desgôsto que, abondonou, para sempre, tais competições.

Enfurnou-se em nossa Casa da Moeda onde desempenhou com especial brilho a função de Desenhista, especializando-se, sobretudo, no desenho de aguada no que era inimitável e também na composição para medalhas, moedas e selos.

Foi assim que conhecemos Hilarião em 1912, por ocasião da instituição na Casa da Moeda de um curso especial, de Desenho e de Gravura, organizado pelo eminente e saudoso Diretor, Dr. Honório Hermeto Correia da Costa.

Foram contratados para ministrar o referido Curso, o Professor Augusto Girardet, para lecionar Gravura de Medalhas e Moedas, e Otto Rein para o ensino de Gravura de Talho Doce, ficando, o ensino de Desenho Figurado, a cargo de Hilarião.

Como aluno seu, cedo se estabeleceu, entre mim e Hilarião, uma corrente íntima, de mútua compreensão e perfeita analogia, de pensamento e de gôsto estético.

Talvez, fruto de circunstâncias e identidade do meio!

Coração boníssimo sob a capa da severidade e mordaz ironia, Hilarião distribuia por todos os seus alunos um cabedal de conhecimentos invulgares, sem, de nenhum de nós exigir retribuição alguma.

Infelizmente, logo após sua aposentadoria na Casa da Moeda em 1923, Hilarião se fastou para sempre, de meu cenário, retirando-se para São Fidelis, sua cidade natal, sem mesmo aceitar permuta de correspondência, até que, certo dia, inesperadamente, vim saber, do seu falecimento naquela localidade, legando a todos nós, seus discípulos um perfeito exemplo de honestidade de propósitos, a par dos seus vastos conhecimentos profissionais.

Falei de Hilarião em 1º lugar, não porque a êle devesse eu, mais gratidão do que aos meus outros dois professôres, Rodolfo Chambelland e Augusto Girardet, pois que, minha gratidão, a todos três envolve igualmente, embora, é evidente, cada um dêles, tenha influenciado diretamente sôbre minha mentalidade, segundo suas próprias características pessoais.

"RODOLFO CHAMBELLAND"

Rodolfo Chambelland foi meu professor de Desenho de Modêlo Vivo, aqui, nesta Escola, no período de 1916 a 1920.

Sôbre sua excepcional atuação nessa disciplina penso ser demasia tecer qualquer encômio.

Além de aluno predileto do grande Zeferino da Costa, seu antecessor na cátedra a quem substituiu, após memorável concurso, Chambelland deixou em seu longo apostolado, por esta Casa, uma legião de alunos que ai estão, atestando a proeficiência dos seus sábios ensinamentos.

Sua característica principal parece ter sido a da noção de dinâmica no Desenho, isto é, a vigilância permanente a automática do aluno, sôbre as formas e atitudes assumidas pelo modêlo, de sorte que, a qualquer instante do trabalho, houvesse correspondência dêsse, com o modêlo posando.

Essa severa diretriz causava não pequenos dissabores entre alguns alunos menos avisados, os quais não atinavam, pela lei do menor esfôrço, com as reais e objetivas vantagens dêsse profícuo processo de desenho.

O nosso ilustre mestre de outrora, ostenta, hoje, além de outros padrões de glórias, o belo e invejável título de Professor Emérito desta Escola.

Prova prática do concurso prestado pelo professor Leopoldo Campos. — Em cima: composição e execução de medalha comemorativa. Em baixo: camafeu, retrato de Rodolfo Amoêdo.

"AUGUSTO GIÓRGIO GIRARDET"

Falarei agora, de Augusto Fiórgio Girardet, que, como é sabido, faleceu nesta cidade em 1955, três meses antes de completar 100 anos de existência, isso porque, segundo disse o Magnífico Reitor Pedro Calmon, em Sua Eterna Sabedoria Deus não quis que Girardet fôsse molestado, na delicada modéstia de seus hábitos, com as pompas de um Centenário, em vida".

O nosso grande MESTRE — patrono e paradigma da cátedra de Gravura, de Medalhas e Pedras Preciosas — nasceu aos 23 dias do mês de novembro de 1855, em Roma, a cidade Eterna.

Filho de D. Teresa Severini e do notável mestre da Glíptica italiana Giórgio Antonio Girardet, o nosso biografado desde tenra idade dedicou-se ao estudo e à prática da Glíptica sob a severa direção de seu pai, indo cursar mais tarde o Real Instituto de Roma, mais conhecido por Academia de São Lucas, onde completou seus estudos, com os professôres: Podesti, Massini. Alegreti e Giullio Monteverde, êste último, seu padrinho de batismo. De tal monta foram os seus progressos na carreira artística que, por ocasião do concurso de títulos organizado em Roma, sob os auspícios do Govêrno Brásileiro para a Regência da cadeira de Gravura, de Medalhas e Pedras Preciosas, da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Augusto Girardet logrou obter o primeiro lugar.

Ao ter, porém, que partir para o Brasil, seu pai dêle não se quis apartar, e, acompanhou-o, para longe da pátria.

Aos 6 de fevereiro de 1892, assumia Augusto Girardet, aqui, no Rio, a cátedra para a qual fôra contratado. No período decorrente de 1912 a 1920, Girardet serviu em nossa Casa da Moeda, como contratado, para lecionar gravura de medalhas e moedas.

Simultâneamente era nomeado, aqui, na Escola, após concurso de provas, Profesor Extraordinário por 5 anos e, em 1917, empossado na Cátedra de Gravura, de Medalhas e Pedras Preciosas desta Escola.

Datam dêste profícuo período, nossas relações com o insigne mestre.

Em 1934 após 42 anos de magistério foi jubilado e, em lugar de se recolher ao merecido "otium cum dignitate" prosseguiu o ilustre mestre, em sua afanosa vida de trabalho, cada vez produzindo melhor.

E, era impressionante, quase fenomenal, Girardet, aos 99 anos e meses, ainda executando em sua residência de Copacabana difíceis encomendas, com um senso de perfeição e responsabilidade admiráveis.

Teve o título de Professor Emérito e era, quando faleceu, o Decano da Universidade do Brasil.

Seus discípulos na Casa da Moeda foram, entre outros: João da Cruz Vargas, Luiz de Almeida, Lúcio Coelho, Jorge Soubre, Carlos da Costa Faria, Hermínio Pereira, Arlindo Bastos, Calmon Barreto, Mário Doglio, Francisco Gomes Marinho, Basílio Nunes, Benedito Ribeiro, Orlando Maia, Manoel Ignácio da Silveira; e, aqui, na Escola: Adalberto Matos, Dinorah de Simas Eneas, Lucília Ferreira, Acácio Moreira e outros.

Girardet possuia as seguintes láureas: Medalha de Ouro, da Exposição de S. Luiz, 1904; Grande Prêmio do Salão Nacional de Belas Artes, 1908; Grande Medalha de Ouro, 1913, e, Medalha de Honra, 1919, do referido Salão. Tinha ainda, a comenda de Cavalheiro da Corôa de Itália. Era membro emérito da Academia Brasileira de Belas Artes.

Em 1945, foi-lhe erigida em vida, uma herma nos jardins do Palácio Monroe, nesta capital.

Exemplo ímpar de proeficiência e dignidade profissional, exerceu o seu apostolado no trabalho honrado que tanto eleva a alma e enobrece o caráter.

Criou imorredouras obras de Glíptica, difundiu admiráveis conhecimentos artísticos e foi, exemplo vivo de energia e de ação entre dezenas de alunos dispersos por algumas gerações.

E, após cêrca de um século, de vida produtiva e criadora, Girardet dêste mundo se afastou, deixando em seu lugar o imenso vazio que se nos afigura impossível de ser preenchido.

Seus restos mortais foram depositados na campa do saudoso Professor Ernesto Ronchini, do Instituto Nacional de Música — o seu grande amigo de sempre.

E, era de comover, quando, na nívea necrópole de S. João Batista, por ocasião dos funerais do mestre querido, ao contemplarmos o lindo medalhão de sua autoria, que orna a dita campa, tínhamos a perfeita impressão, talvez, algum requinte de iluminação, que, a imagem de Ronchini, em bronze sorria, acolhendo-o com aquela mesma expressão carinhosa de outrora, quando em vida acolhía-o para conduzí-lo, agora, ainda sorridente, às regiões dos Eleitos, daqueles que, por êste mundo expargiram exclusivamente as sementes do bem e do Belo.

"ZEFERINO FERREZ"

Foi o antecesor de Augusto Girardet na cátedra de Gravura de Medalhas desta Escola e seu primeiro ocupante. É considerado por Francisco Marques dos Santos, (o nosso grande numismatógrafo), como o pioneiro da Gravura de Medalhas no Brasil.

Nasceu Zeferino Ferrez, em 1797 no Jura francês em Saint-Laurent.

Anos depois, em 1810, matriculou-se na Escola de Belas Artes, de Paris, e ali fêz seus estudos acompanhado de seus dois irmãos Marc e August sob a direção do escultor Beauvalet.

Zeferino aportou ao Rio de Janeiro juntamente com seu irmão Marc, pouco depois da chegada aqui da Missão Francesa, e em 1820 foi contratado pelo nosso govêrno para dirigir a cadeira de Gravura de Medalhas.

Em 1831, por fôrça do nosso Estatuto, foi suprimida a referida cadeira e logo depois restabelecida em 1837 tomando Zeferino Ferreb assento, junto à Congregação da Escola durante os 14 anos que se seguiram até a data do seu falecimento prematuro em 1851 quando o artista contava 54 anos.

Zeferino Ferez é o autor da primeira medalha, cunhada no Rio de Janeiro e de uma dezena de outras madalhas que se lhes sucederam tendo, também, trabalhado em colaboração com seu irmão Marc, na confecção de várias esculturas. O baixo relêvo da fachada da antiga Escola de Belas Artes e uma estátua da América em barro cozido são trabalhos de sua inteira autoria.

Tendo me referido, até agora, especialmente, aos meus três mestres e ao pioneiro da cátedra que tive a honra de assumir não posso entretanto deixar de expressar aqui à minha querida espôsa e companheira inseparável de tantos anos de lutas, o meu eterno reconhecimento pelos inúmeros sacrifícios suportados em comum.

Aos meus saudosos pais cuja lembrança enuvia-me os olhos e a todos aqueles que, direta ou indiretamente, proporcionaram-me esta alegria — "Gratidão"!

Finalizando, direi à guisa de sucinto programa que dentro do Regulamento desta Escola proporei:

a) A divisão do Curso de Gravura, de Medalhas e Pedras Preciosas em lições técnico-artísticas e, tantas aulas práticas quantas se fizerem necessárias ao conhecimento perfeito da matéria tendo em vista principalmente o gráu de desenvolvimento do aluno e sua capacidade de compreensão.

b) Concomitantemente ao desdobramento gradativo dos estudos farei o aluno se familiarizar com o emprêgo dos instrumentos e materiais adrêdes indicados, no intuito de o aluno ficar apto à execução de qualquer trabalho de rotina, com o menor esfôrço possível.

c) Procederei à visita de Museus e estabelecimentos congêneres quer públicos como particulares sobretudo à Casa da Moeda onde se acham instalados todos os serviços destinados à prática e execução de medalhas visando o aperfeiçoamento e o conhecimento exato pelo aluno das condições em que se realizam êsses trabalhos em nosso país;

d) Concursos emulações, sabatinas e todos os meios de incitamento ao estudo empregarei, almejando colocar o aluno em dia com a matéria ensinada;

e) Enfim, o cinema, passeios, conferências e demais meios pedagógicos modernos aplicarei para o preparo eficiente e rápido de artistas pravadores visando tornar mais conhecida e convenientemente apreciada e difícil arte de Glíptica infelizmente ainda não substimada em nosso país, até trazê-la — se a tanto me ajudar o engenho, e arte — ao gráu de desenvolvimento que esta delicada arte gosa nos grandes centros culturais do mundo.

ALUÍZIO AZEVEDO, ALUNO DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Mário Barata

Em abril de 1957 comemorou-se o centenário do nascimento do romancista Aluízio Azevedo, que como outros escritores do século XIX interessou-se muito pelas artes plásticas, chegando a desenhar para revistas de caricaturas e inscrever-se como aluno ouvinte na antiga Academia Imperial de Belas Artes, que foi na centúria passada um dos principais fócos de cultura do país. Não era então raro êsse amor pelas diversas artes: êle caracterizava mesmo a fisionomia cultural oitocentista, em contraste com a diminuição das relações entre as artes visuais e a literatura no primeiro têrço do século XX.

O século XIX vira Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre estudarem na Academia Imperial das Belas Artes, da qual já no início da República veio a ser secretário Raul Pompéia, escritor que também se exprimiu artìsticamente pelo desenho e, ao que consta, pela escultura. Foi nessa instituição que — como dissemos — Aluízio Azevedo se matriculou, quando de sua primeira estada no Rio.

Em relação ao autor de "O Ateneu" foi tão marcante a tendência visual e a sua formação de artista plástico, que o escritor Eugênio Gomes, em estudo incluído em *Visões e Revisões* (1), acentua que "uma das audácias de Raul Pompéia consistiu em submeter a fixação da natureza ambiente às prescrições do impressionismo artístico antecipando-se, por êsse lado, a qualquer romancista brasileiro. Aliás, tudo indica que a técnica empregada para isso em O ATENEU representa ex-

(1) Edição do Instituto Nacional do Livro, M.E.C., Rio de Janeiro, 1958, pág. 257 e seguintes.

periência anterior à da própria pintura em nosso País, onde só muito tempo depois a revolucionária escola teve um ponto alto, com Eliseu Visconti. Aqui, por conseqüência, inverteram-se as posições, e, ao contrário do que se passara na Europa, a literatura precedeu a pintura, nesse rumo, comprovadamente sob a influência dos irmãos Goncourt.

"A vocação de Raul Pompéia para as artes plásticas teve nisso, evidentemente, um papel decisivo. O artista que havia em Sérgio revela-se, a cada momento, em suas reminiscências, tornando-se particularmente expressivo o capítulo VII, em que descreveu uma exposição escolar de desenhos, onde figurava seu bosquejo de uma cabra de Tibete, incluído, entre as ilustrações da narrativa. Nesta, o desenhista influiu até demais, fazendo prevalecer constantemente e, por vêzes, imprudentemente, sua ótica específica sôbre a visão do romancista, como no momento em que Aristarco denotava estar lisonjeado com a galeria de seus retratos, por mãos de alunos, naquela exposição: "Parecia-lhe ter na face a cócegazinha sutil do *crayon* passando, brincando na ruga mole da pálpebra, dos pés-de-galinha, contornando a concha da orelha, calcando a comissura dos lábios, entrevista na franja dos fios brancos, definindo a severa mandíbula barbeada, subindo pelas dobras oblíquas da pele ao nariz, varejando a pituitária, extorquindo um espirro agradável e desopilante".

O ôlho-pintor que, embora caricaturalmente, deu semelhante expressão plástica a um sentimento de lisonja, insinuou-se em tôdas as situações, porém as suas interferências mais significativas são aquelas que deram um toque imprevisto à natureza, procurando apresentá-la por um prisma realmente novo".

— Por falar em Eugênio Gomes foi êsse amigo que me chamou a atenção para os desenhos de Castro Alves, muitos dos quais foram exibidos na mostra comemorativa do centenário do nascimento do poeta, no Ministério da Educação e Cultura, e vieram à luz recentemente, no excelente catálogo editado pelo Instituto Nacional do Livro, na série EXPOSIÇÕES, número III de suas publicações (2).

(2) — EXPOSIÇÃO CASTRO ALVES — Centenário do Nascimento de Castro Alves, 1847-1947. I. N. L. — Rio de Janeiro — 1958.

Encontramos no arquivo da atual Escola Nacional de Belas Artes, o requerimento em que Aluízio Azevedo solicitou inscrição como ouvinte, na cadeira de desenho de modêlo vivo, em 1876.

Reproduzimô-lo, parcialmente, nesta página, vendo-se no "clichê" o autógrafo do artista.

Desenhista, caricaturista, o naturalista maranhense seguia o gôsto gráfico da época, seja em composições de tipo "affiche" com múltiplos planos e linhas diagonais, com dizeres e figuras preenchendo quase a totalidade do espaço, seja em desenhos mais amplos e plásticos, todavia, geralmente, com vários personagens. Suas criações figurativas aparecem na imprensa da

Autógrafo de Aluizio Azevedo

época: o "Fígaro", o "Mequetrefe" e, possìvelmente, a "Comédia Popular". Era tal a sua vocação plástica que vários textos biográficos indicam ter vindo Aluízio Azevedo do Maranhão para o Rio a fim de estudar desenho e pintura. Josué Montelo, por exemplo, no capítulo "A Ficção Naturalista" da obra coletiva "A Literatura no Brasil", escreve: "É sabido que, antes de se fazer escritor, Aluízio revelara acentuados pendores para o desenho e a pintura. Em 1876, deslocara-se êle de São Luís do Maranhão,

sua cidade natal, para o Rio de Janeiro, com a intenção de conseguir na Côrte os meios necessários para estudar pintura na Itália. Tudo o que consegue, nêsse primeiro embate com a metrópole, é firmar-se como caricaturista, nas páginas combativas de "O Mequetrefe" e "O Fígaro".

Não alcançando imediatamente o difícil sonho da viagem à Itália — que fará mais tarde como diplomata, mas já mentalmente esgotado — pode-se comprovar pelo documento inédito a que aludimos no início destas notas que Aluízio Azevedo, chegado ao Rio, fora de tempo para matricular-se, em 1876, como aluno regular na Academia das Belas Artes, requereu ao seu diretor conselheiro Nicolau Tolentino, que se lhe concedesse a inscrição como aluno ouvinte de cadeira fundamental, na época. De 1877 não existe requerimento do grande intelectual no arquivo da escola.

Herman Lima, em suas pesquisas na Biblioteca Nacional, destinadas à obra "A Caricatura no Brasil", reuniu boa documentação sôbre os desenhos de Aluízio Azevedo em nossa imprensa ilustrada. A êsse respeito escreveu bom artigo intitulado "O Caricaturista Aluízio Azevedo", no número de abril de 1957 do "Jornal de Letras". Aconselho aos interessados a leitura dêsse trabalho seguro e honesto.

Teria a propensão visual de Aluízio de Azevedo facilitado a sua criação "naturalista"? Eis um tema digno de ser mais esmiuçado do que se o poderia fazer em artigo de jornal.

Zola — para citar outro grande naturalista — fôra crítico e amador de arte dos mais pertinentes e sérios da França oitocentista. Qual, pois, a relação entre a prosa descritiva dos naturalistas (também típica em Eça) e a tendência para as artes vivas de seus criadores? Deixo o problema aos ensaistas literários.

Alguns de nossos críticos já acentuaram o aspecto pictórico e descritivo da obra de Aluízio. Para Olívio Montenegro: "nêsse gênero de romance é que autor nenhum entre nós, suplantou Aluízio Azevedo: nenhum construiu a vida em formas mais plásticas, foi mais objetivo e mais exato no detalhe.

E nota Agripino Grieco: "... em suma, êsse escritor foi um bom retrato coletivo. Exterior como todos os naturalistas, físico,

visual apenas..." e, pintor da cidade, raramente trabalhava êle com pincéis finíssimos".

Não se julgue porém que — observamos nós — pintura seja só descrição. Nela a orgânica das formas, a sua estrutura e inter-harmonização é fundamental. E essas relações "plásticas" também podem surgir ou surgem na literatura.

Passando a outro assunto, conhecemos indicação de haver sido Aluízio Azevedo também crítico de arte. Êsse fato consta do verbete biográfico do escritor na Enciclopédia e Dicionário Internacional, editado por W. M. Jackson em Lisboa, Rio, São Paulo, etc., na década 20 e redigida por contemporâneos de Aluízio. É na mesma obra que se encontra referência ao fato de haver Raul Pompéia também feito escultura. Todavia, ainda não os comprovamos, apesar da idoneidade que devemos atribuir à fonte, no tocante a êsses particulares.

Dificuldade de investigação que não ocorre no caso do irmão do primeiro, Artur, do qual já lemos boas críticas de arte, publicadas com as iniciais A.A. em "O País" do comêço do século. Ao lado de Gonzaga Duque, Artur pode ser considerado um dos críticos de arte importantes da época, no Brasil. Mas isso já pertence a outra história.

Voltando ao autor de "O Cortiço", Herman Lima cita em seu recente artigo dois testemunhos que confirmam, concretamente, a utilização de dotes visuais na elaboração ficcionista do escritor maranhense, Domingos Barbosa — conta-nos êle — disse certa vez, em conferência a respeito de sua personalidade (de Aluízio) "mais tarde, ao manejo em que se adestrou, do lápis e do pincel, deveu êle um dos seus mais altos méritos de escritor. É que, antes de escrever as personagens que nos seus livros se movimentam, êle as pintava, a aquarela, se eram belas e boas, e caricaturava-as, a lápis, se eram ridículas e más".

No mesmo sentido, observa Afrânio Peixoto, em "Lembranças de Aluisio Azevedo" (Revista da Academia Brasileira de Letras, ano IV, nº 12, de abril de 1913): que o romancista "seria incapaz de escrever sem o documento humano, que êle ia procurar onde existisse, mesmo nas pocilgas e nos alcoices da Saúde, entre marítimos e soldados, gente de tôda laia, rufiões e comborços, para os trazer até a realidade de suas ficções. Êle mesmo re-

contava e pintava bonecos aos quais emprestava vida, atitudes, sentimentos, ações caráter, com as quais falava e convivia para a sua obra. Alguns dêsses filhos queridos de sua concreta imaginação, tal o Jerolmo, um dêles, famoso e conhecido de todos os seus amigos, lhe deve ter sobrevivido, pois que o conservava na gaveta, entre seus papéis.

Mas Herman Lima anota com agudeza, levantando um problema, que nos romances naturalistas, "curiosamente não encontramos, quer na apresentação das cenas, qualquer vislumbre do espírito da sátira do autor das violentas caricaturas de 1876-7".

Tôdas estas indicações fiquem para suscitar interêsse em tôrno das relações entre letras e visualidade e sirvam para relembrar a importância da atual Escola Nacional de Belas Artes, no século passado, em nosso país.

HOMENAGEM
AO
PROF. E ARQUITETO ADOLFO MORALES DE LOS RIOS (PAI)

Pelo transcurso, a 10 de março de 1958, do centenário do nascimento e, a 3 de setembro, do 30º aniversário do falecimento do eminente arquiteto e professôr Adolfo Morales de Los Rios y Garcia de Pimentel, a Escola Nacional de Belas Artes e a Faculdade Nacional de Arquitetura promoveram, naquela segunda data, uma sessão solene no Salão de Honra da referida Escola.

Abrindo a sessão, o Magnífico Reitor da Universidade do Brasil, Dr. Pedro Calmon Moniz de Bittencourt, disse da satisfação de que estava possuido ao presidir à solenidade em que se cultuava a memória de uma das excelsas figuras da arte brasileira. Não lhe cabia fazer o elogio da vida e da obra do ilustre Mestre, pois era tarefa entregue a conspícuos oradores que dentro de instantes ocupariam a tribuna. Louvando a iniciativa da Escola e da Faculdade, êle trazia a sua cordial e merecida solidariedade ao ato que naquele momento tinha lugar.

Abordando as diversas facetas da personalidade do extinto, fizeram-se ouvir os oradores, cujas peças vão, a seguir, transcritas.

ORAÇÃO DO PROFESSOR PAULO F. SANTOS

Adolfo Morales de los Rios y Garcia de Pimentel é dessas figuras que ultrapassam as fronteiras de sua época, resistindo aos embates do tempo. A prova é nos acharmos aqui reunidos — colegas, alunos, amigos, admiradores — trinta anos depois de sua morte, para lhe reverenciar a memória.

Professor Adolfo Morales de Los Rios Filho.

Espírito polimorfo, de formação eclética como era de norma na sua geração, em todos os numerosos setôres em que empregou a sua atividade — demasiado numerosos para um homem só — marcou a sua passagem com o relêvo e o brilho de uma invulgar personalidade.

Foi arquiteto, urbanista, professor de múltiplas cadeiras técnicas e artísticas, historiador, jornalista, orador, eventualmente escultor, gravador, ficcionista, ensaista, e, por largo período da vida, homem de empreendimentos, engenheiro, industrial.

Exuberância e opulência são as palavras que me ocorrem para definir-lhe o temperamento e interpretar-lhe o estro criador. Sua imaginação era caudalosa como uma torrente, que jorrando do alto invadisse as margens, extravasando, avassaladora, para além do leito natural.

Arquiteto, pela altitude por que afirmava a sua poética, era lírico, e pelo nomadismo de sentimentos, o gôsto do acidente, do pitoresco, do individual e do expressivo levado a extremos: um romântico.

Jamais se deixou disciplinar pela pauta dos dogmas, ou prender nas algemas das gramáticas. Era anti-normativo, anti-clássico. E pelos arroubos da imaginação, a pompa da linguagem plástica e a paixão do bizarro, um barroco também.

Desenhava de um jato uma fachada diretamente em tela, abandonado por inteiro ao impulso da criação. Daí a prodigiosa versatilidade de sua obra, que variava de maneira e de estilo de edifício para edifício, e até de fachada para fachada num mesmo edifício, como foi o caso no prédio desta escola, que, lado a lado com o Palácio Provincial de San Sebastian, em Espanha, também de sua autoria, considero, em que pesem as alterações que lhe foram introduzidas, das suas mais nobres e grandiosas realizações.

Urbanista, se escassas lhe eram, no meio acanhado em que labutava, as oportunidades de realizar obra de monta foram clarividentes muitas de suas sugestões.

Professor, pelo universalismo de sua cultura, pela riqueza de imagens de que se servia e vibração de suas explanações, sabia incutir interêsse e entusiasmo pelos assuntos que abordava, servindo-lhe sempre de "*leitmotif*", na paisagem em que, fôsse

qual fôsse a matéria, se moviam as suas idéias, problemas e coisas do Brasil, sua pátria de adoção, a que dedicou creio não faltar à verdade se disser que mais do que ao seu país de origem — sonhos, ambições, anélos, e todo um grande, e desinsofrido, e desesperado amor.

Orador, tinha a palavra fluente e colorida e era de regra o escolhido para resolver situações difíceis, de que se saia galhardamente, através as mais arrojadas e eloqüentes improvisações.

Jornalista, palmilhava com propriedade todos os terrenos dos profissionais da especialidade, desde o simples tópico até à crônica ou ensaio erúdito. Praticava os assuntos críticos e literários, e, com graça, os irônicos e jocosos. Era, de resto, escrevendo ou falando, humorista e polemista de malícia e "humor".

Historiador, versava com desenvoltura, a história do Brasil e as da arte e da arquitetura. Situou-se na nossa bibliografia histórica, como um dos mais erúditos pesquisadores dos antecedentes da cidade do Rio de Janeiro.

Homem de empreendimento, muitos dos quais caracterizadamente de engenharia, contam-se por dezenas as iniciativas de vulto de que foi o idealizador ou o realizador: vilas balneárias, saneamento e esgôtos de cidades, numerosas estradas de ferro por todo o Brasil, mercados, lavandarias públicas, escolas padronizadas, hotéis, emprêsas imobiliárias de auxílio mútuo, emprêsas e oficinas de construção civil, companhias de pesca. Projetou a unificação das emprêsas de bondes do Rio de Janeiro, a construção de altos fornos para Minas Gerais, uma cidade industrial e um porto livre para ilha do Governador.

Como artista, era de extraordinária habilidade manual: desenhava técnica e artìsticamente, caricatura, aquarela, gravava, modelava, trabalhava a madeira e o metal, incursionava nos campos da joalheria e dos leques.

Espírito irriquieto, era versado em assuntos os mais variados: em indumentária e uniformes do exército, em mobiliária, alfáias, arqueologia, epigrafia, numismática, indianologia, mostrando por vêzes curiosas preferências — aliás, no que tinham de curiosas, bem típicas da sua multiforme e bizarra personalidade, como por exemplo quando preparou livros com êstes títulos:

"Bufones y Muñecas en el Palco y en Circo" e "Bufones en las Cortes y en general", "Zoologia sagrada".

Como pessoa física, com a sua barba branca nazarena — foi já assim que o conheci — seus olhos claros, seus gestos aristocráticos, sempre de fraque, calças listradas e chapéu de côco, era de irresistível sedução. Belo e digno o seu perfil de medalha de grande da Renascença.

Na sua vida de relação, era homem de palavra. Comprometia bens materiais para saldar compromissos, e nas horas graves enfrentava com coragem e desassombro todos os tropeços que uma atribulada existência lhe reservara.

Tinha orgulho de sua raça de nobres de Castela e o panache de um cavaleiro sempre pronto a defender, com sangue se necessário, a honra da sua Casa e a dignidade do seu brazão.

Mas, em que conte sua exuberância de Sevilhano e o seu tono de lutador, era, no âmago do seu sêr sensível, delicado de sentimentos, que vibrava com ternura diante dos sêres e das coisas.

Alegre e comunicativo, gostava do convívio social e da compahia dos colegas.

Amigo de seus amigos e dos amigos de seus amigos, não media sacrifícios pelos que lhe mereciam a estima. Daí o vasto círculo de relações, amizade e até, a bem dizer, devoção, que inspirou. Querido em vida, venerado depois de morto, teve um enterramento que constituiu verdadeira consagração.

De tão generoso era quase perdulário de bens e afetos, que às mancheias distribuia em derredor. Atingiu ao plano da benemerênsia sua atuação na gripe espanhola, socorrendo de porta em porta os necessitados, nos subúrbios e morros, enterrando os vitimados, consolando com uma palavra de solidariedade os atingidos pela desgraça.

Para a família era chefe extremado e bom, amigo dedicado da espôsa; e do carinho e amor com que educava os filhos fala mais alto do que o que quer que eu possa dizer, a constância do afeto, a dedicação exemplar, a admiração ilimitada, o culto comovente à sua memória que lhe dedica o eminente filho, que seria o seu orgulho se ainda vivesse, coadjuvado nêsses sentimentos pelas ilustres damas sua senhora e suas irmãs, a quem

solicito recebam no meu e em nome dos demais discípulos de Morales de los Rios, a homenagem do nosso respeito, do nosso aprêço e da nossa estima.

ORAÇÃO DO PROFESSOR GERSON POMPEU PINHEIRO

Analisar a personalidade de Morales de los Rios (Pai) como professor, será uma honra e um privilégio, pois sou um de seus sucessores na cadeira de Estereotomia da Faculdade Nacional de Arquitetura.

Uma cultura humanística, profunda e extensa; o amor que sempre teve aos livros; os cursos que fez na Escola de Belas Artes de Paris e na Sorbonne; a freqüente visita a museus e exposições realisadas na capital da França; a sua constante permanência, horas a fio e dias seguidos, na Biblioteca Nacional da Cidade Luz; haveriam forçosamente de contribuir para que êle adquirise uma grande cultura. E pena teria sido que, não se dedicando a transmití-la, sua ação ficasse limitada ao exercício da profissão. Felizmente não foi o que aconteceu. Quem sabia aprender e compreender o que estudara com afinco, quem tinha facilidade de expressar-se verbalmente e por escrito, quem dominava a palavra, dotando-a de galanteria e de erudição, tinha forçosamente de ser professor. E o mestre, querido e recordado para todo o sempre, ocupou lugar de destaque dentre os docentes de matéria artística.

Já na Espanha, na cidade de San Sebastian, começara a sua missão, como professor. Institui uma associação para educar os obreiros e não contente em presidi-la também leciona desenho, arte decorativa, história da arte. A instituição obtem enorme sucesso. E prossegue na sua ação benfeitora, até que vinde para o Brasil, Mestre Morales de los Rios volta as suas vistas para a Escola Nacional de Belas Artes, então dirigida por uma das mais lídimas glórias da arte brasileira: Rodolfo Bernardelli.

Inscreve-se, asim, em 1897, no concurso para o provimento da cadeira de Estereotomia, criada pelo regulamento de 1890 e regida em primeiro lugar pelo notável arquiteto italiano Sante Buciarelli e depois, interinamente, pelo engenheiro Carlo

Cianconi. Mestre Morales de los Rios obtem a cátedra, sendo nomeado no ano seguinte. Em 1901 opta pela Cadeira de Geometria Descritiva. Quatro anos depois passa para a Cadeira de Elementos de Arquitetura Decorativa e Desenho de Ornatos (lecionada em dois anos). E, finalmente, em 1920 para a de História e Teoria da Arquitetura, vaga com o falecimento de outro grande professor: o engenheiro Ernesto da Cunha de Araujo Viana. Essas transferências, de uma cadeira para outra, foram sempre resultantes das dificuldades momentâneas com que a Escola se deparava para o preenchimento das mesmas. Mestre Morales era, assim, a solução.

Possuidor de grande facilidade de expressão, excelente no desenho exímio na aquarela, costumava ilustrar as suas aulas com expressivos *croquis*.

Não foi meu professor, mas, foi várias vezes, meu examinador.

Dentre seus antigos discípulos, muitos foram os que se destacaram na profissão e na cátedra, como: Aloísio Carlos de Almeida Stalembrecher, Raul Lessa de Saldanha da Gama, Heitor de Mello Calmon du Pin e Almeida, Arquimedes Memória, Paulo Santos, Paulo Pires, Lucas Mayerhofer, Nestor de Figueiredo, Manuel Henrique de Lima, Fernando Nereu de Sampaio, Armando da Silva Telles, Rafael Galvão, Angelo Bruhus, Augusto Vasconcelos Junior, Paulo Antunes Ribeiro, Pedro Paulo Bernardes Bastos, Roberto Magno de Carvalho, Eduardo de Souza Aguiar, Salvador Duque Estrada Batalha, Lúcio Costa, Eduardo da Costa Junior, Atílio Correia Lima, Paulo Candiota, Adolfo Morales de los Rios Filho e Dona Arinda da Cruz Sobra, a primeira arquiteta diplomada.

Todos que o conheceram ainda tem a impressão de vê-lo passar, rumo às aulas com a sua aristocrática figura. Por isso, a visão de sua presença de grande artista subsiste nêstes recintos. E se fisicamente desapareceu, sua marcante personalidade desafiou, como Paulo Candiota disse no cemitério, "o *latente esquecimento dos homens*".

A Escola Nacional de Belas Artes proclama, por meu intermédio, a sua gratidão ao Mestre, exalta a sua benemerência e o inclui entre as glórias artísticas do Brasil.

ORAÇÃO DO PROFESSOR LUCAS MAYERHOFER

Nesta cerimônia, em que prestamos culto à memória do Professor e Arquiteto Adolfo Morales de los Rios (Pai), permiti que vos recorde algumas passagens de sua formação artística e de sua atividade profissional.

Espírito empreendedor, dotado de marcada vocação artística, abandona estudos de Engenharia iniciados em Madrid e ingressa, em 1874, na Escola de Belas Artes de Paris, como estudante de Arquitetura.

É discípulo de Merindole, um dos colaboradores de Haussmann, de Guenepin, antigo *Prix de Rome*, e recebe inclusive lições do célebre Viollet Le-Duc.

Na escola de Paris aprende o sentido então dominante na composição arquitetônica: Concepção ampla, regularidade e simetria dos elementos, obediência a grandes eixos diretores. E é essa incontestàvelmente a principal característica do arquiteto Adolfo Morales de los Rios, que tão bem se ajusta a seu espírito na tendência para o grandioso, para o monumental.

Ainda estudante trabalha como arquiteto, colaborando na Seção Espanhola da Exposição Internacional de Paris, em 1878. Nessa grande cidade, onde permanece até 1882, projeta três grandes edifícios em estilo Renascença, seguindo padrões estabelecidos pela Municipalidade.

Chamado à Espanha pelo progenitor, participa de vários concursos. Desta sorte pode fazer em San Sebastian o monumental edifício do Cassino; a Praça de Touros, o Palácio Provincial e o Bairro de Mira-Concha. Em Madrid, o caráter monumental é evidente no edifício do Banco de Espanha, de sua autoria. Em Sevilha, sua terra natal, estuda o estilo mudéjar. Do conhecimento dêsse estilo, resulta o teatro que projeta para Cádis, atual teatro Falla, construído em alvenaria de tijolos aparentes.

Convidade a fundar uma Escola de Arquitetura no Chile, viaja para a América, mas encontra aquele país perturbado por guerra civil e decide fixar-se no Brasil.

Aqui elabora cêrca de quatro mil projetos, destacando-se entre as suas realizações os edifícios desta Escola Nacional de

Belas Artes e do Supremo Tribunal Federal, o Palácio Arquiepiscopal (na Glória), a Igreja do Sagrado Coração de Maria (no Meier), a torre da Matriz de São João Batista da Lagôa (em Botafogo), a abadia e o altar da Igreja de Santana, e ainda duas igrejas, uma no Recife e outra em Pôrto Alegre; os edifícios da Sociedade Espanhola de Beneficiência, na Rua da Constituição, e da Maternidade do Recife; o edifício da Municipalidade de Canavieiras, no Estado da Bahia; o Palácio da Associação dos Empregados do Comércio; os edifícios da Associação dos Funcionários Públicos Civis (na Avenida Gomes Freire, esquina da Rua do Rezende); o Clube Ginástico Português (na Rua Buenos Aires) e o Colomí Clube, na Rua Marquês de Abrantes; as sédes dos jornais "O País" e a "Tribuna" e da Associação Tipográfica Fluminense; o Teatro Cassino, na Rua do Passeio; o edifício do Banco de Cauções e Descontos; o edifício Persa, na esquina da Avenida Central com a Rua Rosário; o Ferro de Engomar, edifício de planta triangular, situado entre a Avenida e as Ruas do Rosário e Ourives; o edifício Costa Reis; o edifício dos Elefantes, entre as Ruas Buenos Aires e Alfândega; os prédios das Casas Costa Pacheco e Artur Napoleão; a Casa das Águias; o palácio do Comendador Garcia de Infante, os palacetes dos Srs. Francisco Ferreira de Almeida, na Tijuca, e Pinto Lima, em São Clemente, e muitas outras residências no Rio de Janeiro e nas cidades de Recife, Maceió, Vitória, Niterói, Terezópolis, Belo Horizonte, São Paulo, Campinas, Santos, Pelotas, Pôrto Alegre e Montevidéo.

Pelos exemplos citados vemos que Morales de los Rios representa bem o ecletismo que sucedeu ao estilo neo-clássico no fim do século.

Exuberante e versátil sabe ainda imprimir às suas realizações feição própria: solene, no arco mandado erigir pela Colônia Portuguesa na Praça da Glória, para comemorar o IV Centenário do Descobrimento do Brasil; jocosa no original arco do Parque das Diversões da Exposição Internacional de 1922.

No campo da urbanística, Morales de los Rios manifesta ainda acentuada tendência para o monumental. Em seu plano deremodelação do Rio de Janeiro, projetou a Avenida Central com três vêzes mais de largura que a atual Rio Branco; enorme

praça circular na esquina da Avenida com a Rua Sete de Setembro e uma Avenida ligando o sopé do morro do Castelo à Praça da República.

O tempo de uma sessão comemorativa, tão justamente lembrada, não permite que me alongue, como seria de meu desejo. Mas o próprio teto que nos abriga, a qual somos todos tão sinceramente devotados, está a falar do Grande Arquiteto Adolfo Morales de los Rios y Garcia de Pimentel.

ORAÇÃO DO PROFESSOR CELSO SUCKOW DA FONSECA

Morales de los Rios tinha uma personalidade caleidoscópica, pois as manifestações de seu espírito revelaram-se em múltiplos e coruscantes aspectos, adquirindo formas imprevistas e coloridos vários, que encantavam, que prendiam, que fascinavam todos aquêles que dêle se aproximavam ou com êle conviviam.

Morales de los Rios já trazia em si, quando nasceu, tôda uma gama prodigiosa de fatôres, que iriam mais tarde eclodir, dando-lhe uma folimorfa capacidade de compreender diferentes assuntos, de se interessar pelos mais variados aspectos da vida e da cultura. Por quatro séculos tivera ancestrais voltados para a especulação científica, apaixonados pelas artes ou afeitos às lides guerreiras, o que explica, perfeitamente, as suas qualidades inatas, prontos a se revelarem de inúmeras maneiras.

A educação que recebeu, o meio ambiente em que se criou e a sua vinda para a América desenvolveram aquêles atributos a um ponto tal que passaram êles a fazer de Morales de los Rios um dos mais brilhantes vultos de sua época.

Sua preparação humanística, haurida no Colégio Jesuítico dos Nobres de Vergara, da Província de Guipuzcoa foi das mais extensas e profundas.

Êsse preparo cuidadosa, aliado ao conhecimento de várias línguas, levou Morales de los Rios a ser primeiramente um simples admirador da literatura, para passar, em seguida, sem esfôrço, naturalmente, a um verdadeiro cultor das letras.

Dominando perfeitamente a língua espanhola, que era a sua, nela escreveu, em jornais e revistas, principalmente de Madrid e San Sebastian. E com elegância de estilo, riqueza de con-

ceitos e variedade de assuntos, discorreu sôbre os usos e costumes de sua terra, sôbre arqueologia, literatura e arte em geral, tratando, também de coisas mais leves como modas, jóias e aderêços, o que fez, aliás, com a mesma facilidade encantadora com que abordou os temas mais sérios.

Na sua viagem para a América, a pena, que já lhe era inseparável, anota tudo que vê, tudo que o impressiona.

Suas observações, ricas de ineditismo e de graça, vivas e palpitantes, dão sabor e relêvo especiais, a tudo de que tratam.

Foi, porém, ao integrar-se no espírito e na alma da terra brasileira, que sua pena ganhou esplendor. Morales de los Rios já trazia nas veias o entusiasmo quente da gente de Andaluzia, mas o sol brasileiro ainda mais lhe incendiou o espírito e mais o impeliu a escrever, a exteriorizar o que lhe ia de entusiasmo e vibração pelas nossas coisas. Apaixonara-se pelo Brasil. Daí por diante os temas brasileiros o empolgam. Escreve artigos e estudos sôbre a geografia, a história, a etnologia, a arqueologia, a vida, a gente, os hábitos e a economia de nossa terra. E trata todos os assuntos com profundeza, com seriedade, com conhecimento de causa, sentindo-se nos seus trabalhos o amor que devotava ao Brasil e ao nosso povo.

No campo da história ficaram famosos, entre trabalhos referentes à fundação da cidade, a festas, procisões e invasões, seus "Subsídios para a História da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro", o valioso estudo sôbre "A Espanha e os Espanhóis na História do Brasil", assim como o intitulado "Santo Antonio-Oficial do Exército Brasileiro" e os seus esplêndidos "Episódios Nacionais".

No campo da etnografia "O Paié" obtem repercussão internacional. Sôbre economia, publica na imprensa uma longa série de artigos relativos à produção açucareira.

Mas seus espírito é ávido também do estudo de lendas regionais. "O Carnaval", as "Bruxas", "O Diabo", "Os Caraibas" atestam êsse fato. Divaga sôbre literatura esponhola e brasileira. Escreve uma novela: "Amor e morte e Amor e vida" e dois contos: "Conto do Vigário 3:000$000 por 3$000", e "O 202 de Voluntários da Pátria e a Prehistória Brasileira"

Nessa época freqüenta as rodas literárias, expande as suas relações, torna-se amigo dos homens de letras e passa a ser um vulto exponencial de nossa cidade, admirado e respeitado pelo seu talento, sua cultura, sua pujança espiritual.

A poesia tinha de se revelar numa personalidade tão cheia de facetas. Seu filho, Adolfo Morales de los Rios Filho, herdeiro legítimo de suas virtudes e pendores e que tem por seu Pai o culto que só as grandes almas são capazes de produzir, guarda, com carinho admirável, que revela a verdadeira veneração que tem pela memória de seu Pai, albuns com desenhos e versos de sua lavra.

Ouçamos uma de suas produções inéditas:

Chama-se:

CANTAR EN TRISTE

"En la estancia vecina se oía,
De una danza el cadente compás,
Y entre nubes de gaza y de oro
Sonriente la he visto pasar.

Otra noche, entre oscuros folhajes,
Y burlando de un padre el hogar,
De una cita liviana el instante
Anhelante, la he visto esperar.

Otra noche que el cierzo soplaba
De uno calle en oscuro portal,
Medio oculto entre tocas el rostro,
Vergonzosa, la vi mendigar.

Otra noche, entre sombras medrosas
Alumbrado por triste fanal
Aquel cuerpo, aún de niña, ya muerto
Sin un rezo, la he visto enterrar".

Nos espíritos elevados, nas inteligências penetrantes, nos sêres dotados de extrema sensibilidade, nas almas de eleição

como a de Morales de los Rios, a Poesia é uma espécie de coroamento da personalidade, um halo diáfano que envolve o eleito e o desprende um pouco da Terra, dando-lhe uma visão seráfica das coisas. Só os bons poetas. Assim como a bondade gera a poesia, a poesia sublima os sêres e os conduz à perfeição. Morales de los Rios atingiu o auge: — foi poeta. — Benditos os poetas que nos dão seus versos, como se fôssem hóstias que tomamos numa transcendente comunhão com a Beleza.

ORAÇÃO DO PROFESSOR MORALES DE LOS RIOS FILHO

Grande é a minha emoção e difícil se torna o meu papel nesta solenidade em que, com tanto brilho, se cultua a figura de Adolfo Morales de los Rios y Garcia de Pimentel.

Emoção por ver recordadas, nesta magna Casa da Arte, que êle projetou e onde pontificou durante tantos anos, as mais importantes partes de sua ação e obra. E emoção, ainda, porque sentindo-se sempre presente durante a minha vida, hoje o sinto mais próximo, mais presente.

Não direi: mais querido, porque a êle sempre idolatrei. E porque? Pelo que foi e pelo que lhe devo; o que vale dizer, pelo que fui e sou. É, assim, que no altar da gratidão deposito a minha oferenda, que consiste em profundo reconhecimento e insuperável admiração.

Mais uma vez — através o espaço, o tempo e o humano — a sua figura se agiganta tanto, que a minha atitude não pode ser outra que a da humildade.

Por isso, para bem estertotipar êsse sentimento me socorro dos versos de um grande amigo, — infelizmente desaparecido — notável engenheiro, excelso poeta, bela figura de homem, o acadêmico Luíz Carlos de Fonseca: digna progenitor do não menos digna e querido amigo Dr. Celso Suckow da Fonseca.

Eeis a preciosidade, dedicada por Luíz Carlos ao seu progenitor, que fôra, no tempo do Império, profesor da Academia Imperial das Belas Artes.

"A Meu Pai"

"Eu tocara o esplendor, na condição de filho,
Si, no estro, refletisse a tua alma de escól:
Si voltasse ao mundo, em meu pálido brilho,
Como volta, na luz do luar a luz do Sol".

Nascido na esplendorosa Sevilha, trazendo no corpo e na alma uma ascendência ancestral das mais nobres e dignas, provindo daqueles Morales que, pelo Século XVI, já emplumavam seus capacetes de branco e preto para se distinguirem nas batalhas — o meu Mestre, — sob o calor das trópicos, nesta então Cidade Maravilhosa, emplumou o seu capacete de lutador com verde e amarelo. Ao Brasil amou, deu todo o seu ser: até o próprio corpo.

Não quiz ser o 6º Conde de Morales de los Rios Rios, mas foi Cavaleiro da Arte no Brasil .

E não foi Rei nem Príncipe porque, como o Senhor de Rohan disse:

"Roi ne puis
Prince ne daigne
Rohan je suis".

êle não desejou ser senão um Morales de los Rios.

Alguns menos avisados poderão qualificar essa atitude como vão orgulho. Mas é preciso recordar que é com sadio orgulho que existem as grandes famílias, se conrtói uma vida, se faz a cidade, se organiza uma nação, surge a Pátria, Abençoado seja o justificado orgulho de quem honra a sua casa e a sua gente.

Mas faltaria ao mais elementar dos deveres se nesta ocasião não focalizasse a bela figura, moral e física, de minha Mãe: Maria Rita de Cuadra Morales de los Rios — companheira dedicada de meu Pai, espôsa modelar, dona de casa insuperável, a quem minhas irmãs e eu tanto devemos em educação, compostura e sentimentos. No silêncio e na sombra acompanhou grande parte da vida de meu Pai e todos sabem o que vale uma mulher para que um grande homem possa cumprir com o

seu destino. Tão amiga foi de meu Pai que eu não poderia deixar de evocá-la. Mas se essa evocação ganha em sentimento, perde pela falta de uma expressão minha que seja grandiloqüente.

Dessa sorte, lançarei mão de outra maravilha da lavra de Luíz Carlos da Fonseca:

"A Minha Mãe"

"Doce visão, quanta saudade, quanta,
Da tua antiga sedução materna!
A dor que hoje, por ti, meu peito externa,
Vem de tão fundo que não chora: canta.

Tôda a minha maldade se quebranta,
Sentindo a unção de tua graça eterna.
Hoje, do Céu, teu sêr mais me governa.
Já foste mãe para que fôsses santa".

Permiti — senhoras e senhores — que, por fim, expresse em meu nome, no de minha mulher — que tão dedicada foi a meu Pai — no de minhas irmãs e, também em nome do tronco ancestral da Espanha e das ramarias familiares de Portugal, França, Uruguai, Cuba, Filipinas, Inglaterra, México, Perú e Brasil — o maior dos agradecimentos pelas comemorações realizadas na passagem do centenário do nascimento e 30º do falecimento de Morales de los Rios (Pai).

Ressaltaremos a iniciativa da realização desta solenidade, partida do já ilustre Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Arquiteto, Pintor e Prof. Dr. Gerson Pompeu Pinheiro, que tanto renome deixou no Conselho Federal de Engenharia e Arquitera. Agradecemos, outrossim, a valiosa adesão da Faculdade Nacional de Arquitetura, na pessoa, por tantos títulos ilustre, de seu Diretor, Prof. e Arquiteto Wladimir Alves de Souza, meu amigo e distinto aluno.

Não menor penhor de gratidão devemos tributar ao ilustre Conselheiro Federal de Engenharia e Arquitetura, proveto Engenheiro Arquiteto e velho amigo, Dr. Paulo Candiota, pela

sua comovente oração junto ao túmulo de quem igualmente foi seu Mestre. E também um efusivo agradecimento aos brilhantes oradores: Prof. e Arquiteto Dr. Paulo Ferreira dos Santos, autor de obras notáveis de arquitetura e de livros excepcionais, um dos orgulhos da classe, digno filho espiritual do Mestre; Prof. Gerson Pompeu Pinheiro meu antigo e brilhante discípulo digno sucessor dos grandes diretores desta Escola; Prof. Arquiteto e Conselheiro Federal Dr. Lucas Mayerhofer, outro grande filho espiritual do Mestre, que dirigiu, com brilho e tato, até bem pouco tempo, a Faculdade Nacional de Arquitetura; Professor, ilustre Engenheiro e reputado Conselheiro Federal de Engenharia e Arquitetura Dr. Celso Suckow da Fonseca: digno herdeiro de seu progenitor.

E, por fim, tôda a nossa reverência ao Magnífico Reitor da Universidade do Brasil Dr. Pedro Calmon Moniz de Bittencourt e todo o nosso agradecimento pelo prestígio que — com o seu proverbial cavalheirismo, sua distinção sem par, o brilho de uma inegualável inteligência — houve por bem emprestar a esta solenidade.

Tenho dito.

"O QUE É, POR QUE E COMO"

A série de palestras a cargo dos professores

A fim de estreitar o contacto da Escola Nacional de Belas Artes com o grande público e promover maior conhecimento entre professôres, no tocante aos seus conceitos artísticos e a sua metodologia, promoveu a diretoria, a série de palestras, sob o título acima, a cargo dos membros do corpo docente.

Assim, cada professor está se pronunciando sôbre:

O *que* é a matéria cujo ensino está a seu cargo;

Por que ela faz parte da seriação ou dos cursos da Escola Nacional de Belas Artes;

Como se faz o seu ensino na mesma Escola.

No ano de 1958, foram realizadas onze palestras, as quais se sucederam, na seguinte ordem; 6 de maio, prof. Abelardo Zaluar; 20 de maio, prof. Édson Motta; 10 de junho, prof. Quirino Campofiorito; 26 de junho, prof. Alfredo Galvão; 12 de agôsto, prof. Gerson Pompeu Pinheiro; 26 de agôsto, professôra Hilda Goltz; 8 de setembro, prof. Lucas Mayerhofer; 7 de outubro, prof. Carlos Del Negro; 30 de outubro, prof. Jordão Eduardo de Oliveira Nunes; 4 de novembro, prof. Henrique Cavalleiro; 18 de novembro, prof. Armando Sócrates Schnoor. A referida série, não tendo terminado no período letivo em que foi iniciada, prossegue no ano de 1959.

Foram realizadas reuniões de professores, presididas pelo Diretor, para debates sôbre conferências realizadas, nos quais podem ser alcançados reais proveitos para o estabelecimento de uma orientação de ensino artístico.

Com estas palavras de abertura, para a publicação de quase tôdas as palestras de 1958, a Diretoria da Escola Nacional de Belas Artes manifesta o seu sincero agradecimento e rende a homenagem de sua admiração aos colegas que se dispuzeram a colaborar, com tanto brilho, para o êxito de sua iniciativa.

PALESTRA DO PROFESSOR ABELARDO ZALUAR

DESENHO ARTÍSTICO

A palestra que proferimos, teve como objetivo explicar a razão da existência da cadeira de Desenho Artístico nos currículos dos cursos da Escola Nacional de Belas Artes, bem como definir o desenho e como êle é por nós ensinado, iniciando a série de palestras do mesmo gênero que nosso atual diretor, Prof. Gerson Pompeu Pinheiro, programou para o seu período de gestão.

Aproveitamos o ensejo para louvar o alcance de tal iniciativa que tem proporcionado, tanto entre os professores como entre o público, o confronto dos conceitos com que cada um encara o problema do ensino artístico em seu setor, sob o regime amplo da Universidade a que a Escola Nacional de Belas Artes está subordinada.

Como proferimos a palestra sem apôio na leitura de texto prèviamente escrito, lançamos aqui, para efeito de publicação, um resumo do que constituiu a referida palestra.

O exercício do desenho, em tôdas as épocas que a história da Arte, constitui uma disciplina básica para a prática das Artes plásticas.

Quase desnecessário se torna dizer da utilização que dêle fazem o pintor, o escultor, o gravador, o arquiteto, o decorador, etc.

Pela evidência de sua necessidade, justifica-se fàcilmente a existência de seu estudo nos cursos da nossa Escola.

Justificar e aceitar o estudo do desenho para a prática das artes exige-nos, no entanto, que o conceituemos em relação a si mesmo e em relação ao papel auxiliar que êle desempenha nas diferentes expressões plásticas, como elemento iniciador.

O desenho, como forma de expressão artística, possui sua anatomia, isto é, constitui uma linguagem completa como expressão de Arte.

Dispondo dos recursos intrínsecos da linha e de tôda técnica proporcionada pelos diferentes materiais, o desenhista realiza obra defintiva quando desenha.

Acreditamos, porém, que no passado o estudo do desenho nas escolas de Belas Artes era conduzido exclusivamente como um exercício monocrômico que devia atender às futuras intenções da pintura ou da escultura.

Procurava-se traduzir, através do carvão, a justeza da forma, do modelado, o claro-escuro e os valores tonais de que o modêlo era portador.

Tal orientação atendia aos postulados gerais que regiam o ensino de arte de então, em que o desenvolvimento de uma técnica de representação da realidade na tela ou no barro, constituia a disciplina desejada.

Não só o estudo do desenho artístico, mas a totalidade dos estudos efetuados nas Escolas de Arte, tinham como objetivo levar a uma técnica de representação justa da realidade, como base do aprendizado.

Êsse postulado comum e simplista possibilitava uma ação conjunta de fácil proceder na orientação do ensino das várias cadeiras que compunham o currículo escolar.

Na atualidade, no entanto, somos obrigados a reconhecer que as exigências são outras.

Não se justifica a permanência, durante todo o curso de Arte, do exercício de observação da realidade.

Existe uma outra realidade, a realidade da obra, que merece e deve ser cuidada.

Além do mais, é preciso reconhecer que a maioria das expressões artísticas do presente não se comportam dentro da feição naturalista, em que a participação da aparência da realidade tornou-se bem menos importante para a criação do que nos períodos de outrora. É preciso reconhecer ainda que os conceitos de realidade sofreram grandes modificações, não se apoiando mais no percebido, sòmente através dos sentidos, da aparência externa das coisas, mas indo ao cerne e essência das mesmas, numa penetração do espírito que rege o universo ao mesmo tempo que recebe a contribuição espiritual do homem que

cria. Êsse, aliás, sempre foi o problema universal e histórico de tôda a criação artística.

Dentro das novas concepções do mundo atual, foi necessário ao artista a renovação de seu vocabulário formal a fim de que pudesse não sòmente representar o que via, mas também expressar a sua idéia do mundo e dos fenômenos que o rodeiam.

Aos problemas conceituais do mundo exterior juntaram-se os problemas de busca formal do puramente plástico, as necessidades da nova linguagem expressional.

Considerando todos êsses fatôres é que adotamos uma nova metodologia no ensino artístico, procurando na medida do possível, atender a iniciação dos problemas da arte a que os alunos necessitam para acompanhar os fenômenos da criação artística do passado e de seu tempo.

Assim é que, durante os dois primeiros anos em que os alunos permanecem na cadeira de Desenho Artístico, procuramos, não sòmente desenvolver-lhes a capacidade de representar bem através do desenho um objeto que êle tem em frente, mas também desenvolver-lhe o tirocínio e a sensibilidade para os problemas da criação em seu plano mais amplo e mais completo.

Para não nos tornarmos mais extensos em nossa narrativa, passaremos a apresentar o programa que organizamos para a 2ª cadeira de Desenho Artístico, através do qual poderá ser percebida a orientação didática adotada, constituindo o "como" o desenho artístico é ensinado por nós.

O programa da cadeira está caracterizado pela prática de três exercícios do desenho aos quais denominamos de:

I — desenho de observação
II — desenho de interpretação
III — desenho de criação

Estas três denominações correspondem a intenções diversas na prática do desenho.

I — *Desenho de observação*:

No exercício do desenho de observação, no qual o aluno permanece durante todo o 1º ano, o objetivo é realmente desen-

volver-lhe a capacidade de representar, através do desenho, a realidade observada.

Procura-se, através dêsse exercício simples, desenvolver no aluno a inteligência na leitura da forma e seu conseqüente meio de representação na superfície do papel.

São encarados nessa etapa os problemas de perspectivas, de estrutura de uma forma dada, suas proporções, seu rítmo espacial e volumétrico; o comportamento do fenômeno luminoso, o claro escuro e o modelado.

Como temática, são utilizados modêlos simples, cuja forma seja bem definida: elementos torneados em madeira, utensílios caseiros, sólidos geométricos, recantos da sala de aula, paisagens ao ar livre, elementos vegetais, etc.

O material empregado vai do carvão aos bastões e lápis variando, sendo o desenho praticado em pranchetas na posição vertical.

II — *Desenho de interpretação:*

O desenho de interpretação tem início no 1º período do 2º ano.

Nessa etapa, o modêlo perde um pouco de sua importância, embora ainda seja utilizado.

Conduzimos, aos poucos, o aluno através dos valores interpretativos, isto é, estimulamos a procura de sínteses e reordenações dos modêlos propostos. Para isso, o aluno vai recebendo o abastecimento teórico e conceitual dos problemas relativos ao rítmo espacial e estrutural do desenho no plano plástico.

Do carvão e bastões o aluno passa a desenhar com tinta, através da pena, do pincel ou do palito. No contato dêsses novos materiais, processa-se um enriquecimento do recurso expressivo, uma vez que cada um condiciona um tratamento diferente na forma de obtenção do desenho.

Estudam-se algumas classificações do desenho quanto ao seu caráter linear e pictórico.

A temática consiste na mesma do desenho de observação, mudando apenas o comportamento na utilização dos modêlos.

III — *Desenho de criação*:

O desenho de criação tem início no 2º período do 2º ano letivo.

Lançamo-nos ao amadurecimento dos valores expressivos de linguagem plástica através do desenho. Caminhamos para a maior liberdade expressional do domínio da forma pura, em que a utilização do modêlo pode se tornar perscindível.

Encaramos o problema do todo, consciencializando os recursos da deformação e seu propósito no conjunto do trabalho.

Surgem as preocupações acentuadas com os problemas da composição e do desenho de imaginação.

Passam a ser estudados, com sistema, as relações entre a bidimensionalidade da superfície do papel e a tridimensão do mundo real.

Ventilam-se as várias perspectivas adotadas na expressão do sentimento espacial, analizando-se os problemas das composições:

Primitivas
Orientais
Egípcia
Grega
Renascentista
Impressionista
Fovista
Cubista
Abstracionista
Surrealista

Praticam-se, como é natural, muitos exercícios de composição com ou sem tema. Empregam-se todos os materiais anteriores incluindo a monotipia.

Ao encerrarmos as explicações sôbre o programa e seu desenvolvimento nos dois anos de desenho artístico, foram projetados inúmeros "slides" com reprodução de desenhos de alunos, representativos dos vários exercícios que praticam em aula, projeções essas acompanhadas de detalhada apreciação crítica dos trabalhos.

PALESTRA DO PROFESSOR QUIRINO CAMPOFIORITO

ARTE DECORATIVA

"O *QUE É*

Denominando-se ARTE DECORATIVA, a cátedra que nos cabe exercer na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, endereça-se realmente ao ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA, como aliás futuramente deverá chamar-se.

O ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA, implica no tratamento, embora de maneira empírica, de todos os ofícios referentes às artes decorativas.

Não seria possível ensinar esta matéria sem ligá-la à prática das seguintes especializações conhecidas como: vitral, tapeçaria, mosáico, cenografia, cerâmica, artes gráficas (incluindo a estampagem de tecidos) mobiliário, vidro, decoração de interiores etc. Teremos que incluir também a pintura e a escultura murais ou diretamente destinadas à ornamentação, isto é, incorporadas a conjunto arquitetônico.

São hoje, múltiplas as técnicas com o emprêgo dos mais variados materiais.

A indústria moderna oferece sempre novas oportunidades que urge conhecer, para que delas se possa tirar o melhor partido artístico possível.

Cada técnica, de acôrdo com o material ou materiais que emprega, necessita de um partido formal conveniente, sem o que não atingirá uma total expressão artística nem tampouco superará o simples ofício para se tornar criação artística.

Exemplifiquemos:

1 — Um quadro, realizado realmente como tal (pintura dita de cavalete), comportando portanto todos os seus recursos expressionais, jamais poderá servir para um trabalho em mosáico,

tapeçaria, vitral, cerâmica ou um mural em qualquer das técnicas como sejam o a fresco, a têmpera, a cêra ou a encáustica.

2 — O cartão de um vitral não se ajusta ao mosáico. Este tem recursos de expressão diferentes do vitral, já que os materiais em uso são totalmente diferentes. Acresce também que o mosaico é para ser apreciado com a iluminação incidindo de frente sôbre a superfície. O vitral diferentemente, vale-se da luz que interfere por transperência. Vemos aí duas técnicas servindo a dois materiais diferentes e colhendo efeitos totalmente diferentes. Numa as partículas das pedras ou dos "smaltos" construindo a forma; noutra a matéria que vai deixar passar a luz — corresponde à necessidade de uma iluminação especial do ambiente interior e necessita para a sua construção de placas de vidro e fios de chumbo e estruturas de ferro ou de cimento que acrescentam delineamentos negros, capazes de interferir na expressão cromática.

3 — Um tapete, para ser belo, tem que possuir todos os requisitos formais que decorrem da sua constituição como peça dependente de determinados materiais e correspondente confecção. Os tapetes que deixam de ser essencialmente estéticos como tal, e passam a ser simulações de quadros, resultam frouxos de expressão estética.

4 — A cerâmica, chamada também "arte do fogo", é um conjunto de escultura e de pintura, que se define pelo trabalho dos materiais no fogo. Tem sua expressão formal própria. Com relação à parte que cabe à escultura, os gregos p.ex. tiveram a sua cerâmica e jamais confundiram uma estátua na ordem de um "Hemes" de Praxiteles ou de "Apolo" de Fidias, com uma Tanagra (terra cota). Quando isto acontece, então é o caminho da decadência. Com respeito à pintura, é preciso saber tirar partido dos esmaltes e não querer com estes fazer o que se faz com as tintas a óleo ou a têmpera sôbre papel ou tela. O trabalho do fogo diz sempre a última palavra na cerâmica e os materiais que a êle resistem devem ser tratados com os seus recursos próprios de expressão.

Estes exemplos definem bem a necessidade, de quem se dispõe a realizar uma composição decorativa, — considerar o

destino do seu trabalho. Para isto, é preciso ter uma compreensão exata do sentimento decorativo, do que é válido como decoração, do que seja a expressão artística como integral função decorativa (estética ornamental), primeiro; e em seguida, alcançar por um conhecimento generalizado as possibilidades de execução e dos materiais do objeto artístico simplesmente, ou funcional.

Conquanto a nossa Escola pareça, por várias razões, ligada ainda, tênuemente que seja, a métodos passados de ensino, por condições mesmo de rigores que regem o ensino oficial, não será mais possível desconhecer e aceitar novos princípios que agucem a criação artística. Com respeito à artes decorativas, isto é imperioso. SERIA INTEIRAMENTE ESTÉRIL PENSAR NO ASSUNTO COM AS MESMAS IDÉIAS DO PASSADO.

A famosa "Banhaus" fundada em Weimar em 1919 pelo não menos famoso arquiteto alemão Walter Gropius, abriu caminhos outros e lógicos para o ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA. Para o ensino e a compreensão das artes plásticas em geral, também, mas a nós, neste momento, interessa a arte decorativa. Não resultou dessa escola, a vontade de fazer um estilo prédeterminado para os nossos dias, mas sim alcançar um método que resultasse na criação contínua e evolutiva e sempre capaz de ter condições atualizadas. O desejo sem dúvida, e bem sucedido, de substituir os velhos padrões, ou sejam sistemas de ensino que caracterizavem as chamadas academias de belas artes e liceus de artes e ofícios. Urgia constituir um instituto novo, que visasse só e claramente a forma artística e estabelecesse um ponto total para todo o complexo das artes — a pintura e a escultura ligados à arquitetura e ao objeto de uso comum. Todo o ambiente em que vive o homem num mesmo e total alcance da arte. São as diretrizes de Gropius, de que voltaremos a tratar mais adiante.

Repetindo mais uma vez que as artes decorativas (ao contrário do se pensou, depois que no século passado se estabeleceu uma hierarquia para as artes), as possibilidades de criação fazem-se tão vivas e tão importantes quanto em qualquer outro setor artístico, reconhecemos que a COMPOSIÇÃO DECORATIVA, assume a importância máxima que se pode em-

prestar a qualquer trabalho de criação. Não pode ser mais um modesto trabalho de adaptações de estilos e formas antigas, de maneira mais ou menos felizes, ou melhor dito, de maneira mais ou menos infelizes, porque é o que já vinha sucedendo, desde que o sentimento decorativo foi acorrentado aos chamados "estilos clássicos", cujos elementos perfaziam um triste dicionário que informava sôbre o que era "belo" e o que servia para todos os tempos, acrescido das respectivas deformações que iam-se sucedendo, e marcando de tempos em tempos pseudo estilos. Chegou-se a pensar em certo tempo que os gregos e os romanos eram os inventores do que se compreendia por estilos decorativos, já que a partir do Renascimento se assiste uma readaptação constante de todos os elementos decorativos conhecidos apenas no mundo grego-romano.

Como obter essa independência dos moldes convencionais e dar à arte decorativa uma posição altiva no presente? Pode-se isto fazer, cortando de vez essa prática esterilizante que constitui o aprendizado convencional dos velhos elementos dados por clássicos, como os únicos realmente belos, racionalmente estéticos.

Aprender, sim, a lição que todos os tempos e todos os povos nos dão sobretudo nos períodos arcáicos ou primitivos, de que é sempre possível criar quando se pode seguir aquelas fôrças imponderáveis do sentimento e aquelas leis imutáveis que não pertencem particularmente a este ou aquele estilo, que não são privilegios desta ou daquela civilazação. É um patrimônio humano, está sempre com o próprio homem e a êle lhe cabe tirar de si próprio.

A COMPOSIÇÃO DECORATIVA é matéria, pois, que tem sua finalidade e limites próprios. Não se deve julgar que possa ela alcançar com exatidão todo o imenso plano das artes decorativas em seus detalhes porque isto, então, seria mistér para um curso e não para uma simples cátedra. Para que o estudo da composição, endereçada aos objetos ornamentais tenha o seu proveito prático, é possível ao professor chegar às especializações, como o vitral, mosaico, tapeçaria, artes gráficas, etc., sem contudo responsabilizar-se além de uma necessária objetivação que possa melhor ajustar a devida compreensão do sentido formal

que a composição deve conter para não se tornar exdrúxula em relação à sua funcionalidade e à segurança de sua propriedade no objeto artístico. Razão porque o professor de COMPOSIÇÃO DECORATIVA deve estar muito bem informado sôbre todos os mistéres ligados às artes decorativas, de modo a sempre poder corresponder à curiosidade do discípulo com relação a este ou aquêle destino que possa ter o trabalho que êle está disposto a objetivar.

Ensinar a COMPOSIÇÃO DECORATIVA sem estabelecer o interêsse de criação será desenvolver um trabalho antes deseducativo que realmente útil ao estudante de arte decorativa. A parte de ofício exatamente, cabe nas aulas de especialização profissional, aulas estas que deverão ser sempre desdobramentos do atelier (COMPOSIÇÃO DECORATIVA). Nessas aulas de especialização, o aluno terá diante de si apenas o cuidado pelo ofício particularizado, ou seja o conjunto de conhecimentos práticos e teóricos que visam dar-lhe possibilidade de confeccionar a peça de arte, relativa, por exemplo, ao vitral, ou ao mosaico ou à tapeçaria, ou às artes gráficas, ou à cerâmica, etc. Neste instante o estudante já deverá estar seguro das condições que lhe permitem a criação artística e apenas se aplicará no aprendizado do ofício especializado.

Nenhum estudante deverá ter chegado a qualquer uma dessas oficinas, sem antes haver adquirido a educação competente nas aulas de COMPOSIÇÃO DECORATIVA, onde êle se habilitará a ter uma compreensão geral dos problemas artísticos e a saber reservar-lhes solução precisa. Terá avivado, num clima muito mais generoso, as suas faculdade recreativas, e irá à especialização profissional com aptidões mais seguras. Poderá então o professor da especialidade fazer concentrar todo o interêsse de seu ensinamento num plano seguro e exato do ofício (vitralista, ceramista, decorador de interiores, mosaicista, muralista, etc.), sem perda de tempo com relação a problemas que já foram aventados nas aulas de COMPOSIÇÃO DECORATIVA. Fica, asim, muito facilitada a tarefa que deve caber ao professor de uma das especialidades indicadas: o cuidado com a técnica e os materiais que lhe dizem respeito. Economia de esfôrço da parte do professor e de tempo da parte do aluno.

Está deste modo explicado em que consiste a matéria que no currículo da Escola Nacional de Belas Artes, tem o nome de ARTE DECORATIVA, e devia ser COMPOSIÇÃO DECORATIVA.

PORQUE É ENSINADA

Não seria possível, hoje em dia, faltar a COMPOSIÇÃO DECORATIVA no curriculo de uma Escola de Artes Plásticas. E não só a COMPOSIÇÃO DECORATIVA, mas também tôda esta complementação de um ensinamento das artes decorativas que felizmente já aparece com pêso considerável na Escola Nacional de Belas Artes.

Conseqüência da modernização que vai sucedendo à velha e prestigiosa Escola. É pois, bem essa atualização do ensino nessa casa, que proporcionou às artes decorativas terem nela ingresso. Porque outrora, as artes decorativas eram os imãs pobres das artes que se chamam *pintura, escultura, arquitetura* e *gravura de medalhas*. E porque isto, não se compreende bem. Mas era assim. Hoje não. Desfez-se a hierarquia. Não mais existem maiores ou menores entre as artes. Voltou-se ao tempo bem mais antigo, quando tôdas as artes acomodavam-se lado a lado.

Tirava-se a umas a fortuna de criar, e dava-se tudo às quatro preferidas. As Escolas de Belas Artes, envergonhavam-se de ensinar o que não pudesse dar ao artista o grande poder de criar. Por isto as artes decorativas decaíram. E decaíram conseqüentemente, pouco a pouco, tôdas as outras, as ditas maiores.

O sentido decorativo está na origem de tôda a manifestação plástica. Pela forma como decoração, apesar de funcional, começaram tôdas as artes plásticas. Só quando assim se apresentaram os desejos com relação aos objetos e à habitação, o homem começou a fazer arte visual. Ora, quando a criação artística sacode os incômodos preconceitos, como presentemente sucede, as artes decorativas tomam o seu lugar saliente, o seu posto merecido. A inclusão das artes decorativas na nossa Escola marca a adaptação do ensino que aqui se processa às exigências modernas. Como iriam surgir as várias disciplinas para o complexo de especializações, uma cadeira que regesse a unidade desse ensino prontamente se impôs.

A cadeira de COMPOSIÇÃO DECORATIVA, foi criada na reforma de 1931, com o nome de ARTES APLICADAS — TECNOLOGIA — COMPOSIÇÃO DECORATIVA. — Teve mudada esta denominação para COMPOSIÇÃO DECORATIVA em 1933. Sua condição precípua: ensinar os fundamentos das artes decorativas, estimular o sentido criativo sem o qual o mistér artístico não passa de um modesto ofício; — preparar convenientemente o estudante para a vida artística moderna, onde a criação decorativa melhor se situa na convivência das demais artes, sobretudo a arquitetura, perfazendo um todo harmônico.

A arte decorativa concorre de maneira convincente para uma compreensão exata, e a aceitação sincera da abstração artística. Razão porque tanto a pintura como a escultura moderna lhe sofrem decisivamente a influência. Tem mais significação para um pintor moderno o que êle percebe e aprende num mosáico de Ravenna, num vitral gótico, ou numa tapeçaria oriental, que tudo aquilo que até o século XIX era decorrência de uma tela Renascentista. Para um escultor moderno, serão os exemplos arcaicos, os modêlos etruscos a escultura pré-colombiana das Américas que os baixos relêvos assírios e egípcios, vão tomar o lugar antes ocupado pela escultura helenística ou o naturalismo barroco.

O arquiteto, com novas técnicas e novos materiais de construção condenará as formas convencionais e fará erguer audaciosas formas novas, criando novos espaços e novo ambiente para o homem. Não é pois difícil acreditar que as artes decorativas retomem no mundo moderno, uma imponência como outrora tiveram.

Entregues ao artezanato, foram relegadas ao desprêso, embora hoje constatemos a validade sentimental que existe numa peça de arte popular enquanto isto escapa a muita arte erúdita. A nossa civilização industrial, que a princípio perdeu para o artezanato, começa a exigir a contribúição artística em todo o seu potencial. O homem moderno vive rodeado de objetos que a indústria lhe fornece.

À arte decorativa compete socorrer a indústria nesse desejo de corresponder à exigência estética do consumidor. O automóvel, o avião, a locomotiva, a geladeira, os aparelhos de rádio

e de televisão, o aparelho de telefone, tudo enfim de que fazemos uso e nos completa a vida, não prescínde da criação decorativa, e não se pode valer das velhas formas. Não seria admissível um telefone em estilo gótico, nem um automóvel em estilo rocócó. Tanto basta isto para se verificar o compromisso sério da arte decorativa com o sentimento plástico moderno, e logo verificarem-se as marcas definidas do ensino que cabe numa aula de COMPOSIÇÃO DECORATIVA.

Enquanto não fôr possível chegar a uma integração total na prática decorativa moderna, é preciso todavia alcançar o mais brevemente possível, o sentido estético que serve ao mundo novo das formas, e vai interferir no plano extenso de tôda a decoração atual, emprestando-lhe essa unidade que será o estilo correspondente.

Este mundo novo da forma com relação à arquitetura e à decoração, no que esta se liga àquela e aos chamamentos da produção industrial, poderá deixar insensível as antigas concepções do quadro e da estatuaria? Tôda uma concepção diferente das energias sentimentais do artista não afetarão de modo categórico a criação artística? A nós só nos cabe responder com relação á COMPOSIÇÃO DECORATIVA. Sim, a criação decorativa, diante dos novos pensamentos artísticos, pode defazer-se de muitos elementos que pareciam antes imprescindíveis ao seu ensino. Sem o ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA, o ensino das artes ficaria deficientíssimo atualmente e não se poderia dar ao estudante uma aferição para as suas possibilidades no terreno mais ativo da criação plástica contemporânea, em perfeita paridade com a arquitetura.

"COMO ENSINAMOS"

Até hoje outra coisa não fizemos que procurar um método eficiente e rápido de ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA. Conforme já foi dito por nós, a matéria tem o dever de levar em consideração todo o amplíssimo terreno das artes decorativas.

O assunto se tornaria muito mais simples, se como composição decorativa, fôsse visado apenas a sua relação com a pintura, e particularmente ainda o setor do mural e das técnicas mais

vulgarizadas das tintas e dos pincéis. Já o vitral, o mosáico e a tapeçaria exigiriam alguma variante, embora não de modo a diferençar totalmente as soluções especiais para cada uma dessas técnicas e materiais. Há porém os problemas da escultura, que vão ligar-se a tôdas as soluções de espaço e de volume que exigem sentido bem outro.

Os problemas da criação dos objetos com funções particulares que não se ligam à escultura como peça simplesmente objeto de arte, caracterizam também um setor valioso da arte decorativa, assim como a ornamentação de conjunto em ambientes amplos e com as conjugações dos mais variados objetos de arte e objetos de funções específicas fora da única condição de prazer estético.

Tudo isto dá ao ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA, tal complexidade, que obriga o professor a uma mobilidade constante nos setôres mais variados entre si.

Não nos afastamos inteiramente dos velhos métodos. Apenas aproveitamô-los na medida em que os reconhecemos úteis ainda, e não impeçam as novas conquistas de compreensão artística, naquilo em que como compreensão devemos entender um novo gôsto, fenômeno resultante de tudo o que a vida moderna oferece ao homem para a sua comodidade e vai naturalmente afetar os seus sentimentos estéticos.

Aqui podemos lembrar a palavra autorizada do Prof. Temistocles Cavalcanti. "*Será que todo esse sistema econômico, social e político, que chamamos de a nossa civlização ou de civilização ocidental, vai sobreviver à grande evolução tecnicológica em pleno movimento?*

"*Será que nós, juristas, podemos continuar a fazer, no terreno de nossas elocubrações, certas afirmativas que gritam contra a realidade que vivemos, muitas vezes sem o sentir?*

"*Será que os princípios econômicos que conhecemos poderão sobreviver a essa revolução, ou o mundo vai impor-nos novas formas de consciência com reflexos inevitáveis da vida econômica?*

O ilustre jurista falou visando a sua seára, mas poderiamos fazer com a devida adaptação, semelhantes indagações, e ficaria-nos o dever de dar-lhes respostas adequadas.

Dissemos que ainda admitimos alguns recursos do velho ensino, mas apenas porque nos defrontamos com certas realidades de nosso ambiente que por ora são intransponíveis, e acarretam uma carência material de que somos obrigados a tirar o melhor partido possível, ou sejo o mais inofensivo diante dos novos critérios artísticos.

Como o ensino não pode escapar às condições que temos apontado, cabe-nos desenvolver esfôrço para integrar o estudante no sentido mais exato, ou melhor, o mais aproximado possível, da decoração e das disciplinas que regem a composição. Os elementos básicos não poderão deixar de ser as soluções do plano, do volume e do espaço; — os rítmos essenciais, harmonias e contrastes; — proporções aureas; — a estática e a dinâmica; — a presença da perspectiva; — o sentido de expressão ou seja, o que poderiamos sem receio chamar de *deformação* emprestando ao têrmo a equivalência de *fôrça de expressão*.

Através da análise de valores estéticos e situação da obra de arte em face de quem a deve apreciar, alcançar um máximo de extensão para a sensibilidade e o entendimento dos fatôres artísticos que levarão o jovem a superar o terreno da simples execução ou aplicação profissional, e atingir a criação. Os problemas da côr, e sua valorização plástica no binômio luz-côr, com a apreciação dos princípios científicos e as soluções convenientes às artes figurativas ou plásticas em geral e à decoração em particular.

Tudo isto constitui a base teórica do programa que sempre adotamos na cadeira que exercemos. Os trabalhos essencialmente práticos põem de pronto o aluno no exercício dos conhecimentos adquiridos nesta teorética criteriosamente limitada e fundamental.

No terreno dos critérios estilísticos, voltamos ao assunto em que já nos definimos anteriormente com respeito ao conhecimento dos estilos passados. Isto não atinge o que muitos confundem com estilo e são, realmente correntes de expressão (idealismo — expressionismo — realismo), cuja condensação seria o classicismo e o romanticismo, e as grandes épocas de volução artística como os períodos històricamente conhecidos

por Antiguidade Oriental (as remotas civilizações da Ásia e o Egito), Grecia, Roma, a Idade Média (gótico-românico bizantino) e a Renascença, partindo dai o tempo moderno.

Uma análise estilística nesta base, compreendendo as civilizações dos primitivos povos da América, tem a sua oportunidade na educação da sensibilidade e dos critérios artísticos que podem ser tomados.

Uma coisa, porém, deve ser sempre lembrada. A decoração não pode escapar a um gôsto e a um interêsse absolutamente atualizados para atingir a gravidade da criação. O ensino, por conseguinte, deve portar-se de modo que o estudante fique capacitado para isto. Não será trabalhando na base de modêlos antigos que tal possa ser obtido. Não será entulhando a memória de velhas formas dos estilos passados que um decorador pode hoje satisfazer a legítima exigência da sua época. Saber os elementos básicos que devem estar presentes aos pensamentos e idéias dos artistas e poder desenvolvê-los com inteiro critério pessoal, a única maneira de chegar às expressões que fundamentarão a criação.

A grande experiência que não podemos jamais deixar de ter presente, e que foi realizada no nosso século e dá diretrizes de absoluta importância para as artes decorativas, é a escola mundialmente conhecida por BAUHAUS, nome que conserva na língua do país em que foi fundada e cuja tradução poderá ser "Casa Construída". Palavra composta de duas outras, que o dicionário traduz assim: BAU — Construção, fábrica, arquitetura, edifício e organzação; HAUS — casa.

Fundada em 1919 (Weimar, Alemanha) a BAUHAUS jamais deixou de orientar o melhor ensino da decoração e lhe indicar os aspectos de vida moderna. Desaparecida depois dos tristes acontecimentos que todos conhecem, a partir de 1933 na Alemanha, o seu exemplo vai frutificando. Os trechos seguintes, da autoria do arquiteto Walter Gropius, fundador da escola BAUHAUS, podem servir como uma base do que serve ao ensino atual das artes figurativas (ou plásticas) em geral e particularmente à decoração.

"Tive o desejo de substituir a academia e a escola de arte aplicada por um instituto que partia da forma artística como

ponto de um todo no qual a pintura e a escultura não vivessem separadas da arquitetura nem da forma do objeto".

— *"A configuração de todo o ambiente que cerca o homem".*

— *"O método de educação criadora".*

.. As citações tiradas de alguns textos do famoso arquiteto, dão-nos bem a idéia de como deve tomar rumo bem diferente do de outrora, o ensino da arte decorativa. Embora a BAUHAUS tenha terminado por se firmar mais como uma escola de arquitetura, e assim contribuiu essencialmente para a nova arquitetura, é flagrante o estímulo decisivo às novas formas que vão definir uma diretriz para a decoração e os objetos que se ligam aos amplos setôres da indústria em geral e da construção. A partir de 1923, aquêle instituto de arte desenvolveu programas exatos com relação à — "construção de moradias de estilo moderno" (Gropius). Hannes Meyer (a partir de 1928) e Swing Mies van der Roche (a partir de 1930) tomam a direção da Escola, porém o seu programa não esmorece, até que a loucura política que passou a exercer o poder na Alemanha, em 1933, encontra pretextos vís para fechá-la.

Grandes nomes das artes plásticas ligaram-se ao ensino da BAUHAUS, como Kandinski, Klee, Moholy Nagy, Schlemmer, Feinninger, Itten e Muche. Suas obras traçam para o professor de arte decorativa, apesar dos outros interêsses de ordem estética que possam sucitar, um caminho largo e reto para as mais sérias cogitações estético-ornamentais, Ludwig Grote disse sôbre êste grupo de artistas, dos quais só citamos alguns por vêzes paracendo contraditórios entre sí que — "foi o sentimento de responsabilidade e a controversia séria e profunda sôbre os elementos e a essência da arte", que os uniu.

Como estamos informados sôbre a influência decisiva da Escola fundada por Gropius sôbre tudo o que tem constituído, vàlidamente, ensino artístico com respeito à arquitetura e à indústria, nestes últimos quarenta anos, passamos a transcrever trechos do 1º manifesto da BAUHAUS. Corresponde este bem às ambições que vão nos nossos desejos de ampliar como seria necessário o ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA na nossa velha e prestigiosa Escola Nacional de Belas Artes, a que deve-

mos garantir a mais grave responsabilidade no ensino artístico, conforme tem sustentado por bem quasi século e meio.

— "*Arquitetos, escultores e pintores, nós todos temos que retornar ao artezanato, pois a arte como profissão não existe, assim como não existe, em essência, diferença capital entre o artífice e o artista*".

— "*O artista está apenas um gráu acima do artífice. Raros momentos de luz, independentes da vontade humana, fazem o trabalho normal desabrochar em obra de arte. Os ensinamentos do ofício são, porém, absolutamente indispensáveis a cada artista, constituindo a fonte primordial de tôda criação*".

"*Organizemos uma nova corporação de artífices, despojada daquela presunção desagregadora de classes que têm buscado erguer muralhas de arrogância entre artífices e artistas*".

Infelizmente estas proposições que constituiram a bela fisionomia que teve a BAUHAUS, foram gravando-se com lamentáveis desvios nas instituições que pensam ainda hoje seguir-lhe a diretriz traçada. Basta meditar sôbre estas palavras — "despojada daquela presunção desagregadora de classes que têm buscado erguer muralhas de arrogância entre artífices e artistas", — e considerar as atitudes assumidas por certas instituições de ensino artístico ou com pretensões também desta natureza, para se assenhorar das lamentáveis incompreensões que nelas prolifera. "Muralhas de arrogância"...

São ainda bem informativas, o que nos ensina Gropius quando diz que "*os artistas da Bauhaus souberam levar em consideração a evolução da técnica e das ciências, de tão decisiva influência nas atuais correntes do pensamento e procuraram uma nova e viva identidade, com tôdas as demais manifestações do espírito humano em nossa época. Desejaram romper com as visões artísticas da criação isolada que levaram à arte dos "salões*".

"*Verdadeira tomada de posição em face de princípios que deveriam nortear a arte dentro da nossa civilização industrial*".

"*Tirar as diferentes artes do isolamento em que as relegara o século XIX, com sua especialização, suas academias, sua separação entre artes e ofícios, deixando estes últimos nas mãos da indústria e do comércio*".

— *"Os resultados perniciosos daquela evolução, o cáos de formas derivadas, o abuso sem sentido de modêlos históricos das mais diversas procedências, a falta absoluta de espírito criador reinante no terreno da arte aplicada, tão importante para o desenvolvimento da própria arte, como para a fruição perfeita, total, da vida de todos os dias"*.

São afirmações de um autêntico programa a dirigir as intenções do ensino da arte decortiva. Para mais acentuar ainda a importância desta na criação artística moderna, temos as seguintes palavras de Mondrian, que devem valer muito para o decorador, apesar de se endereçaram a um problema estético de mais generalizada condição para as artes plásticas.

— *"Inconscientemente, todo o artista verdadeiro, foi sempre movido pela beleza da linha, da côr e por suas relações intrínsecas, e não pelo que posam representar. Sempre tratou êle de expressar tôda a riqueza vital, por estes únicos objetivos"*.

"A arte nunca foi uma cópia da natureza, pois nunca teria tido fôrça suficiente para evocar a emoção humana".

"A beleza vivente da natureza não se pode copiar, só se pode expressar".

Para o espírito que rege a criação, cuja matéria nos cabe ensinar sob a forma específica da COMPOSIÇÃO, as citações que viemos fazendo são ilustrações vivas e convincentes e dão-nos confiança para levar avante as nossas intenções, mesmo tropeçando nos mais agressivos escolhos que vão ainda no caminho.

PALESTRA DO PROFESSOR ALFREDO GALVÃO

PINTURA

Atendendo a delicado pedido do Sr. Diretor da E.N.B.A., Prof. Gerson Pompeu Pinheiro, escrevo, especialmente para "Arquivos", um resumo da palestra por mim realizada, de improviso, no Salão Nobre dessa Escola a 26 de junho de 1958, sob o título propôsto pelo próprio diretor; "O que é, porque e como", isto é; o que é sua cadeira, porque existe ela no currículo escolar, como a ensina. Essa palestra fez parte de uma série sôbre o mesmo tema proferida por todos os colegas; pretendendo o seu organizador dois efeitos imediatos: a) — estabelecer maior aproximação entre o secular estabelecimento e o grande público da capital; b) — melhor conhecimento dos professores entre si. Não seis se SS. conseguirá efetivar tais desejos, mas, com a devida vênia, lembro-lhe que as antigas exposições escolares o faziam de maneira eficiente, e peço-lhe o restabelecimento daquelas atividades, suprimidas pela douta Congregação, com grande surprêsa e admiração de minha parte, quando tinha eu o prazer de exercer a direção da casa, mas achava-me licenciado após grave acidente de rua...

Passemos a desenvolver a primeira parte do tema: "O que é a cadeira sob minha responsabilidade": — Tenho a honra de lecionar a 2ª Cadeira de Pintura, estando a 1ª a cargo do mui ilustre e distinto colega Henrique Campos Cavalleiro.

Pintura é uma das chamadas belas artes, isto é, uma das mais subjetivas depois da Música... Mas o que é Arte?

É coisa paradoxal, mas certa, encontrar o artista extrema dificuldade em explicar rigorosamente o que é Arte. Seria preciso, então, recorrer aos filósofos e críticos desde a antiguidade até hoje, e seguir-lhes os raciocínios mais ou menos complicados, algumas vêzes nebulosos, sem esperança, todavia, de chegar a resultados satisfatórios e positivos.

Arte é a realização do belo, dizem alguns. Mas o que é o belo? — "Le beau pour le crapaud est sa "crapaude", disse Voltaire, criando o têrmo feminino, e querendo exprimir que arte tem fundo amoroso e sexual e que para quem o feio ama, bonito lhe parece.

Não comentarei, pois, os escritos dos grandes homens que trataram da Arte, tais como Platão, Aristóteles, Cícero, Plínio, o antigo, Quintiliano, Filstrato, Vitruvio, Winkelman, Hegel, Kant, Schiller, Taine Schopenhaur, etc. Seriam necessárias inúmeras e longas palestras, muita cultura filosófica de minha parte; o que não há, e extrema capacidade para não dormir do público ouvinte, e agora, dos leitores.

Todavia, direi que Arte em geral e Pintura, particularmente, é o meio mais adequado, no momento atual, de lançarem-se homens contra homens numa tremenda luta sem idéias, numa discussão vázia, sem limites e sem proveito algum para a Arte ou para os Artistas, quase sempre ausentes e mudos.

Basta a leitura, nas folhas diárias, do que dizem os críticos, das declarações de diretores de museus e de galerias, dos historiadores, etc., para termos idéia da confusão, do ódio, da inveja que há entre museus, associações, escolas, professores, alunos, artistas e amadores...

De qualquer forma, o assunto de que trata a 2ª cadeira de pintura desta escola é pintura; pintura de cavalete, pintura de figura, de paisagem, de natureza morta, etc.; empregando-se, para tanto, o ensino dos diversos processos usuais de pintar, como veremos adiante.

Segunda parte

Porque existe essa cadeira na Escola?

Agora já piso em terreno mais sólido.

O ensino das artes plásticas, como o concebiam, ainda no século passado e no comêço do atual, só apareceu no Renascimento.

Antes, o aspirante a artista procurava o "atelier" em voga, e, pagando ou sendo pago, êle penetrava para aprender o ofício e *imitar* o *mestre* até poder ajudá-lo em suas obras pessoais.

Assim aconteceu com Pedro Paulo Rubens, discípulo de Otto Venius; Van Dick, discípulo de Rubens, etc.

Em 1585 Ludovico Caracci fundou com seus primos a Academia Caracci para o ensino da pintura, visando a teoria e a prática de maneira eclética, centralizada e total.

Entendo por ensino centralizado e total o que é dado por um só mestre desde o início até a formação completa do aluno, isto é, no caso da pintura, desde as noções de desenho até a composição, do mais simples ao mais complexo.

Hoje, os professôres modernistas invertem, de certo modo, o problema; começando pela criação, sem a passagem pelo caminho mais plano, mais suave do aprendizado, do menos transcendente; do desenho pela cópia e observação do natural.

Mas, voltando aos Caracci: um dêles, Annibal Caracci escreveu um sonêto elegante e irônico dando a receita para formar-se um bom pintor.

Chi farsi buon pittor brama e desia,
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa com l'ombrar veneziano,
E il degno colorir di Lombardia;
Di Michelangiol la terribil via,
Il verso natural di Tiziano,
Del Correggio lo stil puro e sovrano,
De um Raffael la vera simmetria;
Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Pinturicchio l'inventore,
E um pó grazia del Parmigianino.
Ma senza tanti studi e tanto stenio.
Si ponga solo l'opra ad imitare
Che qui lasciocci il nostro Niccolino.

Outras academias foram surgindo, como a de Paris, fundada por Le Brum, e o ensino oficial das artes estava criado.

Entretanto, cada professor, em sua classe, obrigava o aluno a seguir sua estética e sua maneira de pintar. O discípulo continuava, sem a possibilidade embora, de colaboração, um dia,

na obra do mestre, a imitá-lo e a segui-lo muito de perto. Assim, Gros e Ingres foram discípulos de David. Mas, dessa ou daquela maneira, uma vez o artista tendo completos seus estudos, e possuindo talento afastava-se da visão do mestre, tornando-se original e criador.

Nêsse estado de espírito, em 1816, D. João VI, aconselhado pelo Conde da Barca, mandou vir uma missão de artistas e artífices francêses para fundar, no Brasil o ensino oficial das artes e ofícios industriais.

Ficou, porém, só o das artes da Pintura, da Escultura, da Gravura e da Arquitetura.

Os artistas componentes da Missão foram os seguintes:

Jean Baptiste Debret, pintor histórico; Nicolas Antoine Taunay, paisagista; Augusto Taunay, escultor; Grandjean de Montigny, arquiteto; Sinmon Pradier, gravador.

Pelo número de professôres vemos que o ensino havia de ser centralizado e total; Montigny ensinaria ao futuro arquiteto todos os conhecimentos necessários para a vida, prática; e assim por diante.

O ensino da pintura, tendo dois mestres, dividiu-se por duas classes: a de paisagem, flores e animais e a de pintura histórica. Nicolas Antoine Taunay encarregou-se, inicialmente, da primeira e Jean Baptista Debret, da segunda, seguindo-se até o fim do Império, na de paisagem: Felix Emile Taunay, Augusto Müller, Agostinho José da Motta, Victor Meirelles, interinamente, João Zeferino da Costa, ídem, Leôncio da Costa Vieira, George Grimm, contratado, Rodolpho Amoêdo, ídem, Antônio Parreiras, idem; e na de pintura histórica: Simplício Rodrigues, Corrêa de Lima, Joaquim Lopes de Barros Cabral, François Biard, contratado, Victor Meirelles, Jean Jules Le Chevrel, contratado, e ainda, interinamente; Pedro Américo, João Maximiano Mafra, João Zeferino da Costa, Rodolpho Amoêdo, Pedro José Pinto Peres.

A reforma da Academia elaborada por Araújo Porto-Alegre, em 1854, a pedido de D. Pedro II, criou inúmeras cadeiras, descentralizando o ensino que já em 1820 e 1831 sofrera pequenas

modificações com a criação, naquele ano, da cadeira de Desenho, entregue a Henrique José da Silva, e nesse último, das de Anatomia e Desenho de Modêlo vivo, cujos professores só foram nomeados tempos depois.

Em 1890, a reforma Amoêdo-Bernardelli manteve as duas cadeiras de pintura, não as distinguindo, porém, com as especializações de paisagem e história. Apesar das inúmeras reformas introduzidas no ensino artístico desde 1890 até hoje, conservou a Escola a organização que lhe imprimiu Porto Alegre e as duas cadeiras de pintura. O conjunto do ensino é que vem sendo dividido e subdividido, mostrando-se, hoje, extremamente descentralizado, a ponto de não chegaram as horas do dia para o número de aulas...

Devo esclarecer que não sou contra o eensino descentralizado. O que me vem preocupando, de algum tempa a esta parte, é que se vai perdendo o sentimento de unidade pedagógica; desaparecem as convicções artístico didáticas, ou seja a idéia de doutrina de ensino. Esclareço ainda que não me levanto contra a arte moderna (seria completa estultice) nem contra o ensino modernista. Noto, todavia, que a Escola, é hoje, um estabelecimento eclético, demasiadamente complicado, quase uma universidade de artes, mas onde cada professor segue um caminho, confundindo e perturbando os alunos e os colegas!...

Resumindo, verificamos que as duas cadeiras de pintura existentes atualmente são o resultado de duas causas: a) No ensino oficial das artes não poderia a Pintura deixar de figurar entre as principais disciplinas, graças a sua grande importância no mundo intelectual e artístico. b) As duas cadeiras atuais nasceram das cadeiras distintas com que foi criada a Academia em 1816, isto é, a de Pintura de paisagem e a de Pintura histórica.

Vejamos, agora, a terceira parte do tema, ou seja: "como ensina sua cadeira?

Não me é possível mostrar o método de ensino por mim adotado sem, em traços gerais, falar de minha formação, meus conhecimentos, minha cultura artística.

Relevem-me pois, que fale de mim. Porque me fiz pintor? meu pai, artista nato, mas não formado, tendo desejado ser pintor, fôra aluno do Liceu de Artes e Ofícios, onde obteve, um pequeno prêmio na classe de desenho de Victor Meirelles, e da Academia Imperial das Belas Artes, nos anos de 1891 e 1892.

Não lhe tendo sido possível realizar o seu desejo, porque extremamente pobre, muito cedo teve de prover às suas necessidades e ajudar à família, empregou-se no Ministério da Fazenda, e lá fez carreira entre ofícios, requerimentos, avisos e portarias.

De seu tempo de estudos artísticos, porém, restou-lhe o gôsto pela História das Artes e por tudo quanto se referisse, principalmente, à Pintura, e ficaram alguns amigos artistas, tais como Rafael Frederico, meu primenro mestre, Belmiro de Almeida, Fiuza Guimarães, Teixeira da Rocha e outros.

Desde menino freqüentava eu a residência de Rafael Frederico, cheia de quadros e desenhos e via os livros de arte da biblioteca paterna.

Nasceu-me, talvez por isso, o gôsto pelo desenho, e não houve livro ou caderno em que não colaborasse o meu lápis indeciso e nervoso.

Quando, pois, aos 15 anos, revelei francamente o desejo de estudar pintura tive de meu pai e de Rafael Frederiso o mais benevolente apôio. Todo o confôrto material e moral me foi concedido para realizar os longos e difíceis estudos dessa arte.

Comecei, já o disse, com Rafael Frederico, temperamento de alta sensibilidade e professor dos mais competentes que conheci. Entrei, depois, em 1916, na E.N.B.A., na qualidade de aluno livre, freqüentei 2 anos a aula de desenho de Lucílio de Albuquerque, a de modêlo vivo, de Rodolfo Chambelland e a de pintura de Rodolfo Amoêdo (1916 — 1917 — 1918 — 1919).

Nesse lapso de 4 anos prestei os exames de "preparatórios" no Colégio Pedro II e ingressei na Escola, desta vez como aluno matriculado. Voltei à aula do Prof. Lucílio por mais 3 anos (desenho de estatuária clássica) e fiz todo o curso da Escola de 1920 a 1926.

Não posso, por modéstia descabida, ocultar que fui aluno acima de medíocre, tendo por concorrentes colegas do mais alto valor, tais, como, Francisco Bayardo de Barros Horta Barbosa, o talento de pintor mais cristalino que vi até hoje, falecido em plena juventude, Atílio Corrêa Lima, um dos maiores arquitetos e urbanistas brasileiros, estupidamente morto num desastre de avião, Jurandir Pais Leme, também já falecido, Lucas Mayerhofer, Evaristo de Sá, Alcebiades de Noronha Miranda e muitos outros de sério valor intelectual.

Foram meus mestres na Escola além de Lucílio de Albuquerque (5 anos), Rodolfo Cambelland (9 anos), Rodolfo Amoêdo, João Batista da Costa, Augusto Bracet, Petrus Verdié, Arquimedes Memória, Álvaro Rodrigues, Gastão Bahiana, Flexa Ribeiro, Raul Pederneiras, homens probos, de cultura, de talento e convicções artísticas, conhecedores dos assuntos que professavam e senhores de um método de ensino visando a formação do artista ou do técnico, dentro do espírito não sujeito às tremendas confusões hodiernas.

Havia, então, uma doutrina no ensino e todos concorriam para o mesmo fim: a formação do aluno sem preocupação de modismos passageiros.

Em 1927 obtive o prêmio de viagem que me permitiu estudar em Paris durante cinco anos, e conhecer alguns dos principais centros de arte do mundo europeu.

Passados os primeiros tempos de estupefação em face das imensas riquezas dos museus e da diferença de ambiente, desejei, como todo moço, conhecer o modernismo. Foi um desastre!!! "Si vous voulez travailler avec moi, mon petit, tâchez d'oublier cette peinture"... Ouvi esta frase de três ou quatro professôres.

Verifiquei, de um lado, que desejavam, tão sòmente, resolver um problema de fatura, permanecendo a Arte muito acima dela; de outro, que era meu dever para com meu país e esta Escola, não renegar seus mestres, meus amigos e meus pais.

Resolvi procurar professôres que me pudessem auxiliar no caminho já iniciado aqui, sem preocupar-me como "ismos", cujos resultados tão maléficos observava nos Salões modernistas

de Paris e nas galerias do mais desonesto e perturbador comércio de quadros...

Nessa condições estudei com Ernest Laurent, na École des Beaux Artes (fui aluno livre por fôrça da idade) e com Réné Prinet, na Academia Grande Chaumière. Cheguei a merecer pequenos elogios do último, já na fase final de minha estadia, e consegui, sem conhecer o Juri, ver dois trabalhos meus expostos no Salão da "Société Nationale des Beaux Arts".

Não fiz, pois, até hoje, nem farei mais nenhuma experiência "modernista". Não acredito na eficiência dos "ismos" que começaram com o Romantismo e o Impressionismo, únicos realmente importantes na história das artes, e que influiram de modo positivo, construtivo, não só na fatura, como na concepção das artes em geral.

Depois do impressionismo, todos os outros movimentos são de importância e duração cada vez mais efêmeras; chegando alguns a poucos dias de vida, como o *concretismo*, nascido ontem e já em luta com o "neo-concretismo".

Minha formação, pois, foi a de um artista que sente a poesia da natureza, o valor das formas normais, do claro escuro, da perspectiva, que nunca fez nem fará "*pesquisas*" "*revolucionárias*" e não imita êsse ou aquêle pintor notável no momento.

Quando regressei ao Brasil não tive a valeidade de pensar em vir a ser, um dia, professor desta Escola. Cuidava, antes, de viver da pintura, obtendo trabalhos. Mas o ambiente aqui estava mudado...

Haviam já conseguido realizar um salão, em 1931, que revogava tôdas as convicções antigas...

Pouco depois, o ilustre e talentoso colega e amigo Cândido Portinari, hoje considerado, segundo me declarou, um "*canastrão*", absorvia tôdas as encomendas oficiais e particulares.

Continuei, então, no magistério secundário, onde já labutava desde 1924, e só tive a honra de vir para o Corpo de professôres desta casa em 1938, quando a Congregação, a pedido de Raul Pederneiras, indicou meu nome em substituição interina

ao do titular da cadeira de Anatomia, o mesmo professor Raul Pederneiras.

Em 1947 prestei rumoroso e complicado concurso acadêmico para a 2ª cadeira de pintura, aquela que ocupara Rodolfo Amoêdo no fim de sua gloriosa vida magisterial. Inesperadamente vi-me professor de Pintura!!! E o que ensino? O que sei, o que aprendi aquilo que me parece necessário saber afim de poderem os alunos expressar seus entendimentos, suas idéias, suas visões — utilizando o desenho, e a côr. Não sou modernista e não procuro iludir a ninguém Transmito o que conheço e o que aprendo da parte mecânica da arte de pintar. No meu programa, que, é pouco ou menos o do professor Rodolfo Amoêdo está consignado o estudo dos diversos processos mais usuais de pintura, e ensino pela observação da natureza.

Exijo, com benevolência, o que me foi exigido: desenho normal, colorido aproximado da realidade. Não aprovo as deformações arbitrárias e *preconcebidas* da forma, dos valores, das côres. Na composição sou favorável ao figurativo; ponho de lado as manifestações decorativas, as formas geométricas ou ocasionais, o capricho de enormes empastamentos à espátula, o emprêgo de instrumentos e materiais alheios à pintura, tais como, pentes, vidros, pedaços de metal, de papel e outros.

Procuro também pregar a higiene da pintura pelo emprêgo judicioso do material, pela escôlha de boas tintas, bons pincéies, pela limpesa e organização da palheta, etc., etc.

Nesse trabalho, nem sempre compreendido, sou nobremente auxiilado pelos professores Francisco Pacheco da Rocha, ex-aluno de Marques Júnior, medalha de ouro e docente da E.N. B.A. e senhorinhas Yvone d'Ávila e Laíse Teles de Souza, minhas diletas ex-alunas.

Esta última tem exposto com sucesso no Salão de Arte moderna... A primeira, mais tímida, não tem mostrado sua produção artística.

Nunca impedi, nem desejo impedir que qualquer aluno da 2ª cadeira de pintura viva o momento atual, faça a Arte que lhe aprouver, e a que é bem recebida pela crítica empírica dos jornais e pelos salões e museus. Que vivam sua época irreversìvelmente perturbada, irriquieta e confusa...

Esforço-me porém para ensinar o que se pode aprender, faço o ensino normal, digamos neutro, obedecendo, quanto fôr possível aos princípios certos da técnica no uso do material dos diversos processos de pintura.

A Arte vem do bêrço, é congênita. Se não existe assim, resta só o técnico, o pintor. Que êste seja capaz de *pintar bem* um retrato ou uma paisagem...

Nota: Durante a palestra improvisada de que se leu aqui o resumo, foram mostrados e comentados, em abono do que afirmava o orador, muitos trabalhos executados pelo próprio conferencista, antes e depois de sua vida escolar, e também exercícios de seus alunos pelos quais se ia verificando o método de ensino adotado e os resultados conseguidos.

PALESTRA DO PROFESSOR GERSON POMPEU PINHEIRO No 142º ANIVERSÁRIO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

A 12 de agôsto de 1816 assinava D. João VI, por inspiração do Conde da Barca, um decreto criando no Brasil, uma "Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios", no qual eram fixadas as pensões anuais devidas aos professôres e funcionários, constantes de uma relação, em que se encontravam os nomes de Lebreton, Pedro Dillon, De Bret, Nicolau Antônio Taunay, Símon Pradier, Ovide Meunié e Bonrepos.

Foram êsses os componentes da célebre Missão Francesa chefiada por Lebreton. Sabe-se que não pôde, de imediato, iniciar os seus trabalhos.

Outros nomes recebeu esta Escola antes de possuir o atual: Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, Academia das Artes, Academia das Belas Artes, e Imperial Academia das Belas Artes. Foi a partir da República que passou a denominar-se Escola Nacional de Belas Artes.

Justo é, pois, que se rememore, com a reverência devida, o nome de D. João VI tôda a vez que focalizarmos a data da nossa fundação.

Neste ano de 1958, atendendo à oportuna e valiosa sugestão do Conselho Departamental, a Diretoria resolveu homenagear, na personalidade de dois ex-diretores, os nomes de quantos quantos auxiliaram a alicerçar o prestígio da nossa Escola.

MANOEL DE ARAÚJO PÔRTO-ALEGRE foi, por certo, um dos mais esclarecidos diretores desta casa. Pintor,, arquiteto, teatrólogo, escritor, jornalista e diplomata, era um idealista que colocara todo o seu saber a serviço da arte, disso dando provas quando realizou a importante reforma de ensino, pela qual foram criadas as cadeiras de Matemáticas Aplicadas, Desenho Geométrico, Desenho de Ornatos, Escultura de Ornatos e His-

tória das Belas Artes. Foi da cadeira de Matemáticas Aplicadas que provieram as atuais cadeiras de Geometria Descritiva e de Perspectiva e Sombras.

Melhorou o Prêmio de Viagem, organizou exposições de belas artes, criou premiações para os alunos, bem como a biblioteca, deu existência à Pinacoteca, obteve a regulamentação do diploma de professor de desenho e de música, incorporou o ensino de música à Academia, conseguiu aumentar as ordenados dos professôres, realizando tudo isso em pouco mais de três anos.

Glória, pois, à memória do grande Barão de Santo Ângelo, Manoel de Araújo Pôrto Alegre.

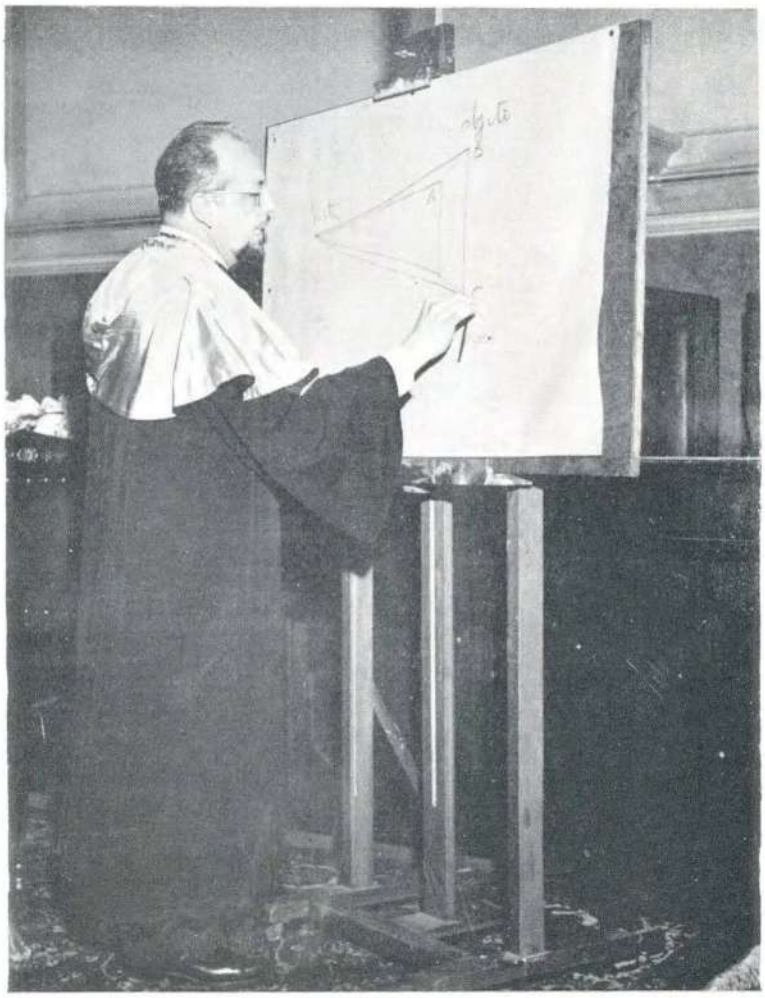
JOSÉ OTÁVIO CORRÊA LIMA é o outro diretor a quem volvemos, nesta data, o nosso coração agradecido. Ocupou também a diretoria por três anos e alguns meses. Foi professor de escultura tendo tido como seus alunos, Modestino Kanto, Margarida Lopes de Almeida, Honório Peçanha, Samuel Martins Ribeiro (já falecido) e Moacyr Fernandes Figueiredo, além dos nossos colegas de congregação: Carlos Del Negro, Armando Sócrates Schnoor e Celita Vaccani. Era o diretor e foi o paraninfo da turma de arquitetos quando, em 1930, se formou o atual diretor da Escola Nacional de Belas Artes.

Como escultor é autor de numerosos monumentos que se espalham pelo Brasil, dos quais o mais importante é o de Barroso, e, há pouco tempo, executou a estátua de José Bonifácio, inaugurada em Washington, da qual possuimos o gêsso original.

Pertencem ainda às nossas coleções, os bustos de sua autoria: Rodolfo Bernardelli, Baptista da Costa, Gama Rosa, Raul Pederneiras, Augusto Bracet, Fléxa Ribeiro, Marques Júnior, Rodolfo Chambelland, Pedro Américo, Pedro Calmon e, oferecido recentemente pelo autor, o busto de Zeferino da Costa. No páteo da Escola, inaugurou-se em 1954, "A Fonte", belo grupo em bronze, de sua criação.

Pelo voto do Conselho Universitário, por proposta da nossa Escola, é Professor Emérito da Universidade do Brasil.

A 17 do mês passado completou oitenta anos de uma existência na qual é difícil destacar o que mais admirar: se a mansidão e a bondade de seu espírito, se a finura de sua arte



O professor Gerson Pompeu Pinheiro, pronunciando a sua conferência.

se a invejável vitalidade do seu corpo que parece não experimentar os efeitos demolidores do tempo.

Ao nosso Emérito Professor Corrêa Lima — ao meu querido diretor e paraninfo — o abraço sincero de admiração e estima da Escola Nacional de Belas Artes.

Ainda neste ano, por ocasião do cinqüentenário de seu edifício, a nossa Escola homenageará mais um dos seus ex-diretores: Rodolfo Bernardelli, o diretor que promoveu a construção dêste palácio.

PERSPECTIVA

A cadeira que ocupo se chama Perspectiva, Sombras e Estereotomia.

São três assuntos distintos: *Perspectiva* é a parte mais rica e bela de conceitos e de recursos para o artista. Ensina a compreender e a representar a forma aparente dos objetos. *Sombras* constitui simples aplicação de geometria descritiva valendo mais como consolidação do conhecimento da forma no espaço, do que como técnica de representação. *Estereotomia* é o estudo do corte da matéria dura de forma a apropriá-la à finalidade da construção.

Assim, nesta Escola só se ensina Perspectiva e Sombras permanecendo o nome Estereotomia como uma reminiscência do tempo em que aqui existia o curso de Arquitetura. É uma incorreção a ser eliminada mediante lei do Congresso.

O QUE É PERSPECTIVA

A palavra Perspectiva vem do latim *Perspicere*: vêr através.

Dela diziam os antigos *Ars bene videndi* — Arte de bem vêr e julgar a forma dos objetos cuja sensação nos chega pela vista.

Como entendê-la na atualidade?

Perspectiva é a ciência que se ocupa da aparência e da representação gráfica do objeto.

O que se sabe do passado anterior ao Renascimento, ou seja ao XV século, não nos fornece elementos para julgar até

que ponto teriam chegado os métodos e processos de representação perspeciva então existentes.

Pertence a Leon-Battista Alberti no seu "Della Pittura", em 1435, a mais antiga referência à Perspectiva como um artifício geométrico. Depois dêle cabe a Piero Della Francesca, o grande pintor do "quatrocento", a glória de ter sido autor do tratado de Prespectiva mais velho de que se tem notícia: "De Prospettiva pingendi", de 1470, aproximadamente.

Dürer e Leonardo dela muito se ocuparam. De então para cá inúmeros foram os artistas e geômetras que estudaram os seus recursos de representação gráfica, convindo acentuar que, depois do século XVIII, a Perspectiva muito ganhou em exatidão e simplificação de artifícios.

Todavia, os seus recursos não a colocam em condições de competir com a visão fisiológica.

O Artifício geométrico da Perspectiva é estático. A visão fisiológica opera num processo essencialmente dinâmico.

Na perspectiva geométrica a imagem resulta de uma projeção cônica em que o centro de projeção é singelo.

Na visão fisiológica, a imagem percebida é a soma de duas imagens cada uma decorrente de um centro ótico.

A imagem da perspectiva geométrica é geralmente obtida em quadro plano.

A imagem da visão é formada em superfície curva.

Três são os elementos fundamentais da perspectiva: o ponto de vista, o quadro e o objeto. Depende da presença de todos êles a obtenção da imagem.

Licenças são as derrogações às imposições da geometria para melhor satisfazer às necessidades da arte.

POR QUE É ENSINADA NA ESCOLA

Pelo que foi dito é evidente que o conhecimento da Perspectiva só interessa ao artista plástico que seja figurativista. Disso, mesmo, informo aos meus alunos quando iniciamos os nossos cursos.

Se me perguntarem o que penso a respeito de sua utilidade em face às tendências da arte contemporânea, responderei:

O seu ensino é necessário uma vez que aquêles a quem iremos conferir um diploma de conclusão de curso devem possuir conhecimentos para se exprimirem através da linguagem gráfica das formas.

Além disso, para negar o valor do seu ensino, tendo em vista a arte dos nossos dias, seria preciso admitir que a humanidade caminhara erradamente durante mais de 80 séculos, tal é a idade da arte figurativa e que, sòmente há cêrca de quarenta anos é que teria sido encontrada a rota verdadeira. Para justificar as liberdade da arte moderna fala-se no advento da fotografia que com os seus recursos teria vindo substituir o pintor realista. O argumento não procede visto que a fotografia materializa o processo geométrico da perspectiva e o artista, ser vivo e não máquina, supera à primeira e à segunda.

Diz Matteo Marangoni: "Entre uma natureza morta de Chardin, de Vermeer, ou até do mais meticuloso flamengo e a fotografia, haverá sempre um abismo, o abismo que separa a matéria do espírito, e que a arte, contudo, sabe tão miraculosamente vencer".

— Em tôrno disso, há muito preconceito que o tempo se incumbiraá de remover. As projeções que farei no final desta palestra, revelarão que em assunto de arte o melhor e o mais correto, será não impor qualquer espécie de limitação as potencialidades criadoras do indivíduo. E se eliminassemos de nossos currículos tudo quanto fôsse inútil para a arte dos nossos dias, talvez traíssemos aos nossos deveres para com a arte do amanhã.

O récem-fechado Salão de Arte Moderna, para mim, representou um marco de reencontro com os que se preocupam em ser modernos, talvez mais do que em ser artistas. A pintura e a escultura que, para servirem aos anseios de originalidade dos artistas dêste século, vinham sendo injuriadas num processo progressivo de desintegração chegaram ao seu têrmo final. Nada mais resta do que elas foram no passado, hoje são meras técnicas de ornamentação em duas ou em três dimensões. E nessa sua nova feição, depuradas dos ultrajes cometidos na forma figurativa, reduzidas a simples decoração não há como negar-lhes o meu aplauso, negando-lhes apenas os nomes com

que pretendem identificar-se: pintura ou escutlura. Não vai nesses conceitos, a responsabilidade da Escola Nacional de Belas Artes, senão apenas a minha exclusiva opinião pessoal.

COMO É ENSINADA NA ESCOLA

O programa inclui, desde as referências históricas até a aplicação da teoria na realização plástica da obra de arte. São ensinados os métodos e os seus processos, sua aplicação nos problemas de sombras e de reflexos em perspectiva, bem como os formosos problemas do relêvo, tanto o relêvo pictórico na escultura, como a perspectiva cenográfica de tão intensa aplicação no teatro.

As interessantes pesquisas sôbre a Perspectiva e a Estética ou sôbre a Perspectiva e a Composição são também objeto de algumas aulas, invariàvelmente ilustradas com projeções comentadas de obras primas dos grandes mestres.

Dentro dos modestos limites naturalmente definidos pela importância subsidiária da Perspectiva na formação do artista plástico, estou convencido de que os nossos alunos recebem na cadeira que ocupo conhecimentos que só poderão ampliar-lhes os meios de expressão.

PALESTRA DA PROFESSORA HILDA GOLTZ

CERÂMICA

1 — O ilustre Diretor desta Escola convidou-nos, a todos os professôres, a dizermos de público o que é a matéria cujo ensino está a nosso cargo, *porque* faz ela parte dos cursos de especialização da Escola Nacional de Belas Artes e *como* se faz o seu ensino.

Cabe-me, hoje, cumprindo a oportuna e bem planejada determinação do Sr. Diretor, dizer-lhes o *que é a cerâmica; porque* está incluida entre as Belas Artes e *como* se transmitem conhecimentos, técnicos e processos aos que desejam realizá-la.

2 — Usando a expressão "cultura" no seu sentido sociológico, como o conjunto de atitudes e modos de agir, valores espirituais e materiais, costumes e religiosidade, de um povo, em determinada época, podemos dizer que na cerâmica dêsse povo e dessa época encontramos os mais inequívocos e expressivos documentos de sua cultura.

Pelos objetos de cerâmica encontrados, muitas vêzes os únicos indícios de uma civilização há muito extinta, tem sido possível reconstituir além das atividades artísticas de seu povo, grande parte de sua cultura.

A observação acurada e o estudo metódico dessas peças de cerâmica, que vieram da antiguidade, nos tem revelado, a par do sentimento estético, o desevolvimento técnico e intelectual daqueles que as conceberam e confeccionaram, sendo interessante notar como os conhecimentos relativos à manipulação da argila tem se conservado através dos tempos.

Por mais rudimentares que pareçam algumas cerâmicas antigas, exprimem tôdas o labor, o gôsto e as características de uma época.

Veremos, numa série de diapositivos, a comprovação de que a cerâmica tem, realmente, predominância na expressão estética dos povos.

3 — Por que faz a cerâmica parte da seriação dos cursos de especialização da Escola Nacional de Belas Artes?

A resposta preliminar é, òbviamente, porque a cerâmica é uma das Belas Artes. O Professor Flexa Ribeiro, quando Diretor da Escola de Belas Artes, sentindo e estando de pleno acôrdo com a amplitude que os mais adiantados centros de cultura artística, da Europa, davam a tôdas as manifestações do espírito criador, incluindo as mais variadas modalidades dessa expressão, como cerâmica, tapeçaria, fundição de metais, decoração, fotografia e outras, nas Escolas de Belas Artes, iniciou, com algumas dessas disciplinas, o movimento renovador em nossa Escola.

Em seguida, diremos que a introdução do estudo da cerâmica, entre os cursos de especialização desta Escola, decorreu de uma exigência dos próprios interessados, daqueles que possuindo conhecimentos artísticos, básicos, sendo já pintores, escultores, decoradores, buscavam iniciação na técnica e nas artes da cerâmica. Procuravam se expressar, também, através da difícil arte do fogo, que abrange em si um mundo de possibilidades para o artista.

Não devemos e não queremos deixar de ressaltar a importância da cerâmica como fator de desenvolvimento econômico, inclusive no seu emprêgo altamente decorativo na arquitetura e no embelezamento dos interiores.

Sob o ponto de vista utilitário, devemos destacar a segura e imediata fonte de renda que representa a cerâmica para o artista artesão, estando o sucesso, naturalmente, na dependência do temperamento e do sentimento artístico de cada um.

A cerâmica está hoje, mais do que nunca, ìntimamente vinculada à nossa vida, tanto pela sua utilidade, como pelo seu aspecto artístico.

Sua aplicação é a mais variada, indo da decoração de fachadas, halls, jardins de inverno, fontes ornamentais, aos utensílios domésticos e se aprimorando no campo de possibilidades ilimitadas que oferece a moda feminina, na confecção

de uma série de artigos, como broches, botões, colares, pulseiras, brincos, etc.

4 — Ao assumirmos a direção do ensino de cerâmica, nesta Escola, ao elaborarmos seu respectivo programa, notamos que os cursos de aperfeiçoamento eram de curta duração — no máximo de 2 anos. — O prazo de 2 anos é muito restrito para que se possa transmitir aos alunos os ensinamentos indispensáveis à orientação e execução dos trabalhos da especialidade.

Realmente, nesse período tão limitado, o curso de cerâmica só pode ser de orientação, especialmente quanto ao uso dos materais e sua aplicação; Modelagem de peças, figuras, pinturas e painéis decorativos sôbre azulejos, etc.

Com êstes conhecimentos básicos, os alunos poderão seguir a trilha iniciada e se dedicar à execução de algumas das especialidades citadas.

Artistas, professôres ou decoradores, constituem a maioria dos alunos do curso de cerâmica da Escola de Belas Artes e só essa circunstância é bastante para determinar que o ensino desta especialidade não possa ser ministrado aqui, como nas Escolas Técnicas de Cerâmica, cuja finalidade é formar o artesão, isto é: torneiros, pintores, modeladores, enfim, tôdas as profissões inherentes às diversas atividades da cerâmica.

Em noso curso os alunos aprendem a modelar, esmaltar, pintar, manipular esmaltes, pastas e engobos, realizar o cozimento de suas peças, enfim, adquirir conhecimentos que os identifiquem, inteiramente, com o complexo labor de um ceramista. Complexo, porque exige o aprendizado de uma série de coisas que são, realmente, difíceis.

A modelagem em cerâmica é peculiar e parte de princípios e regras que lhe estão intimamente ligadas, difere e distancia-se, por isso, da maneira comum de modelar.

A pintura aplicada na cerâmica requer e demanda conhecimento íntimo do material a ser utilizado, o qual surpreende pela variedade de suas reações químicas, provocadas pela ação violenta do fogo.

Necessitamos, também, estudar os diversos tipos de argilas que existem, a feitura de engobos, sua aplicação decorativa e, a composição de esmaltes para fins ceramistas.

Como se evidencia, isso tudo é muito complexo e difícil para o principiante que, de repente, ao deparar com a transformação de um pó branco ou pardo, — após o cozimento — num vidro brilhante e reluzente, se surpreende e se encanta.

Existem, todavia, surpresas que provocam decepções e desencorajam os neófitos — o fogo é elemento violento e a sua ação muitas vêzes destrói o que mãos laboriosas manipularam e confeccionaram com muito carinho, cuidado e arte. É por conseqüência substancial que saibamos nos servir e aplicar êsse elemento e dominar a sua fúria. Todo êsse ritual apaixona e faz vibrar o ceramista que está ligado e irmanado à sua arte. Embora sofra pelos fracassos imprevisíveis e inevitáveis, quando tudo não lhe corre a contento, experimenta todavia uma satisfação imensa e a realização de cada peça representa, na verdade, uma batalha vencida.

Como o aluno precisa acompanhar tôdas as etapas e estudar-lhes os fenômenos decorrentes, com o máximo interêsse e aplicação, o tempo corre célere e a impressão que se tem é que, na realidade, o prazo destinado ao curso de cerâmica é demasiadamente curto. Êsse fato, dá sempre origem, no fim do ano letivo, a protestos, que, aliás, julgamos, de certo modo justificados e, por isso, tem sido permitido, a alguns alunos, após o curso, frequentarem as aulas durante anos consecutivos. Com as novas instruções baixadas, porém, êsse privilégio vai cessar, reduzindo o direito de frequentar o curso a 2 anos e no máximo 3.

5 — Nota-se, agora, em tôda a Europa, um surto renovador na cerâmica. Além dos artistas pròpriamente ceramistas, muitos pintores famosos a ela estão se dedicando com afinco e interêsse.

A evolução da cerâmica moderna se processou, simultâneamente, com o espírito reformador que se manifestou desde o comêço dêste século, quando emergiu nova época para as artes, a qual está transformando, lentamente, a concepção dogmática que existira até então, no terreno das artes.

Trilhamos novos caminhos, também. A cerâmica encontrou outros campos de aplicação e sua evolução segue, a passos largos, suas irmãs congêneres.

Ao observar e analisar a evolução da cerâmica européia, defrontamos *ab initio*, com 2 centros culturais, antagônicos. Um representado pelo espírito dos povos nórdicos, que se preocupam em imprimir nas suas cerâmicas o sentido monumental e a linha severa, com coloridos sóbrios.

1°) — Os povos nórdicos cultivam a arte do fogo na sua maior expressão.

Os ceramistas da Suécia, Finlândia, Dinamarca, Alemanha, Inglaterra e Áustria representam o ciclo nórdico, de expressão austera, alcançando grande perfeição técnica e artística.

Na Finlândia, se destaca um grupo de artistas que trabalham nos ateliers da fábrica Arábia. Êste estabelecimento, o único naquele país, foi fundado em 1874, como filial da fábrica Suéca Rorstrands e em 1916, passou ao patrimônio particular finlandês. Em 1974, sofreu nova alteração, quando foi fundado o atual estabelecimento Arábia, agora estatal, que emprega, atualmente, cerca de 2.000 operários especializados.

Além de sua fabricação em série, Arábia tem 15 ateliers instalados, onde, a convite da própria fábrica, trabalham artistas de notável renome e competência, inteiramente independentes. Êstes podem se benefeciar das instalações técnicas da fábrica e utilizar os fornos e demais instalações, gratuitamente. Em compensação, as atividades dêstes artistas fecundam as criações artísticas, elevando o gôsto dos operários, trazendo para a nação inúmeros benefícios. Êste grupo de ceramistas apresentou-se, pela primeira vez ao mundo, por ocasião da trienal de Milão, em 1953, e causou grande sensação, pela elevada classe de sua técnica e gôsto artístico. Entre os artistas mais notáveis da Finlândia, citaremos Ruth Bryk, Toini Muoma. Toini Muoma, que é a mais antiga participante do grupo Arábia tem um estilo peculiar e produz cerâmicas altamente categorizadas.

Como a Finlândia precisa importar tôda a matéria prima do estrangeiro, é claro que sòmente os trustes com grandes capitais podem se dar ao luxo de organizar fábricas, e por êste motivo a Arábia instalou seus 15 ateliers, o que não seria possível a nenhum artista fazer, isoladamente.

Situação análoga encontramos na Suécia, onde existem 3 grandes fábricas. A mais notável destas fábricas é Gustavoberg, onde trabalham os artistas Kage, Stig Lindberg, Berd Friberg e outros.

Na Dinamarca, existe a mesma vitalidade de expressão, com a diferença de encontrarmos aí, uma grande quantidade de artistas que trabalham, individualmente, em ateliers próprios. O mais ousado e moderno dos artistas dinamarqueses é Axel Salto, que procura trilhar caminhos inteiramente inéditos. Dos ceramistas modernos alemães, mencionaremos 2 nomes de grande expressão: Stefan Erdös (que faleceu em 1957) e Richard Bampi, dois autênticos ceramistas, absolutamente enquadrados, na linha de evolução do ciclo nórdico.

O ceramista de maior destaque na Inglaterra é, sem dúvida, o idoso Bernard Leach, nascido em 1887, em Honkong. Estudou cerâmica com o ceramista japonês Ogata Kenzan, que em sexta geração se dedicava ao culto da cerâmica. De acôrdo com costumes milenáres, no Japão, cabe ao aluno mais destacado o direito de usar o nome do mestre, podendo, também, utilisar as fórmulas de massas e esmaltes do mesmo. Esta extraordinária honra coube ao inglês Bernard Leach e ao seu amigo e colega, o japonês Tominoto. Foi-lhes concedido representar a sétima geração de uma família deceramistas japonêses e, assim, continuar-lhe a profissão e a tradição.

Ao regressar à Inglaterra, Bernard Leach, se classificou entre os ceramistas da vanguarda da Inglaterra e teve papel preponderante como educador, passando aos seus alunos seus notáveis conhecimentos sôbre a nobre arte do fogo.

Além de Bernard Leach, mencionaremos, ainda, o pintor Staite Merry que se dedicou, também, à cerâmica, e se tornou famoso com suas cerâmicas de alto fogo, em nuances belíssimas.

Enquanto Bernard Leach seguiu os caminhos clássicos, influenciados pelo Oriente seu colega, também, conhecedor da difícil técnica do alto fogo, realiza cerâmicas de imorredoura belesa, de linhas modernas e arrojadas.

6 — Observemos, agora, o ciclo representado pelos povos latinos.

Em contraposição à linha severa dos nórdicos, os ceramistas do sul da Europa constituem um grupo de evolução diferente.

As cerâmicas da Itália e França são mais vibrantes no colorido e mais arrojadas na forma, existindo muita fantasia na escolha dos motivos.

Contrário ao gôsto nórdico, aonde predomina o colorido sóbrio, alcançado pela ação do grande fogo, as cerâmicas do sul brilham e reluzem em vasta paleta, com côres brilhantes, enriquecidas com a aplicação de lustres metálicos e metais preciosos.

Na Itália, a fantasia fértil dos ceramistas não tem limites. No entanto, devido ao emprêgo do colorido intenso, o ponto de cozimento é muito mais baixo do que no ciclo de evolução nórdica. Quanto mais alto fôr o ponto de cozimento das cerâmicas, mais pobre se torna a gama do ceramista, e por esta razão, o artista do sul da Europa, pelo seu temperamento vibrante e apaixonado, prefere na cerâmica, as côres brilhantes em vasta escala, utilizando-se do baixo fogo para o seu cozimento, imprimindo com êste fator, às suas cerâmicas, um caráter inteiramente diferente.

A argila que é o material básico na cerâmica, no sul é, de preferência, utilizada bastante plástica, permitindo ao artista a modelagem direta, prescindindo de fôrmas de gêsso para sua execução.

Dest'arte, também, a modelagem se torna mais movimentada e dinâmica em seu aspecto artístico, constituindo um estilo próprio, de gôsto original.

O govêrno da Itália auxilia ao artista ceramista, organizando Escolas de Cerâmica, onde lecionam professôres de grande renome, conhecedores do artesanato. Promove exposições de caráter internacional, aonde são disputados prêmios em dinheiro e outras honrarias.

Entre outras exposições dignas de menção está a "Trienale de Milano", onde foram expostas cerâmicas de quase todos os grandes ceramistas europeus, o que, sem dúvida, tem contribuído grandemente para o desenvolvimento da cerâmica moderna.

Na França se faz sentir a influência dos pintores modernos, da vanguarda, entre os quais, o mais destacado é Picasso, cujas cerâmicas feitas nos Ateliers Madoura, pertencentes ao casal Georges e Susanne Ramié, em Valouris, centralizaram a atenção dos ceramistas do mundo. Êste centro de cerâmica popular francesa, passou a ter, com Picasso, repercussão mundial. O fato de Picasso desconhecer a técnica da cerâmica não o intimidou a realizar as suas criações artísticas, naturalmente guiado e aconselhado pelos donos do referido Atelier.

Outros pintores franceses famosos, também, se dedicaram à cerâmica e são êles Jean Miro, Marc Chagall, Dúffy, Villon, Mattisse, Leger e outros.

É difícil assegurar com precisão a causa psicológica dessa preferência dos pintores modernos pela cerâmica. Certamente, êste interêsse beneficiou muitíssimo a cerâmica, abrindo novos horizontes e ampliando o círculo de interessados pela cerâmica de arte.

Nas Américas, do Norte, do Centro e do Sul, a cerâmica tem uma longa história, que precede de muito a chegada dos descobridores. Tôdas as apreciações e observações que fizemos sôbre a cerâmica na Europa, foram o fruto de estudos in loco e assim, esperando muito breve, visitar os países americanos, colhendo neles material capaz de habilitar-nos a compreendê-los e apresentá-los com segurança e conhecimento, faremos apenas uma exceção, em relação à Argentina, onde estivemos em 1947.

PALESTRA DA PROFESSOR LUCAS MAYERHOFER

ARQUITETURA ANALÍTICA

Em prosseguimento ao programa proposto pelo nosso diretor, o professor Gerson Pompeu Pinheiro, cabe-nos hoje dizer o que lecionamos, porque a Arquitetura faz parte do currículo da Escola Nacional de Belas Artes e como deve ser o seu ensino.

O que é Arquitetura?

Arquitetura é uma Arte; e a Arte traduz a significação íntima e forma visível; utiliza a habilidade do homem para libertá-lo das limitações da vida.

A Arquitetura vai buscar seus meios de expressão na pura criação do espírito. Desta forma, produto da inteligência, representa a vida espiritual de cada povo, em cada período de civilização.

Grande interêsse despertou a Arquitetura em tôdas as épocas devido ao permanente contacto com o homem. É verdade que a fôrça de hábito diminue êsse entendimento com obras de Arquitetura; mas qualquer viajante é involuntàriamente atraído pela Arquitetura para êle desconhecida; o aspecto da cidade visitada é sua impressão dominante, aquêle que conservará por mais tempo na memória. E o profissional e o erúdito, que aprenderam a linguagem artística, não só têm a sensação estética como têm diante dos olhos a história e o grau de civilização do povo que visitam.

Porque a Arquitetura é lecionada na Escola de Belas Artes?

E a vós, alunos da Escola Nacional de Belas Artes, eu direi que vos trará assinalada vantagem uma incursão nos domínios da Arquitetura. Construindo para o homem, assunto dileto da Pintura e da Escultura, a Arquitetura também deve ser por vós compreendida e conseqüentemente estimada.

Ocorre lembrar uma das célebres telas de Veronese, em que a magnificência do decor tanto ajunto à nobreza do tema proposto.

Nem sabemos como melhor louvar Giotto, se como pintor dos célebres "a fresco", se como o autor de Campanilha. Brunelesco, construtor da obra que mais me empolga no Renascimento a cúpula de catedral florentina, começou a sua carreira artística pela Pintura.

Vi entre os desenhos de Leonardo um projeto de igreja de tipo absolutamente original, que nunca foi construída, mas que penso eu, teria sido de um efeito extraordinário: quatro cúpulas se colocariam nos ângulos, ao invés de cobrirem os braços da cruz grega.

Podia citar centenas de exemplos como êsses notáveis, porque o artista do Renascimento reunia geralmente os talentos do pintor, do escultor e do arquiteto.

Prefiro lembrar as casas modestas, construídas há quinhentos anos, cujos remanescentes são escassos e que só cohecemos através de pinturas e desenhos da época. Foi por compreender e amar a Arquitetura que os artistas souberam fixar o delicioso tom de intimidade dos lares de então.

Consideremos a paisagem, representada na miniatura quinhentista com poesia indizível: o incidente arquitetônico sugere a presença do homem, do trabalho humano! São geralmente as fontes que chamam a atenção dos artistas para a beleza dos cursos d'água.

Em nossos dias, nessa época de especialização, não estão separados a Pintura, a Escultura e a Arquitetura.

Décio Vilares, célebre pintor, foi o escultor vigoroso do monumento à Julio de Castilhos, em Pôrto Alegre, e de outras esculturas dedicadas aos vultos de nossa história. Pois bem, em Cambuquira há bela residência, projeto seu. O próprio Le Corbusier, que tanto sucesso faz ùltimamente, apresenta-se, ora como arquiteto, ora como pintor.

Mas não é tudo, se considerarmos que a Arquitetura é o suporte da Pintura e da Escultura, que estão a ela associadas; e vivem de sua vida, participam de sua expressão.

Em 1826, Manuel da Costa Athaide, o talentoso pintor mineiro que se assinava orgulhosamente — professor de Pintura — numa proposta de prestação de serviços à Irmandade do Carmo de Ouro Preto, fala assim na conjugação dos esforços do arquiteto, do escultor e do pintor para a melhor execução dos tetos da igreja.

"Sendo êsse templo de Nossa Senhora do Carmo magestosa e admirável pela sua construção e visíveis proporções, se descobre nêle por dentro alguns retoques contra a regra, gôsto e razão; como se vê em alguns corpos, confundidos com a mesma côr branca que têm as paredes, quando êles são para distinção e ornato de seu composto.

Para acêrto de seu ornamento, segundo os referidos exemplos, e despesa que se pretende fazer com a fatura do grande andaime, destinada só para servir de branquiamento ao teto, que por si só nada deleita à vista, nem puxa a atenção e contemplação dos fiéis aos principais ministérios de nossa religião, acho ser acertado, uma bonita, valente e espaçosa pintura de Perspectiva, organizada de corpos de Arquitetura, ornatos, varandas, festões e figurado, o que fôr mais acertado.

Que no vão da parede, entre a volta do arco-cruzeiro e o teto se empregue alguma vistosa e agradável pintura ou figurado, correspondente aos dois anjos que o circulam; e do mesmo modo, no vão dos dois espaços da parede, por cima das portas dos corredores e tribunas, entre a cimalha, se empregue dois painéis a óleo, um em cada lado, em seus caixilhos de madeira, doirados, que farão admirável vista ao templo, por ter tôda propriedade e precisão".

Rodrigo de Mello Franco de Andrade, prefaciando o trabalho de Francisco Antônio — História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto — chama a atenção dos artistas para êsse texto, dizendo:

"O plano por êle redigido constitue um texto da maior significação para habilitar-nos a julgar da admirável acuidade com que o artista compreendia a missão da Pintura aplicada as obras de Arquitetura daquela época; o inteiro teor do plano em aprêço merece ser lido com tôda a atenção, tanto pela vivacidade e o

pitoresco do estilo quanto pela finura das expressões e pelo acêrto dos alvitres".

Como deve ser o ensino na Escola Nacional de Belas Artes?

O artista só pode ser fértil se se renova, e só pode renovar-se se sua alma é constantemente enriquecida por novas experiências. Para mim, não há fonte mais frutuosa que a encantadora exploração das grandes arquiteturas do passado.

Relembro uma frase de São Bernardo, escolástico de Chârtres, cidade que, durante todo o século XII foi o refúgio da Antiguidade, o santuário da tradição:

"Se enxergamos mais do que êles, não é devido a excelência de nossa vista, mas porque fomos elevados por êles a uma altura prodigiosa. Somos anões sôbre os ombros de gigantes".

Diz Anatole France:

"Parece-me que a memória é uma faculdade maravihosa, e que o dom de restaurar o passado é muito melhor que o de enxergar o futuro".

O conhecimento da História, pois, a penetração das leis fundamentais e condições de desenvolvimento de uma época passada aguçarão o empenho do artista para compreender o espírito de seu próprio tempo, ao qual deverá subordinar-se, consciente ou inconscientemente, sem o que não espere contribuir para favorecer o desenvolvimento natural da arte com obras permanentes, que passem à posteridade.

"Não te afastes inconscientemente do que foi feito antes de ti" diz Viollet-le Duc, "é uma propriedade pública, uma herança, cujo valor não se deve ignorar. Deves, porém, enriquecê-lo do que fôres capaz: aguça tua inteligência, procura atender às exigências de tua época".

Dessa forma, o estudante conhecerá os primeiros recursos, as primeiras manifestações da Arquitetura; depois, elementos evoluídos, criados para necessidades mais complexas; verá que entre elementos simples e complexos há um encadeiamento, uma progressão gradual; conhecerá, assim, o desenvolvimento lógico de sua arte, compreenderá a marcha secular dessa obra para a qual tôdas as civilizações contribuiram e que continuam a obedecer às leis do movimento e da transformação.

Após cada uma dessas conferências em que o professor fala da cadeira que leciona, reunímo-nos para debater questões relativas ao ensino das Belas Artes. Há discordância em nossas opiniões, há pontos em que estamos todos de acôrdo.

Uns preferem a complexidade, outros — a simplicidade. A complexidade é má, a simplicidade é também má.

Uns consideram nobre ter um método, outros consideram nobre não ter método. Não ter método é mau, ficar inteiramente no método é também mau. Convém observar de início uma disciplina severa; em seguida, com inteligência, ensaiar as transformações, as combinações possíveis. Do fato de se possuir um método resulta o poder ser como se não possuíssemos método algum. Por conseguinte, ter método é possível, e não ter método é também possível.

Pode-se, então, dizer que é difícil, pode-se dizer, então, que é fácil. Apenas é necessário proceder por etapas, não devorar um boi numa refeição, não estudar em dez mil volumes, não caminhar dez léguas de estrada.

Então a complexidade é possível, a simplicidade é também possível. Se se quer chegar a não ter método, certamente a primeira coisa a fazer é adquirí-lo na dificuldade. Se se quer simplicidade e sobriedade, por certo é preciso começar pela complexidade e pelo brilho.

"Todos os grandes arquitetos brasileiros são autodidatas", proclama o Presidente da República, paraninfando diplomandos da Faculdade de Arquitetura de Belo Horizonte.

Em verdade, a qualidade artística não lhes foi revelada pelos mestres. Mas essa revelação ocorreu quando o aluno estava na escola, com os cotovelos fincados sôbre a prancheta, elaborando um trabalho de rotina.

Pois a obra de arte não resulta de um milagre. Requer preparação. Pelo estudo, com esfôrço deliberado e consciente, deve o aluno aprofundar e diversificar a sua personalidade. Como uma revelação divina, o artista espera pela luz que lhe trará uma nova vida espiritual. Enquanto procura vencer com paciência as dificuldade, o subconsciente vai cumprindo sua misteriosa tarefa; e, um dia, brotando sùbitamente, eis que surge a idéia! Dir-se-ia que de parte alguma.

Estabeleçamos desde já o caráter subordinado da técnica e o valor superior da inspiração de nada vale para aquêle que, não tendo dominado a técnica de sua arte, por isso mesmo se vê privado dos meios de expressão.

Uma vez atingida essa técnica, é preciso tê-la dominado suficientemente para poder esquecê-la. Nisso consiste a verdadeira mestria.

Não ter método é mau, ficar inteiramente no método é ainda pior: é permanecer na frieza de uma rotina que nenhum sôpro de inspiração vivifica.

O artista reflete, pois, pelas formas com que se exprime, alguma coisa de seu sonho; do que vê e compreende, não com os olhos do corpo, mas com o senso sutil da alma, que advinha; e êle desvenda e revela aos homens um aspecto do fenômeno misterioso e formidável que é a Beleza.

A êsse tempo não é mais escravo da técnica, esqueceu os métodos que aprendeu; tanto se tornaram nêle uma segunda natureza que se modificam com as formas que o artista evoca, se amoldam aos impulsos de seu espírito.

Mas a simplicidade grandiosa, que, através de um trabalho incessante, conduz à candura de uma criança, só é possível depois de um grande esfôrço. É preciso ter descoberto, por traz de aparências multiformes, os princípios essenciais; é preciso, finalmente, ter reduzido a complexidade sob a qual o mundo se apresenta à simplicidade real e profunda que o governa. Quem pode subir tais degraus não é um artista superior?

Tais considerações foram escritas por Lou Tchai Che, como introdução às principais leis da Estética chinêsa.

Mas não é exatamente o que diz Henry Damaye, diretor da Assistência aos psicopatas, em França, em seu trabalho:

Sociologie et éducation de demain?

"Chaque habitude acquise est une liberté conquise".

PALESTRA DO PROFESSOR CARLOS DEL NEGRO

DESENHO ARTÍSTICO

Contêm os "Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes" do prof. Alfredo Galvão a seguinte notícia: "A cadeira de Desenho não fôra prevista quando feito o contrato com a Missão francesa de 1816. O regime a adotar seria, provàvelmente, o do ensino integral de cada arte pelo respectivo professor. O ensino do Desenho separado das demais disciplinas, com freqüência obrigatória, durante dois anos antes de poder o aluno ingressar nas aulas especiais, foi criado por Decreto de 10 de dezembro de 1820. A partir de 1855 passou a chamar-se Desenho Figurado; atualmente tem por nome Desenho Artístico. O ensino nesta cadeira foi, a princípio baseado na cópia de estampas. Mais tarde, no estudo de moldagens em gêsso da estatuária antiga. Os processos usados têm sido: o crayon, o sauce, o carvão".

Em 1921, quando ingressamos na E.N.B.A., encontramos quatro cursos: Pintura, Escultura, Gravura e Arquitetura. A cadeira de Desenho era ministrada por meio de cópia da estatuária antiga a carvão, como se todos os alunos fôssem estudar Pintura.

No intuito de avaliar o atual programa elaborado para a cadeira de Desenho Artístico, é interessante apreciar o preparo dos alunos que ingressam na E.N.B.A. Salvo casos especiais, eles vêm com a seguinte formação:

Curso primário

O desenho está esquecido por grande parte dos professôres, embora faça parte do currículo escolar. Causas: faltam material, tempo e salas aparelhadas; escolas com três turnos e turmas numerosas; o desenho não é matéria de promoção.

Curso secundário

Ensino deficiente e teórico do Desenho. As autoridades fiscais não exigem das escolas uma sala apropriada e aparelhada. Os professôres dão o programa de Desenho de acôrdo *com as suas possibilidades*.

O curso colegial é dividido em clássico e científico; falta um terceiro grupo que prepare para as escolas de arte.

Cursos preparatórios

Os alunos aprendem a decorar um limitado número de modêlos, de perfil, de frente, de três quartos, que são empregados na prova de Desenho Artístico do concurso de habilitação. Os cursos estão perfeitamente ao par dos modêlos que dispõe a E.N.B.A.; por isso, em vez de ensinar a desenhar, fazem os alunos praticar em alguns modêlos.

Resumindo, a situação real do ensino do Desenho é a seguinte: as crianças não o praticam com regularidade no curso primário; os adolescentes no secundário encontram uma seriação de Desenho insuficiente e pobre; nos cursos preparatórios aprendem a decorar confusamente alguns modêlos e assim chegam às escolas da Universidade.

A E.N.B.A. não é uma escola de amadores; os seus cursos atuais visam ministrar cinco profissões: pintor, escultor, gravador, decorador e professor de desenho (também professôres de pintura, escultura, gravura e arte decorativa). Profissões e finalidades inteiramente diversas. Basta pensar no pintor e no professor de desenho. O pintor visa à criação afetiva, rítmica e pessoal; o professor de desenho do curso secundário deve ensinar o desenho de cultura geral — desenho de caráter descritivo e também o desenho útil para o ensino científico. Até que ponto pode servir-se o professor do valor educativo do desenho do natural, tanto por si próprio, quanto pela sua aplicação às demais matérias do ensino? O campo de trabalho infinitamente variado extende-se a todos os motivos que se abrem aos olhos do adolescente.

O professor Carlos Del Negro proferindo a sua conferência.

"*Imitação, Construção, Expressão*: estes são os três modos oferecidos ao pintor. *Realidade, Beleza, Poesia* — serão as três deusas, trindade à qual prestará seu culto. Conforme seu propósito ou conforme o momento, conforme sua natureza, o grande pintor invoca sem dúvida uma de preferência a outra; porém é raro que êle omita uma, e por isso, principalmente, êle é grande. Não há obra prima, pode-se afirmar, que não participe das três, ainda que o êxito excepcional numa só delas baste às vezes para a justificar. De ordinário nasce do equilíbrio encontrado entre a Natureza, a Pintura e o Artista, às vezes com o preço da abdicação de uma dentre delas, outras vezes pela exaltação combinada. Quase todos os quadros de Ticiano tem o maravilhoso segrêdo de as fazer colaborar para o êxito comum.

Segundo as aspirações próprias de cada época, de cada grupo humano ou de cada indivíduo, um dos três participantes é posto, alternativamente, na parte dianteira da cena, tal outro

é lançado à sombra, mas é sempre difícil faltar um dêles a esse tripé sem comprometer o equilíbrio natural. Esta conspiração dos três elementos, Rouault a exprimiu lapidarmente procurando os três momentos principais da criação: "O olho capta a visão fugitiva, o espírito ordena e o coração ama ternamente". Verve 1938.

Atualmente, é verdade que reconhecemos o abuso sistemático do realismo, mas nós temos tendência a precipitar-nos num sectarismo oposto e a crer que a representação do real é incompatível com a arte, coisa que só pode decorrer da mediocridade ou de um mal entendido. Este outro excesso é também perigoso. Podemos sorrir do engenho com que os neófitos desta conversão atribuem aos grandes pintores de outrora intenções estéticas próprias de nosso tempo e que certamente êles não as tiveram, apesar de reconhecermos que o alcance de suas criações ultrapassou o de suas idéias". René Huyghe (Dialogue avec le Visible).

Cursos — Admitindo, embora, que o aluno mais tarde não recorra à imitação, ao claro-escuro, à perspectiva, à anatomia, não compreendemos que êle saia da E.N.B.A. sem essas aquisições. Pode não utilizá-las, mas as deve saber; do contrário terá uma formação deficiente. Na incerteza do aluno ter sido convenientemente orientado no desenho, entendemos recomeçar tudo por meio do estudo metódico e gradativo da forma copiando a estatuária (bustos, troncos, torsos e estátuas), ministrando as noções fundamentais que se acham especificadas no programa. Se estas já estão ultrapassadas para os artistas, são importantíssimas para os professôres de desenho, que as devem ensinar com segurança no curso secundário, quando os alunos estão em condições de compreender a comparação de grandezas, de ângulos, os efeitos de luz e sombra, a separatriz, os reflexos, o modelado, o claro-escuro. É conveniente que os adolescentes em seu desenvolvimento sigam a evolução das conquistas e conceitos adquiridos pela humanidade.

Materiais — Vejamos mais detalhadamente como se faz o ensino do desenho. Comecemos pelos materiais e os processos. Quando estudamos na E.N.B.A. (1921), só tivemos oportunidade de desenhar a carvão; na vida prática porém raramente pude-

mos usá-lo, sendo as técnicas mais requisitadas, a do lapis, da pena ou pincel e nanquim. Por outro lado, não se pode desconhecer que o desenho, principalmente por fôrça da descoberta e desenvolvimento da imprensa, se tornou uma arte autônoma. Quando tomamos conta da cadeira, entendemos que os alunos deveriam exercitar-se em todos os materiais e técnicas. Para justificá-lo, basta pensarmos que os alunos do curso de arte decorativa se expressarão mais comumente por meio do lápis, pastel, pena e nanquim ou pincel e aguada nos seus projetos decorativos, que grande parte dos alunos dedicar-se-ão ao desenho de ilustração, à arte da publicidade, campo em que o carvão tem pouca aplicação. Além disso, nunca é bastante chamar a atenção para a relação estreita que existe entre o pensamento de um mestre e o seu meio de expressão habitual. Pena, pincel, sanguínea ou grafite, cada processo tem por si só uma vida própria, uma linguagem que se presta a infinitas variações. Isso seria o bastante para que se dispensasse maior atenção às técnicas do desenho.

Carvão — O material mais usado para a combinação dos dois pontos de vista da interpretação da forma (desenho de linha e de mancha). Nenhuma outra espécie de desenho se parece tanto à pintura. O traço amplo que deixa a barra de ponta larga, assim como a suavidade e delicadeza com que deve manejar-se, assemelham-na muito mais ao pincel do que a qualquer outro instrumento.

Giz — Usa-se de preferência sôbre o papel de meia tinta para dar as luzes. A técnica do giz ou pastel é usada geralmente para os estudos de panejamento, cuja instabilidade das dobras exige extrema rapidez na distribuição de luzes e sombras.

Sanguínea — É um material encantador, que tanto pode ser utilizado em trabalho puramente de linha como em método misto de desenho. Pela facilidade de correção recomenda-se nos desenhos preparatórios de quadro, em que se faz muitas tentativas antes de encontrar os efeitos desejados. Permite um estudo mais aprofundado da forma. Presta-se admiràvelmente para os retratos e dispensa a fixação.

Lápis — Este conhecidíssimo instrumento é um dos mais preciosos para o trabalho puramente de linha e seu uso exige

do aluno grande atenção, constituindo um excelente exercício dos olhos e da mão, para alcançar decisão e firmeza. Não se compreende a razão da pouca aceitação que tem o lápis atualmente em nossas escolas de arte.

A pena e a tinta — Instrumento favorito dos antigos mestres em seus estudos e cuja técnica se enriqueceu com a adição da aguada para acentuar os efeitos de luz e sombra. Esta técnica oferece grandes dificuldades aos principiantes, embora seja muito recomendável para acostumar os olhos e a mão a uma rápida e clara fixação de impressões. Em trabalhos rápidos, o desenho se reduz a um esquema de escuros bem definidos, o que pode ser um corretivo útil aos alunos que têm tedência a só ver meias tintas. É também usado com efeitos interessantes por meio do palito e do pincel.

Pincel e aguada — Processo que obriga o aluno a representar os motivos pelos conhecimentos óticos, isto é, por uma distribuição de manchas justapostas e variadas. Muitos alunos custam a libertar-se da concepção tátil, insistindo em contornar todos os detalhes por traços finos. A aguada permite a aplicação de camadas sucessivas de tinta até atingir a valorização das manchas. É uma excelente preparação para a pintura, especialmente para o estudo da aquarela. A aguada pode ser empregada em processos mistos realçando o lápis ou o nanquim.

Monotipia — Processo que permite obter uma cópia da pintura a óleo feita sôbre o vidro. O resultado depende da consistência da tinta. Se houver cuidado de fixar o papel em relação ao vidro, é possível melhorar a cópia por sucessivas impressões sôbre novas repinturas do motivo.

Modelos — O método empregado para o estudo da forma baseia-se na cópia da estatuária; é tradicional na E.N.B.A. e pretende preparar os alunos para as cadeiras prático-especiais, onde o ensino é feito pelo modêlo-vivo. Os modelos são escolhidos de modo a apresentar dificuldades crescentes e iluminados em consonância com os materiais e processos a serem empregados. No primeiro ano, além dos bustos, os alunos desenham troncos e torsos. No segundo ano, iniciam por estátuas, dando-se particular ênfase ao apoio unilateral em virtude da sua importância em arte. Aulas teóricas especiais sôbre o mecanismo da

figura humana esclarecem as noções de centro de gravidade, proporções e equilíbrio da estação assimétrica. Ampliando as dificuldades, apresentamos baixos-relêvos de duas ou mais figuras. Ficam reservadas à última parte do curso as estátuas que apresentam escorços pronunciados. Dos animais, dispomos apenas de poucas moldagens de cavalos, que os alunos desenham na classe ao mesmo tempo que recebem aulas teóricas na cadeira de Anatomia. Iniciamos com a estatuária antiga e no último estádio com os autores nacionais, que preparam os alunos para o modêlo vivo. Para mudar técnica vestimos as estátuas com panos de diferentes côres e qualidades.

Diante do embaraço que mostravam os alunos da aula de desenho, quando se lhes apresentava um motivo arquitetônico e por outro lado, observando os resultados obtidos pelos alunos do 1º ano de desenho da F.N.A., chegamos a conclusão que isso era proveniente de ensino defeituoso. Resolvemos então levar os alunos para o ar livre. Aproveitamos tôda mudança radical dos temas para mudar também as técnicas. O primeiro ano, entretanto limita-se à natureza morta com elementos de várias côres e à pequenos motivos do natural. Com o segundo, procede-se, de modo mais sistemático, dando-se aos alunos, antes de sair, aulas teóricas de perspectiva de observação, para aprender a materializar os elementos fundamentais da perspectiva. Por meio de exercícios na aula eles são levados a escolher o motivo, a determinar a linha do horizonte, a procurar os pontos de fugas e localizá-los no papel. Realizamos os exercícios ao ar livre nos meses sêcos do ano. Após o tempo necessário à execução dos motivos arquitetônicos, passamos a paisagem onde predomina a vegetação e finalmente à marinha. É conveniente ao empreender esses estudos ao ar livre, abandonar o carvão, preferindo pela comodidade o lápis ou crayon, a pena ou pincel e o nanquim. A duração desses estudos regula um mês aproximadamente.

Pelo exposto observa-se que, dentro dos limites possíveis, procuramos extender o desenho a todo os motivos oferecidos pelo universo; também não queremos limitações no que diz respeito aos materiais e às técnicas.

Até aqui o aluno aprende a copiar; apesar do sentido pejorativo que se atribui atualmente a essa palavra, nunca conseguimos encontrar duas cópias iguais na sala. Na verdade há alunos que pouco se prendem ao modêlo e outros que o observam com mais fidelidade. Tanto uns quanto outros se não conseguiram captar o essencial — a proporção e o movimento — não atingiram o objetivo.

Memória — Não há relação entre desenhar por modêlo e desenhar de memória. Pode ocorrer que o aluno desenhe corretamente diante do modêlo, mas não saiba desenhar de cór, e vice-versa. Nunca se cultivará demais a memória das formas. Conselhos, para que os alunos repitam num caderno à noite o que fizeram durante o dia, não dão resultado. É necessário que o professor faça os exercícios obrigatórios de memória na aula e de preferência sem marcar o dia. Primeiro vencer a timidez, para depois ganhar gôsto pelo exercício. Ora, sem desenhar de memória é impossível pretender compôr. Não há arte sem composição. Até para a execução de um retrato é necessário saber compôr. Ninguém, porque seja capaz de assobiar um trecho musical, se julgará compositor, artista. Com isso, poderá revelar apenas que tem bom ouvido e boa memória. A cópia deu aos alunos a oportunidade de desenvolver os seus meios de expressão, não se pode prescindí-la para o conhecimento da forma. Em geral, não se deve esperar, que isso baste para gravar a forma, mesmo que se tratem de bons alunos. Com a cultura da memória por meio de exercícios gradativos, os alunos saberão razoàvelmente lançar as suas figuras no papel. Cremos ser esse o ponto fraco do sistema empregado em nossas escolas, não ocorrendo isso com os orientais que se habituam a desenhar os temas de memória. Esta só guarda o que tem significação; todo o resto se esfuma. Estamos convencidos que é da maior importância continuar a desenvolver nos alunos o gôsto de desenhar modelos de memória.

Composição — Chegados até aqui, ainda não entramos na verdadeira finalidade da arte, que é a composição. Se a criança é capaz de contar história em quadrinhos, porque não continuam os adolescente a compôr com maiores recursos e meios mais adequados? Neste setor a nossa atividade se desenvolve em

duas etapas: a primeira em aulas teóricas de análise da composição e a segunda em exercícios obrigatórios com notas, que é a parte mais importante. Em sucessivos anos vimos ampliando as aulas teóricas e para 1958 já foram programadas as seguintes:

1) — Generalidades; 2) — Significação e dinamismo das linhas; 3) e 4) — Composição em retângulo; 5) — Composição em triângulo; 6) — Composição em circunferência; 7) — Composições clássicas e barrocas; neoclásicas e românticas; 8) — O número de ouro; 9) — Arte contemporânea.

O estudo exaustivo sem aplicação prática imediata cansa os alunos. Eles sentem-se animados, quando realizam alguma aplicação dos seus estudos. Nunca, como nos tempos que correm, foi tão necessário dar aos alunos uma demonstração dessa natureza.

As aulas teóricas de composição pretendem abrir aos alunos um novo campo de especulação — a linguagem das imagens. Mostrar a necessidade de assimilar pelo estudo as obras de bons autores, para rejuvenescer as idéias, para expressá-las de outra maneira, procurando em sua forma a qualidade, fruto de uma criação. As análises das composições — pinturas, relêvos — em relação às superfícies retangulares, triangulares e circulares põem em realce a ordenação, isto é, a decisão de levar o conjunto das grandes linhas a um caráter dominante. A composição é a arte de pôr em ordem os elementos, de os dispôr, de os combinar em relação à superfície do quadro ou do relêvo. Outras aulas detalham pontos especiais, como sejam a caracterização das composições clássicas e barrocas, neoclássicas e românticas, a aplicação do número de ouro, a análise de composições contemporâneas. Os exercícios começam no primeiro ano aplicados em cartazes com temas que requeiram a representação de elementos singelos, como sejam palheta, pincel, máscaras, pandeiros, etc. No segundo ano, os exercícios de composição partem da figura em estação assimétrica, em seguida envolvem várias figuras com atitudes diferentes até as composições em que entram também o cavalo. Em nossa opinião deve cultivar-se a composição desde o primeiro ano, incentivando o aluno a empreender pequenas tarefas sempre que se

apresentarem — cartazes, pequenas ilustrações, etc. Na realidade, eles vão aprender mais tarde a compôr nas aulas de arte decorativa, pintura, escultura e gravura, porém nunca será demais qualquer exercício que tenham realizado numa prática tão difícil e que requer uma aplicação constante para alcançar originalidade, concisão e harmonia.

A nossa aula é freqüentada por mais de uma centena de alunos, o que exige uma assistência constante, permanente. A inspetora Maria Nazaré Antonucci e o servente Pacífico Marque atendem com solicitude aos alunos e a tudo que é necessário ao bom andamento da aula. Uma menção especial queremos prestar ao auxiliar de ensino Fernando Barreto, muito estimado pelos alunos, que incansàvelmente, sem desfalecimento presta a sua valiosa colaboração. A execução de um programa tão vasto requer a presença diária de todos às aulas e se o objetivo colimado não é alcançado, pelo menos, agimos com boa intenção.

PALESTRA DO PROFESSOR JORDÃO DE OLIVEIRA

DESENHO DE MODELO VIVO

Para colaborar, modestamente, embora, no programa que se traçou o professor Gerson Pompeu Pinheiro, ilustre diretor desta casa, empenhado que está na maior divulgação das suas atividades, aqui estamos, por nossa vez, para falar da cadeira de Modêlo-vivo, ora sob a nossa responsabilidade, cadeira das mais nobres tradições, na história do ensino artístico, em nossa terra.

No projeto de organização da Imperial Academia de Belas-Artes, de 1824, publicado em 1827, já se cogitava do que os seus autores denominavam de "Aula de nú". Antes, porém, da inauguração da Academia, em 1826, Manoel Dias de Oliveira, o Brasiliense, recém-chegado de Roma, inaugurava, ali, na antiga rua do Hospício, hoje Buenos Aires, um curso dessa matéria. Segundo Morales de Los Rios, narra um reporter de então, no seu jornal o "Espectador Brasileiro", que o modêlo era um homem branco, não muito jovem, descarnado, mesmo mal feito e que alunos e professores, vendo-o, desenhavam, entretanto, de imaginação. (Aqui, entre parênteses, como estavam cheios de preconceitos históricos reporter, alunos e professores!)

Do curso pròpriamente oficial, da Academia, temos notícia, apenas, através da letra da lei. Em 1828, ano da primeira exposição de belas-artes no país, ao lado de trabalhos originais de mestre Debret, vinha Manoel de Araujo Porto-Alegre com alguns retratos, uns estudos inspirados em antiga classificação médica sôbre "temperamento bilioso" e "temperamento sanguíneo", e outros pintores, copistas, não raro, do mesmo trabalho do mestre Debret ou de Símplicio de Sá. Em mais de um, encontramos trabalhos com essas denominações: "Estudos de modêlo vivo sôbre as diversas idades", ou cópias da estatuária antiga ou de pranchas de anatomia. Em 1830, Debret insiste noutra exposição, onde aparecem — êle, com alguns trabalhos originais; Porto-

Alegre, com retratos e obras já expostas no salão anterior, e muitos outros, exibindo cópias de estampas, cópias de Debret, de Porto-Alegre, etc. Os alunos de Felix Taunay, professor de paisagem, copiam-lhe os quadros ou as estampas adquiridas com essa finalidade. A terceira exposição de 1840 continua dentro do mesmo critério.

Por Decreto de 30 de dezembro de 1831, a "Aula de nú" passa a denominar-se "Aula de Modêlo Vivo", nome que ainda hoje conserva. A partir daí, o curso passa a ser ministrado, alternadamente, ora pelo professor de desenho, ora pelo de pintura de história, depois, pelo de paisagem ou pelo de escultura, estabelecendo-se, assim, uma espécie de rodízio. Apesar dêsse curso de que não temos a menor prova, em 1848 ainda se encarecia a compra, na Europa, de modêlos elementares de pintura de história e de paisagem. (Essa moda de copiar estampas ainda não acabou, entre nós, sobretudo entre os neo-acadêmicos do modernismo).

Só em 1890, mais de meio século decorrido, é que se institui, na realidade, o ensino da cadeira, desta vez dirigida por um nome que, daí por diante, iria sobrecarregar os seus sucessores dos mais graves compromissos. Êsse é o nome de João Zeferino da Costa que, além de mestre, de sumo construtor de formas, é o famoso decorador do této da igreja da Candelária. Depois dêle, veio Rodolfo Chambelland, outro probo, capaz e volitivo mestre da nossa e de outras gerações. Chambelland edificou pelo espaço longo de trinta anos consecutivos. Aposentado, foi substituido, por quatro anos, pelo seu mano, o saudoso pintor Carlos Chambelland. Por fim, o pintor Augusto José Marques Junior, outro dos primeiros discípulos de Zeferino da Costa, deu continuidade àquele padrão de ensino inaugurado pelo douto mestre do "Óbulo da Viúva". Marques Junior foi professor da matéria, depois de brilhante concurso, em que fomos competidores equânimes Henrique Campos Cavalleiro, Calmon Barreto e nós.

Ocupando, circunstacialmente, esta cátedra honrosa, ajudado, por felicidade nossa, pela competência de Calmon Barreto, pela juventude inquiéta de Lídio Bandeira de Melo e pela acuidade de Marilca Mendes, vamos, afinal, tentar corresponder ao questionário do nosso nobre diretor, assim formulado: "O que

é? Por que?, Como?" O que é a Cadeira de Modêlo-Vivo, por que faz parte do currículo, como é ministrada. Por conseguinte:

O que é a cadeira de Modêlo Vivo?

A cadeira de Modêlo Vivo é uma espécie de metacarpo a que se ligam as cadeiras prático-especiais de Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decortiva e Curso de Professorado. Nas aulas de desenho artístico, através de modêlos estáticos, ordinàriamente de gêsso, o aluno é informado sôbre proporções, gravitação, equilíbrio, valores e, até, sôbre composição, conforme tivemos ocasião de ouvir, poucos dias faz, através da magnífica exposição do erúdito professor Carlos Del Negro. Nessas aulas, a cargo do professor Del Negro e Abelardo Zaluar, é de ressaltar a metodologia já bastante atualizada. Além daqueles objetivos apontados, êles se empenham na diversidade dos modêlos, aplicando-lhes planejamentos, agregando-os à composição, compondo, em suma, dentro de um critério universalista, como preceituava mestre Leonardo, sem se descurar dos vários processos que habilite o aluno à aplicação mais extensiva do artesanato, segundo as suas tendências.

De modo que, saindo dessas aulas, dois anos depois, o aluno ingressa na aula de Modêlo Vivo. Aí, êle ouvirá, repetidamente, a mesma terminologia técnica, aprendida nos dois anos anteriores, como ainda na aula de Anatomia, para que se conservem, tanto quanto, engrenadas as cadeiras do currículo; vai estudar o músculo vivo, o corpo vivo, através do homem, o mais accessível dos modêlos vivos. É quando o seu desenho deverá interpretar uma forma plástica, uma forma que amadurece para a pintura. Se o desenho pela linha revela o caráter do artista, como diz Speed, e Holbein e Dürer são exemplos, o desenho pela mancha revela sensibilidade, sobretudo depois do processo do carvão que é uma espécie de regime liberal da técnica, em relação à ponta de prata e à ponta de ouro. Speed refere-se ao carvão como sendo do século XIX. Antes dêle, Cennino Cennini já lhe fazia referência, no seu "Livro de Arte". Apenas informa que o carvão aguçado servia para indicar, levemente, o caminho defintivo à ponta de prata.

Se o aluno se destina à pintura, ou à escultura, quando o seu desenho é mais pela mancha ou pelo volume, a transição de um para outro processo é natural. Outros continuam a sentir a linha fechada, mesmo através do modêlo vivo, e então vemos logo tratar-se de gravador ou de ilustrador. O comportamento do profesor atem-se a essas diferenciações.

2) *Por que ela faz parte do currículo da Escola Nacional de Belas-Artes?*

Cennino Cennini conclui a introdução do seu livro nestes têrmos: "Eu, Cennino, filho de Andréa Cennini, nascido em Colle di Valdelsia, fui formado nos segrêdos da arte, durante doze anos, pelo filho de Taddeo, Agnolo de Florença, meu mestre que, por sua vez, a aprendeu de Taddeo, seu pai. Taddeo foi batizado por Giotto, que o escolheu como aluno durante vinte e quatro anos. Giotto transformou a arte da pintura. Da forma grega conduziu à forma latina moderna. Êle possui a arte mais completa que alguem, com tanto poder, jamais alcançou. Para utilidade de todos aquêles que queiram chegar a essa arte, ensinarei o que me foi transmitido por Agnolo meu mestre; o que eu pratiquei com minhas mãos e verifiquei, invocando, antes de tudo, o grande Deus todo poderoso, na pessoa do Pai, do Filho, do Espírito Santo; em seguida, a Virgem Maria, doce esperança dos pescadores; o evangelista Lucas, primeiro pintor cristão, S. Eustáquio, meu patrono e, em geral, todos os santos do Paraiso. Assim seja". Depois desta profissão de humildade, aconselha, ainda, perseverança e a maior permanência possível na oficina do mestre; temperança no comer e no beber vinhos ligeiros, ajuntando que uma outra coisa que torna a mão infirme e tremente, que vacila no vento como uma folha de papel, é a companhia muito freqüente de mulheres.

Nêsse livro que escreveu já encarcerado por dívidas, está codificada, com clareza e segurança, a soma de experiências que continua a ser objeto de pesquisas dos estudiosos. Nêle vemos o empirismo transfundindo-se em regras defintivas, dentro, ainda, dessa atmosfera medieval que deu a "pulcritude do quatrocento". O racionalismo do humanista Leon Battista Alberti, e, depois, o

universalismo de Leonardo, que, entretanto, escreveu o seu tratado a posteriori, indutivamente, não interromperam a velha tradição artesanal que se arrastava na corrente do formalismo peripatético. Essa corrente, que vinha deslisando com raras imersões (sempre existiram as duas correntes — a experimental e a racionalista — diz Brehier) pode-se dizer que imergiu, talvez por largo tempo, a partir do século XVIII, com o subjetivo kantiano e sua filiação direta, em cujo nome o individualismo recobrou carta de alforria. A realidade já não vem de fóra para dentro, como queriam os antigos, para quem até os corpos emitiam imagens materiais, que vinham agir sôbre os nossos sentidos. A realidade, agora, sai de dentro para fóra, ao contrário da tradição clássica ou da acadêmica, que é a expressão doméstica do classicismo.

De modo que a tradição ficou no recinto fechado da Academia, girando em tôrno das formas consagradas, apesar de certas pesquisas individuais, no próprio ambiente escolar. Enquanto isto, lá fóra, avassalante, a onda dos ismos tudo envolve, adelgaçando-se, porem, de tal sorte, que já se prega, até, a relatividade da forma. Assistimos a nova era do geometrismo, do neo-arcaismo, do primitivismo, do informal, do inorgânico mesmo nas artes plásticas.

Não é pequena a geneologia de espírito iminentemente germânico, influente nessa transformação. Foi êle, talvez, que mais experimentou essa "timidez de espaço", de que fala Worringer, de espaço temível, por onde Pan deixou de fazer as suas vilegiaturas.

Nos fins do século pasado, o austríaco Riegel (Alöis), apesar de sair do formalismo herbartiano e do seu contato com a "visibilidade pura" de Fiedler, veio dizer, com sua Teoria de Vontade (Kunstwollen) que a obra de arte nasce de uma vontade artística, não é produto mecânico de exigências práticas e funcionais, que, por conseguinte, decadência nada significa. Foi assim que surgiu o alfandegário Rousseau, invenção de Apollinário e Picasso, sob o domínio da influência da arte da Costa do Marfim e do Congo — da África e da Oceania, nas próprias obras do próprio Picasso e outros. No Brasil, Manoel Bandeira inventou Cardozinho. Cardozinho era um velhinho bom, baixo e gordinho,

bochechudo, de coxas grossas, bigodes levantados, larga faixa, à guisa de cinta, exibindo mais que comprimindo-lhe o ventre rotundo, e, sobretudo, uns olhinhos de alegria esfusiante que inspiravam confiança até nos irracionais. Drumond de Andrade perfilhou o meu amigo Heitor dos Prazeres. Perguntado o poeta do "E agora, José?" porque assim o fazia, êle teria respondido: "É que Heitor é o gênio da ignorância!"

Jules La Forge disse um dia: O que desgosta de filosofar sôbre arte é pensar que um artista poderá ler essas especulações e, pouco que seja, ser influenciado por elas". E Renan sentenciou que "virá um tempo em que o grande artista será coisa envelhecida, quasi inútil; que o sábio, entretanto, valerá demais em mais", como se arte e ciência entreajudando-se, embora, tivessem a mesma finalidade mediata. Renan estava adstrito, sem dúvida, ao conceito de perfeição. No tempo em que Aristóteles, "o príncipe dos filósofos", dizia que "o cozimento do alimento pelo calor interno emanado do coração...", ou que "o alimento liquefeito ou endurecido pelo calor circula nas veias", (a circulação do sangue foi descoberta vinte séculos mais tarde), já existia, entre outras obras primas que ainda hoje valem como axíomas, um "Dionisos" de Fidias, e Miron, de acôrdo com a ciência anatômica, realizava obras perfeitas, na opinião de Richer. Foi isto, sem dúvida, que levou Schneider a dizer que é pelos vultos da arte livre, boêmia, mesmo, que a história da arte marca as etapas da civilização. Por outro lado, observamos que os artìsticamente alfabetizados, abstratos que sejam, via de regra, revelam-se mais seguros, nos seus empreendimentos. Por esta casa passou, por exemplo, o meu velho amigo Portinari, um dos bons alunos de Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Chambelland e Baptista da Costa.

A superação do artesanato para dêle se libertar, embora, é mais assegurada onde, pelo menos, se dispõe dos meios materiais gratuitos, como aqui.

Enfim, meus senhores, o modêlo vivo é ensinado nesta casa por fôrça de lei, pela boa tradição, porque o ser humano é o maior protagonista, de sugestão conteudista e vem credenciado, ainda, pelo figurativismo hegeliano, de tão grande repercussão no século pasado. Aí vemos os exemplos de Pedro Américo e

Marques Junior. De Pedro Américo a Zeferino pode-se dizer que é a linearidade da forma; linha fechada geralmente, explicitude na topografia anatômica, tudo em duas dimensões, como se o desenho interpretasse apenas o baixo relêvo. Depois, com Chambelland, vemos a redução dos brancos do papel, a extensão da meia tinta, como epiderme que envolvesse e amarrasse o volume, com vistas à unidade tridimensional. Com Marques Junior, por fim, o mesmo envolvimento, a mesma epiderme, de claro-escuro macio e graduado, partindo do quente para o frio, de cima para baixo; tridimensionalidade, atmosfera, densidade, fatura, cromaticidade pressentida, podendo-se dizer que o seu desenho é já a interpretação de uma boa pintura pastosa. O desenho de Marques Junior que vedes é, no gênero, o mais completo, o mais belo até agora atingido entre nós.

3) *Como se ensina o modêlo-vivo na E.N.B.A.?*

Há, principalmente, no curso de modêlo vivo a preocupação de engrená-lo com as outras matérias práticas e prático-especiais do currículo. Está desdobrado em duas secções. Na primeira, compreendendo o terceiro ano, o aluno cuida mais de proporções, marcação, gravitação, equilíbrio, atitude, estruturação, pròpriamente dita, sem maior preocupação com os valores. Nessa secção, o professor Calmon Barreto empresta as suas notáveis qualidades de desenhador metódico e disciplinado. Na outra secção, quarto e quinto anos, o aluno transita verdadeiramente para a especialidade, acusando os valores, modelando no claro-escuro, interpretando, algumas vezes, de acôrdo com a sua personalidade. O professor intervem o menos possível — apenas para advertir sôbre deslizes mais flagrantes; comenta, usando a terminologia apropriada, para que o aluno traga sempre lembradas as aquisições dos anos anteriores, inclusive de Anatomia; refere-se, a quando e quando, às obras primas, para desintoxicar, recorda certas regras de composição, à semelhança do que ocorre na aula do profesor Del Negro, conforme lhe ouvimos daqui mesmo; indica bibliografia, procura, afinal, criar ambiente condizente com a sua atividade futura. O professor por isto, faculta a maior liberdade na escolha dos processos, de

acôrdo com a eleição de cada um. Uns fazem uso do craião, outros do nanquim, a maioria do carvão, sumamente agradável no trato das grandes massas, em geral, desenhos pictóricos. Antes, o professor faz referência aos diversos processos (o que o aluno já terá ouvido nas aulas dos profesores Del Negro e Zaluar) indicando-lhes os exemplos nos desenhos expostos dos grandes mestres.

Infelizmente, por esta ou por aquela circunstância, a tendência é para reduzir-se o padrão que os nossos mestres representam. Será que não há mais talentos? Há-os em quantidade animadora. Vejamos. (O professor passa ao comentário dos desenhos expostos, firmados pelos seus melhores alunos).

Um dos fatôres da redução na quantidade (porque ainda há qualidade, como vimos) é a complexidade do currículo escolar. Os seus organizadores quizeram, no melhor dos propósitos, oferecer à mocidade estudantil meios práticos e imediatos de trabalho. Jamais foi tão bem nutrido o nosso estatuto interno. Antes dêle, havia, apenas, preocupações esteticistas, de influência histórica. Hoje, cogita-se, também, da aplicação imediata, nêste ou naquele setor, da vida artesanal. E é justo, porque nas próprias aulas de desenho, temos ocasião de observar como as vocações se vão diferenciando acentuadamente. Vemos, logo, quais são os pintores, os escultores, os ilustradores, os gravadores, os capazes de outras habilidades afins.

Essa profusão do nosso estatuto por assim dizer politécnico, reduz, evidentemente, a capacidade daqueles que têm compromissos, lá fora, absolutamente estranhos à verdadeira vocação.

Esta é uma razão porque não somos intransigente em relação aos lídimos valores. Na aula do croqui, por exemplo, hoje a cargo do meu prezado colega o professor Moacir Fernandes, ocorriam fatos interessantes nos dias de prova. É que lá apareciam pessoas estranhas, a quem pedíamos se retirassem do recinto, pela proibição natural do evento. Qual não era a nossa surprêsa, quando constatavamos tratar-se realmente de alunos inscritos. E mais surprêso, ainda, ficavamos quando, depois de permitir-lhes fizessem a prova, não raro alimentando sentimento de punição, deparavamos com artistas de grande traquejo, executando desenhos rápidos, nervosos, volitivos, reveladores das

melhores qualidades, artistas que trabalham em publicidade, ou mesmo em outros setôres absolutamente estranhos ao seu desiderato. Atribuiamo-lhes as notas merecidas, embora recompensassemos, por outro lado, a assiduidade, a disciplina.

A nobre Congregação desta Escola agiu acertadamente, quando facultou a presença de 10% de ouvintes nas aulas. Assim, vemos pessoas que, na maioria das vezes, não cursaram ginásio, cujo interêsse, cuja atividade são realmente de quem se dessedenta. A Universidade de Columbia, não faz muito, abriu as suas portas a ouvintes dêsse gênero e os resultados não se fizeram esperar.

Temos tido engenheiros, advogados, médicos e até um general e um padre vieram desenhar nús.

Mestre Zeferino da Costa, seguindo a orientação de Boisbaudran, costumava exigir dos seus alunos fizessem em casa e de cór, o mesmo desenho em elaboração na Escola. É realmente o melhor método, para enriquecer a memória visual, para dotar o aluno de verdadeiro dicionário de formas. Mas isto, hoje, não é mais possível. O aluno cumpridor de deveres é um açodado que, ao fim do dia, não tem mais ânimo para esfôrço maior.

Na aula de croquí, hoje a cargo do escultor Moacir, como dissemos, tivemos a preocupação de, sem pruridos inovadores, traçar um programa que nos pareceu eficiente. Determinamos, a princípio, que as sete pôses da única hora a ela destinadas, tivessem um título, abordassem um assunto qualquer — trabalho em geral, costumes, história, floklore, etc., em pôses correlativas, para que, ao depois, em suas casas, os alunos pudessem juntá-los em uma composição. (Para isto faziamos, antes, referências às regras fundamentais da composição). O nosso intuito era a organização de albuns a nosso vêr bastante valiosos para o futuro. Vimos, porém, que sendo a aula de croqui a última do dia, os alunos já vinham fatigados para ela que exige euforia, desenvoltura. Os ouvintes e os alunos de outros anos geralmente se saiam melhor. Na maioria dos casos, porém, uns chegavam mais tarde, outros mais cêdo, mais não iam até o fim. O professor, bem informado da realidade, nada podia fazer para que fôsse totalmente cumprido o seu programa. Passou, também a pedir aos seus alunos eles mesmos posassem o modêlo, tendo em vista

alguns assunto de composição proposta pelos profesores Henrique Cavalleiro e Alfredo Galvão, das cadeiras de pintura, ou mesmo alguma composição de livre iniciativa. Alguns se aproveitaram dessa providência.

Na aula de modêlo vivo há dias em que a freqüência diminue extraordinàriamente. Indagando dos próprios alunos o motivo, respondem que têm pesquisas a fazer, cometidas pelo ilustre professor de História ou aula de Arte Decorativa, em colisão.

Há, também, os que acham o desenho perfeitamente desnecessário, os que crêem em sua mediunidade e podem invocar Miguel Angelo, Holbein, Dürer, Ingres...

De qualquer maneira, o que nos alegra é que a mocidade é insatisfeita, inquieta, lírica, e não foge às competições inúmeras dos dias de hoje. E a Escola, a maior, a mais bem organizada de tôda a América, serenamente, como convém, prossegue no seu caminho histórico.

PALESTRA DO PROFESSOR HENRIQUE CAVALLEIRO

PINTURA

Preliminarmente, seja-nos lícito fazer aqui algumas considerações que julgamos oportunas, à respeito de duas tendências de arte que há muito se defrontam, e cujo antagonismo, como é notório, vem dando motivo a muita controvérsia, e estabelecendo verdadeira confusão em nosso ambiente artístico.

De modo geral queremos nos referir ao academismo e ao modernismo.

É evidente que dessas tendências o modernismo é a que mais se presta a equívocos. Uns aproveitam-no como recurso para encobrir deficiências, e, outros, de fato, realizam obras altamente expressivas.

Se bem que em outro sentido, o academismo se presta igualmente a dúvidas, porém nêsse, o principal, o maior dos equívocos — e que consideramos uma heresia — é quando o confundem com o classissismo.

A dificuldade está, pois, em discernir essas diferenças.

Tenho para mim que essa confusão, em nosso ambiente artístico, decorre de uma rápida assimilação das chamadas correntes da vanguarda ou modernas, porém, sem que estivessemos prèviamente preparados, ou melhor, sem base suficiente para compreendermos a evolução lógica por que e como elas se processom, para atingirem, como atingiram, ao estado de maturidade em que hoje se encontram.

Essa afirmação é por demais audaciosa, porém ela vem em apôio da seguinte tese: as primeiras manifestações de "arte abstrata", para citar uma das principais tendências dos últimos tempos, datam de 1907, e seu criador Kamdisky, lançou seu célebre manifesto "Do espiritual em Arte" em 1910, livro em cujo conteúdo desenvolve êle experiência e observações no curso de cinco ou seis anos.

Por aí podemos avaliar o tempo gasto em pesquisas, numa incubação lenta, para que uma nova fórmula de arte se concretize e alcance a sua plenitude.

É fácil assimilar quando tudo já está pronto, quando tudo já está feito.

Não pretendo aqui fazer crítica, apenas constatar essa desorientação em nosso ambiente artístico, a qual consideramos nociva, não sòmente aos que se iniciam na aprendizagem da pintura, como também, e principalmente, aqueles que estudam nesta casa.

Não temos ponto de vista firmado sôbre esta ou aquela tendência, sôbre êste ou aquele sistema de pintura. Incondicionalmente, admiramos tudo que é expressivo e que contenha uma substância de arte.

Era isso que desejávamos dizer, antes de abordar o assunto desta palestra.

Passamos em seguida a responder as questões formuladas pelo ilustre diretor da Escola de Belas Artes, Prof. Gerson Pompeu Pinheiro, as quais ensejam oportunas considerações sôbre os problemas artísticos do momento.

a) *O que é a matéria cujo ensino está a seu cargo;*
b) *Por que ela faz parte da seriação dos cursos da Escola Nacional de Belas Artes;*
c) *Como se faz o seu ensino em nossa Escola.*

É sabido e a experiência tem demonstrado que só se fazem grandes cousas em pintura, praticando-a, isto é, exercendo a técnica com assiduidade, eficiência e convicção. O melhor método, o melhor processo, no sentido de executar uma "boa pintura" (e não existe nenhum) tornar-se-ia nulo, inútil, diante das dificuldades surgidas a cada passo, para cuja solução só a prática nos é dado recorrer.

Com isso, não queremos dizer que se prescinda da teoria. Poderá ela ser útil, admissível mesmo, no exercício de técnicas manuais, conquanto que seus preceitos não afetem à personalidade do aluno.

É prejudicial, entretanto, no início da aprendizagem, porque não possuindo ainda domínio da técnica, o estudante incipiente, incorrerá fatalmente no êrro, muito comum, de transformar as lições do professor em sistemas ou manual de receitas: é isso precisamente que deve ser evitado.

Consideramos o ensinamento da pintura como faculdade ou exercício de natureza estritamente pessoal. Muda-se o professor, mudam os métodos. Conseqüentemente, as idéias que aqui apresentamos, resumem — é claro — nosso ponto de vista quanto ao modo de orientar uma vocação artística e ministrar, segundo cada caso, o ensinamento da pintura.

Resultaram elas em sua maior parte das observações colhidas no convívio diário com os alunos, e, em última análise, das experiências adquiridas em nossa longa prática profissional.

Por conseqüência diremos, de início, que o ensino não deve ficar apenas restrito às normas de boa proporção, à observação dos valores, ao jôgo de combinação de côres, à prática dos diversos processos, etc.

Certo, tudo isso é necessário, indispensável, pois constituem fatôres primordiais no ensino dessa arte, e sem os quais impossível seria ao artista expressar com clareza as suas idéias e a sua visão.

Ao lado dêsse ensinamento, porém, como completando-o, há que exercer uma espécie de sindicância psicológica junto ao discente. E, nêsse sentido procuramos estudá-lo, esforçamo-nos por compreendê-lo, a fim de o orientar em seus trabalhos, em seus estudos e suas pesquisas. É com êsse espírito, é com essa atitude mental que procuramos sempre corrigir. A individualidade faz o artista e é nosso dever conservar, desenvolver, aperfeiçoar o sentimento intrínseco de cada discente.

Esclarecendo melhor nosso pensamento, com relação ao que vem ser expôsto, queremos nos referir — é claro — aos discentes de pronunciada vocação artística, e que manifestem, desde o início, embora incipiente, uma personalidade, e aqueles a quem falta essa vocação.

Como bem acentua Goulinat: "*nenhuma lição, nenhum ensinamento pode dar ao indivíduo o sentido artístico, se êle nasceu completamente desprovido dêsse sentido*"".

É de mestre Leonardo essa afirmação que lemos traduzida em francês, e que pedimos vênia para transcrevê-la tal qual: ....*Parmi les sciences inimitables, se trouve, en premièr, la peinture: elle ne s'enseigne pas à celui que la nature n'a pas donnè*".

Admitindo-se, pois, que numa classe nem todos possuem tal vocação, e que muitos aprendem por diletantismo, por "passa tempo", por imposição paterna, ou mesmo por uma questão de moda, a nossa missão é, pois, selecionar valores e ministrar o ensinamento segundo a faculdade de assimilação de cada qual.

Em suma, à guisa de conclusão diremos que o fundamento do ensino da pintura, a nosso vêr, deve basear-se no sentido de orientar as verdadeiras vocações, os temperamentos artísticos inatos.

É claro que nessa orientação está também compreendido a aprendizagem dos meios técnicos, a qual deve ser dada simultâneamente com a educação da visão e da sensibilidade. Para os desprovidos de vocação proceder-se-á como para o artífice. Metòdicamente, ministraremos os elementos indispensáveis que constituem o repositório dos conhecimentos básicos do pintor.

Como decorrência lógica do assunto que vimos tratando, apresentaremos um método de execução prática para uma pintura a óleo, destinado à iniciação técnica dos principiantes. E, a seguir, normas de execução para uma composição de quadro, bem como para a paisagem e "natureza morta".

Constitue-se êsse método de duas fases de execução.

A primeira consiste num esbôço inicial, tendo como objetivo o preparo de uma pintura de côres fluidas, porém sem empregar o branco, usando apenas como diluente a essência do petróleo.

Trabalhar como se fôsse uma aquarela cobrindo todo o espaço vasio da tela.

Acentuar tanto quanto possível as diferenças de valores, a fim de evitar um desvio muito grande com os valores da camada definitiva.

Êsse esbôço poderá ser policrômico ou monocrômico: o essencial é acentuar com precisão o traçado do desenho e as massas do claro-escuro.

A segunda fase consiste em conduzir a pintura, progressivamente, à sua camada definitiva, empregando o branco e revolvendo a pintura com pastas espêssas de côres diluídas ao óleo.

Porque nessa fase é preciso dar consistência à pintura, evitando-se, como é comum, as características do papel pintado, ou de uma folhinha de bazar. (Se bem que nas telas de Matisse, os efeitos magistrais de harmonia de côres são obtidos pelo simples emprêgo de tintas transparentes, ou melhor diluídas. Isso, porém, já é outra história...).

Êsse método traz a vantagem de submeter o aluno a uma disciplina que julgamos indispensável, pelo menos nos primeiros tempos de aprendizagem. Embora venha encontrando, às vezes, discentes rebeldes com fortes razões para rejeitá-lo.

Porque êsses já trazem para as aulas um método, um sistema preconcebido de pintura, adquirido, certamente, em cursos particulares, não lhes convindo, portanto, a sujeição a essa disciplina de iniciação técnica.

Realizado, assim, uma série de estudos com aquele objetivo, deixamos em seguida ao aluno com relativa liberdade de interpretação.

Sem dúvida, deve intervir nesses estudos a máxima sinceridade, seguindo cada aluno sua própria faculdade de percepção. Mas, essa faculdade de percepção deve ser orientada por nós, professores.

Porque aí não se trata de fazer uma mera cópia, ou uma transposição fotográfica do modêlo.

Devemos levar em conta, em primeiro lugar, a pesquisa do caráter dominante do modêlo, de suas particularidades, suas proporções exatas, seu efeito, desprezando todo detalhe inútil e prejudicial.

Com a liberdade de interpretação começa então a fase perigosa, em que devemos ficar atentos a fatôres vários, dentre os quais os mais prejudiciais são os que redundam em plágios ou imitações.

Outro aspecto que consideramos de suma importância, no ensinamento da pintura, é o modo pelo qual é aplicada a matéria colorante.

Por vêzes, nos preparamos em aula com alunos manejando o pincel, como se estivessem pintando uma porta.

Ora, indepente de sua representação formal, de seu tema, de seu colorido, uma pintura tem um conteúdo próprio, característico do modo pelo qual foi feita.

A meu vêr, êsse conteúdo ou conjunto de matéria — digamos assim — não sòmente define a personalidade e as qualidades dominantes do estilo de um artista, como também constitui um dos elementos essenciais de expressão pictórica.

Poder-se-ia mesmo dizer, é êsse conteúdo que faz diferenciar as pinturas realmente expressivas das pinturas medíocres.

Inúmeros exemplos poderíamos citar nesse sentido, principalmente nas obras dos grandes artistas modernos, notadamente em Renoir, Cezanne, Van Gogh, Braque, Rouault, Wlaminck e outros.

As reproduções que apresentamos da tela de Van Gogh "auto retrato de bluza azul", "Père Tanguy" e "L'arlesienne" são exemplos ilustrativos da maneira como êle manejava o pincel, a fim de alcançar o conteúdo pictórico.

E, assim, modelava, ao mesmo tempo, a fórma, a côr e a luz, como relêvo e segurança extraordinárias. A exaltação da côr era obtida, não pelo contraste das complementares, como fizeram os impressionistas, mas sim, pela *modulação* de côr. Foi esta a contribuição mais valiosa trazida por Van Gogh à pintura, a qual depois aproveitada de maneira mais audaciosa pelos "fauves", com o emprêgo da côr pura.

(Seja-nos permitido abrir aqui uma parêntese para esclarecer melhor o significado do têrmo: conteúdo pictórico; não confundir com fatura. Fatura, textura, é uma particularidade da técnica, ao passo que conteúdo é o conjunto de tôda a matéria colorante desdobrada no quadro).

Forma de expressão essa, de que lançam mão também, os abstracionistas, já que eliminam o assunto como elemento do quadro.

Tentam êles expressar uma determinada matéria inherente à pintura, e desse modo, por meio da representação das linhas, dos planos e das côres, atingirem a uma espiritualização da arte,

através da matéria — digamos assim. Porque mesmo que não exista a côr, um quadro onde a matéria vibra se torna vivo.

Portanto, tais particularidades no modo de aplicar a matéria colorante, devem ser levadas à compreensão do aluno, a fim de que êle não incida no "amaneirado", isto é, o trabalho realizado com o movimento do pincel no mesmo sentido.

Seja-nos ainda permitido focalizar outro aspecto no modo de aplicar a côr. Porém êsse, nós o mencionamos aqui, não para exaltá-lo, mas, sim, para condená-lo positivamente: é o que se refere ao emprêgo do empaste grosso, excessivamente espêsso, para dar a sensação de relêvo do objeto, ou focalizar a potência luminosa de um brilho (como nos casos de "natureza morta" muito freqüente nas exposições).

Houve tempo em que predominou uma determinada espécie de pintura de tachos de metal, cujo único objetivo na mesma, se reduzia a êsse brilho, que o pintor se esforçava em representar.

É rebaixar demasiado a pintura!...

Êsse truque grosseiro, sem nenhuma significação para a técnica, traz vários inconvenientes: mistura de escultura e pintura, convite à acumulação da poeira, luzes e sombras falsas, e, além de falsas, extremamente mutáveis.

A matéria colorante, nos seus vários modos de emprêgo, seja como pasta fluída, seja ainda como esfregaços ou veladuras, deve ser aplicada como expressão inherente à pintura, para acentuar a linguagem técnica, e não como simples truques, para obter efeitos fáceis e vulgares.

Além dos estudos de academia que constituem o exercício padrão do curso, exigimos ainda dos alunos, estudos de "natureza morta", de paisagem e de composição de quadro — práticas essas que reputamos indispensáveis num curso atual de pintura, principalmente a última — composição de quadro — exercício destinado a desenvolver a imaginação do discente.

Passamos, em seguida, a descrever as normas que adotamos para uma composição de quadro.

Concebido o tema e planejada sua realização, efetua-se um primeiro esboceto a lapis ou "fusain", tendo em vista a pes-

quisa da composição, no sentido do equilíbrio e da unidade do quadro.

Tais fatôres são obtidos pela disposição judiciosa de linhas e massas de claro-escuro, ou sejam espaços cheios e vasios, elementos êsses que, relacionados ao espaço retangulares da tela, e de suas linhas limitantes, deverão constituir a estrutura básica do quadro.

Em seguida, um outro esboceto a côres, de tamanho 6 ou 8 F, resolverá os problemas do colorido, dos valores, e conseqüentemente a harmonia geral do quadro.

Quando a composição tem mais de uma figura é norma corrente fazer estudos separados de cada figura, fora da tela.

O transporte dêsses estudos para a tela defintiva efetua-se por meio do processo rudimentar da quadrícula, que é ainda o mais certo e o mais seguro.

Os estudos são quadriculados de acôrdo com o tamanho exato que deverão ocupar na tela, a qual por sua vez, terá também de ser quadriculada.

Em geral, tais estudos são sempre ampliados e nunca reduzidos, realizando-se a passagem para a tela de modo — por assim dizer — mecânico, pois a rigor, nesse caso, não existe interpretação. Esta só começa no trabalho defintivo: quando se eliminam, acrescentam, ou se acentuam certos elementos, procurando adaptar os mesmos ao assunto quando se trate de um quadro, ao assunto e ao espaço quando se trata de uma decoração.

Para a composição de "natureza morta" as normas são idênticas às que adotamos para as demais composições.

Exigimos do aluno uma série de "croquis", tendo como finalidade a pesquisa das linhas e do volume dos objetos, sempre em relação ao espaço retangular da tela. Tal pesquisa será depois aproveitada na tela definitiva, com as modificações que por ventura surjam no decurso de sua execução. Sem êsse trabalho cerebral, sem essa pesquisa, a composição resultaria nula do ponto de vista artístico.

Resultaria, como é comum e notório, num simples arranjo de objetos, os quais dispostos de maneira arbitrária, daria ao quadro um aspecto de composição convencional.

É trivial notar-se em trabalhos de artistas nossos, essa disposição arbitrária. Assim nos expressamos para significar a não existência de coesão entre os volumes e o espaço retangular da tela.

Passemos agora a parte referente ao ensino da paisagem.

É evidente que os processos técnicos de realização de uma paisagem, variam de acôrdo com a interpretação dada à natureza, bem como a emoção e o sentimento de cada artista. Daí a origem de uma infinidade de técnicas e tendências.

Não obstante, do ponto de vista estritamente didático, apresento as seguintes normas de execução, atendendo-se, naturalmente, ao tamanho da tela, às possibilidade de uma pintura ao ar-livre, bem como o modo de interpretação.

a) Inteiramente realizada do natural;

b) Esboçada no atelier, segundo estudos do natural, e depois terminada do natural;

(Em ambas disposições, compreende-se a interpretação objetiva ou naturalista).

c) Inteiramente realizada no atelier, utilizando-se, ou não, estudos do natural;

Aí se compreende a interpretação subjetiva ou idealista).

Norma hoje posta em evidência pelos abstracionistas.

Não quero com isso dizer que não se possa ensiná-la. Há mestres abstracionistas. Porém, não aconselho a ninguém começar uma paisagem, com a intenção deliberada de amoldar o seu motivo a esta ou aquela tendência, a êste ou aquele sistema, o que seria deplorável.

Por conseqüência, não sendo abstracionista, fazemos restrição a essa norma, embora reconhecendo nessa tendência novas conquistas de expressão pictórica.

Além das normas citadas, há a considerar ainda os seguintes requisitos técnicos:

a) Composição, ou seja a disposição do motivo na tela;
b) Determinação da linha de horizonte;
c) Possibilidades de ampliação dos estudos para uma paisagem definitiva;

(Nem sempre os estudos se prestam para uma ampliação, depende da maneira como se dispõe o motivo em relação ao espaço retangular da tela e de suas linhas limitantes).

d) Representação dos valores, e, por conseqüência dos planos na paisagem.

É de suma importância, antes do trabalho defintivo na tela, a feitura de alguns croquis, a lapis ou a côres, do motivo que se deseja pintar, tendo em vista a pesquisa da composição.

De maneira idêntica teremos que relacionar as linhas principais do motivo, bem como valores e côres, com o retângulo da tela, como já foi dito, elementos êsses que constituirão o arcabouço da paisagem, e são mais importantes, do que mesmo o próprio motivo. Qualquer motivo é bom, desde que determine um conjunto equilibrado de linhas, valores e côres.

A linha do horizonte é fator importantíssimo, porque para ela converge, por lei da perspectiva, um grande número de linhas principais.

Quando colocada muito alta, isto é, pouco espaço de céu, dá a impressão que a paisagem sobe; ao contrário, muito baixa, (muito espaço de céu) dá a impressão que a paisagem desce.

A determinação exata dessa linha depende da natureza horizontal ou vertical do motivo.

Em suma, terminando esta palestra, queremos consignar aqui, que foi nossa intenção focalizar normas de execução, bem como os aspectos mais interessantes da técnica pictórica, correlacionados com a disciplina da cadeira a nosso cargo.

Entretanto, não devemos esquecer que o ensinamento da pintura é processo ativo e dinâmico, e como tal, sujeito à evolução, que acompanha em regra tôdas as manifestações de arte.

Não obstante, para torná-lo eficiente faz-se necessário uma disciplina, um método, ou uma Orientação.

AUGUSTO GIRARDET, E A ARTE DA GLÍPTICA (*)

Exmo. Sr. Diretor da Escola Nacional de Belas Artes e demais autoridades presentes; Minhas senhoras, Meus senhores:

O motivo principal desta nossa palestra é apenas o de prestar singela homenagem à memória de Augusto Girardet, discorrendo em pálidas, porém, sinceras palavras sôbre a vida e a obra do ínsigne mestre da Glíptica Brasileira, falecido a 14 de agôsto de 1955, nesta capital, quase ao completar 100 anos de existência.

Acresce, porém, que por uma feliz coincidência, o Govêrno da República acaba de adquirir para esta Casa, num gesto de elevado descortínio educativo e cultural, o acêrvo da "coleção Girardet", rendendo destarte ao grande Mestre a consagração oficial defintiva — justamente por ser a referida coleção considerada o mais completo e importante conjunto de punções, cunhos e matrizes de medalhas brasileiras devido a um só artista.

Cabe-nos, também, salientar que ao ilustre professor Gerson Pompeu Pinheiro, nosso ativíssimo Diretor, devemos o estímulo desta reunião, no salutar intuito de tornar mais divulgada em público, os vários conhecimentos ministrados nesta Escola, razão pela qual, muito de indústria, nêle nos louvando, faremos, ainda, desta palestra uma como que Introdução à Arte da Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas.

À vista do que acabamos de dizer e, seguindo um processo expositivo muito em voga, procuraremos intercalar aqui os dois motivos correlatos: — a Arte e o Artista —, no intuito de tornar mais suave o assunto.

Não vamos, pois, como é comum em nossos dias, romantizar a vida de um artista, por mais interessante que ela se nos

(*) Palestra do Professor Leopoldo Campos realizada a 14 de agôsto de 1958.

afigure, mesmo em se tratando da de um Girardet, nem tampouco, resvalar para o lado oposto, em terreno sentimental e ôco, com pruridos de finalidade literária ou recreativa, mas tão sòmente, e nisto nos baseamos no próprio feitio e caráter sóbrio do nosso homenageado, citar fatos e episódios de sua existência exemplar e fecunda, tôda ela dedicada ao trabalho produtivo, e a execução do lavor artístico que tanto a enobreceu quanto dignificou.

E, mais ainda, quando se considera, ter o Mestre que ora pranteamos, tanto ilustrado esta Escola, com o seu peregrino talento, por tão longo trajeto, a partir de 1892, deixando, uma plêiade de artistas, amigos, e admiradores, dentre os quais se sobressai pelo mais modesto, êste que por ora vos tem a subida honra de falar.

Não fôra a confiança que inspira a visível benevolência dêste escolhido auditório, estamos certo que não nos aventuraríamos em tomar essa preciosa parcela de tempo — hoje tão escasso — em explanações técnicas sôbre Glíptica, mas, por ser êste o tema, o "leit-motiv" mesmo da existência do nosso homenageado, merece aqui a divulgação adequada.

Perpassa-nos ainda pela mente, como se em sonho fôsse, a seqüência indefinível, daquela sucessão de cenas e imagens vividas outrora, em nossa mocidade, em contínuo êxtase, junto ao Mestre querido, no aprendizado, trato, e concepção das obras de Glíptica.

Mòmente, naquêles momentos de indisível euforia, que se não exprime mais por palavras, e, sim, talvez por Música.

À feição de uma criatura que ao imaginar-se também criadora, se esquecesse da relatividade das cousas humanas, e se alçasse qual outro Prometeu, na conquista de Glórias imarcessíveis, ora mergulhando-se no delírio das realizações prodigiosas, ou então se debatendo nas cruciantes ciladas e desenganos do inflexível Destino.

E, o mestre, escorreito e prudente, ao mesmo tempo que lha aperfeiçoa os rêmiges e adensa-lhe as asas previne-a do perigo da solidão, na ofuscante atração das alturas; assim como, do fargor das quedas, na solerte voragem dos precipícios.

"HOC ERAT IN VOTIS"

BIOGRAFIA

Aos 23 dias do mês de novembro, de 1855, nascia em Roma, a cidade Eterna, esta figura para nós, hoje, quase lendária, que é Augusto Girardet.

Filho de D. Teresa Severini Girardet e do notável mestre da Glíptica italiana Giórgio Antônio Girardet, o récem-nascido, em contradição com o uso italiano, de batisar as crianças no mesmo dia do nascimento, só dois dias após o evento, é que era alvo das pompas de um solente batismo, na Basílica de S. Pedro; fato êste de magna importância na família Girardet, que demonstrava assim, com entusiasmo e confiança o algo de maravilhoso pressagiado no feliz acontecimento.

Celeiro de artistas que era, a família Girardet, oriunda de um remoto passado, em Lião, no vale do Rôdamo, contava ainda em seus seio, com mais dois artistas: Enrico e Clotilde, irmãos do nosso biografado.

Enrico era notabilíssimo gravador de pedras preciosas de âmbito internacional, principalmente, nas Côrtes dos Países-Baixos, e da Alemanha; sendo Clotilde, fina alma de esteta, hábil e delicada aquarelista, ambos infelizmente, já desaparecidos dentre os vivos.

Desde tenra idade, Girardet dedicou-se ao estudo e à prática da Glíptica, sob a severa direção de seu pai, indo cursar mais tarde, o Real Instituto de Belas Artes de Roma, mais conhecido por Academia de S. Lucas, onde completou com os professôres Podesti, Massini, Alegreti e Giulio Monteverde, êste último seu padrinho de batismo.

De tal monta foram os seus progressos na carreira artística que, por ocasião do Concurso de Títulos, organzado em Roma, sob os auspícios do Govêrno Brasileiro, para a regência da Cadeira de Gravura e Medalhas e Pedras Preciosas, da Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, Augusto Girardet, logrou obter o 1º lugar.

Ao ter, porém, que partir para o Brasil, seu pai, dêle se não quiz apartar, e acompanhou-o para longe da pátria.

Aos 6 de fevereiro de 1892, assumia Augusto Girardet, aqui no Rio, a cátedra para a qual fôra contratado.

Entretanto, dolorosa ocorrência viria perturbar a iniciante carreira do insígne artista, com o súbito falecimento do seu malogrado pai, colhido pela febre amarela, que então, assolava, impiedosamente esta cidade, ceifando tão preciosas vidas, como sucedeu, com a do nobre e emérito artista Giórgio Antônio Girardet.

Aturdido pela brutalidade do insidioso golpe, moço e completamente só, Augusto Girardet deveria sentir profundamente a nostalgia da pátria distante, apesar do amável convívio de seus amigos e compatriotas dentre os quais, se destacavam: Ronchini, Rovêda e os irmãos Bernardelli.

Extraordinàriamente operoso e disciplinado, Girardet, mergulhou-se no trabalho e no magistério, procurando destarte, afastar a melancolia que tanto o assoberbava.

Ao retôrno de um período de férias, na Itália, em 1906, Girardet teve a doce surpresa de conhecer aqui, no Rio, numa residência amiga, a formosa compatriota Giuditta Rolli, que com êle partilhava das mesmas nostalgias das plagas queridas.

O destino selou-lhes a sorte comum pelo matrimônio.

A partir de então, sua espôsa, compaheira fiel e ilustrada, amenizou-lhe para sempre o exílio no Brasil, prendendo-o ao nosso convívio e dotando assim, o nosso país de seu inestimável e operoso concurso artístico.

No período decorrente de 1912 a 1922, Girardet serviu em nossa Casa da Moeda, como contratado, para lecionar gravura de medalhas e moedas.

Simultâneamente, era nomeado para esta Escola, após concurso de provas, Professor Extraordinário por 5 anos e, em 1917, empossado na Cátedra de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas.

Datam dêste profícuo período, as nossas relações com o insígne Mestre, de cuja excepcional atividade, para se ter idéia, basta atentar-se que ao chegarmos à Escola, como aluno, pelas 9 da manhã, Girardet já aqui se encontrava desde às 7 horas, executando camafeus e pedras gravadas, de cuja especialidade, era o único capacitado no Brasil.

Das 9 àss 11, dedicava-se êle a sua especial atenção, e até ajudava-nos em nossas mínimas tarefas, findo o que saía, provàvelmente para fazer pequeno lanche na cidade.

Às 13 horas, de volta à Casa da Moeda, íamos encontrá-lo naquela Repartição assoberbado de trabalhos urgentes.

Sempre, contudo, havia um pequeno intervalo para se dedicar aos alunos.

Às 15 horas deixava êle aquela Casa e célere voltava à Escola, onde prosseguia trabalhando nas encomendas particulares.

E, sòmente à noite, era possível ver-se, Girardet, acompanhado da espôsa, freqüentando espetáculos de Arte, ou mesmo, sessões de cinema, pelas quais, segundo nos parecia, tinha especial predileção.

Já vamos longe e portanto não trataremos aqui de sua vida privada por que seria ela mais um longo capítulo e não menos interessante a divulgar, pois, não nos é ignorado, o quanto de excepcional estima o cercou, em tôda a sua vida, e até após o seu falecimento, da parte de sua espôsa, sobrinhos, (que eram seus filhos) e demais parentes, amigos e familiares, os quais nunca deixaram de refletir como refletem até hoje, pela incontida gratidão, as messes do seu formoso coração.

Ora, se consideraramos que em tôdas as suas tarefas e encargos, desde os mais singelos e prosaicos aos mais importantes e complicados, Girardet não aceitava a menor interferência de quem quer que fôsse, procurando pelos seus próprios recursos, bastar-se a si mesmo, então teremos a pálida idéia do imenso lavor dêste homem, de estatura ínfima, aparentemente franzino, entretanto um portento de energia.

As pesadas cortinas de aço da sala de gravura eram acionadas e erguidas por êle, de manhã, ao chegar na Escola, antes do servente e, muitas vêzes, íamos encontrá-lo de vassoura em punho, fazendo a limpeza da sala.

Não permitia a ninguém, passar seus trabalhos em gêsso, o que é comum entre os escultores.

E, quando das provas, concursos e solenidades em que tomava parte aqui, na Escola, era habitual ver-se Girardet

deixar a reunião nos intervalos, correr à aula, para prosseguir embora por minutos, em suas tarefas interrompidas.

Em 1934, após 42 anos de magistério, foi jubilado e, em lugar de se recolher ao merecido "otium cum dignitate", prosseguiu em sua afanosa vida de trabalho, cada vez produzindo melhor.

Era impressionante, quase fenomenal, Girardet ao 99 anos e meses, ainda executando em sua residência, difíceis encomendas, com uma perfeição, e senso de responsabilidade invejáveis.

Teve o título de Professor Emérito, e era, quando faleceu, o Décano da Universidade do Brasil.

Seus discípulos nesta Escola foram entre outros: Adalberto Matos, Dinorah de Simas Eneas, Lucília Ferreira, Acácio Moreira, e na Casa da Moeda: João da Cruz Vargas, Luiz de Almeida, Calmon Barreto, Jorge Soubre, Mário Dóglio, Francisco Gomes Marinho e tantos outros que ilustram a nossa numária.

Girardet possuia as seguinte láureas: Medalha de Ouro da Exposição de S. Luiz, 1904; Grande Prêmio do Salão Nacional de Belas Artes, 1908, Grande Medalha de Ouro, 1913, e Medalha de Honra, 1919, do referido "Salão".

Tinha ainda a comenda de Cavalheiro da Corôa da Itália, e era Membro Emérito da Academia Brasileira de Belas Artes.

Em 1945, foi-lhe erigida em vida uma herma, nos jardins do Palácio Monroe, nesta capital.

Exemplo ímpar de laboriosidade e de dignidade profissionais, exerceu o seu apostolado no trabalho honrado que eleva a alma e enobrece o caráter.

Criou imorredoiras obras de Glíptica, difundiu admiráveis conhecimentos artísticos, e foi exemplo vivo de energia e de ação, entre dezenas de alunos, dispersos por algumas gerações.

Após tantos anos de vida produtiva e criadora, Girardet, dêste mundo se afastou, deixando em seu lugar o imenso vazio que hoje se nos afigura, impossível de ser preenchido.

Seus restos mortais foram depositados na campa do saudoso Professor Ernesto Ronchini, do Instituto Nacional de Música — o grande amigo de sempre.

Medalhão de autoria de Girardet — Retrato de Ernesto Ponchini — existente no túmulo onde repousam os restos de ambos.

E era de comover, quando na nívea necrópole de S. João Batista, por ocasião dos funerais do Mestre querido, ao contemplarmos o lindo medalhão de sua autoria na dita campa, tínhamos a perfeita impressão, talvez, requinte de iluminação, que a imagem de Ronchini, em bronze sorria, acolhendo-o, com aquela mesma expressão carinhosa de outrora, quando em vida, acolhia-o, para conduzí-lo, agora, ainda sorridente, às regiões dos eleitos, daquêles que por êste Mundo expargiram, exclusivamente, as sementes do Bem e do Belo.

E aqui, forçoso é pedirmos ao generoso auditório, que nos permita dizer algo sôbre a Arte da Glíptica, exemplificando-a, de quando em quando, com as realizações do saudoso Mestre.

GLÍPTICA — (Pedras Preciosas)

A Glíptica é a mais antiga modalidade de Gravura que se conhece e, conquanto seja ela bastante difundida em nossos tempos, por impossível que pareça, é uma arte quase desconhecida do público, o qual, não atenta bem em suas reais características.

A razão disso é como que assente em questão de mera nomenclatura, por isso que, usamos a mesma palavra Gravura para designar não só os trabalhos da Glíptica (camafeus, selos, moedas, sinetes, medalhas, etc), como também, os do preparo de matrizes de impressão de tecidos, alatoados, estamparias, e sobretudo, os "clichés" de impressão para Artes Gráficas (xilogravura, litogravura, fotogravura, zincogravura, talho doce) e tantos outros similares, hoje em dia, prodigiosamente desenvolvidos e utilizados, pela indústria e pela imprensa, e de tal forma, que a sua profissão parece ofuscar os primitivos processos da Glíptica.

Daí, a confusão entre os vários gêneros de gravura.

Todavia, se considerarmos que os processos da Glíptica tem de comum entre si, o emprêgo da Arte do Baixo-Relêvo (modalidade própria da escultura), o que não sucede com os demais gêneros de gravura, então resulta que podemos a bem da clareza classificar especialmente, a Glíptica como: gênero de gravura em baixo-relêvo, aplicado às pedras preciosas e variadas matérias, na confecção de camafeus, entalhes, sinetes, moedas, medalhas, selos, carimbos, etc.

Esta, é também, a opinião de abalizadas autoridades no assunto, tais como: F. Lenormant, Roger Marx, os Bebellon, e outros.

A palavra Glíptica, (do grego, Gluptikê) quer dizer: gravar, cinzelar, e se aplica tanto à gravura de pedras preciosas, como também, à dàs moedas e medalhas, afirma o famoso "Dictionaire de l'Académie".

Charles Blanc, em sua célebre "Grammaire des Arts du Dessin", diz textualmente: A la sculpture en bas-relief se rattache la Gliptique, c'est-à-dire, l'art de graver en relief et um creux, sur pierres fines et sur meteaux".

Glíptica é pois a arte de gravar em relêvo ou em côncavo, pedras preciosas e metais, além de outras matérias, tais como: concha, nácar, marfim, coral e outras.

Chama-se ENTALHE, a pedra gravada em côncavo, a qual, também pode servir de sinete, ou sêlo, quando o seu desenho é, propositadamente invertido.

CAMAFEU é a pedra gravada em relêvo.

As pedras mais usuais para camafeus, são as variedades de ágatas de camadas horizontais e de côres definidas.

Para o "entalhe" serve qualquer pedra monocrômica.

Desde a mais vetusta antiguidade, que o homem se utiliza das pedras preciosas como ornamento, ou mesmo como marca de autoridade.

Os Museus estão repletos de pedras gravadas oriundas de tôdas as grandes civilizações do passado.

Entretanto, foi na Grécia, do V ao II século A.C., que as mais belas e artísticas gemas foram gravadas.

Ônatas, Apolônios, Pirgôtelo, e outros fizeram maravilhas nessa Arte.

Mais tarde, Roma, na época de Augusto, atingiu o apogeu técnico, principalmente, com Dioscórido e seus dois filhos: Illo Herofilo.

Com a divisão do Império Romano, seguiram para o Oriente as tradições da Glíptica romana, continuadas, pàlidamente, por Bizâncio e Susa, até que, de retôrno à Itália, já no Renascimento, esta difícil arte tomou excepcional desenvolvimento, e a influência dos artistas italianos, se fez sentir em todo o mundo ocidental.

Michelino, Matteo del Nassaro, e outros, se excederam em perfeição.

No século XVIII, os Sirlet; e os Pickler, muito se distinguiram pela finura de seus camafeus; na França, Jacques Guay, e mais tarde, Jeuffroy e Adolfo David, também se notabilizaram na Arte da Glíptica.

Modernamente, Pistrucci, Girometti, os Girardet, na Itália; Tonelier e Lechevrel em França; e Augusto Girardet com alguns discípulos, no Brasil, continuaram as tradições dessa delicada e aristocrática Arte.

Agora vejamos como se procede para gravar um camafeu: a pedra, prèviamente lapidada, é presa num cabo, por meio de lacre; e depois atritada contra broquinhas semelhantes à dos dentistas, girando na extremidade de um pequeno tôrno.

O elemento cortante e intermediário, é a pasta feita com diamante em pó e azeite, com que se unta as brocas.

Há brocas de várias formas, segundo o trabalho a realizar.

O polimento é obtido com brocas de madeira, e de estanho e chumbo, respectivamente, untadas de esmeril e trípole.

Conforme havíamos dito anteriormente, Girardet fôra discípulo de seu pai, Giórgio Antônio, gravador de tal fama, que era tido em Roma pelos seus colegas como: "il Padre Eterno degli incisori", e, conforme cita Augusto Jandolo em sua obra "Antiquaria", havia entre outros trabalhos, gravado uma cena de combate num espaço menor do que uma unha e isso na mais dura das pedras que se conhece, além do dimante: a safira.

Augusto Girardet recebeu, também, a influência de um dos maiores escultores do fim do século passado, o notável Giulio Monteverde, que além de mestre fôra seu padrinho de batismo.

Pois bem! Ao chegar ao Rio de Janeiro, em 1891, com 36 anos de idade, Girardet já era mestre incontestável em 2 ramos de Arte, tanto no da Escultura, como no da Gravura, sendo está última a sua predileta.

Agora, se considerarmos os longos anos que nos separam daquela época e nos quais, Girardet se empregou a fundo, na realização de tôdas as obras do vastíssimo campo das medalhas, camafeus, sinetes, moedas, etc., poderemos então avaliar o que representa para a nossa Pátria, o formidável acêrvo artístico dêste insígne Mestre.

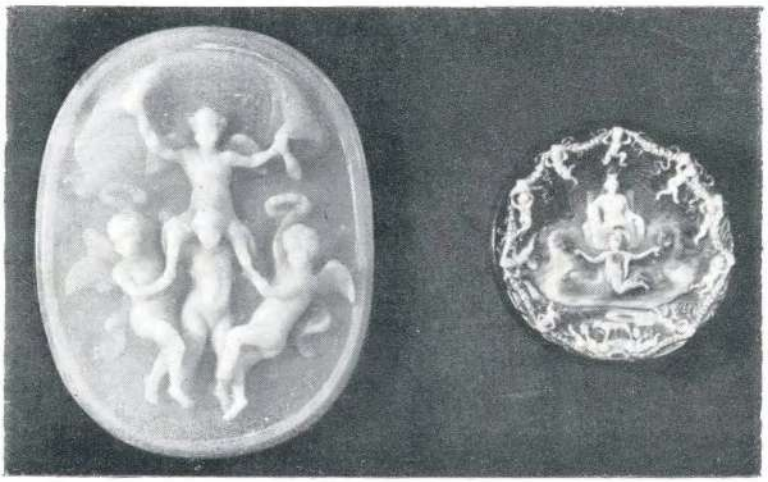
Tomemos por exemplo, um simples camafeu cuja descrição, tentaremos aqui fazer: é uma calcedônia de 3 tons intercalados: branco, castanho e escuro, de 41 milímetros de diâmetro, forma circular, e está trabalhado em ambos os lados, sendo que um é ligeiramente côncavo e o outro convexo.

Trata-se de uma alegoria à "Unificação da Itália".

No lado côncavo, o motivo central sobressai entre nuvens e representa a Itália em triunfo, por uma figura feminina coroada por cima da qual, explende a estrela *solitária* da Itália.

A dita figura está sentada num tronco ladeado por 2 leões e tem a mão direita apoiada às tábuas da Lei.

À frente, esvoaçando, Minerva, a deusa da Sabedoria, conduz em triunfo o conjunto.



À esquerda: Unificação da Itália (Camafeu de duas faces).
À direita: "Homenagem à Bandeira Nacional" (Camafeu em calcedonia).

Uma apoteótica guirlanda de flores, sustentadas por onze pequenos gênios, representativos das províncias reunidas, circunda a composição, que tem ainda, em sua base à guisa de fecho, a Loba Romana aleitando Rômulo e Remo.

O lado oposto do camafeu, é preenchido pelo busto do criador da "Gioventu Italiana", de perfil à direita, ladeado pela inscrição — GIUSEPPE MAZZINI — e iluminado ao alto, por um sol resplandecente, meio oculto na fímbria da côroa de louros que circunda a pedra.

Em baixo do busto, está a assinatura de G.A. Girardet.

Êste lado é de grande perfeição e acabamento, contrastando em sobriedade, com a extasiante alegoria oposta.

Lavor tão fino, que exigiu de Girardet o emprêgo de tôda a sua existência no aperfeiçoamento e consecução dos referidos motivos.

Pai e filho aqui se rivalizam em Mestria no intuito de cantar as Glórias de sua Itália querida, e certamente, esta peça de família, irá de futuro tornar-se uma das principais atrações dos fabulosos Museus de Roma.

E a centena de outros camafeus espalhados dentre os seus familiares e por tôda a parte!

E, não nos referimos aqui, aos brasões, monogramas e anéis que Girardet gravou aos milhares, por intermédio dos joalheiros Luiz de Rezende, Mappin e Webb e outros.

Mas íamos deixando de mencionar ainda, um camafeu que devido ao seu tema patriótico, não podíamos nos esquivar de fazê-lo.

É uma alegoria à "BANDEIRA BRASILEIRA", e prova a constante preocupação do Mestre, pela sua pátria adotiva.

Trata-se de uma calcedônia leitosa unicolor, de formato ovalado, com 75 X 56 milímetros de dimensão.

Três gênios alados, dos quais 2 empunhando côroas, carregam em triunfo um companheiro, que sustenta esvoaçante o pavilhão brasileiro.

Na base do camafeu à orla, está a inscrição "SALVE BRASIL", seguida da assinatura do artista.

Ao centro da bandeira distingue-se a divisa "ORDEM E PROGRESSO".

Esta bela composição, tem ainda a realçá-la, o acentuado relêvo de suas figuras, que parece soltarem-se do fundo, infelizmente, devido mesmo à essa característica, uma das figuras tem o pé partido.

Agora, com a devida permissão dos ouvintes, passaremos alguns "slides" referentes ao assunto em aprêço.

Até então cuidamos exclusivamente dos camafeus e pedras gravadas, façamos agora uma pequena excursão pelo mundo das Medalhas!

MEDALHA

A medalha é uma pequena peça metálica, geralmente redonda, com emblemas, figuras ou inscrições impressas.

Possui duas faces e orla; difere da moeda sua co-irmã, no tocante ao seu emprêgo meramente comemorativo, ornamental, premial, etc.

Não obstante à existência de medalhinhas de caráter votivo, ou gnóstico, das fichas de teatro, das peças talismânicas, e até dos medalhões de ouro, prata e bronze, servindo de dádivas, supõe-se que a antiguidade desconhecêsse a medalha com o caráter que lhe atribuimos hoje, isto é, de peça monetiforme, diferente do numerário; a própria moeda servia então, de elemento comemorativo, nela se evocando às vêzes, os grandes feitos e fatos da época.

Datam do século XIV, as mais antigas medalhas do Renascimento, talvez inspiradas nos velhos medalhões romanos.

As efígies de Constantino, e de Heraclius, placas cinzeladas e justapostas por solda, e as de Marco Sexto e Francisco Novello, medalhas fundidas por artistas paduanos, são exemplares dessa época.

Entretanto, o verdadeiro criador da medalha e seu maior intérprete, foi sem contestação, o pintor Vitor Pisano, de Verona, ou "il PISANELLO" como era chamado; que produziu de 1439 a 1448.

João Paleólogo, Leão d'Este, Francisco Gonzaga e tantas outras personagens da época, foram maravilhosamente retratadas nas medalhas do citado artista, que as fazia acompanhar de encantadoras alegorias nos reversos.

Êsse novo gênero de Arte, fez furor na época e foi muito imitado em seguida, até pelos maiores artistas plásticos contemporâneos.

O advento na Alemanha, de processos mecânicos na fabricação das medalhas, diminuiu em muito o alto prêço dêsses objetos, mas, também, o seu valor artístico.

Apesar disto, Peter Fischer, Haguenauer e outros artistas alemães, produziram naquele país, belas medalhas à maneira italiana.

A primeira medalha comemorativa que se presume haja sido feita em França, foi a da tomada de Bordeus, em 1541.

Pouco depois, Ana de Bretanha, e Carlos VIII, foram retratados em Lião, pelo ourives Louis le Pêre.

Após a influência de vários artistas italianos contratados surge no cenário francês o notável medalhista Germain Pilon, já em fins do século XVI.

O apogeu porém, da medalha em França realiza-se com Guilherme Dupré, (época de Henrique IV e Louis XII), concomitantemente com o desenvolvimento técnico dessa arte, devido à Lucas Olivier e Nicolas Briot.

Luiz XIV, grande apreciador de medalhas organizou a "Histoire Métallique" da França, repertório de medalhas históricas, para cuja orientação aquêle monarca chegou a fundar a Academia das Inscrições.

Apesar dêsse apôio oficial, a arte da medalha veio a fenecer no século XVIII.

Durante a Revolução Francêsa houve um pequeno surto de difusão da medalha por entre as camadas populares, porém, tornando-a às vêzes de caráter irreverente.

Napoleão Bonaparte protegeu a "Histoire Métallique", nela fazendo incluir suas famosas batalhas.

David d'Angers, Oudiné, Chaplain, Roty e outros artistas de destaque, removeram a arte da medalha em França, nos fins do século passado.

Marschall, na Áustria; Saint-Gaudens, nos EE.UU; Mayer nos Países-Baixos; Romagnole, na Itália; e Girardet no Brasil, muito contribuiram para a difusão da arte da medalha em nossos tempos.

Cuidemos, porém da obra medalhística de Girardet.

Somam-se por centenas, o número de suas medalhas, tôdas de fino lavor e altamente artísticas.

Todos os fatos da História do Brasil, seus proeminentes vultos e valiosas instituições, durante um período de cêrca de meio século, foram imortalizados pelo insuperável buril do grande Mestre.

A sua série de Presidente da República, soube ser superior às congêneres estrangeiras em muitos aspectos, representa a pedra angular da nossa Glíptica, pelo seu subido valor estético e impecável realização técnica, e é de esperar-se que de futuro, não venha sofrer solução de continuidade, tão importante capítulo de nossa História Metálica.

Medalha: Marechal Hermes da Fonseca (série presidencial).

Compõe-se de 14 efígies presidenciais, a partir de Deodoro, ilustradas em seus reversos, com inspiradas alegorias, alusivas aos feitos de cada Administração.

Seu módulo é de 72 milímetros, e todo o material de cunhagem constante de galvanos, punções e cunhos, foram com sacrifício inteiramente financiados pelo artista.

Aliás, a respeito dessas medalhas deu-se conosco o que se segue:

Certa vez, em 1921, numa Paris cinzenta e fria, descíamos o Boulevard Sebastopol, à cata de novidades, quando ao passarmos pelo célebre "marché aux puces", bricabraque de quinquilharias incríveis, deparamos estupefato, no chão, sôbre a calçada, com um exemplar tôsco da medalha "NILO PEÇANHA" da coleção dos Presidentes, de Girardet.

Como era muito nossa conhecida, curioso paramos, recolhemô-la e pedimos o prêço ao mercador.

— Um franco — desse-nos êle.

Pagamô-lo incontinenti e partimos para casa.

No caminho matutavamos à respeito do sucedido.

Seria admissível que as efígies de nossas personagens ficassem expostas assim, ao descaso, em terras estranhas?

Como evitar que tal sucedesse?

Escrevemos então a Girardet, propôndo-nos a coletar todo o seu material de cunhagem, acumulado em Paris, durante vários anos, e que a nosso ver, se ali estava dislocado, para a nossa pátria, porém teria imenso valor.

Girardet respondeu-nos, que estava de inteiro acôrdo, porém não saia estimar o montante das peças ali existentes.

Entramos em contáto com as firmas executantes das medalhas e de indagação em indagação, conseguimos recompor todo o acêrvo.

Reunimos as várias peças, mandamos encaixotá-las convenientemente e expedimô-las para o Rio, servindo-nos ainda dos ons ofícios do prezado artista pintor, Nelson Neto.

Girardet recebeu-as aqui, em perfeito estado e indenizou-nos as despesas.

Êsse conjunto foi exposto no Salão Nacional de 1922 e, constitue a maior coleção particular aqui existente, de cunhos matrizes e punções de um só artista e que agora acrescida ainda, de outras peças mais recentes acaba de ser a dquirida pelo Govêrno da República e ofertada a esta Escola.

Deixamos aqui muito de propósito de nos referir ao setor da Moeda pelo adiantado da hora e também, pela sua grande semelhança com a arte da Madalha.

CONCLUSÃO

Certo escritor francês, Octave Beliard, numa pitoresca evocação dos prelúdios das Artes, depois de descrever à entrada das cavernas os grandes anciãos apoiados em rústicos cajados observando ao longe os movimentos de suas progênies espalhadas no grande vale, rico de caça, e as robustas mulheres aleitando seus petizes, em tôrno da acariciante fogueira, onde será ao entardecer, servido o repasto ante da tribu se recolher, cita: Garu, que esquecido, à parte, pensa em coisas misteriosas,

estranhas, para de súbito empunhar um pequeno fragmento de osso, e nêle, com a ajuda de um ponta de sílex, gravar umas formas incisivas que êle vê, como se fôssem cornos recurvados, patas nervosas, um focinho vivo, etc.

Em seu redor, vão se aglomerando alguns curiosos e em breve, o pequeno grupo de trogloditas, de olhares espantados, caras cabeludas de queixais ponteagudos, semianimalescos, esfalfados do labor diário, acompanham interessados, a semelhança do algo misterioso, que vai surgindo aos poucos dos dedos do artista.

Assim que um traço mais inspirado acusa a completa aparência do animal arisco, que êles tanto perseguem pelos campos e bosques, até capturá-lo, uma exclamação surda e uníssona escapa de suas gargantas oprimidas.

Êles sentem, a confusa idéia de alguma coisa, como que elevando o homem de sua animalidade, alguma coisa que revela a sua nobreza nativa, uma fôrça criadora que pressagia em seus futuros sonhos, as imensas conquistas do Progresso.

E aqui, pedimos vênia ao distinto auditório, para conservar o sabor do próprio vernáculo.

"Mais Garu, a les membres grêles c'est um médiocre chasseur qu'on méprisait, comme le plus faible des hommes.

Maintenant qu'il brandit dans le ciel rouge, l'ivoire gravé par ses mains, la tribu répèta son cri d'enthousiasme, et les femmes le regardent de leurs grands yeux profonds, comme le prête d'une religion qui va naître.

Une joie folle, une joie d'enfants, secoue ses êtres perdus dans l'enormité du monde, guttés par la bête qui rôde par le froide qui glace, par l'hostilité de l''âpre nature.

Un rythme nouveau, soulève leurs pieds em cadence.

Leurs mains se joigment et, tandis que mugit l'orchestre du vent et que s'éveille dans les sou-bois, dans les landes, dans les rochers, la plainte affamée des grands fauves, une ronde mêle leurs cheveux autour du foyer.

Estavamos a 14 de agôsto de 1955, dada do passamento de Girardet.

A noite, já ia avançada em horas.

Sob a luz discreta da capela mortuária, iam dezenas de pessoas íntimas, sentadas e dispostas em grupos, comentavam em vozes sumidas, saudosos episódios da vida do extinto.

Ao centro da sala, estava o esquife aberto, mostrando o venerável corpo, coberto de flores.

A inexorabilidade do Destino, que nos afastara do convívio do Mestre querido, não impedira contudo, que nossos olhos pousados em suas preciosas mãos, tão suavemente cruzadas sôbre o peito, deixassem num instante de comovedora emoção, de vislumbrar naquêles sensíveis dedos, que até então continuavam respeitados pelo poder da destruição, ó doce milagre!O moverem-se ainda, quem sabe, na tessitura de imorredoiras formas, acariciando-as, tal como as fizeram em tôda a sua longa existência.

E então, inexplicàvelmente, associações de idéias, nos compeliram à lembrança do que já citamos alhures, quando em nossa mocidade deparamos num antigo filme, certo episódio mitológico, no qual um nobre ancião, sereno, surgia do mar, em bucólica praia, e ali tomando da alva areia com os mágicos dedos, modelava preciosas e puras formas de encantadoras ninfas e deusas para êxtase dos mortais, findo o que volvia ao salso elemento, como se fôsse em ritual sagrado.

Certamente, que Girardet deve pertencer a essa classe de criaturas excepcionais, oriundas não sabemos de que preciosa gleba, no albor dos tempos, dessa grei de criadores do Belo que ilustram o Mundo e que, em certa época, se fixaram na Grécia, mais tarde apareceram em Roma, e vieram atingir enfim, com a sua preciosa pessoa, às benditas plagas do nosso querido Brasil.

ABERTURA DAS AULAS EM 1959 (*)

Para reiniciar as atividades escolares do corrente ano de 1959, reune-se nesta data a congregação da Escola Nacional de Belas Artes, em sessão pública e solene.

Por coincidência, concluo hoje o primeiro ano do meu mandato na Diretoria desta Escola, assim, julgo oportuno, antes de dar a palavra ao ilustre professor Calmon Barreto, para pronunciar a sua aula inaugural, fazer uma breve resenha dos trabalhos que pude realizar nêsse período.

Em minha posse, anunciei o propósito de:

1 — promover cursos de conferências;
2 — realizar exposições didáticas e publicar boletins mensais sôbre efemérides artísticas;
3 — promover intercâmbio cultural com entidades congêneres, do país e do estrangeiro;
4 — obter meios para organizar concursos a prêmios, em dinheiro, para professores, antigos alunos e alunos;
5 — rever o patrimônio da Escola, para, em obediência aos artigos 198 e 199 do Regimento, reintegrá-la na posse de tudo quanto lhe pertencendo por direito se ache fora de seus domínios.

Com exceção do 5º, consegui abordar todos os itens do pequeno programa que me tracei.

1 — Foi iniciado, no ano passado, o ciclo de conferências sob o título genérico, *o que é, por que e como*, tendo sido realizadas onze palestras pelos professôres.

(*) Palavras do diretor Gerson Pompeu Pinheiro.

Promovidas ainda pela diretoria, foram feitas mais quatro conferências no Salão Nobre, sendo que, duas comemorativas do centenário de Belmiro de Almeida e de Adolpho Morales de Los Rios (pai). O total de conferências, foi de quinze.

2 — Foram feitas duas exposições comemorativas a saber: a do conqüentenário do edifício que ocupamos e a do centenário de Morales de Los Rios (pai).

3 — Com a edição de "Efemérides" do mês de março, completou-se o ciclo de um ano, dessa publicação, que foi distribuida por todo o país.

4 — No intercâmbio cultural, tivemos duas conferências do professor português, Mário Tavares Chicó.

5 – Fois instituída, pela Congregação a "Aquisição-Prêmio Escola Nacional de Belas Artes" no valor de Cr$ 50.000,00 que tendo sido realizada, em forma de concurso, terminou com a escolha do quadro de Jacyra Carvalho Oswald, "Mulheres de Nazaré".

Assim, apenas o ítem 5º do plano de trabalho da atual Diretoria não foi, até agora, objeto de qualquer estudo ou ação.

Foi possível publicar o número " de "Arquivos" distribuido no dia 12-8-1958.

A Congregação deliberou criar o Curso de Desenho e Artes Gráficas, em nossos currículos.

Está sendo satisfeita a pretensão do Diretório Acadêmico de se abrir uma galeria de arte, diretamente para a rua México, no porão dêste edifício.

No tocante às obras de que necessita o nosso edifício, foram feitos até o fim de 1958, alguns reparos que importaram em Cr$ 500.000,00. Para êste ano, dispomos de uma verba de Cr$ 1.500.000,00 que espero possa ser utilizada, sem maiores dificuldade burocráticas, em cujo sentido formulo um veemente apêlo ao Magnífico Reitor.

Graças ao Magnífico Reitor, obtive que se iniciasse a reforma dêste Salão pelo seu mobiliário, hoje inteiramente recondicionado.

Tenho recebido dos professôres excelente colaboração, não só atendendo às minhas convocações de Congregação, como de reuniões do Conselho Departamental, tendo-se realizado, respectivamente, 15 sessões da primeira e 37 do segundo. Pela inteligência e boa vontade que todos os professores revelaram, confesso-me muito grato.

Para êste ano, estão programadas várias obras e realizações, que poderão ser executadas se houver ordem, cooperação e confiança na ação do Diretor.

Pretendo prosseguir na série de conferências, *O que é por que e como*, para que se pronunciem os professores que ainda não o fizeram.

Preparar, em cumprimento à decisão da Congregação, a galeria paralela à rua México, para serem feitas exposições, durante todo o ano, de trabalhos de cada cadeira, mostras didáticas, e uma exposição anual de tôda a Escola.

Inaugurar em nosso páteo o monumento a Rodolpho Bernardelli, que está sendo executado pelo professor Armando Schnoor.

Concluir a reforma dêste Salão, substituindo as cortinas, refazendo a pintura, a instalação elétrica e dotando-o, ainda, de ar condicionado.

Fazer melhoramentos no porão, mudando o local do almoxarifado e da aula de Desenho, do Professor Abelardo Zaluar; reformar as dependências entregues ao Diretório Acadêmico; instalar um bar para servir a alunos, professores e funcionários.

Paralelamente a êsses trabalhos, prosseguir no desenvolvimento das atividades de ensino artístico, fazendo desta casa uma oficina em que se formem indivíduos dignamente constituídos, capazes de colaborar na grandeza de seus país e da própria humanidade.

Para encerrar, quero dizer que, não obstante, as incompreensões e as decepções que o exercício dêste cargo oferece, tenho esperança de poder concluir o meu mandato dedicando as pequenas fôrças de que disponho em favor da grandeza desta Escola

Em 1947, ao me empossar numa das cátedras que obtive em concurso, transcrevendo um meu trabalho de estágio, de aluno mestre da Faculdade Nacional de Filosofia, em 1941, dizia eu a respeito da função docente:

> "Sòmente as criaturas que fazem de um ideal a razão de ser da vida, podem dedicar-se com proveito a êsse mistér. O magistério é uma forma de sacerdócio e como tal, não deve ser escolhido como profissão sem que se consultem as tendências inatas e vocacionais do indivíduo".

Nêsse mesmo discurso, transcrevi trechos de autoria do professor Alceu Lima que hoje repito, com grande oportunidade:

> "O professor é um civilizador. Por êle se processa em grande parte, o trabalho social, que visa a elevação constante do nível de humanização da sociedade".
>
> "O docente não é apenas um transmissor de conhecimentos, como infelizmente tantas vezes se julga ser. É um formador de personalidades. Nisso está, porventura, a maior grandeza de sua tarefa. E é por isso mesmo que o magistério é realmente uma forma de paternidade. Não se trata apenas de transmitir noções ou de informar inteligências, trata-se, em qualquer nível de ensino, de formar homens, no seu corpo, na sua inteligência, no seu carater. Essa é a função moral do magistério que nenhuma outra está na altura de suprir".

Assim entendia eu a minha função como professor, em 1947, e assim entendo, ainda mais, nesta data como diretor. Pode ser que êsses ideais já não encontrem ressonância nos corações da juventude contemporânea esmagada, na pureza de sua bondade essencialmente divina, pelo egoismo existencialmente humano dos dias que vivemos. Não importa; êsse é o meu patri-

mônio e comigo há de partir quando eu deixar esta honrosa função de diretor, êstes cargos de catedrático e êste corpo material em que habita o meu espírito.

Por isso, dirigindo-me em comunicado circular aos novos alunos da Escola Nacional de Belas Artes e aos que ora renovam as suas matrículas oferecí-lhes os seguintes conselhos, à guiza de saudação:

— "Você inicia a sua carreira nas artes plásticas, num país em que, por fôrça das contingências de sua formação histórica, não há um passado capaz de lastrear as pesquisas e os ensaios dos contemporâneos.

— Coloque o seu ideal de arte bem mais alto do que as solicitações da moda.

— Duvide daqueles que só encontram louvores para o seu trabalho de principiante.

— Aceite a lição dos professores, seus colegas mais adiantados, compreendendo que na Escola só se pode aprender técnicas capazes de fornecer os meios de expressão de que o artista vai necessitar em sua obra de criação.

— Estude e espere que, o tempo há de mostrar-lhe o rumo certo a percorrer".

Iniciemos os nossos trabalhos letivos, dêste período, ouvindo a aula do Professor Calmon Barreto e tenhamos fé de que cada um dos que aqui trabalham e estudam saibam bem cumprir o seu dever.

Aula inaugural de 1959 — Em cima: o diretor, professor Gerson Pompeu Pinheiro, presidindo a sessão, dirige-se aos presentes. Em baixo: o professor Calmon Barreto pronunciando a aula inaugural de 1959.

BASES REALÍSTICAS PARA A INTERPRETAÇÃO DA FIGURA HUMANA NAS ARTES PLÁSTICAS *

Calmon Barreto

Das definições da Arte, uma das mais ponderadas, é aquela emitida pela Psicanálise segundo a qual "a Arte pode ser interpretada como uma atividade de compensação, um recurso a fantasia para escapar às exigências demasiado rígidas dos princípios de realidade". O artista trabalha para realizar os seus sonhos; a Arte assimila favoràvelmente os produtos do subconsciente.

Ora, se o artista trabalha, produz para realizar os seus sonhos, e, lògicamente êle procura sublimar-se plàsticamente através da forma e do conteúdo.

A sublimação na Arte nem sempre se origina do Pansexualismo Freudiano; ela, como define Jastrow, é resultante, no bom sentido, do processo de desenvolvimento, e, ao mesmo tempo, instrumento de higiene mental, enfim, tende para o aperfeiçoamento e purificação daquilo que o artista criador idealiza e pretende objetivar plàsticamente. E, para objetivar as suas criações, serve-se o artista dos meios técnicos que poderão ser aprendidos e adestrados, atingindo mesmo o virtuosismo que é fatôr imprescindível na produção artística.

Além dos processos técnicos faz-se necessário o conhecimento pormenorizado das formas da natureza, porque, sòmente dêsse conhecimento realístico, poderão partir a interpretação e a estilização. Assim tem sido e possìvelmente será para o futuro, a não ser que o homem ganhe outra natureza.

Do acêrvo artístico legado pelo pasado, podemos constatar que, apesar do desenvolvimento das artes que se comporta ciclìcamente, ao contrário do das ciências que acumula os conhe-

---

* Aula inaugural dos cursos, em 1959.

cimentos, três fases quer dizer, início, apogeu e decadência se repetirem em tôdas as culturas e civilizações. Se recuarmos à Pré-história, por exemplo, lá notaremos a incipiente representação plástica no Aurinaciano, sua apuração no Solutreanc, culminando no Madeleniano e, por fim, a decadência a partir do Mesolítico. O artista Cro-Magnon, Grimaldi ou Chancelade, também inventor de diversos sistemas de ética social e religiosa, muito distante, é claro, dos atuais conceitos, objetivou, através das artes, os seus sonhos, os fenômenos naturais, cerimônias, tabus, etc. Esta é a forma normal de comportamento do artista na sua fase sócio-cultural cuja visão, partindo racionalmente das formas reais da natureza atinge a excelência de sua finalidade que é a interpretação.

Comportamento êste opôsto ao do homem primitivo, da criança e do débil mental, os quais partindo da visão sensorial não reproduzem os objetos verdadeiramente observados, mas sim, imagens conceptuais emanadas de diferentes associações de idéias para dissolver em criações de fantasias, enfim, arte ideoplástica em oposição à arte fisioplástica no dizer de Max Wernou.

Pois bem, tôdas as civilizações passaram, de maneira fácil, por tôdas as fases ou estágios que correspondem: a aprendizagem técnica, a produção sublimada pela interpretação, período do artífice e, por fim, à estilização, ao amaneiramento com nítidas tendências para o irreal, com perda do virtuosismo técnico, caindo finalmente, no geometrismo. É evidente que, para tanto, concorrem, direta ou indiretamente, numerosos fatôres sociais.

A fecundidade inventiva ou criadora do artista, a par do automatismo psicológico das associações e dissociações sucessivas, decorre da quantidade de recordações constituídas pelos conhecimentos adquiridos com a tradição, com os livros, aumentados por estudos, observações e experiências, herança do nosso passado mental e da história mental da humanidade.

A série de conhecimentos adquiridos pelo artista amplia-lhe os meios de objetivar a sua produção, não no sentido prosaico da imitação fiel da natureza, objetivo inatingível, mas sim, no sentido da interpreação.

Para êsse fim serve-se o artista da ciência, adaptando-a às suas necessidades. Apesar de algumas correntes atuais de arte extremarem-se em afastar das artes plásticas o concurso das ciências como valioso instrumento, outras correntes, não obstante, defendem exatamente o contrário, argumentando, principalmente, com o fato de querendo ou não, estar a criação artística condicionada às cousas do mundo em que vivemos. Tais correntes, felizmente, admitem que a evolução na Arte processa-se discreta e lentamente e que a aprendizagem baseia-se na experiência do passado.

O rompimento total, atualmente preconizado por alguns estudantes e artistas com as normas e métodos de ensino, métodos filtrados e passados pelo crivo da experiência que ainda mantemos nesta Escola, leva-nos à suposição de que o mesmo resulta de um fator social corrente em período de transição. Período muito bem observado por Roberto de Souza Bittencourt que o compara a uma "crise de crescimento". Diz êle: "a mesma angústia, a mesma irreverência pelos princípios éticos, a mesma rebeldia, o mesmo desdém a atitude de desprezo, a mesma ambição desenfreada e o mesmo desajustamento peculiar ao adolescente, fatôres êsses encontrados em larga escala e a todo momento". Realmente é êsse o fato que se nota em todo o ambiente, mòrmente no lar e nas Escolas.

Bem acertada anda a Escola Nacional de Belas Artes, escola do país, mantida pelo Govêrno a fim de ministrar, gratuitamente, a tôdas as vocações, as bases para sua formação artística; Escola que além de outros requisitos, exige aquêle de sanidade física e mental.

Portanto estabelecimento que visa ministrar conhecimentos normais e suficientes a criaturas sádias do soma e do psíquico e não ensinamentos visando a psicoterapia ocupacional ou a recuperação do indivíduo pela arte. Bem acertada, repetimos, quando mantém, tradicionalmente, em seu currículo, além das disciplinas fundamentais, outras auxiliares na formação do artista, tais como a Geometria Descritiva, a Perspectiva, Anatomia e outras. É dentre elas, salientamos de preferência a Anatomia aplicada às artes, cadeira que temos a honra de professar nesta

Escola. Assunto árido mas que supomos, muito a propósito nesta fase de transição social por que passamos.

"O que não pode ser contestado é que com o conhecimento da figura humana nos seus elementos estruturais e funcionais, o artista plástico poderá usufruir de liberdade de expressões e de estilos, permitindo-se na emancipação da realidade objetiva, aparente a poder tratar a forma com a máxima independência, dominando o modêlo, ao invés de copiá-lo como copiam os diletantes. Dêste conhecimento derivou a parte máxima das excelências dos estilos dos mestres, que nos precederam. Mesmo aquêles que levaram êste estudo a minúcias científicas, as suas produções plástico-artísticas, ganharam, sublimando e revelando a forma na sua maior potência.

"O conhecimento da Anatomia Artística permite ao artista, com maior amplitude, libertar-se do modêlo vivente, estilizar as suas formas, movimentando-as e trabalhar de memória, enfim, abandonar-se sem impecilhos, à própria fantasia criadora".

É possível que alguns artistas do passado e mesmo do presente tenham carecido dêstes conhecimentos e, não obstante hajam produzido obras de mérito. A experiência artística, esteada no lago de gerações que se sucedem num esfôrço permanente de atingir a perfeição, constitue, sem dúvida, um verdadeiro tesouro. Alguns artistas, excepcionalmente dotados de grande acuidade e poder de observação, de uma delicadeza, diríamos ináta, de gôsto, puderam triunfar sôbre tôdas as dificuldades, com apenas ligeiras noções empíricas e algumas noções científicas, intuitivamente pressentidas, mais que arrazoadas ou compreendidas. Mas isto não é o corrente; pois que o talento mais perspicaz se equivoca quando a ciência não lhe empresta as suas luzes. Os conhecimentos positivos, racionais, metódicos, devem servir de guia, a não ser que acreditemos que as mais belas obras de arte sejam produto do azar ou do capricho.

Segundo Leonelo Venturi, "apesar das veleidades anti-românticas do nosso século, apesar de certas pretensões de abstrações, de certos regressos ao antigo, especialmente no primitivismo, a nossa época apoia-se nos princípios do passado. Acontecendo o mesmo, aliás, para o pensamento, a religião, a moral e a vida social e política".

Os conhecimentos anatômicos do corpo humano ensejam maior exatidão, correção, segurança nos contôrnos; por êles se conhece melhor o que se faz, a análise é mais profunda e precisa e, sendo o desenho o fundamento das artes plásticas, dificilmente poderão fazer-se emendas justas de qualquer imperfeição do modêlo, das variedades e alterações decorridas dos movimentos articulares e musculares que nos dão a figura humana.

Êstes conhecimentos científicos nos ensinam a compreender e respeitar a forma humana, uma das mais belas da criação, representá-la no mesmo nível plástico das obras dos artistas do passado, nos seus apogeus bem entendido. Proporciona-nos uma espécie de censura a fim de que não a disvirtuem como é do veso de alguns artistas psicopatas ou de evidente máu gôsto de nossos dias. Acreditamos mesmo que a noção anatômica, limite êstes artistas que poderão ser classificados como "displásticos mentais", na sua produção, orientando-os na deformação de suas figuras num sentido menos patológico e menos primário, afastando-os também da ilusão dos "ismos", formalismo paranóico, corrente e presente em tôdas as fases de transição. Fato que sempre existiu mas que sempre foi superado pela sã consciência dos renovadores da experiência bem sedimentada.

A expressão formal nas artes plásticas é a resultante da experiência e conhecimentos acumulados pelo artista. O que êle desconhece, por fôrça, não ajuntará à sua obra, limitar-se-á à expressão primária e, quando muito, à forma geometrizante que, como diz Arnold Hanser, é própria de um povo rude.

A produção de arte além de condicionada ao temperamento do artista, também, em seus conjunto, reflete as suas experiências, os seus conhecimentos. O artista ignorante das coisas de sua profissão, exprime-se pobremente, consoante a sua condição. Assim, para a criação de uma obra faz-se mistér, além do talento, a técnica, conseqüentemente destreza e virtuosismo, completados por conhecimentos gerais.

Os formalismos plásticos atuais retratam bem o estado mental de alguns artistas que, preocupados com a aplicação das artes na decoração dos ambientes, por êstes se deixam dominar. Sua arte tornou-se inteiramente utilitária e dirigida. A arte pela arte torna-se impossível, daí, em parte, o seu retrocesso.

Da simplificação da forma real, ditada pelos ambientes a serem decorados, passou-se para o cubismo e daí para o geometrismo, finalizando no primitivismo dos povos ágrafos.

Os temas que durante milênios foram sôbre a figura humana em todos os seus comportamentos, às composições históricas marcantes das próprias épocas, das paisagens enfim, a natureza em tôdas as modalidades, tudo isso foi substituido pelas minúcias ornamentais e daí para o abstracionismo. Por um passo a obra falava por sí, hoje existe em função dos ambientes.

Dentro em breve veremos em nossos salões de exposições não obras transmitindo uma mensagem, mas sim, objetos de uso diário ornamentados com um cunho nìtidamente artesanal, com características femininas tais como bordados feitos à mão, etc. E não tardam muito de vir, pois que alguns artistas, em sua masculinidade crepuscular, como diz Hugh Hampton Young, já se dedicam a êsses gêneros de arte menor. Recentemente até um artista lançou, através de desenhos minuciosos, a moda da futura roupa masculina que seria composta de saia e blusinha de filó.

Graças às conquistas da genética sabemos que o indivíduo é portador de Cromozonias X e Y que são responsáveis pelo aparecimento de caracteres somáticos que, afinal de contas vão determinar as diferenças e tendências dos dois sexos. Há com tôda e evidência, atividades, inclusive, que se afinam mais com o sexo masculino, ao passo que outros se ajustam melhor à mulher. Sabemos ainda, através da genética, que uma desproporção de cromosômas X e Y podem determinar, no homem ou na mulher tendências e até mesmo caracteres secundários do sexo opôsto. Perguntamos: será que parte dos artistas contemporâneos sofre as conseqüências de tais desproporções? ou será apenas fortemente influenciada e, diríamos, dirigida por alguns destes "crepusculares" que por motivos alheios à sorte pròpriamente dita, obtiveram êxito?

Não queremos, evidentemente, afirmar que as artes plásticas sejam artes másculas e que devam ser produzidas sòmente pelos homens. Não! Muitas mulheres notabilizaram-se pelas suas esplêndidas produções e se não mais fizeram foi, sem dúvida, devido mais aos preconceitos e falta de oportunidades. Mas o

que nos parece é que, com freqüência, certos objetivos plásticos de hoje tendem sensìvelmente para o afeminado, quando não se restringem a mero artesanato que pode ser aprendido nas escolas profissionais e mesmo nos internatos de freiras.

A introdução do ensino do nú humano nos "Ateliers" e depois sistematizado nas escolas, teve por fim encaminhar o aluno para o têma de mais importância na vida do homem que é a sua própria figura, o resto é acessório, é complemento...

E para melhor compreensão desta forma fez-se necessário o concurso da ciência — a Anatomia Artística, que no princípio limitava-se a simples descrição dos ossos e músculos, para depois, evoluindo, ajuntar outras ciências tais como a Fisiologia, a Antropologia, e conseqüentemente Etnologia e Biotipologia também a Mecânica, História da Arte e Anatomia comparada. Conhecimentos êstes que nos esclarecem sôbre a forma humana estática e dinâmica, as variedades de aparências determinando idade, sexo, constituição e raça, modificações inerentes aos movimentos, à mecânica das relações quantitativas e proporcionais, enfim, dos valores expressivos e mímicos; não só em relação a matéria construtiva, mas também a atividade vital e psíquica.

Acreditamos que, além de sua atividade de compensação, a Arte visa, também, o aperfeiçoamento das formas representativas e da humana que á mais importante. E normalmente — vale a pena frisar — o artista que teve na sua formação conhecimento das ciências auxiliares das artes, jamais deixará de as aplicar. Se por acaso, não as aplica, é porque não as reteve ou seja, é um desajustado que não consegue que o cérebro comande as mãos.

Afastar de bases científicas o ensinamento artístico, sob a alegação de que "os tempos são outros", de que os "conceitos de arte modificaram-se, constitue um dois intentos, sem dúvida, ingênuos dos atuais teóricos, os quais fazem tábula rasa dessa constatação óbvia; o gôsto estético da humanidade civilizada, dentro de certos limites, mantém-se o mesmo. Os próprios museus da chamada arte moderna, criados e mantidos com tanta propaganda, colecionam cuidadosamente as obras primas dos artistas do passado.

Tais obras se examinadas com cuidado, ver-se-á que se assentam em principios científicos.

Faltando ao artista os meios técnicos, que não deixam de basear-se na ciência interrelacionada com a arte, o que sucede? O artista limita-se à expressão simplória, primária, contrariando o conceito eterno de que a Arte é sublimação da forma e do conteúdo, não importando que ela seja realista, idealista, clássica, etc... "O que é necessário é que o artista se apoie na natureza, como diz Severini, e contemple a realidade com os olhos purificados e a mente alimentada com idéias sãs e simples e que pretender incorporar na arte esta idéia de "*imodernidade*", constitui um atentado à liberdade e à gratuidade artísticas."

O desassocêgo que se verifica atualmente entre os artistas, essa procura incessante de novas formas que já se torna uma "fixação", constitui sem dúvida uma tendência muito humana. Acreditamos sinceramente que essa busca resultará em algo de positivo. Algum valor novo será acrescido ao acêrvo artístico da humanidade. Naturalmente, como sóe acontecer nessas épocas de transição, há sempre alguns pseudo-críticos de arte que orientam e encaminham uma parcela de desorientados que fàcilmente se deixam levar para alguns dêsses "ismos" de existência curta e fugaz.

Claro está que as tendências do artistas condicionam-se ao próprio temperamento e êste ao próprio biotipo, como diz Abel Salazar, mas, em tôdas as tendências subentende-se a sublimação da forma e do conteúdo. Ora, essa sublimação do processo criador e da representação plástica resulta dos conhecimentos e do adestramento disciplinado adquiridos pelo artista. E, quanto a formas humanas representada nas plásticas, é fácil de se verificar, através do acêrvo contido nos museus e coleções particulares, que sua representação sempre foi interpretada, estilizada, no bom sentido, onde são reconhecíveis os tipos humanos integrados nas suas respectivas épocas e no gôsto vigente do meio artístico, caracterizadas, sem dúvida, pelo toque de personalidade transmitida pelo artista que a realizou.

As deformações que por acaso chegaram até nós, jamais foram feitas intencionalmente, como é hábito em nossos dias; ou

eram obras de artistas rudes, primitivos, ou ensaios feitos por iniciante sem o adestramento técnico e sem a educação visual. Mesmo admitindo-se períodos de produção em que a arte obedecia a rigores hieráticos, preconceitos religiosos, mesmo assim, a figura humana objetivava-se normalmente em suas proporções, jamais se apresentavam teratològicamente como é corrente na produção da criança, dos débeis mentais e dos psicopatas, embora num ponto único êles se encontrem, no extravasamento de conteúdos latentes, servindo-se de realizações estéticas e simbólicas.

Estilizar é interpretar aperfeiçoando. Não se pode compreender uma sublimação formal da figura humana que dê a ela o aspecto menos perfeito, menos belo que o é na realidade.

É possível que o indivíduo inculto, tôsco mentalmente, faça ou prefira a arte rude, tôsca, mas não é normal e contraria a evolução em Arte. O próprio artistas ágrafo, primitivo, primário, à proporção que entra em face de cultura social, inicia a aprendizagem, melhora suas ferramentas para um melhor adestramento, aperfeiçoa a sua obra plástica e com a constante observação de natureza e dos sêres, adquire um sentido estético que aos poucos transmite à sua arte.

Compreende-se que a figura humana levada para o campo da ornamentação, possa fugir de suas linhas reais, deformar-se tornar-se quase irreconhecível, nas suas formas a exemplo da Arte Azteca, mas aí, a finalidade é outra e a figura humana como qualquer outra forma, expressa-se no conjunto e para um fim utilitário.

É uma arte que pode ser praticada para artesãos. Arte que, por fôrça, difere daquela do verdadeiro artista que, "quando cria uma obra de arte, não tem outra finalidade que não seja o próprio ato da criação, como diz Salazar. "Realiza-se neste ato, e, assim, no ato se resume a finalidade da obra", levando-se em conta que para a elaboração dessa obra o artista deva ter tido aquela preparação longa e difícil do aprendizado. A representação da figura humana, não obstante, de forma estilizada, idealizado, encontradiça entre os egípcios, gregos e mesmo entre os renascentistas, não derivou, em absoluto, para o caricaturesco, para a deformação teratológica. Acreditamos sin-

ceramente que isso se deva principalmente ao fato de não estarem os artistas dessas épocas, padecendo dessa verdadeira doença que é o desejo mórbido de ser ou parecer original, de impressionar, ainda que seja pelo exotismo ou mesmo pelo ridículo.

Traduziam obras em consonância com os seus respectivos temperamentos e daí a diversidade que se nota entre elas. Cada artista expremia-se conforme a sua memória técnica e o seu gôsto estético, mas normalmente.

A moderna Psicologia nos esclarece sôbre as variadas tendências artísticas e citaremos, a título de exemplo, a da Arte expressionista: Segundo Krestchmer ela é uma forma artística característica dos temperamentos esquizotímicos em que tôdas as tendências essenciais coincidem com o sentimento artístico e consta de diversos componentes psicológicos: 1º — propensão para a *estilização* exagerada tais com os componentes cubistas; 2º — tendências à enfase, ao patético, para extrair da côr e dos ademanes e os efeitos expressivos máximos toleráveis, se bem que correndo o risco da deformação caricaturesca e êste é o componente expressionista, no sentido rigoroso e que estabelece, em primeiro plano, a afinidade do atual movimento artístico com o seu percursor e medieval M. Grunevald; 3º — componente *autista* afastamento francamente tendencioso da forma real, aversão ao desenho das coisas como são na realidade, mesmo nos casos em que êsse desvio da forma real não esteja justificado por motivos re representação estilizante ou patèticamente expressionista; 4º — um componente fundado em conhecidos mecanismos intelectuais esquizotímicos. Êste componente é o dos sonhos, a franca inclinação para deslocar, condensar e simbolizar, à maneira de Freud.

Pois bem, neste exemplo, vemos quantas tendências num só temperamento, temperamento que é a parte dinâmica humoral ou fisiológica da personalidade, condicionado ao biotipo do indivíduo ou seja: o tipo longilíneo ou leptosômico. E estas tendências quando manifestadas em artistas mentalmente sádios passam pela auto-censura, ação do super-ego, contrariam os impulsos instintivos e inconscientes personalíssimos e sublimam-se.

E assim, o artista em consonância com o seu temperamento procura uma compensação no caso de sofrer um complexo de inferioridade; uma afirmação no caso de uma insatisfação. Enfim, produz, plàsticamente figuras agigantadas, de fôrça, figuras delicadas, etéricas etc...

O débil mental e o psicopata, normalmente, criam figuras desengonçadas e grotescas.

A obra de arte deve trazer uma mensagem positiva e não negativa, e a forma humana, mesmo que não se prenda a canones de proporções reais ou estabelecidos, deve guardar em sí, harmonia proporcional entre as partes e o todo. É essa harmonia que se pode observar nas obras dos artistas mais geniais da história, apesar das licenças ou derrogações da forma, que por ventura cometeram.

O componente *autista* que faz com que o artista procure um afastamento tendencioso da forma real, aversão em reproduzir plàsticamente as cousas como são na realidade, êsse ,é muito encontradiço em artistas mediocremente sucedidos na formação escolar e devido ao próprio desajustamento. Mais tarde, quando adulto, crê como verdadeiras suas concepções fantásticas e falsas as concepções baseadas na realidade. São os eternos pretensos criadores de formas novas. Arvoram-se em reformadores dos métodos de ensino, e perdem o seu precioso tempo em infindáveis pesquisas e experiências. Isolando-se dos demais e imprimindo à sua conduta critérios estritamente pessoais, provocando conflitos quanto aos valores consagrados na atmosfera das artes e, sobretudo, quanto as contendas que definem a ordem do que é estimado e permitido e a ordem do que é indesejável e interdito.

Pesquisas e pesquisas, modismo atual, que invade o meio artístico ultrapassando mesmo o meio científico. ""Jamais falou-se tanto em pesquisas, observa Mário de Andrade. Entre aprender estudando e pesquisar vai uma distância enorme, confusão propositada para valorizar uma produção raquítica. Não pesquisam sôbre o material, a estrutura da obra e nem siquer sôbre si mesmos, o que também pode ser uma atitude estética. Não são pesquisadores, são escravos da determinação contemporânea de que é preciso pesquisar".

E, para concluir, a nossa aula, convém lembrarmos à geração moça que óra ingressa na aprendizagem das artes plásticas, uma verdade muito velha, mas sempre atual; a expressada por Leonello Venturi que diz: "ser exagêro pensar que, quanto mais o artista se afastar da natureza, mais próximo se encontrará da criação. Pode-se criar legìtimamente dentro dela, isto é, na própria objetividade".

"Como a vida e a natureza se encontram numa pintura ou escultura, aquêle que tem a experiência da vida e conhecimento da natureza, está numa posição privilegiada para compreender os valores da Arte".

Tendo cumprido a honrosa incumbência que nos foi cometida pela Congregação da Escola Nacional de Belas Artes, de proferir a aula inaugural, tivemos — confessamos — dificuldade em encontrar um assunto que não fôsse já por demais abordado nesta Escola. Escolhemos, por fim, êste que trata das "Bases realísticas para a interpretação da figura humana nas Artes Plásticas". Focalizamos o assunto mais sôbre o ponto de vista científico e sobretudo psicológico, porque, sôbre Arte, é mais fácil falar objetivamente, cientìficamente do que estèticamente. Não sendo um crítico de arte, e muito menos orador para impressionar a distinta assistência, recorremos ao tema que nos é familiar, ou seja, assunto ligado a nossa cadeira: a Anatomia Artística.

Devemos esclarecer que os conceitos emitidos por nós, no transcurso desta aula, foram também esteados na Antropologia Cultural, na Psicologia e na Biotipologia aplicada às Artes Plásticas. Conceitos êstes que, sem dúvida, contrariam aos estétas que desconhecem o assunto, e a alguns artistas atuais de formação mais recente. São conceitos particulares, mas que a liberdade de cátedra nos permite externar; partidos de um professor de ciência aplicada às artes que não tem a pretensão de ser artista criador, apesar de conhecer algumas técnicas de arte. Idéias que não foram inventadas por nós, mas que traduzem um conceito universal de que a Arte é coisa muito séria, honesta e que não pode ficar ao sabôr dos "modismos".

Solicito à seleta assistência que não interprete alguns tópicos de nossa aula como crítica geral à Arte moderna, mas sim, lamentações de um professor rabujento, aos excessos formais cometidos por um grupo de pseudo modernos que querem à viva fôrça dirigir as gerações novas para as suas próprias preferências estéticas com intuitos vaidosos de formar escolas.

E aos senhores alunos que óra ingressam nesta Escola, fazemos o apêlo para que se lembrem sempre, que o comportamento do verdadeiro artista, quer no período da aprendizagem técnica, quer na fase de produção, sempre se pautou na disciplina, na modéstia e na honestidade profissional.

Se examinarem com atenção as biografias dos grandes artistas, especialmente os considerados geniais, verão que todos êles, sem exceção, conseguiram exprimir-se plàsticamente através de longos e difíceis esforços em busca de uma meta que é a meta de se exprimirem artìsticamente e não a glória mistificada pela notoriedade momentânea geralmente conseguida medíocres.

E, portanto jovens alunos, aprendam com humildade e paciência a profissão, o A, B, C, das Artes plásticas e não se preocupem em ser modernos, todos nós que ora vivemos somos modernos e aquêles que nos precederam, também foram modernos no seu tempo, e finalmente ser moderno não é o objetivo de um verdadeiro artista. Ser diferente, produzir arte diferente para ser atual, também não é dos mais nobres, objetivos ao contrário, é uma obseção passível de crítica. Sejam os senhores mesmos, mas estudem as bases já estabelecidas e, aprendendo pelo princípio, não se perderão na atual confusão dos nossos dias

NOTICIÁRIO — Julho de 1959

Foram realizadas onze conferências de professôres, na série "o *que é, por que e como*", durante o ano de 1958. Em 1959, até o fim de junho foram feitas mais cinco palestras na mesma série, respectivamente pelos professôres Almir Gadelha, Celita Vaccani, Calmon Barreto, Mário de Faria Belo Júnior e Waldomiro Gonçalves Christino. Êste número de "Arquivos" publica a maior parte das conferências feitas em 1958.

* * *

Durante o ano de 1958, foram apresentadas duas exposições comemorativas de importantes efemérides:

— Do cinqüentenário do Edifício;

— Do centenário de Adolfo de Morales de Los Rios (pai).

Paralelamente às exposições foram pronunciadas conferências sôbre os acontecimentos relembrados, respectivamente, pelo Professor Morales de Los Rios Filho e por vários oradores.

* * *

Em março de 1959, completou-se o ciclo de um ano de "Efemérides do mês nas artes plásticas", trabalho que agora reunido em pequeno volume, vai ser publicado com desenhos do autor, professor Gerson Pompeu Pinheiro.

* * *

No aniversário da morte do Prof. Augusto Girardet, foi pronunciada uma conferência comemorativa pelo seu sucessor, professor Leopoldo Campos ,trabalho, aqui publicado.

* * *

Foram realizadas, no Salão Nobre da Escola, duas conferências pelo professor Mário Tavares Chicó, catedrático de História da Arte, em Lisboa.

Realizou-se, pela primeira vez, na Escola, concurso para a "Aquisição-Prêmio Escola Nacional de Belas Artes", no qual foi contemplado o quadro de Jacyra de Carvalho Oswald, "Mulheres de Nazaré" adquirido, para integrar as nossas coleções, por Cr$ 50.000,00.

* * *

Houve dois concursos à docência-livre, em 1958, para Anatomia e Fisiologia Artísticas e Geometria Descritiva, tendo sido habilitados os candidatos inscritos, respectivamente, João Baptista Paula Fonseca Júnior e Léa Santos de Bustamante.

* * *

Faleceu, após prolongada enfermidade, em agôsto de 1958, o professor Roberto Muniz Gregory, catedrático de Geometria Descritiva, tendo-lhe sido prestadas as homenagens a que fêz jús pelo seu saber e pela sua dedicação à Escola Nacional de Belas Artes.

* * *

Foram empossados, interinamente, nas cátedras de Desenho de Modêlo Vivo e de Geometria Descritiva, vagas, a primeira por aposentadoria do Prof. Augusto José Marques Júnior e a segunda pelo falecimento do Prof. Roberto Muniz Gregory, respectivamente, o professor Jordão de Oliveira e o professor Mário de Faria Bello Júnior.

* * *

A Escola Nacional de Belas Artes foi contemplada com duas condecorações:

a Medalha do Mérito da Engenharia e da Arquitetura e

a Medalha Comemorativa do Sesquicentenário do Marquês do Herval.

* * *

Foi iniciado, neste período letivo, o ensino do Curso de Desenho e Artes Gráficas, criado por ato da Congregação e homologado pelo Conselho Universitário.

O ensino de "Perspectiva de Observação", disciplina criada pelo novo Regimento e situada no segundo ano, foi iniciado com aulas-conferências correspondentes à primeira unidade do programa, às quais despertaram grande interêsse não só de alunos regulares, como dos ouvintes, devidamente inscritos para êsse fim.

* * *

Estão em andamento várias obras no edifício, dentre às quais podem ser mencionadas as novas instalações da aula de Desenho Artístico, a cargo do Professor Abelardo Zaluar, do almoxarifado, salas para o ensino de litografia e de "a fresco", e depósito de móveis e objetos fora de uso.

Acham-se concluídas as obras de construção de um piso intermediário, desdobrando dois antigos gabinetes de professôres em quatro gabinetes com a mesma área, sem prejuizo da fachada correspondente, construídos de forma a não afetar a alvenaria e a decoração das dependências utilizadas.

* * *

No Salão Nobre da Escola, o Professor de nacionalidade portuguêsa, João dos Santos Simões, realizou interessantíssima palestra sôbre "Arte Decorativa e azulejaria".

* * *

NOTICIÁRIO DO DIRETÓRIO ACADÊMICO

Acha-se em fase final a instalação da galeria de arte a ser aberta no ângulo da rua México, por iniciativa do D. A. A sua inauguração será no próximo mês de agôsto e ela se chamará "Macunaima".

* * *

As dependências do D.A., com o apôio da diretoria da Escola, vão ser inteiramente pintadas.

* * *

O Departamento cultural do D.A. programou para 1959 as seguintes atividades:

1.º *semestre*:

1) Curso informativo sôbre Ex-libris.

2) Curso de Estamparia.

3) Curso de Francês (Ministrado pela Maison de France).

2.º *semestre*:

1) Curso comemorativo do aniversário da Escola.

2) Inauguração da Galeria de Arte.

3) Reforma da Biblioteca.

4) Curso de Litografia.

5) Curso informativo sôbre Arte Moderna.

6) Curso de Heráldica.

7) Curso sôbre Estilos.

8) Curso informativo sôbre o Museu da Guanabara.

ARQUIVOS — 1959

Corpo Docente 3

Administração 6

Posse do Prof. Leopoldo Campos na cadeira de Gravura de Medalhas e de Pedras Preciosas 7

Discurso do Prof. Leopoldo Campos 11

Aluízio Azevedo, aluno da Academia e caricaturista — Mário Barata 21

Homenagem ao Professor e Arquiteto Adolfo Morales de Los Rios (pai) 27

O QUE É, POR QUE E COMO. A série de palestras a cargo dos professôres 43

Palestra do Professor Abelardo Zaluar 45

Palestra do Professor Quirino Campofiorito 51

Palestra do Professor Alfredo Galvão 65

Palestra do Professor Gerson Pompeu Pinheiro 75

Palestra da Professôra Hilda Goltz 83

Palestra do Professor Lucas Mayerhofer 91

Palestra do Professor Carlos Del Negro 97

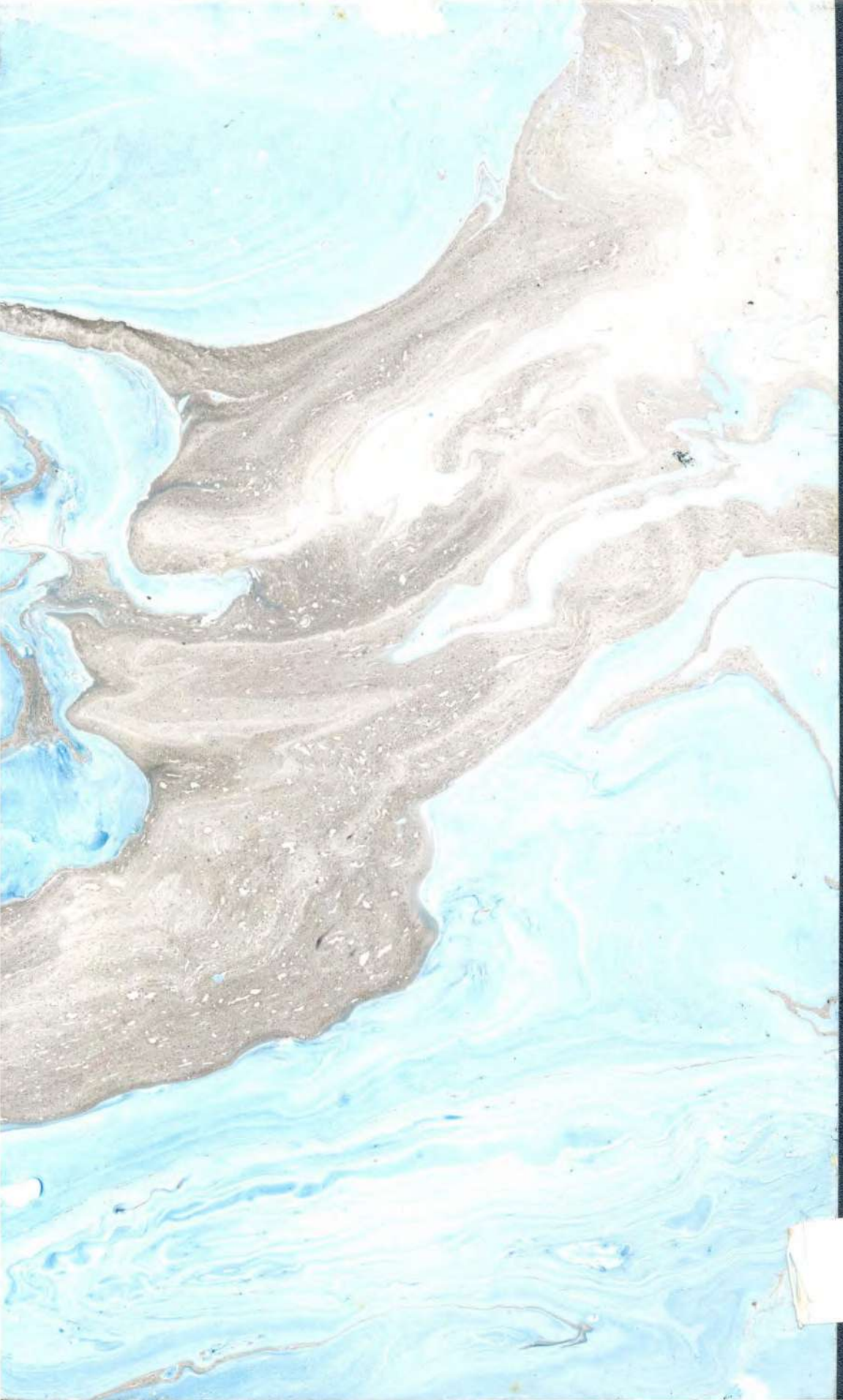
Palestra do Professor Jordão de Oliveira 107

Palestra do Professor Henrique Cavalleiro 117

Augusto Girardet e a arte da Glíptica — Leopoldo Campos 127

Abertura das aulas em 1959 145

Noticiário 165

Composto e impresso
na Oficina Gráfica da
Universidade do Brasil

Composto e impresso
na Oficina Gráfica da
Universidade do Brasil