



Artes Visuais

Modelagem e Escultura



José Albio Moreira de Sales



Geografia



História



Educação
Física



Química



Ciências
Biológicas



Artes
Visuais



Computação



Física



Matemática



Pedagogia



Artes Visuais

Modelagem e Escultura

José Albio Moreira de Sales



Geografia



História



1^a edição
Fortaleza - Ceará

2019



Educação Física



Química



Ciências Biológicas



Artes Visuais



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	Conselho Editorial
Ministro da Educação Abraham Bragaña de Vasconcelos Weintraub	Antônio Luciano Pontes
Presidente da CAPES Abílio Baeta Neves	Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes
Diretor de Educação a Distância da CAPES Carlos Cezar Modernel Lenuzza	Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso
Governador do Estado do Ceará Camilo Sobreira de Santana	Francisco Horácio da Silva Frota
Reitor da Universidade Estadual do Ceará José Jackson Coelho Sampaio	Francisco Josêno Camelo Parente
Vice-Reitor Hidelbrando dos Santos Soares	Gisafran Nazareno Mota Jucá
Pró-Reitora de Pós-Graduação Nucácia Meyre Silva Araújo	José Ferreira Nunes
Coordenador da SATE e UAB/UECE Francisco Fábio Castelo Branco	Liduina Farias Almeida da Costa
Coordenadora Adjunta UAB/UECE Eloísa Maia Vidal	Lucili Grangeiro Cortez
Direção do CED/UECE José Albio Moreira de Sales	Luiz Cruz Lima
Diretora do CED/UECE Joseete de Oliveira Castelo Branco Sales	Manfredo Ramos
Coordenação da Licenciatura em Artes Plásticas Elídia Clara Aguiar Veríssimo	Marcelo Gurgel Carlos da Silva
Editor da EdUECE Erasmo Miessa Ruiz	Marcony Silva Cunha
Coordenadora Editorial Rocylânia Isidio de Oliveira	Maria do Socorro Ferreira Osterne
Projeto Gráfico e Capa Roberto Santos	Maria Salete Bessa Jorge
Diagramador Francisco José da Silva Saraiva	Silvia Maria Nóbrega-Therrien
Revisora Ortográfica Fernanda Ribeiro	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)

Sumário

Apresentação	7
Capítulo 1 – Expressão Tridimensional e Escultura em Pedra	7
1. Para entender a expressão tridimensional.....	9
1.1. O que entendemos por escultura.....	9
1.2. A representação plástica da tridimensionalidade.....	10
1.3. Elementos da gramática tridimensional	12
1.4. A expressão tridimensional e a figura humana	17
1.5. A representação de formas abstratas	21
Capítulo 2 – A escultura em pedra: técnicas, ferramentas e materiais	25
1. As denominações usuais da escultura e o contexto de sua produção no Ocidente.....	27
2. Instrumentos, técnicas e etapas de produção da escultura em pedra	29
2.1. Ferramentas de desbastar e esboçar formas: etapa inicial	30
2.2. Instrumentos da etapa de acabamento.....	32
3. A talha em pedras passo a passo	32
4. As pedras usuais na talha e suas características: mármore, granito, calcário, pedra-sabão e pedras artificiais	35
Capítulo 3 – Aprendendo com a tradição: processos, materiais e técnicas consagradas	41
1. Da Idade da Pedra ao Renascimento	43
1.1. Pré-História, Egito e Mesopotâmia	44
1.2. Gregos e romanos na formulação de padrões técnicos de representação tridimensional do corpo masculino e feminino.....	46
1.3. Os mestres românicos e góticos	52
1.4. A técnica dos mestres renascentistas e o legado de Miguel Ângelo	57
1.5. A técnica dos mestres barrocos e o legado de Bernini	59
Capítulo 4 – As lições da escultura barroca no Brasil.....	65
1. A técnica dos mestres barrocos no Brasil - fase inicial.....	67
2. A técnica dos mestres lusos e brasileiros e a talha dourada	70
3. A fase madura da produção barroca no Brasil: Mestre Valentim e Aleijadinho	71

Capítulo 5 – As lições dos escultores modernos.....	77
1. Rodin	79
2. Henry Moore.....	81
3. Constantin Brancusi	82
4. Os mestres modernos e contemporâneos no Brasil	84
4.1. Victor Brecheret	84
4.2. Bruno Giorgi	85
4.3. Sérvulo Esmeraldo	86
4.4. Considerações sobre as opções técnicas e estéticas da produção escultórica da segunda metade do século XX à atualidade	87
Capítulo 6 – Técnicas de produção de escultura em madeira, argila, metal e materiais industriais	91
1. Técnicas de escultura em madeira, argila, metal e materiais industriais: talha, moldagem e modelado.....	93
2. Talha em madeira, espuma plástica, modelado e moldagem	94
2.1. A escolha da matéria-prima da talha em madeira.....	95
2.2. Cedro	96
2.3. Mogno	97
2.4. MDF	98
2.5. As ferramentas usuais da talha em madeira	98
3. Talhas de espumas plásticas	99
4. O modelado e suas técnicas.....	100
4.1. As ferramentas do modelado e o local de trabalho	102
5. Moldes vazados e fundição.....	104
Capítulo 7 – A escultura em metal e as técnicas modernas e contemporâneas de produção de objetos tridimensionais.....	109
1. Processos, materiais e métodos da escultura em metal	111
1.1. Escultura em metal e o método da cera perdida	112
2. As técnicas modernas e contemporâneas	114
2.1. Escultura cinética.....	114
2.2. Escultura em papel	114
2.3. As técnicas mistas na produção escultórica.....	115
3. O ambiente de exibição da escultura.....	116
Sobre o autor	122

Apresentação

O objetivo deste livro é apresentar conteúdos introdutórios ao estudo da escultura. Nele são apresentadas e discutidas possibilidades de comunicação e de expressão no campo da tridimensionalidade. No primeiro capítulo, apresentamos a expressão tridimensional, identificando suas particularidades, como os elementos que compõem a “gramática visual e perceptiva”, tais como massa, plano, linha, superfície ou textura, espaço, cor, movimento e escala. Em seguida, no segundo capítulo, tratamos da produção de esculturas em pedras, enfatizando suas técnicas e o uso de ferramentas e de materiais em diferentes etapas do processo de produção.

No terceiro capítulo, o enfoque é dado, de maneira didática e analítica, aos procedimentos, materiais e aos métodos que foram incorporados, ao modo de produção e de apreciação da escultura no Ocidente ao longo da História. Trata-se de procedimentos que nos ajudam a compreender os processos básicos do fazer e da reflexão no campo da tridimensionalidade. Destacamos especialmente o legado das civilizações gregas e romanas, na formulação de padrões técnicos de representação da figura humana e dos mestres lusos e brasileiros, dando destaque à técnica dos mestres renascentistas e barrocos.

Na continuação do passeio pela história da escultura, bem como das técnicas empregadas nessa arte, o quarto capítulo apresenta a produção barroca no Brasil, de sua fase inicial até a maturidade representada nas obras de mestres, como Valentim e Aleijadinho. No quinto capítulo, é dado destaque ao legado dos escultores modernos, na utilização de novos materiais e de técnicas para a produção tridimensional da atualidade.

Os elementos para projetos de criação e de análise de esculturas por meio de métodos consagrados e técnicas contemporâneas, utilizadas na execução de objetos tridimensionais, como a técnica da talha em madeira, a modelagem em diferentes materiais e a confecção de moldes em gesso e resinas, formam o conjunto de conteúdos trabalhados no sexto capítulo.

Por fim, o sétimo capítulo trata dos elementos da interface da escultura com outras linguagens do campo das artes visuais, considerados o campo expandido da escultura, destacando a escultura em metal e apresentando as técnicas consideradas modernas e contemporâneas para a realização da escultura, bem como a importância do ambiente de exibição dessa produção artística.

1

Capítulo

Expressão Tridimensional e Escultura em Pedra

Objetivos

- Apresentar e discutir, numa perspectiva teórica e didática, o que se entende por escultura;
- Compreender a escultura como expressão tridimensional, identificando suas particularidades e seus elementos constituintes.

1. Para entender a expressão tridimensional

A presente unidade, denominada de *Expressão Tridimensional e Escultura em Pedra*, encontra-se dividida em dois capítulos chamados “*Para entender a expressão tridimensional*” e “*A escultura em pedra: técnicas, ferramentas e materiais*”. Temos por objetivo apresentar e discutir o que se entende por escultura e quais as possibilidades de representação plástica da tridimensionalidade, considerando sempre as etapas do processo de criação e de produção no atelier de escultura. Além desses objetivos, é também intuito dessa unidade apresentar e discutir a produção de escultura em pedras através de técnicas, ferramentas e materiais, mostrando suas diferentes etapas e apresentando um exemplo de produção da talha em pedra passo a passo.

Esperamos que, ao finalizar o estudo desta unidade, você possa ser capaz de compreender e de se expressar através da tridimensionalidade, identificando suas particularidades, como os elementos que compõem essa linguagem que aqui chamamos de “gramática visual e perceptiva”; que possa identificar, relacionar e representar elementos, como massa, plano, linha, superfície ou textura, espaço, cor, movimento e escala; que consiga pensar e representar, de forma tridimensional, processos de representação da figura humana e de formas abstratas; e que esteja familiarizado com os meios de produção de talha em pedra, por meio de técnicas, ferramentas e materiais através dos exemplos estudados.

1.1. O que entendemos por escultura

Quando buscamos um conceito para a produção visual tridimensional, deparamo-nos, inicialmente, com definições que fazem referência à arte de talhar, especialmente ao trabalho de talha em pedra. Em menor escala, encontramos definições que fazem referência aos trabalhos de modelagem em argila e à fabricação de moldes para a fundição de peças em metal.

Essas são, de fato, definições consagradas pela história da arte no ocidente até o final do século XIX. Com o advento do movimento moderno, no início do século XX, essas definições foram alargadas de tal maneira, que

hoje podemos pensar a produção tridimensional como uma possibilidade de expressão e de criação envolvendo todos os meios e materiais disponíveis no âmbito das artes visuais, exigindo do espectador um papel mais ativo.

Para melhor compreender a ideia de escultura ou de expressão tridimensional, é necessário, antes de tudo, compreender as etapas do processo de criação num atelier ou num canteiro de obras. Devemos lembrar que o trabalho inicial envolve uma etapa de pesquisa com materiais e meios expressivos, como ferro, pedra, madeira e projeto de execução, independente de se tratar de peça figurativa ou abstrata.

Outro aspecto importante a ser levado em conta por quem pretende penetrar no universo da escultura é compreender as possibilidades e as nuances da composição tridimensional. Portanto, é preciso entender como se relacionam os elementos que definem sua aparência formal externa, bem como a relação dessa forma com o espaço e o tempo. Por conseguinte, para ser apreciada (fruída) em sua totalidade, a composição tridimensional exige que o espectador se desloque em torno dela, mesmo quando se trata de uma peça de pequenas dimensões.

Numa experiência significativa, envolvendo produção e fruição no campo da escultura, temos que estar imersos na realidade tridimensional. Esse dado parece curioso quando admitimos estar sempre em contato com formas e volumes no nosso cotidiano, isto é, imersos continuamente numa realidade espacial tridimensional. Mas, ainda assim, temos dificuldade de perceber esteticamente as relações entre volumes e entre cheios e vazios, que são noções indispensáveis tanto na produção como na apreciação da escultura.

1.2. A representação plástica da tridimensionalidade

Falar de representação plástica de objetos tridimensionais é uma tautologia, pois, a rigor, não podemos imaginar um objeto que possua plasticidade fora do universo das três dimensões. Contudo, em se tratando de produção escultórica, podemos falar de formas intermediárias de passagem do campo bidimensional para o tridimensional, considerando, nessa categoria, os trabalhos em relevo, especialmente o baixo relevo, que, embora se concretize por meio das técnicas tridimensionais, ainda traz consigo características do desenho e da pintura, expressões tipicamente bidimensionais.

Apresentam-se em suportes em que se valoriza a altura e a largura, deixando de lado a profundidade, que pode ser trabalhada parcialmente. A forma é projetada a partir de um fundo plano. Numa peça que retrate o corpo humano, como o “Moisés”, de Michelangelo, a musculatura e as veias tensas podem ser consideradas uma forma de relevo. De acordo com a profundidade em que as formas se projetam no plano, o relevo é denominado baixo-relevo ou alto-relevo. Um bom exemplo de baixo-relevo são as moedas; no extremo

oposto, temos, como exemplo de alto-relevo, o retrato tridimensional quando realizado embutido no plano em que se projeta. Nas obras da antiguidade clássica, os relevos estão associados a templos, arcos e colunas e podem aparecer numa cena única ou ordenados em forma de narrativa.

No século XV, quando foram aprimoradas as técnicas de representação através da perspectiva, os objetos tridimensionais passaram a ser projetados com maior precisão. Na prática de atelier, os escultores tratam da representação tridimensional esboçando, no espaço, os três eixos cartesianos, com os dedos da mão direita.

Figura 1 – Representação dos três eixos por meio da mão direita

Fonte: Acervo pessoal do autor, foto de Zezé de Sales.



Para que possamos ter uma forma de visualização dos três eixos (x , y , z), podemos tomar, como instrumento, os dedos da mão direita e desenhá-los no espaço. Inicialmente, fechamos o punho e, em seguida, abrimos o dedo polegar direito e o indicador, formando um ângulo de 90° ; por último, apontamos o dedo médio em nossa direção. Observe que a sequência dos movimentos desenham, no espaço, os eixos que, na geometria descritiva, estabelecem as relações entre altura, largura e comprimento.

Outro artifício bastante usado é a construção de uma caixa transparente semelhante a um bloco de pedra antes de ser desbastado. Em uma caixa assim, podemos visualizar e desenhar as principais vistas da peça que estamos projetando.

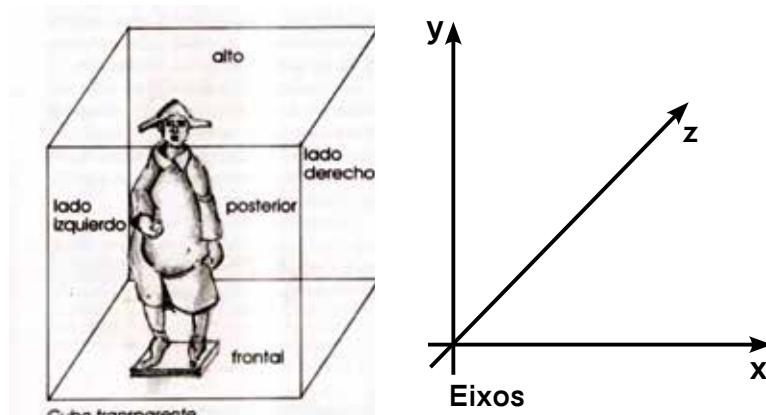


Figura 2 – Escultura dentro da caixa com as indicações das vistas

Fonte: DE POI, Marco Alberto. *Cómo realizar esculturas en madera, en piedra, en mármol, em metal*. Barcelona: Editorial De Vecchi, S.A., 1997.

Este sistema, além de permitir a reprodução da peça projetada em diferentes tamanhos, por meio da colocação das medidas nos eixos, também oferece a possibilidade de uma maior aproximação da ideia de tridimensionalidade, através dos desenhos das projeções ortogonais.

1.3. Elementos da gramática tridimensional

A escultura, enquanto forma de comunicação e de expressão, é passível de leitura objetiva e subjetiva e pode ser apresentada, didaticamente, como uma estrutura complexa – composição plástica tridimensional – com conteúdo e forma definidos a partir de elementos formais e estruturais mais simples, os quais compõem uma espécie de vocabulário plástico tridimensional.

Esses elementos são, na realidade, categorias de análise formal e construtiva que possibilitam, aos artistas e ao estudioso da arte, a elaboração de parâmetros racionais para o ensino da composição tridimensional e a elaboração do discurso sobre a produção escultórica. Para a compreensão da gramática tridimensional, elegemos os seguintes elementos formais, que também podem ser considerados categorias de análise: massa, plano, linha, superfície ou textura, movimento, cor, escala e espaço.

Para compreender o significado individual de cada elemento, é necessário compreender a sua relação com os demais na composição. Essas categorias de análise só existem se considerarmos as relações que estabelecem entre si. O tempo, por exemplo, é uma categoria de análise que se encontra externa ao objeto tridimensional e somente pode ser percebida no momento da concretização da escultura enquanto arte, já que não reside no objeto, mas faz parte da relação do espectador com o objeto e com a sua capacidade de interagir com ele. Trataremos, a seguir, de uma breve definição desses elementos, à para que possamos ampliar nosso repertório de termos ligados à produção e apreciação da expressão tridimensional.

a) Massa

Tradicionalmente, a massa tem sido o elemento principal na apresentação de uma escultura. As técnicas de utilização de determinados materiais, como pedra e bronze, podem acentuar ou minimizar a massa de uma escultura. Quando eles assumem acabamentos lisos, refletem a luz, de modo a diminuir seu peso e sua solidez.

O elemento massa tem sido tratado de forma diversa por diferentes escultores, variando da supervalorização (existem escultores para os quais a massa é o ponto alto da força expressiva de seu trabalho) até o extremo oposto, que é a negação. Um exemplo bastante conhecido de negação da massa é o trabalho de Giacometti, com suas formas esguias e vibrantes.



**Figura 3 – Alberto Giacometti
trabalhando com argila**

Fonte: *O trabalho dos escultores*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

b) Plano e Linha

Quando tratamos de plano, a associação mais imediata que fazemos é com as composições abstratas, especialmente as geométricas; no entanto, o plano é uma categoria formal presente em todas as modalidades de expressão escultórica. A maneira mais simples de compreender o plano é defini-lo como um ente da geometria no qual predominam duas dimensões: largura e comprimento.

Na análise e na produção de objetos tridimensionais, chamamos de plano o elemento que possui duas dimensões visualmente significativas (largura e comprimento) e uma terceira de espessura visualmente desprezível, mínima. Os planos classificam-se em retos e curvos, e essas características são responsáveis por diferentes interpretações e orientações estéticas no processo de criação.

A linha também pode ser definida como um ente geométrico composto de uma sucessão de pontos. Como na linguagem escultórica, a linha geralmente vem associada ao plano, optamos por defini-la a partir do plano; partindo desse raciocínio, podemos afirmar que, no universo da escultura, a linha pode ser definida e representada pela extremaidade de um plano. Na prática escultórica, a espessura da linha varia de acordo com o tipo de material utilizado para a elaboração do plano que compõe a escultura.

c) Superfície ou Textura

A textura é, na realidade, uma qualidade ou uma forma de acabamento que, em geral, está associada ao tipo de material utilizado, ao gesto criativo e à expressão pessoal de cada artista. Pode ser utilizada para acentuar as qualidades tátteis da composição ou acentuar a possibilidade de reflexão das superfícies tratadas.

Quando trabalhamos com a talha em pedra, temos a possibilidade de deixar marcas fortes dos cortes ao desbastar o bloco, e isto pode acentuar, visualmente, o peso da peça. Numa atitude diametralmente oposta, nos trabalhos de moldagem em bronze, podemos polir a superfície da peça, para minimizar a textura. Esse geralmente é o procedimento mais utilizado, para não corrermos o risco de minimizar o impacto visual da forma em decorrência dos reflexos do material.

Em se tratando de peças fundidas em bronze, o acabamento liso é o mais indicado porque permite um melhor aproveitamento do efeito de luz e de sombra, além de possibilitar uma maior visibilidade das formas e, com isso modificar a percepção das massas.

Numa composição tridimensional, superfície e textura estão diretamente relacionadas ao tratamento, à técnica e ao material utilizados na confecção e no acabamento da peça; portanto, a textura de uma escultura deve ser pensada como parte de seu processo de concepção, visto na sua totalidade e não apenas como parte do acabamento na etapa de finalização da peça.

d) Espaço

Na escultura, o espaço pode ser percebido tanto através da analogia entre duas formas que se colocam uma ao lado da outra e estabelecem relações de equilíbrio estático ou dinâmico, como também através da afinidade que o objeto escultórico estabelece com o seu entorno. Podemos observar isso quando temos duas formas muito próximas: a sensação que temos é que o espaço entre elas é algo muito restrito, levando à ideia de tensão.

De outro modo, quando duas formas estão mais afastadas, o espaço entre elas parece se apresentar menos tenso, favorecendo uma compreensão de que se trata de algo externo às duas formas e, portanto, parte de seu entorno. Nas formas de Henry Moore, temos a impressão de que o espaço penetra nas massas.



Figura 4 – Henri Moore – Mãe reclinada com filho. Arte Center (1960), Minneapolis, USA.

Fonte: STRICKLAND, Carol e BOSWELL, John. Arte Comentada. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

e) Cor

No universo da produção escultórica moderna e contemporânea, a cor pode ser considerada um elemento acessório que entra na composição tridimensional para reforçar a ideia de unidade ou de diversidade entre as partes ou de unidade com seu entorno. Contudo, estudos arqueológicos indicam sua presença em vários momentos e em várias civilizações, destacando-se o período clássico.

Na transição para a escultura moderna, especialmente nas produções neoclássicas, a cor esteve, por um largo período, em desuso, retornando como elemento do repertório de artistas modernos e contemporâneos, notadamente aqueles vinculados à corrente estética do abstracionismo geométrico. A atitude mais comum entre os escultores em relação ao uso da cor é deixar que a cor do material utilizado na peça apareça, indicando ao espectador as qualidades cromáticas obtidas no processo de acabamento.



Figura 5 – Reprodução moderna do sarcófago de Alexandre ,o Grande, com proposta de reconstituição da policromia original.

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:NAMABG-Colored_Alexander_Sarcophagus_1_re-touched.JPG. Acesso em 20/12/2010.

f) Movimento

A ideia de movimento na escultura foi tratada desde os tempos da cultura clássica greco-romana. O melhor exemplo da representação do movimento que conhecemos do período clássico é a peça conhecida como “O Discóbolo”, de autoria de Myron, escultor grego. No período moderno, os artistas futuristas representaram o movimento tentando capturá-lo no espaço com um enfoque na velocidade.

Aprofundando a relação da escultura com o movimento, os escultores ligados à estética construtivista passaram a tratá-lo através do aspecto dinâmico, retirando sua forma de expressão da própria dinâmica do objeto escultórico. Com essa filosofia de trabalho, os construtivistas transformaram a escultura num objeto com capacidade de movimentar-se e de modificar sua forma a partir de estí-

mulos externos. Calder, artista norte-americano, ficou conhecido como o grande criador das esculturas móveis. Além dele, merecem destaque Naum Gabo e Antoine Pevsner, pioneiros da arte cinética. Tratando da relação movimento, luz e escultura, assim se expressa Krauss (2001) sobre o trabalho de Calder.

Os móveis de Calder (iniciados em 1932) atingem, em sua forma desenvolvida, um equilíbrio delicado o bastante para ser perturbado e movimentado pelo vento, por correntes de ar que percorrem o ambiente em que estão suspensos ou pelo toque de alguns de seus observadores (p. 258).

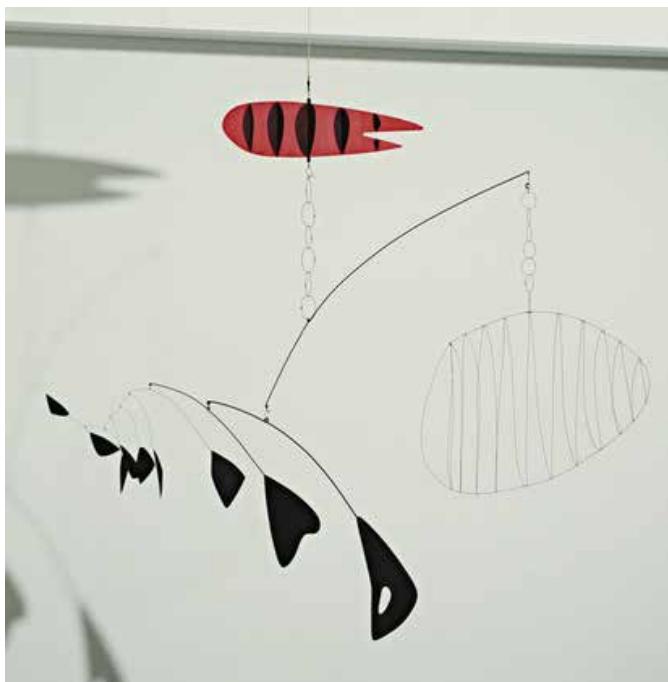


Figura 6 - Armadilha de Lagosta e História de Peixe – Calder, 1939, MoMA, NY, USA.

Fonte: STRICKLAND, Carol e BOSWELL, John. Arte Comentada. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

g) Escala

No universo das produções tridimensionais, a escala é o elemento de comparação entre as partes da obra, a altura média de uma pessoa adulta e os elementos do espaço urbano onde está fixada, funcionando como um dos elementos condicionantes na apreciação destes objetos ou construções. Ainda tendo por base o tamanho médio de uma pessoa e o tamanho do objeto escultórico, podemos, ou não, fazer referência ao espaço interior e exterior de uma escultura.

Quando tratamos de escala em escultura, também estamos abordando possibilidades de apreciação: em um extremo, podemos ter uma peça em escala monumental e, no outro, uma peça de reduzido tamanho que pode ser colocada sobre uma mesa, como o saleiro de Benvenuto Cellini.

Usualmente os escultores elaboram seus estudos em escala reduzida, tendo como matéria-prima a argila, especialmente aqueles que trabalham com esculturas de grande porte. Esses estudos oferecem ao artista a possibilidade de ver, na totalidade, os elementos formais de sua composição, possibilitando ajustes e aprimoramentos, antes da execução definitiva das peças em materiais mais onerosos.



Figura 7 – Saleiro, representando Netuno e Anfitrite – Cellini.

Exemplo de escultura de pequena dimensão

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Benvenuto_Cellini. Acesso em 17/12/2010.

1.4. A expressão tridimensional e a figura humana

Na produção de um trabalho figurativo, seja no âmbito bidimensional ou tridimensional, é necessário, antes de tudo, conhecer os processos e os métodos de representação da figura humana e suas relações com a paisagem e os objetos que fazem parte do nosso cotidiano. Precisamos dominar noções de proporção entre as partes do corpo humano.

Para chegarmos a esse domínio, é fundamental o conhecimento sobre aspectos da anatomia humana, especialmente da representação das diferentes partes do corpo humano em movimento e de detalhes da musculatura contraída.



Figura 8 – Homem de Vitrúvio, por Leonardo da Vinci (1485-90, Veneza, Galleria dell'Accademia)

Fonte: O pensamento vivo de Da Vinci. São Paulo: Martin Claret, 1985.



Figura 9 – Modelo em madeira utilizado para simular movimentos e observar as proporções.

Fonte: Foto do Autor. Acervo pessoal.

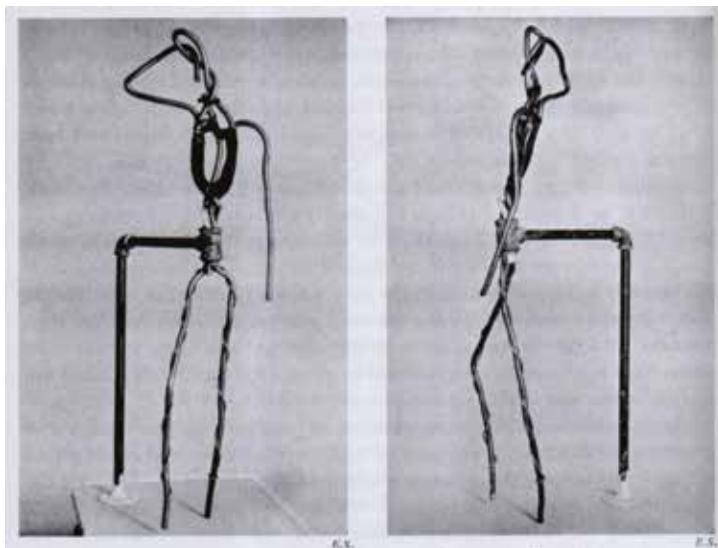


Figura 10 – Estrutura de sustentação para a modelagem utilizando fios de aço (aramo) de duas espessuras. Através da estrutura, definimos o movimento, a postura.

Fonte: PUTNAM, Brenda. *The Sculptor's way: a guide to modelling na sculpture*. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

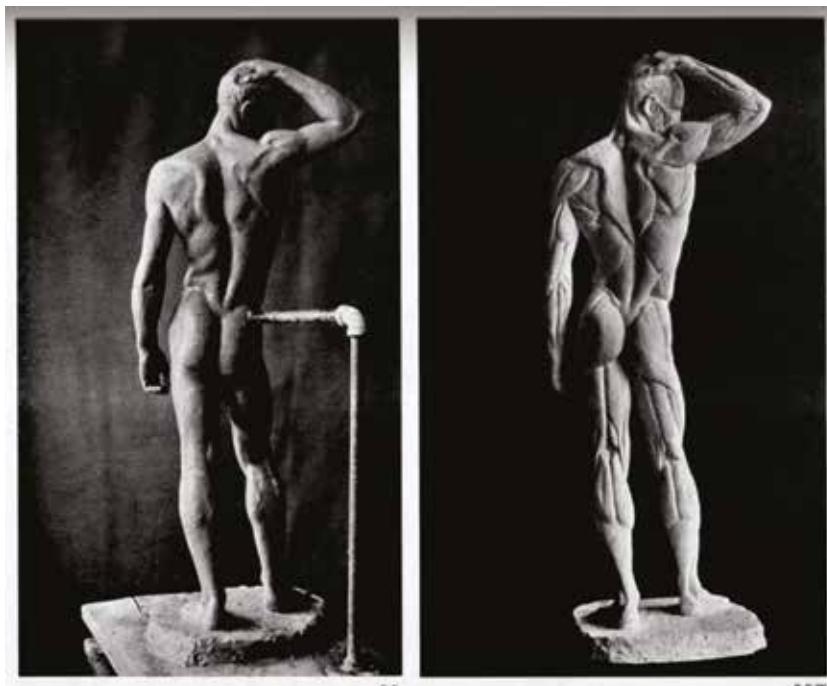


Figura 11 – Vista de trás da modelagem de uma figura humana ao lado de um modelo em que aparece a musculatura (anatomia).

Fonte: PUTNAM, Brenda. *The Sculptor's way: a guide to modelling na sculpture*. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

a) As proporções e o sistema de pontos e medidas

Como foi dito anteriormente, a escala é um importante elemento no processo de representação da tridimensionalidade, e os escultores iniciam suas criações através da execução da ideia básica em peças pequenas ou em projetos desenhados para servirem de guia na execução do trabalho definitivo. Tanto à execução em escala reduzida, como o projeto da peça, especialmente quando se trabalha com madeira ou pedra, exigem o transporte de medidas, para que possamos nos guiar com segurança no corte desses materiais.

Quando trabalhamos transportando medidas em duas dimensões, a régua e o esquadro são suficientes; no entanto, quando trabalhamos com o transporte de medidas em três dimensões, a tarefa é um pouco mais complicado, já que temos que mensurar simultaneamente largura, altura e profundidade. Para esse tipo de operação, dos vários instrumentos que existem, o compasso transportador e o transportador de pontos são os mais usados.

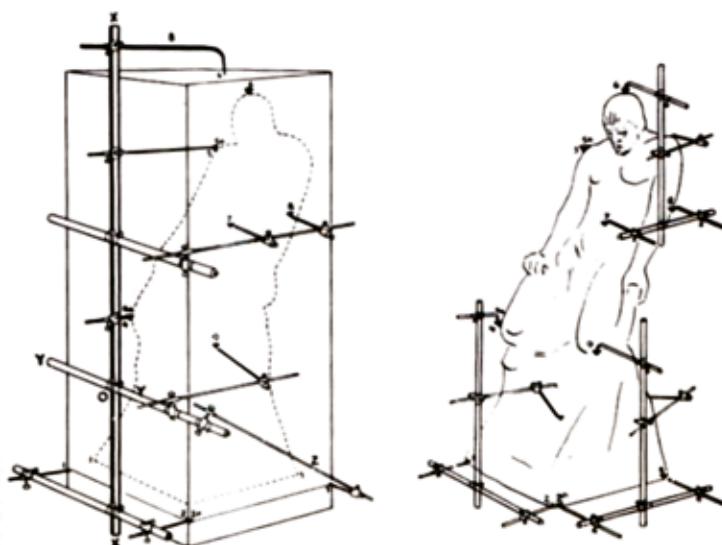


Figura 12 – O transportador de pontos da escultura clássica.

Fonte: WITTKOWER. Escultura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

b) O Contrapposto na base da representação da figura humana

Outro aspecto importante da representação da figura humana é o domínio da estabilidade da figura e do conjunto escultórico. Os escultores clássicos realizaram estudos e chegaram a determinados resultados que garantem estabilidade e naturalidade da figura, especialmente quando executada em pedra. A estabilidade da escultura em metal pode ser garantida por elementos de sustentação, como parafusos e soldas.

O esquema criado pelos gregos, difundido pelos italianos e conhecido com o nome de *contrapposto*, cujo significado em língua portuguesa é “oposto”, consiste na representação da figura humana em pé, de forma que o peso recai sobre uma perna, chamada de perna engajada, que libera a outra do peso do corpo, possibilitando que fique com o joelho levemente articulado.



Figura 13 – Doríforo, de Policleto.

Fonte: wikipedia. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Doryphoros.jpg>. Acesso em 17/12/2010

Essa posição dá inclinação aos quadris, ombros e à cabeça, sugerindo uma espécie de relaxamento das tensões e aparentando certa naturalidade, o que dá vida à escultura. Foi Andrea del Verrocchio quem reavivou a ideia clássica e lhe deu o nome de *contrapposto*. Depois, a técnica foi aperfeiçoada por Michelangelo na perspectiva do estudo científico da anatomia, que influenciou Bernini e outros escultores barrocos, sendo incorporada ao ensino nas Escolas de Belas Artes do mundo ocidental. Em tempos modernos, foi utilizada por Aristide Maillol numa representação da “Vênus com um colar”.

Por meio desse artifício, a figura aparece como se estivesse em movimento natural, tanto na vista de frente quanto na de lado. Essa representação, quando executada em pedra, exige uma base específica.

Na atualidade, a representação mais frequente do corpo humano tem sido feita em retratos tridimensionais, que são registros de personalidades marcantes do meio social, o que já era feito outrora pelos romanos. Dentre as modalidades de retratos, temos busto, somente cabeça, corpo inteiro e relevo. Nessa modalidade de escultura, os materiais usados são mármore, bronze e terracota.

1.5. A representação de formas abstratas

A ideia de arte abstrata é tão antiga quanto a própria arte; contudo, quando falamos em abstrato na atualidade, estamos nos referindo a uma forma de expressão das artes visuais cujo aspecto formal está vinculado às correntes das vanguardas europeias da primeira metade do século XX. Na escultura, o abstracionismo é uma forma de expressão que ignora a representação natural ou naturalista do corpo humano e que tem como inspiração a geometria ou as formas orgânicas. É dividido em várias correntes cujo ponto comum é a negação da figuração.

No campo tridimensional, as criações abstratas estão associadas à ideia de construções, trazendo, para o âmbito da escultura, os instrumentos e os materiais utilizados em construções industriais. São composições que desenvolvem a poética visual por meio de chapas de metal, madeira, pedras e produtos da construção civil.



Figura 14 – Lygia Clark, Bicho / máquina - metal dourado, 1962.

Fonte: *Catálogo escultores e esculturas*. Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, 2003.

Cubos, cilindros, linhas e retas são elementos da gramática visual do iniciante neste processo de composição. Descobrir relações entre esses elementos é o desafio para quem busca a poética visual.



Figura 15 – S/ título - Sérvulo Esmraldo.

Fonte: Foto do Autor. Acervo pessoal.



Síntese do capítulo

Neste capítulo, aprendemos que a escultura é uma forma de expressão tridimensional e que essa expressão possui uma espécie de vocabulário, por meio do qual os escultores se expressam. A produção tridimensional é realizada em etapas, num processo que chamamos de atelier, envolvendo pesquisas com materiais e meios expressivos, como o ferro, a pedra e o projeto de execução, independente de se tratar de uma peça figurativa ou abstrata.

Aprendemos também que os principais elementos da gramática tridimensional são massa, plano, espaço, linha, superfície ou textura, cor, movimento e escala e que, para a produção escultórica figurativa, é necessário conhecer métodos de representação da figura humana e dominar noções básicas de proporção entre as diferentes partes do corpo humano.

Por fim, entendemos que, na representação da figura humana, o “contrapposto” tem se apresentado como a forma mais equilibrada. A técnica consiste na representação da figura humana de pé, de forma que o peso recai sobre uma perna, chamada de perna engajada, que libera a outra do peso do corpo, possibilitando que o joelho fique levemente articulado.



Atividades de avaliação

1. Escreva um texto contando aos colegas qual era o seu entendimento sobre as expressões “tridimensionalidade” e “escultura”, o que você pensava quando ouvia essas palavras? Seu entendimento mudou depois da aula de hoje? O que acrescentou na sua forma de compreender essas expressões?
2. Quais são os elementos da gramática tridimensional? Conceitue cada um deles.
3. Escolha duas gravuras de esculturas famosas, uma representando uma figura humana e outra representando uma figura abstrata. Redija um texto aplicando às esculturas selecionadas os conceitos trabalhados neste capítulo.
4. O que é o “contrapposto” e em que consiste esse conceito na arte da escultura?

Leituras, filmes e sites



Leituras

CABRAL, Maria Madalena Roberto. **A função e o significado da escultura pública na cidade de Goiânia.** Visualidades. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual - Fav I Ufg. v. 6, n. 1 e 2 (2008). Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18092/10792>>

CHIARELLI, Tadeu. **O Tridimensional no Acervo do MAC:** Uma Antologia. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2012/tridimensional/sobre.htm>>

MIRANDA, Antônio. **Escultura como forma e significado.** Universidade de Brasília, 1993. Disponível em: <<http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/EsculturaFormSign.pdf>>

VIEIRA, João Guimarães. **Amilcar de Castro, escultura também é coisa mental.** Estud. av. [online]. 1996, vol. 10, n. 26, pp. 353-357. ISSN 0103-4014. Disponível em: <[>>>>](http://www.scielo.br/pdf/ea/v10n26/v10n26a28.pdf)

Vídeos

Escultor brasileiro mantém tradição viva. Escultor Adão de Lourdes Cassiano em sua oficina na cidade de Cachoeira do Brumado, no estado brasileiro de Minas Gerais (<http://curtadoc.tv/curta/artes/escultor-brasileiro-mantem-tradicao-viva/>).

Tambellini – Escultor de Ideias. O documentário retrata a vida e a filosofia de Tambellini, com sua técnica de escultura em argila usada normalmente na fabricação de telhas. Ele também fala de sua relação com as artes plásticas e de sua história de vida (<http://curtadoc.tv/curta/artes/tambellini-escultor-ideias/>).

Amilcar de Castro. A narrativa, conduzida pelos depoimentos de Amilcar, mostra seus processos de criação, conceitos e obras em várias cidades (<http://curtadoc.tv/curta/artes/amilcar-de-castro/>).

Sites

<http://www.itaucultural.org.br/>

<http://curtadoc.tv/>

<http://www.mac.usp.br/mac>

2

Capítulo

A escultura em pedra: técnicas, ferramentas e materiais

Objetivos

- Estudar a produção de escultura em pedras por meio de suas técnicas, ferramentas e materiais;
- Apresentar didaticamente as diferentes etapas do processo de criação e de produção da talha em pedra, exemplificando o processo por meio de ilustrações.

Temos de conceber a forma em profundidade. Indicar claramente os planos dominantes. Imaginar formas dirigidas para si; a vida surge de um centro, expande-se de dentro para fora. Ao desenhar, temos de nos fixarmos no volume e nos contornos. É o relevo que determina o contorno. O principal é comover-se, amar, esperar agitar-se e viver. Ser um homem antes de ser um artista (RODIN, 1980, p. 234)

1. As denominações usuais da escultura e o contexto de sua produção no Ocidente

Entalhe, talha ou talhe são termos usados para nomear a técnica tradicional de produção de objetos tridimensionais pelo processo de subtração de material de um bloco, por meio de sucessivos cortes e retiradas, até se obter a forma desejada. A escultura em pedra é um trabalho que exige do artista, além de habilidade e tempo, uma boa dose de força física quando utiliza material mais rígido e blocos de grandes dimensões.

Tradicionalmente, a madeira e a pedra são os materiais mais utilizados pelos escultores. Depois deles, temos os materiais industriais fabricados a partir de processos que utilizam aglomerados e aglomerantes; dentre eles, há blocos produzidos com pó de pedra, blocos de cimento armado e de materiais sintéticos à base de polietileno, também chamado de espuma sintética.

Utensílios feitos de pedra em tempos remotos tanto em civilizações pré-históricas como em civilizações da antiguidade podem ser encontrados em todos os continentes. São, de fato, o testemunho material dos vários estágios de desenvolvimento social e cultural das civilizações passadas: os mais antigos estão associados a tradições e a situações da vida cultural dessas civilizações.

Na História da Arte Ocidental, a civilização egípcia foi responsável por importantes produções de talha em pedra. Há registros de trabalhos tanto em pedras moles, como em pedras com um grau de dureza mais elevado. Dentre as pedras mais usadas, destacam-se o granito e o calcário. Um dos exemplos mais famosos da escultura egípcia é a esfinge de Gizeh.

Devemos às esculturas e aos conjuntos escultóricos dos povos do Egito e da Mesopotâmia boa parte do conhecimento que temos acerca de sua cultura. Esses povos produziram peças de pequeno e de grande formato, cujos motivos retratam o cotidiano, com elementos de suas tradições crenças, hábitos, alimentos, vestimentas, formas de comunicação e outros.



Figura 16 – A Esfinge guardiã da pirâmide de Gizé na cidade do Cairo, no Egito.

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Egypt_Giza_Sphinx.01.jpg. Acesso em 20/12/2010.

Outro importante momento histórico da talha em pedra está ligado ao passado clássico das civilizações gregas e romanas. Essas civilizações elegeram o mármore como material preferido e o tornaram o material símbolo da expressão escultórica do Ocidente.



Figura 17 – Fragmento do baixo-relevo denominado “friso Ergastines”, do Partenon de Atenas. Mármore, com vestígios de policromia. Museu do Louvre, Paris

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Egastinai_frieze_Louvre_MR825.jpg Acesso em 10/11/2010.

Falando do lugar ocupado pela escultura em pedra na história das artes visuais, Wittkower (2001), estudioso da escultura clássica, faz o seguinte comentário:

Os gregos, herdeiros das civilizações orientais, e, depois deles, os romanos e italianos cultivaram, com orgulho, as tradições que remontam a uma época imemorial, e foi no seio dessas civilizações mediterrâneas que surgiu o conceito de que esculpir a pedra, especialmente o mármore, era o objetivo mais elevado e a mais grandiosa realização dos escultores. Tal conceito, nascido no sul, foi plenamente assimilado em toda a Europa, e sua força continua viva até hoje (WITTKOWER, 2001, p. 4).

2. Instrumentos, técnicas e etapas de produção da escultura em pedra

Os instrumentos utilizados na escultura em pedra (entalhe em pedra) podem ser agrupados a partir das fases ou etapas do processo de produção de uma peça. Em geral, são instrumentos de aço temperado, com exceção dos martelos, que são de ferro. A escolha da ferramenta está diretamente relacionada com o tipo de material (meio) e com a forma que se deseja obter. Contudo, a ferramenta mais importante de todas é, na realidade, o local onde possamos trabalhar, que é o atelier.

Antes de tudo, este atelier deve ser amplo; mesmo que não possua todos os equipamentos indispensáveis, dar-nos-á condições de improvisar e de adequar outros equipamentos para que possamos executar a peça desejada da forma que a criamos e como projetamos sua execução. Geralmente, a falta ou a inadequação desse espaço é o primeiro problema que enfrentamos. Na

condição de estudantes de arte, nem sempre dispomos de espaços adequados às necessidades de nossas criações.

Quando, finalmente, saímos da escola e tentamos instalar nosso atelier, na condição de profissionais, deparamo-nos com os problemas impostos pelo mercado imobiliário: os lugares de fácil visitação são caros e escassos, obrigando-nos a optar por espaços fora da área urbana, o que dificulta a visitação e o acesso que pode garantir a sobrevivência do atelier. Uma vez resolvido o problema do espaço de trabalho, devemos nos preocupar com as ferramentas propriamente ditas e com seu acondicionamento no ambiente de trabalho.

Devemos deixar sobre as bancadas e as mesas de trabalho apenas aquelas extremamente úteis para a execução daquela peça na qual estamos trabalhando, mas, ao mesmo tempo, devemos deixar, sob o domínio de nossa visão, as demais ferramentas para que delas possamos dispor quando necessário.

Quando trabalhamos com pedra, os primeiros cortes de desbastes devem ser realizados com instrumentos bastante afiados. Logo em seguida, podemos utilizar ferramentas menos cortantes, como a goiva e a lima. Na fase de acabamento, podemos utilizar lixa, pedra-pomes ou areia. Para finalizar o acabamento, podemos acrescentar silicone líquido ou cera.

De maneira prática, podemos classificar as ferramentas em instrumentos de desbastar e os esboçar as formas e os instrumentos de obter acabamentos. Dentro dessa classificação, temos ainda as ferramentas genéricas e as específicas. As genéricas podem servir para cortar diferentes tipos de materiais e as específicas poderão, inclusive, ser de fabricação artesanal e pessoal.

Como uma categoria à parte, podemos considerar os instrumentos mecânicos, que podem ser utilizados tanto no desbaste, como no acabamento. Estas ferramentas são, na realidade, uma opção a mais à nossa disposição para aperfeiçoar cortes e acabamentos de peças executadas em pedras mais duras.

2.1. Ferramentas de desbastar e esboçar formas: etapa inicial

Martelo: utilizado para pedras de dureza normal, deve pesar aproximadamente 1 (um) kg ou mais, dependendo do tipo de trabalho a ser executado.

Escopo: utilizado junto com o martelo para retirar fragmentos grandes na primeira etapa do trabalho.

Pontas: utilizadas para retirar fragmentos pequenos e médios, podendo ser utilizadas até se chegar próximo da forma desejada.

Cinzel: é um instrumento que possui, numa extremidade, uma lâmina resistente muito aguçada. Ele é usado para entalhar ou cortar pedra, geralmente com o auxílio de um martelo.



Fonte: WIKIPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ColdChisels.jpg>. Acesso em 19/12/2010.

Malho: é um tipo de martelo que possui suas variantes conforme a necessidade de batidas mais vigorosas; no uso para o desbaste de pedras, é feito de metal, com cabo de madeira.

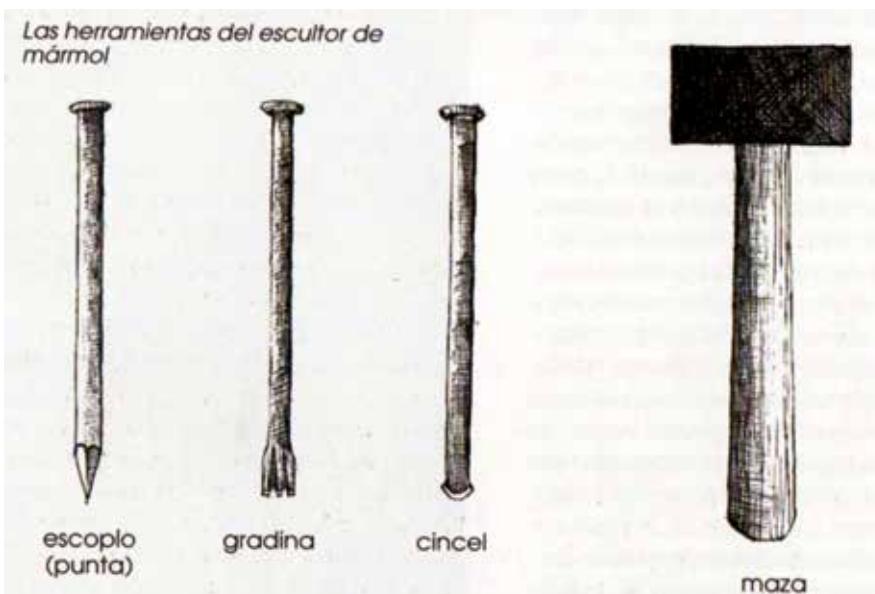


Figura 19 – As ferramentas tradicionais da escultura em mármore: escopo, gradina, cinzel e malho.

Fonte: DE POI, Marco Alberto. *Cómo realizar esculturas en madera, en piedra, en mármol, en metal*. Barcelona: Editorial De Vecchi, S.A., 1997.

2.2. Instrumentos da etapa de acabamento

a) Lixas e lixadeiras

Para os acabamentos de peças em mármore e granito, podemos utilizar lixas de uso manual ou discos de lixas para lixadeiras elétricas. Dependendo da forma da peça, as lixadeiras elétricas oferecem excelente resultado, pois são práticas e rápidas.

b) Pedra-pomes

É um instrumento utilizado no polimento de esculturas em pedra de baixa dureza; funciona como se fosse uma lixa e oferece bons resultados. Trata-se de uma rocha de baixa densidade cheia de poros, tendo o aspecto de uma esponja. Na construção civil, é utilizada como material de aterro e como aditivo ao concreto para torná-lo mais leve.

3. A talha em pedras passo a passo

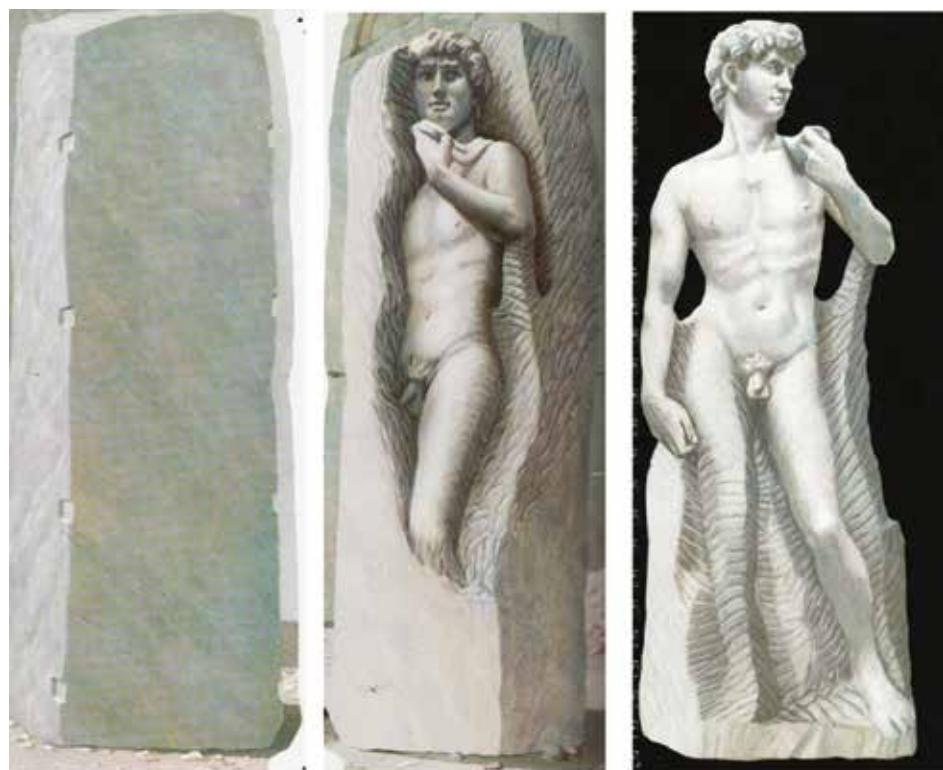


Figura 20 – O bloco e as etapas do entalhe em pedra – Um exemplo que toma por base o “Davi”, de Michelangelo, na técnica tradicional do esboço.

Fonte: *O trabalho dos escultores*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

Não existe uma receita nem uma maneira padrão para se iniciar uma escultura em pedra. Cada pedra possui um grau de dureza e uma espécie de tecido, que é a forma como se agrupam os elementos que a compõem. De todas as pedras, a mais associada ao universo da escultura é o mármore, especialmente o branco. O mais tradicional na Europa é o mármore de Carrara, que vem sendo utilizado há mais de 2.000 anos. No Brasil, a pedra mais utilizada é a pedra-sabão, encontrada com bastante abundância no Estado de Minas Gerais.

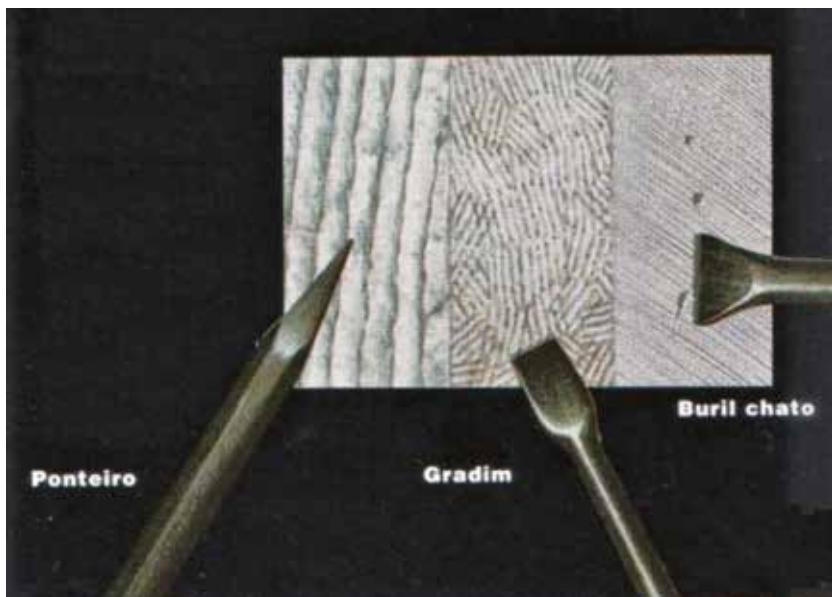


Figura 21 – Efeitos das diferentes ferramentas sobre o mármore

Fonte: *O trabalho dos escultores*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

A maneira mais prática de esculpir é colocarmos o bloco de pedra sobre um apoio de madeira, que pode ser uma bancada ou um banco. Em seguida, marcamos os pontos de referência sem muitos detalhes como se faz no caso da madeira. Quatro pontos são suficientes para começarmos. Nesta etapa, para facilitar o trabalho, podemos utilizar um instrumento de corte elétrico. O mais usual é o que possui, em sua extremidade, um disco de 20 cm de diâmetro, que, uma vez acionado, vai realizando cortes na pedra.

Entre um corte e outro, devemos manter um espaço de 4 a 5 cm, para facilitar o desbaste do material que queremos retirar. O uso desse instrumento, que também é conhecido como esmerilhadora, possibilita a escultores amadores a escavação de qualquer forma em poucas horas.



Figura 22 – Imagens de três estágios do processo de criação e de execução do escultor Henry Moore na peça “A virgem e o menino”. Nelas, aparece, com clareza, a valorização da massa.

Fonte: WITTKOWER. Escultura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Outra maneira de iniciarmos o esboço da escultura é a tradicional, que se faz através da utilização de uma ferramenta de aço com uma forma piramidal e um martelo de ferro, que são usados para golpear a pedra até o desbaste necessário e a obtenção de um formato que possibilite o detalhamento e o acabamento por nós desejados. Uma vez terminado o esboço, podemos lançar mão de outros instrumentos, para eliminar as retículas e realizar o detalhamento; para isso, necessitamos de, pelo menos, dois martelos de diferentes tamanhos e pesos e de cinzéis com pontas diferentes. No trabalho com mármore, é indispensável uma variedade mínima de cinzéis de aço de qualidade.

Com as mesmas ferramentas utilizadas nas pedras tradicionais, também podemos esculpir em blocos de cimento e gesso. Considerando-se as dificuldades relacionadas com o atelier e a consecução das ferramentas, o concreto e o gesso têm sido os materiais de experimentação da talha de escultores iniciantes, substituindo o mármore e a pedra-sabão.

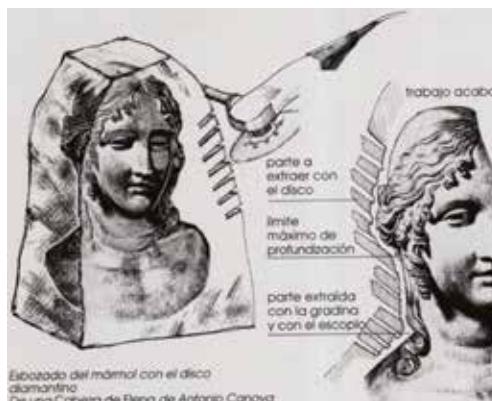


Figura 23 – Esquema de elaboração de um esboço em mármore utilizando o disco de diamante.

Fonte: DE POI, Marco Alberto. *Cómo realizar esculturas en madeira, en piedra, en mármol, en metal*. Barcelona: Editorial De Vecchi, S.A., 1997.



Figura 24 – Aristide Maillol – Mulher Sentada (Mármore) – MoMA, NY.

Fonte: PUTNAM, Brenda. *The Sculptor's way: a guide to modelling na sculpture*. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

Dando continuidade aos aspectos técnicos da talha em pedra, apresentaremos, em seguida, uma relação das pedras mais utilizadas nos trabalhos de atelier, aquelas que consideramos indispensáveis para quem se inicia no campo da tridimensionalidade, seja na produção de peças ou na produção do discurso acerca dessas peças.

4. As pedras usuais na talha e suas características: mármore, granito, calcário, pedra-sabão e pedras artificiais

Mármore: usada desde a Grécia antiga, ainda hoje é a pedra favorita dos escultores. Pode ser encontrada em grandes variações de cores e tons, de acordo com o seu lugar de origem. O mármore italiano é considerado um dos melhores do mundo, especialmente o de Carrara, que foi utilizado por Michelangelo em suas peças. É considerada uma pedra fácil de ser talhada e de se obter acabamento.

Figura 25 – Mármore

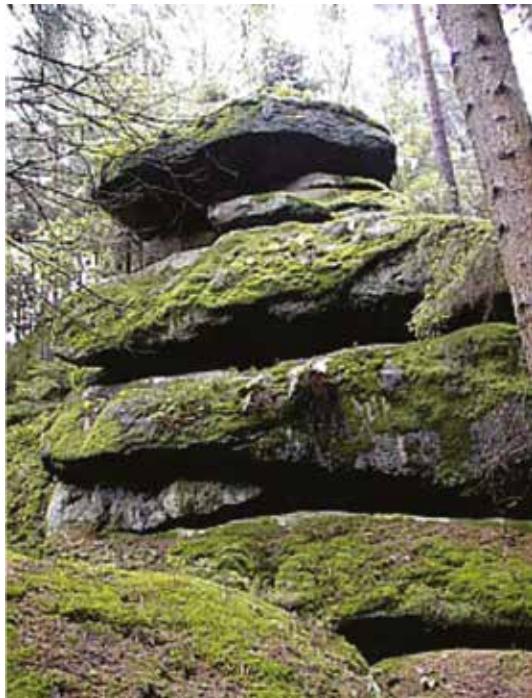
Fonte: WIKIPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MarbleUSGOV.jpg> Acesso em 19/12/2010.



Granito: material de escultores desde o Antigo Egito, é usado em esculturas externas por se tratar de uma pedra bastante resistente e dura. Possui uma textura bastante áspera que resulta de sua composição (feldspato e mica). Do ponto de vista da execução, não é indicada para formas mais detalhadas devido à sua dureza e à exigência de instrumentos de cortes especiais. Pode ser encontrada na seguinte variedade de cores: amarelo, rosa, verde e em diferentes tons de cinza.

Figura 26 – Afloramento de granito.

Fonte: WIKIPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Granit-1.jpg>. Acesso em 19/12/2010.



Calcário: é uma rocha sedimentar que contém minerais com quantidades acima de 30% de carbonato de cálcio. Quando o mineral predominante é a dolomita, é chamado de calcário dolomítico. Possui coloração que varia do branco ao preto, passando por várias tonalidades de cinza, indo do cinza claro ao grafite. Há os que apresentam tons de vermelho, amarelo, azul ou verde em função do tipo e da quantidade de impurezas que possam apresentar. As cores mais encontradas são o cinza e o ocre, também conhecido popularmente como bege.

Pedra-sabão (Esteatito): também chamada de pedra de talco, é uma rocha mole (branda), isto é, de baixa dureza. Pode ser encontrada em tons que vão do cinza ao verde. É conhecida popularmente pelo nome de pedra-sabão e possui uma aparência oleosa ou saponácea. Pode ser encontrada com facilidade especialmente no Estado de Minas Gerais. Na história da escultura no Brasil, temos exemplos de sua utilização desde o período barroco. Desse período, merece destaque o conjunto escultórico dos profetas, esculpido por Aleijadinho, que compõe o acervo da igreja de Matosinhos, na cidade de Congonhas do Campo, em Minas. Outro exemplo significativo da utilização dessa pedra foi o revestimento da estátua de Cristo Redentor, que possui 30 metros de altura e fica a 709 metros de altitude. O revestimento foi executado com chapas de pedra-sabão.



Figura 27 – Aspecto da pedra-sabão

Fonte: WIKIPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Esteatito>. Acesso em 19/12/2010.

a) Pedras artificiais - blocos de materiais obtidos por processos industriais

Chamamos de pedras artificiais, os blocos fabricados por processos de laboratório ou em canteiro de obras. Em sua maioria, são obtidas pelo uso de materiais fabricados para a indústria da construção civil; dentre os mais comuns, temos as variedades de concreto e de gesso. Para os primeiros exercícios de talha, os blocos de gesso são os preferidos, devido à sua praticidade, já que podem ser confecionados em qualquer tamanho, e, para o seu corte, podemos utilizar variados instrumentos, desde facas e estiletes até as ferramentas da talha tradicional.

Síntese do capítulo



Neste capítulo, aprendemos que entalhe, talha ou talhe são termos usados para nomear a técnica da escultura em pedra, cujo processo é resultado de sucessivos cortes e retiradas das partes do bloco até chegar à forma desejada. Esculpir em pedra é um trabalho que exige, além de habilidade e tempo, uma boa dose de força física quando se utiliza material mais rígido e blocos de grandes dimensões. Além disso, discutimos também sobre a importância de conhecer os instrumentos, as técnicas e as etapas de produção da escultura em pedra e vimos que as ferramentas podem ser divididas em ferramentas de desbastar e de esboçar formas e em ferramentas de acabamento.

Quem quer se aventurar pela arte da esculpir deve saber que não existe uma maneira padronizada para se iniciar uma escultura em pedra, pois cada pedra possui um grau de dureza e uma espécie de tecido, que é a forma como se agrupam os elementos que a compõem, e isto é que define o modo como se deve ser processado o seu corte ou desbaste e as possibilidades de acabamento. Sabendo disto, o escultor deve conhecer as pedras usuais na talha e suas características: mármore, granito, calcário, pedra-sabão e pedras artificiais. Depois, é só dar asas à imaginação.

Atividades de avaliação



1. Fale dos elementos da grama tica tridimensional.
2. Como você vê a anatomia no processo de produção de esculturas figurativas?
3. O que você entende por talha em pedra? Quais são os tipos de pedras mais utilizados nos trabalhos em talha?
4. Descreva as qualidades plásticas da pedra-sabão. Em seguida, compare o grau de dificuldade de obtenção de uma formas utilizando granito e pedra-sabão.

Leituras, filmes e sites



Leituras

SILVA, Fernando Roussado. **Técnica da escultura em pedra: algumas reflexões sobre o talhe directo**. 2010. Dissertação de mestrado. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa – Lisboa, Portugal. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3608/2/ULFBA_TES393.pdf>.

PEIXOTO, Katia. **Escultura em pedra de Victor Farrel: Estudos para uma metodologia de ensino**. 2013. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneas.com.br/2013/09/normal-0-false-false-false-pt-br-ja-x_4.html>.

Vídeos

Pita Camargo: escultor / Instituto Arte na Escola; autoria de Solange Utuari; coordenação Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. São Paulo: Instituto arte na Escola, 2006. (DVD). Documentário com depoimento do artista escultor catarinense Pita Camargo que explora a potencialidade da pedra. As ideias para trabalhar o vídeo podem ser encontradas em <http://artenaescola.org.br/uploads/dvdteca/pdf/arq_pdf_137.pdf>.

Sites

<http://www.mac.usp.br/mac>

<http://www.revistacontemporantes.com.br/>

<http://www.arteducacao.pro.br/>

Referências



KRAUSS, Rosalind. E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PUTNAM, Brenda. **The Sculptor's way**: a guide to modelling na sculpture. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

RODIN, Auguste. **Manual del artista**. Stan Smit Y H.F. Ten Holt. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982.

WITTKOWER. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

3

Capítulo

Aprendendo com a tradição: processos, materiais e técnicas consagradas

Objetivos

- Apresentar de maneira didática e analítica, procedimentos, materiais e métodos que foram incorporados ao universo de trabalho dos escultores no Ocidente ao longo dos tempos;
- Estudar os padrões de produção técnicos de representação tridimensional do corpo masculino e feminino, desde a Pré-História até a produção dos mestres renascentistas e barrocos.

1. Da Idade da Pedra ao Renascimento

A presente unidade, denominada de *Aprendendo com a tradição: processos, materiais e técnicas consagrados*, encontra-se dividida em três capítulos chamados: *Da Idade da Pedra ao Renascimento*, *As lições da escultura barroca no Brasil* e *As lições dos escultores modernos*. Temos por objetivo apresentar, de maneira didática e analítica, procedimentos, materiais e métodos que foram incorporados ao universo de trabalho dos escultores do Ocidente ao longo dos tempos e que, de alguma maneira, possa nos ajudar a compreender os processos básicos do fazer e da reflexão no campo da tridimensionalidade, estabelecendo relações entre o modo de produzir e o discurso sobre o objeto escultórico, desde os tempos mais remotos até a contemporaneidade.

Esperamos que, ao finalizar o estudo desta unidade, você possa ser capaz de compreender, os processos de produção da escultura no Ocidente considerando suas fases no período da Pré-História, nas civilizações do Egito e da Mesopotâmia, identificando as civilizações Gregas e Romanas como responsáveis pela formulação de padrões técnicos de representação tridimensional do corpo masculino e feminino, que permanecem até os dias atuais, reconhecendo o declínio, quantitativo e qualitativo desta produção nos primeiros séculos da Idade Média e o início de sua retomada pelos mestres românicos e góticos, até atingir um novo patamar técnico com as produções dos mestres dos séculos XV e XVI, destacando-se, entre eles Miguel Ângelo e Bernini.

Esperamos também que você seja capaz de reconhecer as lições da escultura barroca produzida no Brasil, por meio das técnicas dos nossos primeiros mestres e da técnica da talha dourada dos mestres lusos e brasileiros, além de reconhecer a fase madura da produção barroca no Brasil, por meio das obras de Mestre Valentim e Aleijadinho. Por fim, esperamos que você possa compreender o legado de escultores estrangeiros modernos, como Rodin, Henry Moore e Constantin Brancusi, e de brasileiros, como Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Sérvulo Esmeraldo, para a produção tridimensional da atualidade.

1.1. Pré-História, Egito e Mesopotâmia

Até o final do século XIX, a representação da figura humana era a temática dominante no campo da escultura. A partir da primeira metade do século XX, com o surgimento das vanguardas artísticas e, em especial, da corrente abstrata, a representação da figura humana perde sua hegemonia enquanto temática, dando lugar a uma série de novidades e experimentos que envolvem produções voltadas para as pesquisas sobre a natureza tática e dinâmica da produção tridimensional.

As primeiras experiências abstratas das vanguardas europeias da primeira metade do século XX foram realizadas pelos adeptos do cubismo e do construtivismo. A partir dos anos 1960, essas experiências passaram a envolver trabalhos que exploram a fronteira entre pintura e escultura.



Figura 28 – Venus de Willendorf - uma das esculturas mais conhecidas do período Pré-histórico.

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Venus_of_Willendorf_03.jpg. Acesso em 20/12/2010.

As formas artísticas tridimensionais mais antigas que conhecemos estão localizadas, cronologicamente, no período da Pré-História. Entre elas, destacam-se objetos de uso em rituais religiosos, especialmente as estatuetas

femininas de pequeno porte. Tais achados colocam a escultura entre as formas mais antigas de expressão artística que conhecemos. Na produção destes objetos, o homem pré-histórico utilizava diferentes tipos de materiais, entre eles, a argila e a madeira, que chegaram até os dias atuais como matéria-prima dos escultores. Além destes, o homem pré-histórico também já dominava as técnicas de corte de materiais mais duros, como o marfim e a pedra.

Nas civilizações do antigo Egito e da Mesopotâmia, as técnicas de modelagem, entalhe e moldagem também já eram conhecidas, reforçando também outro dado que coloca as técnicas escultóricas como pioneiras no campo das artes visuais. Nesse sentido, do ponto de vista das tecnologias de execução, a escultura atingiu, durante a Antiguidade Clássica, o aprimoramento de um conjunto de técnicas e uma qualidade de execução e de acabamento que correspondem ao estágio atingido pela pintura nos séculos XV e XVI. No Egito e na Mesopotâmia, os materiais utilizados nas esculturas eram a pedra - nas modalidades granito, xisto, calcário e alabastro -, a argila e os metais.

A grande variedade de pedras que existia ao longo do rio Nilo deu origem às pedreiras – locais de extração de blocos de pedra –, as quais, consequentemente, determinaram a localização dos ateliês em seu entorno. Essa proximidade entre atelier e pedreiras acontecia, principalmente, para facilitar a presença e a participação dos escultores na extração dos blocos, possibilitando um maior controle na escolha da forma e do tamanho desejados para determinadas peças (BAUMGART, 1999).

Uma vez escolhido o bloco, marcava-se, sobre ele, os motivos a serem esculpidos, o que era feito com pigmentos pretos e vermelhos. Em seguida, iniciava-se o processo de desbastar, através de instrumentos de metal, até obter-se a forma desejada. Nos procedimentos de acabamento das peças, eram utilizadas pedras de elevado grau de dureza e facas de cobre. Para obter o polimento das peças, utilizavam-se seixos envolvidos em couro.

As peças encontradas na região da Mesopotâmia são, em geral, de pequeno porte, favorecendo, entre os historiadores, a defesa da tese de que isso seria o resultado da escassez de pedras naquela região.

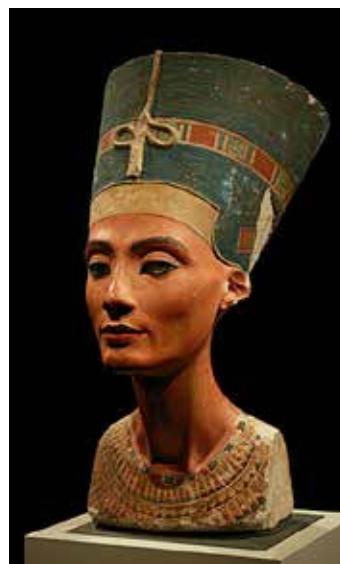


Figura 29 – Busto da rainha Nefertiti no Altes Museu – Berlin

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nefertiti_30-01-2006.jpg. Acesso em 16/11/2010.

1.2. Gregos e romanos na formulação de padrões técnicos de representação tridimensional do corpo masculino e feminino

Desde o século XV, a arte grega vem sendo considerada a base da expressão artística ocidental. No âmbito da escultura, o legado que nos foi deixado pelos gregos continua sendo, na atualidade, de grande importância tanto para a produção como para a reflexão. Buscando entender a contribuição dos gregos, detectamos, dentre os elementos favoráveis ao desenvolvimento de sua arte, a organização política e religiosa que propiciou as condições para as pesquisas e a experimentação.

A este elemento, juntou-se o fato de haverem incorporado, de outros povos do ocidente, o aprimoramento dos processos técnicos de execução da linguagem tridimensional. Nesse sentido, podemos afirmar que, enquanto os escultores egípcios foram limitados pelas regras impostas por sacerdotes e reis, os gregos gozavam de liberdade para a criação, tendo como inspiração a filosofia racionalista e humanista.

Estas condições favoráveis aos processos de criação e pesquisa resultaram na produção de uma arte que tinha, como objetivo, o estabelecimento de um padrão estético com base em cânones racionais, tendo a escala do homem, também conhecida como escala humana, como ponto de partida e ponto de chegada.



Figura 30 – O Discóbolo, de Myron.

Fonte: JANSON, H. W. Iniciação à História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Myron, em sua escultura “O Discóbolo” (representação de um atleta em movimento, lançando um disco), é um dos melhores exemplos desse legado, que vem, ao longo dos séculos, inspirando sucessivas gerações, desde os estudos clássicos do Renascimento até a atualidade. Essa forma de representação da figura humana em movimento é, na realidade, uma espécie de estudo da anatomia do atleta na iminência de realizar um movimento. É o momento exato do lançamento do disco.

Comentando “O Discóbolo” do ponto de vista do método, Gombrich (1999) assim se expressa: “Myron logrou esse extraordinário efeito de movimento através, sobretudo, de

uma nova adaptação de métodos artísticos muito antigos” (p. 90). São métodos que remontam à tradição egípcia, tendo como inovação a presença de um modelo real que posava para o artista numa posição anterior ao movimento, fato que nos remete diretamente à ação relacionada a esse movimento.

O “Discóbolo”, de Myron, tem sido considerado, pelos estudiosos da arte clássica e dos períodos classicistas, uma das formas mais perfeitas de representação do corpo humano em movimento, marcando, definitivamente, a história da escultura ocidental e fornecendo as bases para os estudos sobre anatomia humana dos períodos que o sucederam.

Outro exemplo de legado no estudo anatômico é o “Doríforo”, que, em grego, significa “lanceiro” ou condutor de lança. Sua autoria se deve a Policleto e é um dos exemplos mais antigos de estudo sobre as possibilidades de representação da figura humana com apoio estrutural e naturalidade, gerada pelo equilíbrio entre o movimento, a matéria de confecção da escultura e o apoio na base de sustentação. Essa forma de equilíbrio compositivo ficou conhecida como *contrapposto*, palavra de origem italiana, que significa oposto.

O exemplar desta lição escultórica que conhecemos na atualidade é uma cópia executada em mármore no período helenista. A principal lição compositiva do Doríforo é o seu equilíbrio postural, que oscila entre a tensão e o relaxamento. Outra lição atribuída a Policleto é o estabelecimento da regra sobre a harmonia e as proporções do corpo humano, segundo as quais a altura do homem guarda uma proporção com o tamanho da cabeça: corresponde a sete vezes e meia o tamanho da cabeça (Ver Dórforo na fig. 13 do Capítulo I).

Quanto à representação do corpo feminino, temos a Afrodite de Cnido, de autoria do escultor Praxíteles, como o melhor exemplar do legado grego nesta modalidade. Neste caso específico, o aspecto que nos chama a atenção é o fato de se tratar da representação do corpo feminino, que, durante os séculos XIX e XX, foi a temática mais recorrente em composições tridimensionais figurativas; naquele momento, foi uma espécie de rompimento com a tradição, pois o usual era o nu masculino.



Figura 31 – Afrodite de Cnido. Mármore, cópia romana a partir de original grego de Praxíteles.

Fonte: WIKIPEDIA. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619_n3.jpg. Acesso em: 05/12/2010.

Para justificar sua composição, o escultor teve de elaborar uma justificativa: disse que a deusa estava se preparando para o banho e, portanto, esse era o motivo para representá-la nua. Trata-se de uma composição de raro equilíbrio, na qual o corpo feminino foi representado com uma beleza que remete ao padrão do ideal clássico. Inspirados nesta Vênus, vários escultores produziram outras que receberam o nome de Vênus pudica: todas elas são representadas numa posição em que uma das mãos esconde o órgão genital.

Tratando do método de trabalho dos escultores, Wittkower (2001), estudioso da escultura clássica, faz o seguinte comentário sobre o lugar ocupado pela escultura em pedra na história das artes visuais:

Os gregos, herdeiros das civilizações orientais, e, depois deles, os romanos e italianos cultivaram, com orgulho, as tradições que remontam a uma época imemorial, e foi no seio dessas civilizações mediterrâneas que surgiu o conceito de que esculpir a pedra, especialmente o mármore, era o objetivo mais elevado e a mais grandiosa realização dos escultores. Tal conceito, nascido no sul, foi plenamente assimilado em toda a Europa, e sua força continua viva até hoje (WITTKOWER, 2001, p. 4).

Quando tratamos do legado deixado pela civilização romana antiga no campo das artes visuais, deparamo-nos com algumas discussões que, até hoje, ainda suscitam controvérsias, mesmo que as questões centrais já tenham sido superadas no campo da História da Arte. A mais recorrente das questões diz respeito à originalidade da produção escultórica.

Esta questão tem, como pano de fundo, o fato de os romanos terem importado, indiscriminadamente, uma grande quantidade de exemplares do estatuário grego e feito cópias dos mesmos, além de terem incorporado os elementos básicos da forma de composição da escultura grega à produção dos seus retratos. Havia, no seio do império romano, um exagerado gosto pela decoração e pela opulência, que era estimulado pela ideia de grandeza em função de suas conquistas bélicas.

Abordando a problemática da discussão sobre a originalidade da arte romana, Néraudau (2005) esclarece que, do ponto de vista teórico, esta discussão já foi superada e que sua origem está associada a uma preferência exacerbada pela arte grega durante os séculos XVIII e XIX, o que só começou a mudar na primeira metade do século XX, quando, de fato, iniciamos a fazer justiça ao legado artístico que nos foi deixado pelos romanos da antiguidade clássica. Vejamos o que diz Néraudau (2005):

Para apreciar as obras clássicas, torna-se necessário refletir sobre o conceito de imitação. Na poesia épica, lírica, dramática, na filosofia, na retórica, como na arte, a imitação é, em Roma, um dogma fundamental.

Tem limites que os próprios romanos sentiram por vezes, tendo a impressão de se estarem a adulterar e a contribuir para a sua própria perda. (...) é ainda uma originalidade da arte romana o ser eclético e tornar úteis a uma ideia formas vindas de todos os tempos e de todas as regiões de civilização grega (p. 15-16).

Deixando de lado as discussões sobre originalidade, o fato concreto é que a escultura romana ocupa um lugar de destaque na história da tradição escultórica da Europa e do Ocidente. Não podemos negar a influência grega, que foi marcante em seu desdobramento, mas também devemos reconhecer as influências etruscas.



Figura 32 – Augusto de Prima Porta, Museu do Vaticano.

Fonte: WIKIPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Statue-Augustus.jpg>. Acesso em 15/12/210.

Dentre as características que a identificam em sua fase madura, podemos destacar a maneira como estabeleceu um sentido original de espaço, bem como a qualidade de sua produção de retratos e relevos históricos. Mas foi, sobretudo, no aprimoramento da técnica de produção de retratos, nos mais diversos materiais, que o escultor romano deu sua contribuição à tradição escultórica ocidental.

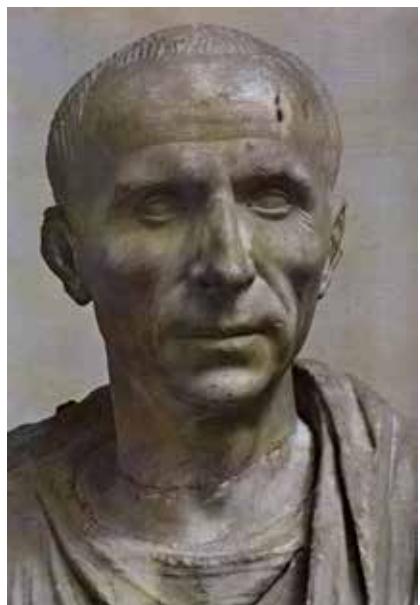


Figura 33 – Retrato de um romano do início do império. Mármore.

Fonte: DONALD, E. Strong. O Mundo da Arte: Antiguidade Clássica. São Paulo: Britâника, 1979.

Numa análise mais apurada dos retratos que são apresentados como realistas, identifica-se uma aparente contradição deste realismo: é que, no grosso da produção da escultura romana, os artistas esculpiam cabeças e corpos em duas etapas e, na maioria das vezes, poderiam desvincular a produção das partes.

A contradição aparece de maneira mais explícita quando temos, de um lado, a produção de cabeças (retratos), que revelam, com nitidez, todos os sinais do tempo e da individualidade, e, de outro, corpos elaborados de acordo com os cânones do ideal de beleza clássica dos deuses gregos, onde o destaque é a proporção ideal e a juventude. Em retratos de corpo inteiro, encontramos cabeças com os sinais do tempo colocadas sobre corpos que seguiam a proporção dos deuses gregos.

Um espectador contemporâneo, pouco informado sobre a história da arte romana e impregnado pela ideia de realismo, difundida através da fotografia e do cinema, estranha essa forma de realismo que mais lhe parece uma incoerência compositiva. Tal fenômeno, quando analisado por estudiosos da arte clássica, de acordo com o contexto da história romana, é perfeitamente compreensível e explicável.

Na produção escultórica romana, o retrato ocupa lugar de destaque como o gênero predominante, levando os estudos sobre a arte romana a classificar a escultura romana em duas grandes categorias, que seriam os retratos e os demais gêneros. Na produção de retratos, destacam-se o busto e a cabeça avulsa como as formas mais recorrentes. A explicação para a grande preferência pelo busto e pela cabeça tem por base as razões econômicas - a estátua de corpo inteiro custava mais caro -, e as convenções da sociedade romana sobre a identificação individual, que se fixava, principalmente, nas características presentes na cabeça.

Na cultura da Roma antiga, a estatuária era, para a sociedade da época, uma espécie de simbolismo e não uma realidade congelada ou documental, como se pretende que seja a fotografia em nossos dias. Não havia uma ideia de unidade visual de maneira tão nítida como a que conhecemos hoje em relação à representação do corpo humano. O usual era que a representação da cabeça obedecesse a um padrão descritivo, buscando o máximo de fidelidade às características de cada indivíduo retratado, enquanto o restante do corpo era confeccionado seguindo um padrão simbólico.

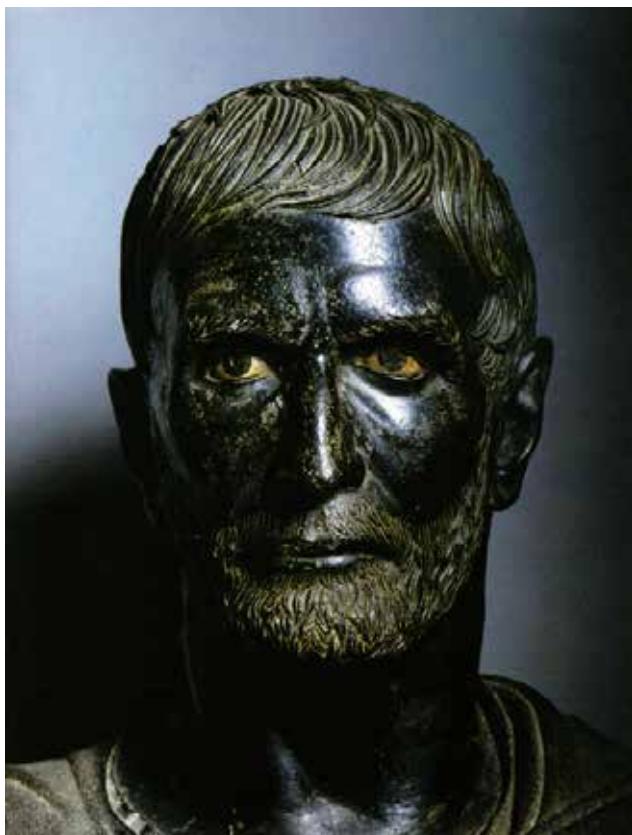


Figura 34 – Efígie de um romano. Bronze (século III a.C) – Museu Capitolino, Roma.

Fonte: BAUMGART, Fritz. Breve História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Talvez a mais importante contribuição da escultura romana, do ponto de vista da técnica, tenha sido a introdução da utilização do mármore branco sem pigmentação. Na tradição grega, algumas partes das esculturas de mármore eram pintadas, principalmente as vestimentas (panejamento), os cabelos e os olhos. Esta é uma das razões, do ponto de vista técnico, para que se diga que a escultura clássica nasceu em Roma. Na Idade Média, a escultura passou, novamente, a adotar a policromia, embora as obras tidas como mais elaboradas imitassem o mármore romano.

1.3. Os mestres românicos e góticos

Para entender o legado dos mestres escultores da Idade Média, é preciso, antes de tudo, entender o significado deste período para a história da arte e da cultura. Do ponto de vista cronológico, podemos situar a Idade Média do ano 300 da era cristã até os anos 1400; sendo mais exatos, podemos dizer que fica entre a Antiguidade tardia (séculos III e IV) e o Renascimento (século XV). Como divisão interna da Idade Média, temos três grandes períodos, que são: Alta Idade Média, época românica e época gótica.

Especialmente para nós, habitantes das Américas, que temos pouco contato com o patrimônio artístico e cultural das cidades europeias, falar da cultura material e da estética deste período pode soar um pouco como falar de algo distante e de um tempo obscuro. É bem verdade também que somente a historiografia recente da Europa passou a tratar o período sem os preconceitos que foram difundidos pelos apreciadores da cultura renascentista.

Deixando esses preconceitos de lado, percebemos que, durante o período medieval, como em qualquer outra época, os artistas exerceram seu ofício e exercitaram sua criatividade elaborando estilos e fazendo seguidores, mesmo que fossem monitorados pelos dogmas da igreja cristã. Uma das diferenças básicas entre a produção da escultura medieval e as produções modernas e contemporâneas é a escassez de elementos que identifiquem a autoria da grande maioria das obras.

Dentre os motivos identificados para esta escassez, são apontados, entre outros, a forma como se organizava o trabalho - boa parte da produção era coletiva - e o modo como eram contratadas as encomendas que aconteciam, muitas vezes, através de contrato informal, o que dificulta o acesso a registros.

De acordo com Wittkower (2001),

ao estudarmos a Idade Média, teremos que nos voltar, muitas vezes, para a Antiguidade clássica, pois o cordão umbilical que unia os artistas medievais aos antigos nunca chegou a se romper. (p. 27)

Quando tratamos da escultura na Idade Média, temos de nos reportar ao modo como foram concebidas e construídas as igrejas românicas e góticas, pois, a rigor, a escultura desse período está intimamente relacionada com a produção arquitetônica e somente passará a gozar de independência do século XV em diante, com o advento da cultura renascentista.

A partir do século XII, surgem significativos exemplares da chamada escultura arquitetônica, localizada na parte externa das edificações, especialmente nos portais. Altet (1993), comentando esse fenômeno, assim se expressa:

por volta do ano 1100, quando a igreja românica se encontra plenamente construída, uma decoração esculpida invade os capitéis, as fachadas, os claustros e, de um modo geral, a arquitetura da igreja (...) O escultor românico coloca sua arte ao serviço da religião e executa obras para a glória (sic) de Deus. É muito apreciado pela sociedade do seu tempo e o seu trabalho deve custar muito caro. Tem em torno de si cortadores de pedra, aprendizes e outros escultores com os quais partilha o seu trabalho, (p. 70-72).

São trabalhos, na sua maioria, de autores não identificados, mas caracterizam-se por uma nova afirmação da expressão tridimensional, assinalando uma forma de produção escultórica cuja técnica e estética têm por inspiração o período clássico. Do ponto de vista da representação da figura humana, em sua primeira fase, ela apresenta-se de forma austera e de modo estilizado com proporções alongadas.

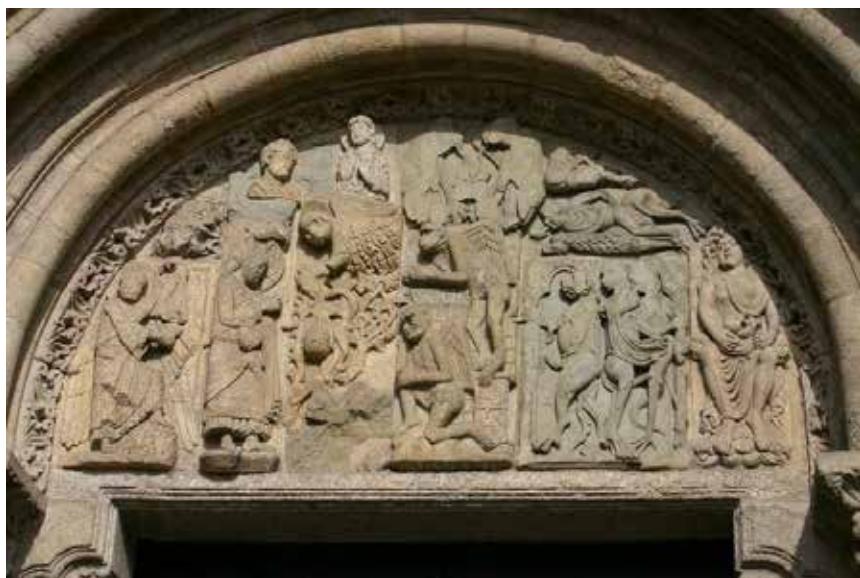


Figura 35 – Detalhe da porta meridional da catedral de Santiago de Compostela - Espanha.

Fonte: WIKIPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Spain.Santiago.de.Compostela.Catedral.Puerta.Meridional.001.jpg>

Acesso: 19/11/2010.

As fachadas das construções românicas e góticas são marcadas pela presença da escultura, onde aparecem como elementos de destaque, embora a sua presença também se faça, com bastante frequência, nos espaços interiores. Esse gosto pela escultura foi responsável pelo surgimento de ateliês cujo funcionamento se encontrava diretamente vinculado a uma determinada construção. A análise desses ateliês e de sua produção nos fornecem importantes elementos para a compreensão do percurso das práticas de produção escultórica ao longo do tempo.

Numa análise do ateliê de Chartres, que funcionou durante a construção da catedral de mesmo nome, na França, Wittkower (2001) nos esclarece sobre alguns aspectos do modo como trabalhavam os mestres desse período, fornecendo elementos técnicos para compreendermos essa produção tanto do ponto de vista dos aspectos construtivos, como tecnológicos:

os blocos de pedra eram trabalhados *avant la pose* no ateliê da catedral; isto é, em geral, simplesmente num espaço ao ar livre, ou talvez, sob uma cobertura bastante próxima ao local onde se erguia a construção. (...) Cada uma das figuras de Chartres consiste de um único bloco; nenhuma delas resulta da união de duas ou mais pedras. (...) O mais importante, porém, é a probabilidade de que o ateliê de Chartres tenha dado início a uma nova tradição. É provável que a decoração escultórica do início da Idade Média tenha sido executada *après la pose*, pois - como afirmam Vöge e outros - a primitiva escultura policromada estava tão próxima da pintura, e dela derivava tão naturalmente, que deve ter sido tratada como se, de fato, fosse pintura, isto é, deve ter sido executada na parede da estrutura já concluída. A escultura monumental de Chartres, pelo contrário, está infinitamente distante da pintura – em primeiro lugar é tridimensional, e tem uma espécie de força plástica primitiva, que a torna fundamentalmente semelhante à escultura grega arcaica (p. 47).



Figura 36 – Estátuas colunares do portal oeste da Catedral de Chartres, c. 1145-1155.

Fonte: WIKIPÉDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Chartres2006_077.jpg. Acesso: 10/12/2010.

Do ponto de vista da utilização de materiais e de técnicas, temos predominantemente a talha em pedra, embora também sejam encontrados exemplares de madeira policromada, marfim e metais. A talha de pedra era executada através de cortes com o cinzel.

Nas temáticas e no resultado da composição e da forma, temos, predominantemente, representações de figuras bíblicas que evocam um naturalismo idealizado. Os teólogos da Igreja Católica impõem aos artistas as diretrizes básicas e os modelos iconográficos a serem seguidos. Estas fontes são as mesmas no período românico e no gótico - a Bíblia e os Evangelhos.

Contudo, os escultores, distanciando-se das representações da arte cristã primitiva, alimentam um desejo de humanizar as figuras, buscando o volume dos corpos, o movimento e a expressão de sentimento. Do ponto de vista da composição, temos conjuntos harmônicos em que predominam a clareza e a ordenação. Há também uma preocupação com a ideia de profundidade.

O apogeu da arte gótica marcou o retorno da escultura monumental, embora este primeiro passo tenha sido dado por empréstimo de formas inspiradas numa representação naturalista - as formas cilíndricas das colunas -, onde eram colocadas as figuras. Essas formas trazem um alto grau de compromisso com o simbolismo exigido pela teologia da época. Algumas construções reuniram mestres de diferentes centros e oficinas, tal foi o caso da catedral de Reims, na França. Nela, podem ser encontradas figuras que, embora estejam vinculadas a colunas arquitetônicas, revelam influências diretas do estatuário clássico.

As oficinas das catedrais da França foram, por excelência, o lugar do desenvolvimento da linguagem da escultura gótica. Contudo, muitos escultores que ali trabalharam, ao retornarem aos seus países, assumiram as características de antigas tradições. Algumas vezes, pelo desejo de conferir um caráter emocional mais intenso aos temas cristãos.



Figura 37 – Detalhe de uma porta da Catedral de Reims – França.

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Catedral_de_Reims_detall_porta.JPG Acesso: 11/10/2011.

No conjunto escultórico da porta central da Catedral de Reims, observa-se um padrão – tanto do ponto de vista compositivo, como do ponto de vista formal – que exibe, com nitidez, elementos do classicismo grego e romano, destacando-se especialmente o modo como foram entalhados os rostos e a forma como foi tratado o acabamento do panejamento. Todos esses elementos denotam, de forma clara, a retomada do legado classicista difundido pelos gregos e romanos.

São trabalhos que não deixam nenhuma dúvida de que, por volta do final do século XIII, havia mestres escultores com conhecimento de obras clássicas. Tanto os traços das figuras vistas isoladamente como em conjunto demonstram que os mestres escultores da Catedral de Reims, dado o modo compositivo por eles empregado, já haviam rompido com a rigidez das estátuas colunas e se dedicavam ao estudo de composições clássicas. Esse dado se apresenta de maneira contraditória quando estudamos a história da arte e vemos que a retomada da cultura clássica é apresentada como uma atitude do homem italiano tendo início no século XIV.

Tratando do legado dos mestres do período gótico, podemos dizer que a principal descoberta e contribuição desses artistas foi o fato de eles próprios terem entendido, e depois terem feito a igreja entender, que a relação entre Deus e o homem era algo que poderia ser expresso através de composições com figuras humanas, sem a necessidade de negar as lições de anatomia do passado clássico.

Do ponto de vista da composição tridimensional, é o início da retomada dos parâmetros do humanismo no âmbito das artes visuais. Foi o momento histórico em que tanto a sociedade como os artistas passaram a admitir que nem a divindade nem a experiência de Deus, para serem representadas plasticamente, exigiam qualquer transfiguração da forma humana. Portanto, do ponto de vista da representação da figura humana, o final do gótico marcou o restabelecimento de uma arte, na qual a divindade e os santos poderiam ser representados por figuras humanas como na Antiguidade Clássica (KIDSON, 1966).

1.4. A técnica dos mestres renascentistas e o legado de Miguel Ângelo

O Renascimento, do ponto de vista da escultura, foi a retomada do padrão de composição da figura humana, de acordo com a racionalidade grega e o pragmatismo romano. Esta retomada e as novas tecnologias da época deram à produção escultórica uma certa dose de independência em relação à arquitetura. Embora sua grande produção ainda estivesse associada à decoração de palácios e templos, ela passou a gozar de uma certa autonomia. Do ponto de vista da produção social da arte, o período renascentista marcou, definitivamente, uma posição para o artista na sociedade da época. Como consequência desta valorização social, os mais requisitados passaram a gozar de um status social de reconhecida importância.

Do ponto de vista da técnica de execução e de composição, o legado dos mestres do renascimento foi o resultado de reelaborações das lições do passado clássico. O humanismo e o racionalismo foram importantes instrumentos de impulso para a renovação e o aperfeiçoamento do modo de produzir arte daquele momento. As lições que nos foram legadas pelos artistas renascentistas formaram as bases do ensino e da produção acadêmica da arte ocidental, que vigoraram até o início do século XX.

Foram os escultores renascentistas que nos colocaram em linha direta de comunicação com a cultura clássica quanto aos processos de produção e transformação da arte ocidental, levando-nos a reconhecer, no classicismo grego e romano, as bases para a produção da escultura figurativa. Contudo, a arte moderna, no seu início, teve por base a negação desses paradigmas, o que não deixa de ser um reconhecimento, pela oposição, a esses princípios compostivos.

Dentre os escultores do Renascimento, destacamos o trabalho de Miguel Ângelo, que personifica o elo de transmissão do legado clássico através dos exemplares de sua produção que chegou até os nossos dias. De fato, podemos afirmar que suas criações foram responsáveis pela definição de um modo de produzir escultura que serviria de modelo para as gerações que o sucederam.

Foi na oficina de Ghirlandaio que aprendeu os recursos e as técnicas de representação e de composição, especialmente através do desenho; contudo, o encontro de seu estilo pessoal de se expressar plasticamente foi o resultado de estudos de obras dos mestres do passado clássico. Essa forma de expressar-se e de pesquisar, com base no classicismo, iria, mais tarde, tornar-se uma espécie de modelo para os artistas que o sucederam (BAUMGART, 1999).

Miguel Ângelo estudou, com bastante cuidado e dedicação, o modo como os mestres da antiguidade representavam o corpo humano em movimento, especialmente no que se refere aos detalhes da musculatura. Com base nesses estudos, pesquisou elementos de anatomia com modelos vivos, atingindo domínio sobre a representação da figura humana.

Comentando o processo de aprendizagem de Michel Ângelo, Gombrich (1999) assim se expressa:

Realizou suas próprias pesquisas de anatomia humana, dissecou cadáveres e desenhou com modelos, até que a figura humana deixou de ter para ele qualquer segredo. Mas, ao contrário de Leonardo, para quem o homem era apenas um dos muitos e fascinantes enigmas da natureza, Miguel Ângelo empenhou-se com incrível obstinação em dominar esse único problema – mas em dominá-lo a fundo. O seu poder de concentração e a sua tenaz memória devem ter sido tão extraordinários que, em pouco tempo, não havia postura nem movimento que ele achasse difícil desenhar. De fato, as dificuldades apenas pareciam atraí-lo ainda mais (p. 305).



Figura 38 – Miguel Ângelo – Pietá - Basílica de São Pedro - Vaticano.

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pieta_de_Michelangelo_-_Vaticano.jpg. Acesso 20/01/2011.

1.5. A técnica dos mestres barrocos e o legado de Bernini

Considerado pelos estudiosos do barroco europeu como a principal referência sobre a escultura do século XVII, Bernini influenciou toda uma produção artística em Roma e no restante da Europa, de uma maneira que praticamente não existe paralelo na história da arte ocidental, tal é a importância de seu legado para a cultura visual do período em que viveu. Gian Lorenzo Bernini nasceu na cidade de Nápolis, na Itália, e viveu entre os anos de 1598 e 1680. Seus principais trabalhos estão na cidade de Roma e no Vaticano; dentre eles, destacam-se a Praça de São Pedro, O Êxtase de Santa Teresa e o Anjo.

Seus primeiros trabalhos tiveram, como inspiração, o legado helenístico e as esculturas romanas, que estudou detalhadamente. Seus primeiros trabalhos foram peças para decorar os jardins do cardeal Scipione Borghese, sobrinho do Papa Paulo V. Graças ao patrocínio desse cardeal, tornou-se um escultor destacado em Roma.

Para avaliarmos o efeito produzido pelo desenvolvimento revolucionário da escultura nos finais da séc. XVI sobre as gerações seguintes, o melhor a fazer é voltarmos nossa atenção para Bernini e ver de que forma o maior escultor do séc. XVII administrou o legado de que foi o mais versátil dos herdeiros (WITTKOWER, 2001, p.173).

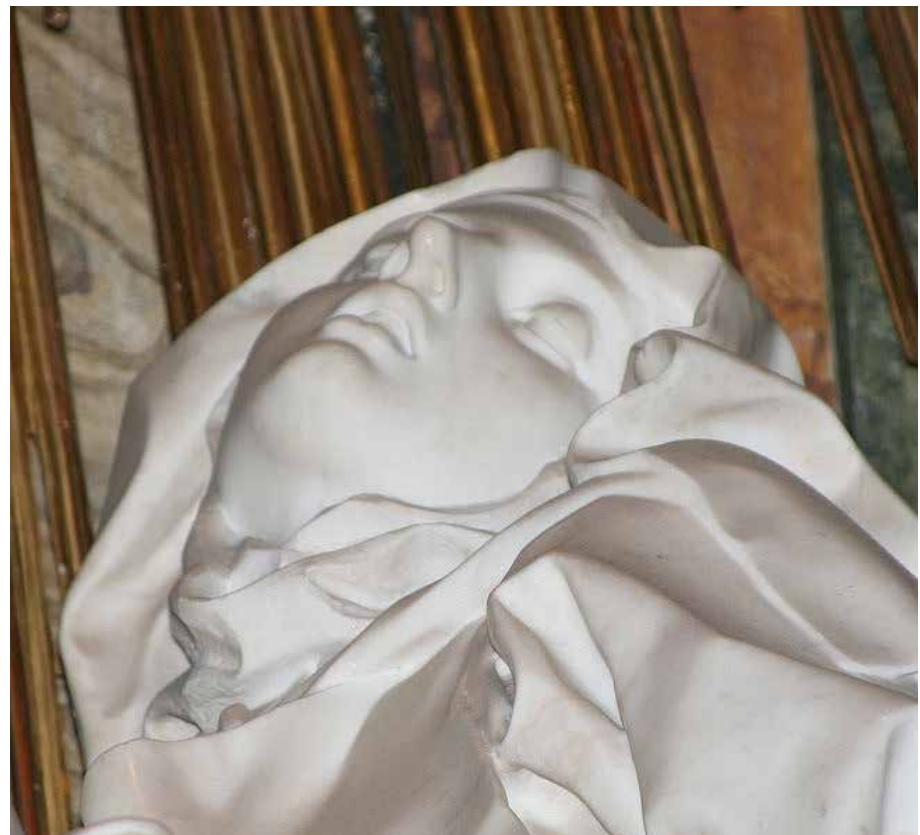


Figura 39 – O êxtase de Santa Teresa (detalhe) - Gianlorenzo Bernini – Igreja Santa Maria da Vitória, em Roma.

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Santa_Maria_della_Vittoria_-_6.jpg. Acesso em 05/01/2011.

No âmbito da escultura barroca da Europa, o conjunto executado por Bernini, na igreja de Santa Maria da Vitória, onde se destaca a figura de Santa Tereza, chamado de “O Êxtase de Santa Teresa”, é considerado uma das obras de referência da estética do barroco.

O legado de Bernini para a estética da escultura barroca pode ser observado no modo como organiza o espaço interno da capela, tratando-o como se fosse uma cena de teatro congelada e oferecendo ao espectador a possibilidade de penetrar no universo místico por meio desta cena. Outro dado importante explorado por Bernini, que aparece com bastante recorrência em obras barrocas, é a dinamicidade que empresta ao conjunto, conferindo unidade a uma composição com muitos elementos. Neste arranjo compositivo, o

artista indica um centro para a composição, que é a figura sensual da santa, explorando, na sua expressão, a natureza mística e espiritual que é própria da estética barroca.

Nos trabalhos de Bernini, encontramos retratos de personalidades do seu tempo, como papas, reis e nobres. Essas encomendas deram a ele a possibilidade de gozar de uma situação confortável do ponto de vista material. Assim como Michelangelo deixou para os escultores que o sucederam o gosto pelo uso do mármore. Tal era seu domínio deste material, que conseguia dar uma expressividade aos rostos nele esculpidos e, mesmo trabalhando com uma pedra monocromática, conseguia nos dar a impressão das diversas tonalidades da pele de um rosto.

Para execução de suas peças, sempre iniciava por um esboço em argila. Nesse sentido, podemos dizer que, para obter sua forma final, muitas vezes, primeiramente modelava e, somente depois, talhava, o que lhe garantia um grande domínio sobre o material entalhado.

Na opinião de Wittkower (2001, p. 206), foi nesse processo de elaboração de esboços que Bernini conseguiu deixar para trás os caminhos já trilhados por seus predecessores e descobrir soluções novas para velhos problemas da escultura. Esse fato coloca a sua produção como uma espécie de divisor de águas na história da escultura ocidental.

De espírito investigativo e inovador, Bernini foi um dos primeiros a abandonar a velha idolatria para com o bloco único de mármore e, a partir desta prática, conseguiu efeitos com esse material que seus antecessores jamais tinham conseguido porque estavam presos a antigas convenções. Do ponto de vista da composição, tornou o mármore um material tão flexível quanto a cera.



Figura 40 – O Anjo, de Bernini

Fonte: KITSON, Michel. O Mundo da Arte: o Barroco. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1966.

Na composição da figura do Anjo da Igreja de S. Andrea delle Fratte, localizada na cidade de Roma, Bernini deixa evidente sua vinculação com o passado clássico que o cerca. Embora já possua um panejamento característico do período, percebe-se, na composição, que a ideia inicial tem por inspiração esquemas compositivos do estatuário clássico. O modo como executa o panejamento e a perícia como elabora os detalhes da expressão corporal e facial lhe conferem características da produção barroca e da marca pessoal do artista.

Há uma certa irregularidade nos contornos e uma expressão de drama no movimento das mãos. Essas marcas pessoais da produção de Bernini são, ao mesmo tempo, o seu legado do ponto de vista da técnica de execução e da estética barroca, que será o ponto de partida de boa parte da produção escultórica que o sucedeu. Na Europa, a escultura alemã setecentista é apontada como o melhor exemplo da aplicabilidade destas influências (KITSON, 1966).

Síntese do capítulo



Neste capítulo, aprendemos que as técnicas de modelagem, entalhe e moldagem já eram conhecidos nas civilizações da Idade Antiga, como o antigo Egito, a Mesopotâmia e a Grécia. O legado deixado pelos gregos antigos continua sendo, na atualidade, de grande importância, tanto para a produção como para a reflexão sobre a escultura. Como exemplo, citamos “O Discóbulo”, de Myron, que tem inspirado sucessivas gerações; e a “Afrodite de Cnido”, de autoria do escultor Praxíteles, um dos melhores exemplares da representação do corpo feminino.

A escultura romana também ocupa um lugar de destaque na história da tradição escultórica do Ocidente e possui, como traço marcante, a influência grega e etrusca. Tal é o lugar de destaque do retrato na produção artística romana que sua arte pode ser dividida em duas grandes categorias: os retratos e os demais gêneros. Pode-se afirmar que talvez a mais importante contribuição da escultura romana, do ponto de vista da técnica, tenha sido a introdução da utilização do mármore branco sem pigmentação.

Na Idade Média, a produção escultórica está diretamente ligada ao modo como foram concebidas e construídas as igrejas românicas e góticas, pois há uma relação direta entre escultura e arquitetura. Do ponto de vista da utilização de materiais e de técnicas, na Idade Média, predomina a talha em pedra, embora também sejam encontrados exemplares de madeira policromada, marfim e metais.

As oficinas das catedrais da França foram, por excelência, o lugar do desenvolvimento da linguagem da escultura gótica. A principal descoberta e contribuição dos escultores góticos foi levar a igreja a entender que a relação entre Deus e o homem poderia ser expressa por meio de figuras humanas.

Do ponto de vista da técnica e da composição, o legado dos mestres do renascimento foi o resultado de reelaborações das lições do passado clássico. Miguel Ângelo personifica o elo de transmissão do legado clássico através dos exemplares de sua produção, sendo responsável pela definição de um modo de produzir escultura para as gerações que o sucederam. O legado de Bernini é o modo como organiza o espaço interno, tratando-o como se fosse uma cena de teatro, emprestando a dinamicidade ao conjunto escultórico e por meio dela, conferindo unidade à composição.

Atividades de avaliação



1. Preencha o quadro abaixo descrevendo como se deu o processo de produção da escultura em cada uma das civilizações citadas

Período / Civilização	Processo de produção da escultura
a. Pré-História	
b. Egito	
c. Mesopotâmia	
d. Grécia	
e. Roma	
2. Pesquise a biografia dos grandes artistas Miguel Ângelo (Michelangelo) e Bernini. Quais são suas principais obras? Qual o estilo de cada um? Qual o legado deixado para as gerações posteriores?
3. Explique por que a obra “O Discóbulo”, de Myron é tão importante para a história da escultura. Qual legado o artista deixou através de sua obra?
4. Pesquise sobre a relação entre religião e arte durante a Idade Média, depois redija um pequeno texto explicando como uma influenciou a outra e que estilo de arte melhor retrata este momento.

Leituras, filmes e sites



Leituras

WERNER, João. **A análise do estilo de Michelangelo.** Disponível em: <http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/michelangelo.htm#axzz3Tct4FtH8>

MINISTÉRIO DA CULTURA, BANCO DO BRASIL. **Mestres do renascimento. Obras-primas italianas.** Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/renascimento.pdf>>

LÚCIO, Carolina. **A explosão no mármore:** a escultura de Michelangelo e Rodin. Artes e ideias. 2012. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2012/07/a_explosao_no_marmore_os_dialogos_entre_radin_e_michelangelo.html>

Vídeos

Anjos e demônios. Direção de Ron Howard. 2009. 2h20min. O professor de simbologia Robert Langdon, depois de decifrar o código Da Vinci, é chamado pelo Vaticano para investigar o misterioso desaparecimento de quatro cardeais. Agora, além de enfrentar a resistência da própria igreja em ajudá-lo nos detalhes de sua investigação, Langdon precisa decifrar charadas numa verdadeira corrida contra o tempo porque a sociedade secreta por trás do crime em andamento tem planos de explodir o Vaticano.

Documentário O lado obscuro de Michelangelo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yuQp4NQ0T-U>>

Sites

<http://www.auladearte.com.br/>

Museu Virtual: www.museuvirtual.com.br .

Museu de Arte da Pampulha: www.ciclope.com.br/map

<http://www.museivaticani.va/> para visualizar as obras de Michelangelo, Bernini e muitos outros grandes artistas da humanidade.

4

Capítulo

As lições da escultura barroca no Brasil

Objetivos

- Apresentar e discutir o legado da primeira fase da produção da escultura barroca no Brasil, destacando a talha dourada;
- Estudar o legado da fase final da produção barroca no Brasil, tendo por base as obras de Mestre Valentim e Aleijadinho.

1. A técnica dos mestres barrocos no Brasil - fase inicial

Os primeiros mestres da tradição barroca no Brasil pertenciam às ordens religiosas que aqui se instalaram ainda no século XVI, trazidas pelos colonizadores portugueses, destacando-se os beneditinos, os franciscanos e os jesuítas. Em termos quantitativos e qualitativos, o período de maior produção do Barroco no Brasil aconteceu no século XVIII, estendendo-se até meados do século XIX. Os principais centros dessa produção foram Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Tratando dos primeiros tempos da escultura no Brasil, D'Araujo (2000) nos informa que:

Das primeiras imagens executadas no Brasil, sabe-se que, em 1560, João Gonçalo Fernandes, morador na Bahia, fez, em barro cozido belas estátuas de Nossa Senhora do Rosário, de São Vicente e de Santo Antônio, para decorar a igreja de uma fazenda em Santo Amaro. Há registro de que, entre 1585 e 1616, Frei Francisco de Sousa, arquiteto e escultor, esculpia imagens de barro para colocar nas suas igrejas de Olinda e Salvador, como fez, mais tarde, para os templos de Igaraçu, Paraíba, Espírito Santo e Rio de Janeiro (p. 137).

Quando abordamos os mestres barrocos do Brasil e seu legado às gerações posteriores, deparamo-nos com um problema que é comum aos estudiosos da arte europeia quando tratam dos mestres da Idade Média. O problema é a dificuldade de identificação da autoria de obras e de escolas através da história de mestres que deixaram seguidores e, portanto, constituíram escolas e estilo pessoal. Diante dessa problemática, devemos, primeiramente, classificar a produção por escolas e, dentro das escolas, quando possível, identificamos seus autores.

A forma de organização dos artistas e artífices do período barroco, bem como a forma de contrato de trabalho e de pagamento das encomendas, são

as principais dificuldades que enfrentamos quando tratamos da autoria das obras desse período no Brasil, exigindo uma metodologia por meio da qual, do ponto de vista do legado, temos que priorizar as contribuições de determinados tipos de obras e escolas, em vez de valorizar a produção autoral como acontece nos períodos moderno e contemporâneo.

Em uma pesquisa que trata do conceito de artista e das relações de trabalho no século XVIII e XIX, Flexor (2010) encontrou documentos referentes a pagamento de encomendas de imagens religiosas do ano de 1774, que fazem referência a pagamentos também de artistas, tratando-os apenas por “Escultor” ou “Pintor”, sem citar, porém, seus respectivos nomes.

De acordo com a pesquisadora, os artistas daquela época utilizavam a mesma terminologia hierárquica dos artífices: mestre, oficial e aprendizes. A ausência do nome dos artistas e dos artífices é uma característica das produções escultóricas que eram realizadas em oficinas, tendas ou no próprio canteiro de obras, cujo trabalho era executado por uma equipe composta por aprendizes e um mestre. Em uma linguagem atual, podemos dizer que era um trabalho coletivo.

[...] o conceito de artista, o modo de trabalho e suas relações no Brasil do século XVIII eram diferentes daqueles vigentes a partir da segunda metade do século XIX. A falta de assinatura, ou indicação do autor, fazia parte daquele contexto de trabalho coletivo de oficina. E, como obra coletiva, era anônima. Portanto, é desnecessário tentar buscar a autoria da grande maioria das imagens que subsistiram nas igrejas e museus da atualidade (2010, p. 2).

Outro dado importante para compreender a dificuldade da identificação de autoria da escultura barroca está relacionado com o fato de que os trabalhos eram executados em etapas e envolviam várias pessoas, assumindo o que poderíamos chamar, na atualidade, de produção coletiva, e os artistas trabalhavam a partir de modelos preexistentes. A produção artística e cultural ocidental, especialmente a portuguesa, que foi uma das nossas matrizes culturais, trouxe, para a América, o padrão de conhecimento que havia sido acumulando até a modernidade.

Dentro desse padrão, a produção escultórica seguia uma tipologia de execução, que continha elementos simbólicos e formais a serem seguidos, com características comuns dentro de cada ordem ou escola. Existia também uma espécie de vocabulário que circulava no mundo português daquela época, que fazia parte de manuais e de tratados seguidos pelos artistas.

Frei Agostinho da Piedade é, talvez, o mestre mais antigo da produção escultórica barroca no Brasil cujas obras possuem identificação. Pertencia à Ordem Beneditina e se instalou no Mosteiro de São Bento da Bahia, onde

trabalhou de 1625 a 1642. Os exemplares mais significativos de sua produção foram modelados em barro cozido. Seus trabalhos possuem uma grande semelhança com a produção dos ceramistas de Alcobaça, em Portugal, onde, supõe-se, tenha sido o seu lugar de nascimento.

São imagens, relicários e estátuas de pequeno formato. Do ponto de vista estético, suas peças possuem uma certa rigidez formal, que o aproxima do maneirismo e do renascimento. Das outras obras que lhe são atribuídas, destacamos, como as mais significativas, São Pedro Arrependido, que se encontra na Igreja de Monte Serrate em Salvador; e Santa Luzia (1630), um dos exemplares mais antigos da escultura em prata produzida no Brasil.

Outro mestre da escultura barroca do século XVII é Frei Agostinho de Jesus, nascido no Rio de Janeiro entre os anos de 1600 e 1610. Estudou e foi ordenado em Lisboa, retornando ao Brasil no ano de 1634. A maior parte de sua produção foi criada para as congregações beneditinas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Das obras que lhe são atribuídas, destacam-se as estátuas, em tamanho natural, de São Bento e de Santa Escolástica, preservadas no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, ambas modeladas em barro. Do ponto vista estético, sua produção se distancia dos cânones do maneirismo adotados pelo seu professor, Frei Agostinho da Piedade, e segue em direção à liberdade compositiva do barroco.

Frei Domingos da Conceição da Silva, embora tenha nascido em Portugal, é considerado o grande expoente da escultura seiscentista da cidade do Rio de Janeiro, especialmente pelos trabalhos realizados no Mosteiro de São Bento. O legado do escultor *Frei Domingos da Conceição da Silva* diz respeito à técnica de produção de talha em madeira. Esculpiu a talha dourada do interior do Mosteiro de São Bento da cidade do Rio de Janeiro, destacando-se o altar-mor, o arco cruzeiro da capela-mor, as capelas e parte da nave.

Minucioso em seu trabalho, desenhava e projetava antes de executar. Graças a esta característica, deixou maquetes de talha para a igreja do referido Mosteiro, as quais depois de sua morte, foram usadas para a finalização dos trabalhos. Na técnica da talha em madeira, seus trabalhos são tidos como os mais antigos cuja autoria se conhece (2000).

Quando analisamos as lições que nos deixaram os escultores do Brasil colonial, encontramos, nesta primeira fase, o seguinte quadro: até a segunda metade do século XVIII, as produções e os nossos principais mestres podem ser enquadrados em duas grandes modalidades. De um lado, temos a tecnologia da produção da talha em madeira, principalmente voltada para a confecção de retábulos e, para a decoração de espaços interiores das igrejas. Do outro,

temos a tecnologia da produção de imagens utilizando tanto a madeira e a terracota, como o barro cozido; em sua maioria, são peças de pequeno porte.

Excepcionalmente, podemos encontrar a escultura monumental realizada em pedra, cujas características formais emprestadas a ela pelos mestres entalhadores carecem do requinte técnico encontrado nas produções de madeira e barro. Parecem aludir a um aspecto rude e primitivo. Um dos melhores exemplos dessa escultura em pedra pode ser encontrado na fachada da Igreja de Nossa Senhora da Guia, na cidade de Cabedelo, no Estado da Paraíba. A Igreja, construída no século XVI por Padres Carmelitas, é uma das mais antigas do País.

2. A técnica dos mestres lusos e brasileiros e a talha dourada

Tradicionalmente, a talha aparece ligada à decoração interna de igrejas em conjuntos retabulares, embora também tenha sido utilizada na decoração dos salões nobres de palácios e grandes edifícios públicos. Os registros mais antigos que temos de sua utilização na Europa são da Idade Média, durante o período de domínio do estilo gótico. No Brasil, os registros que temos são do século XVI, na produção barroca do litoral. A partir do século XVII, a sua utilização em edificações religiosas foi intensificada e passou a assumir características locais e regionais, tendo atingido seu momento de maior produção no final do século XVIII.

Do ponto de vista econômico, a talha dourada é uma técnica relativamente barata, capaz de transformar, completamente, um espaço interior em um ambiente sofisticado, pela facilidade de corte que a madeira oferece na construção de painéis e de peças, usados no revestimento de paredes e na criação e na confecção das formas desejadas, usando, como acabamento, a cobertura com finas folhas de ouro. Antes de assumir as feições locais pelas mãos de artífices nascidos no Brasil e aqui iniciados no ofício, seu repertório básico era retirado dos catálogos de imagens e dos tratados de arquitetura que circulavam entre os trabalhadores das artes e ofícios do Brasil colonial.



Figura 41 - Talha Dourada - Interior da Igreja de São Francisco, Salvador, Bahia, Brasil.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:StFranciscoChurch2-CCBY.jpg>

3. A fase madura da produção barroca no Brasil: Mestre Valentim e Aleijadinho

Mestre Valentim, ou Valentim da Fonseca e Silva, nasceu em Minas Gerais, mas teve, como palco de sua atuação profissional a cidade do Rio de Janeiro, onde trabalhou como escultor. Viveu de 1745 a 1813 e deixou uma produção que contempla trabalhos em madeira, em pedra e em metal. Pelo conjunto de sua obra, é considerado o entalhador da cidade do Rio de Janeiro. Trabalhou, principalmente, com a talha dourada, técnica que utilizou para ambientar os espaços internos das igrejas cariocas do período barroco.

Dos trabalhos em pedra, destacam-se o “Chafariz das Saracuras”, que, originalmente, decorou o Convento da Ajuda e, atualmente, encontra-se na Praça General Osório. O chafariz foi talhado em gnaisse, um tipo de rocha de origem metamórfica de estrutura maciça, e possui, como elementos estruturantes, bicas na forma de pássaro saracura e de tartaruga, animais da fauna brasileira.

A planta, de forma circular, abriga quatro tanques, que se alinham com quatro escadarias de quatro degraus. Originalmente, tinha a bacia de cantaria ornamentada por quatro tartarugas e quatro saracuras de bronze. Atualmente, parcialmente descaracterizado, somente as tartarugas ainda se encontram no monumento; as saracuras lhe foram subtraídas por depredadores e vândalos.



Figura 42 – Jacarés – escultura em bronze - Mestre Valentim - Detalhe da Fonte dos Amores do Passeio Público da cidade do Rio de Janeiro

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:2444899_2b2343d59a_b.jpg Acesso: 20/01/2011.

Outro Chafariz de Mestre Valentim, conhecido popularmente como Chafariz da Pirâmide, localiza-se no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro. Foi executado em gnaisse e possui a forma de uma torre com o coroamento de uma pirâmide com uma esfera na ponta, representando o globo terrestre com os paralelos e meridianos, o que simboliza o poder da coroa portuguesa.

Para finalizar nossa abordagem sobre o legado dos mestres do barroco no Brasil, vamos falar de *Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São muitas as controvérsias sobre sua origem social e sua formação. Sabemos que nasceu na região das Minas Gerais e que é filho de um português com uma escrava negra de origem africana. Todas essas controvérsias e as dis-

cussões em torno de sua formação e dos problemas de saúde que enfrentou contribuem para os mitos em torno de sua obra, aumentando a curiosidade dos espectadores. Viveu entre os anos de 1730 a 1814, deixando uma vasta produção de trabalhos em madeira e em pedra.

Na opinião de Bazin (1963):

Como arquiteto e ornamentista, o Aleijadinho trouxe o galardão supremo ao barroco português. Como escultor, se (sic) erigiu formas grandiosas das quais a civilização portuguesa não oferecia nenhum equivalente, não foi por espírito de revolução, mas, ao contrário, pelo despertar das forças criadoras que dariam à civilização luso-brasileira o grande artista poeta que, depois de Nuno Gonçalves, ela não soube mais produzir (p. 111).

O grande legado de Aleijadinho no âmbito da escultura foi o conjunto de Congonhas do Campo. São 12 estátuas, em pedra-sabão, dos profetas Isaias, Jeremias, Baruque, Ezequiel, Daniel, Oséias, Jonas, Joel, Abdias, Adacuque, Amós, que se encontram distribuídos no adro da Igreja do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. Além das estátuas dos profetas, há, ainda, mais de 66 esculturas em madeira (cedro), compondo os passos da Via Crucis, que estão distribuídas no espaço do santuário de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos.

Falando desse conjunto, Oliveira (1998) nos fornece pistas importantes para compreendermos o legado da escultura que é atribuída a Aleijadinho e o modo de trabalho de sua oficina:

Já idoso e praticamente entrevado pela doença que lhe valeu o apelido, o artista teve numerosos auxiliares nesta monumental obra de Congonhas, mencionados nos seus recibos anuais, com o título de “oficiais”, segundo a tradição medieval, ainda mantida na organização social do trabalho na era colonial. Desta colaboração, resultaram deformações de caráter diverso, perceptíveis a uma análise mais atenta, mas que desaparecem quando o espectador se coloca no ponto de vista ideal para a visão do conjunto, ou seja, frontalmente, a cerca de 5 metros do portão de acesso. Este indício revela algo do sistema de divisão de trabalho em vigor na “oficina” do Aleijadinho, que reservava para si as partes mais importantes e mais claramente visíveis das estátuas, assim como seu conhecimento de um dos aspectos fundamentais da estética barroca, a intencionalidade teatral (p. 131).

Além deste conjunto escultórico, o legado deixado pelo Mestre Aleijadinho ainda compreende uma grande quantidade de obras distribuídas pelas cidades de Ouro Preto: igrejas de São Francisco de Assis, Nossa Senhora do Carmo, das Mercês e Perdões, Nossa Senhora da Conceição, Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Nossa Senhora do Rosário e no Museu da Inconfidência; de Congonhas: na Igreja matriz; de Mariana: chafariz da Samaritana; de Sabará: na Igreja de Nossa Senhora do Carmo; de São João Del-Rei: nas igrejas de São Francisco de Assis e Nossa Senhora do Carmo; e de Tiradentes: na Matriz de Santo Antônio. Por todo esse conjunto de obras, ele é considerado o grande mestre do barroco brasileiro.



Figura 43 – A igreja do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais, Brasil, com as esculturas de Doze Profetas feitas por Aleijadinho.

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Congonhas_sanctuary_of_Bom_Jesus_church.jpg
Acesso: 10/01/2011

Síntese do capítulo



Neste capítulo, conhecemos sobre os primeiros mestres da tradição barroca no Brasil que chegaram aqui no século XVI e que pertenciam às ordens religiosas. Para tratar do legado da escultura barroca no Brasil, classificamos a produção por escolas e, dentro das escolas, quando possível, identificamos seus autores, como, Frei Agostinho da Piedade, que é, talvez, o mestre mais antigo da produção escultórica barroca no Brasil cujas obras possuem identificação.

Do ponto de vista das técnicas de execução e de produção escultórica dessa primeira fase do barroco no Brasil, é composta por talha em madeira, compondo espaços interiores das igrejas e imagens talhadas em madeira e terracota, ou moldados em barro cozido. A talha dourada teve uma rápida aceitação pelas suas características econômicas e estéticas. Tendo por base os catálogos de imagens da época, logo passou a assumir feições locais.

Na fase madura da produção barroca no Brasil, destacam-se o legado de dois grandes mestres: Mestre Valentim, considerado o entalhador da cidade do Rio de Janeiro, o qual deixou uma produção que contempla trabalhos em madeira, em pedra e em metal e Aleijadinho, cujo grande legado no âmbito da escultura é encontrado no conjunto de Congonhas do Campo: as 12 estátuas, em pedra-sabão, dos profetas Isaías, Jeremias, Ezequiel, Baruque, Daniel, Oseias, Jonas, Joel, Abdias, Abacuque e Amós.

Atividades de avaliação



1. Explique por que existe dificuldade na identificação da autoria da arte barroca. É possível solucionar esse problema? Como?
2. Cite os principais representantes da arte barroca no Brasil, ressaltando qual a técnica utilizada por cada um e as principais obras.
3. Assista ao filme “O Aleijadinho - Paixão, Glória e Suplício” e compare as informações contidas no texto com aquelas expostas no filme. Há alguma divergência ou semelhança? Qual? No que o filme ajudou você a compreender melhor a história de Aleijadinho e, consequentemente, do Barroco brasileiro?

Leituras, filmes e sites



Leituras

BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. Brasília, DF: IPHAN/MONUMENTA, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/files/johnbury.pdf>

Barroco brasileiro. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo63/barroco-brasileiro>>

Vídeos

O Aleijadinho - Paixão, Glória e Suplício. Direção de Geraldo Santos Pereira. 2000. 1h40min. O filme é ambientado no século XVIII quando Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, tornou-se artista famoso com suas esculturas dos profetas e das igrejas inteiras de Ouro Preto e de outras cidades brasileiras. Até que uma doença misteriosa destruiu seus dedos, suas mãos, seus braços e tirou sua vida

Barroco mineiro e Aleijadinho. Direção: Paula Saldanha, Roberto Werneck, Produção: Renata Barcellos. A região de Villa Rica se tornou um manancial de artistas de grande importância na arte mundial. As maiores expressões do barroco brasileiro foram Mestre Ataíde e o grande Aleijadinho. Paula Saldanha entrevista uma das maiores especialistas em barroco e no estilo rococó: a historiadora e professora Myriam de Oliveira, que, há décadas, dedica-se à investigar e a difundir esses estilos em nosso país. Myriam explica que o barroco e o rococó são completamente diferentes. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/expedicoes/episodio/barroco-mineiro-e-aleijadinho>>.

Sites

Museu de Arte Contemporânea de Niterói: www.macnит.com.br

Museu de Arte Moderna: www.mam.org.br .

<http://tvbrasil.ebc.com.br/expedicoes>

5

Capítulo

As lições dos escultores modernos

Objetivos

- Estudar o legado dos escultores modernos no aprimoramento dos processos de criação e de produção de objetos tridimensionais;
- Discutir as produções dos escultores Rodin, Henry Moore e Constantin Brancusi, Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Sérvulo Esmeraldo.

1. Rodin

Para entender o significado da obra de Rodin no contexto da escultura moderna, é preciso, antes de tudo, compreender o que podemos chamar de modernidade em sua obra. Na opinião de Read (2001), “a modernidade de Rodin está em seu realismo visual” (p. 10). Admite, porém, que, antes dele, existiram outros escultores realistas, destacando, entre eles, Michelangelo e Donatello, e diz que a importância do legado de Rodin, para os escultores que vieram depois, é mais que a experiência visual; é, sobretudo, “a integridade dos meios técnicos que empregou” e a maneira como acreditou em suas ferramentas. Foi isso que o fez devolver, à arte de esculpir, a preocupação com as relações que envolvem o volume e a massa; a interação entre concavidade e protuberância; e a articulação rítmica de planos e contornos.

Nascido em Paris no ano de 1840, estudou numa Escola de Artes Decorativas, onde aprendeu desenho e modelagem. Aos 21 anos, passou a trabalhar como estucador, uma espécie de “pedreiro estatuário”, na decoração de monumentos.

Produzia suas esculturas nas horas vagas, principalmente à noite, e dava preferência à modelagem em argila, pelas suas qualidades plásticas e pela facilidade de obtenção do material. Esta prática o ajudou a descobrir e a valorizar as propriedades tátteis da escultura. Além dessas experiências, agrega-se, ao seu processo de formação, uma viagem que realizou pela Itália, visitando Roma e Florença, momento em que pôde entrar em contato direto com as obras de Rafael e Miguel Ângelo, observando os pormenores de seus trabalhos do ponto de vista técnico.

Para ele, a imersão no passado clássico da Itália, especialmente o contato com as obras de Miguel Ângelo, constituiu-se em um conjunto de experiências fundamentais, para que ele se libertasse das técnicas e temáticas do academicismo vigentes em sua época e buscasse uma forma nova de tratar a composição tridimensional. Foi na observação dos fragmentos de esculturas

clássicas, que pode compreender o quanto estes fragmentos eram capazes de representar a obra na sua totalidade. E foi exatamente a partir desta constatação que iniciou um trabalho de pesquisa de formas, partindo de composições com partes do corpo humano, o que iria caracterizar seu processo de criação e uma quantidade significativa de sua produção.

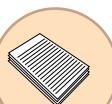
Expressando, de uma maneira ponderada, o reconhecimento pelo trabalho de Rodin nos aspectos de originalidade e de legado para os escultores modernos e contemporâneos, Tucker (1999) assim se expressa:

Hoje estamos apenas começando a deslindar os muitos meandros da arte de Rodin, a extrair o que é propriamente moderno da confusão e da retórica com que uma tradição empobrecida e o desmedido sucesso público e comercial lhe entulharam a produção artística. O que em Rodin é intrínseco para o desenvolvimento da escultura moderna – a independência da obra de arte em relação ao tema ou função específica, sua vida “interna”, a preocupação com o material, a estrutura e a gravidade como fins em si mesmos -, esses elementos devem ser elucidados, pois estão claramente presentes; mas isso tem de ser feito sem patrocínios especiais e com pleno conhecimento das condições históricas em que surgiu sua arte (p. 16).

Podemos destacar como obras mais significativas de Rodin: “O Pensador”, “Os Burgueses de Calais”, “Victor Hugo”, “O Filho pródigo”, “Balzac” e “A Idade do Bronze”.

Vivendo no final de século XIX, em um momento em que a estética dominante em Paris era a da pintura impressionista e do movimento *art nouveau*, participou da transição da escultura neoclássica para a moderna e, sobre ela, exerceu grande influência. Também soube compreender os novos problemas da forma e de sua inserção no espaço. Com a habilidade de um mestre, soube valorizar as propriedades táteis da escultura.

Texto complementar



O Atelier na História e no Ensino das Artes Visuais

Quando falamos em Atelier, o que nos vem à memória é um espaço mágico de criação, mas quase sempre numa perspectiva romântica. Na língua portuguesa, usamos a mesma grafia da palavra francesa utilizada para designar este espaço, enquanto na língua inglesa, a palavra mais usual é “workshop”, que, na nossa língua, também pode significar “oficina do artista”. O termo “workshop” era utilizado especialmente nas artes decorativas, nas quais existia uma espécie de hierarquia de trabalho da qual fazia parte um mestre principal e seus assistentes, estudantes e aprendizes produzindo pe-

ças que eram assinadas pelo mestre. Vale salientar que esta forma de produção foi o padrão de trabalho assumido pelos artistas durante a Idade Média e nos séculos 18 ou 19, na Europa e nos espaços colonizados pelos europeus.

Atualmente temos o chamado “método Atelier” como uma forma de instrução artística, que teve origem nos estúdios privados da Europa. Um atelier é um estúdio de um artista, geralmente um profissional da pintura ou da escultura que trabalha com um pequeno número de estudantes, oferecendo a eles uma formação específica numa determinada linguagem artística. Também existem os atelier escolas, que podem ser encontrados em diferentes lugares e, em particular, na América do Norte e na Europa Ocidental.

2. Henry Moore

Para entender a contribuição da obra de Moore na cultura visual tridimensional moderna, é preciso, antes de tudo, compreender que a estética moderna é uma estética plural e foi influenciada tanto pelas informações e pelo modo de produção da sociedade industrial, quanto pela busca de aproximação com a arte primitiva, especialmente na sua forma de produção. Picasso buscou inspiração na arte africana; Gauguin foi influenciado pela cultura primitiva do Taiti, onde morou e produziu.

No contexto desta modernidade, Moore tem sido classificado por alguns estudiosos da arte moderna como o último dos antigos, e por outros, como o primeiro dos novos. Uma característica forte de sua produção é o fato de ligar opostos, como rural e urbano, figurativo e abstrato, orgânico e manufaturado. Trabalhou com a figura e a escala humanas; no entanto, seu trabalho pode ser construído em tamanho monumental.

Utilizou a técnica do entalhe tanto em madeira como em pedra. Na etapa de criação, estudava minuciosamente suas formas através da elaboração de esboços. Considerava o contato com o material de fundamental importância para o escultor; nesse sentido, estudava as propriedades e possibilidades de expressão da pedra e da madeira por meio do entalhe. Também dominava a técnica da moldagem para obtenção de peças em bronze.

Analizando as formas produzidas por Moore, cuja organicidade é algo que se apresenta e salta aos olhos do espectador, o crítico de arte e historiador italiano Argan (2002) faz o seguinte comentário, que funciona como uma explicação da obra do artista: “O osso purificado pelo tempo, o seixo perfurado e polido pela água são as formas arquetípicas da mitologia de Moore” (p. 484). Argumenta, ainda, que o trabalho de Moore não é uma rejeição ao civilizado, mas, sim, a “recuperação da unidade originária do homem com o mundo, da absoluta integralidade do ser”.

Moore afirmava que o material (pedra, mármore ou metal) participa da formação de uma ideia, mas advertia que isso só aconteceria se o escultor trabalhasse em contato direto com o material, isto é, conhecesse e dominasse

se suas qualidades plásticas. Compreendia o ato de projetar uma escultura como uma atividade diretamente ligada ao conhecimento e ao domínio técnico do material escolhido. Para um olhar menos atento, suas formas parecem achados orgânicos, contudo, mesmo dispondo desse domínio técnico sobre os materiais, ele sempre se utilizou do desenho em seu processo de composição, registrando suas ideias e construindo um esboço tridimensional.



Figura 44 – Henry Moore - Modelo de desenho para figura reclinada, 1946 - terracota.

Fonte: JANSON, H. W. Iniciação à História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

3. Constantin Brancusi

A exemplo do que aconteceu com Rodin, Brancusi, logo cedo, demonstrou interesse pelas formas simples, rejeitando a modelagem virtuosista e naturalista do final do século XIX e início do século XX. Nasceu na Romênia e teve uma trajetória de formação bem particular. Trabalhou como aprendiz de carpinteiro, época em que passou a dominar o talhe da madeira, e estudou escultura em Bucareste antes de ir para Paris fixar residência e investir na carreira de escultor. Sua escultura nega a tradição clássica e reafirma a simplicidade, a coerência formal e o vigoroso valor plástico da escultura primitiva (africana e oriental).

O “Beijo”, datado de 1909, é o melhor exemplo destas características e da busca do abstracionismo. Inspirado na escultura o “Beijo”, de Rodin, Brancusi cria uma espécie de monólito vertical, simétrico e estático, invocando a materialidade e explicitando o caráter simbólico da arte. Essa orientação estética o levaria a produzir um trabalho cuja característica mais visível é a tendência à abstração. Seus materiais preferidos foram o mármore polido, o metal fundido e a madeira. Também utilizou materiais derivados de pedra (ZANINI, 1971).

Brancusi soube, como poucos, combinar as suas influências rurais no que se refere ao modo quase artesanal de talhar os materiais com o espírito sofisticado do abstracionismo da vanguarda europeia.

Dos seus trabalhos mais significativos, destacam-se as esculturas “A Musa Adormecida”, de 1927, “O Recém-Nascido” e o “Pássaro no Espaço”, de 1925. No último, Brancusi tenta materializar, num gesto muito simples, o movimento do voo.



Figura 45 – O Beijo - Brancusi.

4. Os mestres modernos e contemporâneos no Brasil

4.1. Victor Brecheret

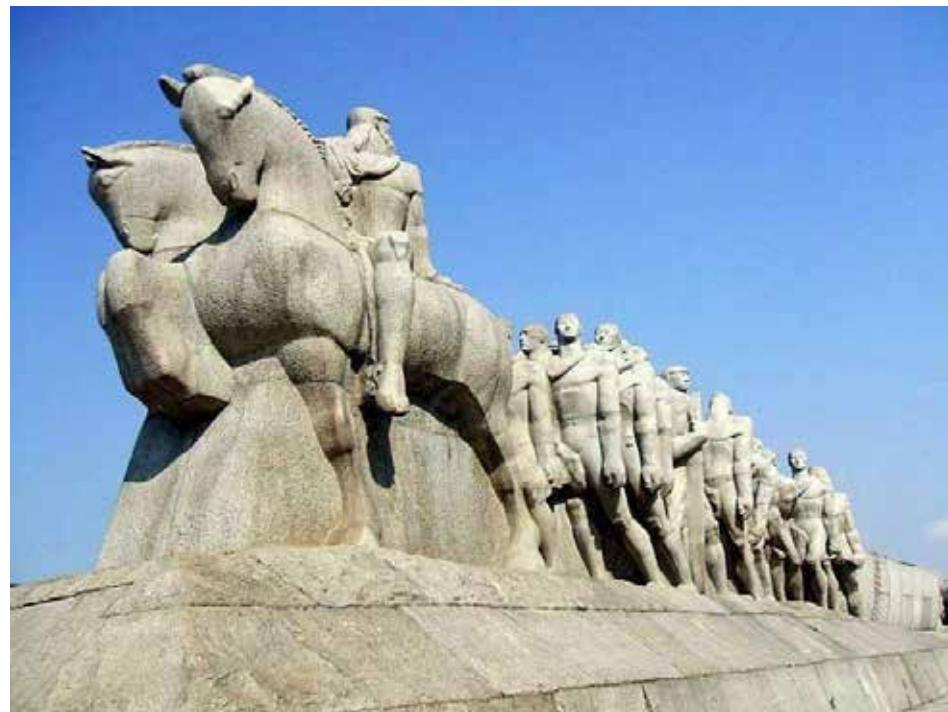


Figura 46 – Victor Brecheret - “Monumento às Bandeiras” no Parque do Ibirapuera – São Paulo.

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Monumento_%C3%A0s_Bandeiras_01.jpg. Acesso em: 04/02/2011.

O principal legado de Brecheret está relacionado com a implantação de uma estética modernista na produção escultórica do Brasil. Embora tenha nascido na Itália e não tivesse a pretensão de produzir uma arte nacionalista, foi, de fato, um dos primeiros escultores em terras brasileiras a trabalhar com uma estética moderna, influenciando a geração que viria depois. No conjunto de sua obra, encontramos influências do movimento *art déco* e de uma forma de produzir arte com um forte sotaque acadêmico.

Na Europa, onde viveu, especialmente na cidade de Paris, e conviveu com escultores modernos, como Brancusi, a escultura moderna praticamente já havia se firmado e, portanto, a transição do acadêmico para o moderno já havia acontecido. Brecheret, falando do momento de transição do acadêmico para o moderno em sua obra, diz que, ao chegar em Paris e encontrar uma arte completamente diferente daquela que havia estudado, passou um ano sem produzir nada. Durante esse tempo, frequentou ateliês e exposições até encontrar um caminho para a sua produção da fase modernista. Nesta fase, sofreu influências, principalmente, do *art déco*, do construtivismo, do expres-

sionismo e do cubismo. Somente na sua fase madura, introduziu elementos de escultura indígena brasileira em seu repertório.

4.2. Bruno Giorgi

O legado de Bruno Giorgi está relacionado com a difusão da estética modernista na escultura do Brasil, e seu traço marcante foi a estilização de figuras humanas retratando tipos brasileiros. Os aspectos mais característicos são os troncos e membros que se alongam e se deformam no espaço, conduzindo a um jogo de cheios e vazios. Dos anos 1940 até o final dos anos 1950, sua progressiva estilização vai caminhando para uma redução gradativa das figuras, reduzindo-as a um mínimo de linhas. Outra característica de suas peças é a opção pelo acabamento rugoso, deixando-as propositadamente marcadas por suas mãos.

Já no final da década de 1960, Bruno Giorgi nos deixa as lições de como sair da estilização para a abstração, criando obras para a recém-inaugurada Brasília, que havia sido projetada de acordo com as orientações da arquitetura moderna. Seus trabalhos mais importantes são “Monumento à Juventude Brasileira”, 1947, nos jardins do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro; “Os Guerreiros”, conhecida popularmente como “Os Candangos”, 1959, na Praça dos Três Poderes, Brasília; e “Meteoro”, 1967, no lago do edifício do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília.



Figura 47 – Bruno Giorgi – Meteoro, 1967 (mármore; altura: 309 cm), lago do edifício do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília.

Fonte: WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bruno_Giorgi_-_Escultura,_1970.jpg Acesso em 20/12/2010.

4.3. Sérvulo Esmeraldo

A trajetória de Sérvulo Esmeraldo como gravador até chegar ao objeto tridimensional fornece elementos importantes para a compreensão de sua produção e de seu legado no fazer artístico para quem se inicia na escultura. Como boa parte dos artistas de sua geração, percorreu um longo caminho de formação no qual as experiências pessoais foram determinantes no seu modo de produzir arte. Nesse sentido, o trabalho de Sérvulo, apesar de toda a leveza e a racionalidade que é própria da abstração geométrica, remete-nos ao labor da produção de suas formas e ao dinamismo de suas linhas sempre presentes nas formas. Sua principal lição é o respeito pelo equilíbrio e o uso de poucos elementos, em um jogo que tanto pode envolver elementos eletrostáticos, como pedra, metal, madeira ou, até mesmo, o vento e a água.

Predomina, em seu trabalho o uso de chapas de aço laqueado, através das quais, numa opção “construtivista”, produz esculturas com planos dobrados e pintados. Das obras pintadas, há uma série na cor branca, nas quais explora o jogo de sombra e luz. Outra característica do trabalho de Sérvulo Esmeraldo é o jogo de volumes e linhas, que funciona como um desenho no espaço.

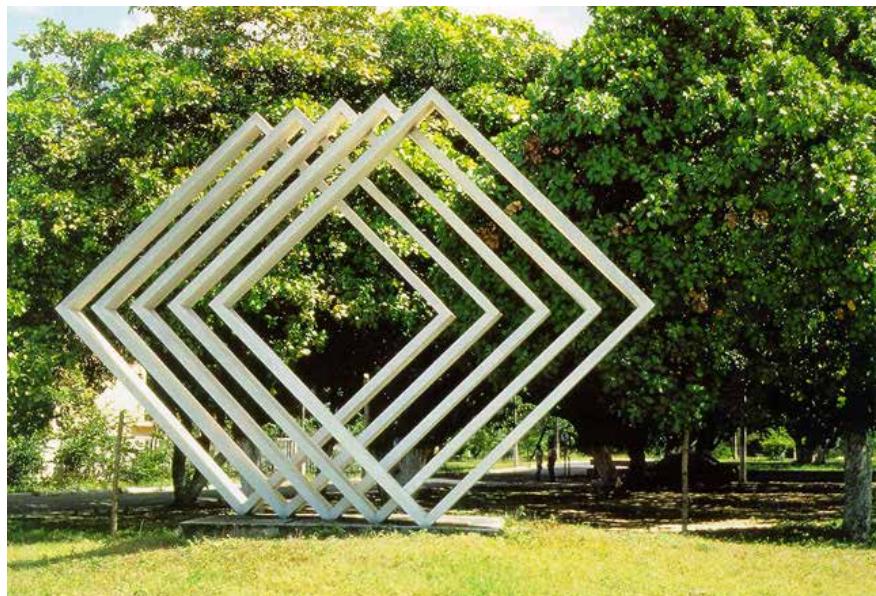


Figura 48 – Sérvulo Esmeraldo - Quadrados , 1985, aço pintado, 400 x 400 x 400 cm
Campus do PICI, Universidade Federal do Ceará (Fortaleza, CE).

Fonte: Enciclopédia Itaú cultural. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbete=3322&cd_item=16&cd_idioma=285MAC-USP. Acesso em 10/01/2011.

4.4. Considerações sobre as opções técnicas e estéticas da produção escultórica da segunda metade do século XX à atualidade

Diferentemente do que aconteceu no campo da pintura, que, na segunda metade do século XX, experimentou o surgimento de estilos coerentes, na escultura a característica dominante foi a determinação de não pertencer a estilo algum. Na opinião de Read (2003), a atividade escultórica de todo o mundo ocidental nesse período não possui nenhum estilo unitário que a caracterize. O único traço dominante é “o predomínio da obra em metal” (p. 239).

As explicações para esse fenômeno são simples. Gradativamente, as pedras e as madeiras para esculturas tornaram-se mais difíceis e, na mesma proporção, aumentou a oferta de metal. Passou a existir facilidade, em decorrência da construção de objetos em metal para uso industrial e doméstico, de fabricação de chapas, varas e perfis metálicos. Outro dado técnico que podemos apontar para o uso do metal são suas qualidades plásticas: dele podemos extrair o arame, que é maleável; também podemos obter formas martelando, derretendo, fundindo ou moldando em formas. Talvez seja esta facilidade de adaptação a uma concepção formal que explique a predominância de seu uso como material escultórico nas últimas décadas.

Síntese do capítulo



Neste capítulo, trabalhamos e aprendemos sobre a importância do trabalho e do legado de vários escultores modernos, entre eles está Rodin. Para os escultores que vieram depois de Rodin, a preocupação é com os meios técnicos que empregou destacando relações que envolvem: o volume e a massa, a interação entre concavidade e protuberância e a articulação rítmica de planos e contornos.

Henry Moore utilizou a técnica do entalhe tanto em madeira como em pedra. Utilizava o esboço como elemento de seu processo de criação e estudava as propriedades e possibilidades de expressão da pedra e da madeira. Também dominava a técnica da moldagem através da qual produziu peças de bronze.

Constantin Brancusi se interessava pelas formas simples. Sua escultura nega a tradição clássica e reafirma a simplicidade, a coerência formal e o vigoroso valor plástico da escultura primitiva (africana e oriental). Já Victor Brecheret foi responsável pela implantação de uma estética modernista na escultórica do Brasil.

Bruno Giorgi deixa um legado relacionado com a difusão da estética modernista na escultura do Brasil, e seu traço marcante foi a estilização de figuras

humanas, retratando tipos de brasileiros. O trabalho de Sérvulo Esmeraldo, apesar de toda a leveza e a racionalidade que é própria da abstração geométrica, remete-nos ao labor da produção de suas formas. Sua principal lição é o respeito pelo equilíbrio e o uso de poucos elementos na composição.

Atividades de avaliação



1. Fale do legado técnico deixado pelos antigos gregos para o campo da escultura.
2. Fale do lugar ocupado pelo retrato na escultura romana.
3. Fale da relação da escultura com a arquitetura durante a Idade Média.
4. Quais os tipos de técnica escultórica predominantes durante a Idade Média?
5. Fale da contribuição dos escultores do Renascimento no âmbito da representação da figura humana.
6. Quais as principais dificuldades encontradas quando tentamos identificar a autoria de peças do período colonial?
7. Quais são os tipos característicos de esculturas da primeira fase do barroco no Brasil?
8. Fale das características da talha dourada.
9. Quais são os principais representantes da fase madura do barroco no Brasil.
10. Fale do legado deixado por Mestre Valentim para a escultura no Brasil.
11. Fale do legado deixado por Aleijadinho para a escultura no Brasil.
12. O que caracteriza a produção escultórica de Rodin?
13. Caracterize a escultura de Henry Moore.
14. Caracterize a escultura de Constantin Brancusi.
15. Fale das contribuições de Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Sérvulo Esmeraldo para a escultura no Brasil.



Leituras, filmes e sites

Leituras

CHIARELLI, Tadeu. **O Tridimensional na Arte Brasileira dos Anos 80 e 90: Genealogias, Superações.** Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro05.htm>>.

Grandes Mestres: As esculturas surreais de Henry Moore inspiradas na natureza. Disponível em <<http://www.hypeness.com.br/2014/07/conheca-henry-moore-e-suas-incríveis-esculturas/#>>.

Sérvulo Esmeraldo (Crato, CE, 1929). **Escultor, gravador, ilustrador, pintor.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8529/servulo-esmeraldo>>.

Vídeos

Documentário sobre Victor Brecheret (58min). Produzido em 1994 pela TV Cultura. O vídeo faz uma retrospectiva sobre a vida e a obra do artista. Disponível em www.youtube.com/watch?v=3Hwezw2rJx0.

Camille Claudel. Direção de Bruno Dumont. 2013 (1h35min). O filme se passa durante o inverno de 1915, quando Camille Claudel, nome artístico de Camille Athanaïse Cécile Cerveaux Prosper, escultora francesa, contra a sua vontade, é internada pelos familiares em um asilo psiquiátrico. Camille passa dias cercada por internos com deficiências mentais e surtos psicóticos graves, não tendo ninguém com quem conversar. Sua única esperança é uma carta enviada clandestinamente ao irmão Paul (Jean-Luc Vincent), implorando por sua liberação.

OBS: No Youtube, é possível encontrar documentários sobre todos os artistas trabalhados neste capítulo. Vale a pena conferir. Acesse “www.youtube.com” e digite o nome do artista desejado na barra de pesquisa.

Sites

<http://www.itaucultural.org.br>

Banco de imagens de obras de artistas variados: <<http://www.getty.edu/art/collection/>>

<http://cinemateca.gov.br>

Centro de História da Arte e Arqueologia do Departamento de Arte e Arqueologia da Unicamp: www.unicamp.br/chaa

<http://www2.tvcultura.com.br>

Referências



- ARGAN, Giulio Carlos. **Arte Moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ALTET, Xavier Barral I. **A Arte Medieval.** Portugal: Europa - América, 1993.
- BAUMGART, Fritz. **Breve História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.** 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Record, 1963.
- D'ARAUJO, Antonio Luiz. **Arte no Brasil Colonial.** Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Escultura Barroca Brasileira:** questões de autorias. Disponível em <<http://www.upo.es/depa/webdhum/areas/arte/actas/3cibi/documentos/39f.pdf>> Acesso em 16 nov 2010.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- KIDSON, Peter. **O Mundo da Arte:** mundo medieval. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1966.
- KITSON, Michel. **O Mundo da Arte:** o Barroco. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1966.
- NÉRAUDAU, Jean-Pierre. **AArte Romana.** Portugal: Europa – América, 2005.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura no Brasil colonial. In: **O Universo mágico do barroco brasileiro.** São Paulo: Sesi, 1998.
- READ, Herbert. **Escultura Moderna: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TUCKER, William. **A linguagem da escultura.** São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- WITTKOWER, Rudolf. **Escultura.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna.** São Paulo: Cultrix, 1971.

6

Capítulo

Técnicas de produção de escultura em madeira, argila, metal e materiais industriais

Objetivos

- Apresentar métodos e técnicas consagradas e contemporâneas utilizadas na execução de objetos tridimensionais;
- Estudar a técnica da talha em madeira e a modelagem em diferentes materiais.

1. Técnicas de escultura em madeira, argila, metal e materiais industriais: talha, moldagem e modelado

A presente unidade denominada de Técnicas de Escultura em Madeira, Argila, Metal e Materiais Industriais: talha, moldagem e modelado, encontra-se dividida em dois capítulos chamados: “Talha em madeira, espuma plástica, modelado e moldagem” e “Processos, materiais e métodos da escultura em metal”. Nela temos por objetivo apresentar, de maneira didática e analítica, métodos e técnicas consagradas e contemporâneas, utilizadas na execução de objetos tridimensionais, destacando, entre as técnicas, a da talha em madeira, a modelagem em diferentes materiais e a confecção de moldes vazados na produção de peças em metal, gesso e resinas. O foco central é fornecer elementos para a elaboração de projetos de criação e análise de esculturas em diferentes materiais.

Esperamos que, ao finalizar o estudo desta unidade, você possa ser capaz de compreender, expressar-se através de formas tridimensionais, identificando as particularidades da talha em madeira, da espuma plástica, do modelado e da moldagem, conhecendo as propriedades de materiais e de ferramentas nela utilizados; de identificar e estabelecer relações entre os diferentes materiais utilizados na talha; de compreender os processos de modelagem, os materiais, as ferramentas e o local de trabalho; de identificar a confecção de moldes vazados; de compreender a produção de escultura em metal, identificando processos, materiais e métodos tradicionais e contemporâneos; de produzir esculturas e objetos tridimensionais utilizando técnicas mistas e materiais diversos, como papel, plásticos e objetos do cotidiano; de compreender o discurso sobre objetos tridimensionais contemporâneos e analisar propostas que apresentam interface com outras linguagens do campo das artes visuais, buscando estabelecer relações entre a produção do objeto e a produção do discurso, sobre o campo expandido da escultura.

2. Talha em madeira, espuma plástica, modelado e moldagem

Para esculpir em madeira, necessitamos de instrumentos de metal, de habilidade no corte e de peças de boa qualidade, pois o resultado final e a beleza do acabamento dependem, em grande parte, da textura e da tonalidade do material escolhido. Na atualidade, são amplas as possibilidades de trabalhar com a madeira, especialmente quando consideramos o aprimoramento da indústria madeireira, que, na atualidade, conta com produção de peças prensadas em forma de chapas com espessuras diversas, que são obtidas a partir de materiais reciclados; outro elemento ampliador de possibilidades é o uso de ferramentas elétricas. Basta adentarmos uma loja de materiais de construção para nos depararmos com ferramentas de carpintaria que oferecem excelentes possibilidades de execução de peças em madeira.

Entre os materiais de carpintaria que podemos utilizar para a produção de talhas ou de esculturas em madeira, destacam-se principalmente as furadeiras e serras de corte, que permitem adaptar lixas para acabamentos. Para quem pretende se iniciar na produção tridimensional, explorando as possibilidades expressivas da madeira, a furadeira e a serra são os instrumentos elétricos mais indicados, por se tratar de peças de fácil manuseio e com preços acessíveis. Para escultores iniciantes, determinados instrumentos e tecnologias são essenciais para a produção de peças de boa qualidade, já que o corte e o acabamento em última análise podem ser os determinantes finais da beleza da peça.

Quando falamos em escultura ou em talha em madeira, logo nos vem à lembrança as talhas populares, especialmente os relevos ou aquelas que fazem parte da decoração interna de igrejas antigas e em conjuntos retabulares do século XVIII, período de apogeu da arte barroca. No Ocidente, a prática da talha em madeira tem seu espaço na arte religiosa desde as civilizações antigas. Fora da Europa, temos conhecimento de produções de esculturas em madeira em diferentes culturas, dentre elas as americanas, australianas, africanas e oceânicas, predominando como características destas produções suas vinculações a cultos religiosos. Em algumas delas, os escultores e as pessoas que fazem uso desta produção no âmbito da religiosidade acreditam que a madeireira conserva o espírito vital da árvore.

No Brasil, ainda encontramos, com frequência, as produções de talhas denominadas de populares, nas quais predominam, como temas, os motivos religiosos e as tradições locais. O exemplo mais conhecido desta forma de talha são os ex-votos. Peças de pequeno porte que retratam partes do corpo humano, nas quais se obteve a cura de alguma enfermidade.



Figura 49 – Imagens de ex-votos - obras anônimas.

Fonte: www.historiaecultura.pro.br/cienciaepreconceito/iconografia/exvotos.htm. Acesso em 17/12/2010.

2.1. A escolha da matéria-prima da talha em madeira

Para compreender os caminhos da produção da talha em madeira, é preciso refletir sobre o ecossistema do qual extraímos nossa matéria-prima. Antes da madeira, temos a árvore, e culturalmente vemos, na árvore, uma série de elementos que associamos ao nosso cotidiano, quando a relacionamos com a passagem do tempo através das estações do ano ou com sensações ligadas aos prazeres do olfato e da gustação.

Há quem diga que o escultor que trabalha com a madeira, para criar uma nova forma, deve tentar sentir a presença física da árvore, comunicar-se com a brisa do bosque e tentar perceber o pulsar da vida da árvore que se encontra impregnado na madeira que trabalha.

O ideal como matéria para esculpir seria troncos inteiros, pois assim poderíamos criar peças de um só bloco, evitando os problemas de encaixes e colagens; por outro lado, temos como inconveniência, a dificuldade de encontrar esses troncos e de adquirir informações sobre o seu processo de secagem.

A madeira como os demais materiais utilizados em talhas, possui diferentes qualidades, como se fossem temperamentos. Por isso que, antes de escolher e de começarmos a trabalhar com um determinado tipo, devemos conhecer um pouco mais de suas características mais marcantes, para que possamos tirar proveito de suas possibilidades de expressão. Agindo desta

forma, podemos selecionar a que melhor pode se adequar a um determinado tipo de projeto, de maneira que possamos prever determinadas dificuldades técnicas na execução da peça.

De acordo com este raciocínio, isto é, pensando a madeira sob a ótica do trabalho de corte no atelier, podemos classificá-las em três grupos: as brandas, as semiduras e as duras. Contudo, é preciso dizer que existem tantas variedades de madeira no mercado que é muito difícil, para um não iniciado no ramo, distinguir entre duas semelhantes. Um bom exemplo disto são as variedades de pinheiros e cedros.

Relacionamos, a seguir, alguns exemplos de madeiras que podem ser utilizadas na talha. São informações importantes para o iniciante.

2.2. Cedro

Dentre as madeiras tidas como brandas ou moles, temos o cedro, uma madeira relativamente fácil de ser trabalhada. Possui fibra direita e suave, veios espessos e grão apertado. É fácil de cortar, uniforme e leve. Possui um aroma agradável, é resistente à umidade e se adapta perfeitamente para peças em ambientes externos.

Podem ser encontradas em pranchas de tamanho grande, em variados tons, que vão do amarelado ao roxo, passando pelo marrom. É encontrado com maior frequência na região sudeste e no sul, de Minas Gerais até o Rio Grande do Sul.



Figura 50 – Escultura em cedro vermelho e amarelo - sem título. BEN BUTLER Catálogo ZG Galeria, USA.

Fonte: Catálogo s/d.

2.3. Mogno

É uma madeira relativamente fácil de ser talhada, e pode ser enquadrada como semidura. É utilizada para a fabricação de instrumentos musicais, como o cavaquinho, a rebeça. No Brasil, é conhecida com uma infinidade de nomes regionais: Acaju, Aguano, Araputanga, Cedro-Mogno, Mara, Mara-Vermelha, Mogno-Aroeira, Mogno-Branco, Mogno-Brasileiro, Mogno-Cinza, Mogno-Claro, Mogno-Escuro, Mogno-Peludo, Mogno-Rosa, Mogno-Roseo e Mogno-Vermelho.

Em geral, possui coloração que varia do pardo-avermelhado ao castanho-claro, escurecendo para um castanho uniforme e intenso. É encontrado com mais frequência no Acre, no Amazonas e no Pará, bem como no território de Rondônia e nos estados do Mato Grosso, de Tocantins e de Goiás.

Dentre as madeiras semiduras, ainda merece destaque a cerejeira. Encontrada com maior frequência na América do Norte, possui cor vermelho claro, algumas vezes com franjas cinzentas. É muito compacta, de textura fina, permite um polimento perfeito. Tradicionalmente, é utilizada em relevos e em acabamentos de marcenarias. Como exemplo de madeira dura, citaremos o mogno. Caracteriza-se por possuir fibra direito, sem nervo, grão variável, geralmente fino, possibilitando fácil polimento. De reconhecida resistência, foi utilizado em embarcações desde o século XVI.

Depois desta apresentação sucinta das propriedades da madeira tradicional, vamos pensar em situações didáticas que possibilitem produções tridimensionais num atelier de um iniciante, que conta com o mínimo de ferramentas de corte e com instrumentos de fixação para a madeira ser trabalhada. Pensando nessas situações é que incluímos, como matéria-prima do escultor, as chapas de madeira, conhecidas popularmente como compensados.

Estas chapas prensadas são encontradas com bastante facilidade, no mercado madeireiro, em diferentes espessuras e podem ser utilizadas para um primeiro contato em exercícios de exploração de possibilidades de execução de pequenas peças tridimensionais, utilizando ferramentas elementares e cola.



Figura 51 – John Barrow –
Folclore Andino (Cedro e Mogno)
- Catálogo NOVICA Andes.

Fonte: Catálogo s/d.

2.4. MDF

MDF (Medium Density Fiberboard - Fibra de Média Densidade) é um painel de fibras de madeira, prensado em alta temperatura, da família das chapas. Na atualidade, é considerado o material ecologicamente correto e possui composição homogênea em toda a sua extensão. Em esculturas e em maquetes, oferece boas possibilidades de expressão e de acabamento, especialmente em peças geométricas. Pode ser cortado, serrado e lixado tanto com equipamentos industriais, como com ferramentas convencionais de uso nos trabalhos com madeiras.

2.5. As ferramentas usuais da talha em madeira

Para uma boa desenvoltura num atelier de talha em madeira, é preciso, antes de tudo, possuir um mínimo de domínio sobre a matéria-prima e os instrumentos de corte, as principais ferramentas e a sua dinâmica de uso. Através desses conhecimentos, podemos tirar proveito da matéria-prima e das ferramentas num processo de criação.

Chamamos de ferramentas os instrumentos de trabalho do escultor, fazendo alusão ao metal mais usado na fabricação destes instrumentos, que tradicionalmente tem sido o ferro, pelas suas qualidades, destacando-se, entre elas, a resistência e a facilidade de afiar. Geralmente o nome da ferramenta indica a sua função no trabalho.

Num atelier profissional, além do chamado mobiliário básico, que incluem, pelo menos, uma bancada, uma mesa de desenho para os esboços, e um quadro para pendurar papeis de esboços e projetos, temos os diferentes tipos de ferramentas que podem ser agrupados, pelo menos, nas seguintes categorias: ferramentas de talho (incluindo instrumentos de desbastes e de configuração das formas), ferramentas de desenho e de transferência de pontos e ferramentas para acabamentos. De todas essas ferramentas, a goiva possui uma função de destaque; no caso da escultura em madeira, é o instrumento símbolo.

Pensando naquele que se inicia na escultura, relacionamos abaixo as ferramentas consideradas básicas para os trabalhos de talha em madeira, que são as seguintes:

Goivas: são similares aos formões, mas possuem lâmina curva.

Formões: são instrumentos para cortar, desbastar, talhar a madeira. Existem formões para diferentes tipos de cortes, os principais tipos são: formão reto (para abrir sulcos), formão liso e formão chanfrado (para cantos).

Malho: é usado para bater no cabo das ferramentas.

Grosas e limas: são usadas para remover a madeira excedente.

Torno: para segurar a peça de madeira que está a ser trabalhada.

Folhas de lixa: existem lixas de grão grosso, médio, fino e muito fino. São usadas para alisamento e acabamento da superfície das peças.



Figura 52 – Serra elétrica Tico tico – Oferece possibilidade de corte de madeira de até 65mm – excelente para trabalhar com MDF.

Fonte: Catálogo s/d.



Figura 53 – Formões tipo goiva para talha

Fonte: Catálogo s/d.

3. Talhas de espumas plásticas

A espuma plástica é um material bastante novo no campo das produções escultóricas. Trata-se de um material surgido no final da década de 1930, que somente teve seu uso em uma escala maior a partir da segunda metade do século XX. Podem ser encontrados no formato de folhas ou de blocos que produzimos no atelier ou que são comprados prontos em lojas de materiais de construção.

Suas principais aplicações práticas tem sido a produção de moldes para esculturas de cimento e concreto. No enchimento de peças de materiais mais pesados, como concreto, neste caso, o isopor fica no núcleo central da peça, recebendo o revestimento e possibilitando economia de material, facilidade de execução e, por fim, reduzindo o peso.

Do ponto de vista técnico, uma espuma é um tipo de plástico expandido com gás durante sua fabricação. Podem ser classificadas em rígidas, brandas e flexíveis. Para apresentar as telhas de espuma plásticas, escolhemos o isopor, cujo nome técnico é poliestireno, o qual, entre as espumas é a mais conhecida. Trata-se de um material industrial, derivado do petróleo. Sua principal característica é a flexibilidade ou a moldabilidade quando submetido ao efeito do calor.

Para o corte e o acabamento das espumas plásticas, podemos utilizar praticamente os mesmos instrumentos da talha em madeira. Além destes instrumentos usuais, também são utilizados instrumentos específicos, geralmente aquecidos por processos elétricos. Com relação ao uso da cor, alguns cuidados devem ser tomados, como evitar o uso de pintura a óleo e de resinas e tintas que contenham acetona, pois esses materiais dissolvem o poliestireno e, portanto, podem danificar as peças.

4. O Modelado e suas técnicas

Modelar e talhar são atividades que estão na essência do trabalho do escultor. A criação e a produção de objetos tridimensionais só são possíveis mediante o processo de adição ou de subtração de matéria. Não se pode precisar o que tenha vindo primeiro se a moldagem (adição) ou a talha (subtração), o que sabemos sobre o processo de moldagem é que a cera e a argila são a sua matéria-prima ao longo da história da escultura.



Figura 54 – Fotografia de um fragmento de poliestireno - Poliestireno, "esferovite", em Portugal, e "isopor" no Brasil.

Fonte: WIKIPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki/poliestireno>. Acesso em 17/12/2010.

Pesquisas arqueológicas indicam que, já nas civilizações antigas, como a egípcia, a cera era utilizada na produção de objetos tridimensionais. Os antigos gregos também utilizaram a cera para fundir objetos de bronze e imagens destinadas ao culto religioso.

Assim como a cera, o uso da argila tem sido documentado por achados nas diferentes civilizações antigas, inclusive entre

as que viveram na América e no Brasil antes da presença dos europeus. É possivelmente o material mais utilizado para modelagem em todos os tempos, povos e culturas. No Brasil, temos como exemplo de peças antigas, a cerâmica marajoara.

Na atualidade, a argila continua sendo usada como massa de moldagem em diferentes espaços de ensino de arte, especialmente pelas suas qualidades plásticas e pela facilidade de ser encontrada no campo ou no comércio. Todos esses atributos fazem dela a matéria básica para os iniciantes da produção escultórica.

Para começar a moldagem de uma peça, o processo mais indicado é a construção de uma base, com uma estrutura de arame. A base pode ser de materiais os mais diversos, sendo mais comum as bases feitas de madeira, enquanto a estrutura de armação pode ser de arame de alumínio ou de ferro, funcionando como se fosse o esqueleto da peça. Em alguns casos, podemos também utilizar, na estrutura, pedaços de madeira com arame e, para a confecção da base, também podemos utilizar cimento ou gesso.



Figura 55 – Construindo uma base com arame e gesso.

Fonte: Fotos do autor.



Figura 56 – Coloca-se o arame dentro de um recipiente que será preenchido com gesso.

Fonte: Fotos do autor.



Figura 57 – Depois de seco o gesso, temos uma base a partir da qual poderemos colocar uma armação.

Fonte: Fotos do autor.

Na prática, tanto o tipo de base, como a armação são definidas pelas possibilidades físicas e químicas do material que será utilizado e pelo modo como será disposta no espaço a peça a ser confeccionada. Os cuidados com as armações são de fundamental importância, especialmente quando levamos as peças ao forno. As serem submetidos às altas temperaturas, os materiais se dilatam com diferentes intensidades, e isso pode resultar em rachaduras, que poderão comprometer toda a concepção e o acabamento final das peças.

Quando se tratar de uma peça em concreto, fibra de vidro ou outro tipo de material empregado para moldar diretamente, e principalmente quando se tratar de uma escultura de grande porte, é aconselhável o uso de uma armação de aço e de telas metálicas. Esses cuidados facilitarão a execução e poderão dispensar apoio externo, aumentando a estabilidade da peça depois de concluída. Também podemos fazer uso de materiais industriais considerados obsoletos, como a reutilização de latas e de embalagens de isopor, desde que sejam resistentes à compressão e possam ficar integradas à parte central da escultura.

4.1. As ferramentas do modelado e o local de trabalho

Embora existam equipamentos específicos para a técnica do modelado, são os nossos dedos que, de fato, irão definir as formas. A grande maioria dos escultores que trabalham com a argila preferem definir suas formas através do contato direto dos dedos sobre o material. Para que o iniciante tenha uma noção dos diferentes tipos de ferramentas possíveis de serem encontrados ou fabricados, vamos classificá-las em três tipos básicos: ferramentas para retirar massa, ferramentas para adicionar massa e ferramentas para acabamentos e detalhes.

No cotidiano de muitos escultores especialmente os escultores tidos como populares, encontramos as ferramentas caseiras e as ferramentas de dentista. Na realidade, a necessidade de ferramentas especializadas vai depender muito do seu modo de trabalhar e do tipo de acabamento que pretende, pois a escultura em argila é como o desenho, alguns artistas fazem excelentes desenhos com grafites e papeis simples. Assim, para modelar a escultura em argila, você não precisa de ferramentas sofisticadas, especialmente se elas forem de pequeno porte.

Como já foi dito as ferramentas podem ser simples, contudo, o modelado em argila exige um local de trabalho com algumas características específicas. Deve ser um espaço reservado, limpo e longe do alcance de crianças e de animais domésticos, pois poderão danificar as peças durante a secagem.

É essencial que seja um lugar bem iluminado, de preferência pela luz natural, e que possua mesa e bancadas de apoio para a execução das peças.



Figura 58 – Ferramenta para modelagem.

Fonte: Catálogo s/d.



Figura 59 – Ferramentas para escultura.

Fonte: Catálogo s/d.



Figura 60 – Conjunto completo para modelagem.

Fonte: Catálogo s/d.



Figura 61 – Conjunto para modelagem.

Fonte: Catálogo s/d.



Figura 62 – Bloco de argila profissional.

Fonte: Catálogo s/d.



Figura 63 – Conjunto completo para modelagem.

Fonte: Catálogo s/d.

5. Moldes vazados e fundição

Desde a idade do bronze, os princípios básicos de produção de escultura através de moldes ainda continuam praticamente os mesmos. As peças mais antigas que conhecemos hoje datam de 5.000 anos antes de Cristo. Uma das peças de bronze mais antigas que conhecemos é a escultura egípcia de Horus, do acervo do Louvre. Os gregos também utilizaram o molde vazado para a produção de suas esculturas em bronze. Inicialmente, fundiam suas peças em moldes de areia, até descobrirem o método da “cera perdida”.

Durante a Idade Média, o uso da técnica de moldagem em bronze decaiu significativamente, sendo retomado novamente no século XV, com o advento do Renascimento. Foi o atelier de Ghiberti, localizado na cidade de Florença, que veio a restabelecer o uso da técnica, abrindo o caminho para artistas, como Donatello. Através do Renascimento italiano, a arte da fundição de esculturas se espalhou por toda a Europa. No final do século XIX, Paris era um grande centro de produção, onde surgiram escultores, como Rodin, cujo trabalho se configura como dos mais significativos na transição para a escultura moderna.

O princípio que orienta a produção de um molde é a necessidade de reproduzir um objeto tridimensional num material mais resistente e duradouro que o original e possibilitar várias cópias. Tradicionalmente, os moldes eram feitos de argila, areia, cera ou gesso. Atualmente, além desses materiais, são utilizados outros, como plásticos, concreto e cola.

Os moldes de argila são utilizados para produzir figuras em gesso, concreto ou cera. A forma mais usual é pulverizar o objeto-modelo ou matriz, com talco, para que não fique colado ao molde; em seguida, vão sendo aplicados pedaços de planos de argila, que são unidos e apertados com cuidado sobre o objeto. Em seguida, retira-se o excesso e se reforça as peças com gazes gessadas. Depois disso, o molde deve ser separado em duas bandas, que posteriormente serão unidas. No processo de união, deve ser planejadas e executadas as possibilidades de enchimento do molde, para a produção da nova peça.

Síntese do capítulo



Neste capítulo, aprendemos que, para trabalhar escultura em madeira, necessitamos de instrumentos de metal e de um pouco de habilidade para cortar, bem como peças de boa qualidade. Entre os materiais de carpintaria que podemos utilizar para a produção de talhas ou de esculturas em madeira, destacam-se principalmente as furadeiras e as serras de corte, que permitem adaptar lixas para acabamentos.

Aprendemos também que madeira, como os demais materiais utilizados em talhas, possui diferentes qualidades, portanto, para tirar proveito de suas possibilidades de expressão, é necessário um conhecimento prévio sobre suas características mais marcantes. Aprendemos também e que chamamos de ferramentas os instrumentos de trabalho do escultor, fazendo alusão ao metal mais usado na fabricação desses instrumentos. Geralmente, o nome da ferramenta indica sua função no trabalho.

Sobre a argila, aprendemos que ela é possivelmente o material mais

utilizado para modelagem em todos os tempos, povos e culturas e que, para começar a modelagem de uma peça, o processo mais indicado é a construção de uma base, como uma estrutura de arame. Já em peças de concreto, fibra de vidro ou outro tipo de material empregado para modular diretamente, e peças de grande porte, devemos usar uma armação de aço e telas metálicas como elementos estruturais.

O princípio que orienta a produção de um molde é a necessidade de reproduzir uma peça num material mais resistente e duradouro, possibilitando a obtenção de várias cópias. Podem ser produzidos em argila, areia, cera, gesso, plástico, concreto e cola.

Atividades de avaliação



1. Descreva um método e uma técnica utilizada na execução de objetos tridimensionais.
2. Quais relações podemos estabelecer entre os diferentes materiais utilizados na talha?
3. O que é necessário para o artista escultor trabalhar com a madeira? Só ter as ferramentas resolve? Por quê?
4. Cite alguns tipos de madeira, suas propriedades e principais usos.
5. Qual a importância dos elementos estruturais em peças de concreto ou de fibra de vidro?
6. Reflita sobre isto: Após fazer um molde, você poderá produzir diversas cópias do seu trabalho original. As cópias do original também são obras de arte? Justifique sua resposta.

Leituras, filmes e sites



Leituras

RAMOS, Mariana Correia. **O gesso na escultura contemporânea: a história das técnicas.** Dissertação de Mestrado. 2011. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Portugal. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bits-tream/10451/6237/2/ULFBA_TES466.pdf>.

LIMA, Ricardo Gomes e VIANA, Sayonara. **Vozes do imaginário: escultores em madeira de Sergipe.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/CatalogoSAP/CNFCP_sap151.pdf>.

LIMA, Lívia Ribeiro. **Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/CatalogoSAP/CNFCP_sap161.pdf>.

Vídeos

O olhar de Bruno Giorgi. Relatos simples e não cronológico da vida e da produção de Bruno Giorgi, escultor de Mococa, cujas obras estão espalhadas pelo Brasil e por todo o mundo (<http://curtadoc.tv/curta/artes/o-olhar-de-bruno-giorgi>).

Franz Weissmann – Músico do Silêncio. Nascido na Áustria em 15 de setembro de 1911, Franz Weissmann chegou com a família ao Brasil em 1921. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e na Escola de Arte Moderna Guignard, em Belo Horizonte. Antes de falecer, em 2005, o próprio Franz Weissman conta como, aos poucos, foi se libertando das figuras humanas e como a linha geométrica foi nascendo em sua obra. Com a peça “Cubo Vazado”, Franz Weissmann se tornou o fundador do concretismo no Brasil. Através de cubos, colunas, lâminas, fitas, canaletas e formas vazadas, ele enriqueceu a arte brasileira com uma série de novos vocábulos geométricos. <<http://curtadoc.tv/curta/artes/franz-weissmann-musico-do-silencio/>>.

Sites

Museu Lasar Segall: www.museusegall.com.br

Pinacoteca do Estado de São Paulo: www.uol.com.br/pinasp

Casa de Portinari: www.casadeportinari.com.br

Educação, Arte e Cultura: <http://www.bepeli.com.br>

Arquivos em PDF sobre as diversas manifestações da arte brasileira: <http://www.cnfcp.gov.br/>

7

Capítulo

A escultura em metal e as técnicas modernas e contemporâneas de produção de objetos tridimensionais

Objetivos

- Apresentar processos, materiais e métodos de criação e de produção de escultura em metal;
- Estudar as técnicas modernas e contemporâneas da produção tridimensional, enfatizando as construções cinéticas e a adoção de técnicas mistas.

1. Processos, materiais e métodos da escultura em metal

Podemos dividir a produção da escultura em metal em duas grandes categorias: as produzidas a partir das técnicas tradicionais e as produzidas a partir de processos e de materiais industriais, com a utilização de chapas e soldas. Estas últimas seguem os modos de criação da estética construtivista iniciada pelas vanguardas artísticas do século XX.

Conhecer as qualidades dos diferentes tipos de metais é uma tarefa fundamental para aqueles que pretendem se iniciar na produção tridimensional, pois, somente através do domínio de suas propriedades, como maleabilidade, ductibilidade e custo no mercado, será possível explorar suas qualidades plásticas e expressivas. Em geral, podemos encontrá-los no mercado no formato de barras, tubos ou folhas. A seguir enumeraremos os principais tipos de metais utilizados em esculturas e suas respectivas qualidades.

Alumínio: oferece facilidade para processo de soldagem, porém é pouco indicado para moldagem, pois, uma vez aquecido, pode perder por completo sua forma.

Cobre: é maleável e oferece possibilidade de combinações com outros metais, especialmente com o latão e o bronze. Não sofre transformações quando exposto à água e ao vapor, mas reage ao oxigênio presente no ar atmosférico, adquirindo uma coloração esverdeada, conhecida como pátina.

Latão: trata-se de uma mistura de cobre e zinco, sendo bastante utilizado por se tratar de uma material maleável, de fácil soldagem, que permite um bom acabamento e possui boa resistência à corrosão. Do ponto de vista prático, é preciso ter um cuidado especial no processo de soldagem, pois, em contato com a solda e o aquecimento provocado por ela, desprende um gás tóxico.

Ferro: é cada vez menos utilizado em escultura, pela sua capacidade de oxidação e, portanto, de desgaste. No mais, é um metal maleável e fácil de soldar.

Aço: em geral, é duro e quebradiço. O mais apreciado pelo setor industrial é o inoxidável, que geralmente é difícil de ser modelado, embora seja de fácil moldagem. Em termos de produção de esculturas, o tipo mais utilizado é o aço temperado.

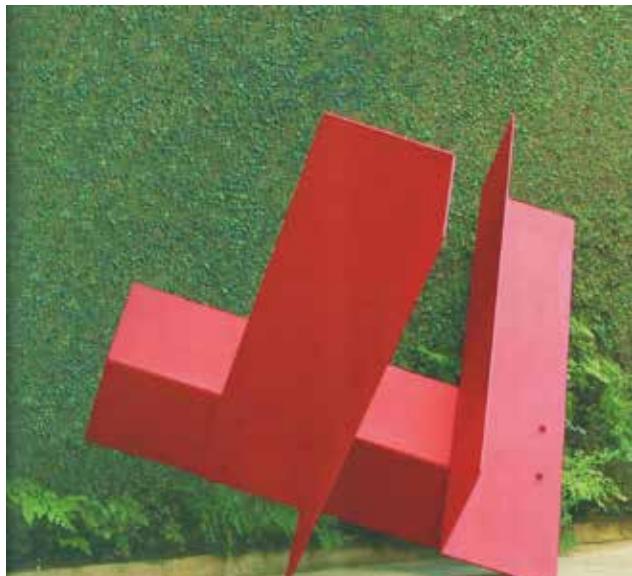


Figura 64 - Franz Weissmann – Cantoneiras, 1975.

Fonte: Catálogo s/d.

1.1. Escultura em metal e o método da cera perdida

Podemos dividir o trabalho de execução da escultura em metal nas seguintes etapas: a) Execução da maquete; b) Execução da peça em tamanho natural; c) Elaboração do molde; d) Tiragem da cera para a fusão; e) Fusão em metal (bronze); e f) Retirada do molde, retoques e acabamentos.

Seguindo a técnica tradicional para obtenção do metal fundido, primeiramente modelamos a peça em argila, para, em seguida, obter o molde em gesso. Na etapa seguinte, preenchemos o molde em gesso com cera derretida; após a secagem, temos a peça em cera, que deverá estar idêntica à original. Caso fique com algumas imperfeições, devemos corrigi-las. Com o molde de cera pronto, procedemos finalmente à etapa da passagem da forma na cera para o metal, através do método da cera perdida. Este processo oferece possibilidades de execução de peças, de formas mais complexas com um bom acabamento.

Para se obter a peça em metal, colocamos a cópia de cera num recipiente contendo gesso ainda em estado líquido. Se quisermos, também podemos misturar ao gesso materiais refratários. Logo que o gesso endurecer, deve ser levado ao forno em alta temperatura, para que a cera possa derreter e escorrer para fora do bloco. Ao final desse procedimento, temos garantido o

molde interno, que resultou do espaço vazio deixado pela cera que derreteu, e esse é o espaço que será preenchido pelo metal quente em estado líquido. Quando o metal esfriar, terá ocupado o lugar deixado pela cera e, portanto, terá assumido a forma da cópia em cera. Para finalizar a peça, retiramos o gesso e fazemos os retoques necessários, como ajustes de detalhes indesejados, por meio de lixamento e/ou polimento.

Apresentamos, a seguir, uma sequência de fotos de um exemplo de execução de uma peça utilizando o método da cera perdida. Vejamos o passo a passo.



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69

Fonte das Figuras, 65, 66, 67, 68 e 69: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cera_perdida. Acesso em 10 agosto 2011.

2. As técnicas modernas e contemporâneas

2.1. Escultura Cinética

Chamamos de Arte Cinética as produções que se caracterizam por levar em conta o tempo e o movimento. São esculturas que apresentam partes que se movimentam ou toda a peça se submete ao movimento. Para a concretização de sua mobilidade, podemos empregar fontes diferentes, como as correntes de ar, os aparelhos mecânicos ou magnéticos ou até mesmo as bombas hidráulicas.

As experiências com objetos cinéticos ganharam impulso com artistas, como Marcel Duchamp e Alexander Calder, este último foi quem, de fato, popularizou a escultura cinética e abriu caminho para toda uma geração de escultores das décadas de 1960 e 1970.

Nesta modalidade, pode-se brincar de criar formas que se movimentam com as correntes de ar ou são movidas a aparelhos mecânicos. Não existe um limite para estas criações. O importante é que possam apresentar algum tipo de movimento que possa levar o expectador a percebê-lo como parte da criação tridimensional. Os trabalhos mais emblemáticos deste tipo de escultura são os móbiles de Calder.

Para conseguir o movimento, podemos utilizar materiais e instrumentos diversos, como metal, arame, madeira, plástico e papel, entre outros. Neste caso, podemos usar e abusar de embalagens e de objetos de nosso cotidiano, reaproveitando-os e oferecendo-lhes possibilidades de novos usos.

2.2. Escultura em papel

A escultura em papel, assim como a escultura em metal, é realizada basicamente de duas maneiras: utilizando-se o material em formato de folhas ou transformado em massa. No primeiro caso, o escultor deve explorar as possibilidades planas das folhas de papel, pensadas como se fossem planos e aproximar suas criações de construções geométricas explorando ao máximo as sensações táteis, visuais e efeitos de luz e sombra. Há também os escultores, que, mesmo trabalhando com as folhas, preferem criação de formas livres, cortando, colando e interceptando essas folhas de diferentes modos e com diferentes instrumentos.

No caso das produções que utilizam o papel no formato de massa, as peças são obtidas por processo de adição, de modo similar aos processos de execução de peças com argila, considerando aqui as diferenças plásticas entre os dois materiais.

O tamanho da peça, na maioria das vezes, é o elemento determinante do tipo de papel a ser utilizado. Peças maiores exigem papel mais grosso e

resistente, para que possam tornar-se equilibradas. Dizendo de outra maneira, a forma como você irá construir depende do papel que você tem em mãos. Se temos um papel muito fino, podemos construir, com ele, formas similares a planejamento e teremos dificuldade de construir formas tubulares e cúbicas em escala que não seja reduzida.

Para a modelagem de uma peça em papel é necessário, antes de tudo, preparar a massa. A preparação da massa é uma operação bastante simples, que tem como matéria-prima o papel e a água. Como equipamentos, são necessários um liquidificador e uma peneira; materiais, como cola e colorantes, também podem ser utilizados, mas são opcionais.

O melhor papel para a massa é aquele mais frágil, pois facilita a Trituração, como o papel jornal, papel de embalagens de ovos, papel ofício, folhas de cadernos e rolos de papel higiênico. Devem ser evitados os papéis do tipo papelão ou papéis de embalagens recobertos com plásticos, pois eles além de ser mais difícil rasgá-los à mão, podem danificar o liquidificador. A água deve ser adicionada ao papel no momento em que ele for triturado no liquidificador, até atingir um ponto em que se perceba que a massa está pronta para a modelagem. Para se obter uma massa diferenciada, pode-se adicionar tinta em pó e gesso durante o processo de trituração do papel.

De posse da massa pronta, podemos iniciar a modelagem. Antes disso, temos que ter, no papel ou em nossa mente o projeto da peça que será executada. O melhor procedimento é desenhar a peça, pois, a partir do esboço, é possível perceber se é necessário elaborar uma armação ou um esqueleto, para tornar estável a forma final.

É bom lembrar que a massa mais dura, pode dificultar a construção dos pequenos detalhes. Outro procedimento aconselhável é dividir a execução da peça em várias etapas e pensar cada parte como se fosse uma figura geométrica. Para o detalhamento do rosto, devemos sempre adicionar um pouco de água sobre a forma já esculpida, caso já esteja seca, e utilizar espátulas ou outro tipo de instrumento que possa facilitar os detalhes. Outro cuidado que deve ser tomado é colocar a peças para secar ao sol, assim ela ficará mais firme, e isso poderá facilitar a adição de mais massa, para finalização de detalhes.

2.3. As técnicas mistas na produção escultórica

As esculturas em técnica mista, podem ser executadas em diferentes materiais e técnicas, destacando-se, entre elas, os objetos, as colagens e aquelas que envolvem o ambiente natural e construído. O uso de técnicas mistas em criações tridimensionais foi utilizado pelos movimentos artísticos modernos, como os futuristas, o dadaísta, o surrealista e, mais próximo dos dias atuais, foram

utilizadas pelos adeptos da arte conceitual. No caso da arte conceitual, pode envolver as mais diferentes formas de expressão, nas quais podem estar presentes elementos da linguagem teatral, sons musicais e elementos da pintura.

Algumas composições podem estar caracterizadas especificamente como colagens; neste caso, temos uma ampliação da condição tridimensional, podendo, inclusive, comportar um conjunto de formas, que, pelas suas dimensões, podem abrigar o espectador. Temos também, na categoria de técnica mista, os objetos achados e modificados, conhecido em francês como “*objet trouvé*”. Esses achados podem ser objetos naturais, como madeiras resultantes de queimadas ou que já foram utilizadas com outras finalidades.

O uso das técnicas mistas deu origem ao conceito de “arte total”, estendendo o conceito de arte a todo um ambiente. Levando ao limite o conceito de arte ambiental, temos criações que envolvem toda uma região geográfica, onde o artista pode interferir nos aspectos naturais da paisagem para chamar atenção de um determinado detalhe ou fenômeno.

Trabalhar com técnicas mistas tem sido uma das características marcantes das produções contemporâneas, dada a facilidade de combinar diferentes materiais e a necessidade de romper com as técnicas e os materiais tradicionais, como mármore, pedra e madeira, buscando novas formas de expressão que possam se aproximar das práticas cotidianas, provocando os expectadores e trazendo para o contexto da expressão tridimensional novos materiais produzidos e utilizados pela indústria.

3. O ambiente de exibição da escultura

Para que uma peça escultórica possa ser apreciada, é fundamental uma boa iluminação. A luz ideal é a natural ou aquela que possa rodear o trabalho e não aquela que sai de um único ponto. Outro aspecto a ser levado em conta para uma boa apresentação da peça é a altura dela em relação à altura da visão do espectador. Em alguns casos, é aconselhável que a peça fique colocada numa altura acima da cintura do espectador, sobre pedestais.

No caso de esculturas de grandes dimensões colocadas ao ar livre, é necessário um estudo de sua relação em termos de escala com as demais formas tridimensionais de seu entorno, para que elas não concorram com a forma escultórica. Além desses cuidados, as condições atmosféricas também devem ser levadas em conta. O calor do sol e a chuva podem ser elementos danosos para determinados tipos de materiais e danificar as peças em pouquíssimo espaço de tempo, comprometendo definitivamente as peças.

Síntese do capítulo



Neste último capítulo, aprendemos que a escultura em metal pode ser dividida em duas grandes categorias; as obtidas por técnicas tradicionais e as produzidas por processo e materiais industriais, com a utilização de chapas e de soldas, e que podemos dividir o trabalho de execução de uma escultura em metal nas seguintes etapas: maquete, peça em tamanho natural, molde, tiragem da cera para a fusão, fusão, retirada do molde, retoques e acabamentos.

A escultura cinética incorpora, na sua fruição, o tempo e o movimento, apresentando movimento em algumas de suas partes ou na sua totalidade. A escultura em papel é realizada basicamente de duas maneiras: utilizando-se o material em formato de folhas ou transformando em massa. As esculturas em técnicas mistas podem ser executadas em diferentes materiais e técnicas, destacando-se, entre elas, os objetos, as colagens e aquelas que envolvem o ambiente natural e construído.

Atividades de avaliação



1. Tendo por base o conteúdo apresentado no primeiro capítulo sobre a talha em madeira e a talha em espuma plástica, elabore comparações entre as propriedades dos dois tipos de materiais e das suas possibilidades de execução e de acabamento.
2. Experimente construir uma escultura utilizando, como matéria o isopor.
3. Estabeleça relações entre as técnicas do modelado em argila e a técnica da talha em madeira, enfocando o que existe de comum e o que existe de diferente nas duas técnicas.
4. Construa uma escultura com folha de papel, com uma forma que possa ser reproduzida em chapa de metal.
5. Experimente construir objetos tridimensionais, com materiais reciclados e técnicas mistas.



Leituras, filmes e sites

Leituras

MORENO, Isabela Vida e DALGLISH. Geralda. **Do barro ao metal: a fundição artística no Brasil do séc. XVIII à Contemporaneidade.** 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos” 15 a 19 de setembro de 2014 – Belo Horizonte – MG. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAL/Inicia%C3%A7%C3%A3o%20Cient%C3%ADfica/Isabela%20Vida%20Moreno.pdf>>

GIULIANO, José Antonio Schenini. **Os processos de fundição como ferramenta na obtenção de esculturas de metal.** 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 150 fls.

Vídeos

Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) - Série Conhecendo museus. Duração: 00:24:41. É no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) onde os principais expoentes da arte contemporânea do estado têm espaço para apresentarem suas criações a um público estimado de 200 mil pessoas por ano. Um dos destaques é a preocupação do MAM-BA em facilitar o acesso às informações nas artes visuais, dentro de uma dimensão cultural contemporânea e com acesso gratuito, oferecendo oficinas destinadas ao público em geral que tenha interesse em vivenciar, experimentar e construir propostas artísticas. Há cursos regulares de cerâmica, gravura em metal, litogravura e xilogravura. Disponível em: <http://tvescola.mec.gov.br/tve/video;jsessionid=63FB901461EAEC5F4E60EE4B82EB511B?idlItem=5476>

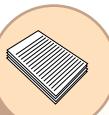
Sites

<http://www.artcyclopedia.com/> (site em inglês)

Museu de Arte de São Paulo: www.masp.art.br

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: www.mac.usp.br

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: www.mam.rio.com.br



Textos complementares

Rodin: o pedreiro estatuário

“Rodin rejeitou deliberadamente os trezentos e cinquenta anos anteriores da escultura ocidental; e a pose desenvolvida na Idade do bronze não esconde o caráter lânguido e nada convincente do original. (...) Assim, a despeito de sua imensa ilusão de vida, a Idade do Bronze é totalmente uma invenção. Essa coincidência exata entre o abstrato e o naturalismo não acontecia na escultura desde a Renascença, e a Idade do Bronze tem o caráter de uma coisa feita “fora do tempo”. William Tucker – A linguagem da escultura.

Nos estudos sobre o surgimento da arte moderna, a pintura, tradicionalmente, tem ocupado o foco central, deixando a escultura quase sempre numa posição de dependência. Talvez pela grande produção pictórica do período ou pelo fato de terem sido os artistas da cor os primeiros a divulgarem as novas possibilidades de expressão no campo das artes visuais. Este enfoque fez com que a escultura moderna de Rodin fosse vista, por um longo período, como uma manifestação isolada, tal como a obra de Van Gogh e de Gauguin. Na realidade, trata-se da primeira e autêntica manifestação do espírito moderno na escultura. Assim, a obra de Rodin marca, de uma forma magistral, a transição do academicismo para o Modernismo.

O reconhecimento público de Rodin e de sua obra, como ocorreu com os primeiros impressionistas, resultou de um escândalo envolvendo o artista e a comissão julgadora do Salon de Paris, composta, em grande parte, pelos membros da Escola de Belas-Artes. O episódio ficou conhecido como o escândalo da sobremoldagem. Teimoso e obstinado no propósito de tornar conhecido seu trabalho, Rodin se inscrevera por duas vezes no Salon de Paris. Na primeira, em 1854 teve seu trabalho recusado. Da segunda vez, em 1887, depois de retornar de um período em que vivera fora de Paris; nessa ocasião, com uma escultura masculina chamada “Idade do Bronze”.

A escultura apresentava uma unidade plástica e compositiva tão realista, que fugia completamente aos padrões acadêmicos em vigor. Fugindo do convencional, a estátua possui algo de paradoxal que será uma marca do artista ao longo de sua vida. Ao mesmo tempo, promovia admiração e provocava escândalo. Espantados com o realismo exibido pela escultura, os membros da comissão do Salon passaram a acusar o escultor de tê-la moldado diretamente sobre o corpo do modelo. Embora esta fosse uma prática corrente em alguns ateliers, jamais foi admitida pelos escultores, por constituir uma desonra para o artista.

Defendendo-se da acusação, Rodin tira fotografias do modelo na mesma posição da estátua, demonstrando o quanto sua interpretação artística se distanciava de uma mera cópia. Foi necessária uma longa batalha para que a comissão admitisse seu erro. Na luta para provar que havia sido injustiçado, e que se tratava de um trabalho autêntico, o escultor recorreu à interferência e ao testemunho de vários artistas de renome. Diante das provas incontestes e da grande quantidade de depoimentos de artistas reafirmando a qualidade do trabalho de Rodin, finalmente a comissão reconhece seu erro.

Saindo vitorioso do processo, Rodin deixa definitivamente o anonimato. Livre da acusação, passou a ser reconhecido como um grande escultor nos meios artísticos e intelectuais. Conseguiu vender a obra (objeto do escândalo) para o governo francês, abrindo perspectivas para novas encomendas. Três anos após o escândalo, consegue

uma encomenda do Ministério das Belas-Artes, para modelar as portas do Museu de Artes Decorativas. Para execução da encomenda, um baixo relevo representando “A Divina Comédia, de Dante”, Rodin passou a contar com um atelier cedido pelo Estado. O trabalho da porta marca o início de sua grande produção, patrocinada especialmente pelas encomendas oficiais.

Até o episódio da acusação de sobremoldagem, Rodin trilhou um longo e árduo caminho. Nascido em Paris no ano de 1840, foi contemporâneo de Monet, Renoir, Sisley e Cézanne. De origem humilde, aos 14 anos, ingressou na Petite Ecole, onde aprendeu a desenhar e a modelar, descobrindo a paixão pela escultura aos 17 anos. Depois de três tentativas e de três reprovações no exame de ingresso na Escola de Belas Artes, resolve, aos 21 anos, abandonar os estudos e trabalhar como estucador, uma espécie de “pedreiro estatuário”, na decoração dos monumentos da Paris de Haussmann. Mesmo fora da Escola de Belas Artes, o “pedreiro estatuário” continuou produzindo suas esculturas nas horas vagas, principalmente à noite. Modelava suas peças em argila, aproveitando as qualidades plásticas do material e a facilidade para consegui-lo, dado o seu baixo custo. Isto ajudou a Rodin a descobrir e a valorizar a plasticidade do material, regenerando as propriedades táteis da escultura.

De 1871 a 1877, reside na Bélgica, trabalhando em obras decorativas, e faz uma viagem para a Itália, visitando Roma e Florença, ficando maravilhado com as obras de Rafael e Miguel Ângelo. Rodin acredita que a viagem e o contato com as obras de Miguel Ângelo foram fundamentais para sua libertação das amarras dos cânones acadêmicos, vigentes em sua época.

Entre as obras mais significativas de Rodin, destacam-se: “A Idade do Bronze”, “O Pensador”, “Os Burgueses de Calais”, “Victor Hugo”, “O Filho pródigo” e “Balzac”, em homenagem ao grande escritor francês.

Vivendo a efervescência do final de século XIX, na Paris do impressionismo e do “art nouveau”, o grande escultor francês realizou, com toque de mestre, a transição da cultura Neoclássica para a Moderna. Também soube compreender os novos problemas da forma e sua inserção no espaço. Com a destreza e a habilidade dos grandes mestres, promoveu a regeneração das propriedade táteis da escultura, sendo reconhecido como o artista que recuperou a linguagem escultórica, abrindo caminho para as vanguardas. Na opinião do Historiador da arte H. W. Janson, Rodin foi o primeiro escultor de gênio desde Bernini, sendo responsável pela redefinição da escultura moderna.

Artigo publicado pelo autor deste livro no Caderno Especial “RODIN”, do Jornal Diário do Nordeste. Fortaleza, 10/12/2000.

Referências



DE POI, Marco Alberto. **Cómo realizar esculturas en madera, en piedra, en mármol, em metal.** Barcelona: Editorial De Vecchi, S.A., 1997.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martis Fontes, 2001.

PUTNAM, Brenda. **The Sculptor's way:** a guide to modelling a sculpture. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

RODIN, August. **Manual del artista.** Stan Smit Y H.F. Ten Holt. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna.** São Paulo: Cultrix, 1971.

Sobre o autor

José Albio Moreira de Sales: Doutor em História com tese sobre História da Arte pela Universidade Federal de Pernambuco (2001) e estágio de pós-doutorado em Ciências da Educação na Universidade do Porto em Portugal (2009). Mestre em Desenvolvimento Urbano e Regional pela Universidade Federal de Pernambuco (1996) e graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Ceará (1991). Atualmente é Professor Adjunto M da Universidade Estadual do Ceará. Tem experiência na área de Educação e de História, com ênfase em História e Ensino de Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: formação de professores e ensino de arte; história da arte e arquitetura escolar.

Natural de Fortaleza, como artista visual, participou de vários salões e exposições nacionais e internacionais, dentre eles, destacando-se: Salão dos Novos (1976), Prêmio Pirelli – MASP (1983), UNIFOR Plástica (1983 e 1984), Salão de Abril (1986), Semana Universitária da UECE(2000), Festival Vida e Arte (2005), Premio El Caliu (2006 e 2007) na Espanha e The International Small Engraving Salon (2006), do Florean Museum na Romênia.

No campo da História e da Crítica de Arte, além da docência, publicou textos de catálogos de exposições, artigos em jornais e revistas, organizou e publicou livros e capítulos de livros.



Artes Visuais

Fiel 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

