



# Artes Plásticas

## Desenho e Pintura II



Pacelli Cordeiro Barroso



Geografia



História



Educação  
Física



Química



Ciências  
Biológicas



Artes  
Plásticas



Computação



Física



Matemática



Pedagogia



# Artes Plásticas

## Desenho e Pintura II

Pacelli Cordeiro Barroso

1ª edição

Fortaleza - Ceará



2019



Geografia



História



Educação  
Física



Química



Ciências  
Biológicas



Artes  
Plásticas



Computação



Física



Matemática



Pedagogia

Copyright © 2019. Todos os direitos reservados desta edição à UAB/UECE. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, dos autores.

Editora Filiada à



**Presidente da República**

Jair Messias Bolsonaro

**Ministro da Educação**

Ricardo Vélez Rodríguez

**Presidente da CAPES**

Abílio Baeta Neves

**Diretor de Educação a Distância da CAPES**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**Governador do Estado do Ceará**

Camilo Sobreira de Santana

**Reitor da Universidade Estadual do Ceará**

José Jackson Coelho Sampaio

**Vice-Reitor**

Hidelbrando dos Santos Soares

**Pró-Reitora de Pós-Graduação**

Nucácia Meyre Silva Araújo

**Coordenador da SATE e UAB/UECE**

Francisco Fábio Castelo Branco

**Coordenadora Adjunta UAB/UECE**

Eloísa Maia Vidal

**Direção do CED/UECE**

José Albío Moreira de Sales

**Diretora do CED/UECE**

Josete de Oliveira Castelo Branco Sales

**Coordenação da Licenciatura em Artes Plásticas**

Elídia Clara Aguiar Veríssimo

**Editor da EdUECE**

Erasmo Miessa Ruiz

**Coordenadora Editorial**

Rocylânia Isidio de Oliveira

**Projeto Gráfico e Capa**

Roberto Santos

**Diagramador**

Francisco Oliveira

**Conselho Editorial**

Antônio Luciano Pontes

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso

Francisco Horácio da Silva Frota

Francisco Josêno Camelo Parente

Gisafran Nazareno Mota Jucá

José Ferreira Nunes

Liduina Farias Almeida da Costa

Lucili Grangeiro Cortez

Luiz Cruz Lima

Manfredo Ramos

Marcelo Gurgel Carlos da Silva

Marcony Silva Cunha

Maria do Socorro Ferreira Osterne

Maria Salete Bessa Jorge

Silvia Maria Nóbrega-Therrien

**Conselho Consultivo**

Antônio Torres Montenegro (UFPE)

Eliane P. Zamith Brito (FGV)

Homero Santiago (USP)

Ieda Maria Alves (USP)

Manuel Domingos Neto (UFF)

Maria do Socorro Silva Aragão (UFC)

Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça (UNIFOR)

Pierre Salama (Universidade de Paris VIII)

Romeu Gomes (FIOCRUZ)

Túlio Batista Franco (UFF)

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará

CEP: 60714-903 – Fone: (85) 3101-9893

Internet [www.uece.br](http://www.uece.br) – E-mail: [eduece@uece.br](mailto:eduece@uece.br)

Secretaria de Apoio às Tecnologias Educacionais

Fone: (85) 3101-9962

# Sumário

|   |           |
|---|-----------|
| Apresentação .....  | 5         |
| <b>Parte 1 – O gesto espontâneo e o gesto condicionado:</b>   |           |
| Estratégias para desenhar.....  | 7         |
| <b>Capítulo 1 – Proporção .....</b>   | <b>11</b> |
| Configuração .....  | 11        |
| Forma.....  | 12        |
| Conteúdo .....  | 12        |
| Proporção .....   | 13        |
| <b>Capítulo 2 – Verticalidade e horizontalidade:<br/>os parâmetros do equilíbrio.....</b>                               | <b>17</b> |
| Linhas de aferição da imagem .....  | 24        |
| <b>Capítulo 3 – Perspectiva paralela.....</b>   | <b>27</b> |
| Texto Complementar Arte Abstrata .....  | 32        |
| <b>Capítulo 4 – Luz e sombra.....</b>   | <b>35</b> |
| <b>Capítulo 5 – Composição .....</b>  | <b>43</b> |
| <b>Parte 2 – A perspectiva científica e perspectiva à mão livre:<br/>um novo olhar sobre a linha do horizonte .....</b> | <b>55</b> |
| <b>Capítulo 6 – Perspectiva com um ponto de fuga.....</b>   | <b>61</b> |
| <b>Capítulo 7 – Perspectiva com dois pontos de fuga.....</b>  | <b>69</b> |
| <b>Capítulo 8 – Perspectiva atmosférica.....</b>  | <b>79</b> |
| <b>Parte 3 – O rigor da forma e a liberdade<br/>de expressão na pintura .....</b>                                       | <b>83</b> |
| <b>Capítulo 9 – A libertação das cores e do gesto: o caminho da tradição</b>  | <b>87</b> |
| <b>Capítulo 10 – A arte nasce da arte, e não da natureza .....</b>  | <b>93</b> |
| <b>Capítulo 11 – Materiais e técnicas.....</b>  | <b>97</b> |
| 1. Pintura a óleo .....   | 97        |
| 2. Pincéis para pintura a óleo .....  | 97        |
| 3. Pintura acrílica .....   | 98        |
| 3.1 Pincéis para pintura acrílica .....   | 98        |
| 4. Suportes para pintura.....   | 98        |
| 5. Como fazer uma sombra .....  | 99        |
| 6. Materiais alternativos .....   | 100       |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| Conclusão .....     | 104 |
| Referências .....   | 105 |
| Sobre o autor ..... | 107 |

# Apresentação

A capacidade inata para entender através dos olhos está adormecida e deve ser despertada. (*Rudolf Arnheim*)

Existem um desenho e uma pintura que são o resultado da expressão natural, espontânea, intuitiva e outro desenho e outra pintura que necessitam de um conhecimento especializado, pois são o resultado de um longo processo que se realiza durante o desenvolvimento cultural de um povo e são diretamente influenciados pelas questões subjetivas e objetivas que fazem parte das relações sociais e estão presentes nos valores éticos, morais e nas descobertas científicas e tecnológicas.

Durante o desenvolvimento cultural dos povos, as atividades racionais prevaleceram sobre as espontâneas e intuitivas, tendo mostrado-se mais eficazes para dominar a natureza e moldá-la segundo as intenções de cada povo. Por isso, o comportamento natural e intuitivo foi cada vez mais sendo esquecido até que, de certo modo, foi completamente banido do mundo “civilizado”.

O racional, o planejado, foi extremamente eficaz para dominar a matéria, mas corroeu o espírito do homem, deixando-o insensível não apenas para as artes de um modo geral, mas para o convívio em coletividade e para a tolerância (não uma indulgência) que esse convívio muitas vezes requer.

Essa postura de segregação atingiu também o mundo das artes no Ocidente por volta do século XV, através do estabelecimento de uma visão, construída a partir da perspectiva da classe dominante, geradora de uma produção e uma teoria inalcançáveis para aqueles que não eram iniciados nos domínios da arte oficial. Porém, em finais do século XIX e início do século XX, o mundo da arte ocidental sofreu um abalo do qual nunca mais se recuperou. Toda a estética europeia iniciada no Renascimento no século XV foi demolida. Com o impressionismo, expressionismo, fauvismo, cubismo, dadaísmo etc., os artistas procuravam desmistificar e quebrar as barreiras que separavam a arte das pessoas ditas comuns.

O Expressionismo do início do século XX, segundo G. C. Argan (1992), foi um movimento europeu com dois centros distintos – a França e a Alemanha – e desempenhou um importante papel para a desmistificação das artes e para a compreensão da prática artesanal que, inevitavelmente, está presente no desenho e na pintura. Isso se deu porque a primazia do processo criativo é uma característica importante do expressionismo, como é ressaltada por Shulamith Behr (2001) em seu livro sobre esse movimento.

Os pintores expressionistas da França ficaram conhecidos como os *Fauves* (os Feras); os pintores da Alemanha, criaram os grupos *Die Brucke* (A Ponte) e *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). Esses movimentos transitavam no limite “gestáltico” entre a figuração e a abstração. Compreender seu desenho e sua pintura assim como o desenho e a pintura de Van Gogh, Gauguin e Edvard Munch, seus antecessores imediatos, é estar a um passo da rigorosa construção da forma pictórica legada pela grande tradição da pintura ocidental. Caminhando-se em outra direção, seguindo os rumos da tradição, iremos chegar na última grande fase da pintura no Ocidente: o Expressionismo Abstrato.

Jacques Aumont (1993), em seu livro *A Imagem*, deu um amplo espaço à questão da expressão porque, segundo ele, de todos os movimentos artísticos, o expressionismo é o que mais alimentou as discussões estéticas no século XX. Ele diz: “Pelo expressionismo a expressividade artística ficou duravelmente ligada à emoção em sua brutalidade e sua inalienabilidade. Desse ponto de vista somos todos ainda um pouco expressionistas” (p. 296).

Esses movimentos – de um modo particular o expressionismo alemão das duas primeiras décadas do século XX – procuravam desmistificar o processo criativo e aproximar cada vez mais a arte de todas as camadas sociais.

Sempre que possível, iremos nos reportar a esse período histórico como uma forma de compreender melhor não só a crise que provocou tantas transformações artísticas, mas também os procedimentos próprios do desenho e da pintura.

**O autor**

1

Parte

# O gesto espontâneo e o gesto condicionado: estratégias para desenhar



## Objetivos

- Compreender os fatores culturais que inibem o desenvolvimento do desenho.
- Fazer a correspondência entre o gesto natural e o desenho intencional.
- Conhecer e utilizar as estratégias necessárias ao ato de desenhar.

## Introdução

O artista não vê diferente das outras pessoas,  
ele vê com mais atenção. (Henri Matisse)

O olhar é capaz de ver os mínimos detalhes da imagem e, também, pode realizar uma abstração capaz de perceber apenas a estrutura geral.

O ato de desenhar, portanto, consiste apenas em estar sempre atento ao movimento do olhar: do detalhe para a forma geral, da forma geral para o detalhe. A capacidade para tomar consciência desses dois movimentos é que vai determinar a qualidade do desenho.

Enquanto o olhar realiza esses dois movimentos, algumas estratégias visuais são realizadas para guiar a mão e o traço. Antes de citá-las, porém, é importante fazer algumas considerações sobre fatores subjetivos, tão ou mais importantes que as estratégias que serão descritas.

Um dos obstáculos que inibem a aprendizagem do desenho é não aceitar o próprio desajeitamento durante o processo de aprendizagem. Poucos métodos levam em conta ou valorizam esse desajeitamento.

Desenhar significa entrar em contato com nossa capacidade de compreender o significado das formas, independentemente de se assemelharem ou não ao registro ótico das imagens, e reencontrar-se com a capacidade genuína de expressão. A partir desse reencontro é que o indivíduo poderá compreender melhor as invenções artísticas realizadas ao longo da história e desenvolver sua própria atividade gráfica com liberdade e sem preconceito.

Alguns autores brasileiros, tais como Ana Angélica Albano Moreira (2005), Edith Derdik (1989) e Silvio Dworecki (1998), preocupam-se em compreender o desenho como uma atividade mais ampla do que o mero registro ótico das imagens ao redor. Ana Angélica, diz:

É preciso em primeiro lugar aceitar o desajeitamento, assumir o não saber e começar de novo. E então ser capaz de arriscar, de entrar no jogo e se deixar contagiar pelo prazer da brincadeira com os traços, as formas e as cores. Reaprender a ver, a se espantar com o que vê... (MOREIRA, 2005, p. 98).

O livro de Sílvio Dworecki (1998) assim como os dois anteriormente citados, privilegia o ato criador, em busca de um sentido mais amplo para a elaboração das formas do que simplesmente esforçar-se para desenhar a projeção ótica da imagem.

No império do certo e do errado, ouve-se como dogma que, primeiro se aprende a desenhar para depois se expressar. Quem não constata os traços que assemelhem seu desenho às imagens do mundo pode chegar à conclusão: não sei desenhar. Capacidade então seria ter o desenho à semelhança do real. Dotá-lo de técnicas que ao leigo se mostram inatingíveis seria a expressão da qualidade (p. 126).

O desajeitamento deve ser aceito e não combatido. É a partir dele que, desde o início, o traço poderá ser identificado com o próprio gesto.

O traço deve deixar explícita a intenção do autor. Se esse traço é perfeito ou não é irrelevante. O importante é perceber-se durante o ato de desenhar: perceber o movimento dos olhos durante a observação da imagem quando eles se dirigem para os detalhes e quando se dirigem para a forma geral e perceber a hesitação da mão ou a sua firmeza. Mais do que obter a perfeição do traço, o importante é obter a aceitação do próprio traço.

O artista utiliza inúmeras estratégias para desenhar. Algumas delas estão relacionadas abaixo, as quais serão estudadas nos próximos capítulos, mas antes vale à pena lembrar que há mais engenho e estratégias num traço executado num papel do que são capazes de supor as mais complexas teorias sobre o assunto:

1. Proporções;
2. Verticalidade e horizontalidade: os parâmetros do equilíbrio;
3. Perspectiva paralela;
4. Luz e sombra.
5. Composição

# Capítulo

# 1

## Proporção

As características estruturais globais são os dados primários da percepção. (Rudolf Arnheim)

Um dos maiores defensores da expressão na arte foi Rudolf Arnheim. Foi ele quem, de fato, construiu uma teoria que inverteu o processo tradicional de aprendizagem do desenho e da pintura. Em seu livro *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, utilizando os conceitos da Teoria da Gestalt – inicialmente desenvolvidos para a psicologia –, empregou-os para interpretar as obras de arte e para compreender os processos utilizados em sua criação.

Antes de falarmos sobre a proporção diretamente, vejamos o conceitos de **configuração, forma e conteúdo** propostos por R. Arnheim que nos ajudarão a compreender melhor este assunto.

### 1. Configuração

A configuração passa a existir numa representação quando um mínimo de elementos gráficos ou pictóricos torna possível a identificação de uma imagem. Configuração é um conceito dinâmico, pois novos elementos podem ser adicionados à imagem, enriquecendo-a cada vez mais. A configuração da imagem, portanto, pode ir sendo trabalhada até chegar-se à forma final desejada. Abaixo, há alguns exemplos de configurações mínimas. É claro que quanto mais habilidade tiver o artista, mais sofisticadas serão suas configurações.



Figura 1 – Tourada 1 de Picasso

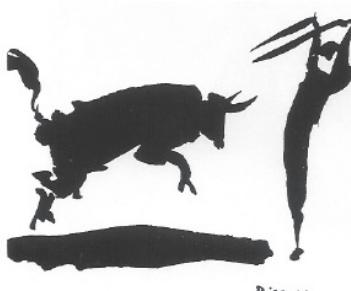


Figura 2 – Tourada 2 de Picasso

<sup>1</sup>Segundo Picasso, “Antigamente os quadros caminhavam para o seu fim por progressão. Cada dia trazia algo de novo. Um quadro era uma soma de adições. No meu caso um quadro é uma soma de destruições. Faço um quadro para destruí-lo em seguida. Mas no fim nada se perde: o vermelho que retirei de uma parte encontra seu lugar alhures.” (apud CHIPP, 1988, p. 272)

<sup>2</sup>Literalmente, expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. É a posição oposta à de Cézanne, assumida por Van Gogh. (ARGAN, 1992, p. 227)

## 2. Forma

Forma é o trabalho acabado; é a imagem concluída do modo que seu autor a deseja. Michael Parsons (1992) assim a define:

**Forma** diz respeito às relações entre os diversos elementos do quadro, incluindo a composição, a repetição, e a variação das cores, das formas, das linhas, das texturas e das diversas partes do tema. Refere-se fundamentalmente às relações que se estabelecem na tela e no espaço pictórico (grifo do autor) (p. 65)

O conceito de trabalho acabado e, portanto, de forma sofreu muitas modificações principalmente com a **Arte Moderna**<sup>1</sup>. Com o Impressionismo, a forma tradicional sofreu o seu primeiro abalo, pois as pinceladas ficavam evidentes e alguns detalhes eram suprimidos. Porém, o Impressionismo ainda era mimético e, por mais revolucionário que pudesse parecer na época, buscava corresponder a forma e a cor de seus quadros com as imagens reais que estes representavam.

O **Expressionismo**<sup>2</sup> trouxe algo realmente novo, pois libertou completamente a forma, a cor e a imaginação dos artistas. Atualmente, a forma final pode estar simplesmente numa configuração mínima. O artista pode argumentar que, se avançar demais na definição da imagem, isso irá prejudicar sua intenção e, portanto, o conteúdo de seu trabalho. Para o pintor Ben Shahn, “forma é a configuração visível do conteúdo” (apud ARNHEIM, 2005, p. 89).

## 3. Conteúdo

É o significado transmitido pela obra e que emana de sua forma. Somente quando a forma está concluída, o conteúdo fica plenamente evidente.

Konrad Färner diz que “onde quer que a forma assuma importância maior que o conteúdo, verificaremos que o conteúdo em questão estará superado” (FARNER apud FISCHER, 1981, p. 163). Era isto que estava acontecendo na Europa de finais do século XIX: as soluções formais assumiam importância maior que o conteúdo das obras.

## 4. Proporção

Podemos, agora, falar de proporção porque quando uma imagem é identificada, uma configuração mínima é percebida; consequentemente, isso significa que suas proporções a tornaram reconhecível.

A proporção é uma característica das imagens que é percebida imediatamente. É claro que pode haver enganos nessa percepção, mas isso pode acontecer somente quando as diferenças forem muito pequenas, o que, para um trabalho artístico, nem sempre é prejudicial. Às vezes é até benéfico, dependendo da proposta desejada.

Além do mais, se uma pessoa desenhar um quadrado, espontaneamente e à mão livre, mesmo que um dos lados seja um pouco maior do que os outros, há uma grande probabilidade de reconhecermos esse desenho como um quadrado e não como uma figura geométrica disforme. Até mesmo se distribuirmos apenas quatro pontos numa folha de papel (como demonstra R. Arnheim (2005), desde que tomemos cuidado em dispô-los onde poderiam estar os cantos de um quadrado, o olho formará um quadrado somente com eles. As linhas são desnecessárias (fig. 3). Isso é gestalt. As fig. 4, 5 e 6, também as aceitamos como representantes de um quadrado por conservarem suas proporções.



Figura 3



Figura 4

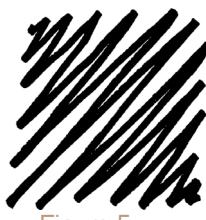


Figura 5



Figura 6

Figuras 3, 4, 5 e 6 – Representações gestálticas de um quadrado – Pacelli Barroso

O olho constrói a forma embora a forma total não esteja ali. Por isso, Arnheim (2005) diz que o olhar é criativo. Antes dele, Matisse também já fazia uma afirmação que possui uma amplitude ainda maior. “Para o artista, a criação começa com a visão. Ver já é um ato criador” (*apud* DWORECKI, 1998, p. 21).

### Para refletir

Aqui proponho uma reflexão e discussão em sala sobre esta frase de Matisse.

Não existem dois seres iguais na natureza: dois homens, duas árvores, dois pássaros, dois cães. Entretanto, podemos confundir dois homens, mas seria impossível confundir um homem e uma girafa, por exemplo. Todos os seres possuem uma estrutura especial que os identifica e essa estrutura é dada pela proporção entre as partes que os constituem.

Podemos também estar diante de pessoas muito diferentes, as quais seria impossível confundir. Mas mesmo que estejamos diante de muitas pessoas, todas diferentes em altura, largura e proporção, saberemos que estamos

diante de pessoas e não de outros seres da natureza. Isso acontece porque, embora diferentes, há uma estrutura mínima que nos possibilita identificá-las como seres humanos. Pode haver variações nessa estrutura, mas elas estão dentro de um limite aceitável ou “permitido”, isto é, todas as pessoas possuem, genericamente, a mesma configuração e forma e o mesmo conteúdo.

É por isso que um quadrado (ou qualquer outro objeto) pode ser desenhado sem obedecer rigorosamente suas proporções, pois há uma área de vibração em torno de um objeto que, mesmo não sendo desenhado exatamente como ele é, faz com que o desenho continue representando, legitimamente, aquele objeto.

É devido à existência dessa margem de reconhecimento que há espaço folgado para que o gesto expressivo possa existir desde o início da aprendizagem. Aprender a observar desse modo e, a partir daí, iniciar um desenvolvimento gráfico é o passo decisivo para reencontrar-se com o traço perdido.

Há um bom livro sobre desenho, do gaúcho Philip Hallawell (1994), chamado “À MÃO LIVRE”, mas algumas declarações precisam ser refletidas com cuidado. Por exemplo, na página 18, ele afirma que “a olho nu é possível calcular precisamente as proporções de uma imagem ou de um objeto [...] mas para isso é preciso muita prática” e conclui lembrando que desenha há muitos anos, mas, mesmo assim, não confia demais no seu “golpe de vista” e que ele prefere checar as proporções medindo-as com um lápis ou com o método pinça (esse método e outros serão explicados no capítulo 1 da segunda unidade).

Aparentemente, não há nada de errado com sua declaração a não ser o fato de que estamos falando de desenho artístico e, em arte, nada é absoluto ou preciso. Caso a poética do artista conduza-o a um desenho que requeira alta precisão, então ele precisará de métodos de medição talvez até mais rigorosos do que os referidos acima.

Caso contrário, eles são absolutamente desnecessários. As constantes medições feitas durante a realização de um desenho reduzem a espontaneidade e criam medo e preocupação excessiva. Também não se pretende, aqui, um descaso total com as proporções; pelo contrário, queremos que a proporção seja observada, compreendida e registrada, só que de um modo espontâneo e intuitivo e, se por acaso, o desenho não estiver correspondendo exatamente à imagem observada, deve-se perguntar o seguinte: o desenho em si mesmo, sem comparação, é significativo? Caso a resposta seja sim, o trabalho teve êxito, mesmo que tenha sido por acaso.

Estamos aqui diante de questões subjetivas e de questões de gosto também. É interessante observar que alguns alunos têm relatado que, tendo feito um desenho ou uma pintura da qual não gostaram, mesmo assim, guardaram o trabalho e, meses depois, revendo-o, se surpreenderam, tendo

passado a apreciá-lo e a gostar imensamente do resultado. Por isso, não se apresse em jogar fora os trabalhos do qual não gosta. A esse respeito, G. C. Argan diz: “A única estrutura que pode ser investigada é a da obra: ela não é reprodução, ainda que interpretativa, e sim produção criativa (1992, p.172).

Entretanto, é preciso tomar cuidado para que as distorções na proporção não acabem transformando a figura que se deseja representar em uma outra coisa que irá comunicar algo diferente. Por exemplo, a figura 7, que representa uma mesa, caso desenhada com proporções diferentes (fig. 8), comunicará, agora, a ideia de um banco e não de uma mesa embora todas as inclinações das linhas sejam mantidas.

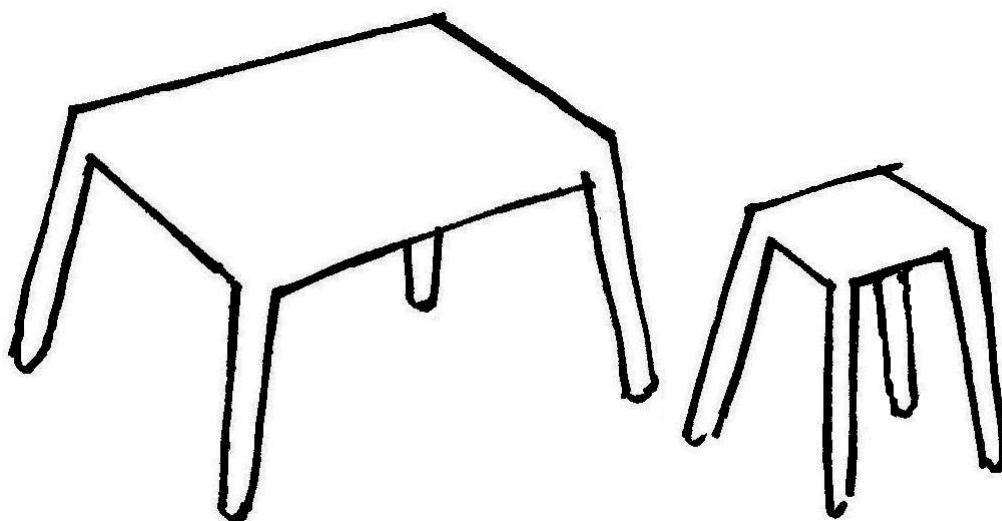


Figura 7

Figura 8

Figuras 7 e 8 – Exemplo para indicar a importância das proporções – Pacelli Barroso

## Texto complementar



### Sobre Proporção

Tal como um corpo vivo, a forma expressiva é um conjunto orgânico, interligado coerentemente em suas várias partes componentes. Nessas interligações há uma íntima razão de ser, uma relação *constante*, uma PROPORÇÃO. Mais do que apenas fator estético, a proporção deve ser entendida como *fator estrutural* na disposição das partes, fator da maior importância para a ordenação interior da forma e seu sentido expressivo.

Entretanto, em nossos dias, há uma estranha indiferença em torno das proporções, como se o seu conhecimento não dissesse respeito a ninguém, nem ao leigo e nem mesmo ao artista. Quando muito, parece constituir um método auxiliar em certas tarefas especializadas, talvez útil para projetos de arquitetura ou de desenho industrial. Jamais as proporções adquirem seu sentido profundo - verdade secreta das coisas - moldando essencialmente nossa percepção dos fenômenos da vida e nossa avaliação. Por que tal descaso?

A proporção pode ser defendida como a *justa relação das partes entre si e de cada parte com o todo*. Ela é verdadeiramente a *medida das coisas*. Vamos guardar em mente esta definição, enquanto lançamos um olhar rápido à nossa realidade, no contexto cultural em que vivemos. Penso que não há exagero em constatar que o grande problema de cada um de nós é o desenvolvimento e a realização de sua personalidade; é justamente a *busca da medida de si mesmo*. Se isso já não era fácil em outras épocas, tornou-se bem mais difícil agora, no clima mental da sociedade de consumo, que atomiza a individualidade das pessoas. Como respeitar as partes componentes de um todo, se o próprio indivíduo não chega a integrar-se e se tornar um todo? Então como salvaguardar valores humanistas, pensar na coerência de relacionamentos proporcionais, quando se perdeu o sentido da totalidade? Não se trata apenas de problemas estéticos.

Fonte: Fayga Ostrower – Universos da arte. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004

## Verticalidade e horizontalidade: os parâmetros do equilíbrio

As noções de verticalidade e horizontalidade são dadas pela sensação de equilíbrio. Não me refiro aqui ao equilíbrio visual de uma composição, mas a uma noção mais primária que tem origem nas forças da natureza e nos afetam diretamente. Jacques Aumont (1993) diz que “a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação: vemos objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo” (p. 37).

De modo análogo, tomamos consciência da horizontalidade, como também lembra Aumont (1993), pela postura de nossos ombros e, podemos acrescentar, pelo posicionamento de nossos pés no chão, gerando um fator de equilíbrio ou de desequilíbrio, e pela perfeita linha formada no horizonte do mar.

O artista circense brinca com a verticalidade e a horizontalidade quando desafia o equilíbrio caminhando sobre uma corda bamba ou sobre uma bola (fig. 9)

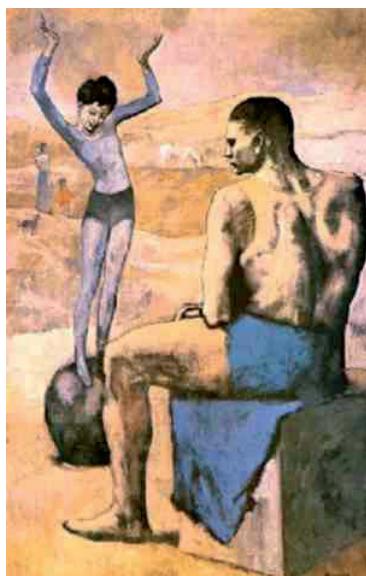


Figura 9 – Picasso – Jovem equilibrista sobre a bola de Picasso

Uma vez que percebemos a verticalidade e a horizontalidade (vale dizer, o equilíbrio) em nós mesmos, fica mais fácil percebê-las nas imagens observadas. Antes de o desenho ser iniciado, devemos primeiro eleger quais as duas bordas paralelas do papel que serão usadas como referência para a verticalidade, ficando as outras duas, naturalmente, como referência para a horizontalidade (fig. 10).

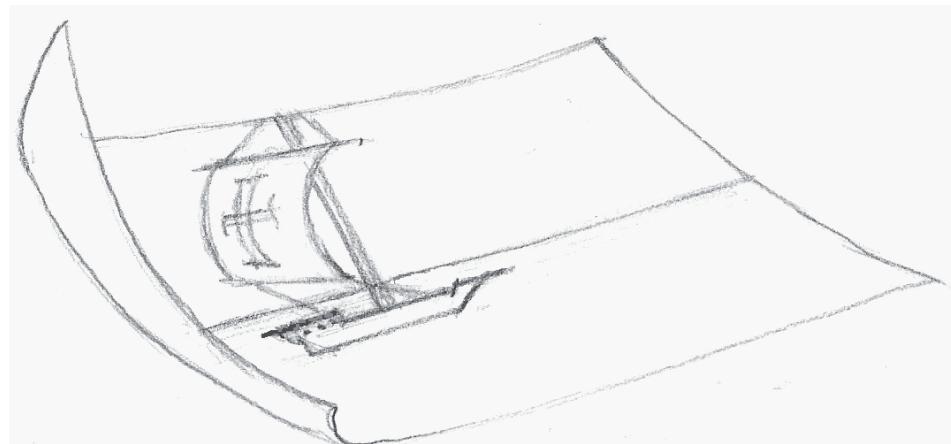


Figura 10 – Verticalidade e horizontalidade guiadas pelas bordas do papel – Pacelli Barros

É importante saber que nem sempre precisa ser assim. Podemos traçar uma linha inclinada em relação às bordas do papel e decidir que ela irá representar a horizontal, por exemplo. O que acontecerá, agora, é que todas as verticais ficarão perpendiculares a essa primeira linha traçada (fig. 11 e 12).



Figura 11 – Exemplo de horizonte inclinado



Figura 12 – Elevador Lacerda

Agora que tomamos consciência da verticalidade e da horizontalidade atuando como forças reais na natureza, a grande preocupação que surge é a seguinte: como evitar o medo de traçar essas linhas tão perfeitas quando a pessoa ainda não tem um longo treinamento? Em primeiro lugar, o medo não deve ser evitado. Como já foi dito por alguém, o medo é uma oportunidade para demonstrar coragem. Nesse caso, principalmente, pois ninguém sairá ferido, a não ser o ego, caso não se satisfaça com o resultado obtido.

Antes de traçarmos a nossa linha, porém, tracemos um breve percurso da linha na arte ocidental. As falhas humanas são raramente aceitas ou compreendidas em qualquer civilização. Existe sempre uma grande cobrança para as pessoas serem perfeitas no desempenho de suas funções.

Como a imperfeição é uma característica inerente ao ser humano, geralmente se espera que os indivíduos de uma comunidade sempre se esforçem para serem perfeitos. Quando isso não acontece, dependendo da falta cometida, pode existir uma rígida punição. Devido a isso, todos agem como se fossem perfeitos e, geralmente, não se intrometem em atividades as quais sabem que não corresponderão às expectativas dos demais.

Com o desenvolvimento cada vez mais rápido da industrialização, produzindo objetos em série cada vez mais perfeitos e sofisticados, passou-se a valorizar as falhas da mão, ou melhor, a compreender o valor existente no trabalho humano, ainda que imperfeito. Picasso, aconselhando jovens artistas, dizia: “Ao fazer um círculo, faça o mais perfeito possível, pois, não o conseguindo, isso mostrará a sua personalidade” (*apud* ARNHEIM, 2005).

As falhas, contidas no traço não apenas mostram a personalidade humana, como também permitem que se aprenda e se descubra novas possibilidades. O erro, em arte, pode ser uma oportunidade para se criar coisas novas.

Pelo menos no campo da arte, o Ocidente passou a compreender e aceitar as falhas humanas. Mais do que isso, diferentemente da máquina, que faz tudo perfeito, igual e em série, a imperfeição passou a ser considerada, também, como prova da criatividade humana.

O **Expressionismo**<sup>3</sup> foi o primeiro movimento a aceitar e a incentivar a liberdade do gesto. Em 1906, E. L. Kirchner, ao assinar, em Dresden, o manifesto do grupo *Die Brücke* (A Ponte), convocou toda a juventude a incorporar o “futuro” e a libertar-se dos “velhos e bem estabelecidos poderes” (*apud* BEHR, 2001).

O que esse movimento desejava era que os pintores se esforçassem para quebrar a rigidez do traço, para acabar com o medo que prendia a expressão pessoal em todos os níveis, não somente no artístico.

<sup>3</sup>Explícita no ideário expressionista (Alemanha do início do século XX) está a crença utópica no poder evolutivo da arte e em seu poder de transformar a sociedade. Os artistas foram influenciados por Nietzsche que enfatizava a conquista do *self* e o desenvolvimento dos poderes criativos do indivíduo (BEHR, 2001)

### Saiba mais



Segundo Giulio Carlo Argan (1992), nas obras dos expressionistas, “percebe-se uma espécie de incômodo, de indisfarçada rudeza, como se o artista nunca tivesse desenhado e pintado antes daquele momento. Porque se recusa toda linguagem constituída, porque a expressão se dá de modo deliberadamente penoso, excessivo, sem nuances? Na origem da linguagem não existem palavras que tenham um significado, mas apenas sons que assumem um significado. O Expressionismo alemão pretende ser precisamente uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que ele se dirige”.

Tracemos, agora, a nossa linha vertical numa folha que tenha a altura de um gesto largo: de pé, diante da folha, que pode estar numa parede ou num cavalete, braço esticado, segurando o lápis ou o carvão como quem segura uma espada, elevemos a mão até o alto da página, tocando-a. Em seguida, baixemos a mão, deixando-a cair em queda livre, respeitando a ação da gravidade, riscando o papel. E pronto? A mais perfeita linha estará traçada? Talvez sim, talvez não. Mais importante que o resultado, certamente, é a coragem de fazê-lo.

Agora, falando mais didaticamente, não há dúvida de que a atividade de desenhar requer uma certa prática, mas para desenhar um longo traço reto, a primeira coisa a ser feita é identificar onde o traço começa e onde termina, não importando se o traço é vertical, horizontal ou inclinado.

É necessário ter sempre em mente a noção de verticalidade e horizontalidade, pois são parâmetros para aferirmos se a linha traçada corresponde à linha desejada; e o traço pode e deve conter a pulsação do gesto de seu autor. Quando a linha é traçada lentamente, a mão treme mais; quando traçada muito rapidamente, tem a tendência a ficar fora de controle.

A questão não é apenas descobrir qual a velocidade mais adequada para cada pessoa, mas experimentar e utilizar as diferentes velocidades, descobrindo a expressividade de cada tipo de linha. Abaixo, apresentamos exemplos de linhas espontâneas: a figura 13 traz um trabalho mostrado no livro de Edith Derdick (1989), “Formas de pensar o desenho”, e a figura 14, uma obra do pintor expressionista alemão Egon Schiele, que utiliza sua linha nervosa para ampliar a dramaticidade da imagem.

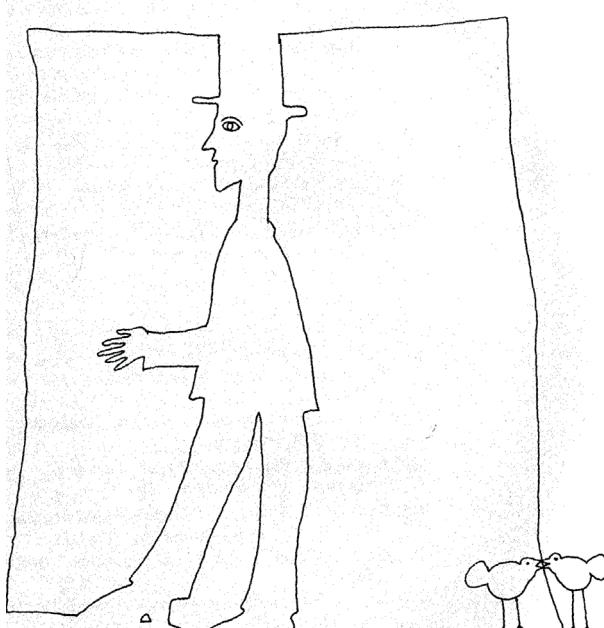


Figura 13 – Tacus – Desenho do artista Tacus exibido por Edith Derdick (1989), em seu livro “Formas de pensar o desenho”

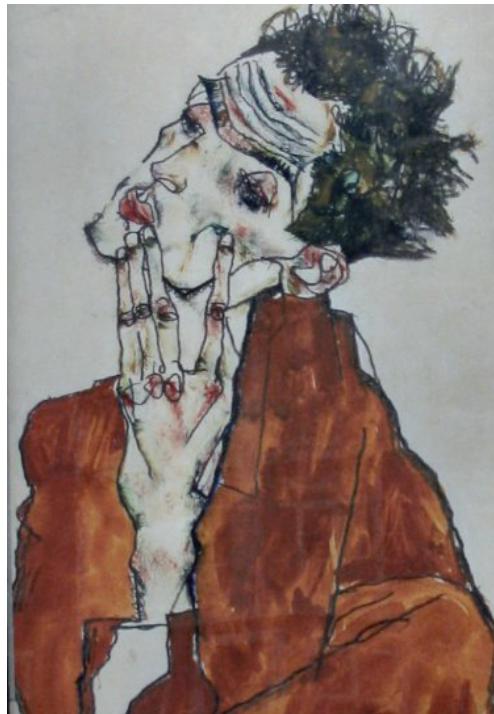


Figura 14 – Auto retrato - Egon Schiele

Abaixo, há três desenhos meus (fig. 16, 17 e 18) feitos a partir de um trabalho de Giorgio Morandi (fig. 15). Todos foram feitos intuitivamente em diferentes velocidades e utilizei as linhas com a preocupação maior no gesto do que na exatidão rigorosa da reprodução da imagem. A figura 16 foi feita com traços lentos, a figura 17, com traços rápidos e a figura 18, com traços caóticos, mas, em todas, preocupei-me com uma configuração mínima, com a localização das imagens no seu devido lugar e com a proporção.

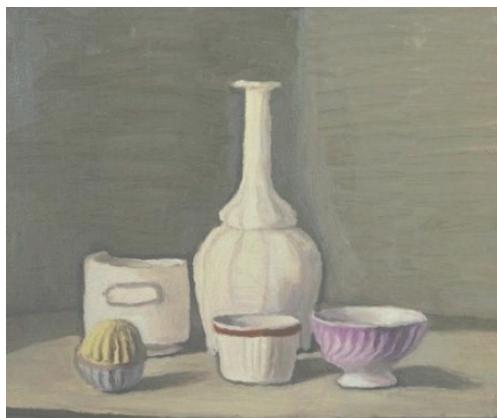


Figura 15 – Giorgio Morandi



Figura 16 – Tipos de traço a partir de pintura de Morandi – Pacelli Barroso



Figuras 17 e 18 – Tipos de traço a partir de pintura de Morandi - Pacelli Barroso

O desenho rápido é importante para destravar o braço, proporcionar um domínio maior da ocupação do papel, ter uma visão global da imagem, isto é, da configuração mínima e, fundamentalmente, perder o medo de riscar. Não é que se deva fazer tudo rapidamente; pode até ser que a pessoa queira e goste de desenhar lentamente e com precisão, mas é importante que ela seja capaz de transmitir, ao seu traço, uma atitude gestual.

Antes de iniciar o desenho, você deve conceder um tempo para observar bem a imagem, de modo que o olhar consiga trazer à consciência elementos para construir relações entre as formas mais relevantes da imagem.

Se você, estudante, ainda é um principiante, se você continuar desenhando devagar e com medo de errar, dificilmente você irá fazer progressos. O desenho rápido ajuda a deslocar a atenção do detalhe para o geral; portanto, algumas vezes, pratique o mais rapidamente possível. Alguns artistas recomendam que, num desenho, deve-se gastar tanta energia quanto um atleta numa competição olímpica.

Abaixo (fig. 19), Picasso demonstra total conexão entre traço e gesto.



Figura 19 – Picasso desenhando no ar com uma fonte de luz

O primeiro passo na aprendizagem do desenho, portanto, não é uma questão de aprender a ver de modo diferente, nem transformar a linha numa réplica da imagem observada, mas é uma questão de conseguir gravar o gesto, que sempre esteve presente, como quando se descreve o corpo de uma bela mulher, por exemplo.

### Saiba mais



Em 1949 o fotógrafo Gjon Mili mostrou a Picasso algumas fotos de skatistas, que andavam com pequenas luzes aplicadas a seus skates, formando interessantes desenhos nas fotografias realizadas durante a noite. O artista gostou tanto que resolveu fazer as suas próprias. Fotografado por Mili, Picasso usou uma pequena lanterna para desenhar no ar, suas tão famosas formas cubistas. As fotos foram depois publicadas na extinta revista Life.

Sobre intuição, vejamos o que disse a revista *Superinteressante* de março/2010:

O matemático e filósofo Blaise Pascal referia-se à intuição como o produto da capacidade da mente de fazer muitas coisas ao mesmo tempo, graças às infinitas conexões inconscientes que tornam possível à mente consciente fazer escolhas. Grandes cientistas, entre eles o físico Albert Einstein, considerado o maior intuitivo da história, enfatizaram o valor do potencial intuitivo. O psiquiatra Carl Jung dizia sobre o conhecimento intuitivo: “Cada um de nós tem a sabedoria e o conhecimento que necessita em seu próprio interior”. A mente intuitiva abre-se a respostas inovadoras e não dogmáticas, mas aprender a confiar na intuição é um grande desafio, pois o senso comum ainda considera a intuição um conhecimento de risco.

## 1. Linhas de aferição da imagem

Utilizamos também linhas horizontais e verticais como um meio de verificar a correta localização das diferentes partes de uma imagem entre si. É um método de aferição, pois o desenho é um trabalho que requer uma constante verificação de como está indo o seu desenvolvimento. Quando “cochilamos” e fazemos um longo percurso sem efetuar a verificação constante, muitas vezes percebemos, com tristeza, que saímos da “estrada” e teremos que apagar e refazer alguns detalhes que podem até ter ficado perfeitos, mas que não estão em sintonia com a forma total. Perdemos tempo e energia.

Essa técnica ajuda a conhecer melhor a imagem antes de começar a desenhar. Phillip Hallawell (1994) a chama de “Analogia de pontos: eixos verticais e horizontais”. Não há necessidade de riscar essas linhas sobre a imagem; podem ser construídas apenas pela imaginação. Por exemplo, observando-se a figura 20: erguendo-se uma linha reta do joelho até o braço, verificamos que este ultrapassa a linha do joelho; com a linha horizontal, constatamos que a axila direita está mais baixa que a axila esquerda e assim por diante, o que nos permitirá fazer os ajustes necessários.

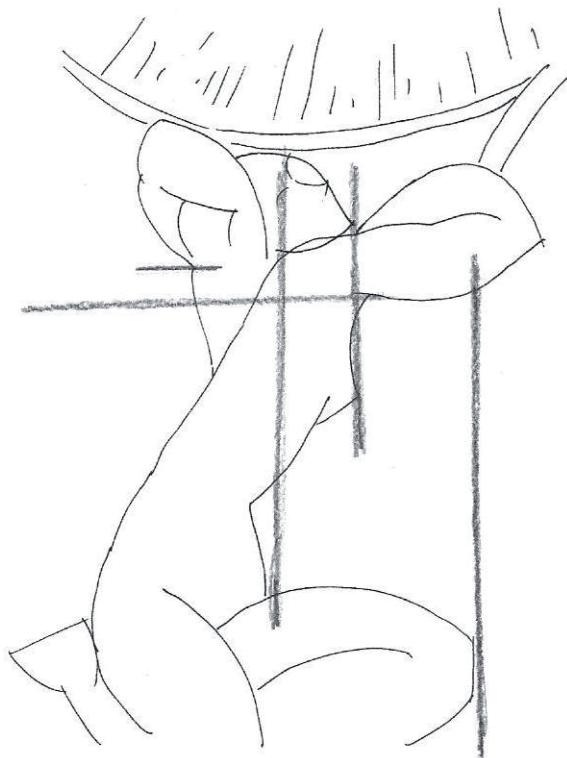


Figura 20 – Analogia de pontos – desenho de uma de cariátide de Modigliani – Pacelli Barroso

Para complementar e enriquecer o conceito de analogia de pontos, deve-se verificar as linhas de construção da própria figura (fig. 21), as quais são até mais importantes, pois são elas que dão a ênfase expressiva desejada pelo autor. Além do que, traçar essas linhas já estará ajudando na formação de um esboço.

Como estamos tratando de linhas inclinadas, vale aqui lembrar que, antes de traçá-las, deve-se estar bem consciente de sua inclinação, quer seja para fazê-las com exatidão ou para exagerarmos sua angulação, se assim o desejarmos. Para estar bem consciente de sua inclinação, é preciso relacioná-las com as linhas verticais e horizontais e perceber o “quanto” elas estão distantes de um ou de outro caso.

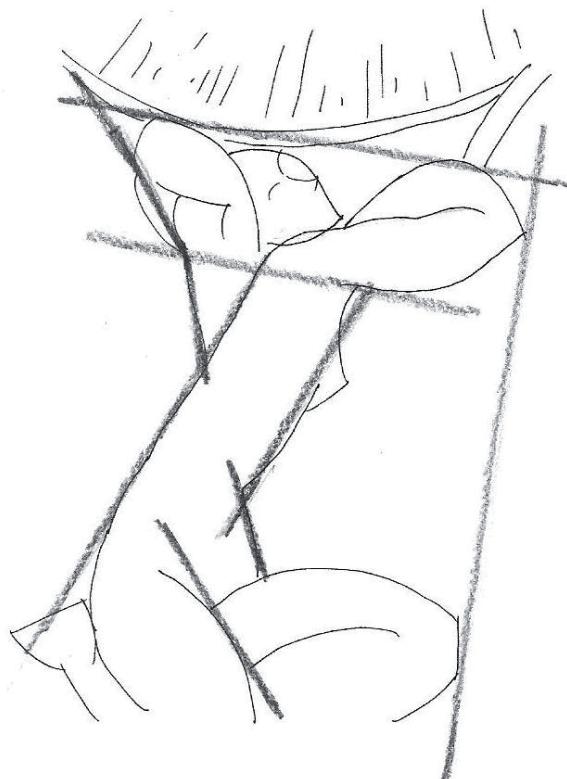


Figura 21 – Linhas de construção da imagem – desenho de uma de cariatide de Modigliani – Pacelli Barroso

Ao observarmos as linhas de construção da própria figura, fica mais fácil percebê-la como um todo integrado, e evita que sejamos seduzidos, de imediato, pelos detalhes. Quando o interesse pelo detalhe vem em primeiro lugar, muitas vezes ocorre que a postura e as proporções do desenho realizado não ficam coerentes com as da imagem observada.

# 3

## Capítulo

# Perspectiva paralela

Antes de estudarmos luz e sombra, é necessário que tenhamos bastante clareza sobre a representação dos corpos em perspectiva, mesmo que seja apenas a perspectiva paralela, por enquanto, pois a luz e a sombra são um recurso para reforçar a representação da tridimensionalidade e, sem um conhecimento suficiente da terceira dimensão, fica mais difícil compreender o comportamento da luz e da sombra sobre os corpos.

Olhando ao nosso redor com um pouco de atenção, veremos que a maioria dos objetos que nos cercam possuem o formato geral de um paralelepípedo retangular ou de algo não muito distante dessa imagem. Podemos citar como exemplos: birô, mesa, cama, guarda-roupa, caixa de fósforo, caixa de sapato, telefone celular, tijolo, o quarto de uma casa, muitas casas, a maioria dos edifícios, etc.

Um cubo nada mais é que um tipo de paralelepípedo com as faces quadradas; por isso, sabendo-se desenhar um cubo, pode-se desenhar praticamente todas as coisas. Para tanto, os conceitos de verticalidade e horizontalidade e a atenção com as bordas do papel são fundamentais, pois irão orientar o gesto que fará o traço.

Quanto mais consciência a pessoa tiver do seu gesto, maior será a clareza da intenção contida no traço. Isso não quer dizer, necessariamente, que o traço ficará cada vez mais perfeito, porque nem sempre o mais perfeito é o melhor. Por isso, para trazer mais consciência ao gesto, vamos acompanhar, a título de sugestão, as seguintes etapas para se desenhar um cubo isométrico (fig. 22):

- a) Desenhar uma linha vertical do tamanho desejado e uma linha horizontal na base para orientação;
- b) Visualizar as linhas da base, que serão desenhadas, com atenção na inclinação, isto é, no ângulo e no tamanho que devem ter, marcando-as com dois pontos;
- c) Ligar os pontos;
- d) Traçar uma linha horizontal no nível da altura do cubo e repetir os procedimentos feitos para as linhas da base, pois aquela tem a mesma inclinação;
- e) Ligar os pontos;
- f) Traçar uma linha horizontal passando por dois ângulos da face superior, para orientar na marcação do ângulo mais distante dessa face;

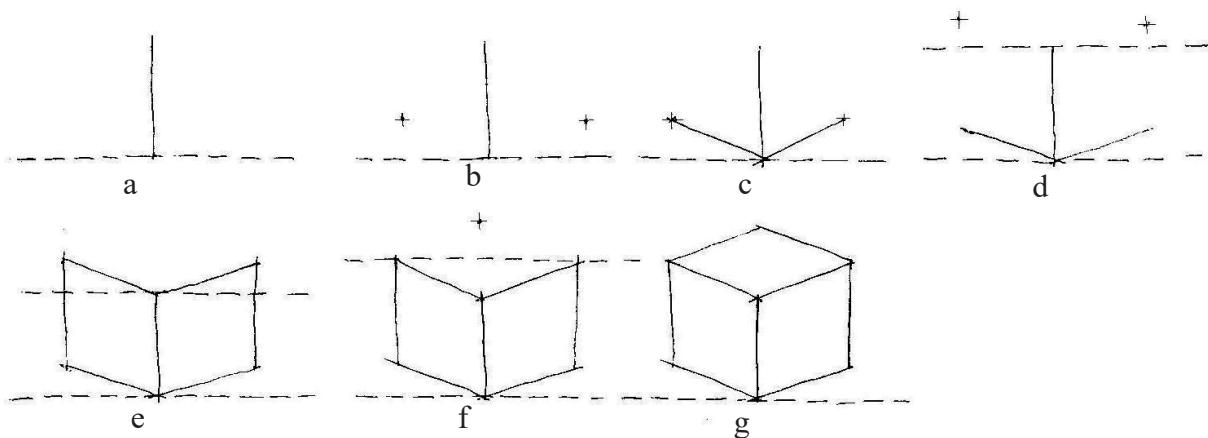


Figura 22 – Construção de um cubo isométrico – Pacelli Barroso

Vamos, agora, fazer um exercício: pegue umas 4 ou 5 folhas de papel A3 ou A4 e desenhe vários cubos numa mesma folha. Inicialmente, faça o desenho do primeiro cubo com toda calma, seguindo a mesma sequência sugerida acima. Depois, faça outros com maior velocidade, mas não desenhe mais as linhas tracejadas; desenhe apenas as linhas do cubo.

Faça vários cubos na mesma folha, aumentando cada vez mais a velocidade do traço até o ponto mais rápido que puder. Não se preocupe se as linhas ficarem um pouco mais longas; apenas intercepte-as no lugar mais acertado. Agora que você já desenhou o mais rápido que pode, assuma uma outra postura e, ao invés de desenhar traços no papel, desfira golpes nele. Golpes verticais e golpes inclinados.

Segure seu lápis ou sua caneta como quem segura uma espada. Assuma a mesma atitude com que o Zorro faz a sua marca. Apenas diminua um pouco a força do impacto para não rasgar o papel ou quebrar a ponta de sua caneta ou lápis (Para desferir os golpes você pode usar uma caneta esferográfica ou um lápis 6B com a ponta pequena e várias folhas de papel, presas numa prancheta de mão, para ficar mais macio. Pode ser também qualquer folha grande presa na parede e bastões de giz de cera ou carvão vegetal).

Assim é até melhor, pois a atitude gestual será completa). Depois que fizer muitos cubos a partir dessa postura, volte a desenhar alguns cubos com a calma que desejar e veja o aumento de consciência que foi obtido em relação aos primeiros que foram desenhados. Faça esse mesmo exercício usando, agora, um cubo em perspectiva cavaleira (Veja a figura 23-A).

Vejamos, agora, alguns tipos de perspectivas paralelas. É importante observarmos as diferenças sutis entre elas para sabermos qual o tipo mais adequado para a representação do que estamos precisando em cada momento.

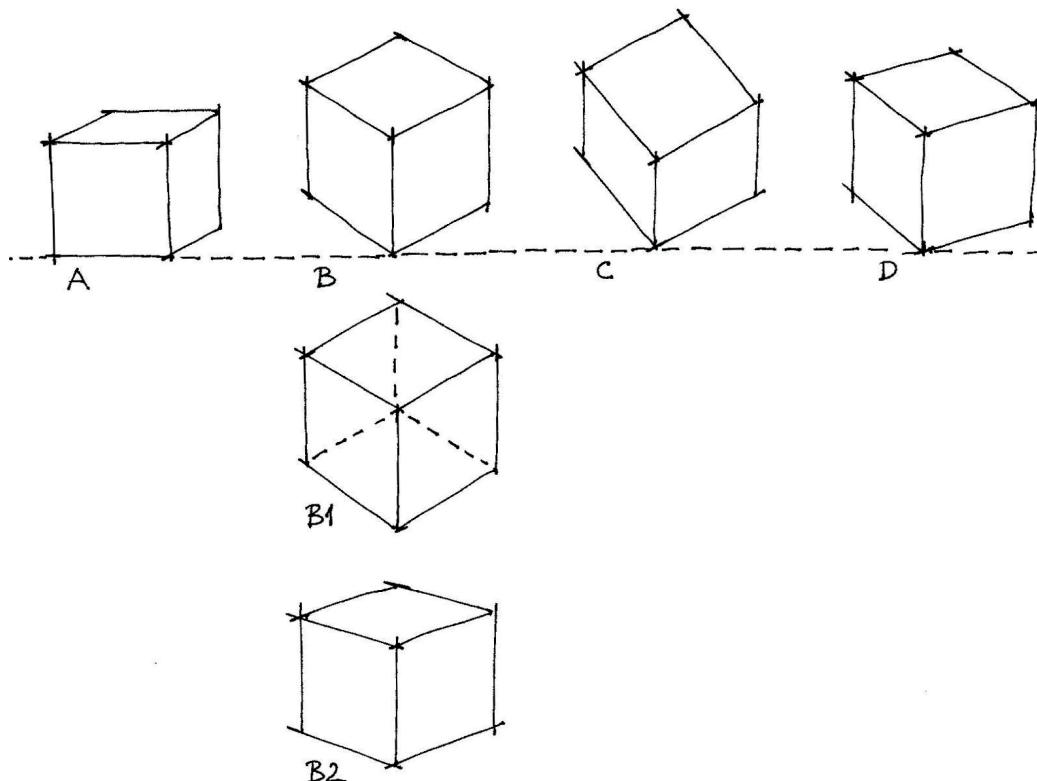


Figura 23-a,b,c,d – Tipos de perspectivas paralelas – Pacelli Barroso

A perspectiva cavaleira (fig. 23-A) apresenta a face frontal em verdadeira grandeza, sem deformação. As linhas de profundidade são reduzidas pela metade.

A perspectiva isométrica (fig 23-B, B1) possui todos os ângulos opostos sempre iguais e todos os lados em tamanho real. Como é muito simétrica e o prolongamento de suas linhas coincide com os ângulos (fig. 23-B1), tenha muito cuidado quando for usá-la, pois você pode causar ambiguidade visual. Geralmente é melhor usá-la com os ângulos mais achataados (fig. 23-B2)

A perspectiva militar (fig. 23-C) possui ângulos diferentes na base e a face superior é que fica em verdadeira grandeza. A altura fica reduzida em 2/3. É a que permite uma melhor vista aérea, sendo, por isso, também chamada de perspectiva de voo de pássaro.

A perspectiva dimétrica (fig. 23-D) possui ângulos diferentes na base. A face da frente (que tem o menor ângulo) conserva sua largura e altura e a face da fuga (que tem maior ângulo) é reduzida em 2/3.

Escolha, agora, um desses cubos e, à mão livre, faça algumas elevações como as do exemplo abaixo (fig. 24). Faça os cubos um a um, mas você pode fazer alguns traços longos para ajudar na localização geral. Esses traços longos podem ser feitos calmamente, mas não precisam ser contínuos: pode

ser um tracejado longo como a linha da base à esquerda da primeira figura, por exemplo. É um traço geralmente usado pelos arquitetos quando precisam ter um controle maior do desenho.

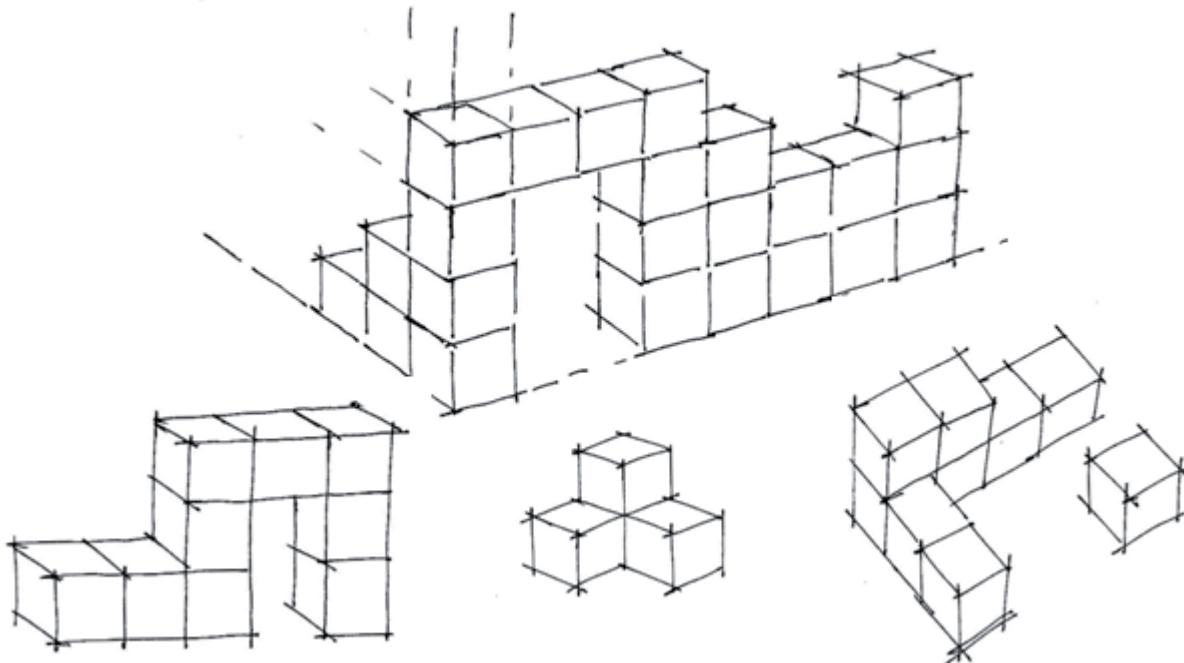


Figura 24 – Elevações com cubos paralelos – Pacelli Barroso

O exercício seguinte é para deixar o traço mais espontâneo. Faça alguns sólidos como os do exemplo abaixo (fig. 25), que lembram a forma geral dos prédios de uma cidade. Veja como o traço está mais espontâneo porque você não precisa se preocupar com a modulação sempre necessária com os cubos, como no exemplo anterior.

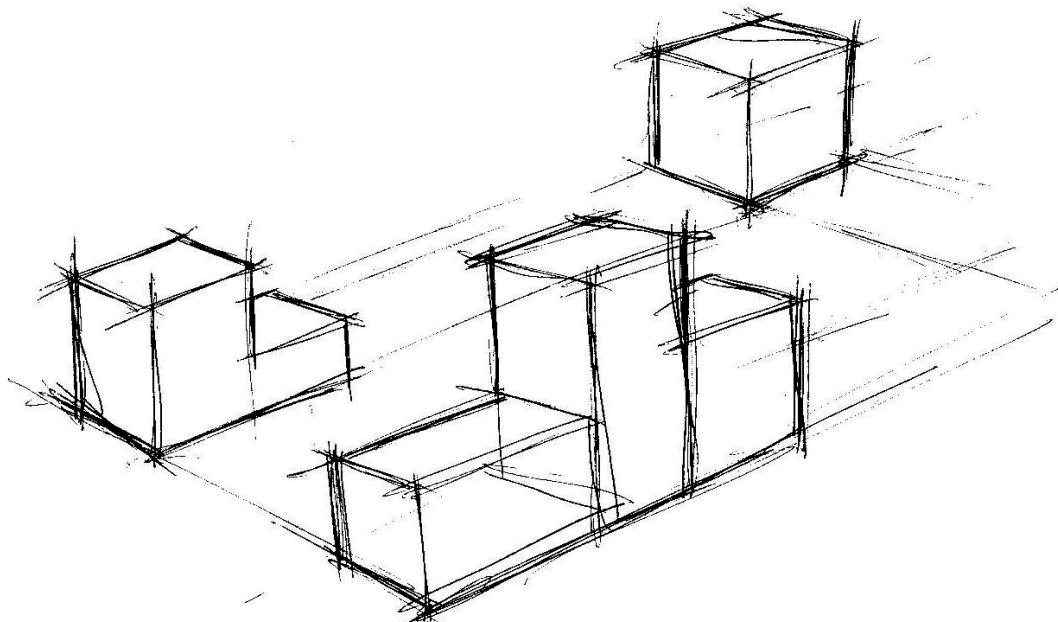


Figura 25 – Perspectiva paralela com traço espontâneo – Pacelli Barroso

Os exemplos anteriores foram todos usados para demonstrar o aspecto da clareza na representação, mas podemos tirar partido das soluções ambíguas para criarmos formas artísticas abstratas ou para criarmos símbolos para empresas ou instituições (fig. 26).

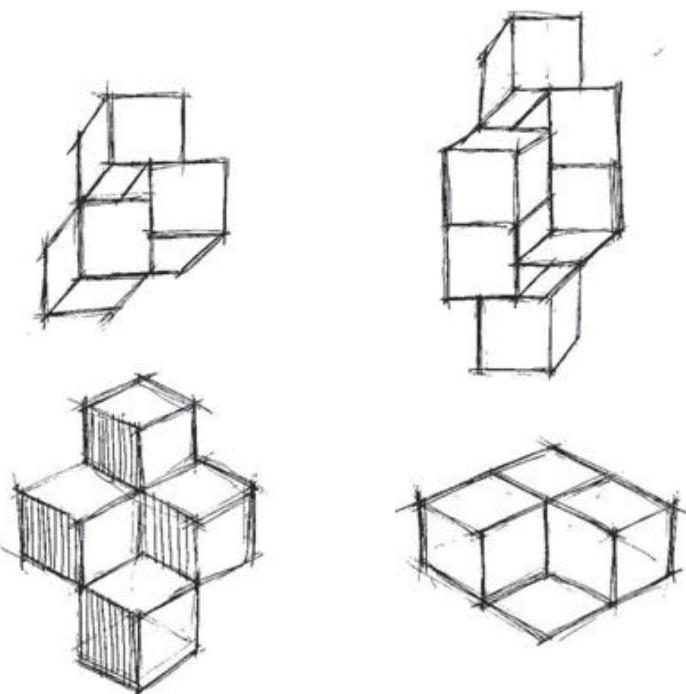


Figura 26 – Formas ambíguas com perspectiva paralela – Pacelli Barroso

<sup>4</sup>Chegar à abstração não significa proclamar a eternidade e o absolutismo da poética abstracionista, mas simplesmente chegar a compreender que o valor da arte consiste no estilo, no significado amplo e rico que se viu, e não na representação ou na expressão de *per si*, e que isto vale não só para a arte abstrata, mas também para a arte representativa ou expressiva.

(Luigi Pareyson, 1997, p.76).

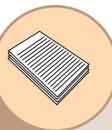
Nesse caso, a forma deixa de ter a característica de ambiguidade, pois não há a intenção de representar algo do mundo real, e assume um ar de mistério que desperta a curiosidade.

As formas geométricas foram rigorosamente utilizadas pelos artistas concretistas. O Concretismo tem suas raízes no Neo-Plasticismo de Piet Mondrian. A expressão ‘arte concreta’ foi usada pela primeira vez, no campo das artes plásticas, pelo pintor, poeta e arquiteto holandês Theo Van Doesburg em 1930. Ele opunha-se à expressão ‘arte abstrata’ usada por Wassily Kandinsky. Dizia que a pintura concreta é ‘não-abstrata’, para ele nada seria mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície. Argan (1992, p. 653) diz que Theo Van Doesburg “considera a arte abstrata a única realidade **concreta**” (Grifo do autor).

O Concretismo teve uma grande repercussão no Brasil na década de 50, tendo cativado inúmeros artistas que criaram diversos movimentos inspirados nessa nova estética: o paulista Luiz Sacilotto é um dos notáveis exemplos desse movimento e pertenceu ao grupo Ruptura.

Devido ao caráter geométrico e científico do Concretismo, a execução das obras é feita com extremo rigor e delas foi retirado completamente o aspecto relativo à expressão. A arte não estava mais preocupada em transmitir sentimentos e emoções, mas em conduzir a atividade artística completamente para o plano das idéias.

## Texto complementar



### Arte Abstrata

Por fim, pode haver uma arte privada de características representativas e expressivas, isto é, privada de um tema evidente além de complemento privada de assunto: é esta a arte que poderemos chamar abstrata, certamente não característica do hodierno abstratismo, mas reencontrável em muitas épocas e junto de muitos povos, além de usual em algumas artes, como em grande parte da música e em toda a arquitetura. Nestes casos, o significado espiritual da arte não é confiado a um sentimento que aí encontre expressão, menos ainda a um argumento que nela seja tratado, mas exclusivamente à humanidade tal qual é encarnada no estilo, isto é, aquilo que é o verdadeiro e próprio conteúdo de toda obra de arte: a espiritualidade do artista enquanto se faz modo de formar. Podemos, talvez, dizer que em tal caso é o próprio estilo que se torna tema, motivo inspirador, interesse supremo do artista; mas a característica deste tipo de arte é, precisamente, a de não ter um tema evidente.

Pensamos em Flaubert quando se propõe a “escrever um livro sobre nada”, “um livro quase sem assunto”, “um livro que se mantenha em pé apenas pela força intrínseca do estilo” e quando afirma que “não há assuntos belos ou feios, e se pode quase estabelecer como axioma, do ponto de vista da arte pura, que não há assuntos, uma vez que o estilo é já, de per si, uma maneira absoluta de ver as coisas”. O que é certo é exatamente isto, que na arte não pode faltar o conteúdo porque, de outro modo, a operação artística se reduz a

mera técnica; o modo de fazer torna-se, então, um ato mecânico, não mais uma concreta personalidade feita estilo e resolvendo-se em gestos formativos.

Deste modo, aparece claro que, enquanto pode haver arte sem assunto e sem tema, não pode haver arte sem conteúdo, o que significa que o essencial da arte não é a representação ou a expressão, mas o estilo, entendido corretamente no sentido amplo e fecundo acima proposto, bem distante de qualquer mero formalismo.

Ora, a arte "abstrata", pela complexidade destes conceitos, torna-se ocasião de alguns opostos equívocos, que importa esclarecer brevemente. Em primeiro lugar, a ausência de um assunto e de um tema pode fazer pensar que ela esteja privada de significado humano e espiritual; ela aparece privada de conteúdo só porque não representa nada e não exprime nada, despojada como é de argumento e de sentimento. Mas a ausência de assunto e de tema não implica absolutamente ausência de conteúdo, e, do fato de que esta arte não "represente" nada e não "exprima" nada não deriva, absolutamente, que ela não "signifique" nada.

Antes, o seu significado humano e espiritual há que ser buscado mais a fundo; não no estrato superficial do assunto e nem ao menos no nível mais profundo do tema, mas na própria totalidade da obra e na integridade dos seus elementos. O seu conteúdo há que ser procurado não ao nível das declarações explícitas, e nem mesmo à raiz de pretensos sentimentos inspiradores, mas nas próprias inflexões do estilo, talvez nos menores matizes e nos mais irrelevantes movimentos estilísticos. Certamente, a coisa não é fácil, porque é preciso saber tornar eloquentes os meros valores formais, as puras cadências estilísticas, só as qualidades sensíveis da obra. Mas trata-se de uma boa escola, que serve também para a compreensão e avaliação das obras representativas e expressivas, uma vez que também nestas o valor artístico reside não na representação ou na expressão em *si mesmas*, mas no estilo, que engloba em si as razões, os princípios e os conteúdos da representação e da expressão.

Fonte: PAREYSON (1997, p. 74/75)



# 4

## Capítulo

# Luz e sombra

Costuma-se dizer que, após a queda do império Romano do Ocidente em 476 d.C., a Europa entrou na Idade das Trevas. Hoje, essa é uma afirmação questionável, pois basta lembrar que, nesse período, foram construídas as magníficas catedrais góticas e também surgiram as primeiras universidades. Entretanto, é inegável que muitos conhecimentos que foram produzidos na antiguidade, tendo possibilitado grandes realizações no campo das artes, da arquitetura, da engenharia, etc, ficaram perdidos para sempre.

Os gregos e mesmo os egípcios até o terceiro século da era atual dominavam técnicas de desenho e pintura com extremo realismo, já sendo capazes de produzir, por exemplo, os efeitos de luz e sombra. Essas técnicas desapareceram durante a Idade Média e só foram reaparecer mil anos depois, em Florença, com Giotto di Bondone (1267-1337). Ele passou a utilizar os efeitos de luz e sombra na pintura, dando um caráter tridimensional e humanizado que impressionava os seus contemporâneos. Que desejo seria esse de representar, com tanta exatidão, as formas materiais?

A arte da Idade Média, assim como a arte oriental, contentava-se em realizar representações simplificadas e estilizadas, pois, diziam, destinavam-se à meditação e elevação espiritual e não, meramente, à representação propriamente dita das formas materiais. Mas as formas materiais não seriam também elas um reflexo da espiritualidade invisível? Um reflexo das forças internas que governam e orientam o nosso agir no mundo? Assim, mergulhar fundo na contemplação e no estudo das formas seria, também, um modo de alcançar e reverenciar o espírito que as anima.

Referindo-se às novas pinturas feitas por Giotto, Ernest Fischer diz que “as figuras, relacionadas umas às outras, não mais se confinam a um plano bidimensional: saem dele, buscam o espaço, como se quisessem romper com todos os limites e unir-se a todos os que estão vivendo aqui e agora” (FISCHER, 1981, p. 168).

A partir de Giotto iniciou-se uma corrida frenética para aperfeiçoar as técnicas de desenho e pintura no sentido de proporcionar cada vez mais realismo às imagens. Ernst Gombrich, em seu livro “Norma e Forma”, relata os esforços dos pintores desse período: “Cada uma dessas etapas aparece como uma conquista de território até então desconhecido, que tem de ser defendido e fortificado numa nova tradição de confecção de imagens” (GOMBRICH, 1986, p.19).

Leonardo da Vinci (1452-1519) também contribuiu para ampliar ainda mais o realismo com a técnica do *sfumato*, que transmite a idéia de volume, evitando passagens abruptas entre a luz e a sombra; os contornos não têm um limite definido, mas dissolvem-se suavemente (fig. 27). Observe como Boticelli (1446-1510) ainda usa contornos bem definidos (fig. 28).



Figura 27 – Sandro Boticelli – Nascimento de Vênus



Figura 28 – Monalisa – Leonardo da Vinci

Uma versão moderna do *sfumato* de Leonardo pode ser vista nos desenhos de um dos fundadores do Pontilhismo, Georges Seurat (1859-1891). É como se partículas fossem se concentrando em níveis variados de adensamento, conduzindo à compreensão de que figura e fundo são interdependentes: um não pode existir sem o outro, sem comprometer a fruição do trabalho, tal como está apresentado na figura 29. O conjunto possui um ar esfumaçado embora a superfície tenha uma textura áspera com marcas bem incisivas.



Figura 29 – Georges Seurat – Desenho

O artista contemporâneo Vik Muniz “pintou” uma Monalisa onde as sombras são feitas com pasta de amendoim (fig. 30). Muitas de suas obras são produzidas com toneladas de lixo; outras, com milhares de brinquedos (fig. 31). Esses materiais constroem a imagem, produzindo efeitos de luz e sombra.



Figura 30 – Vic Muniz – Monalisa feita com pasta de amendoim

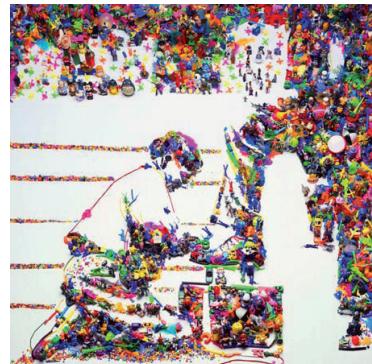


Figura 31 – Vik Muniz – Engraxate – Pintura feita com brinquedos

A imagem abaixo, que representa o cantor Bob Dylan, é toda feita com as letras de seu nome (fig. 32). Podemos concluir, portanto, que qualquer tipo de textura ou arabesco pode ser usado para criar contrastes entre luz e sombra e proporcionar imagens harmoniosas.



Figura 32 – Bob Dylan – Desenho feito com letras tipográficas

Não é preciso, portanto, preocupar-se com a leveza e sofisticação do traço para conseguir criar efeitos de luz e sombra. Mais importante que treinar o traço é treinar o olhar: um olhar atento, silencioso, sem ideias pré-concebidas. O pensador chileno Humberto Maturana adverte que não é a mão que alimenta o olho, mas o olhar que alimenta a mão. É preciso observar bem as imagens e perceber como as sombras são formadas. As sombras nem sem-

pre possuem tonalidades uniformes, podendo receber inúmeras interferências de luzes indiretamente refletidas.

A imagem abaixo (fig. 33) mostra uma esfera sob um determinado tipo de luz e as variações de luminosidade a que está submetida. A figura 34 é uma maçã que está submetida a uma iluminação semelhante à da esfera e possui algumas relações em comum, mas nem tudo.



Figura 33 – Estudo de luz e sombra de uma esfera

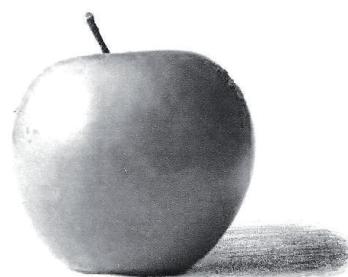


Figura 34 – Estudo de luz e sombra de uma maçã

Abaixo, vemos duas sequências de desenhos de construção de esferas com caneta nanquim, que usam dois padrões diferentes de textura (fig. 35 e 36).

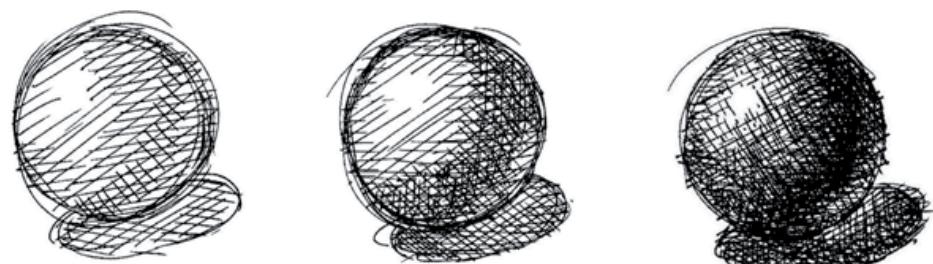


Figura 35 – Luz e sombra de uma esfera com linhas cruzadas – Pacelli Barroso



Figura 36 – Luz e sombra de uma esfera com linhas irregulares – Pacelli Barroso

A figura 37 é um estudo meu sobre um dos guardiões do Teatro José de Alencar em Fortaleza do ponto de vista da luz e sombra.



Figura 37 – Guardião do Teatro José de Alencar – Desenho em carvão e giz branco sobre papel kraft – Pacelli Barroso

As sombras em um cubo apresentam inúmeras variações de tonalidades. Mesmo em relação a uma única face, sua sombra revela diferentes matizes embora seja plana. É sempre possível simplificar uma imagem, mas é importante, para a aprendizagem, conhecer sua complexidade; desse modo, as sínteses elaboradas ganharão mais consistência visual. Na figura 38A, duas das faces de um cubo, as que estão voltadas para o observador, recebem a luz do sol e uma terceira fica na sombra. A figura 38B apresenta a situação contrária.

É importante ressaltar que a luz do sol está tão distante que seus raios são considerados paralelos e, assim, a largura da sombra não sofre modificação; apenas o comprimento é afetado, o que depende da inclinação do sol.

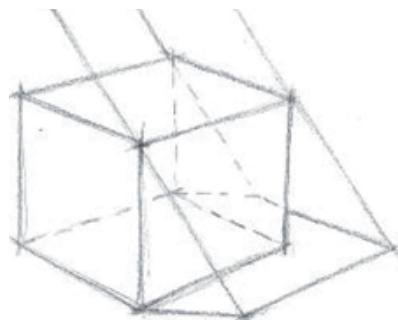


Figura 38A

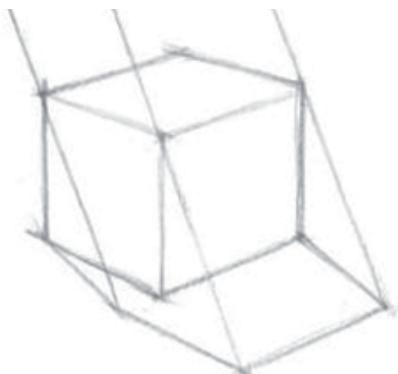


Figura. 38 B

Figuras 38A e 38B – Estudo geométrico para definir a sombra de um cubo – Pacelli Barroso

Na figura 39A, embora dois lados de um cubo estejam recebendo luz, a face superior é mais iluminada, pois os raios estão incidindo mais diretamente. A face que está na sombra é afetada pela luz indireta que vem do piso, a qual, por sua vez, incide sobre a própria sombra. Uma das faces da figura 39B possui sombra mais intensa. Próximo às arestas, existe uma intensificação de contrastes: o lado escuro fica mais escuro e o lado mais claro, mais luminoso, mesmo que seja um lado de sombra mais clara como o da figura 39B.

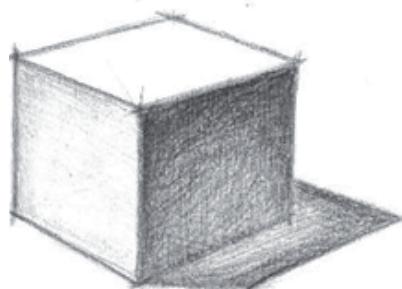


Figura 39A

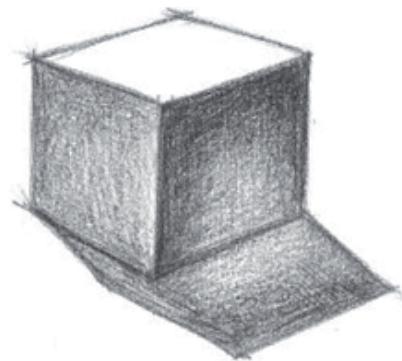


Figura 39B

Figuras 39A e 39B – Estudo de luz e sombra sobre cubo – Pacelli Barroso

No exemplo anterior, consideramos apenas o piso como superfície refletindo luz indireta e também usamos o fundo totalmente claro. Qualquer objeto próximo, incluindo paredes, também projeta luz refletida mesmo que o fundo esteja totalmente escuro.

Os artistas do Barroco usavam o fundo dos quadros completamente escuro, pois, com esse recurso, os efeitos de tridimensionalidade e realismo aumentam, criando um forte *trompe l'oeil* e imprimindo uma aura de mistério e dignidade nas imagens representadas.

<sup>5</sup>Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: *tromper, "enganar", l'oeil, "o olho"*. Seja pelo emprego de detalhes realistas, seja pelo uso da perspectiva e/ou do claro-escuro, a imagem representada com o auxílio do *trompe l'oeil* cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional.

Observe, na figura 40 abaixo, como há uma percepção significativa de tridimensionalidade devido ao fato de as imagens estarem inseridas em um fundo escuro. Veja, também, como os reflexos dos diversos sólidos incidem reciprocamente.

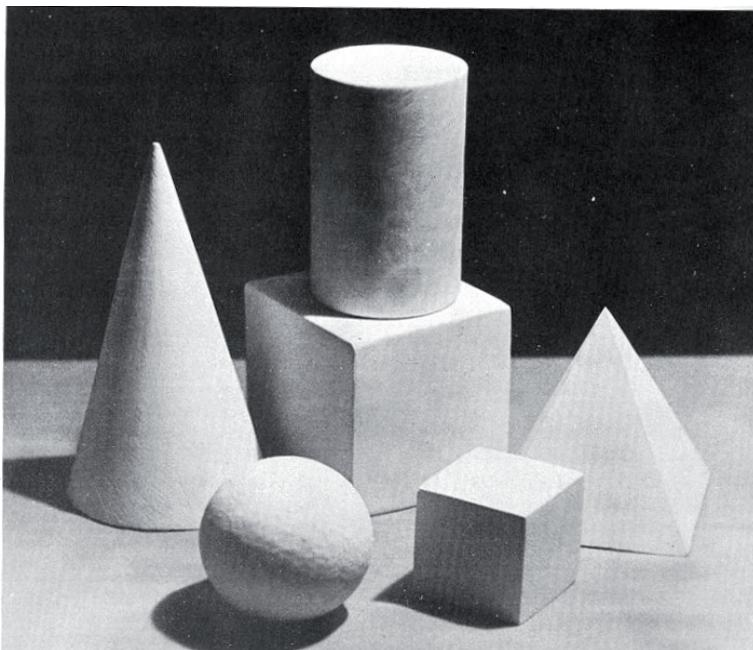


Figura 40 – Composição com sólidos geométricos



# 5

## Capítulo

# Composição

Sem limites não pode haver compreensão (Fayga Ostrower)

## Introdução

Composição é a organização dos diferentes elementos visuais num espaço determinado. Esses elementos estabelecem relações entre si e contribuem para comunicar a ideia ou o sentimento de seu autor.

A forma mais utilizada pelos artistas na elaboração de suas composições é a retangular e, dentre os diversos retângulos possíveis, o mais escolhido é o formato igual ao ou próximo do Retângulo Harmônico, também conhecido como Retângulo de Ouro ou Áureo. É um retângulo cujas proporções são semelhantes às folhas de papel ofício, aos cartões de crédito, livros e cadernos de um modo geral: a razão entre o lado menor e o lado maior desses retângulos é, geralmente, a mesma. Abaixo, mostramos as proporções e o método construtivo para encontrarmos o Retângulo de Ouro a partir de um quadrado.

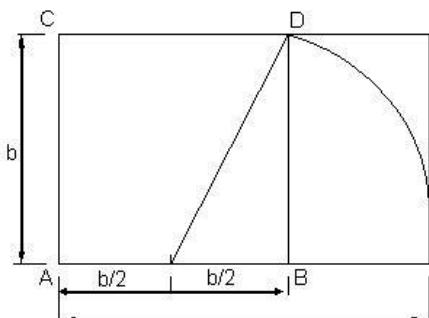


Figura 41 – Retângulo de ouro

Rudolf Arnheim (2005) estudou certas estruturas que pertencem às imagens e, a elas, deu o nome de Esqueleto Estrutural. Quando se olha para o retângulo em branco de um papel ou de uma tela, nos quais serão feitas algumas imagens, pensa-se que o espaço está completamente vazio, mas isso é um engano. Esses lugares são, na verdade, campos minados.

Para exemplificar o conceito de Esqueleto Estrutural, Arnheim (2005) demonstrou a estrutura oculta de um quadrado (Ver figura 42 ao lado).

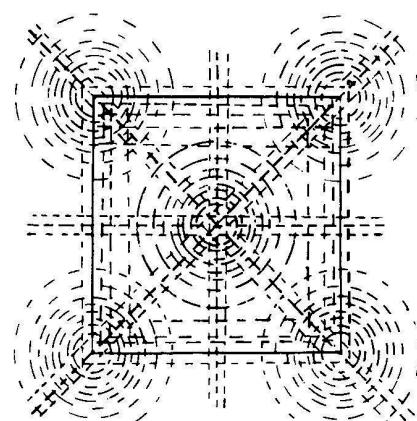


Figura 42 – Estrutura oculta de um quadrado – Rudolf Arnheim

Como o centro é um local que está submetido a esforços iguais por todos os lados, a posição central conduz ao repouso. Em geral, qualquer imagem que esteja ao longo da estrutura oculta possui estabilidade, a menos que receba interferência de outros elementos da composição.

Observando-se o círculo na figura 43, não precisamos medir para saber que ele não se encontra no centro do quadrado. Além do mais, o círculo possui uma certa instabilidade, como se procurasse um melhor lugar para ficar. Já o círculo da figura 44 comporta-se como se tivesse sido atraído pela borda. As relações do círculo com as bordas do quadrado são semelhantes a um jogo de atração e repulsão.

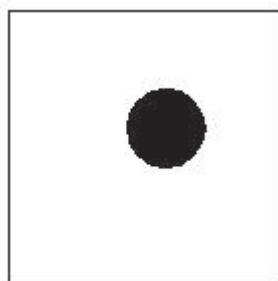


Figura 43

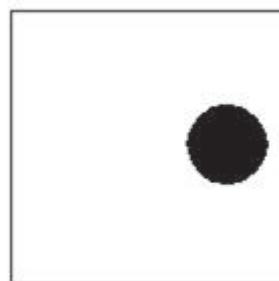


Figura 44

Figuras 43 e 44 – Comportamento de um círculo no interior de um quadrado – Rudolf Arnheim

Não apenas as bordas e o centro do quadrado auxiliam ou interferem em nossa percepção, mas todo o Esqueleto Estrutural atua, estabelecendo um jogo de forças que incrementam ainda mais a dinâmica do olhar<sup>6</sup>.

As proporções do retângulo harmônico são tais que permitem que sejam encontrados, indefinidamente, outros retângulos harmônicos dentro dele e outras formas quadradas (fig. 45). Por esse processo, encontramos também as chamadas quatro seções áureas (linhas) e os chamados quatro pontos áureos (fig. 46), que são de grande importância para a composição.

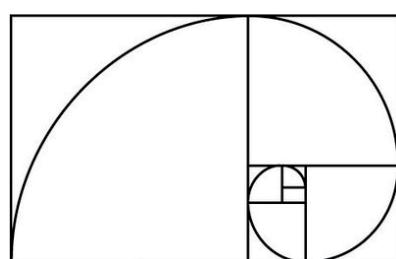


Figura 45 – Retângulo de ouro – Desenho do Nautilus

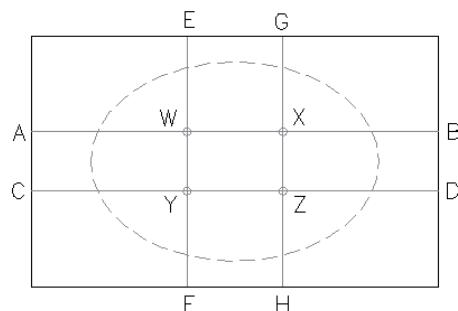


Figura 46 – Retângulo de ouro – Linhas áureas e pontos áureos

<sup>6</sup>A experiência visual é dinâmica. O que uma pessoa ou animal percebe não é apenas um arranjo de objetos, cores e formas, movimentos e tamanhos. É talvez, antes de tudo, uma interação de tensões dirigidas. Uma vez que as tensões possuem magnitude e direção pode-se descrevê-las como “forças” psicológicas. (Rudolf Arnheim)

Geralmente, escolhe-se um dos pontos áureos para localizar os elementos da composição que despertam maior interesse. A tela ou qualquer que seja o suporte tanto pode estar na horizontal quanto na vertical.

Não há a necessidade de seguirmos rigorosamente as linhas áureas, até porque poderemos querer usar uma forma quadrada ou diferentes retângulos. O importante é que estejamos atentos para observar o espaço da imagem como dividido em terços – três partes na vertical e três partes na horizontal – e, em torno desse espaço, planejarmos ou analisarmos uma composição.

Quanto mais próxima a imagem principal estiver dos pontos áureos, mais estabilidade e serenidade terá a imagem. Por outro lado, quanto mais distante, mais tensão será gerada (fig. 47 e 48, respectivamente).



Figura 47 – Paisagem holandesa 1 – Aelbert Cuyp



Figura 48 – Por do sol no rio – Aelbert Cuyp

Enquanto o espaço abaixo da linha C-D é percebido como pesado e é usado para dispor os elementos visuais que estão no chão, o espaço acima é percebido como leve e é usado para dispor os elementos que voam, flutuam ou estão muito altos (fig. 49 e 50)

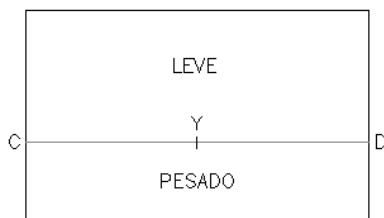


Figura 49

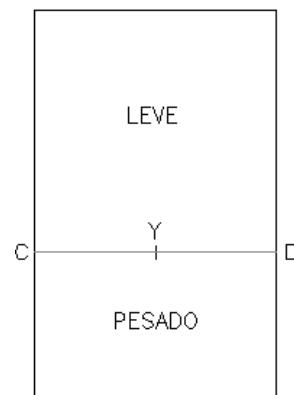


Figura 50

Figuras 49 e 50 – Retângulo de ouro – Espaços leve e pesado

<sup>7</sup>Para sentir como o ponto Y realmente equilibra o espaço, pegue uma folha de papel A4 e um pequeno botão. Coloque o botão em pontos diferentes. Você sentirá que ele se equilibra melhor no ponto Y. Com a folha na vertical o mesmo ocorre no centro da linha áurea inferior. Phillip Hallawell.

Phillip Hallawell (1994, p. 16) diz que “o ponto Y<sup>7</sup> é o ponto focal – visualmente, o olho gravita até este ponto naturalmente – e é o ponto de equilíbrio do espaço todo.”

Busca-se equilíbrio na composição, mas não meramente um equilíbrio estático como o da figura 51, mas um equilíbrio dinâmico como o da figura 52.

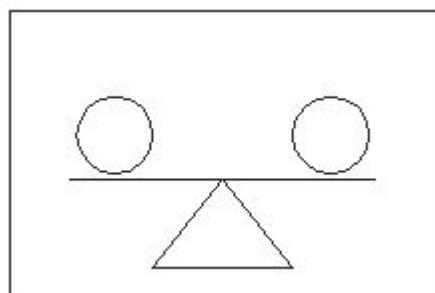


Figura 51 – Composição – Equilíbrio estático

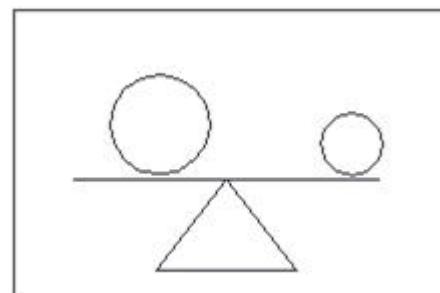


Figura 52 – Composição – Equilíbrio dinâmico

Deve-se, aos estudos de Wolfflin (do qual falaremos adiante), a constatação de que a diagonal que começa na parte inferior esquerda e termina na parte superior direita é vista em ascensão e a outra em declive (fig. 53 e 54).

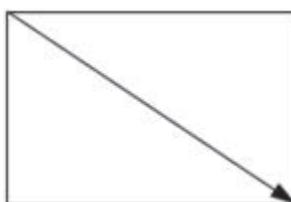


Figura 53 – Composição – Diagonal ascendente

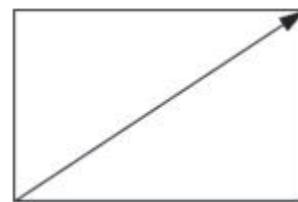


Figura 54 – Composição – Diagonal descendente

A experiência visual é dinâmica. Qualquer objeto pictórico parece mais pesado do lado direito; paradoxalmente, a atenção do olhar se volta, inicialmente, para o lado esquerdo quando contemplamos uma pintura ou quando as cortinas do palco se abrem para o início do espetáculo. Existe um padrão primário de varredura do campo pelo qual primeiramente dirigimos o olhar para o canto inferior esquerdo e depois o olhar se movimenta para a direita (fig. 55).

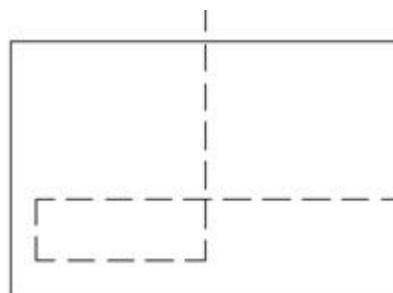


Figura 55 – Composição – Padrão primário de varredura visual do campo

A composição pode ser usada para transmitir serenidade ou inquietação, ordem ou caos. Nessas polaridades, predomina ora a razão, ora a emoção. A história da arte ocidental é sempre um ciclo onde uma tendência, já saturada, é substituída por outra que estava reprimida. Sucintamente, podemos exemplificar lembrando que o Renascimento é substituído pelo Barroco e este, por sua vez, cede lugar para o Neo-clássico, que é substituído pelo Romantismo. No âmago, é apenas o movimento da razão e da emoção em permanente conflito.

Procurando descobrir os elementos essenciais que se ocultavam por trás de tantas transformações artísticas, o filólogo suíço Heinrich Wölfflin publica, em 1915, os seus “Princípios Fundamentais da História da Arte”. Wölfflin parte da análise da “visualidade pura” sem manifestar ideias ou julgamentos, mas apenas constatando o fato visual.

Contudo, Bazin (1989) encontra, em Wölfflin (1915), métodos análogos aos de Kant; por isso, conclui que os “Princípios Fundamentais de Wölfflin bem que poderiam ser chamados de Crítica da visão pura” (p. 148). Ideias semelhantes às de Wölfflin foram publicadas na França, que ainda não conhecia seus *Princípios Fundamentais*, por Henri Focillon em 1934, sob o sugestivo título de *Vida das Formas*. Essa publicação defendia “a noção de um ritmo biológico inerente à evolução da arte e cujas etapas são as mesmas para todos os grandes estilos pelo menos os do Ocidente” (BAZIN, 1989, p. 149).

A teoria dos 5 pares de Wölfflin, que é utilizada para identificar a categoria ou o estilo de uma obra de arte, foi descoberta através da observação e comparação da produção artística do Renascimento e do Barroco. As obras são vistas governadas por tendências que se opõem e se reúnem em pares simétricos:

|                    |                       |
|--------------------|-----------------------|
| Linear             | pictórica             |
| Redução ao plano   | busca da profundidade |
| Espaço fechado     | espaço aberto         |
| Formas ponderáveis | formas que alcãm vôo  |
| Claridade absoluta | claro-escuro          |

“Essas duas expressões artísticas correspondem a atitudes vitais antitéticas, uma tendendo para a serenidade do ser, outra entregando-se ao patético de seu devir. Os dois termos de Nietzsche ‘apolíneo’ e ‘dionisíaco’ também poderiam convir a essa oposição” (BAZIN, 1989, p. 146).

As pinturas do Renascimento, por exemplo, privilegiavam a solidez, estabilidade e serenidade das imagens. Assim, a composição se distribui ao redor do ponto focal (ponto Y, visto anteriormente), assentada sobre uma ampla base de uma estrutura triangular ou retangular.

Abaixo, vemos duas pinturas de Rafael (1483-1520) com estrutura triangular ocupando a parte mais estável da tela, isto é, o centro. A Madona (fig. 56) está no mesmo plano que as crianças e está inscrita em uma forma fechada triangular. Baltazar Castiglione (fig. 57) tem uma postura serena e receptiva.



Figura 56 – Madona de Rafael Sanzio



Figura 57 – Baltazar Castiglione de Rafael Sanzio

Nicolas Poussin (1594-1665), que foi o mais importante pintor clássico ainda quando o Barroco predominava, preferia as estruturas retangulares e, quase sempre, ocupando todo o espaço onde ficam os pontos áureos (fig. 58).

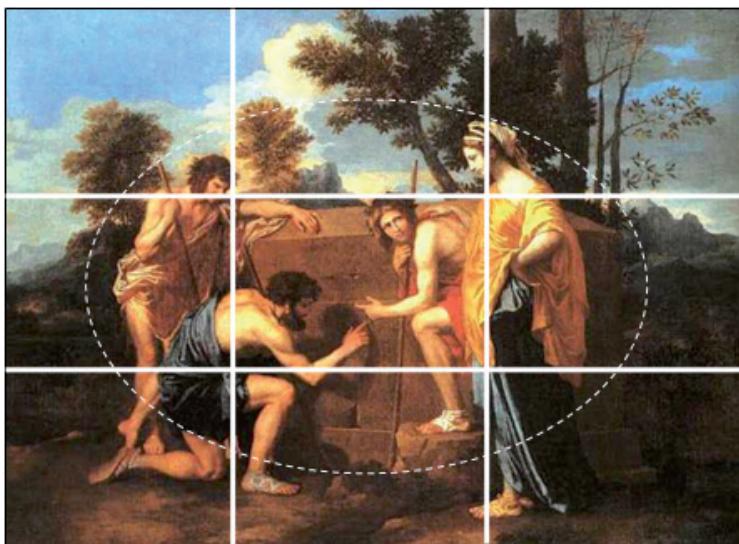


Figura 58 – Pastores da Arcádia – Nocolas Poussin

Na figura 59, mostramos o auto-retrato de Rembrandt (1606-1669) feito quando no auge de sua carreira. Rembrandt é do período Barroco; portanto, sua postura não tem a serenidade do período renascentista. A imagem está

deslocada para a esquerda e seu braço e seu ombro ficam arrogantemente em primeiro plano, isolando o espectador. O outro lado do corpo, junto com o manto que se abre no peito, forma uma diagonal: é uma diagonal descendente e, quem está no alto, é o olhar altivo de Rembrandt. Você não vai até ele. Ele, se quiser, virá até você.

A figura 60 também pertence ao Barroco e foi feita por Diego Velásquez (1599-1660). O grupo formado pelos personagens não formam um espaço fechado, isto é, não é circunscrito por formas fechadas como triângulos ou retângulos, por exemplo. Os personagens estão distribuídos em diversos planos, com sobreposições de figuras, enfatizando a profundidade do espaço. A diagonal ascendente é enfatizada: o Menino-Deus está disponível a todos os que quiserem vir até Ele.



Figura 59 – Auto-retrato  
– Rembrandt



Figura 60 – Adoração  
dos magos – Velasquez

Na pintura (fig. 61), Rembrandt colocou a área de interesse no lugar onde passa a linha áurea esquerda, mas colocou as figuras um pouco abaixo da linha áurea horizontal inferior. Assim, ele criou uma natureza monumental que pode representar a insegurança e os perigos durante a fuga da Sagrada Família.

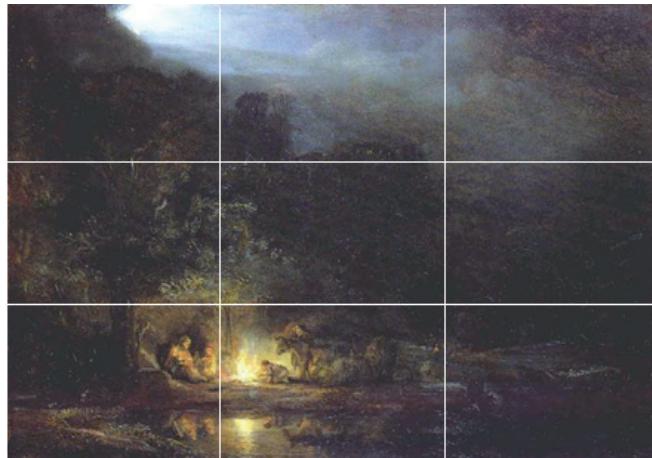


Figura 61 – Descanso na fuga para o Egito

A figura 62 traz “A Morte de Marat” de David (1748-1825). No espaço ocupado pelos pontos áureos, há um grande vazio. Neste caso, o artista quis reforçar o sentido de ausência: Marat está morto. A composição transmite a sensação de desamparo e abandono, mas, ao mesmo tempo, há uma diagonal indicada pelo contraste entre a luz e a sombra na parte superior da tela que desce sobre ele banhando-o com uma aura sagrada ou heróica.

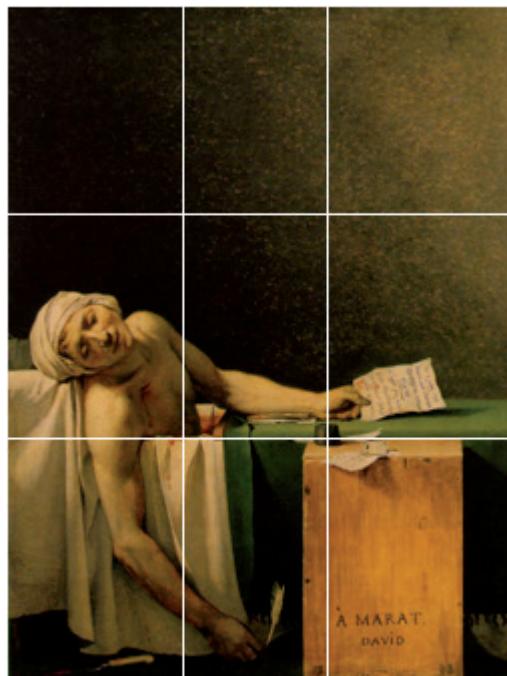


Figura 62 – Marat – David

O grupo de pessoas no canto inferior direito desta grande composição de Rafael, “O Julgamento de Paris” (fig. 63), é, neste caso, composto de figuras secundárias. Mas quando essas figuras são tomadas de empréstimo por Eduard Manet (1832-1883) para o seu quadro “Almoço na Relva” (fig. 64), elas passam a ser os protagonistas da cena. Isso nos leva a perceber que os limites mudam a compreensão que se pode ter de uma imagem e concordar com Fayga Ostrower (2004), quando ela atribui fundamental importância às delimitações não só das imagens representadas, mas também a toda e qualquer ação humana.



Figura 63 – O julgamento de Páris – Rafael



Figura 64 – Almoço na Relva – Manet

Observamos, ainda, que uma mesma composição pode ser usada com propósitos e com significados diferentes. Além disso, constatamos que o conteúdo de uma obra não se resolve apenas através da composição.

## Síntese do capítulo



O Capítulo discute sobre a necessidade de readquirir o desenho espontâneo que ficou eclipsado pelos desenhos das academias de arte e pelos desenhos voltados para aplicações práticas. Ao mesmo tempo, apresenta argumentos que procuram entender o pouco envolvimento da sociedade e dos estudantes nos desenhos artísticos, levando-nos a refletir sobre a função social da Arte na sociedade contemporânea. Ao longo dos capítulos são apresentadas as definições de ‘configuração’, ‘forma’ e ‘conteúdo’, conceitos fundamentais para o entendimento da compreensão do conceito de ‘proporção’.

Na sequência, o texto apresenta a configuração mínima como uma forte estratégia para concentrar-se na totalidade da imagem e as noções de verticalidade e horizontalidade percebidas através da força da gravidade e de outros fatores diretamente relacionados com nosso organismo. Orienta que desenhar linhas verticais e horizontais, a preocupação maior deve estar em transmitir a intenção do gesto do que conseguir realizar linhas perfeitas e explica como desenhar um

cubo em alta velocidade para destravar o medo do desenho e fortalecer a consciência da verticalidade, horizontalidade e das linhas inclinadas.

O texto procura definir os tipos mais comuns de perspectiva paralela: cavaleira, isométrica, vôo de pássaro e dimétrica e aborda a corrente do Concretismo e sua predileção pelas formas geométricas. Descreve também a redescoberta da luz e sombra na arte ocidental através das pinturas tridimensionais de Giotto, e explica como o emprego de materiais não tradicionalmente usados nas artes consegue produzir efeitos de luz e sombra.

Na parte final da unidade é feita uma análise do espaço retangular na composição de um quadro: linhas áureas, pontos áureos, zonas leves e pesadas, o equilíbrio estático e dinâmico, apresentada a teoria dos 5 pares de Wolfflin usada na análise de obras guiadas pela razão e de obras guiadas pela emoção e um breve estudo sobre a composição de obras consagradas.

## Atividades de avaliação



Além dos exercícios que já foram propostos na unidade 1, faça também os seguintes exercícios:

### Exercício 1

- Observe as figuras 1 e 2 feitas com configuração mínima;
- Escolha 10 objetos em sua casa tais como: cadeira, sofá, porta-lápis, garrafas de refrigerante, árvores, carro, ventilador, etc.;
- Procure reproduzir o mesmo efeito das figuras 1 e 2. Lembre-se de considerar só a massa geral, mas sem descuidar da proporção.
- **Materiais:** Quaisquer papéis no tamanho A4. Use tinta guache marrom ou azul e um pincel largo, redondo ou chato, para evitar fazer detalhes.

### Exercício 2

- Desenhe cinco esferas e cinco cubos com luz e sombra, conforme os exemplos do capítulo 4.
- **Materiais:** Utilize materiais diferentes e crie texturas diferentes. Use caneta nanquim, grafite, giz de cera, pastel, carvão vegetal, etc. Use também papel A4, sulfite e papel semi-kraft ou kraft.

### Exercício 3

- Faça um estudo da figura 40 (capítulo 4), que tem vários sólidos geométricos num fundo escuro.

- **Materiais:** Use papel semi-kraft ou kraft, de tamanho mínimo A3, carvão vegetal e giz branco de lousa comum.
- **Procedimentos:** Desenhe direto com o carvão; não use grafite. Observe bem os efeitos de luz e sombra. Caso a reprodução deste livro não esteja nítida, o seu exercício anterior já deve tê-lo habilitado a distribuir as sombras e as luzes nos locais adequados. Primeiramente, desenhe tudo com carvão. Depois, aplique o giz de lousa sobre as áreas mais iluminadas. Você vai perceber que o giz pode ser aplicado sobre o carvão, suavizando-o e o carvão sobre o giz, escurecendo-o. Quando tiver terminado, fixe o desenho com uma solução feita com verniz *knotting* e álcool na proporção de cinquenta por cento para cada um. A solução pode ser colocada em um borrifador comum, desses usados para limpar vidros ou para passar roupa, e usada sobre o desenho para fixá-lo. Três aplicações do borrifador garantem uma boa fixação. Esperar 5 minutos entre cada aplicação para a solução secar. Depois disso, o desenho pode ser retrabalhado: escurecendo mais algumas áreas, clareando outras com o giz de lousa e, depois de fixado novamente, pode ser retrabalhado quantas vezes se desejar.

#### Exercício 4

- Organize alguns objetos em cima de uma mesa e elabore alguns desenhos experimentando diferentes tipos de traço tais como nos exemplos das figura 16, 17 e 18.
- **Materiais:** Papel A3, no mínimo. Experimente diferentes tipos de lápis: grafite, carvão vegetal, giz de cera, etc. Primeiramente, faça alguns desenhos de ângulos diferentes e os faça rapidamente. Não apague nada; deixe todas as suas pegadas no papel. Depois use o papel kraft, semi-kraft ou outro colorido de melhor qualidade e elabore um ou vários desenhos com luz e sombra. Observe a composição, a ocupação do espaço do papel, os objetos que ficaram em destaque, etc.



2

Parte

# A perspectiva científica e perspectiva à mão livre: um novo olhar sobre a linha do horizonte



## Objetivos

- Compreender os princípios de representação da perspectiva, aplicados às artes plásticas.
- Desenvolver uma compreensão de que o sistema de perspectiva é apenas um dentre os diversos modos de representação.
- Utilizar um traço despretensioso, mesmo em representações complexas de perspectivas.

## Introdução

A perspectiva cônica é um sistema de representação que procura compreender o modo como o olhar capta os objetos e não como o sujeito ‘percebe’ os objetos. Aqui, precisamos fazer, então, a distinção entre ‘captar’ e ‘perceber’. Perceber é como se imprime, no espírito e na visão, a totalidade da experiência visual. Captar é simplesmente uma função passiva que reproduz a imagem óptica sem levar em conta a complexidade de todos os fatores subjetivos e objetivos envolvidos naquela experiência. Como todo sistema, esse possui falhas, mas é um método bastante eficaz para fazer-nos compreender o funcionamento da visão.

Todas as civilizações, mesmo em níveis primitivos de concepção visual, chegaram a fazer representações do espaço em que viviam, utilizando não só o método bidimensional, típico dos egípcios, mas também empregando a perspectiva isométrica.

Povos mais desenvolvidos da antiguidade, como os gregos e os chineses, perceberam a convergência do espaço e a redução do tamanho das figuras à medida que elas se distanciam do observador, mas foi somente no Renascimento que foram descobertas as leis que regem a perspectiva cônica, também conhecida como perspectiva central. “É fascinante a luta para encontrar os princípios da perspectiva nos séculos XIV e XV”, comenta Rudolf Arnheim (2005, p. 272).

O princípio que rege a convergência do espaço (perspectiva) nasce de duas raízes completamente diferentes: deve-se aos esforços empreendidos no campo da pintura e àqueles levados a termo no campo da ciência, que desenvolveu a pesquisa experimental tendo em vista a busca por padrões científicos de exatidão e verdade.

Para muitos teóricos, a descoberta da perspectiva central representou um perigoso desenvolvimento do pensamento ocidental. Marcou uma preferência cientificamente orientada para a representação das imagens tal como

os olhos as percebiam, a partir de um ponto fixo, submetendo a imaginação criadora a esse tipo de representação.

Durante a Idade Média, apesar dos limitados recursos de representação visual, os artistas não estavam presos às convenções de representação, lançando mão de recursos que, após a descoberta da perspectiva científica, seriam inaceitáveis. Entretanto, Rudolf Arnheim (2005) mostra que muitas soluções dadas para as imagens resultavam mais satisfatórias que os métodos convencionais posteriores.

Abaixo, a figura 65a (detalhe de um retábulo espanhol do século XIV) mostra o Menino Jesus confortavelmente deitado em uma cama acolhedora que protege sua cabeça e seus pés quando, na realidade, não poderiam ser vistas as duas faces que estão representadas. A figura 65b mostra a mesma cena com perspectiva em ponto de fuga e a cama, com suas faces convergentes, parece interceptar a cabeça e os pés do Menino. Os artistas do movimento cubista, compreendendo as conveniências visuais do artifício, usaram-no em larga escala em suas obras como na figura 66, que mostra uma obra de Picasso.

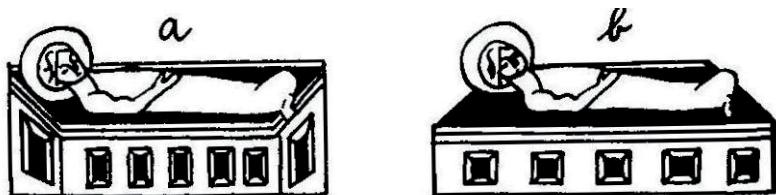


Figura 65A e B – Detalhe de um retábulo espanhol do século XIV – Rudolf Arnheim (2005)

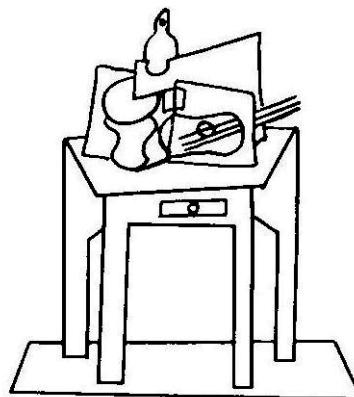


Figura 66 – Desenho cubista de Picasso – Rudolf Arnheim (2005)

Muitos foram os intelectuais da Renascença que se dedicaram a encontrar os princípios da perspectiva côncica. Os historiadores estão de acordo que o arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) foi o primeiro a descobri-los e a transmiti-los para os artistas de seu círculo de convivência. Porém, a base teórica foi dada a partir da noção de pirâmide visual (fig. 67), proposta por Leon Battista Alberti (1404-1472) em seu tratado sobre a pintura do ano de 1435.

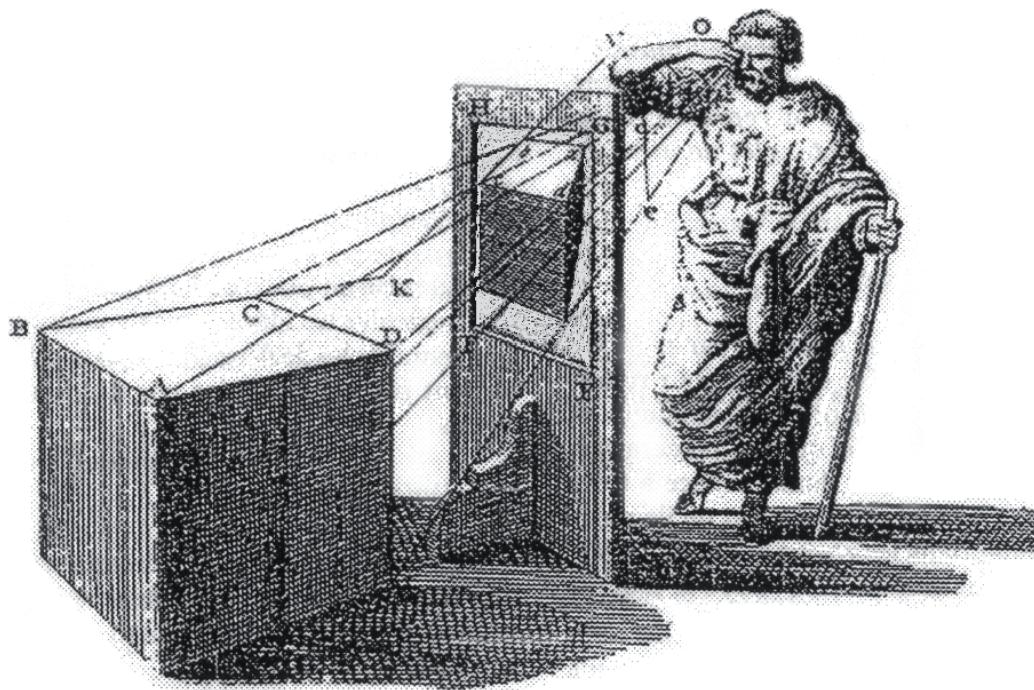


Figura 67 – Pirâmide visual – Leon Battista Alberti

Ao mesmo tempo em que o escultor Donatello (1386-1466) arrancava as esculturas de seu contato obrigatório com as paredes das igrejas e dos palácios, imprimindo-lhes personalidade e individualidade, a perspectiva era usada na pintura pela primeira vez pelo pintor Masaccio (1401-1428), que, assim como Donatello, também pertencia ao círculo de Brunelleschi.

A geração que se seguiu a Brunelleschi, Donatello e Masaccio passou a utilizar as descobertas feitas por eles em todas as atividades, dando início, assim, a uma nova era no mundo ocidental.



# 6

## Capítulo

# Perspectiva com um ponto de fuga

Inicialmente, vamos apresentar os conceitos básicos da perspectiva que nos permitem compreender e passar a observar melhor as deformações que os objetos apresentam ao se distanciarem ou se aproximarem de nosso olhar. A perspectiva cônica não precisa ser aplicada rigorosamente aos trabalhos artísticos de desenho e pintura. Ralph Mayer (1999) diz:

Os que escreveram sobre o assunto sempre se esforçaram muito para chamar a atenção e para conscientizar os artistas de que, dependendo de suas intenções artísticas, eles devem decidir por si mesmos até que ponto a construção de um desenho deve seguir os dados matematicamente produzidos (p. 620)

A perspectiva com um ponto de fuga deforma apenas uma dimensão da imagem: aquela que está em profundidade. As outras dimensões, de altura e largura, que estão de frente para o observador, não se deformam. Por exemplo, na figura 68, as laterais, o piso e o teto deste túnel vazio estão deformados (assemelham-se a trapézios), mas a moldura da frente, que está em primeiro plano, e a moldura do fundo não se deformaram. A moldura do fundo diminui de tamanho, mas conserva suas proporções.

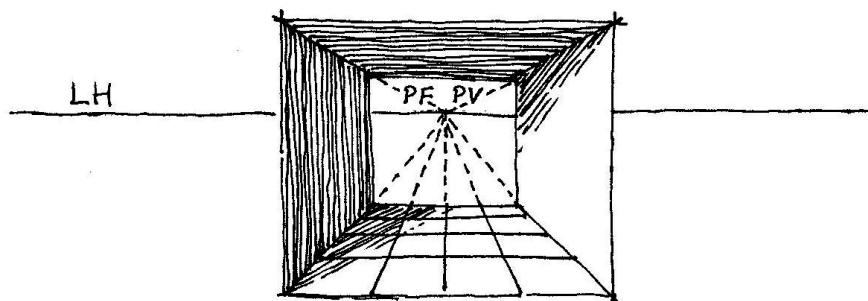


Figura 68 – Perspectiva com um ponto de fuga – Pacelli Barroso

### 1. Ponto de vista (PV)

É o lugar onde se encontra o observador. O **ponto de vista** se projeta sobre o **ponto de fuga**. É importante, olhando o desenho, saber dizer onde se situa o **ponto de vista**. Compreenda que o **ponto de vista** está onde se encontra o observador e o **ponto de fuga** está no infinito.

## 2. Ponto de fuga (PF)

É o lugar para onde convergem todas as linhas que são paralelas ao olhar do observador, isto é, todas as linhas que estão em profundidade.

## 3. Linha do horizonte (LH)

É uma linha horizontal que sempre está na altura dos olhos do observador. O horizonte do mar é um bom exemplo, pois se estivermos bem próximos da água olhando paralelamente à sua superfície, esta se prolonga tanto que vai ao encontro de nosso olhar no infinito.

Veja, abaixo (fig. 69), como as paredes laterais do túnel, o teto e o piso se deformam de várias maneiras e a **linha do horizonte** (representada pelo horizonte do mar) muda de nível somente quando o observador muda a altura de seu **ponto de vista**. A moldura do fundo sofre apenas deslocamentos, mas mantém sua forma original e todas as três são do mesmo tamanho.

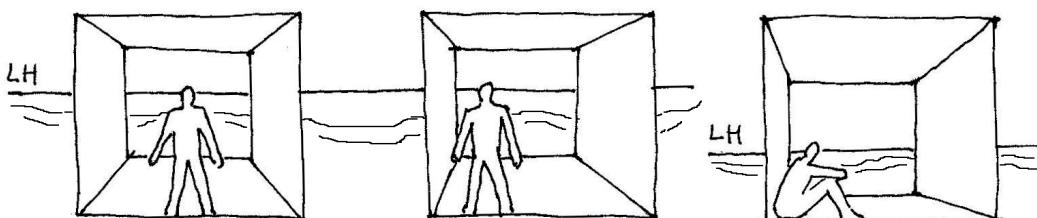


Figura 69 – Perspectiva com um ponto de fuga – Diferentes pontos de vista – Pacelli Barroso

Veja que a perspectiva com um ponto de fuga é, conceitualmente, muito simples: basta desenhar a face frontal da imagem em suas proporções reais e ligar suas arestas ao ponto de fuga. Só uma questão surge: como saber onde interromper a face que está em profundidade já que suas arestas vão até o infinito, até o ponto de fuga? Devemos usar a intuição e a razão. Vejamos primeiro a intuição: por exemplo, apenas olhando as três figuras abaixo, qual delas possui as proporções de um cubo?

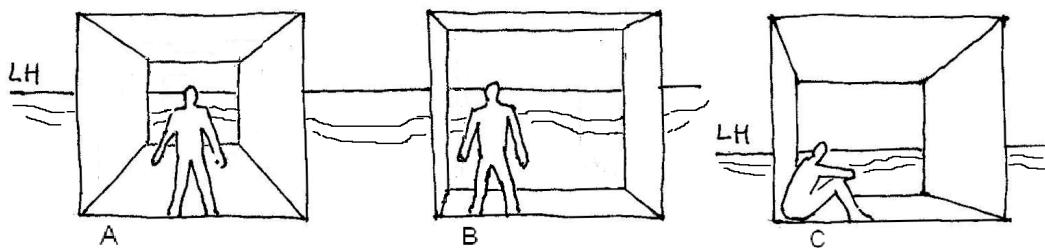


Figura 70 – Perspectiva com um ponto de fuga – Diferentes profundidades – Pacelli Barroso

A figura 70A passa a impressão de um túnel bem alongado, a figura 70B mostra-se muito delgada e a figura 70C é a que transmite a impressão de possuir as proporções de um cubo. Veja que, nesses casos, as molduras do fundo assumem tamanhos diferentes, exatamente porque as profundidades dos túneis não são iguais. Há, portanto, como “saber” intuitivamente qual das três transmite a impressão desejada.

Usando agora a razão, mas ainda sem ser excessivamente geometrizante, calculemos a profundidade da borda medindo-a com um lápis (fig. 71A e 71B): 1) segure o lápis como mostra a figura 71A; 2) estique o braço e feche um olho para efetuar a medição; 3) ainda com o braço esticado e um olho fechado, coloque essa medida na vertical e verifique sua relação com a altura (fig. 71B). Neste caso, vemos que a medida da profundidade corresponde a um terço da altura.

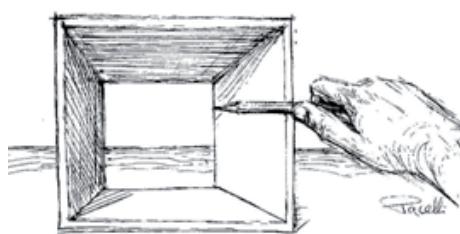


Figura 71A

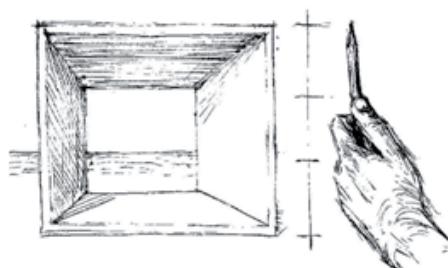


Figura 71A e B – Método de medição com o lápis – Pacelli Barroso

O método ‘pinça’ de medição possui o mesmo procedimento (fig. 72). A diferença é que usamos apenas o dedo indicador e o polegar para medir. Devemos ter muito cuidado para não fecharmos ou abrirmos os dedos, invalidando, assim, a proporção que queremos checar.

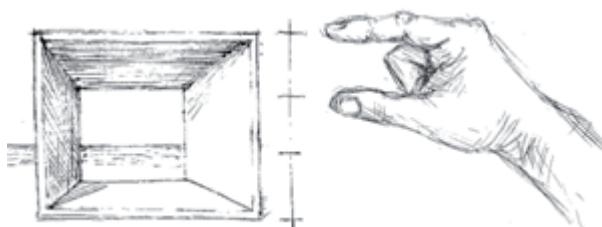


Figura 72 – Método pinça de medição – Pacelli Barroso

A razão nunca deve ser deixada de fora. Deve estar sempre presente em nossa apreciação das imagens juntamente com todas as percepções sensoriais que nos dão uma boa medida de equilíbrio<sup>8</sup>-desequilíbrio, grande-pequeno, cheio-vazio, muito-pouco, sufocante-espaçoso. São noções que estão em nós mesmos, mas que também são afetadas pelos limites de que dispomos para realizar o nosso trabalho: sejam retangulares ou quaisquer outros.

A figura 73, abaixo, mostra como representar diversos paralelepípedos de profundidade infinita, distribuídos ao redor do ponto de fuga. Analis-

<sup>8</sup>Equilíbrio de todas as potencialidades de uma pessoa – que lhe permite viver plenamente e trabalhar bem – é perturbado não apenas quando o intelecto se choca com a intuição, mas igualmente quando a sensação expulsa a razão. Rudolf Arnheim.

sando-os, é possível saber quais os paralelepípedos que estão à direita, à esquerda, acima e abaixo do observador.

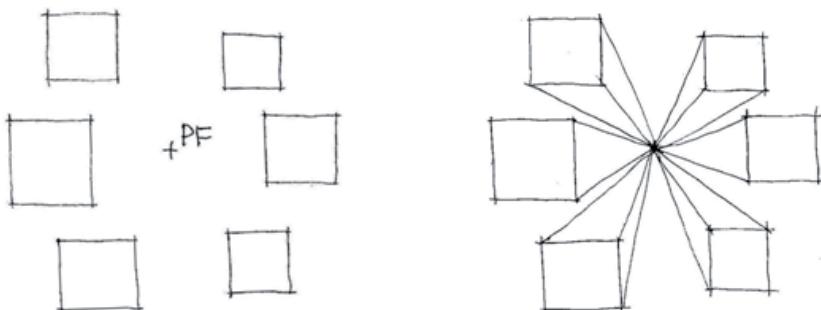


Figura 73 – Paralelepípedos de profundidade infinita – Pacelli Barroso

Os paralelepípedos acima ocupam diversas posições e planos no espaço e estão dispostos aleatoriamente. Mesmo assim, possuem um compromisso lógico de serem representados tais como a visão os perceberia.

Na figura 74, colocamos mais ordem na representação dos elementos, dispondo-os em fileira, lado a lado. Mesmo nesse tipo de representação, tão ordenada, devemos tentar elaborá-la usando diversos tipos de traços diferentes: o traço preciso, lógico; depois o traço longo, fluido e espontâneo, com absoluta calma; o traço rápido também.

Embora alguns tipos de traço abalem um pouco a ordem do conjunto, isso não representa nenhum problema desde que o tipo usado comunique a intenção desejada, pois não se trata de um desenho de projeto para execução. Observe, na figura 74, como cada paralelepípedo se modifica e procure compreender o que está acontecendo: veja a posição dos paralelepípedos em relação ao observador – à esquerda, à direita, acima e abaixo – e veja onde se encontra a linha do horizonte.

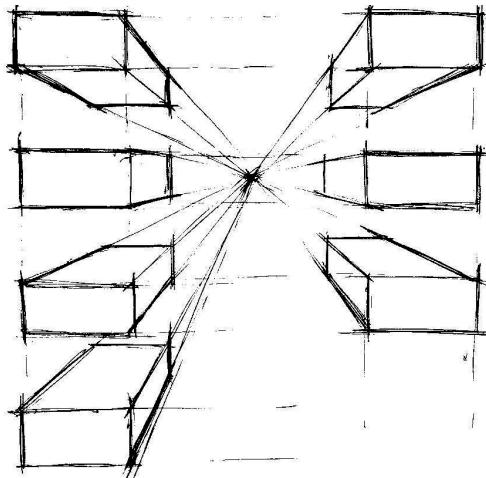


Figura 74 – Paralelepípedos em filas ordenadas – Pacelli Barroso

Mesmo os desenhos de arquitetura, automóveis, aviação e os desenhos náuticos, que exigem extremo rigor para serem executados, são realizados, na fase inicial de criação, com um traço que flui espontaneamente, procurando apenas comunicar uma ideia que, somente depois, receberá uma formatação rigorosa. A figura 75 mostra três esboços de Oscar Niemeyer, feitos com traço calmo e despreocupado.

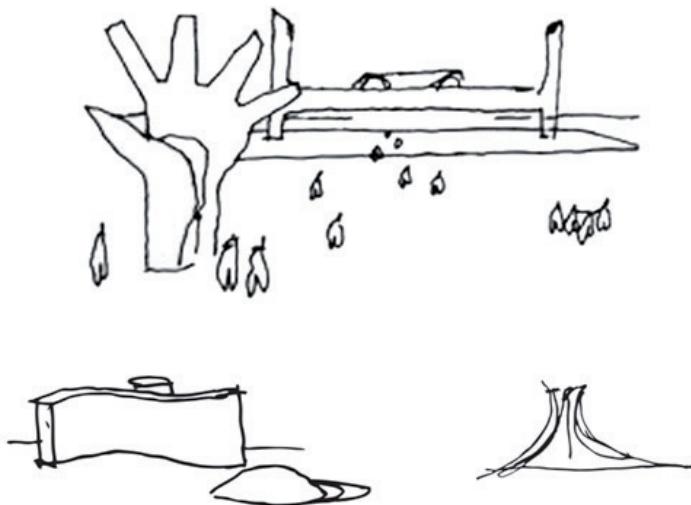


Figura 75 – Esboços de Oscar Niemeyer

A perspectiva com um ponto de fuga pode ter inúmeras aplicações. A figura 76 é um desenho livre que sugere a disposição de objetos numa sala.

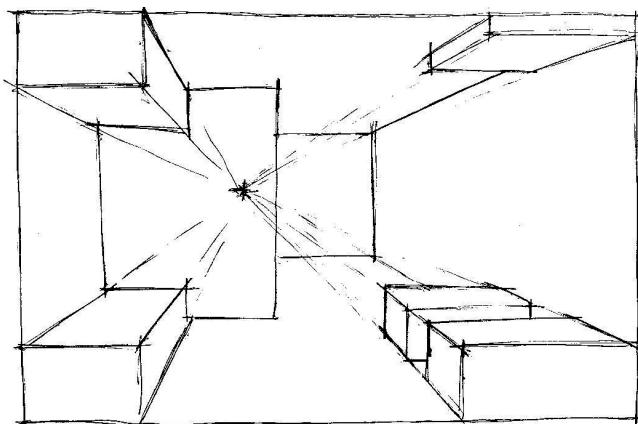


Figura 76 – Perspectiva com um ponto de fuga – Criando espaços – Pacelli Barroso

O pintor italiano Canaletto (1697-1768) notabilizou-se por suas paisagens da cidade de Veneza. Na figura 77, vemos a praça de São Marcos, com a Basílica ao fundo, num extraordinário exemplo de perfeição técnica. A sua estrutura compositiva é, aparentemente, simples, pois Canaletto quer nos fazer crer que tudo se desenvolve ao redor de um único ponto de fuga. Mas isso não é verdade. Como dissemos anteriormente, o sistema de perspectiva tem suas falhas

e o artista busca soluções para melhor expressar suas intenções. Para dar um fechamento visual maior na praça (fig. 78).

Canaletto usou dois pontos de fuga diferentes para os prédios laterais e, nas linhas paralelas do piso, usou vários pontos de fuga, inclusive uma linha do horizonte mais alta. Isso tudo foi necessário para que o artista pudesse proporcionar uma imagem dinâmica e movimento visual numa paisagem dominada por edifícios sólidos, evitando, assim, uma imagem estática presa à estrutura de um único ponto de vista.

A seguinte consideração de Gombrich (1999) é válida para todos os períodos artísticos de um modo geral: "Para os grandes mestres da Renascença, os novos recursos e descobertas da arte nunca foram um fim em si. Sempre os usaram com o propósito de acercar ainda mais do nosso espírito o significado de seus temas (p. 229).



Figura 77 – Praça de São Marcos – Canaletto

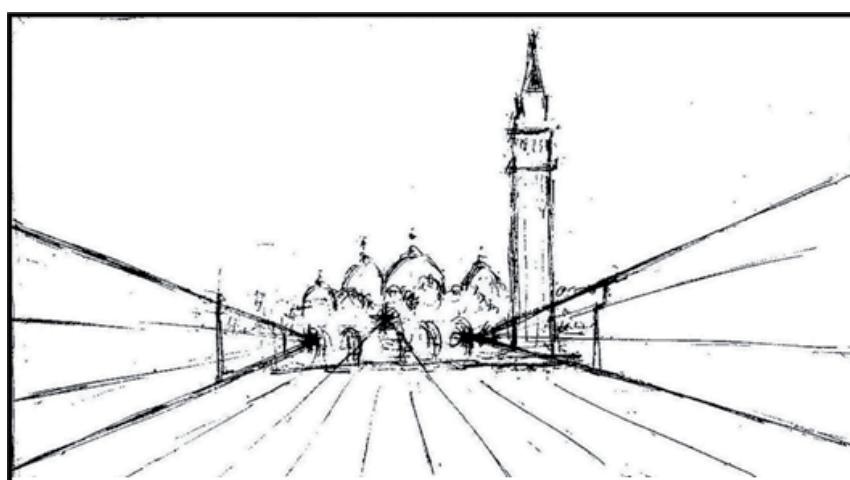


Figura 78 – Análise dos pontos de fuga na pintura “Praça de São Marcos” de Canaletto – Pacelli Barroso

A figura 79 é um desenho de Tarcísio Sapienza, mostrado no livro de Edith Derdick, “Formas de pensar o desenho”. É um desenho com um traço calmo e despreocupado que possui uma coerência convergente numa direção. Há uma preocupação com a intenção do traço, intenção essa que não é levá-lo a um ponto matematicamente correto.



Figura 79 – Desenho de Tarcísio Sapienza, mostrado no livro de Edith Derdick (1989), “Formas de pensar o desenho”

A figura 80 é um desenho meu, apresentando, também, um traço despreocupado e uma atenção voltada mais para a convergência que para a exatidão.



Figura 80 – Interior de residência – Pacelli Barroso

Mais importante que conseguir fazer um desenho perfeito é experimentar diversos tipos de traço e descobrir-se neles. É importante ressaltar que uma das preocupações do movimento Expressionista não é o aperfeiçoamento do traço, mas a aceitação do traço que se tem. Paradoxalmente, essa é uma das grandes contribuições do movimento não apenas para as artes plásticas, mas para a própria interioridade dos indivíduos, pois toda transformação real apenas pode acontecer a partir da aceitação de si mesmo.

## 7

## Capítulo

## Perspectiva com dois pontos de fuga

Para que se resolva com êxito uma perspectiva com dois pontos de fuga, é fundamental que se esteja plenamente consciente da linha do horizonte. Enquanto que, no capítulo anterior, tudo se concentrava ao redor de um único ponto, agora tudo se desenvolve ao redor e ao longo da linha do horizonte.

É claro que existem os dois pontos para os quais as linhas paralelas devem convergir, mas haverá situações em que o ponto de fuga estará tão distante que poderemos ter apenas uma vaga ideia de sua localização. O arquiteto, o desenhista industrial e demais projetistas precisam saber, rigorosamente, onde está o ponto de fuga; o artista, não.

Um dos motivos, como já dissemos, diz respeito ao fato de que, diante de uma interessante edificação que o artista irá desenhar ou pintar, é impossível, algumas vezes, determinar o ponto de fuga, mas ele sabe, perfeitamente, que a linha do horizonte está na altura de seus olhos. Enquanto que, para os projetistas, o ponto de fuga é um dado matemático, para o artista, ele está em algum lugar no horizonte, aguardando o encontro harmonioso das linhas de seu motivo. O artista não irá conferir os dados matemáticos, mas a harmonia das linhas. E para isso, ele precisará de toda a lucidez proporcionada pela razão e pela intuição.

Observe, abaixo, este desenho de Raymundo Cela (1890-1954). Ele conhecia perspectiva muito bem e, assim como Canaletto, não se submetia às leis da perspectiva, mas usava-as a seu favor (fig. 81).



Figura 81 – Abrigo de flagelados – Raymundo Cela

Vamos retirar alguns elementos e personagens da cena para analisar melhor o espaço que o pintor concebeu (fig. 82). É provável que este estudo tenha sido executado no próprio local, pois a linha do horizonte está baixa, indicando que o pintor deveria estar sentado enquanto desenhava.

Existem dois personagens da cena que estão com os olhos na mesma altura dele: curiosamente, é a mulher que está em último plano e a que está em primeiro plano e, esta, parece observá-lo enquanto ele trabalha. A face da cabana à esquerda do pintor está numa perspectiva mais acentuada que a outra, pois poderíamos, mesmo sem traçar as linhas de conferência, prever, com razoável grau de acerto, onde está localizado o primeiro ponto de fuga.

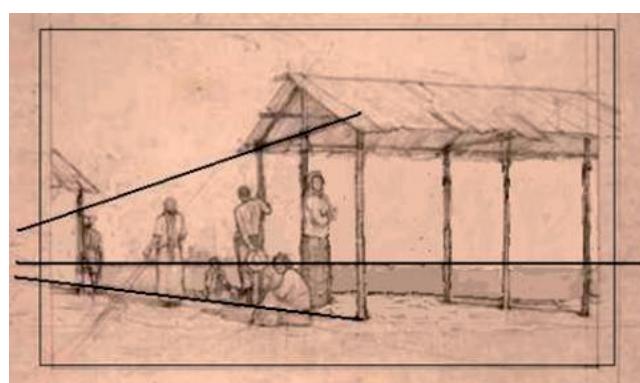


Figura 82 – Estudo do desenho “Abrigo de flagelados” de Raymundo Cela<sup>9</sup>

Vamos esvaziar, mais ainda, a cena para nos concentrarmos apenas na estrutura da cabana (fig.83). A face da cabana que está à direita do pintor não é totalmente frontal, nem poderia, pois podemos ver as faces esquerda e direita simultaneamente; portanto, ambas estão em perspectiva. Mas a face da direita está numa diagonal tão pequena em relação a ele que é impossível determinar o segundo ponto de fuga visualmente. Mas não é impossível perceber a suave inclinação das linhas do telhado e da linha da base da cabana, principalmente se as compararmos com as linhas horizontais da cercadura do desenho.

A primeira (do telhado) desce suavemente em direção à linha do horizonte; a segunda (da base) sobe mais suavemente ainda, pois está mais próxima e não deve alcançar a linha do horizonte antes da linha superior, dado que ambas são aguardadas no segundo ponto de fuga. Daí a importância de observarmos bem as imagens e percebermos as sutis inclinações que suas linhas apresentam.

O artista deverá representar a “qualidade” da inclinação e não “exatamente” a inclinação. A palavra “qualidade” deixa margem para uma área de vibração; a palavra “exatamente” não deixa folga nenhuma. Desse modo, o

<sup>9</sup>Raymundo Brandão Cela (1890-1954), nasceu em Sobral em 1910 e cursou a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. De 1920 até 1922, estudou em Paris. É conhecido nacional e internacionalmente por ter representado, com riqueza, os temas nordestinos, a paisagem e os personagens cearenses. Entre críticos de arte, historiadores e pessoas que entendem do assunto no Brasil e no mundo, ele é reconhecido como um dos maiores pintores do século XX. ([www.unifor.br/hp/raimundocela/02.htm](http://www.unifor.br/hp/raimundocela/02.htm))

artista estará sensibilizando o seu olhar para adquirir uma consciência integral da cena que observa e se ele quiser avançar para descobrir os números que regem aquela estrutura, ele seguirá com uma lúcida compreensão do espaço observado.

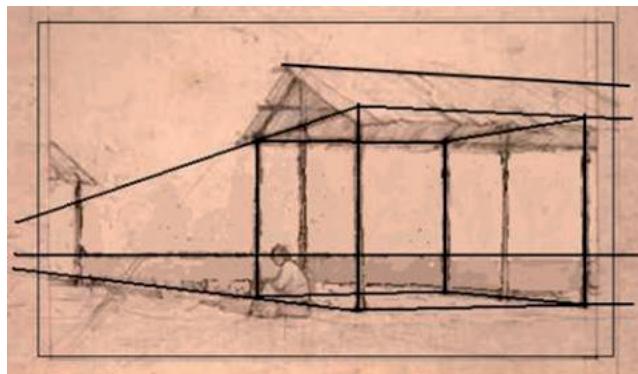


Figura 83 – Estudo do desenho “Abrigo de flagelados”

Apenas para efeito didático, vamos girar um pouco a estrutura da cabana, representada pelo prisma da figura 84, para que os dois pontos de fuga caibam na página deste livro, a fim de tecermos algumas considerações sobre diferentes Pontos de Vista.

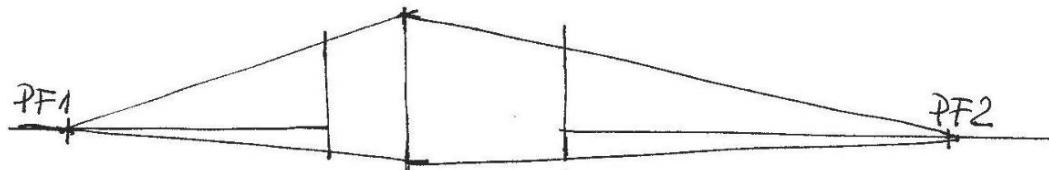


Figura 84 – Perspectiva de paralelepípedos com dois pontos de fuga – Pacelli Barroso

Na figura 85, é como se a cabana tivesse sido elevada a uma altura

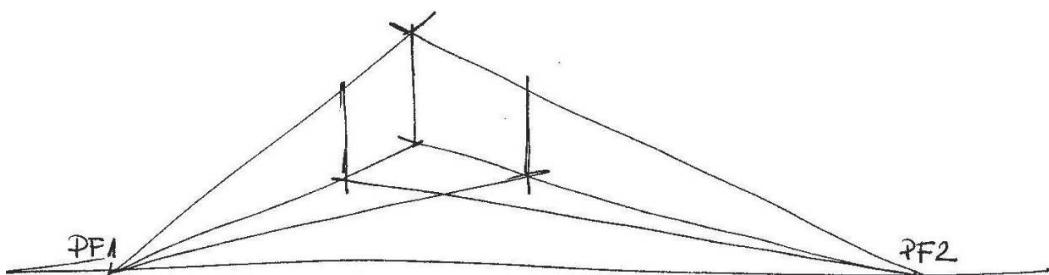


Figura 85 – Perspectiva de paralelepípedos com dois pontos de fuga – Pacelli Barroso

Na figura 86, a primeira impressão é que o observador subiu em alguma coisa e está observando a cabana do alto.

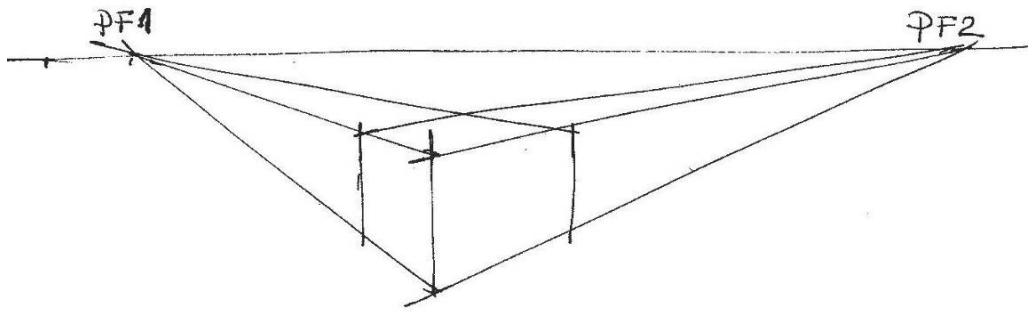


Figura 86 – Perspectiva de paralelepípedos com dois pontos de fuga – Pacelli Barroso

Mas essa representação também pode indicar que a cabana é que desceu e o observador continua no mesmo lugar (fig. 87).

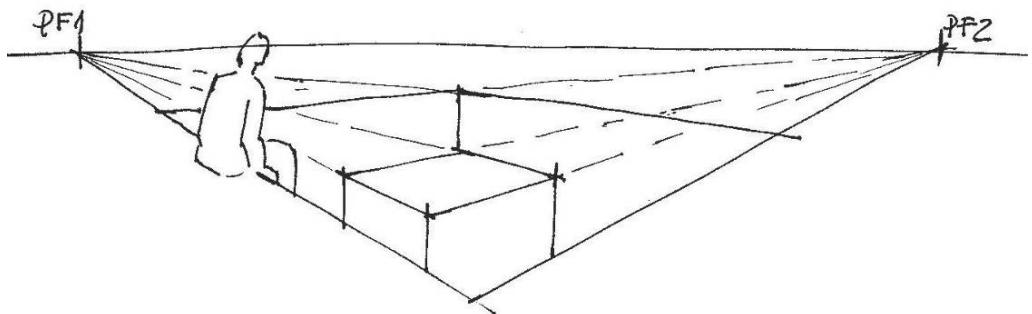


Figura 87 – Perspectiva de paralelepípedos com dois pontos de fuga – Pacelli Barroso

Como vimos no capítulo 1, podemos aferir o comprimento de uma imagem em perspectiva medindo-a com um lápis ou através do método pinça. Para calcular o centro de um retângulo em perspectiva, é preciso outro procedimento, pois ele fica deslocado visualmente. Para isso, deve-se traçar as duas diagonais do retângulo e, assim, o centro será localizado (fig. 88A).

Com o uso da diagonal, também é possível perceber as reduções que ocorrem em distâncias iguais à medida que ganham profundidade (fig. 88B e 88C). O ponto de fuga do telhado não fica na linha do horizonte do observador, porque suas linhas são inclinadas e, prolongando-as, elas conduzirão o olhar a um ponto mais elevado (fig. 89B). No cimento que está do outro lado, a convergência acontece para baixo (fig. 89C).

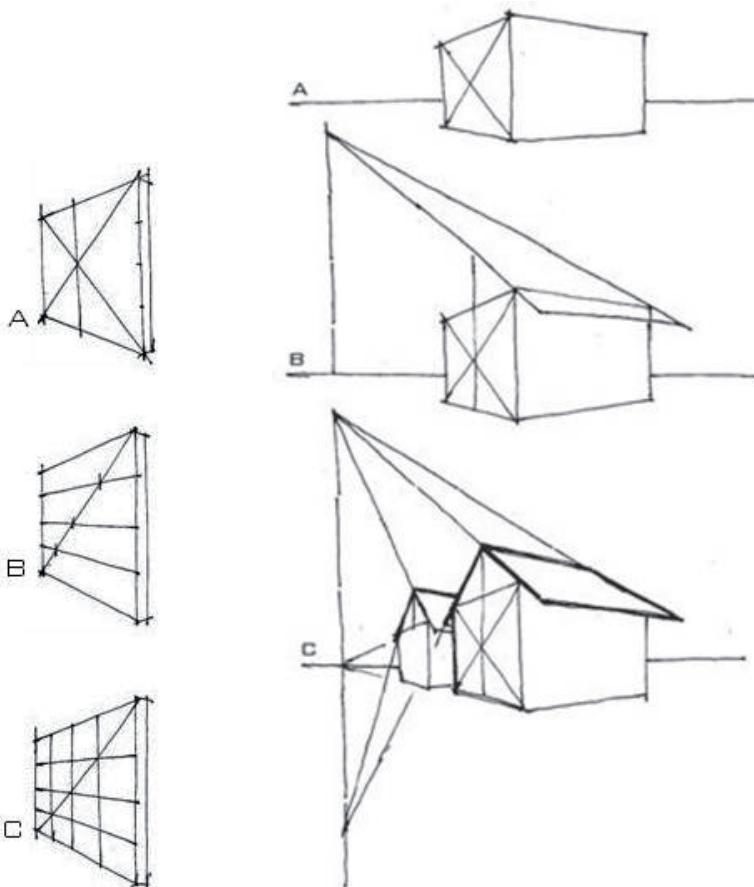


Figura 88

Figura 89

Figuras 88 e 89 – Estudos de perspectivas – Pacelli Barroso

Quando os objetos representados estão muito distantes ou são muito pequenos em comparação com o observador, eles são percebidos como se estivessem em perspectiva paralela (fig. 90).

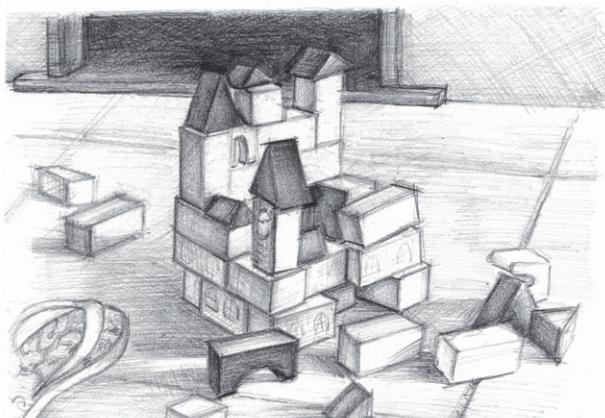


Figura 90 – Castelo – Desenho – Grafite 6B sobre papel sulfite A4 – Pacelli Barroso

Em relação aos objetos maiores, quanto mais próximos eles são representados, mais exagerada fica a deformação, sendo preciso muita atenção para sabermos o que estamos realmente querendo comunicar (fig. 91).

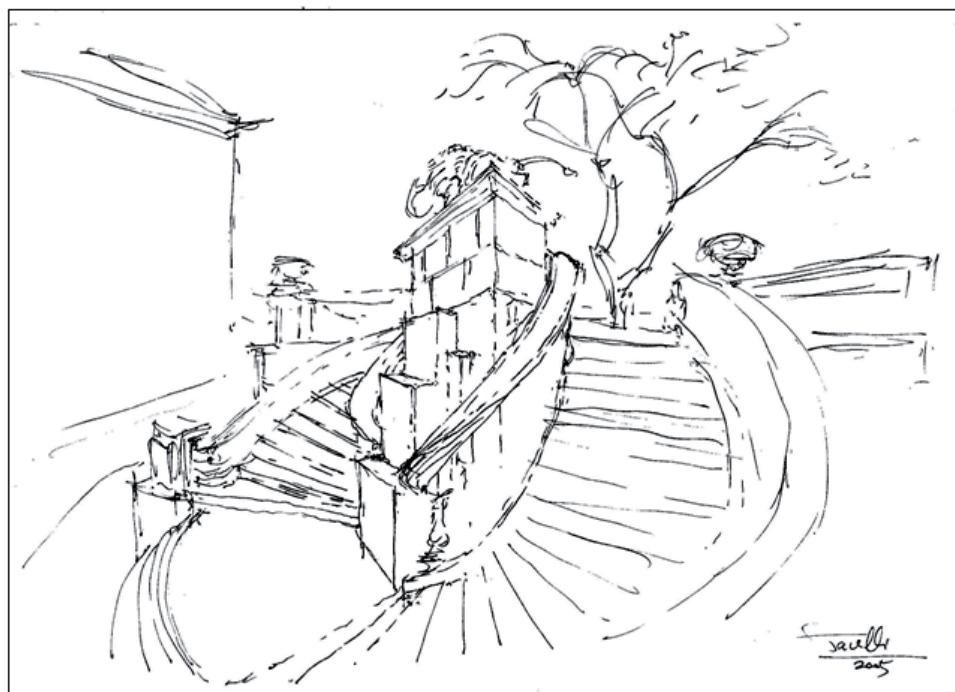


Figura 91 – Praça dos Leões – Nanquim sobre papel sulfite A4 – Pacelli Barroso

Saber elaborar perspectivas em forma de paralelepípedos é importante porque isso nos dá noções de frente, fundo, lateral esquerda e direita, face superior e base. Essas noções podem ser empregadas para verificar as inclinações e auxiliar no desenho de figuras mais complexas (fig. 92 e 93).



Figura 92



Figura 93

Figuras 92 e 93 – A perspectiva auxiliando na compreensão das imagens – Pacelli Barroso

No caso da representação de edificações, essa compreensão é fundamental, pois a maioria dos edifícios são compostos de prismas retangulares.

Edward Hopper<sup>10</sup> (1882-1967) foi um importante pintor norte-americano, cuja temática era basicamente paisagem com edificações e, geralmente, sem nenhuma presença humana, causando um ar de desolação e mistério. Mesmo quando utiliza personagens no ambiente, a ênfase de sua pintura recai sobre a solidão e o desamparo.

A “Casa da estrada de ferro”, pintada por Hopper, eleva-se estranhamente sozinha no alto de uma colina (fig. 95A). Ficamos impedidos de ver a base da casa (fig. 95B) porque uma estrada de ferro a intercepta visualmente bloqueando a nossa visão.

Esse recurso provoca uma sensação de instabilidade e insegurança, pois a estrada de ferro está numa irritante altura levemente superior à linha do horizonte (o que equivale dizer, aos olhos do observador), quase que forçando-nos a ficar na ponta dos pés para ver o que tem por trás. Além de tudo isso, é uma casa abandonada com portas fechadas com alvenaria, exibindo apenas suas janelas estragadas e tortas (algumas também fechadas com alvenaria) em sinal de convite ou de desafio.



Figura 95A – A casa da estrada de ferro

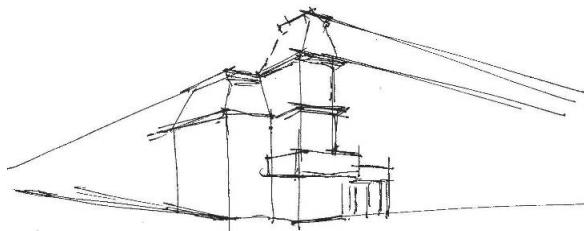


Figura 95B – Estudo para a “Casa da estrada de ferro” – Pacelli Barroso

A “Casa do farol” não está depredada, mas, tal como a outra, ergue-se solitariamente (fig. 96B). A diferença é que, agora, ela está sobre um morro bem acima do observador (fig. 96B) como que impondo uma barreira, não desejando aproximação. Diferentemente da anterior, esta casa não representa uma ameaça, mas tem apenas minúsculas janelas nada convidativas e, para isolar-se ainda mais, ela foi posicionada de tal modo que não é possível vermos a porta de entrada. Tudo nela é como se exibisse trincheiras de isolamento para não ser incomodada em sua intimidade e solidão.

<sup>10</sup>O cineasta Alfred Hitchcock, cujos filmes são de alto teor de suspense e mistério, era apreciador das enigmáticas pinturas de Hopper e procurou uma casa muito parecida com a do quadro “Casa da estrada de ferro” (fig. 95A) para o seu filme “Psicose”. Hopper também se inspirou em cenas dos filmes de Hitchcock para fazer alguns de seus quadros.

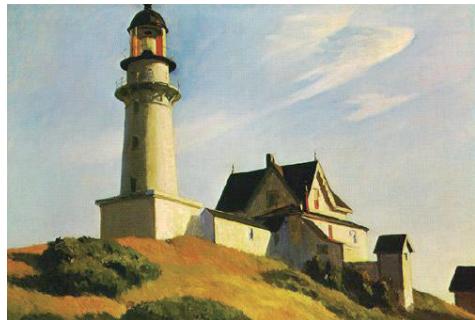


Figura 96A – Lighthouse –  
Edward Hopper

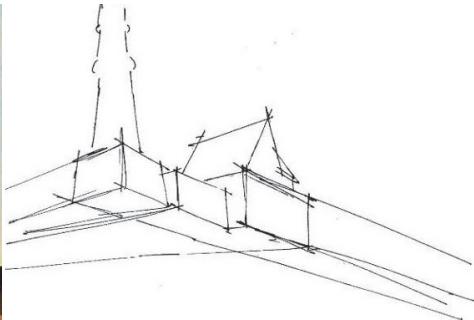


Figura 96B – Estudo para “Lighthouse” –  
Pacelli Barroso

As paisagens urbanas do expressionista Ludwig Kirchner (1880-1938) mostram que as cidades de seu tempo já não eram mais um ambiente acolhedor. Ele apresenta uma cena caótica e tumultuada e, para aumentar ainda mais o incômodo, distorce os ângulos da perspectiva, tornando-os mais agudos, entorta as quinas dos prédios e desafia a linha do horizonte bem como os pontos de fuga. Arbitriariamente, evita que as linhas tornem-se harmoniosas (fig. 97A e 97B).

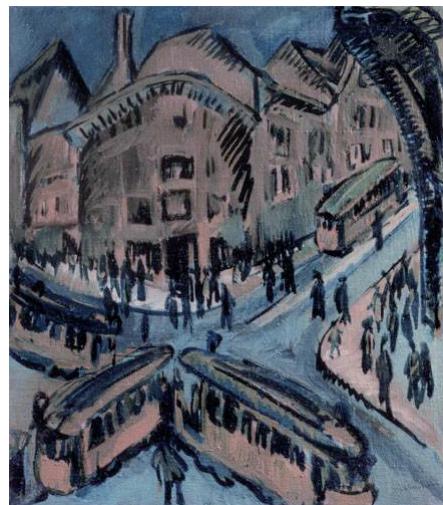


Figura 97A – Desden – Ludwig Kirchner

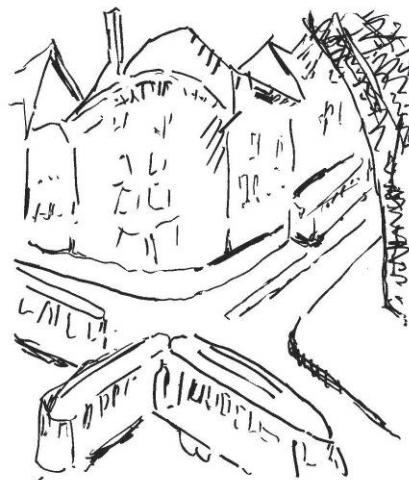


Figura 97B – Estudo para “Desden” –  
– Pacelli Barroso

A perspectiva de Hopper obedece aos princípios de convergência; por isso, seus desenhos não ferem a representação realística. Embora a perspectiva de Kirchner, à primeira vista, pareça ser a de um pintor primitivo ou *naif*, um olhar mais atento revela que sua transgressão é feita conscientemente para transmitir, com mais eficácia, os caóticos centros urbanos do início do século XX. Como também pertence às primeiras vanguardas históricas, seu gume provocador torna-se, por isso, mais afiado para chocar e provocar reflexões em uma sociedade ainda regida pela estética acadêmica.

A figura 98A é um exemplo de uma convergência harmoniosa, pois, embora o desenho não prime pela exatidão, transmite bem a intenção de conduzir as linhas aos seus respectivos pontos de fuga. A figura 98B possui as linhas em conflito: algumas convergem, outras divergem.

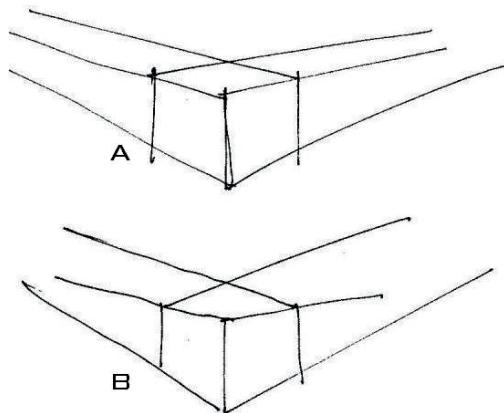


Figura 98A e B – Linhas de perspectiva em harmonia e em conflito

A figura 98A representa o desenho correto usado por Hopper, que, vivendo num período que já superou a necessidade de uma luta frontal com os acadêmicos – estilisticamente –, pinta como lhe convém. Nem por isso exalta a estrutura social dominante; pelo contrário, sua pintura é um dedo que aponta para as feridas da alma num mundo que persegue, inutilmente, os benefícios da matéria e do prazer.

A figura 98B representa o desenho de Kirchner, provocador e desmistificador de uma arte e de uma sociedade indiferente aos conflitos de seu tempo, que, na iminência de uma primeira guerra mundial, ainda assim, privilegiava mais a forma que o conteúdo das imagens. Kirchner é o que o seu tempo o forjou (assim como Picasso, etc.): um destruidor de falsos valores<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>A pintura *naif* é um grande exemplo de arte espontânea, na qual artistas sem conhecimentos especializados expressam sua riqueza interior através do desenho e da pintura.



## Perspectiva atmosférica

A perspectiva atmosférica, também chamada de perspectiva aérea ou tonal, é um procedimento técnico utilizado para colaborar com a perspectiva linear na representação dos efeitos de profundidade. Enquanto que, na perspectiva cônica, a ilusão de profundidade e distanciamento se dá pela redução do tamanho das imagens, a perspectiva atmosférica preocupa-se em registrar a perda de nitidez das imagens à medida que elas se distanciam na profundidade do espaço pictórico, auxiliando, assim, na percepção dos diversos planos ocupados pelos elementos do quadro.

Na superfície da tela, a sensação de atmosfera é dada pela escolha de um matiz geral que banha todos os elementos do quadro. Esse procedimento ainda causa o benefício de proporcionar uma unidade a toda a estrutura cromática da pintura. Não foi meramente pela dificuldade em conseguir lápis-lazúli que Rembrandt passou a diminuir o uso da cor azul em suas obras.

Rudolf Arnheim (2005) esclarece que Rembrandt passou a utilizar um tom geral acastanhado em suas pinturas e a usar uma paleta de cores menos variada, para evitar que a composição ficasse fragmentada pelo uso diversificado de cores que não dialogavam entre si. O sábio uso das cores pode proporcionar a impressão de que uma pintura está ricamente colorida quando, na verdade, poucas cores foram utilizadas. Também é célebre o tom dourado com que Ticiano (1490-1573) banhou as suas pinturas.

As imagens que estão em primeiro plano, num desenho ou pintura, são trabalhadas com nitidez e vivacidade enquanto as que se posicionam em planos mais profundos vão perdendo a saturação ou a intensidade de suas cores.

O pintor cearense Descartes Gadelha<sup>12</sup>, em seu quadro “Devotas”, usou uma cor róseo-alaranjada para representar a atmosfera de um novo dia na vida de mulheres que caminham em direção a um templo, no início do alvorecer, para fazer suas

<sup>12</sup>Descartes Gadelha é artista cearense que possui uma fecunda produção nos campos da pintura, escultura e música. O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC – consagra uma sala permanente para exposição de suas pinturas e esculturas.

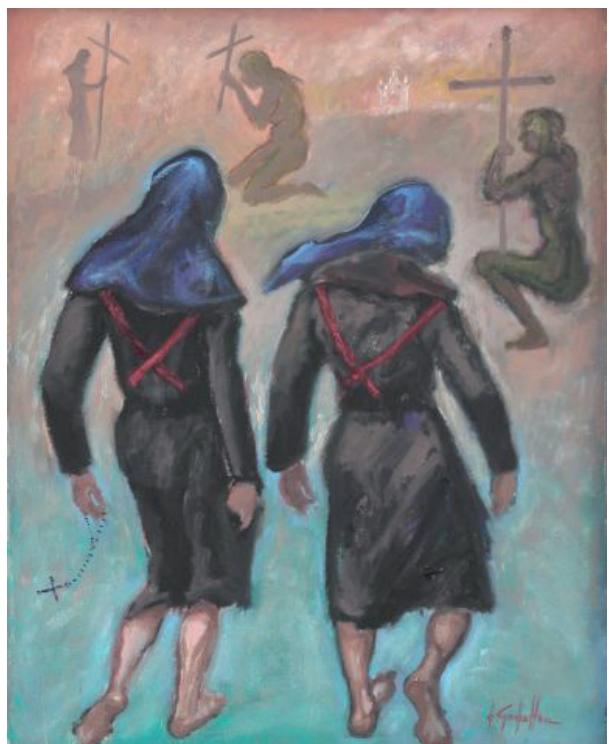


Figura 99 – Devotas – Descartes Gadelha

orações. Observe como os personagens mais distantes vão cada vez mais adquirindo as cores róseo-alaranjadas da atmosfera até quase diluírem-se totalmente nela (figura 99).

Anita Malfatti (1889-1964) faz uso de uma cor azul-violácea, muito suave, para transmitir a sensação de atmosfera no quadro da “Gruta da imprensa”, pois já é dia pleno e as cores douradas do sol, agora, já não estão mais presentes.

A montanha ao fundo, apesar de enorme, ou por isso mesmo, transmite a sensação de que está a uma distância imensa, devido à sua coloração rochosa e a vegetação que está em sua base quase se dissolve nos tons azuis-violáceos da atmosfera do quadro (fig. 100). Enquanto que as folhas das palmeiras, por estarem situadas em planos mais próximos, são trabalhadas de tal modo que parecem sair da superfície do quadro em direção ao observador.

O efeito atmosférico também pode ser conseguido na escala de cinza. Considerando o fundo branco, a figura que estiver em primeiro plano receberá mais saturação de cinza e as que forem se afastando perderão, gradualmente, a saturação até tornarem-se brancas (fig. 101). Considerando o fundo escuro, diz-se, das figuras que se aprofundam na escuridão, que vão perdendo a intensidade de suas cores e banhando-se com o escuro do fundo (fig. 102)

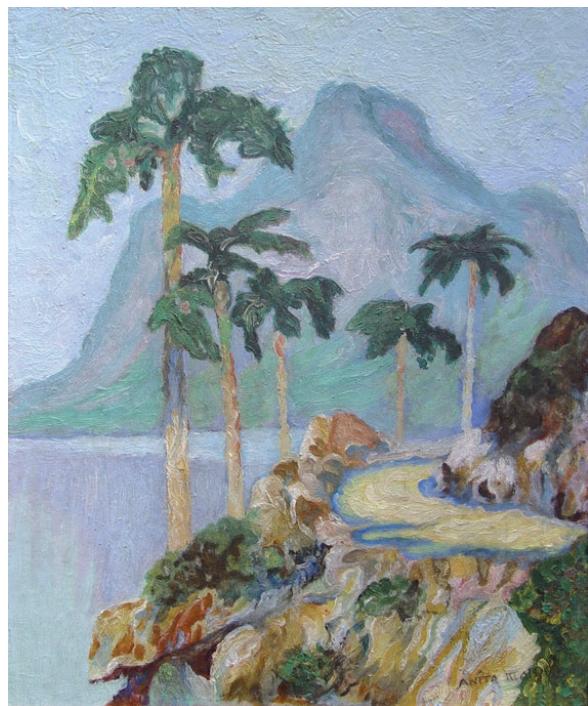


Figura 100 – Gruta da imprensa – Anita Malfatti

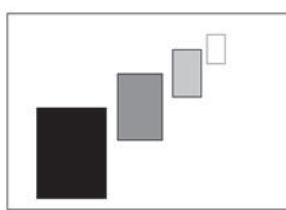


Figura 101



Figura 102

Figura 103 e 102 – Exemplos de perspectiva atmosférica em escala de cinza – Pacelli Barroso

## Síntese do capítulo



Este capítulo mostra que o sistema de perspectiva não é o único e definitivo recurso para melhor traduzir os sentimentos e as emoções que a natureza e a realidade de um modo geral provocam nos indivíduos e introduz noções básicas sobre linha do horizonte, ponto de vista e ponto de fuga. Apresenta o método de medição informal de distâncias usando lápis e o método pinça, ilustrando com exemplos de desenhos que, mesmo em perspectiva, são traçados sem o rigor que o sistema propõe.

Dando sequencia, apresenta o paralelepípedo com dois pontos de fuga a partir da análise do desenho de Raymundo Cela e chama a atenção para o fato do artista, ao contrário dos desenhistas técnicos, estar atento às proporções e às inclinações das linhas e não, necessariamente, às exatas localizações dos pontos de fuga.

Introduz métodos para compreender como traçar distâncias regulares em profundidade e como determinar o centro de um retângulo em perspectiva e os cuidados que se deve ter com a proximidade ou distância excessiva quando se faz um desenho de observação. Como exemplo de utilização da perspectiva, apresenta a obra de Edward Hopper e de Ludwig Kirchner.

Fala também sobre o uso da perspectiva atmosférica para auxiliar a perspectiva cônica na representação de profundidade. Finalmente, destaca que em pintura, é escolhida uma cor que irá permear todo o quadro produzindo o efeito atmosférico e que essa pode também ser feita em escala de cinza.

## Atividades de avaliação



### Exercício 1

- Para uma boa compreensão dos conceitos de perspectiva com um ponto de fuga, vocês devem desenhar, durante a leitura do texto, as figuras 68 a 76 do capítulo 1 em papel A4 e grafite comum. Para as figuras 73, 74 e 76, vocês devem propor arranjos diferentes, para que vocês não façam simples cópias, ajudando, assim, na compreensão dos conceitos.

### Exercício 2

- Desenhe o interior de sua casa, usando perspectiva com um ponto de fuga. Desenhe cinco pontos de vista diferentes.

- **Materiais:** Papéis variados, tamanho mínimo A3. Experimente diversos materiais: lápis 6B, nanquim, carvão, giz de lousa branco e colorido, pastel, lápis de cor, etc. Faça alguns desenhos com luz e sombra e experimente o uso de cores.

### Exercício 3

- Faça vários desenhos do interior de sua casa com dois pontos de fuga. Desenhe pelo menos três paisagens urbanas ao ar livre.
- **Materiais:** Papel de tamanho mínimo A3. Papéis e lápis de livre escolha.

**3**

**Parte**

# **O rigor da forma e a liberdade de expressão na pintura**



## Objetivos

- Compreender as grandes mudanças que a pintura provocou nos métodos de representação.
- Interpretar uma pintura a partir de suas relações formais e cromáticas e não com base em sua semelhança com a natureza.
- Conhecer e utilizar técnicas e materiais de pintura.

## Introdução

A pintura é bem mais difícil e bem mais tola do que se pensa (Maurice Vlamink)

Como foi visto na disciplina Desenho e Pintura I, a cor não é somente um elemento decorativo para o desenho: sua utilização amplia a expressividade do que está sendo representado. Além disso, a própria cor possui, em si mesma, significados que transcendem o assunto tratado na tela.

Os conteúdos e os significados implícitos na utilização das cores chegaram a ser considerados tão importantes que mesmo os quadros antigos eram apreciados em função do potencial abstrato que possuíam, isto é, de suas relações cromáticas. Em alguns momentos na História da Arte, considerou-se que somente as “autênticas” pinturas abstratas haviam alcançado a essência da Arte, sendo as pinturas figurativas consideradas retrógradas, fora do compasso da história.

Isso aconteceu entre as décadas de 40 e 60, período em que o Expressionismo Abstrato atingiu o seu ápice e quando o eixo das artes mudou da Europa para os Estados Unidos. O maior defensor da pintura abstrata foi o crítico americano Clement Greenberg, que construiu uma estética baseada no conceito de arte pura e, mais uma vez, defendia a existência de uma elite artística, ideia que contribuiu para aumentar ainda mais a cisão entre arte e sociedade e inflacionar os preços dos quadros de seus protegidos no mercado de arte. A pintura abstrata rapidamente conquistou simpatizantes em todo o mundo.

Entre os artistas mais representativos, e que eram conhecidos como os pintores da Escola de Nova York, estão: Jackson Pollock, Hans Hofman, Mark Rothko, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, etc. O filósofo americano Arthur Danto (2006), relata que De Kooning era criticado por seus colegas abstratos por aparecerem algumas figuras em suas pinturas embora fossem extremamente simplificadas.

Entretanto, a partir de 1964, aproximadamente, a pintura perdeu toda a importância que possuía para o mundo das artes até então. Nem a pintura abstrata nem a figurativa podia mais responder, completamente, aos novos desafios e anseios artísticos propostos pelo mundo contemporâneo.

O rei perdeu o seu trono e a plebe exigia não apenas a sua coroa, mas a sua própria vida. Muitos decretaram a morte da pintura, mas ela continua não apenas resistindo, mas cada vez mais forte e saudável. Não se trata agora de conspirar para reaver o trono, mas de compreender a real importância que o desenho e a pintura desempenham na formação artística dos indivíduos.

É preciso, então, redimensionar os seus valores para que possam conviver com todas as demais artes, não como no passado – um imperador arrogante – nem como na era da Arte Conceitual ou da Arte Pop – um marginal fugitivo –, mas de modo que possam contribuir com o esforço que caracteriza o movimento artístico na contemporaneidade segundo Danto (2006), qual seja: a inserção cada vez maior de pessoas no mundo das artes.

## A libertação das cores e do gesto: o caminho da tradição

É da tradição da pintura ser comparada com a esgrima. Essa referência atingiu o seu auge na década de 40 com alguns (não todos) pintores abstratos expressionistas, dentre eles Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997) e sua esposa Elaine de Kooning (1918-1989). No Brasil, destacam-se os pintores Iberê Camargo (1914-1994) e Flávio Shiro<sup>13</sup> (1928).

Tanto nas artes marciais como na dança, o que se aprecia é a performance dos atores. Na pintura, também não deveria ser diferente: o filósofo Ernst Fischer diz que “o conteúdo de uma obra de arte não é determinado tanto pelo que está pintado como pela maneira como está pintado, isto é, pelo modo segundo o qual o artista, consciente ou inconscientemente, expressa as tendências sociais de seu tempo” (1981, p. 158).

Na dança como nas artes marciais, não é difícil o espectador reconhecer se os atores são principiantes ou se já dominam, com desenvoltura, as suas respectivas técnicas. No desenho ou na pintura, nem sempre fica óbvio, apenas observando-se a obra concluída, se foi feita com esforço ou com habilidade.

Às vezes é necessário algum conhecimento do assunto para se perceber alguns detalhes que um profissional não faria ou um detalhe que somente poderia ser feito por um profissional.

A Arte Moderna valorizou tanto a simplicidade do desenho e da pintura, em especial dos trabalhos abstratos, que, para o leigo, qualquer um poderia realizar esses trabalhos, embora os críticos dissessem que somente uma personalidade artística original pudesse realizá-los. Entretanto, os defensores da pintura abstrata não conseguiram criar uma base conceitual sólida para sustentar essa hipótese, sendo essa uma das causas para a arte abstrata ter caído no descrédito.

Mas aqui reside um paradoxo: ao contrário do que diziam os críticos, quando a primeira vanguarda (a do início do século XX), principalmente o Expressionismo alemão, quis divulgar, nos currículos escolares, os novos conceitos de arte, isto é, de desenho, pintura e escultura, a intenção era mostrar

<sup>13</sup>Flávio Shiro (Japão, 1928) é um dos mais importantes pintores do expressionismo brasileiro. Nasceu no Japão, mas veio morar no Brasil com quatro anos de idade. Suas pinceladas vigorosas são associadas à sua descendência dos samurais. Por isso ele é conhecido como o samurai dos pincéis.

que todos podiam ter acesso à arte, que todos podiam expressar-se através do desenho e da pintura, que o alto nível de sofisticação do aspecto formal, construtivo alcançado por essas artes não deveria ser um fator de ruptura entre os artistas e a sociedade, mas que todos podiam expressar-se através do desenho e da pintura. Maurice Vlaminck (*apud* CHIPP, 1988) está certo quando diz que a pintura é a coisa mais difícil que existe e também a mais tola.

Foi o interesse econômico que levou os críticos a criarem a grande ruptura entre o indivíduo comum e o artista genial. É claro que sempre haverá pessoas com mais habilidade, outras com menos, mas a separação total entre os artistas e o indivíduo “comum” é uma das grandes causas da alienação social.

Sem dúvida que os artistas de sucesso gostavam e gostam da grande aclamação da crítica. Isso fortalece o ego e o bolso. É por isso também que se diz que a vanguarda é um conceito regido pelo mercado. Mas ficar somente com essa hipótese é negar todo o esforço que a Arte Moderna empreendeu para alargar os horizontes do desenho, da pintura e do próprio conceito de arte de um modo geral.

Vejamos agora alguns dos principais personagens que influenciaram a pintura da Arte Moderna.

Camille Corot (1796-1875), segundo Francis Frascina (1998), foi o primeiro pintor a considerar os seus esboços de paisagem ao ar livre como obras acabadas. Antes dele havia sempre um rigoroso planejamento e a elaboração de inúmeros esboços antes da execução da pintura final. Por causa disso, o pintor Descartes Gadelha, ao qual já nos referimos anteriormente, quando está aconselhando sobre pintura, já o ouvi dizer algumas vezes: “a pintura é um crime premeditado, por isso, não tem perdão”. Abaixo (fig. 103 e 104), há duas pinturas de Corot. Enquanto a primeira é uma obra acabada em estúdio, a segunda é uma aquarela executada ao ar livre.



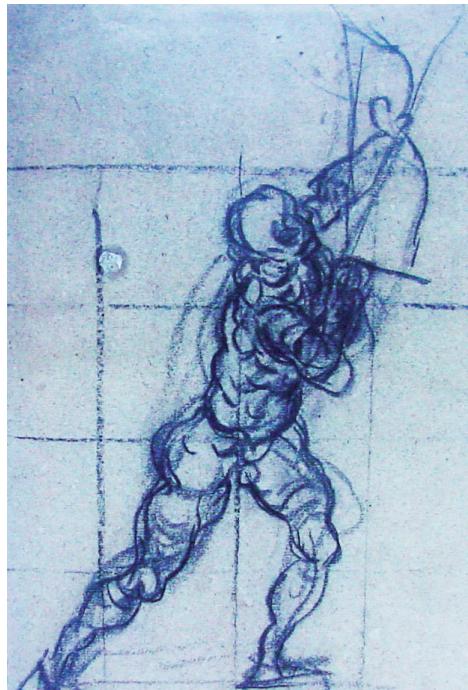
Figura 103 – A dança das ninfas – Camille Corot



Figura 104 – Paisagem com aquarela – Camille Corot

Antes de Corot, os pintores maneiristas<sup>14</sup> já apresentavam uma grande liberdade na execução de suas pinturas e de seus desenhos, quando comparados aos renascentistas. A liberdade gestual do pintor veneziano Tintoretto (1518-1594) na execução de seus desenhos era tamanha que o historiador e também pintor Giorgio Vasari (1511-1574) dizia, surpreso, que seus desenhos tinham mais força do que critério (fig. 105).

Figura 105 –  
O arqueiro Tintoretto – Capa do livro  
“O desenho: de Altamira a Picasso” de  
Terisio Pinatti



<sup>14</sup>O Maneirismo foi uma reação antoclássica às regras recebidas do Quattrocento que limitavam a arte florentina. Segundo German Bazin, os maneiristas libertaram a pintura para novas aventuras, na medida em que libertaram o Renascimento do peso do materialismo, orientando-o novamente para a espiritualidade.

O pintor maneirista El Greco (1541-1614), além da extrema habilidade na representação mimética, por vezes distorcia a forma de modo tão inusitado para a época (fig. 106 e 108), que mais o aproximava, estilisticamente, dos primeiros expressionistas (fig. 107) do que dos pintores seus contemporâneos. Uma das explicações para a liberdade estilística que possuía, de acordo com Gombrich (1999), era o fato de ter vivido em Toledo, que não era um centro cultural tão exigente quanto outras regiões da Europa.

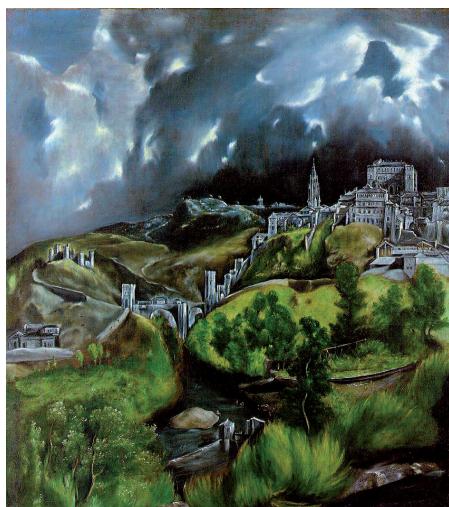


Figura 106 – El Greco (1541-1614)  
Toledo na Tempestade

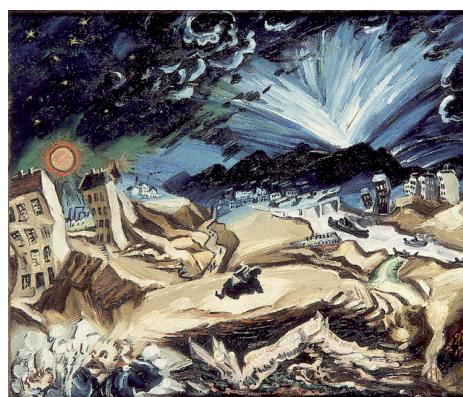


Figura 107 – Ludwig Meidner (1884-66)  
Apocalipse - Pintor expressionista alemão



Figura 108 – El Greco – Visão de São João

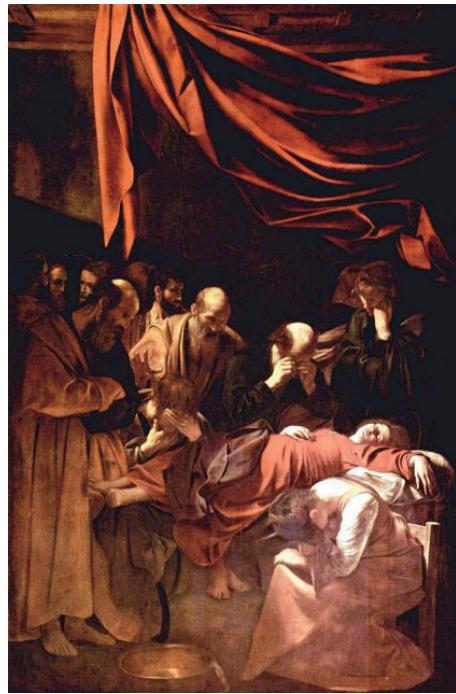


Figura 109 – A morte da Virgem – Michelangelo Caravaggio

<sup>15</sup>O pintor e historiador Giorgio Vasari (1511-1574), ficou célebre pelas biografias que publicou dos mais importantes pintores, escultores e arquitetos de seu tempo. Foi o primeiro a utilizar o termo “Renascimento” para o florescimento das artes e da cultura italiana. Embora tenha havido outros historiadores antes dele, a importância que é dada à sua obra o destaca como o iniciador da história da arte.

Caravaggio (1571-1610), mesmo tendo sido contratado pela igreja católica, subverteu os cânones de representação das imagens sagradas. Em sua época, a pintura era fortemente influenciada pela representação heróica de personagens inspirados no passado clássico da Grécia e Roma antigas, os quais o Renascimento<sup>15</sup> tentou ressuscitar. Preferia tomar como modelo as pessoas simples de seu tempo – vendedores de frutas, músicos ambulantes, ciganos e prostitutas –, pois o remetiam a um mundo real que os seus clientes não queriam ver retratado em suas paredes (fig. 109).

Rembrandt van Rijn (1606-1669) que habitava um dos centros culturais mais exigentes da Europa, a cidade holandesa de Amsterdã, tornou-se um pintor de grande prestígio e seu atelier era um dos maiores de sua época, requisitado pelos nobres e pela alta burguesia emergente. Entretanto o modo com que desprezou as soluções puramente formais e a valorização que deu à expressão pessoal afastaram dele a clientela. Um dos clientes chegou a devolver-lhe uma pintura dizendo que estava incompleta, outros o recusavam porque seu trabalho os chocava. Seus quadros são uma reflexão sobre o “verdadeiro” significado da pintura e, consequentemente, já antecipavam questões modernas sobre o papel do artista na sociedade (fig. 110).



Figura 110 – O pintor e cavalete – Rembrandt

Rembrandt preferiu seguir o caminho que conduzia a novas possibilidades pictóricas do que manter-se meramente como um bem comportado realizador das encomendas dos nobres e comerciantes.

As *artes visuais*<sup>16</sup> eram, no passado, encaradas com uma seriedade muito maior do que nos dias atuais, pois a elaboração de cada uma delas só podia acontecer mediante o processo artesanal de fabricação. Deve-se levar em conta também, como esclarece Parsons (1992), que “toda e qualquer compreensão minimamente complexa da expressão artística é uma construção social e histórica, um produto coletivo, embora deva ser apreendido individualmente” (p. 29). Assim, as imagens eram tratadas com grande importância e respeito, e os artistas usavam essa força que as imagens possuíam, muito mais do que hoje, em seus movimentos de contestação.

Através da pintura, eram debatidas questões sociais, políticas, religiosas e, também é claro, questões artísticas de um modo geral.

A França – que sucedeu a Itália como a capital das artes no Ocidente e que, mais tarde, seria substituída por Nova York –, foi o berço dos mais significativos movimentos artísticos surgidos no século XIX e início do século XX, os quais continuam influenciando as artes até hoje.

Embora sejam muito enfatizadas as grandes mudanças na pintura trazidas pelos impressionistas e por Eduard Manet, considerado o pai da Arte

<sup>16</sup>Agostino Carraci, junto com o irmão Annibale e o primo Ludovico, fundaram uma escola de arte em 1598, chamada Academia, orientadas pelas pinturas de Rafael e Michelangelo e da antiguidade clássica. Suas pinturas na Galeria Farnese em Roma, serviram de inspiração para as maiores escolas de arte da Europa, inclusive a francesa.

Moderna, o que Eduard Manet e os impressionistas fizeram para indignar a comunidade artística de sua época, na visão do filósofo Arthur Danto (2006), foi, principalmente, subverter a técnica da pintura e oferecer novas prioridades aos temas representados, isto é, preferiam valorizar cenas da vida cotidiana a seguir o neoclássico vigente, que, mais uma vez, olhava para o passado distante. Entretanto, persistia o ideal mimético de representar ou, pelo menos, de evocar as coisas exatamente como elas são.

Manet e os impressionistas subverteram a técnica, mas não se libertaram da mimese; por isso, Danto (2006) diz que eles representam a última fase de uma era: a Era Mimética. Para Danto (2006), a Arte Moderna começa com Van Gogh e Gauguin, que instauraram a liberdade nas formas e nas cores.

Danto (2006) propõe uma divisão para a história da arte em três períodos ou eras, que são:

- Era mimética<sup>17</sup>;
- Era dos manifestos (que coincide com a Arte Moderna);
- Era pós-histórica.

A era mimética seria a mais longa de todas, surgindo nos primórdios da História e terminando com o Impressionismo. Não havia a possibilidade histórica de se pensar ou fazer arte que não fosse de algum modo baseada na mimese.

A era dos manifestos, que coincide com o período da Arte Moderna, é assim chamada porque todos os novos movimentos artísticos que surgiam lançavam manifestos reivindicando, para si, o caminho certo que a arte deveria seguir. Como exemplos, podemos citar o Futurismo, Fauvismo, Pontilhismo, Expressionismo, etc. Danto (2006) relata que mais de quinhentos manifestos foram lançados.

A era pós-histórica representa um momento único na história da arte, em que todos têm inteira liberdade de fazer arte da maneira que quiserem, inclusive optando por qualquer estilo de pintura, não existindo, pois, nenhuma outra norma externa, a não ser a da própria consciência do indivíduo.

<sup>17</sup>Mimese designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte.

## A arte nasce da arte, e não da natureza

É com essa intrigante afirmação que Gombrich (1986), em seu livro *Arte e ilusão*, desenvolve suas reflexões para compreender as transformações de estilo que ocorreram, ao longo do tempo, nas manifestações artísticas das diversas civilizações. Com isso, ele não está querendo negar a grande importância que a observação e contemplação atenta da natureza desempenha na formação do artista.

O que ele deseja ressaltar é que os artistas mais jovens, quando conhecem as soluções formais que seus predecessores deram às imagens, procuram sempre um modo de fazer diferente ou fazer melhor, o que dá no mesmo. Nesse diálogo entre o que os antigos propuseram e o que os mais jovens pretendem realizar, é que nascem novos estilos e novas modalidades de arte.

Por isso, é de extrema relevância conhecer e estudar profundamente as obras dos pintores. Como dissemos na Apresentação deste livro vamos analisar e elaborar estudos sobre algumas pinturas do início do século por estarem ligadas à tradição mimética do ocidente, mas também por já apontarem novas possibilidades de compreender as infinitas utilizações das cores e das formas.

O processo tradicional da pintura era o de *veladuras*<sup>18</sup>, que se realiza em sucessivas camadas de cor, deixando-se a superfície da tela lisa e uniforme com a aparência de uma reprodução fotográfica.

Não havendo essa preocupação com uma representação fotográfica, a atenção do artista está mais livre para concentrar-se nas questões de pintura propriamente ditas, isto é:

- Compreender as relações cromáticas para destacar uma área ou um elemento do quadro;
- Trabalhar os elementos secundários para que não interfiram no assunto principal;
- Conseguir uma pintura integrada, onde todos os elementos estejam relacionados entre si;
- Obter o maior contraste possível entre as cores ou, pelo contrário, trabalhar com baixa variação tonal;

<sup>18</sup>Veladura é uma camada transparente de cor, usando uma tinta bem diluída, aplicada sobre uma outra camada que deve estar completamente seca, para que ambas não se misturem. Podem ser usadas quantas veladuras se julgar conveniente, até o término da pintura. Esse processo começou no Renascimento e passou a ser largamente utilizado, pois é o que proporciona o melhor efeito de realismo.

- E transmitir o que Eduard Manet mais admirava numa pintura e buscou incessantemente: um ar de frescor e espontaneidade. Por isso, segundo Brombert (1998), Manet preferia Velásquez entre todos os pintores, pois, perto dele, até os “ticianos” pareciam feitos de pau.

A pintura a seguir (fig. 111 – Restaurante) foi feita pelo pintor francês Maurice Vlaminck (1876-1958), que pertencia ao círculo de Henri Matisse (1869-1954), chefe do movimento artístico conhecido como Fauvismo. É necessário, para a boa compreensão do que iremos comentar, que se faça uma busca na internet para localizar a imagem colorida do quadro. O site que tem a melhor resolução colorida de Vlaminck, bem como da maioria dos artistas, é o [www.artcyclopedia.com](http://www.artcyclopedia.com). Uma impressão com menos de meia folha de A4 já será suficiente.



Figura 111 – Restaurante – Maurice Vlaminck

Vlaminck pinta a partir da natureza, mas a intensidade que dá às cores observadas é absolutamente pessoal. O seu desenho de observação respeita os princípios da perspectiva; usa muitas linhas de contorno, mas não em tudo, deixando a tinta, às vezes, cobrir essas linhas que, por sua vez, são traçadas com bastante calma e tranquilamente, deixando que se veja a pulsação de seu gesto. Não cabe, em sua obra, a referência da “pintura como esgrima”, à qual nos referimos anteriormente, mas é inteiramente perceptível a performance de sua execução: são gestos espontâneos e despreocupados de quem estabelece um diálogo amigável com a natureza.

Mesmo sendo um fauvista, que usa cores intensas, precisa trabalhar os contrastes e as saturações para que se estabeleçam relações entre as cores. A

maior concentração de cores quentes, vermelhas e laranjas, equilibradas com suas complementares verdes e azuis, está em primeiro plano no tronco da árvore, do lado direito e na vegetação que se distribui em toda a parte inferior do quadro. Todas as cores que aí estão são mais saturadas e vívidas que as demais porque estão em primeiro plano: são as mais próximas do observador. Uma grande concentração de amarelo (também cor quente) termina de preencher toda a metade inferior do quadro e avança, em pequeno filete, à medida que vai clareando, ocupando um pequeno espaço na parte superior da tela.

Na metade superior do quadro, também existem grandes concentrações de cores quentes; só que a maior concentração é de um rosa claro, pouco saturado, que ajuda a passar uma ideia de perspectiva atmosférica, criando um grande distanciamento do primeiro plano. Mas Vlaminck joga embaixo do rosa um laranja quente, com uma porção de vermelho, que puxa todo o conjunto, novamente, para a frente. Isso faz quase com que o quadro não tenha profundidade e tudo se estabeleça em primeiro plano. Apenas alguns detalhes sutis impedem que isso aconteça: para ajudar os rosas a criar o efeito de profundidade, Vlaminck usou, no grupo de casas, acima à direita, telhados azuis-esverdeados em baixa saturação, com paredes brancas e amarelos pálidos.

Este quadro é um excelente exemplo de pintura que nos deixa despreocupados quanto à obsessão pelas cores reais, o que muitas vezes nos aflige. Essa despreocupação nos ajuda a refletir sobre as diversas possibilidades de utilização das cores. Por isso, ele será o nosso primeiro exercício de pintura nesta unidade.

Vamos usar um tamanho de 50 cm x 38 cm. Quem quiser usar um tamanho maior, não tem problema. O melhor é que seja usada tinta acrílica. Fica livre a escolha do suporte a ser usado: tela, madeira, papelão, cartolina. O modo de preparar esses materiais está descrito no capítulo 3 desta unidade, sobre técnicas e materiais, no tópico “suportes para pintura”.

Para começar, o desenho pode ser feito a lápis comum (HB). Depois, você deve cobrir todo o desenho com tinta azul não muito escura, usando um pincel nº. 04. Use pincel para tela, com cabo amarelo e pelo chato. Os números 04, 08, 12 e 16 serão suficientes.

Pintar com o desenho já contornado facilita a aplicação das cores, principalmente se não houver receio de desfazer o contorno indevidamente. Veja que alguns contornos de Vlaminck foram desfeitos e ele nem precisou refazer todos.

A escolha das cores deverá ser sua, até porque, se Vlaminck distorceu as cores da realidade, não haverá problema se você distorcer, um pouco, as cores dele. Dou apenas uma sugestão: pinte numa tonalidade um pouco mais suave que a de Vlaminck. Não se preocupe se, na primeira aplicação, a cor não ficar parecida. É só esperar a tinta secar e pintar por cima quantas vezes forem necessárias até você conseguir a cor desejada.

Usando os mesmos procedimentos da pintura acima, pinte também os dois quadros abaixo (fig. 112 e 113), usando um tamanho no mínimo A3.



Figura 112 – Ponte em Londres – André Derain

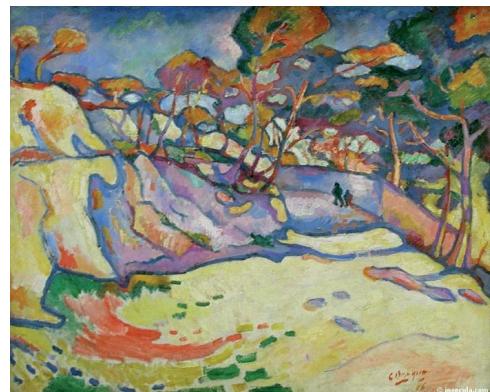


Figura 113 – L'estaque – Georges Braque

A figura 112 mostra um quadro de André Derain (*London bridge*). A melhor imagem é a que está no Brooklinmuseum.org. A figura 113 traz um quadro de Georges Braque (*L'estaque*, 1906). A melhor imagem está em shafe.co.uk.

## Capítulo

# Materiais e técnicas

### 1. Pintura a óleo

A tinta a óleo é o material mais tradicional para a pintura de cavalete. Não nos deteremos sobre o seu histórico, que já foi brevemente relatado na disciplina anterior. Abordaremos outras questões.

É necessário, quando você for pintar com tinta a óleo, escolher um ambiente com boa ventilação devido à toxidez desse material.

Quando necessário, a tinta a óleo pode ser diluída para facilitar a aplicação. Existem diluentes que não interferem no tempo de secagem:

- **Terebintina:** tradicionalmente usada na pintura a óleo, é usada não só para diluir a tinta e facilitar sua aplicação, como também para limpar os pincéis. Possui um forte odor e é levemente tóxica. É encontrada em frascos de 100 ml.
- **Ecosolv:** é um produto mais recente, mas já largamente disseminado no mercado; tem as mesmas propriedades da terebintina, com a vantagem de não ter seu odor forte. É encontrada em frascos a partir de 100 ml.

Como a tinta a óleo demora muito a secar, existem alguns produtos que aceleram a sua secagem. O que menos danifica a tinta é o secante de cobalto. Deve-se evitar usá-lo puro ou em grandes proporções, pois, com o tempo, a pintura pode apresentar rachaduras. O melhor é preparar uma mistura com uma parte de secante de cobalto e nove partes de terebintina ou ecosolv.

Quando a pintura for prosseguir por muitos dias e se deseja que a tinta permaneça fresca por um longo período, usa-se o óleo de linhaça para retardar a secagem. Entretanto, ele não deve ser usado puro, pois a tinta talvez não seque nunca. Mistura-se o óleo de linhaça com 5% de secante de cobalto.

### 2. Pincéis para pintura a óleo

Os pincéis recomendados para pintura a óleo são os de cerda de porco, de boi ou pelo de marta. Eles são usados, sobretudo, nos estilos de pintura que exigem toques lisos, planos ou precisos. Contudo, o pincel artístico padrão para pintura a óleo é o de cerda de porco. As cerdas também são pelos, porém mais duros, isto é, com uma flexibilidade menor.

### 3. Pintura acrílica

A tinta acrílica surgiu a partir das necessidades dos artistas muralistas mexicanos Diego Rivera (1886 - 1957), Orozco (1883 - 1949) e David Siqueiros (1896 - 1974).

O atelier de Siqueiros, em Nova York, era freqüentado, por volta de 1935, por artistas e cientistas que pesquisavam novos médiuns na pintura artística. A tinta a óleo não resistia quando era usada em grandes espaços urbanos, pois amarelece e oxida, e era muito trabalhoso e demorado fazer afrescos para serem usados em larga escala e na velocidade que eles desejavam. Os artistas mexicanos desejavam uma tinta resistente às intempéries e que secasse rapidamente.

As tintas acrílicas são construídas a partir de resinas sintéticas, isto é, substâncias plásticas em estado líquido. O pigmento, geralmente, é o mesmo para qualquer tipo de tinta; o que muda é o médium, isto é, o veículo que o conduz.

A tinta acrílica pode ser aplicada em diferentes superfícies como tela, madeira, compensado, cartão e papel. Ao contrário da tinta a óleo, não é obrigatório imprimir o suporte. Mas, quando se está pintando em papel, o ideal é fixar todo o perímetro das bordas numa prancha de madeira para que a pintura não fique deformada depois de seca.

#### 3.1 Pincéis para pintura acrílica

Os pincéis mais adequados para tinta acrílica são os sintéticos, mas podem ser usados os mesmos recomendados para tinta a óleo: os de cerda de porco, de boi ou pelo de marta. Este, por ser muito macio, deve ser usado com tinta bem diluída.

### 4. Suportes para pintura

Tanto o acrílico quanto o guache podem ser usados diretamente no papel ou na madeira. Uma das razões pelas quais se prepara uma superfície para pintar, pelo menos no caso da tinta a óleo, é para que a tinta não agride o suporte, danificando-o. Outra razão, válida para o acrílico e para o óleo, é para dar uma certa impermeabilidade, mas não total, ao suporte, propiciando uma aplicação mais econômica e mais efetiva das tintas. Caso contrário, muitas camadas de tinta seriam perdidas até que as cores adquirissem os tons desejados. Como o acrílico pode ser usado em grandes aguadas tais como as aquarelas; seu suporte não precisa ser tão impermeável quanto o do óleo.

As telas de melhor qualidade para pintura a óleo são as de linho, mas podem ser usados outros tecidos, tais como lona 16 e o algodãozinho. As tradicionais telas para pintura a óleo requerem uma série de procedimentos a serem realizados para proteger o tecido, dar uma adequada textura e permitir um certo grau de permeabilidade de modo que, após as camadas de aplicação

da tinta, a superfície permaneça lisa e uniforme. Esses procedimentos são exaustivamente descritos no livro “Manual do artista” de Ralph Mayer (1999).

Telas com lona 16 ou algodãozinho podem ser preparadas com procedimentos bem simples. As tintas e os vernizes acrílicos usados na construção civil podem ser empregados para proteger o tecido. Nesse caso, a melhor solução é usar somente tinta acrílica fosca ou aveludada. A vantagem do acrílico é que ele não atrai fungos, protege bem o tecido e, no caso da versão fosca, não possui uma alta quantidade de resina acrílica como as versões semibrilho ou brilhante, deixando um certo grau, benéfico, de permeabilidade. Procedimentos:

1. Prender o tecido, numa prancha de madeira ou numa grade, com pregos grandes sem batê-los até o fim. Deixar um espaço de 15cm a 20cm entre os pregos.
2. Lembrar que o tecido deve ser maior que a área a ser pintada, pois, futuramente, será pregado em uma grade ou um chassi definitivamente. Aumentar, pelo menos, 4cm na largura e na altura.
3. O tecido não deve ficar esticado porque irá encolher com a primeira aplicação da tinta.
4. Diluir a tinta em vinte por cento de água, misturar bem e aplicá-la com trincha no sentido vertical ou horizontal.
5. Deixar secar bem (uma hora ou mais, dependendo do tamanho do tecido) e aplicar outra demão no sentido contrário.
6. Três demãos já são suficientes, mas é o caso de cada um testar e decidir a quantidade de demãos que deseja aplicar.
7. Caso o tecido tenha ficado muito áspero, pode-se usar, com muito cuidado, uma lixa bem fina para madeira a fim de suavizar a textura da tela.

Essa aplicação da tinta acrílica pode ser feita também em madeira, papelão ou papéis. No caso dos papéis, como cartolas, por exemplo, o melhor é fixar todas as bordas com fita gomada para que eles não fiquem deformados ao secar.

Antes de começar uma pintura, pode-se fazer uma aplicação de cor bem diluída; assim, a tela já estará completamente pintada e não haverá perigo de ficarem vazios. Muitos pintores fazem isso.

## 5. Como fazer uma sombra

Para fazer uma sombra, primeiramente a cor deve ser escurecida com um tom mais escuro: por exemplo, um laranja ou um siena para escurecer um amarelo. Em seguida acrescenta-se sua cor complementar (violeta) e um pouco de azul. Numa superfície vermelha acrescenta-se verde e, em seguida, um pouco de azul. Numa superfície violeta acrescenta-se também verde, pois o amarelo (sua complementar) iria torná-la mais clara. Mas como o verde é formado de amarelo e azul, a regra mantém sua coerência.

Nunca use preto para escurecer uma cor e não use sempre branco para clarear. Pode-se usar uma cor mais clara para clarear outra.

Não importa o material que você estiver usando, pois esse procedimento é válido para qualquer tipo de tinta, inclusive pastéis e lápis de cor. Aplique as cores com lápis de cor sem pressionar muito o papel e sempre em linhas paralelas. Para aplicar uma nova cor sobre outra, trace linhas paralelas no sentido contrário. Isso pode continuar até a saturação do material.

## 6. Materiais alternativos

Desde o início do século XX, os artistas experimentam materiais alternativos para desenho e pintura, bem como aplicações de cores com materiais totalmente inusitados. Como vimos anteriormente, o artista Vik Muniz “pinta” e desenha com qualquer coisa: lixo, brinquedos, papéis recortados, chocolate, açúcar, pedras de diamante, etc. Observando os vídeos da execução de suas gigantescas pinturas feitas com lixo, quase que o ouvimos dizer. “Tirem esse pneu daí, ele criou um contraste muito grande; esta bicicleta velha ficou ótima; deu a veladura ideal que eu precisava; a grade de ferro que estava antes tinha uma textura muito regular”.

O artista gaúcho Carlos Vergara (1941) cola a própria areia da paisagem que deseja pintar e, depois, usa uma técnica mista, terminando o trabalho pintando o céu com tinta azul. Daniel Senise (1955), carioca, também explora inúmeros materiais alternativos, assim como o alemão Anselm Kiefer (1945).

É importante fazer uma visita, pela internet, a esses e muitos outros artistas, para despertar a imaginação e a criatividade. Recomendo, aqui, que se assista, pela internet, o extraordinário vídeo da jovem atriz ucraniana Kseniya Simonova, que, fazendo desenhos e pinturas em areia, comoveu uma imensa plateia sem dizer uma única palavra. O vídeo está no site: [http://www.youtube.com/watch?v=518XP8prwZo&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=518XP8prwZo&feature=player_embedded)

### Síntese do capítulo



Este capítulo chama a atenção para que o estudante esteja atento para a performance que existe no ato de pintar, mesmo que essa performance seja suave e sem excessos e que procure compreender a importância da síntese, para a elaboração de formas e a aplicação de cores. Destaca também que a pintura e a arte, de um modo geral, podem ser exercidas por qualquer pessoa; e que graus diferenciados de habilidades não são fatores de exclusão. Destaca que num passado não muito distante, a pintura era o grande veículo usado

pelos movimentos artísticos para transmitir suas ideias de contestação ou de apoio às causas sociais e que o início da Arte Moderna representou o fim da mimese como o único modo de representação na pintura.

Assim, é possível dividir a História da arte em: era mimética, era dos manifestos e era pós-histórica. O estudo das obras dos artistas mais antigos é importante porque enriquecemos com as conquistas que eles já alcançaram. Assim, podemos, com mais maturidade, apresentar novas soluções pictóricas.

O capítulo chama a atenção para a aplicação das cores que requer sempre uma ação consciente dos efeitos que irão exercer sobre as outras cores vizinhas e, inclusive, sobre o quadro de um modo geral. Destaca que as cores devem ser escolhidas e aplicadas sem medo para que o trabalho possa fluir, mas, em seguida, deve ser feita uma forte autocrítica quanto ao resultado obtido. Assim, será possível adquirir intimidade com as cores mais rapidamente. Quando se utiliza cores vívidas e saturadas, elas deverão estar em primeiro plano. As cores dos objetos mais distantes deverão estar menos saturadas.

Chama a atenção sobre cuidados para quando se for pintar com tinta a óleo, especialmente com os diluentes usados na pintura a óleo; os aceleradores de secagem da tinta; os retardadores de secagem e os pincéis para pintura a óleo. Explica a origem das tintas acrílicas; orienta sobre os suportes recomendados e os pincéis apropriados, mostrando também como é feito a preparação de suportes e telas para pintura.

Finalmente, explica como fazer uma sombra na pintura; como clarear e escurecer uma cor e enumera alguns artistas contemporâneos que trabalham com materiais alternativos em pintura, criando novos paradigmas para o conceito de desenho e pintura.

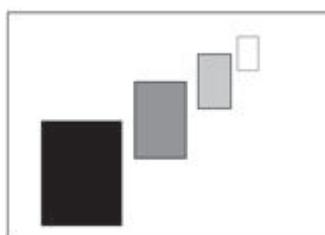
## Atividades de avaliação



Além dos exercícios que já foram propostos na unidade 3, faça também os seguintes exercícios:

### Exercício 1

- Usando como referência a figura abaixo, que foi feita em escala de cinza, vamos torná-la colorida para explorar os efeitos da perspectiva aérea.



- **Materiais:** Cartolina branca de tamanho A3; tinta guache; pincéis para tela de cabo amarelo e pelo chato.

- **Procedimentos:**

- Desenhe as figuras a lápis.
- Pinte o fundo com a cor laranja levemente clareada com branco. Será a cor da atmosfera (geralmente a primeira cobertura de tinta não fica uniforme).
- Pinte o primeiro retângulo na cor azul do guache (caso precise, use mais de uma demão)
- Todos os retângulos serão azuis; só que os demais, a partir do segundo, receberão a cor laranja progressivamente, até que o último retângulo fique quase imperceptível pela predominância da cor laranja da atmosfera.
- Poderá ser necessário clarear a mistura de azul e laranja com branco ou com um laranja mais claro.

### Exercício 2

- Use a figura abaixo como referência para explorar os efeitos da perspectiva atmosférica num ambiente escuro.



- Use os mesmos materiais e procedimentos recomendados no exercício 1. O fundo deverá ser uma cor violeta mais azulada que vermelha. Os discos serão vermelhos.
- Lembre-se: quando uma cor é misturada com outra, o seu poder de cobertura aumenta.

### Exercício 3

- Para esse exercício vamos utilizar cores e procedimentos inspirados em Vlaminck, Derain ou Braque, conforme vimos no final da parte 3.
- Dessa vez não use uma pintura como referência. Faça uma pintura a partir da natureza ou de uma fotografia colorida de paisagem. Pode ser também uma natureza-morta ou a partir de um dos desenhos de perspectiva, que você já fez.
- Tamanho mínimo: 50 cm x 40 cm. Materiais: livre. Técnica: a dos pintores acima sugeridos.

## Conclusão

A pintura foi o grande veículo da arte durante muitos períodos históricos, principalmente após o Renascimento e até o final da Arte Moderna. Mas ela não pode mais desempenhar esse papel. Na verdade, nenhuma outra manifestação artística, atualmente, pode reivindicar, para si, uma primazia artística. E, possivelmente, essa primazia esteja encerrada nas últimas palavras de “O corvo”, de Edgar Allan Poe: “nunca mais”. A pintura pode agora seguir mais leve, como uma atividade artística como outra qualquer, só que enriquecida pelos grandes debates que a história proporcionou.

Toda a destruição provocada pela arte moderna, que vitimou quatrocentos anos da estética europeia, propiciou, de fato, uma reflexão sobre a natureza da arte, o fazer artístico e sobre o mito do artista. Essas reflexões fizeram surgir, como resultado, uma compreensão de que o caráter poético e criativo contido nas artes é uma necessidade básica para o desenvolvimento harmônico de todo ser humano. Não significa que seja necessário que todos estejam envolvidos com o fazer artístico literalmente, mas significa que o caráter poético e criativo precisa ser cultivado em quaisquer que sejam as tarefas que os indivíduos estejam realizando. E significa, ainda, que esse caráter seja, de certo modo, um critério de validação das ações humanas para a percepção do quanto uma determinada atividade convida o indivíduo a participar do mistério da criatividade, conduzindo-o à compreensão de si e do outro ou do quanto uma atividade apenas esgota a energia humana.

A liberdade concedida aos pintores e aos artistas em geral nos dias de hoje não é um fim em si mesma; é um meio ou um ambiente no qual podem e devem ser realizadas experimentações com a finalidade não apenas de encontrar a expressão pessoal, mas, mais do que isso, de promover um grande engajamento capaz de elevar o nível das relações humanas, estabelecendo possibilidades de convivência a partir do respeito à individualidade e liberdade de todos.

Autores como Edith Derdyck, Sílvio Dworeck e, especialmente, Fernando Hernandez insistem numa mudança educativa que desenvolva mais um olhar crítico sobre a cultura visual do que uma aprendizagem voltada apenas para as habilidades motoras.

## Referências



- ARGAN, G. Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIN, Rudol. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas-SP: Papirus, 1993.
- BARROSO, Pacelli Cordeiro. **O ensino de desenho com modelo vivo no curso de artes plásticas**. Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Arte e Educação. Fortaleza: Centro Federal de Educação, Ciência e Tecnológica do Ceará-CEFET, 2008.
- BAZIN, Germain. **História da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BEHR, Shulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus editora, 2006.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Scipione, 1989.
- DWORECKI, Silvio. **Em busca do traço perdido**. São Paulo: Scipione: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- EDWARDS, Betty. **Desenhando com o artista interior**. São Paulo: Claridade, 2002.
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981
- FRASCINA, Francis...[et alii]. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HALLAWELL, Philip. **À mão livre**: a linguagem do desenho. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1994.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1982.

- MAYER, Ralph. **Manual do artista: técnicas e materiais.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOREIRA, Ana Angélica Albano. **O espaço do desenho:** a educação do educador. São Paulo: Loyola, 2005.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PARSONS, Michael. **Compreender a arte.** Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente.** Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1982.
- WOOD, Paul. **Arte conceitual.** São Paulo: Cosac Naif, 2002.

## Sobre o autor

**Pacelli Cordeiro Barroso:** Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Ceará, com especialização em Arte e Educação pelo Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Atualmente, no IFCE, é responsável pelas disciplinas de Desenho e Pintura da Figura Humana, Pintura Autoral e participa do Grupo de Estudo da Formação de Professores em Artes Visuais – Grupo Íris – que pode ser acessado no seguinte endereço: <http://irisartesvisuais.blogspot.com>. Nasceu no clima frio da serra, em Assunção, que pertence a Itapipoca-Ce, mas cedo desceu para as planícies quentes do estado e, desde então, sempre preocupou-se em desvendar os segredos e mistérios que envolvem o desenho e a pintura.



A não ser que indicado ao contrário a obra **Desenho e Pintura II**, disponível em: <http://educapes.capes.gov.br>, está licenciada com uma licença **Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)**. Mais informações em: <[http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt_BR)>. Qualquer parte ou a totalidade do conteúdo desta publicação pode ser reproduzida ou compartilhada. Obra sem fins lucrativos e com distribuição gratuita. O conteúdo do livro publicado é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial da EdUECE.



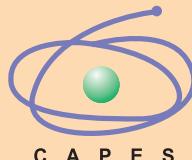
Artes Plásticas

**F**iel a sua missão de interiorizar o ensino superior no estado Ceará, a UECE, como uma instituição que participa do Sistema Universidade Aberta do Brasil, vem ampliando a oferta de cursos de graduação e pós-graduação na modalidade de educação a distância, e gerando experiências e possibilidades inovadoras com uso das novas plataformas tecnológicas decorrentes da popularização da internet, funcionamento do cinturão digital e massificação dos computadores pessoais.

Comprometida com a formação de professores em todos os níveis e a qualificação dos servidores públicos para bem servir ao Estado, os cursos da UAB/UECE atendem aos padrões de qualidade estabelecidos pelos normativos legais do Governo Federal e se articulam com as demandas de desenvolvimento das regiões do Ceará.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ



ISBN 978-85-7836-594-8  
9 788578 265946