



Artes Visuais

Desenho e Pintura 3

Pacelli Cordeiro Barroso



Geografia



História



Educação Física



Química



Ciências Biológicas



Artes Visuais



Computação



Física



Matemática



Pedagogia



Artes Visuais

Desenho e Pintura 3

Pacelli Cordeiro Barroso

Fortaleza



2019



Geografia



História



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	Editorial Antônio Luciano Pontes
Ministro da Educação Abraham Bragança de Vasconcellos Weintraub	Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes
Presidente da CAPES Abilio Baeta Neves	Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso
Diretor de Educação a Distância da CAPES Carlos Cezar Modernel Lenuzza	Francisco Horácio da Silva Frota
Governador do Estado do Ceará Camilo Sobreira de Santana	Francisco Josênio Camelo Parente
Reitor da Universidade Estadual do Ceará José Jackson Coelho Sampaio	Gisafran Nazareno Mota Jucá
Vice-Reitor Hidelbrando dos Santos Soares	José Ferreira Nunes
Pró-Reitora de Pós-Graduação Nucácia Meyre Silva Araújo	Liduina Farias Almeida da Costa
Coordenador da SATE e UAB/UECE Francisco Fábio Castelo Branco	Lucili Grangeiro Cortez
Coordenadora Adjunta UAB/UECE Eloísa Maia Vidal	Luiz Cruz Lima
Direção do CED/UECE José Albio Moreira de Sales	Manfredo Ramos
Diretora do CED/UECE Josete de Oliveira Castelo Branco Sales	Marcelo Gurgel Carlos da Silva
Coordenação da Licenciatura em Artes Plásticas Elídia Clara Aguiar Veríssimo	Marcony Silva Cunha
Editor da UECE Erasmus Miessa Ruiz	Maria do Socorro Ferreira Osterne
Coordenadora Editorial Rocylânia Isídio de Oliveira	Maria Salete Bessa Jorge
Projeto Gráfico e Capa Roberto Santos	Sílvia Maria Nóbrega-Therrien
Diagramador Francisco Oliveira	Conselho Consultivo Antônio Torres Montenegro (UFPE)
	Eliane P. Zamith Brito (FGV)
	Homero Santiago (USP)
	Ieda Maria Alves (USP)
	Manuel Domingos Neto (UFF)
	Maria do Socorro Silva Aragão (UFC)
	Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça (UNIFOR)
	Pierre Salama (Universidade de Paris VIII)
	Romeu Gomes (FIOCRUZ)
	Túlio Batista Franco (UFF)

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará
CEP: 60714-903 – Fone: (85) 3101-9893
Internet: www.uece.br – E-mail: eduece@uece.br
Secretaria de Apoio às Tecnologias Educacionais
Fone: (85) 3101-9962

Sumário

Apresentação	5
Parte 1 – Da vida selvagem aos cânones de representação	7
Introdução	9
Capítulo 1 – A Gestalt na Pré-História	12
1. O mistério do Paleolítico	12
2. As configurações do Neolítico	14
3. A imaginação criadora	17
4. Desenvolvendo a configuração	19
Capítulo 2 – Os Cânones de representação	23
1. A figura humana no antigo Egito	23
2. Mesopotâmia	27
3. Creta (Civilização Minóica)	28
4. Grécia	29
Capítulo 3 – Idade Média	35
1. A pintura medieval do ocidente	36
Parte 2 – Arte moderna, o arqueiro Zen e os limites da História	43
Introdução	45
Capítulo 1 – O Legado da Arte Moderna	48
Capítulo 2 – O desenho do rosto	54
1. O desenho linear de Matisse	54
2. O desenho pictórico	58
3. Desenho pictórico com manchas de giz de cera	60
4. Carvão vegetal e giz branco de lousa	61
5. Pastel oleoso	62
Capítulo 3 – O desenho do corpo	63
1. Configurações do corpo	64
2. O desenho linear do corpo	68
Parte 3 – A pintura da figura humana	71
Introdução	73
Capítulo 1 – O rosto humano e as inúmeras possibilidades pictóricas	75

Capítulo 2 – A pintura do corpo.....	81
1. A pintura com manchas de cor.....	81
2. A relevância do desenho na pintura de Matisse.....	86
Sobre o autor.....	99
Anexos.....	93

Apresentação

As questões artísticas estão sempre entrelaçadas a conceitos que provêm das mais diversas áreas do conhecimento, requerendo uma visão interdisciplinar para a compreensão de certos fenômenos. Muito se tem falado sobre a “aldeia global” de McLuhan e cada vez mais ela se torna uma realidade devido ao grande impulso dado às telecomunicações e, principalmente, à internet, que permite um incessante intercâmbio cultural em tempo real e a qualquer momento.

Essa gigantesca troca de informações (embora também seja usada de forma negativa) tem propiciado não apenas o desenvolvimento da compreensão e do respeito pelas diferenças, mas também criado um solo propício no qual elementos culturais estrangeiros conseguem enraizar-se e desenvolver-se distantes de seus locais de origem.

Em 1967, McLuhan escreveu um livro chamado “O meio é a mensagem” alertando para o fato de que os recursos com os quais se difundem as palavras são mais relevantes do que as próprias palavras. Para ele, os meios, isto é, os suportes tecnológicos pelos quais as palavras são difundidas – quer via oralidade ou escrita ou através do rádio, da televisão e, hoje, de um sem número de possibilidades de comunicação –, não são apenas diferentes meios de difusão da palavra, mas determinam o próprio conteúdo da comunicação.

No desenho e na pintura, é possível fazer um paralelo com essa ideia, pois a mensagem mais profunda de um quadro não está no tema representado ou no assunto tratado, mas no seu estilo e nos meios e materiais de representação que utiliza: “o valor da arte consiste no estilo, no significado amplo e rico que se viu, e não na representação ou na expressão de per si, e que isto vale não só para a arte abstrata, mas também para a arte representativa ou expressiva (grifo do autor).” (PAREYSON, 1997, p.76).

O poder do estilo foi tal que levou os estudiosos a considerar que somente ele importava, sendo um imperativo histórico despir as pinturas de todo revestimento que pudessem ter tomado emprestado das formas naturais, permanecendo na tela somente as puras inflexões decorrentes do estilo. Essa atitude provocou um radicalismo estético que conduziu a crítica de arte a valorizar somente as pinturas abstratas. Passada essa fase, o valor do estilo permanece inquestionável e os desenhos e as pinturas, conforme Danto (2006), podem assumir a forma que desejarem e escolher o tema que melhor lhes convier.

Vivemos numa época em que todos os estilos, do passado e do presente, estão disponíveis e, sem saber exatamente como ou porque, damos preferên-

cia a determinados estilos em detrimento de outros. Portanto, hoje, em nossa “aldeia global”, proliferam, numa mesma época e numa mesma civilização, grupos ou comunidades locais que cultivam estilos das mais diversas ordens.

Diante do exposto e considerando que este livro se destina ao desenho e à pintura da figura humana, surge a pergunta: de qual figura humana estamos falando? Da figura simplificada e estilizada do Neolítico ou da Idade Média? Da criteriosa observação anatômica do Renascimento ou do Neoclássico? Do homem atormentado do Barroco ou do Romantismo? Da figura despedaçada do Cubismo ou do Expressionismo? Das figuras criadas livremente pelos modernos cartoons ou da simbiose Neoclássica/Expressionista que permeia as revistas em quadrinhos?

A melhor opção encontrada foi fazer um panorama geral da figura humana através do tempo e dialogar com estudiosos da História da Arte tentando desvendar as questões referentes à percepção, ao conceito e ao estilo suscitados por diferentes épocas. Não só inquirir a teoria da percepção visual de Rudolf Arnheim, mas as próprias sutilezas da percepção alertadas por Edith Derdyk, as quais, muitas vezes, já vêm carregadas de conceitos e pré-conceitos, mesmo muito antes de a visão contemplar uma imagem.

Procuraremos, portanto, sempre utilizando as estratégias do desenho e da pintura e sobre elas refletindo, encorajar o aluno a continuar seguindo essa caminhada sem fim da representação da figura humana.

O autor

Parte

1

Da vida selvagem aos cânones de representação

Objetivos

- Compreender que os cânones de representação da figura humana são produções culturais mutáveis com o tempo e o lugar.
- Despertar o interesse pelo desenho de observação e o desenho de imaginação.
- Praticar técnicas de desenho intuitivo para desinibir o traço e o gesto.

Introdução

Em nenhuma imagem da história da arte, são tão perceptíveis as imensas contradições representativas quanto naquelas em que há a figura humana. Além do mais, essas representações nos atingem diretamente, provocando uma imediata identificação com alguma delas e, com outras, um sentimento de repulsa, aversão ou até mesmo de absoluta incompreensão.

Como seres culturais que somos, inicialmente aprendemos a gostar de e a compreender as manifestações artísticas de nossa própria cultura. Em um segundo momento, e dependendo do grau de dominação e alienação reinantes, podemos chegar, até mesmo, a valorizar excessivamente uma cultura estranha em detrimento da nossa.

Diante dessas flutuações de interesse, geralmente mobilizadas por circunstâncias artificiais, Hernandez (2000) defende a importância da arte na educação como um instrumento gerador de compreensão. Relata que, no início dos anos 80 do século passado, na maior parte das faculdades de Belas Artes, surge uma corrente de pensamento que se define como de volta ao significado, não tão preocupada com as regras da linguagem, mas principalmente com a compreensão dos fenômenos da cultura artística. Segundo ele:

Essa preocupação pelo significado na arte coincide com o interesse em outros campos como a antropologia e a psicologia (Kvale, 1992; Smith, Harré e Langehove, 1995) e com um movimento generalizado a favor da consideração da cultura não como variável independente, mas sim, como marco explicativo de representações e comportamentos dos seres humanos. (HERNÁNDEZ, 2000, p. 49).

Hoje, mais que no passado, convivemos com uma diversidade estilística que, nem sempre, é bem compreendida. A esse respeito, Ana Angélica Albano Moreira diz: “A arte se define justamente pela diversidade, por propor algo que é pessoal e único. [...] ...temos que descartar toda atividade que tenha como ponto de partida a uniformidade. (MOREIRA, 2005. p. 84).

Abaixo são apresentados exemplos da grande diversidade representativa dos seres humanos, cada um deles comportando um significado diferente: reflexo da cultura de seu tempo (figs. a-m).



a



b



c



d



e



f



g



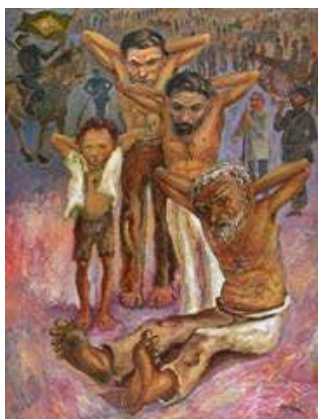
h



i



j



l



m

Veremos, nesta primeira unidade, as transformações ocorridas na representação da figura humana desde as primeiras manifestações intuitivas da pré-história, passando pelos códigos de representação egípcios, que fixaram uma solução gráfica durante milênios, pelos esforços gregos para atingir uma perfeição naturalista e, finalmente, veremos como a queda do Império Romano do Ocidente, associada às novas ideias religiosas sobre a representação da figura humana, foi decisiva para o abandono das técnicas de representação gráfica e escultórica praticadas até então.

Ao longo desse passeio pelos períodos históricos, iremos refletindo sobre os processos de desenho e de pintura que foram sendo utilizados, ao mesmo tempo em que serão propostas atividades práticas como um modo de ajudar-nos a desenvolver o nosso próprio processo de representação gráfica e pictórica.

A Gestalt na Pré-História

1. O mistério do Paleolítico

A figura humana é um dos temas que mais tem inspirado os artistas ao longo dos séculos ou, dizendo melhor, ao longo dos milênios. Mas nem sempre foi assim. Quando as primeiras imagens começaram a surgir nas profundezas das cavernas (pois elas não eram feitas próximas à entrada, mas nos lugares mais distantes e obscuros), elas representavam os animais que seriam caçados para alimentar a tribo. A confecção dessas imagens era parte de um ritual mágico para obter os favores dos deuses durante a caça aos animais.

Esse período é chamado de Paleolítico por ser o mais antigo. Tem início com o surgimento do homem na terra e termina por volta de 10.000 a. C. Durante esse período, as imagens que retratavam os seres humanos eram escassas e, quando havia, eram feitas em pequenas proporções e apenas sugeridas esquematicamente. Havia, inclusive, o temor de representar o rosto humano (fig. 1), pois, para eles, seria o mesmo que representar a face de Deus; por isso, “as poucas figuras humanas retratadas, (sic) geralmente usavam máscaras.” (DERDYK, 2003, p. 135)



Figura 1

Entretanto, a pintura dos animais era grandiosa, de tamanho natural ou muito maior. E tudo era feito com uma técnica naturalista que impressionou os primeiros pesquisadores, pois a pintura traduz a anatomia do animal, suas cores e a dinâmica de seus movimentos num desenho linear sinuoso, pulsante e vivo (fig. 2).



Figura 2

Referindo-se à arte pré-histórica, Ostrower (1988, p. 167) diz:

Do momento em que surgem, já as primeiras manifestações artísticas do homem dirigem-se de adulto para adulto. Não há absolutamente nada de infantil nestas imagens e também nada de “primitivo”, no sentido de primário. Ao contrário são obras da mais alta categoria estética.

Embora os motivos pragmáticos e religiosos tenham sido importantes fatores que mobilizaram a elaboração das pinturas nas rochas, delas emana uma perceptível qualidade artística que levou Pignatti (1982, p. 7) a dizer: “Junto ao motivo antropológico, começava a aflorar, irrefreável, o tema poético”. Podemos concluir, então, que a arte nasce junto com o homem e é uma parte inseparável dele.

Não sabemos qual o processo de aprendizagem pelo qual passaram os artistas do Paleolítico para atingirem tanta vitalidade na elaboração de seus desenhos. Todavia, Pignatti (1982) conta que os estudiosos especulam se os artistas pré-históricos desenhavam esboços com a finalidade de estudos preparatórios em materiais de pequenas dimensões. Algumas pedras com incisões de desenhos de vários animais, sobrepostos uns aos outros, levam a supor que pudessem ser trabalhos de experimentação e estudos preparatórios.

Sítios arqueológicos no Brasil

O Parque Nacional Serra da Capivara abriga uma das maiores concentrações de pinturas rupestres do mundo. Está localizado no sudeste do Estado do Piauí, ocupando áreas de vários municípios, sendo a cidade de São Raimundo Nonato, dentre eles, o maior centro urbano.

O certo é que não temos indícios suficientes para compreender o processo percorrido pelos artistas do Paleolítico durante o desenvolvimento de seus desenhos e pinturas. Mas a partir do Neolítico, temos registros abundantes que nos permitem compreender alguns aspectos das transformações estilísticas dos períodos subsequentes.

Vamos percorrer essas transformações, tentando utilizar cada uma delas como um método de aprendizagem do desenho e da pintura da figura humana e também como um modo de ampliar nossa compreensão sobre os diferentes estilos, pois, como vimos, existem certas representações que não utilizam métodos nem normas de espécie alguma, pois surgem intuitivamente em qualquer pessoa e, embora não obedeçam a proporções e à anatomia, são imagens que surpreendem pela riqueza visual que oferecem.

Por isso, é necessário compreender que a representação que preferimos não pode ser usada como o modelo mais importante em detrimento das demais.

2. As configurações do Neolítico

Na última fase da pré-história, no Neolítico (de 10.000 a 4.000 a.C), o ser humano abandonou a vida nômade e se fixou em cidades graças ao desenvolvimento da agricultura e à domesticação dos animais. O desenho e a pintura abandonaram o aspecto naturalista e tornaram-se mais simples e geometrizados, sugerindo mais que reproduzindo os seres. A figura humana, rara no período anterior, é, agora, pintada com bastante frequência nas atividades cotidianas da época. O caráter mágico das imagens cedeu lugar a figuras com finalidade decorativa e ornamental (figs. 3 e 4).



Figura 3



Figura 4

A Teoria da Gestalt aplicada às artes, desenvolvida por Rudolf Arnheim em seu livro “Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora”, esclarece que uma imagem não precisa estar completamente elaborada em todos os seus detalhes para que haja o seu reconhecimento. Quando um

mínimo de elementos gráficos possibilitam a identificação e compreensão da imagem, Arnheim (2005) diz que aí existe uma **configuração**. Configuração é um conceito dinâmico, pois novos elementos podem ser adicionados à imagem, enriquecendo-a cada vez mais. A configuração da imagem, portanto, pode ir sendo trabalhada até chegar-se à forma final desejada. Entretanto, “forma” é um dos conceitos mais polêmicos da história da arte, principalmente porque é ela que constrói ou determina o conteúdo da imagem. No caso de algumas civilizações do Neolítico e, como veremos mais adiante, em outros períodos históricos também (Idade Média e Arte Moderna), uma configuração mínima é suficiente para satisfazer as intenções do artista no que diz respeito à forma e ao conteúdo de seu trabalho.

Além do mais, Arnheim (2005) afirma que é a partir da elaboração de configurações mínimas que se deve iniciar o processo de aprendizagem do desenho e da pintura: “Tornou-se evidente que as características estruturais globais são os dados primários da percepção.” (2005, p.38).

As imagens das figuras 3 e 4, embora extremamente elementares, ainda assim possuem alguma preocupação com a proporção e com a realidade exterior. Observe como a mera diferença de algumas proporções entre a figura 5a e a figura 5b já mudam completamente a forma e o conteúdo da imagem. A primeira representa um ser humano e a segunda adquire os ares de um gorila.



Figura 5

Quando se faz uma configuração mínima, isso ajuda a desinibir o gesto e a dar uma fluência e um dinamismo às linhas traçadas. Assim, desde o início, por mais desajeitado que seja, o traço real de um dado autor estará gravado; por isso, podemos dizer que a expressão estará presente desde o início da aprendizagem.

Uma das razões que impedem o desenvolvimento do desenho é a ideia pré-concebida, que muitos de nós temos, do que seja desenho: a ideia de que, desde o início, o desenho deva guardar uma semelhança ótica com a

imagem que queremos representar. Os artistas do Neolítico não tinham essa preocupação; por isso, o desenho fluía livremente. Segundo Arnheim (2005), essa ideia é fruto dos métodos de aprendizagem surgidos no Ocidente a partir das primeiras academias de arte criadas no Renascimento Italiano. Nesse método, o desenho é realizado parte por parte, já considerando os detalhes da imagem. Daí o esforço de Arnheim (2005) em fazer deslocar o olhar do observador do detalhe para o todo da imagem. Permitir que o olhar construa uma configuração mínima e que a mão desenhe essa configuração significa atropelar todos os detalhes da imagem e atropelar também muitas ideias pré-concebidas que temos do que seja desenho.

Abaixo, há alguns exemplos de diferentes traços e diferentes modos de ver na elaboração de uma configuração mínima (fig. 6).

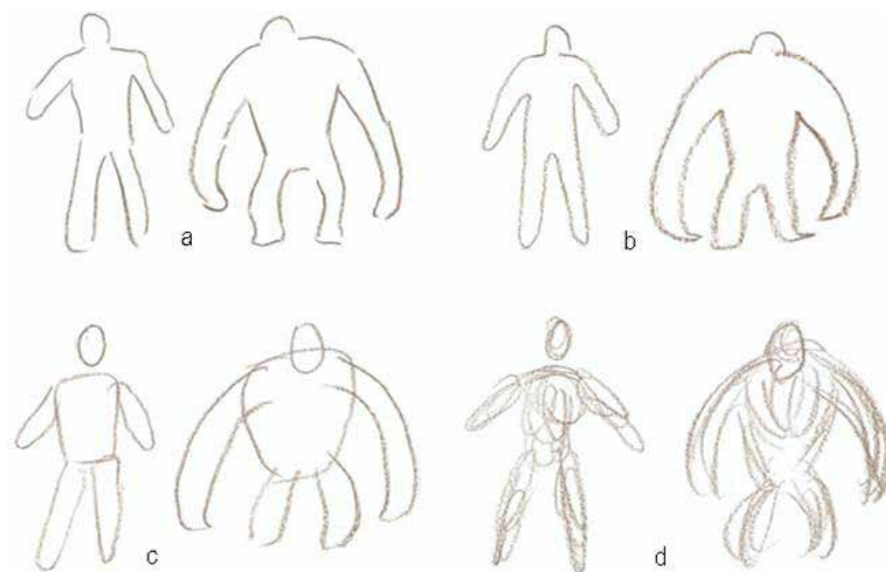


Figura 6

As figuras 6a foram feitas com traços interrompidos e as figuras 6b, com traço contínuo; as figuras 6c dividiram a imagem em blocos e as figuras 6d foram feitas com um emaranhado de linhas. É importante experimentar esses diferentes tipos de traço e, inclusive, criar outros. Somente experimentando os diferentes tipos de linha, você poderá observar como cada um deles solicita a sua atenção de um modo diferente.

Como um modo de desinibir seu traço, procure riscar o mais rapidamente possível, tentando criar uma forma reconhecível de modo absolutamente despreocupado. Essa técnica exige que você trace o mais caoticamente possível. Alguns artistas dizem que, nesse tipo de exercício, você deve gastar tanta energia quanto um atleta olímpico (fig. 7).



Figura 7

Leonardo da Vinci aconselhava a observar manchas em velhas paredes porque elas podiam despertar a imaginação na tentativa de associá-las a imagens reais. O que foi proposto aqui é o inverso: a criação de imagens reais de modo tão espontâneo que o aluno não deverá ficar preocupado se elas se assemelharem a simples manchas.

3. A imaginação criadora

Com a redução do interesse pela observação, desenvolveu-se um outro tipo de desenho que não era somente voltado para a geometrização das formas, mas era caracterizado por uma grande liberdade formal, pois era fruto da imaginação dos artistas. Entretanto, isso não criava uma produção sem identidade, pois o artista também é fruto da cultura de seu povo e a arte de cada cultura possui um conjunto de códigos e elementos que a caracteriza e a distingue das demais, o qual chamamos de estilo.

Enquanto que para o desenho de observação é preciso um intenso treinamento visual para aprimorar cada vez mais a conexão entre as partes e o todo, o desenho de imaginação não precisa obedecer a nenhuma regra externa; obedece apenas ao impulso interno que o gerou e manifesta-se através dos elementos do estilo presentes na cultura em que o artista vive.

De um certo modo, o desenho naturalista é previsível enquanto que o desenho de imaginação, muitas vezes, surpreende até o seu autor que nem sempre sabe como a imagem surgiu. Conta-se que, quando Picasso concluía cada uma de suas esculturas feitas em cerâmica, não apenas as pessoas presentes ficavam surpresas com suas criações, mas também ele estampava um ar de espanto igual aos demais.

Germain Bazin diz que os artistas da Mesopotâmia criaram inúmeros “monstros” a partir da associação de diversas formas animais e que esse jogo de metamorfoses revelou-se “uma das mais fecundas escolas de treino para a imaginação. Iranianos, Citas, Sármatas, Turanianos, Germanos ou Vikings, Bizantinos e, finalmente, os artistas romanos, alimentar-se-ão abundantemente deste repertório, enriquecendo-o até ao infinito com combinações inéditas” (1980, p. 36).

Isso não quer dizer que o desenho de observação não seja criativo; pelo contrário, ele também requer decisões e soluções originais, bem como também pode surpreender a todos pelo resultado obtido e, naturalmente, apresenta os elementos de estilo da cultura em que o artista vive. Como vimos na Apresentação deste livro, o significado de uma obra não é meramente o tema apresentado, mas o estilo:

Devem-se considerar apenas as *formas* (linhas, volumes, cores) com que uma obra de arte se apresenta à percepção (grifo do autor). [...] A única estrutura que pode ser investigada é a da obra: ela não é reprodução, ainda que interpretativa, e sim produção criativa. (ARGAN, 1992, p.172).

Quem se dedicou aos desenhos geométricos e de livre imaginação sem preocupação com a mimese foram as civilizações da América Pré-colombiana e as civilizações do Oriente. As figuras 8 (cerâmica da América Pré-colombiana) e 9 (Amuleto Persa) não estão preocupadas com a observação da realidade. É uma outra forma de encarar e de ver o mundo. O trabalho obedece a um impulso interno e não à observação exterior. Desse ponto de vista, não existe o certo nem o errado, pois o artista está obedecendo a uma lógica interior. Notamos que existe simetria, ordem e cálculo, mas a concepção da forma é derivada de uma observação interna.



Figura 8



Figura 9

Vemos, portanto, que existem duas vertentes: uma preocupada com a observação da realidade exterior e a outra com os voos livres da imaginação; contudo, a criatividade pode estar presente em ambas e não existe a questão, tantas vezes imposta culturalmente, de que um tipo de arte é mais importante que outro ou superior a ele.

O músico Stephen Nachmanovitch, a propósito de criatividade, escreveu um livro onde aborda este assunto a partir da visão oriental:

A criação espontânea nasce de nosso ser mais profundo, e é imaculadamente e originalmente, nós. O que temos que expressar já existe em nós, é nós, de forma que trabalhar a criatividade não é uma questão de fazer surgir o material, mas de desbloquear os obstáculos que impedem seu fluxo natural. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 21)

Uma outra reflexão menos glamurosa, mas não menos verdadeira, sobre o assunto é feita por Ricardo Tiezzi (2010):

Para a inspiração acontecer e se realizar não tem outra fórmula: trabalho, muito trabalho. Como bem observa Millôr Fernandes: “Inspiração é coisa de amador. Profissional trabalha.” Com ele, Luis Fernando Veríssimo também tirou o poder de criação do seu pedestal sobrenatural: “Minha musa inspiradora é o prazo.” E Delacroix também chamou o artista a meter a mão na massa: “Aprenda a ser um artesão; isto não o impedirá de ser um gênio.” (TIEZZI, 2010)

<http://www.geracaoobooks.com.br/literatura/texto4.php>.

Acessado em 11/09/2010.

O trabalho é fundamental não apenas para fazer crescer e desenvolver uma ideia criativa, mas inclusive para fazê-la nascer.

4. Desenvolvendo a configuração

Retornando, agora, ao desenho naturalista da figura humana, depois de alguns milênios elaborando apenas formas extremamente simplificadas, aos poucos foi surgindo novamente o interesse em desenvolver a anatomia das imagens. Como agora não havia mais o receio em representar a figura humana, esta apresenta um desenvolvimento gráfico que lhe confere grande beleza plástica (figs. 10 e 11).

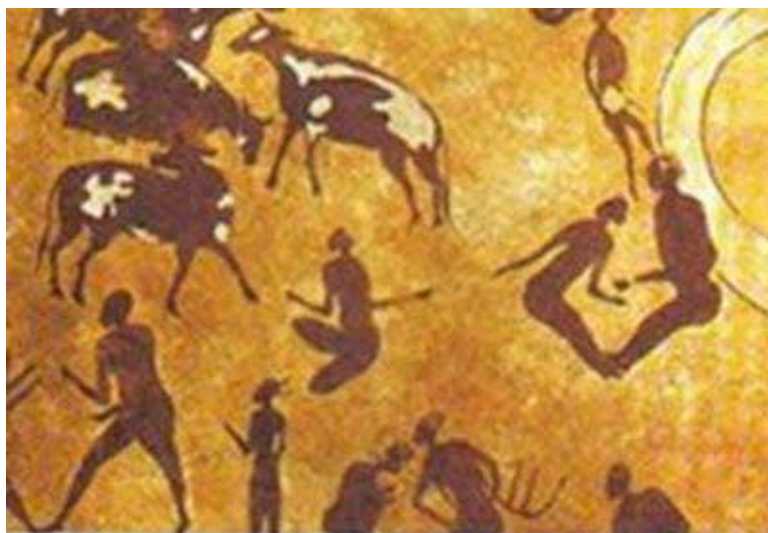


Figura 10

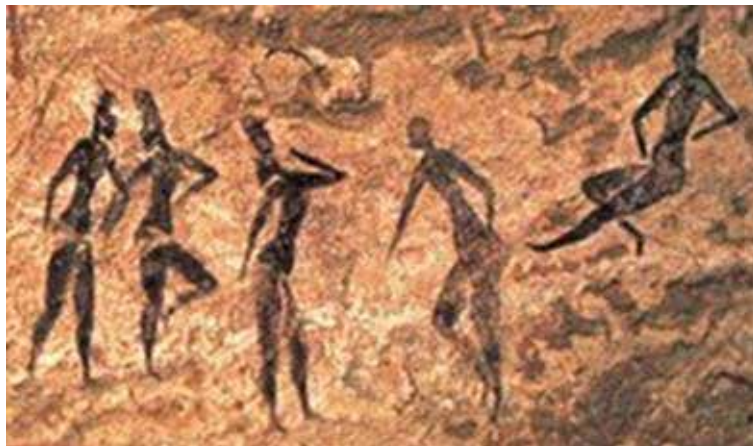


Figura 11

Os desenhos das figs. 3 e 4 (apresentadas no item 1.2) mostram apenas um bloco único para cada uma das grandes divisões do corpo:

- Cabeça
- tronco
- membros.

Agora, os desenhos das figs. 10 e 11 destacam bem mais as formas anatômicas:

- Cabeça
- Tronco
 - Tórax
 - Abdômen
 - Região pélvica
- Membros superiores:
 - Braço, ante-braço e mão
- Membros inferiores:
 - Coxa, perna e pé

Além disso, há uma cuidadosa modelagem em todo o corpo humano, principalmente nas imagens da fig. 11.

Vamos fazer agora algumas considerações sobre o desenvolvimento desse novo desenho do final do Neolítico que, segundo o meu próprio modo de compreensão, corresponde à proposta de Rudolf Arnheim para o desenvolvimento das configurações (Apenas para o exemplo ficar mais claro, iremos contrapor as figs. 3 e 4, das pinturas rupestres do Brasil (Rio Grande do Norte), com as figs. 10 e 11 das pinturas rupestres da África (Argélia)):

1. Das primeiras imagens simplificadas do Neolítico (figs. 3 e 4) para

as imagens apresentadas nas figs. 10 e 11, o desenvolvimento se deu do geral para o particular. (Veremos também que o desenvolvimento das estátuas gregas obedece a esse mesmo princípio embora seja um processo extremamente racional e calculado).

2. O desenvolvimento aconteceu sem a presença de normas ou regras que precisassem ser utilizadas para orientar os desenhos. Na fig. 10, é fácil observar isso por alguns descuidos com a proporção, mas, na fig. 11, a forma geral é impecável.
3. Os desenhos das figs. 10 e 11 são o resultado de uma atenta observação das formas naturais, mas a execução flui com a mesma espontaneidade com a qual as imagens mais simplificadas eram elaboradas.
4. O traço que executou os desenhos das figs. 10 e 11 possui uma pulsação suave que pode corresponder aos traços das figuras 6a, 6b ou 6c, mas não aos das figuras 6d e 7 porque estes são traços muito caóticos que começaram a ferver – conforme demonstra Gombrich (1999) – somente na Idade Média e, como é amplamente sabido, explodiu no início do século XX com as primeiras vanguardas artísticas.

Caso o processo intuitivo de pintura tivesse avançado mais, teríamos figuras humanas elaboradas com o mesmo desprendimento e detalhamento que os bisões das antigas cavernas. Mas alguma coisa aconteceu com as novas organizações sociais durante o surgimento das primeiras cidades que conduziu o homem a trilhar um outro caminho, dessa vez agindo com mais racionalidade e acrescentando mais planejamento e controle sobre suas ações. Uma rara exceção pode ser feita à civilização minóica que floresceu na ilha de Creta e cultivou uma arte espontânea e natural (como veremos no capítulo II) que, segundo Gombrich (1999), chocou os artistas egípcios acostumados a uma arte planejada e calculada.

Não haveria nenhum problema com a nova atitude predominantemente racional se não fosse um episódio recorrente, principalmente na história da arte: cada vez que um novo estilo ou uma nova técnica surge, a tendência é menosprezar os métodos e os trabalhos anteriores.

Abaixo, há alguns desenhos utilizando métodos intuitivos para as proporções das figuras. Trata-se de desenhos realizados em blocos. A finalidade desses desenhos é para planejar melhor as proporções, destacando as articulações (fig. 12a – desenhar com traço leve). Depois, é só fazer a modelagem de cada parte no lugar certo e no tamanho, relativamente, correto (fig. 12b – apagar as linhas desnecessárias).

A figura 13 apresenta uma série de exemplos de como o desenho planejado em blocos ajuda a visualizar a imagem em diferentes movimentos.

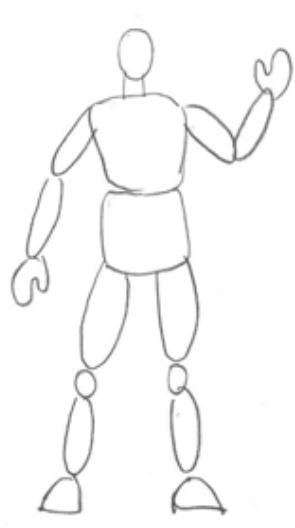


Figura 12a

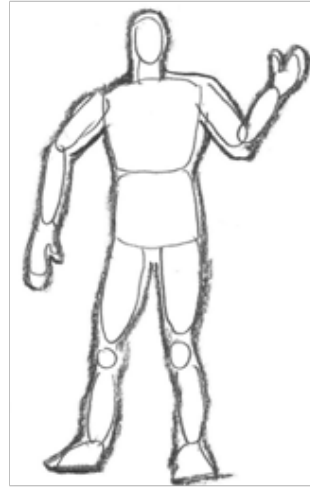


Figura 12b

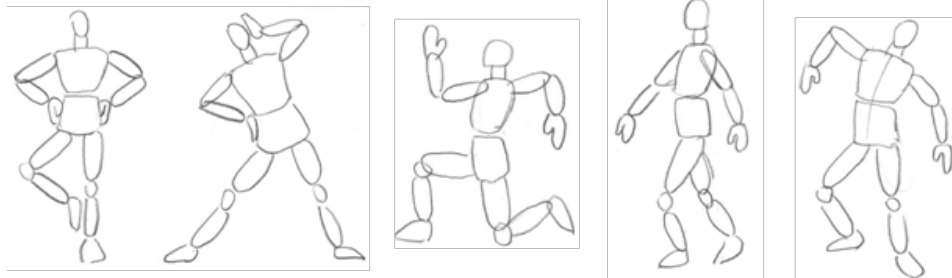


Figura 13

Dissemos que o tronco divide-se em tórax, abdômen e região pélvica, mas, para não complicar muito agora, os desenhos da figura 13 possuem o tronco dividido somente em duas partes. O abdômen ocupa um pouco do espaço do tórax e um pouco da região pélvica, constituindo-se, assim, no espaço de articulação entre essas duas regiões.

Os Cânones de representação

1. A figura humana no antigo Egito

O desenho egípcio é feito a partir da observação e não se deixa levar pelos voos livres da imaginação. Para o desenho da figura humana, os egípcios criaram normas rígidas das quais não se afastariam por milênios (figs. 14, 15 e 16). O desenho de pássaros e animais é fluido e revela uma atenta observação das formas naturais. Não se submete a normas, apresentando um traço linear elaborado com bastante cuidado e atenção, com extrema delicadeza e ondulações sutis (fig. 16)



Figura 14



Figura 15

Acredita-se que a origem da representação da figura humana, típica dos egípcios, não se deve somente a eles, mas também aos sumérios, uma civilização tão antiga quanto à egípcia que se desenvolveu na região entre os rios Tigre e Eufrates, conhecida como Mesopotâmia. (GOMBRICH, 1999)

Sobre os desenhos feitos em baixo relevo, comenta Bazin (1980, p. 31): “O fato de os baixos-relevos serem executados por equipes especializadas, que gravavam os pormenores depois de o chefe da oficina ter estabelecido o conjunto, explica muitas negligências.”



Figura 16



Figura 17 – Det. Fig. 15

Utilizavam poucas cores, mas vivas e uniformemente aplicadas: ocre avermelhado ou amarelado, um pouco de verde e de azul. Usavam uma convenção, admitida desde tempos muito antigos, de pintar os corpos masculinos de vermelho e os femininos de amarelo.

Segundo Gombrich (1999), a combinação de regularidade geométrica e uma observação penetrante da natureza é característica de toda a arte egípcia.

Bazin (1980) observa que, por trinta séculos, o Egito construiu uma civilização erudita que apresentou uma continuidade política, cultural e artística única na história do mundo, apresentando apenas ligeiras variantes. A arte egípcia é toda voltada para exaltar o faraó e a religião e para eternizar a estrutura social existente.

As figuras humanas apresentam um ar de solenidade sacerdotal. Suas formas eram representadas a partir de seu ângulo mais característico. Isso era feito, certamente, para satisfazer certas exigências religiosas.

A cabeça era vista de perfil e o olho, representado de frente. O tronco e os ombros também eram representados de frente porque especulava-se que, assim, ver-se-ia melhor como os braços se ligam aos ombros. As pernas e os pés eram representados de lado. Estes eram sempre representados do dedão para cima, dando a impressão que a figura tinha dois pés esquerdos, por exemplo.

Para garantir regularidade nas medidas e nas proporções das figuras, utilizaram um sistema composto por uma malha ortogonal com 18 quadrados que iam dos pés até a testa (fig. 18).

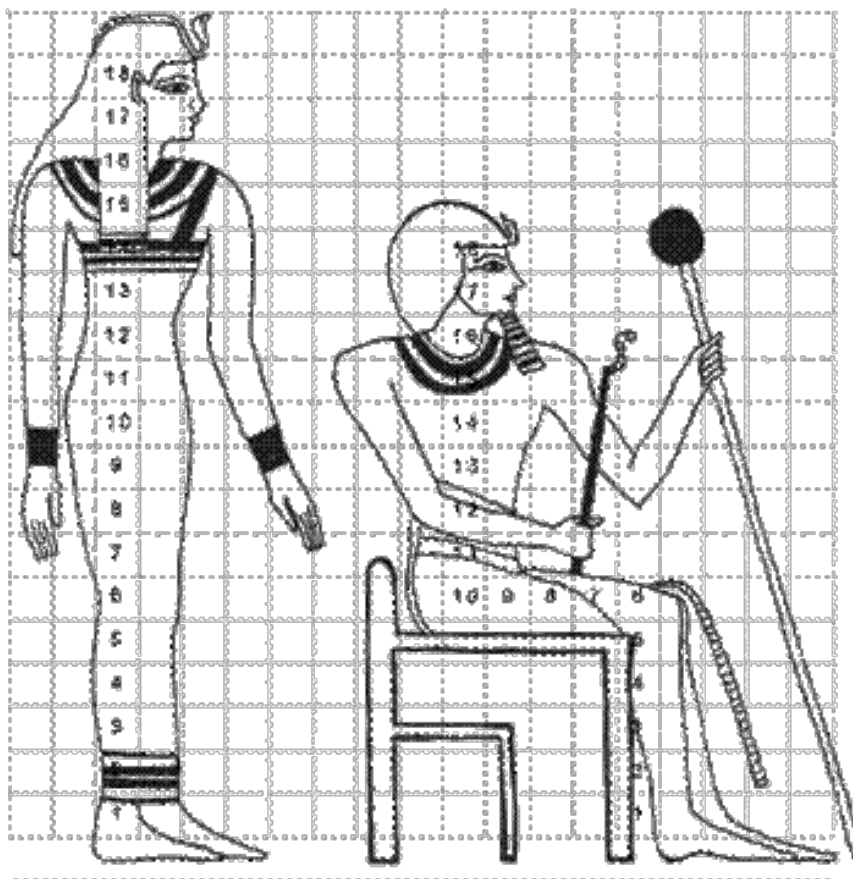


Figura 18

O quadriculado cumpria ainda uma função prática de facilitar a elaboração de vários outros personagens do mesmo tamanho, que estivessem no mesmo plano e pertencessem à mesma hierarquia (fig. 19). Derdyk (2003) esclarece que essa malha quadriculada não estabelece relação com as junções orgânicas significativas do corpo humano.



Figura 19

Os personagens de hierarquia inferior seriam representados em tamanhos menores e a grade de quadriculados, consequentemente, seria reduzida para a proporção desejada.

O Faraó Akhenaton (1380 a 1345 a.C.) – o faraó herege da XVIII dinastia – permitiu um afrouxamento das rígidas normas artísticas e o Egito assistiu, para assombro do povo e dos sacerdotes de Amon, ao surgimento de uma arte menos solene e mais espontânea. A figura 20 mostra Akhenaton recebendo, com sua esposa Nefertiti e seus filhos, as bênçãos do Deus sol (Aton). Essa liberdade ainda prosseguiu, mas por pouco tempo, durante o reinado de seu filho, o jovem Faraó Tutankhamon, como pode ser visto na cena íntima do faraó com sua esposa representada na fig. 21.



Figura 20



Figura 21

Uma das razões para essa abertura cultural foi a intenção de diminuir o poder crescente dos sacerdotes de Amon. Acredita-se que os artistas egípcios foram buscar inspiração para as mudanças permitidas pelo faraó na arte viva e dinâmica do povo de Creta.

Mas mesmo ainda durante o reinado de Tutankhamon, os sacerdotes conseguiram restabelecer a rigidez de sua antiga arte e cuidaram para que ela não sofresse mais interferências estrangeiras.

2. Mesopotâmia

A Mesopotâmia é a região habitada entre os rios Tigre e Eufrates. Os sumérios foram os primeiros habitantes dessa região em meados do quarto milênio antes de Cristo e foram seguidos pelos acadianos. Dentre as cidades mais importantes, estão Ur, Uruk, Lagash e Babilônia. As cidades-estado que aí prosperaram foram importantíssimas para o desenvolvimento da cultura ocidental nos mais variados campos do saber, mas poucas de suas obras artísticas sobreviveram porque, pelo fato de que a pedra não era abundante na região, suas construções e suas esculturas eram, na maioria, feitas de barro e não sobreviveram. Mas o motivo principal da não preocupação com a preservação das obras, segundo Gombrich (1999), era de caráter religioso: os povos mesopotâmicos não tinham uma crença tão arraigada, como os egípcios, na necessidade de preservar o corpo humano e a sua representação para que a alma sobrevivesse.

A figura 22 é um baixo-relevo mostrando o rei acadiano Naramsin (do terceiro milênio a.C.) vitorioso diante de seus inimigos. O baixo-relevo da figura 23 (século IX a.C.) representa guerreiros assírios.



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Os assírios eram povos que habitavam uma região ao norte da Mesopotâmia cuja capital era Nínive e que, após o segundo milênio a.C., conquistaram, por algumas vezes, toda a região da Mesopotâmia. Com Sargão II e os seus sucessores, a Assíria tornou-se um dos maiores impérios da antiguidade, declinando no século VII a.C.



Figura 25

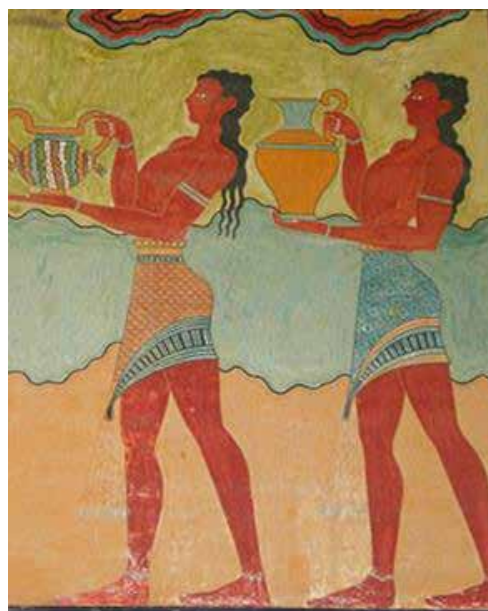


Figura 26

Não tinham a rigidez hierática da arte egípcia. Suas pinturas eram fluidas e naturais, obedecendo a um desenho espontâneo e intuitivo: “Quando o palácio do rei desse povo foi escavado em Cnossos, em fins do século XIX, as pessoas mal podiam acreditar que um estilo tão livre e gracioso se pudesse ter desenvolvido no segundo milênio antes da nossa era” (GOMBRICH, 1999, p. 68).

Tribos guerreiras provenientes da Europa invadiram a ilha de Creta e destruíram a cultura minóica por volta do ano 1.000 a.C.. Dentre elas, estavam as tribos gregas.

4. Grécia

Existem poucos vestígios da pintura grega, mas sabe-se, através de inúmeros relatos, que havia muitos pintores que eram até mesmo mais famosos que os escultores. Ficaram conhecidos nomes como Parrásio, Zeuxis e Apeles, sendo este o pintor oficial de Alexandre Magno. Os gregos resolveram todos os problemas pictóricos de uma representação naturalista, inclusive o escorço.

Descobriram que existe um sentido de convergência do espaço, isto é, perceberam a existência da perspectiva cônica e espacial: que os objetos mais distantes reduzem de tamanho e perdem a nitidez de suas cores, mas não descobriram os princípios geométricos que regem a perspectiva. Esses princípios só serão descobertos no Renascimento italiano. Há um raríssimo exemplo da pintura grega que se encontra nos murais do túmulo do rei Filipe II da Macedônia, de 366 a.C, e que revela a grande qualidade técnica que os gregos alcançaram no desenho e na pintura. O detalhe do mural (fig. 27) mostra o momento em que Plutão rapta Perséfone para reinar com ele no mundo das profundezas.



Figura 27

A difusão da cultura grega teve um enorme alcance a partir das guerras de conquista de Alexandre que se estenderam por todo o Mediterrâneo até a Ásia Central, incluindo a Índia. Após a sua morte, iniciou-se um período caracterizado pela união da cultura gregas e a dos povos conquistados, ao qual se deu o nome de Helenismo (323-147 a.C.). O Império Romano, que admirava

Escorço é o oposto do método egípcio de representação. Enquanto este procura mostrar as partes do corpo em seu ângulo mais característico e fácil de identificar, no escorço, os membros, ou parte do corpo, são vistos em ângulos mais complexos, muitas vezes reduzidos pela perspectiva. O escorço não é meramente esta redução anatômica devido à perspectiva; é, muito mais, o sentido profundo pelo qual o modelo se encontra naquela posição.

a arte grega, tornou-se herdeiro da sua cultura e também exerceu uma grande influência sobre os povos conquistados. Na fig. 28, vê-se um mural da casa de Nero na Roma do século I d.C. e, na fig. 29, há um retrato feito em encáustica sobre um sarcófago de uma múmia em Faium, no Egito do século II d.C.



Figura 28



Figura 29

Teceremos, agora, algumas considerações sobre o desenvolvimento da percepção grega para a elaboração da figura humana. Usaremos como exemplo, inicialmente, as suas estátuas, pois, através delas, é possível acompanhar o processo que conduziu a figura humana do aspecto imóvel que possuía aos movimentos naturais e espontâneos que alcançou. É importante ressaltar que, por mais influência que a arte grega tenha tido sobre o Ocidente, não se pode afirmar que exista uma arte melhor do que outra. Cada povo escolhe o seu caminho e, como diz Gombrich (1999), “na arte qualquer ganho sob um aspecto pode também acarretar uma perda em outro” (p. 13 – Prefácio à décima sexta edição).

As estátuas gregas foram, inicialmente, fortemente influenciadas pelas estátuas egípcias. Estas, sem exceção, obedeciam à Lei da Frontalidade: as estátuas eram feitas em perfeita simetria apresentando o rosto e o corpo totalmente de frente. Os dois braços ficavam quase sempre abaixados quando se apresentavam de pé (fig. 30) ou repousando igualmente sobre as pernas quando eram feitas sentadas (fig. 31). O único movimento era dado por uma perna na frente da outra para as estátuas apresentadas de pé.



Figura 30



Figura 31

Quando os egípcios alcançaram o ápice do desenvolvimento na elaboração de suas estátuas, por volta do século VI a.C., os gregos começaram a fazer as suas inspirados nos modelos egípcios. Inicialmente, seguiram a lei da frontalidade de seus mestres, mas não queriam permanecer na rigidez eterna dessa lei. Gombrich (1999) relata que os gregos se decidiram a investigar as formas naturais por conta própria para conhecer como elas eram de fato, ao invés de continuar repetindo as velhas fórmulas (figs. 32, 33 e 34).

Essa ousadia grega conduziu-os, inicialmente, a fazerem estátuas bem inferiores às dos egípcios. Mas eles tinham um propósito a alcançar e não se abalavam quando as suas primeiras tentativas resultavam deselegantes e desproporcionais.



Figura 32



Figura 33



Figura 34

Os gregos viam a arte como um meio de expressar não somente um ideal de beleza, mas também questões morais como a bondade e as virtudes. Assim, uma estátua não devia apenas representar uma pessoa especificamente, mas era, principalmente, um símbolo dos valores de sua sociedade.

Foi Policleto de Argos (470 a 405 a.C.) quem consagrou a palavra 'cânone', que, ainda hoje, é compreendida como uma norma para reger a elaboração de uma figura humana, quer seja em escultura ou em desenho. Policleto escreveu um tratado com o nome *Cânone*, que significa 'regra' e, depois, esculpiu uma estátua à qual deu o mesmo nome. Nem o seu tratado nem sua estátua sobreviveram, mas foram inúmeras vezes citados na literatura antiga e moderna. A repercussão de suas ideias influenciou toda a arte grega e, hoje, só é possível conhecer as suas esculturas através das cópias romanas de seu trabalho. Acredita-se que as inúmeras réplicas de uma de suas estátuas, atualmente conhecida como "Doríforo", seja aquela à qual ele deu o nome de "Cânone" (figura 35).

O cânone de Policleto dava às suas estátuas a proporção equivalente a sete cabeças (figura 35). Posteriormente, no século IV a.C., o escultor Lisipo, que também teorizou sobre escultura, instituiu o cânone de oito cabeças, dando, assim, maior elegância às suas imagens (figura 36). Hoje em dia, não há um rigor na observância dos cânones, podendo ser usada a proporção que melhor transmita a intenção do autor. Nas histórias em quadrinhos, principalmente, utiliza-se o cânone de nove ou mais cabeças para dar um aspecto de monumentalidade e poder aos seus heróis.

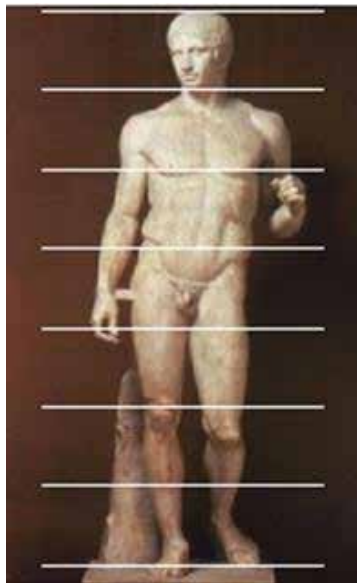


Figura 35

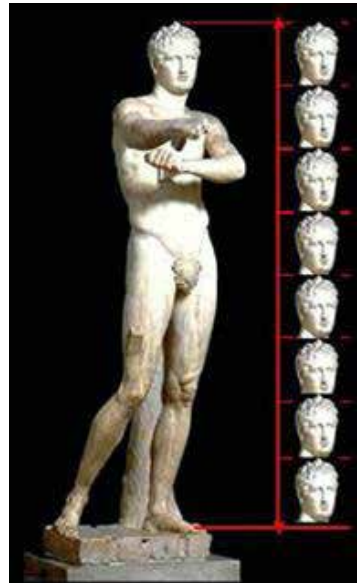


Figura 36

Desde tempos remotos, descobriu-se que a própria natureza possui também um cânone que rege as proporções de grande parte dos seres vivos, inclusive dos seres humanos: é a seção áurea, conhecida dos gregos e dos antigos egípcios. Estes a usavam na proporção das pirâmides e os gregos, nas proporções de seus templos. A seção áurea corresponde ao número 1,618 (em termos redondos) e encontram-se inúmeras relações deste com as proporções do corpo humano: por exemplo, a proporção crescente entre as falanges dos dedos, a localização do umbigo em relação à altura da pessoa e até o ritmo das batidas do coração.

A figura 37 mostra inúmeras relações entre as partes do corpo submetidas à seção áurea. A figura 39 mostra que no umbigo também se encontra a seção áurea, sendo ele um local imensamente significativo, pois aí se dá a relação vital entre a mãe e o feto. O arquiteto francês Le Corbusier, usando a seção áurea, criou um sistema de medidas para a figura humana chamado 'modulor', o qual era aplicado para adequar as proporções humanas à escala de suas edificações (fig. 38)

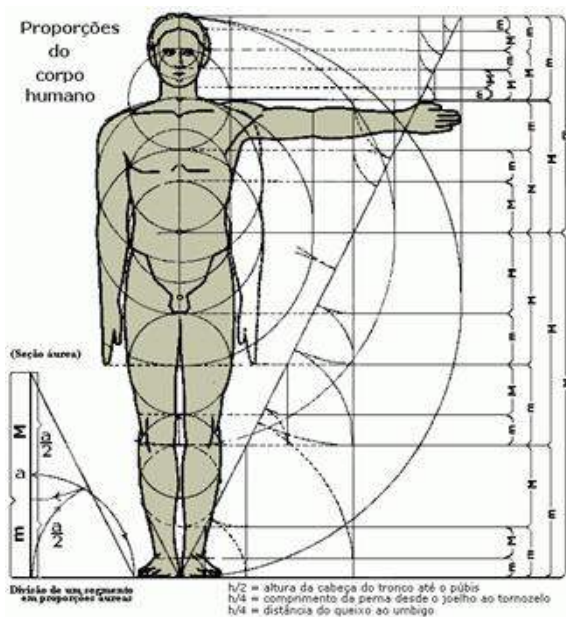


Figura 37

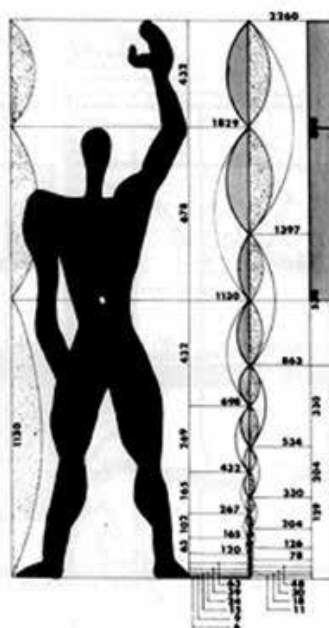


Figura 38

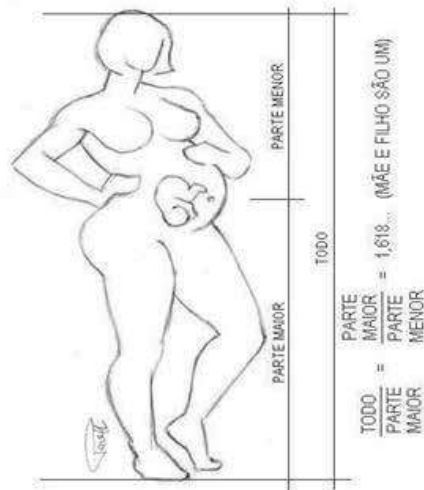


Figura 39



Figura 40

Não é necessário usar um sistema de medidas para desenhar, mas o sistema ajuda a perceber melhor a localização das diversas partes da imagem, o que será importante quando estivermos desenhando espontaneamente.

Idade Média

Assim como as guerras travadas no mar Egeu, no século X a.C., fizeram desaparecer a arte minóica, a mais fluida e espontânea dentre os povos da antiguidade, as mudanças políticas e religiosas ocorridas na Europa a partir do século IV foram determinantes para o desaparecimento das técnicas de desenho e pintura tão arduamente conquistadas pelos gregos e já disseminadas por, praticamente, todo o mundo ocidental e parte do Oriente.

Duas ações promovidas pelo imperador Constantino provocaram grandes mudanças na confecção e difusão de imagens. A primeira instituiu, em 311. d C, a igreja cristã como a religião oficial do Império Romano; a segunda foi a reforma da antiga cidade de Bizâncio que viria a ser, mais tarde, a capital do Império Romano do Oriente com o nome de Constantinopla.

A primeira medida eliminou, de um só golpe, todas as esculturas que pudessem haver nos templos cristãos e suscitou violentos debates sobre a existência de imagens na casa do Senhor. A pintura foi finalmente aceita quando o papa Gregório Magno, no século VI, declarou que “a pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler.” (GOMBRICH, 1999, p. 135). Entretanto, somente as imagens extremamente simples eram aceitas, pois sua finalidade era transmitir os ensinamentos religiosos e não deveria haver nenhuma distração que desviasse do objetivo principal. Como o Império Romano era constituído praticamente por todo o mundo ocidental – a Europa, os países do norte da África, todos os outros países do Mediterrâneo e parte do Oriente –, e lembrando que o principal cliente dos artistas era o Estado e a religião, sem encomendas, as oficinas dos escultores e o atelier dos pintores foram fechados por todo o império. Todas as técnicas dessas artes foram perdidas, o ofício foi esquecido e o mundo “mergulhou em imensas trevas”.

Essa medida favoreceu, mais uma vez, o surgimento do desenho de imaginação (embora uma imaginação sem muitos excessos) em detrimento do de observação. Como este era concebido racionalmente através de normas e cânones, os desenhos, seguindo a imaginação, passaram agora a ser mais fluidos e espontâneos, despreocupados com proporções rigorosas.

A importância de uma imagem não está, meramente, em seu aspecto exterior, na sua beleza plástica. Na Idade Média, o objetivo das imagens “era

Iconoclastas

Originalmente o termo foi empregado para identificar a ideologia que não admite o uso de imagens para representar divindades. Passou depois a ser usado por todo aquele que não aceita crenças estabelecidas ou que é contra qualquer tradição. O escritor argentino Alberto Manguel refere-se aos pintores abstratos como os novos iconoclastas.

bem diferente de uma simples duplicação do sensível, e por conseguinte que seu papel – ideológico, intelectual, social – excedia em muito o próprio papel que elas parecem ter sob nossos olhos” (AUMONT, 1993, p. 314)

Aumont (1993) acrescenta que uma grande revolução da imagem – se é que houve alguma, ressalta – ocorreu quando as imagens perderam a força transcendente que haviam possuído e se transformaram em mero registro (por mais expressivo que fosse).

Na cidade de Constantinopla (segunda medida a qual nos referimos), a reação foi semelhante à ocorrida no Ocidente, com um agravamento que se deu em 754, quando os iconoclastas subiram ao poder: todas e quaisquer imagens foram definitivamente banidas dos templos. Essa medida durou um século e quando, finalmente, a outra facção retomou o poder e as pinturas foram aceitas novamente, algumas restrições foram impostas. Não seria qualquer imagem nascida do capricho de um pintor que poderia ser usada para representar as divindades nos templos. Tal como no Ocidente, as imagens também deveriam ser simplificadas, mas teriam que ser confeccionadas de acordo com certas imagens consagradas pelo tempo. “Assim, os bizantinos passaram a insistir quase tão rigorosamente quanto os egípcios na observância das tradições” (GOMBRICH, 1999, p. 138).

Gombrich (1999) observa que esse cuidado ajudou a preservar as ideias e realizações da arte grega referentes à postura, à face e às vestes das imagens. Para os bizantinos, as imagens não seriam meramente informações para analfabetos, mas elas próprias deveriam transmitir o aspecto majestoso e solene das divindades.

1. A pintura medieval do ocidente

Os desenhos medievais do Ocidente não nascem meramente do intelecto embora alguns (não todos), mesmo extremamente simplificados, são também frutos da percepção visual: “Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção” (ARNHEIM, 2005, p. XIII). Constatamos, assim, que mesmo os desenhos mais sintéticos estão associados à observação e mesmo os mais elaborados a partir da observação são também soluções inventivas.

Diferentemente de outros períodos históricos, não há uma unidade estilística para orientar a produção medieval, pelo menos no período compreendido entre o ano 500 e 1000 aproximadamente: “Mas o que para nós é mais interessante é que todos esses anos não viram o surgimento de qualquer estilo claro e uniforme, e sim o conflito de um grande número de estilos diferentes que só começaram a amalgamar-se em fins desse período” (GOMBRICH,

1999, p. 157). Vemos, portanto, que cada trabalho traz consigo a marca da individualidade de seu autor. É um trabalho mais voltado para a imaginação do que para a observação. O desenho de imaginação favorece a elaboração da estrutura básica da imagem e estimula a criação de motivos ornamentais, enquanto que o desenho fortemente centrado na observação pode deixar o seu autor aprisionado aos detalhes anatômicos da figura. Abaixo, podemos ver algumas imagens de iluminuras medievais que conservam o estilo de cada autor. São Lucas redigindo o Evangelho (fig. 41) e um cavaleiro partindo para um torneio (fig. 42).



Figura 41



Figura 42

O que é relevante para o aprendizado do desenho e da pintura é que o aluno se disponha a elaborar formas aparentemente simples como estas da Idade Média. Isso irá lhe proporcionar uma sólida percepção da configuração das imagens e irá, também, estimular sua imaginação porque você não estará preocupado com pormenores anatômicos. Na verdade, alguns artistas contemporâneos desenvolvem o seu trabalho sem uma preocupação excessiva com as formas naturalistas. Estão mais preocupados em que sua obra consiga transmitir a mensagem que desejam e, para isso, o artista deve ter liberdade para escolher a forma pictórica que mais lhe convém.

Como vimos, a pintura bizantina seguia critérios específicos de execução para garantir que a imagem pudesse transmitir uma solenidade divina. Abaixo, vemos duas pinturas à têmpera sobre madeira, representando o mesmo motivo – Nossa Senhora entronizada com o Menino –, numa demonstração de como a arte bizantina preservava os seus modelos consagrados (fig. 43 e 44).

Iluminuras

A arte das iluminuras é uma das mais importantes realizações da Idade Média. Surgiu da necessidade de preservar os conhecimentos da antiguidade. Além de manter uma grande herança literária, constituiu-se num rico acervo de imagens que são um testemunho artístico de sua época.

As primeiras pinturas de cavalete que representavam personagens da vida real foram feitas à têmpera e surgiram na Europa no século XIV.

A têmpera é uma técnica de pintura que usa como veículo para os pigmentos uma emulsão à base de água misturada com uma substância oleosa, gordurosa, resinosa ou cerosa. Essa técnica já era usada por egípcios, gregos e romanos. Antes da invenção da pintura à óleo por Jan van Eyck no século XV, a têmpera à base de gema de ovo era a técnica mais empregada pelos artistas.



Figura 43



Figura 44

A figura 45 é um mosaico do século VI representando a Imperatriz Teodósia e sua corte.



Figura 45

Mosaico

O mosaico, que é um dos métodos mais antigos de decoração de paredes, é visto como uma espécie de pintura sem tinta – a execução de desenhos através do assentamento de pequenos azulejos ou tesselas sobre uma superfície de cimento ou argamassa úmida (MAYER, 1999, p. 436).

A figura 46 é um detalhe do mosaico anterior, onde se destacam as jóias que adornam a Imperatriz; o mosaico da figura 47 é a imagem

do Cristo Onipotente, conhecida como Cristo Pantocrátor. Essa imagem bizantina é uma das mais reproduzidas na ornamentação de igrejas cristãs em todo o mundo.



Figura 46

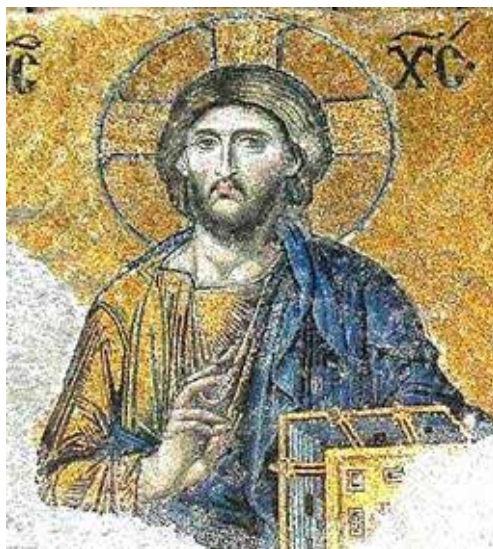


Figura 47

Bazin (1980) diz que “a grande arte da época Bizantina é o mosaico. Graças à irrerealidade de seus fundos e das suas cores brilhantes, o mosaico fornecia uma forma de expressão ideal ao artista bizantino, que pretendia afastar o espectador de qualquer ilusão naturalista, para sugerir a presença do além” (p. 112). O estilo bizantino teve uma forte influência sobre a arte ocidental, principalmente sobre os pintores florentinos Cimabue (1240 - 1302) e seu discípulo Giotto (1266 - 1337), sendo que este teve um papel decisivo no desenvolvimento das artes na Itália.

Durante a Idade Média (476 a 1453), o monopólio cultural dos saberes legados pela antiguidade clássica pertencia à Igreja e estava limitado aos seus mosteiros. A população não tinha acesso a esse conhecimento e, por séculos, a Igreja deteve, além do poder religioso, o poder cultural. Somente no século XII, iniciou-se um movimento reivindicando o acesso aos conhecimentos monopolizados pela Igreja. O crescimento das cidades necessitava de uma administração que tivesse conhecimento da leitura e da escrita e a burguesia, tendo expandido o seu comércio, precisava contabilizar os seus lucros e redigir os seus contratos. Nasceram, assim, as primeiras universidades, patrocinadas pela burguesia e autorizadas para funcionar com a permissão da Igreja. Essa medida favoreceu o espírito científico e o desenvolvimento das artes. O período posterior, conhecido como Renascimento, não é senão o florescimento de uma cultura cujas raízes estavam profundamente fincadas em solo medieval.

Síntese da Parte 1



As formas de representação da figura humana na pré-história: atitude intuitiva, percepção global da imagem, desenhos gestuais e espontâneos, desenhos com prioridade na observação, havendo, portanto, uma preocupação com as proporções e as formas naturais.

A elaboração de configurações mínimas como método inicial para a aprendizagem do desenho de observação.

Diferentes modos de traçar e de elaborar linhas, como técnicas para desinibir o gesto na realização de desenhos.

As primeiras civilizações e o abandono gradual da necessidade de observação para desenhar: surgimento do desenho de imaginação, que não obedece a regras ou proporções das formas naturais.

O abandono gradual da intuição e a opção pela atitude racional na elaboração dos trabalhos artísticos.

Técnicas para desenvolver a configuração do desenho do corpo humano.

O cânone egípcio para a representação da figura humana, como reflexo da imobilidade de sua estrutura social.

A civilização suméria e a sua correspondência com a arte egípcia.

A arte minóica como resultado da intuição e da espontaneidade de uma das estruturas sociais menos rígidas da antiguidade.

A influência egípcia na arte grega.

O racionalismo da arte grega e a busca da perfeição mimética.

O cânone de sete cabeças de Policleto e o cânone de oito cabeças de Lisipo.

A seção áurea e o corpo humano.

As mudanças políticas e religiosas e o desaparecimento das técnicas de desenho e pintura conquistadas pelos gregos e pela civilização helênica.

O desenho na Idade Média e a preocupação maior com o conteúdo do que com a forma das imagens.

A Idade Média e a figura humana na Europa.

A Idade Média e a figura humana no Império Romano do Oriente.

Atividades de avaliação



1. Elabore quatro desenhos de figura humana em diferentes posturas, usando os quatro tipos de traço exemplificados pelas imagens da figura 6 (Ver tópico 1.2. – As configurações do Neolítico). Use caneta preta e quatro folhas de papel A4 (não fazer esboço a lápis).
2. Construa, com recortes de revista colados numa cartolina, a figura do corpo humano contendo a estrutura básica do corpo (Ver tópico 1.4 – Desenvolvendo a configuração). Use, como referência, as formas da figura 12a.
3. Com inspiração nas imagens das figuras 8 e 9 (Ver tópico 1.3. – A imaginação criadora), elabore formas para o corpo e para o rosto, sem preocupações com proporções e formas reais. Use grafite 2B, borracha e duas folhas de papel A4.
4. Escreva sobre suas dificuldades e suas descobertas na realização de cada um dos exercícios propostos acima. Qual das atividades você realizou com mais facilidade e qual delas você enfrentou mais dificuldades para elaborar?

Parte

2

Arte moderna, o arqueiro Zen e os limites da História

Introdução

Objetivos

- Compreender as novas formas de desenho e pintura criadas pela Arte Moderna como uma procura pelas qualidades essenciais da arte.
- Elaborar procedimentos práticos e reflexivos que conduzam à identificação do gesto natural com os movimentos gráficos.
- Conhecer as estruturas básicas do corpo humano e representá-las graficamente.

Tanto nas artes como nas ciências, é possível observar, atualmente, um grande movimento de aproximação entre o Ocidente e a cultura oriental. Esse interesse começou, de um modo mais intenso, em finais do século XIX e manifestou-se, visivelmente, nas profundas mudanças de estilo adotadas pelos pintores que mais fortemente influenciaram o destino da arte posterior, tais como Edouard Manet, Renoir, Van Gogh, Gauguin, etc.

O pensamento Zen e a filosofia Taoísta, por exemplo, que se preocupam mais com a essência do ser que com a aparência das coisas, foram uma forte referência quando os artistas europeus começaram a despir as imagens das sofisticadas representações naturalistas a que haviam chegado.

O psicólogo Carl Jung interessou-se fortemente pelo pensamento oriental, chegando a adotar certas práticas milenares como a consulta ao antigo livro chinês conhecido como 'I Ching'. Jung também prefacia um livro sobre o pensamento de um místico indiano, Ramana Maharshi (1879-1950), cujo título é 'Ramana Maharshi, ensinamentos espirituais'.

O filósofo alemão Eugen Herrigel (1884-1955) publicou, em 1948, um livro intitulado 'A arte cavalheiresca do arqueiro Zen', o qual, desde então, vem sendo frequentemente reeditado. Herrigel foi, durante alguns anos, professor da universidade de Tohoku, no Japão, e, durante esse tempo, foi aluno do mestre Zen Kenzo Awa na arte de manejar o arco. A pontaria de Herrigel tornou-se cem por cento perfeita, mas, mesmo assim, o mestre lhe dizia que ainda não era o bastante. O mestre explicou que, tecnicamente, Herrigel estava perfeito, mas, quando a flecha deixava o arco, ele não estava consciente de si mesmo; então, tudo isso era fútil.

O **I Ching** ou Livro das Mutações é um dos mais antigos textos chineses. Pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria. É estudado de diferentes modos em todo o mundo por religiosos, cientistas e praticantes da filosofia de vida taoísta.

Quando a flecha é lançada do arco, a consciência deve também ser lançada internamente. Mesmo que não se acerte o alvo, isso não faz diferença alguma, mas o alvo interior não deve ser errado e Herrigel o estava errando. Assim, de acordo com seu mestre, ele era apenas um imitador. Era preciso que ele estivesse consciente do alvo e consciente de si mesmo. O arco deveria ser usado para atirar em dupla direção: apontando para o alvo externo e continuamente apontando em direção ao interno – o Eu.

Transcorridos três anos de aprendizado, Herrigel veio para despedir-se de Kenzo Awa e o viu orientando outro aluno. Nesse momento compreendeu que o interesse do mestre não era somente o alvo externo, mas o próprio ser do indivíduo.

Tecnicamente, a pintura europeia de finais do século XIX estava perfeita, mas o seu conteúdo era vazio ou fútil. Konrad Farnet diz que “onde quer que a forma assuma importância maior que o conteúdo, verificaremos que o conteúdo em questão estará superado” (FARNER apud FISCHER, 1981, p.163).

Os artistas do Ocidente passaram a concentrar-se, então, na busca pela essência da arte, o que, em termos do século XIX e meados do século XX, segundo Danto (2006), significava, fundamentalmente, a essência da pintura. Gombrich (1999, p. 604), comentando os trabalhos de Pollock, conta que:

(...) artistas e críticos estavam, de fato, influenciados não só pela arte chinesa mas, de um modo geral, pelo misticismo do Extremo Oriente, sobretudo na forma que se tornou popular no Ocidente sob o nome de zen-budismo. Também a esse respeito o novo movimento continuou a tradição anterior da arte do século XX.

Assistiu-se, então, às seguintes transformações na obra dos pintores: pouco a pouco as imagens e qualquer vestígio do mundo corpóreo foram desaparecendo; primeiro as figuras ficaram simplificadas; depois, não havia mais nem a necessidade de observação e estudo para desenhá-las, pois eram feitas de acordo com o sentimento do autor; em seguida, restou apenas o sentimento ou a intenção plástica expressa em cores e formas indefiníveis. Era corrente entre os teóricos afirmar que, com a pintura abstrata, a arte havia chegado à sua essência. Fazendo um paralelo com a cultura oriental, na qual, quando um indivíduo torna-se totalmente desapegado das coisas do mundo, diz-se que atingiu a iluminação, poderíamos dizer também que, de um certo modo, a pintura européia se iluminou, atingiu o Nirvana.

A grande diferença reside em que, provavelmente, somente a pintura se iluminou, mas os pintores, absolutamente, não. O ego dos artistas, elevado – por marchands, críticos e teóricos da arte de um modo geral –, a alturas nunca antes imaginadas, ficou vivíssimo e encastelado em torre de marfim. Enquanto o ego de um iluminado desaparece, de modo que nada

pode perturbá-lo ou tirar sua atenção, o ego dos artistas tornou-se cada vez mais inflado e sensível às menores variações do interesse pelo seu trabalho. Quando o então Partido Comunista Francês resolveu criar um prêmio para o artista que mais batalhara pela paz no mundo, Picasso, em uma reunião com seus amigos comunistas, esmurrou fortemente a mesa e esbravejou: “se houver justiça no mundo, este prêmio será meu”. Um influente comunista presente à reunião cuidou para que houvesse justiça no mundo. Da mesma maneira, o pintor americano Jackson Pollock, conforme é mostrado no filme que conta a sua biografia, transcorridos dez anos em que era o pintor mais influente do mundo, começa a ficar desesperado quando vê a atenção mundial voltar-se para outros artistas mais jovens, a tal ponto que se desestruturou e isso acabou provocando a sua morte.

A Arte Moderna, com sua obsessão pela criatividade e por novidades, mudava constantemente o foco de seu interesse conforme iam surgindo novos artistas. O interesse era motivado, também, por um forte apelo comercial sobre a obra do artista, de modo que, segundo Behr (2001), a vanguarda, muitas vezes, perde a credibilidade, tornando-se apenas um conceito regido pelo mercado.

Embora sejam muitos os aspectos negativos deixados pela Arte Moderna, dentre eles a excessiva mitificação do artista e da obra de arte, desfeito o mito, é inegável que (iluminações à parte) muito se avançou para a compreensão da atividade artística de um modo geral e da pintura de modo particular.

O Legado da Arte Moderna

Um dos defensores e divulgadores da arte abstrata, Kenneth Jameson, refletindo sobre o significado do desenho, diz:

Por alguma razão ilógica, desenhar tornou-se sinônimo de “copiar da natureza” (...). Esta convenção é quase apenas um fenômeno da cultura ocidental, acompanhando-nos há cerca de quinhentos anos (JAMESON, 1982, p. 72).

Aprender a desenhar ou a pintar torna-se mais um modo de desobstruir conceitos arraigados sobre o que deva ser ou não ser desenho ou pintura. Entretanto, mesmo os livros modernos de técnicas de desenho, de Kimon Nicolaides a Betty Edwards, concebem o desenho como imitação do real. O primeiro favorece a liberdade gestual e o segundo cria situações para um desenho controlado e gestualmente comedido. Ambos possuem estratégias valiosas para o desenho da figura humana, mas o fenômeno do desenho é mais vasto e complexo do que se possa prever.

Kimon Nicolaides foi um professor da Liga dos Estudantes de Nova York e suas técnicas sobre o desenho da figura humana foram publicadas, na década de 1930, num importante livro chamado *The natural way to draw* (O caminho natural para desenhar). Betty Edwards publicou, na década de 1980, um livro polêmico intitulado *Desenhando com o lado direito do cérebro*, no qual, utilizando algumas das técnicas de Kimon Nicolaides e outras consagradas pelo tempo, criou um método rápido e eficaz para uma interpretação literal de uma imagem observada. O método é eficaz para o propósito a que se destina, mas as fundamentações científicas que conduzem sua hipótese são tão necessárias quanto a pena que faz o elefante Dumbo voar.

O artista brasileiro Maurício Porto introduziu o método de Betty Edwards aqui em nosso país e prefaciou a primeira edição da tradução do livro da autora em 1984. Ele conta, em seu blog (<http://ensinodesenho.blogspot.com/>), que, um ano depois, ao ler um artigo da neurocientista Jerre Levy, abandonou a hipótese de Betty Edwards, criou o seu próprio método com dezenas de exercícios de sua autoria e passou a considerar irrelevante a questão de uma ativação maior do lado direito do cérebro.

Os pintores do começo do século XX iniciaram uma revolução radical sobre o significado do desenho, da pintura e da arte de um modo geral. Eles não só praticaram a sua arte, mas também refletiram sobre todos estes assuntos, como que preenchendo uma lacuna deixada pela filosofia da arte. Danto (2006) diz:

(...) Exceção feita, é claro, a Nietzsche e, talvez, a Heidegger(...). A filosofia da arte depois de Hegel pode ter sido estéril, mas a arte, que estava buscando progredir para a compreensão filosófica de si mesma, foi bastante rica: em outras palavras, a riqueza da especulação filosófica era semelhante à riqueza da produção artística. (p. 36).

Surgiu, da Arte Moderna, a concepção paradoxal de que, para desenhar, o mais importante não é apenas aprender a ver, mas aprender a sentir e a ser capaz de realizar o gesto que revela o que se sente, pois mesmo o aparentemente mais inocente dos olhares está carregado de sentidos (significados) e sensações (sentimentos). Sobre o movimento Expressionista na Alemanha, diz Argan (1992, p. 237):

Na origem da linguagem não existem palavras que tenham um significado, mas apenas sons que assumem um significado. (...) O Expressionismo alemão pretende ser precisamente uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que ele se dirige.

Os artistas queriam se descondicionar de todo aprendizado formal que impusesse limitações à sua expressão pessoal. Nesse sentido, queriam estar mais próximos da liberdade e da espontaneidade dos artistas pré-históricos que dos artifícios do neoclássico do século XIX.

Considerando a arte como linguagem ou expressão, o significado que reveste a ação artística seria, então, mais importante que as regras dessa linguagem. Encontrar significados através da experiência de vida e transmiti-los com total liberdade poética seria o início do ato artístico, que pode ser expresso, dentre tantos modos possíveis, através do desenho ou da pintura.

Os desenhos de Matisse (figs. 48 e 49) são um bom exemplo de uma despreocupação com as regras da linguagem, embora estejam ligados a representações miméticas no que diz respeito às proporções de suas figuras. São uma excelente ajuda para quem deseja trabalhar com representações miméticas tanto em um nível mais sintético como em um nível mais aprofundado da representação realista, pois elaborar sínteses é uma etapa fundamental para um bom trabalho realista.

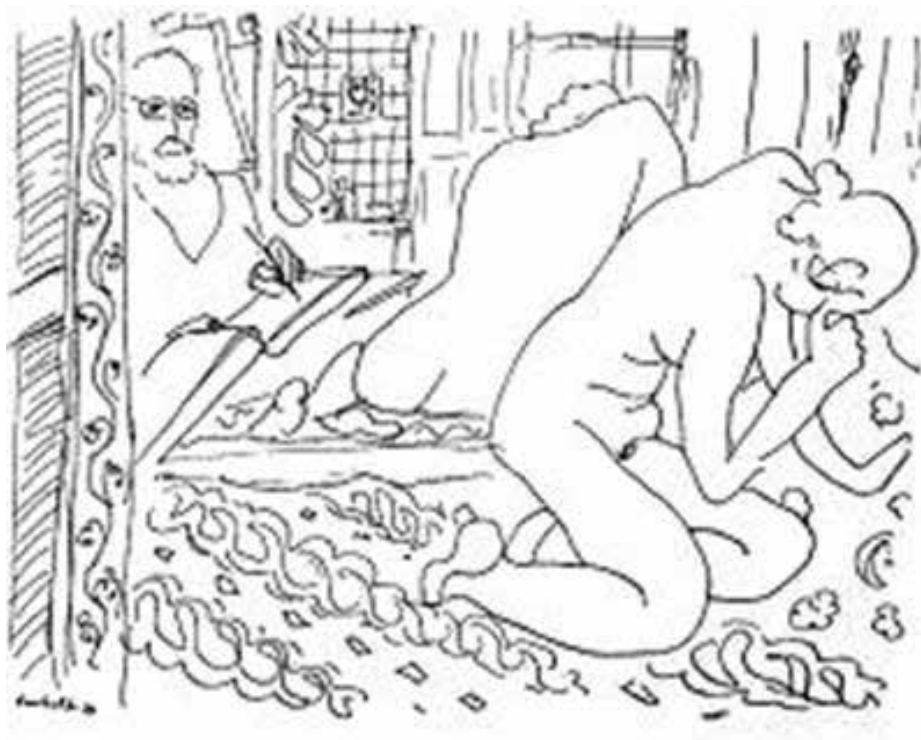


Figura 48



Figura 49

Paul Klee (fig. 50), Juan Miró (fig. 51) e Picasso (fig. 52) são exemplos de total ruptura com as regras da linguagem. Neles, é a pura criatividade que aflora e as imagens do mundo real não são um objetivo a ser conquistado, isto

é, formas a serem estudadas e apreendidas para, só depois, proceder à representação. Procuram transmitir uma experiência e esta não cabe nos limites estreitos da realidade concreta. Tornou-se célebre a frase de Picasso quando disse que levou quatro anos para aprender a desenhar como Rafael, mas foi preciso uma vida inteira para aprender a desenhar como uma criança.



Figura 50



Figura 51



Figura 52

Esses artistas nos mostram que um grande esforço é necessário para remover os conceitos pré-estabelecidos que temos sobre o que vem a ser desenho e pintura. Assim, conseguiremos executar um traço espontâneo e natural identificado com o próprio gesto e não preocupado com a perfeição. Esse método pode ser visto também como uma tecnologia utilizada para expandir as possibilidades expressivas de cada um. Não é, de modo algum, um fim em si mesmo; é mais como um bom começo para todas as possibilidades gráficas e pictóricas.

Danto (2006) conta que a Arte Moderna gerou uma pluralidade de estilos cujos defensores, durante a vigência desse período, faziam declarações e manifestos justificando porque o seu estilo era mais importante que os outros. Tal foi a importância do debate teórico ocorrido entre os artistas, que Danto (2006) propõe que o período da Arte Moderna venha a ser chamado também de Era dos Manifestos.

O Pós-modernismo foi marcado por uma forte rejeição à pintura como manifestação artística, pois acreditava-se que ela, rapidamente, cairia no esquecimento. Entretanto, o presente cenário artístico caracteriza-se por uma ampla liberdade de expressão e observa-se uma expressiva parcela de artistas que desenvolvem sua pesquisa artística através do desenho e da pintura. Esses artistas têm o privilégio de poder criar ou usar qualquer estilo que lhes agrade dentro da ampla variedade de estilos que foi desenvolvida ao longo de toda a história da pintura. Assim, a atual pluralidade de estilos não precisa desenvolver grandes defesas para justificar-se, pois, teoricamente, o artista pode seguir em paz o caminho que escolher.

Aumont (1993) relata que, de todos os movimentos artísticos, o Expressionismo é o que mais alimentou as discussões estéticas no século XX. Segundo ele, “pelo expressionismo a expressividade artística ficou duravelmente ligada à emoção em sua brutalidade e sua inalienabilidade. Desse ponto de vista somos todos ainda um pouco expressionistas” (p. 296).

Essas considerações de Aumont (1993) podem ser facilmente percebidas em desenhos e pinturas contemporâneas como, por exemplo, nos trabalhos mostrados nas figs. 53 e 54.



Figura 53



Figura 54

A figura 53 é uma imagem onde predominam os elementos da imaginação, pela qual a artista interfere na matéria, isto é, na aparência real das coisas, dando conformações ditadas pelo seu desejo pessoal. Assim, trata-se de uma imagem cujo movimento gerador percorre o caminho que constrói a obra expressionista.

A figura 54, embora seja o resultado de uma síntese derivada de um trabalho de observação, revela, através de suas linhas e de sua pintura arbitrária, a marca pessoal de quem a fez bem mais do que o interesse em traduzir os sinais particulares da imagem observada.

O desenho do rosto

1. O desenho linear de Matisse



Matisse exerceu forte influência não somente sobre a arte francesa, mas também sobre toda a arte ocidental e, particularmente, sobre o Expressionismo alemão. É importante observar que os mais eminentes teóricos e pintores do Expressionismo alemão são dois estrangeiros: o russo Vassilli Kandinsky e o suíço Paul Klee. Sobre a urgente transformação pela qual passava a arte naqueles tempos, Danto (2006) observa, como vimos no capítulo anterior, que foram os próprios artistas, e não os filósofos, a preocuparem-se em explicar e defender as novas propostas estéticas que estavam nascendo.

A técnica espontânea e intuitiva muito usada por Matisse geralmente peca em algumas proporções ou conduz a distorções na forma, mas, mesmo assim, a imagem torna-se convincente embora não esteja exatamente

igual ao original. O importante é assumir uma certa atitude corajosa na condução do traço, mesmo que o resultado seja desastroso. Somente assim, as configurações serão possíveis. Matisse incentiva o desenho intuitivo e, para exemplificar, propõe quatro autorretratos desenhados de forma espontânea (fig. 55). Ele diz:

(...) nas folhas de uma árvore – de uma figueira, particularmente – a grande diferença de formas existente entre elas não impede que sejam unidas por uma qualidade comum. (...) Há, assim, uma verdade inerente que deve ser isolada da aparência externa do objeto representado. Esta verdade é a única que importa. Os quatro desenhos em questão têm o mesmo motivo, mas a caligrafia de cada um deles mostra uma aparente liberdade na linha, no contorno e no volume expressos. (MATISSE apud CHIPP, 1999, p. 134)

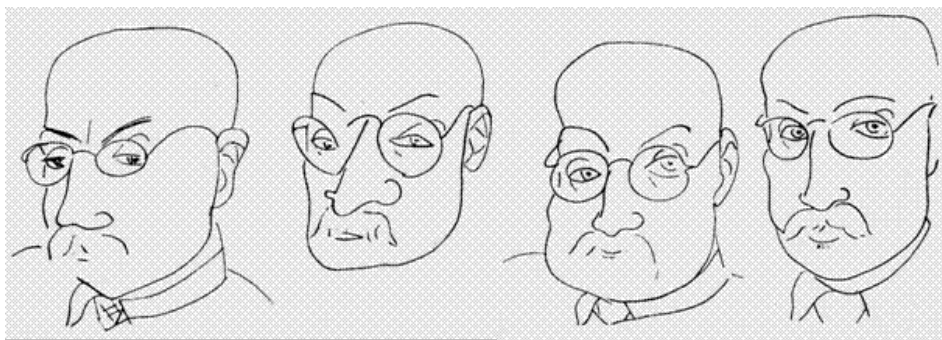


Figura 55

Outros artistas também descobriram a importância da liberdade proporcionada por um desenho despreocupado. Abaixo, exemplos de Paul Klee (fig. 56), Fernand Léger (fig. 57) e Piet Mondrian (fig. 58):



Figura 56

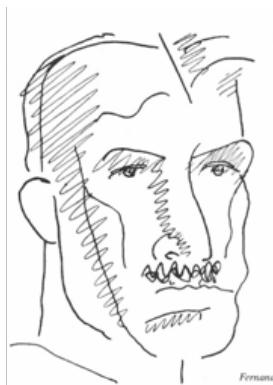


Figura 57



Figura 58

A linha de Paul Klee é sonhadora e constrói a forma liricamente; Fernand Léger é sintético e despreocupado com suas linhas, mas busca traduzir a forma e as proporções reais, embora com simplicidade; Piet Mondrian executa linhas planejadas e pertence a uma estética racionalista.

Usando a proposta de Matisse para o desenho do rosto, elaborei os dois desenhos abaixo (figs. 60 e 61) a partir de um autorretrato do jovem Picasso (fig. 59). A escolha por esta imagem de Picasso foi feita por se tratar de um desenho cujo acabamento é semelhante a uma imagem fotográfica, incluindo volume, luz e sombra, tornando-se, assim, apropriada para a proposta em questão.



Figura 59



Figura 60



Figura 61

Como se pode observar, os dois desenhos que realizei não são iguais, pois a intenção é experimentar, ao máximo, a gestualidade sem nenhuma correção do traço.

Quando se deseja corrigir o traço neste método, ao invés de apagá-lo e refazê-lo, faz-se um outro traço no lugar que se julga correto, deixando-se todos os erros e acertos fazerem parte do desenho. As imagens seguintes (figs. 62 e 63) foram feitas a partir de modelos reais.



Figura 62



Figura 63

Embora Matisse esteja correto em suas considerações sobre a intuição, faz-se necessário assinalar algumas relações de proporção existentes no rosto para auxiliar-nos a localizar os diversos elementos que o compõem e, assim, sermos capazes de construir uma configuração mínima com mais segurança. A figura 64 apresenta uma estrutura usada para facilitar a localização dos olhos, do nariz e da boca. A figura 65 mostra uma configuração mínima com os componentes do rosto devidamente localizados. Perceba como os olhos localizam-se na metade da altura do rosto e as orelhas, entre a sobrancelha e a extremidade inferior do nariz. A figura 66 é um desenvolvimento da configuração da figura 64, que pode avançar indefinidamente.

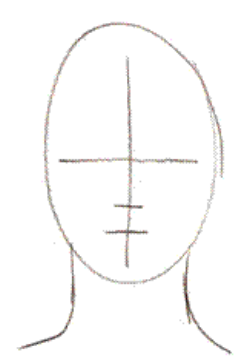


Figura 64

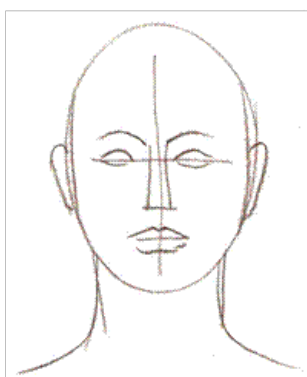


Figura 65

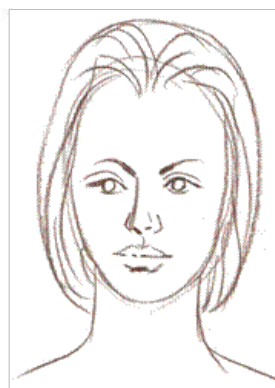


Figura 66

De posse dessas informações, observe os desenhos abaixo, feitos intuitivamente, e veja como, apesar da pequena distorção das formas e das proporções, mesmo assim, continuam harmoniosos. Os desenhos das figuras 67 a 71 são de Matisse e o da figura 72 é de Picasso.



Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71

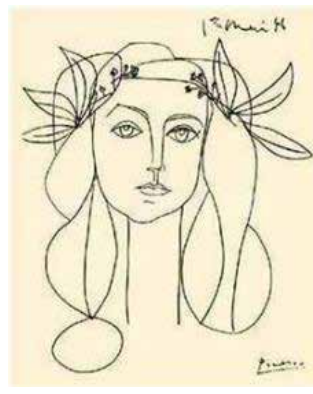


Figura 72

2. O desenho pictórico

Todos os exemplos dados acima utilizam um traço conhecido como desenho linear. Esse tipo de traço é caracterizado por dar ênfase ao contorno e por não se preocupar em traduzir o volume com suas luzes e sombras. Quando o traço procura traduzir o volume, é conhecido como desenho pictórico.

Abaixo, há uma gravura de Picasso na qual ele combina o desenho linear com o desenho pictórico (fig. 73).

O pintor holandês Rembrandt Van Rijn (1606-1669) ficou célebre por utilizar, com extrema maestria, as luzes e as sombras, tanto nas gravuras em metal, quanto em suas extraordinárias pinturas da figura humana.



Figura 73

Para se executar um desenho pictórico, deve-se desenhar também sem medo, mesmo que as linhas não fiquem harmoniosas. Inicialmente, para vencer qualquer bloqueio, deve-se fazer uma hachura no rosto inteiro para, em seguida, ir escurecendo, aos poucos, as áreas com sombra mais intensa (fig. 74). Depois de treinar assim, algumas vezes, a mão já estará mais confiante para fazer sombras com mais cuidado e suavidade conforme esta interpretação que fiz de um autorretrato pintado de Boticelli (fig. 75).



Figura 74



Figura 75

Deve-se experimentar traços extremamente caóticos (fig. 76), pois eles nos darão a confiança necessária para desenharmos com mais segurança e controle (fig. 77)



Figura 76



Figura 77

3. Desenho pictórico com manchas de giz de cera

Para elaborar melhor a técnica seguinte, é preciso adquirir uma sólida compreensão do rosto humano de forma tridimensional, mas sem utilizar processos geometrizantes. Para tanto, é proposta uma configuração mínima do rosto, utilizando-se luz e sombra. O desenho da figura 78 foi feito com giz de cera, com a predominância de manchas e com o uso de um mínimo de linhas.



Figura 78

Observe, no procedimento abaixo, que, ao invés de fazer um desenho linear para depois acrescentar as sombras, este método trabalha diretamente

com a elaboração das sombras e, somente depois, acrescentam-se algumas linhas para uma melhor definição da imagem.



Figura 79



Figura 80



Figura 81

Foi usado um pedaço de bastão de giz de cera de aproximadamente 1 cm, o qual é pressionado deitado sobre o papel.

4. Carvão vegetal e giz branco de lousa

O carvão vegetal e o giz branco de lousa formam uma excelente combinação de materiais para se fazer desenhos pictóricos. O ideal é utilizá-los em papel colorido, com alguma aspereza. O papel semi-kraft, embora de baixo custo, possibilita bons resultados com luz e sombra (fig. 82)



Figura 82

Para conseguir o efeito de contraste intenso do desenho acima, proceda do seguinte modo:

- Desenhe diretamente com o carvão; não use grafite. Depois, aplique o giz de lousa sobre as áreas mais iluminadas. Você vai perce-

ber que o giz pode ser aplicado sobre o carvão, suavizando-o e o carvão sobre o giz, escurecendo-o.

- Quando tiver terminado todo o desenho, fixe-o com uma solução feita com verniz knotting e álcool na proporção de cinquenta por cento para cada um.
- A solução pode ser colocada em um borrifador comum, desses usados para limpar vidros ou para passar roupa, e borrifada sobre o desenho para fixá-lo. Três aplicações garantem uma boa fixação. Espere 5 minutos entre as aplicações para a solução secar.
- Depois de seco, o desenho pode ser retrabalhado: escurecendo mais algumas áreas com carvão, clareando outras com o giz de lousa e depois fazendo a fixação novamente.
- O desenho pode ser fixado e retrabalhado quantas vezes se desejar. Este foi retrabalhado, pelo menos, dez vezes.

5. Pastel oleoso

O pastel oleoso é um bastão como o giz de cera, sendo que sua constituição extremamente macia favorece a feitura de manchas (figs. 83 e 84).



Figura 83



Figura 84

As linhas traçadas com este material são geralmente grossas e vaporosas. É um material ideal para desenhos coloridos de grandes dimensões. O pastel oleoso pode ser diluído em terebintina ou ecosolv. Após o desenho realizado, pode-se aplicar um pincel umedecido com um desses produtos, dando-se, assim, um aspecto de pintura ao desenho realizado. Esse procedimento foi usado nos cabelos da figura 84.

O desenho do corpo

Para evitar que caiamos em detalhes excessivos no início das práticas de desenho e pintura do corpo humano, é importante ficar atento às suas grandes estruturas, suas proporções, à articulação delas entre si e aos movimentos que podem realizar. Neste momento, não é importante preocuparmo-nos com os pequenos detalhes, mas é preciso desenvolver uma consciência clara daquelas divisões elementares do corpo humano, às quais nos referimos na primeira unidade, capítulo 1, tópico 1.4 (Desenvolvendo a configuração).



1. Configurações do corpo

Existem técnicas de desenho que favorecem a percepção da imagem como um todo, forçando-nos a registrá-la rapidamente; é preciso, contudo, estar consciente do que foi dito acima. Como não é possível fazer um registro gráfico instantâneo, Arnheim esclarece:

Por necessidade, o trabalho manual humano procede em seqüência; o que será visto como um todo na obra final, cria-se parte por parte. A imagem condutora da mente do artista não é tanto uma previsão fiel de como se parecerá a pintura ou escultura acabada, mas principalmente o esqueleto estrutural, a configuração de forças visuais que determina o caráter do objeto visual. Todas as vezes que se perde de vista a imagem condutora, a mão perde o rumo. (ARNHEIM, 2005, p. 84).

A técnica a seguir, usada para a elaboração de configurações mínimas, foi desenvolvida por Kimon Nicolaides em seu livro *The Natural way to draw*. O ideal é trabalhar com modelo vivo, mas a imagem fotográfica também pode ser usada:

- Observe o modelo por, pelo menos, trinta segundos, detendo-se na postura, nas proporções gerais, na inclinação do tronco, nos braços e nas pernas.
- A seguir, desenhe-o em um minuto.
- Use um traço sinuoso, registrando a massa do modelo com atenção maior para o núcleo central da figura do que para seus contornos externos.

Abaixo, resultados de desenhos feitos a partir da técnica exposta acima e exibidos no livro de Kimon Nicolaides (fig. 85)



Figura 85

As imagens da figura 2 são de uma aluna minha, que as fez a partir de um modelo vivo.



Figura 86

Esta técnica pode ser usada para qualquer imagem ou objeto. É um recurso usado para captar a impressão geral causada pela imagem, além de favorecer a gestualidade do traço durante a execução do desenho. Artistas importantes fizeram uso de técnica semelhante, como pode ser visto nas imagens abaixo: a figura 87 é um desenho de Honoré Daumier (1808-1879), feito como estudo para uma ilustração de D. Quixote; a figura 88 é um desenho de Salvador Dali (1904-1989). Embora Dali tenha desenhado e pintado com extremo realismo, também percebeu que, para a captação dos aspectos essenciais da imagem, exercitar um desenho rápido e sintético é essencial.



Figura 87



Figura 88

O desenho elaborado por meio desse processo caótico de linhas pode avançar quase infinitamente, ajudando-nos também na percepção de volume, luz e sombra da imagem. É, portanto, uma técnica que favorece o desenvolvimento do desenho pictórico. Abaixo, podemos ver exemplos de como uma imagem pode avançar em sua configuração, mantendo a liberdade gestual (figs. 89 e 90).

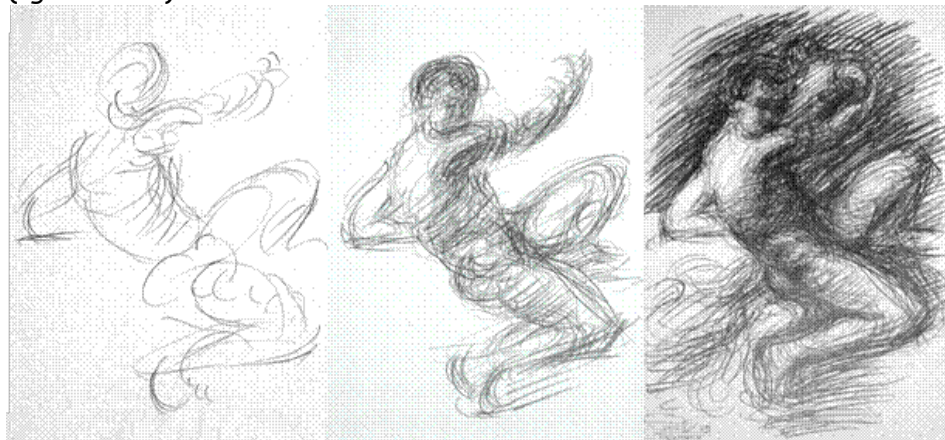


Figura 89

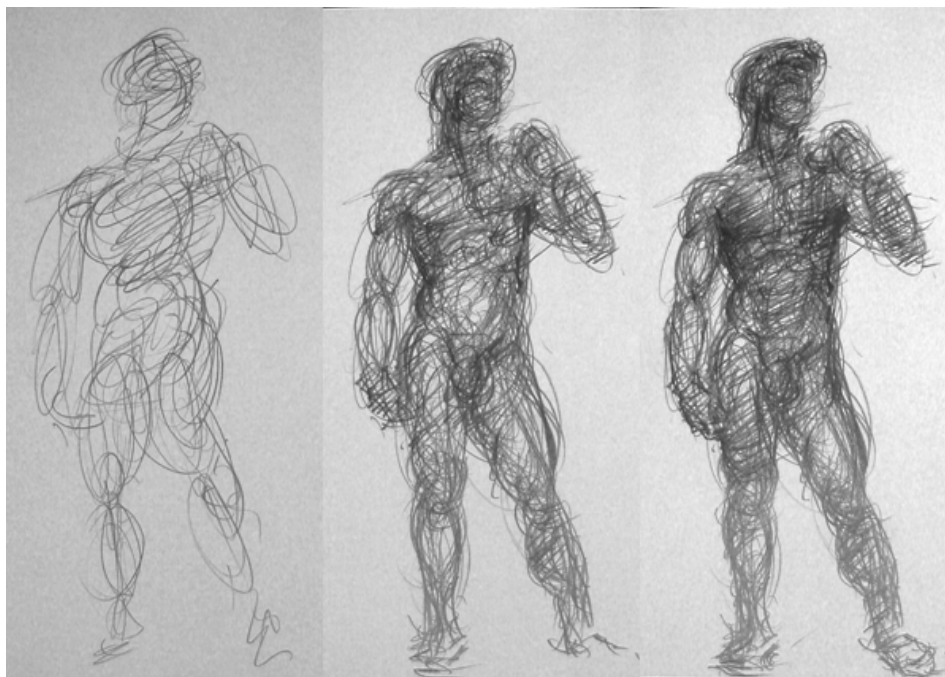


Figura 90

Um outro modo de possibilitarmos uma percepção imediata de uma imagem, capturando suas proporções e devidas inclinações, é desenhá-la usando um pedaço de carvão, giz de cera ou pastel de um centímetro aproximadamente, como fizemos no desenho de rosto no capítulo anterior. Pres-

sione o material na posição 'deitado', fazendo, inicialmente, manchas, e não linhas. As linhas são adicionadas somente na última etapa do trabalho, ou não. A decisão de usar ou não linhas no desenho vai depender da intenção estética de seu autor. No exemplo abaixo (fig. 91), foi usado um pedaço de bastão de pastel oleoso de cor violeta. Observe como a atitude gestual empregada, neste caso, foi racional e calculada.

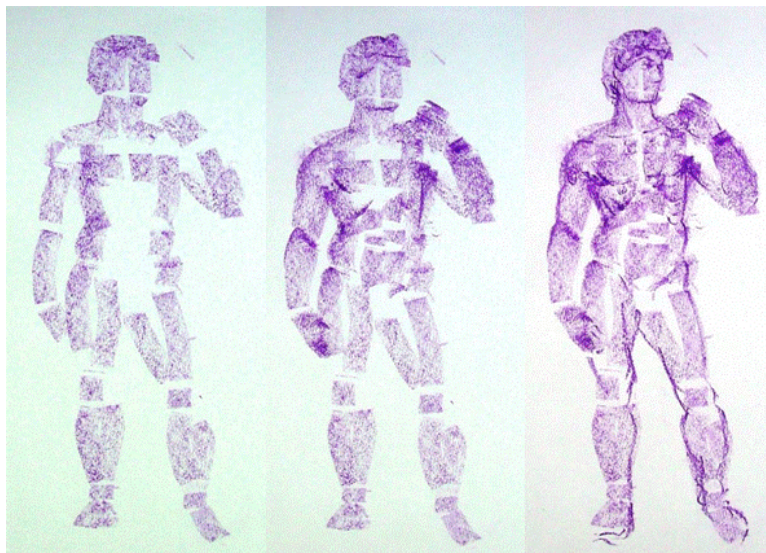


Figura 91

No exemplo seguinte, as manchas foram feitas de modo mais intuitivo e orgânico através da utilização de giz de cera vermelho (fig. 92).

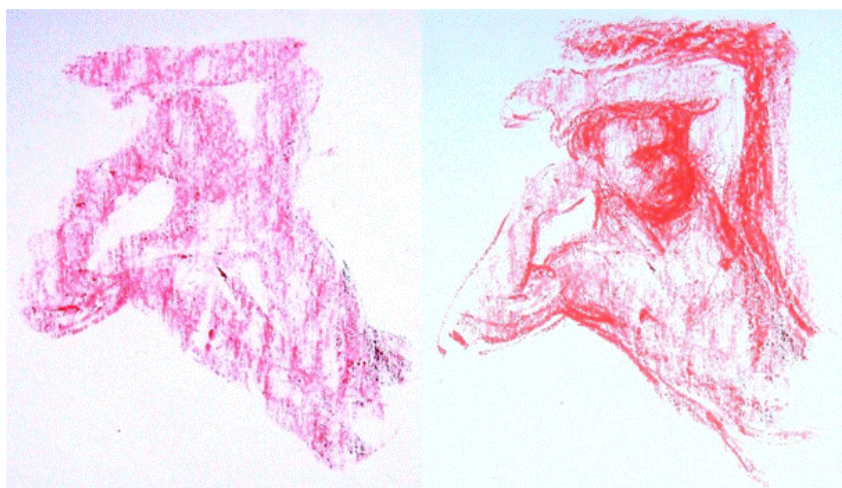


Figura 92

É somente nas últimas etapas do desenho que entram as linhas para ajudar a criar uma definição maior da forma e dos volumes trabalhados.

2. O desenho linear do corpo

O desenho linear do corpo humano diferencia-se do método anterior por voltar a atenção para os contornos externos da imagem. Neste caso, o desenho é trabalhado completamente com linhas, não havendo nenhuma utilização de manchas. Também deve ser praticado sinteticamente para dar fluidez ao traço e sempre estimular a percepção de totalidade da imagem (fig. 93).



Figura 93

Os desenhos lineares também devem ser praticados em apenas um minuto ou menos. À medida que o tempo de execução vai aumentando, por exemplo, três minutos, o desenho deve ir sendo enriquecido com maior número de informações gráficas, sem perder o dinamismo inicial do gesto (fig. 94).

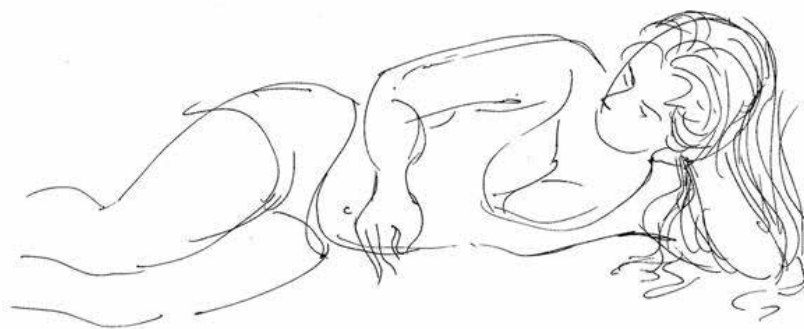


Figura 94

Matisse elaborou inúmeros desenhos lineares da figura feminina (fig. 95).

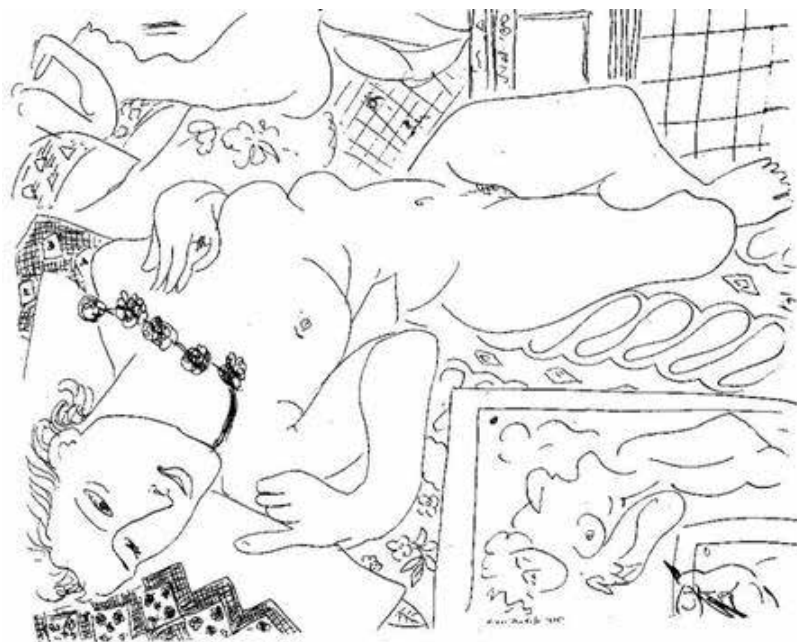


Figura 95

A estes desenhos, Matisse acrescentava, com o mesmo ritmo e pulsação da figura principal, arabescos e elementos decorativos interpretados do ambiente circundante.

Síntese da Parte 2



A preocupação maior, por parte dos artistas da Arte Moderna, com o conteúdo que com os aspectos exteriores do desenho e da pintura.

O fenômeno do desenho como algo além da mera representação das formas da natureza.

Questionamento aos fundamentos do livro “Desenhando com o lado direito do cérebro” de Betty Edwards.

A pluralidade de estilos surgidos na Arte Moderna e as relações polêmicas suscitadas através da publicação de Manifestos.

A convivência pacífica dos diferentes estilos e das diferentes manifestações artísticas na Arte Contemporânea.

As lições de Matisse para o desenho do rosto humano.

A importância do desenho linear e intuitivo no aprendizado do desenho do rosto.

As diferenças entre desenho linear e desenho pictórico.

O desenho pictórico do rosto: técnicas com hachuras para elaborar luz e sombra com grafite e nanquim.

O desenho do rosto com manchas de giz de cera, pastel e carvão.

As configurações mínimas de Kimon Nicolaides para o início do aprendizado do desenho do corpo humano.

O desenvolvimento dos desenhos das configurações do corpo usando grafite.

O desenvolvimento dos desenhos das configurações do corpo com giz de cera e pastel.

O desenho linear do corpo humano inspirado nos desenhos de Matisse.

Atividades de avaliação



1. Tendo como referência as configurações mínimas de Kimon Nicolaides, imagens da figura 85 (Ver tópico 3.1. – Configurações do Corpo), elabore 5 desenhos do corpo humano a partir de modelo vivo, com o tempo de execução de 1 minuto.
 - Use 5 folhas de papel A3 e grafite 6B.
2. Elabore 5 desenhos lineares a partir dos desenhos de figura humana de Matisse. Para isso, pesquise imagens no site: <http://www.henri-matisse.net/drawings.html>
 - Use 5 folhas de papel A4 e caneta nanquim.
3. Inspirado(a) nos desenhos de Matisse referidos no exercício anterior, elabore 3 desenhos de figura humana a partir de fotografias ou de modelo vivo.
 - Use 3 folhas de papel A3 e caneta nanquim.
4. Com base nos ensinamentos de Matisse, ilustrados a partir de seus 4 autorretratos (Ver tópico 2.1. – O desenho linear de Matisse), faça o que se pede abaixo:
 - a) Desenhe os 4 autorretratos de Matisse, o de Paul Klee, o de Fernand Léger e o de Mondrian.
 - Use 7 folhas de papel A4 e caneta nanquim (para o desenho de Mondrian, pode ser usado pincel e tinta preta, sendo a escolha livre).
 - b) Elabore também seus próprios 4 autorretratos com traço linear.
 - Use 4 folhas de papel A4 e caneta nanquim.

Parte

3

A pintura da figura humana

Introdução

Objetivos

- Despertar o aluno para as inúmeras possibilidades pictóricas da figura humana.
- Compreender as contribuições que a Arte Moderna trouxe para a representação da figura humana.
- Exercitar a pintura da figura humana. Introdução

Os gregos não tiveram a necessidade de dissecar cadáveres para elaborar figuras extremamente naturalistas porque suas intenções estavam direcionadas somente para as questões artísticas de representação, mas, durante o Renascimento, desenvolveu-se um amplo espírito de investigação voltado para desvendar e desmistificar os segredos da matéria.

Nunca houve um outro período que apresentasse uma relação tão estreita entre arte e ciência. Um artista não era questionado porque largava a pintura de um quadro e saía em busca de soluções para problemas urbanísticos ou para dedicar-se à criptografia. Neste ambiente de pesquisa e de investigação, desenvolveu-se o desenho e a pintura no Ocidente. O interesse pela observação da realidade tornou-se prioritário, conduzindo a um aprofundamento cada vez maior das possibilidades miméticas de representação.

Os períodos artísticos posteriores não adotaram uma prática tão rigorosa de reconhecimento da imagem como a que vigorou durante o Renascimento, mas, desde então, passou-se a sempre considerar necessário não só estudar a anatomia muscular, como também debruçar-se sobre a estrutura óssea, pois acredita-se, ainda hoje, que, assim, se obtém uma melhor compreensão da forma humana para quem deseja expressá-la de forma naturalista.

Começaram, então, a surgir tratados e teorias específicas sobre a pintura, questionando as diversas técnicas empregadas pelos artistas. Discutia-se sobre o que era mais importante: a linha ou a cor, isto é, o desenho ou a pintura? O desenho de observação ou o desenho de imaginação? (Ressalte-se aqui que o desenho de imaginação significava que, após obter total domínio sobre a anatomia, alguns artistas não achavam mais necessário observar do natural para executar muitos de seus trabalhos).

Apesar da ampla diversidade de ideias, de sentimentos e de processos de representação, a pintura girava em torno da mimese. Mesmo o Impressionismo, que se constituiu numa grande mudança artística, ainda era inteiramente mimético, pois embora não representasse a imagem em todos os seus pormenores, preocupava-se em evocá-la tal como era.

Nesta unidade, trataremos de algumas abordagens sobre a pintura da figura humana de um modo que tanto pode favorecer a representação mimética como também pode conduzir o aluno a realizar diferentes experimentações. A intenção não é aprofundar-se nos conhecimentos específicos das técnicas, uma vez que, atualmente, elas são consideradas como o resultado da expressão individual. A intenção é, então, apresentar alguns modos possíveis de se trabalhar com pintura usando diferentes materiais para que o aluno possa, por ele mesmo, continuar investigando as inúmeras possibilidades pictóricas.

O rosto humano e as inúmeras possibilidades pictóricas

Embora a concepção para o tratamento de uma pintura do rosto esteja também voltada para a construção de uma imagem sintética e global, assim como vimos no desenho, os materiais que são utilizados, tintas e pincéis, necessitam de um certo treinamento por parte do aluno para ele adaptar-se às novas possibilidades que esses materiais oferecem.

Uma forma de habituar-se com os pincéis é desenhar rostos diretamente com tinta sem a utilização de um desenho prévio a lápis. Assim, podem ir sendo adicionadas novas linhas coloridas e, aos poucos, a pintura irá surgindo. Abaixo, vemos uma pintura em acrílica sobre papelão (fig. 96).



Figura 96

São apresentados, abaixo, outros estudos da imagem anterior, com diferentes tipos de pincelada e diferentes modos de percepção. As figuras 97 e 98 foram feitas com guache e a figura 99, com tinta acrílica.



Figura 97



Figura 98



Figura 99

É importante usar as cores livremente, sem preocupação com as cores reais. Minha experiência com os alunos mostrou-me que, com o tempo, o controle na utilização das cores “corretas” vai surgindo naturalmente. As pinturas seguintes são uma sequência progressiva em que foi usado o método de linhas coloridas referido no início do capítulo (figs. 100a e 100b)



a



b

Figura 100

A pintura do rosto pode ser concebida de forma global, sem detalhes, sugerindo somente a forma e o volume, como vimos nos desenhos de rosto feitos com manchas. Posteriormente, os detalhes podem ir sendo adicionados (figs. 101a, 101b e 101c).



a



b



c

Figura 101

Este método favorece a execução de pintura em aquarela, pois um dos modos de trabalhar essa técnica é, após umedecer o papel, fazer largas manchas para compor o aspecto geral do rosto (fig. 102)



Figura 102

O cuidado adicional que se deve ter com a aquarela é que ela não permite um grande clareamento nas áreas escuras; assim, deve-se ir trabalhando, progressivamente, do claro para o escuro. Por isso, é preciso estar atento para que as zonas de total claridade sejam representadas pelo branco do próprio papel. Após a secagem da tinta, pode-se proceder à elaboração de alguns detalhes da imagem.

Um modo de se conseguir pintar sem medo de errar é fazer interpretações utilizando cores totalmente diferentes da imagem observada e também, é claro, trabalhando sinteticamente a imagem. As imagens abaixo (figs. 103b a 103f) são livres variações sobre o mesmo tema, em guache sobre papel, feitas a partir de uma pintura de Delacroix (fig. 103a).



a



b



c



d



e



f

Figura 103

Observe como as áreas de sombra nos rostos das figuras abaixo (figs. 104 e 105) foram feitas: não com cores escuras, mas com cores mais saturadas. São pinturas em acrílica sobre papel A3.



Figura 104



Figura 105

O rosto da criança é formado por apenas duas cores principais: um tom de pele nas áreas claras e verde nas áreas de sombra, com alguns traços marrom-avermelhados para equilibrar os verdes. O rosto da mulher foi um exercício de variedade cromática, tanto nas áreas de luz quanto nas áreas de sombra.

A pintura do corpo

A pintura da figura humana também utiliza um princípio semelhante ao utilizado para o desenho gestual e sintético. A diferença está nos materiais utilizados e nas inúmeras possibilidades de aplicação que a tinta e os pincéis oferecem. Enquanto no desenho, por utilizar um material rígido, cada traço ou cada mancha obedece rigorosamente ao gesto que o executa, na pintura, a tinta, por ser líquida ou pastosa, foge, muitas vezes, ao controle da intenção do pintor. A ideia inicial não é criar condições para assumir o controle total sobre a pintura, mas, ao contrário, aprender a conviver com a ausência de controle e compreender que os acasos também podem contribuir para a construção da pintura.

1. A pintura com manchas de cor

Na pintura, esta técnica é equivalente àquela dos desenhos de Kimon Nicolaidis, usada para construir configurações mínimas com a utilização de um grande número de linhas caóticas para formar a massa central da imagem (tópico 3.1 da unidade II). A vantagem da pintura é que, usando-se um pincel largo, essa massa é feita quase instantaneamente.

As pinturas abaixo (figs. 106 e 107) foram, primeiramente, definidas com amarelo. Em seguida, foi usada uma cor marrom para indicar as zonas de sombra. O tempo de execução foi 3 minutos.



Figura 106



Figura 107

A largura do pincel deverá ser proporcional ao tamanho do suporte utilizado para fazer a pintura. No caso acima, foram usados: tinta guache; pincel chato do cabo amarelo para tela, número 16; papel 60kg tamanho A4.

As pinturas abaixo (figs. 108, 109 e 110) por uma questão didática mostram uma sequência de possibilidades para o desenvolvimento de uma mesma imagem, mas, são, na verdade, trabalhos diferentes.

É importante lembrar, contudo, que cada um desses passos possui autonomia por si mesmo: ao mesmo tempo em que a pintura pode percorrer um caminho para chegar a um determinado fim, ela também pode ser vista como um eterno processo em permanente mutação. Assim, em qualquer momento no qual a pintura seja interrompida, ela terá relevância por si mesma.



Figuras 108



Figuras 109



Figuras 110

As pinturas abaixo mostram duas versões para o mesmo tema (figs. 111 e 112). A figura 111 foi concebida para representar somente as grandes zonas de luz e sombra e tratar essas áreas da imagem e do fundo com poucas variações de cores.



Figura 111



Figura 112

Para a figura 112, planejou-se uma maior atenção à forma da imagem, aprofundando-se um pouco mais nos detalhes anatômicos e também na diversidade cromática da figura e do fundo.

Quando as cores começam a ser usadas puras e em grossas camadas, não se trata, agora, apenas de manchas. Essa característica, presente em algumas pinturas, passa a ser chamada de empaste. É possível fazer empastes com tintas a óleo e acrílicas, mas alguns guaches apresentam uma consistência pastosa de tal modo que também possibilitam a criação de espessas camadas de tinta (fig. 113).



Figura 113

A Brücke foi o primeiro movimento expressionista histórico surgido na Alemanha em 1905. Seus integrantes redigiram, nesse ano, um manifesto conclamando toda a juventude a incorporar o “futuro” e a libertar-se dos “velhos e bem estabelecidos poderes” (BEHR, 2001, p. 9).

O processo de pintura com grandes manchas ou massas de cor foi largamente utilizado pelos artistas da Arte Moderna. Abaixo, vemos uma pintura de Elaine de Kooning (fig. 114), retratando o ex-presidente John Kennedy e outra de autoria de seu marido Willem de Kooning (fig. 115). Ambos utilizam largas pinceladas e grandes gestos, mas a motivação poética de cada um conduz a resultados plásticos completamente diferentes.



Figura 114



Figura 115

Elaine de Kooning, embora use largas pinceladas de cor, interessa-se em evocar uma imagem realista da figura representada, enquanto que Willem de Kooning tem uma intenção explícita na destruição ou desconstrução da imagem. Argan (1992, p. 528), comentando o trabalho de Willem de Kooning, diz:

Com sua explícita crítica social, os artistas da Brücke haviam se limitado a apresentar tipos ou modelos (ainda que negativos); tal é o erro que De Kooning propõe corrigir substituindo o expressionismo figurativo por um “expressionismo abstrato”, que já não atinge a realidade do mundo desvendando suas contradições, mas explode em profundidade, exprime a angústia da condição humana, do estar-no-mundo.

O brasileiro Iberê Camargo, seguindo um caminho próprio, também dedicou-se a uma pintura cujo conteúdo de contestação ganha força justamente pelas distorções às quais submete as suas imagens (figura 116).



Figura 116

O crítico de arte Ronaldo Brito diz que

as últimas telas de Iberê Camargo assustam e encantam, ao mesmo tempo. Assustam pela sobriedade terrível com que põem em evidência o drama do sujeito moderno, aparentemente no estágio final de dissolução; encantam pela qualidade da matéria pictórica que resistiria, paradoxalmente, a todas as violências e degradações. (BRITO, 1994, p. 17).

Não é necessário pintar sempre com uma gestualidade extrema, tal como De Kooning ou Iberê, mas realizar algumas experimentações dessa natureza é importante para vencer o medo de pintar e se apropriar de muitas possibilidades pictóricas que, somente pintando assim, são passíveis de ser compreendidas.

2. A relevância do desenho na pintura de Matisse

O movimento 'Fauvista', cujo chefe foi Matisse, utilizou largamente uma forma de pintura na qual o desenho tem uma forte presença. Esse foi um esforço para desviar a atenção das puras qualidades artesanais do quadro a fim de ressaltar a qualidade de sua harmonia cromática, da composição e de seu conteúdo. São célebres as odaliscas pintadas por Matisse (fig. 117) e suas demais figuras femininas (fig. 118).

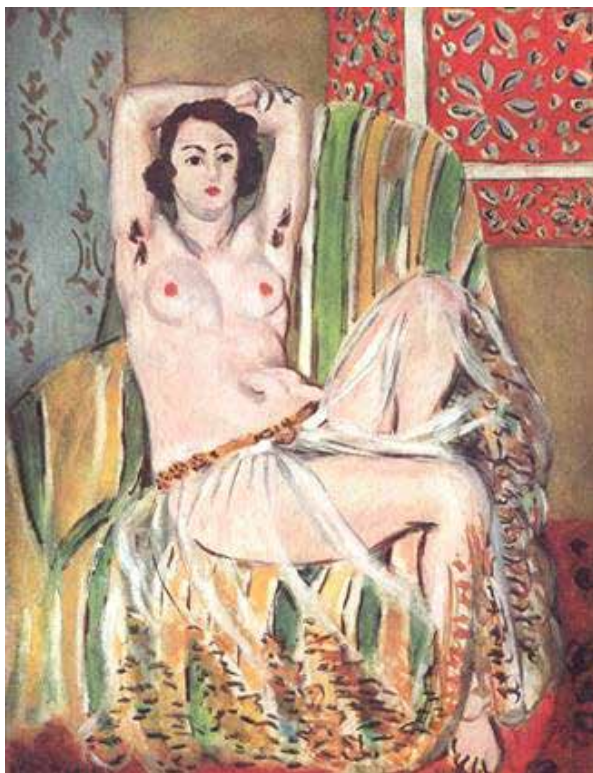


Figura 117

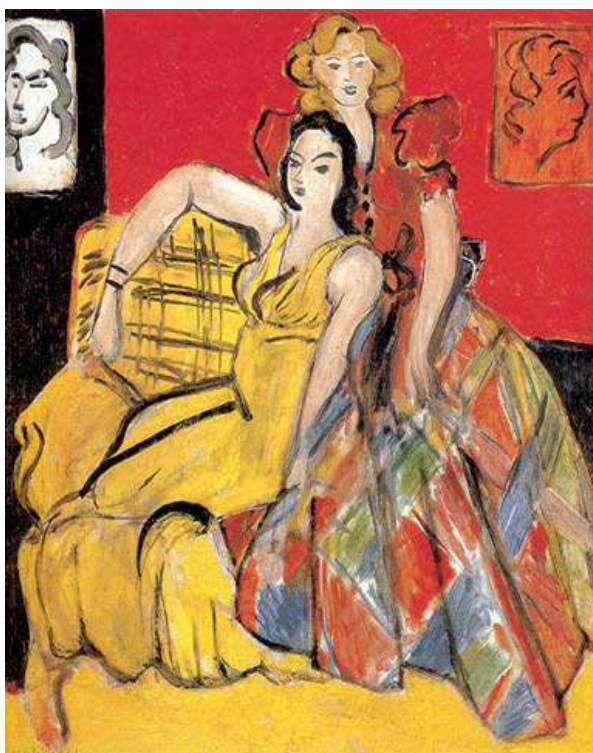


Figura 118

As pinturas de Matisse, feitas com simplicidade, revelam o seu processo de execução, diferente do processo usado nas pinturas acadêmicas, o qual requer um longo conhecimento especializado. Entretanto, essa aparente facilidade oculta uma sofisticada capacidade de organizar as formas de modo harmonioso e de construir relações cromáticas que deixam os quadros de Matisse sempre vivos e interessantes.

Síntese da Parte 3



A irrelevância de um conhecimento profundo de anatomia e a necessidade de uma observação atenta para captar o essencial quanto à pintura da figura humana.

A pintura do rosto humano usando linhas de cor.

Diferentes possibilidades pictóricas para a pintura do rosto.

A pintura do rosto concebida de forma global como um método viabilizado pela técnica da aquarela.

Cinco diferentes abordagens para a pintura do rosto, como interpretações de uma obra de Delacroix.

Duas abordagens diferentes para o tratamento de luz e sombra no rosto.

Técnica inicial para a pintura do corpo, equivalente aos desenhos de configurações mínimas de Kímon Nicolaides.

Construção e desconstrução na pintura.

Processo de elaboração da pintura, abordando a imagem do geral para o particular, isto é, do todo para os detalhes.

O emprego dos empastes nas pinturas.

As figuras estilizadas do Expressionismo Abstrato como uma forma de incentivo para pintar sem medos ou receios.

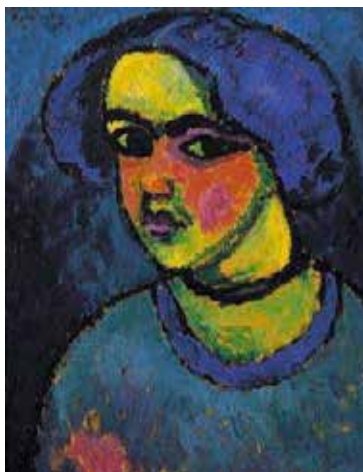
As distorções nas imagens de De Kooning e Iberê Camargo, como uma forma de protesto contra uma sociedade injustamente desigual.

As pinturas de Matisse como um esforço para desviar a atenção das qualidades artesanais do quadro e ressaltar as qualidades essenciais da pintura: harmonia cromática, composição e conteúdo.

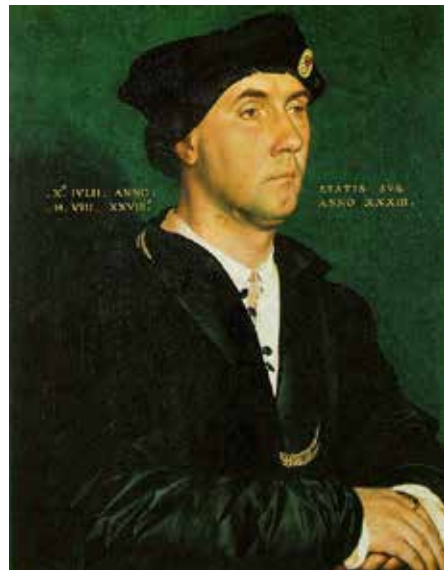
Atividades de avaliação



1. Usando como referência as imagens das figuras 106 e 107 (Ver tópico 2.1 – A pintura com manchas de cor), elabore 3 pinturas de figura humana.
 - Elabore cada pintura inteiramente em amarelo e, em seguida, use a cor violeta para as áreas de sombra. Use papel 60kg tamanho A3, pincel pelo redondo nr. 18 e qualquer tipo de tinta.
2. Selecione 2 pinturas de Modigliani para fazer uma interpretação usando tinta acrílica ou guache e a metade de uma folha de cartolina branca para cada pintura (aproximadamente 50cm x 40cm).
3. Tendo como referência as 2 pinturas abaixo, do expressionista alemão Alexei Jawlensky, realize os seguintes trabalhos:



- a) Interprete as 2 pinturas usando tinta acrílica e a metade de uma folha de cartolina branca para cada uma (aproximadamente 50cm x 40cm).
- b) Faça uma releitura de uma obra realista de sua escolha, utilizando, como referência interpretativa, as obras acima de Alexei Jawlensky. Abaixo, há 2 sugestões dentre as quais você pode, ou não, fazer a sua escolha tendo em vista a feitura da releitura: Monna Vanna, de Dante Gabriel Rossetti, e Richard Southwell, de Hans Holbein. Use tinta acrílica e a metade de uma folha de cartolina branca para cada pintura (aproximadamente 50cm x 40cm).



Considerações finais

Todas as possibilidades expressivas e de meios e métodos de elaboração da pintura já foram testadas até a exaustão ao longo da história da arte. Das pinturas planejadas e elaboradas com extremo zelo do Academicismo até a busca pela total liberdade de execução iniciada pela Arte Moderna, constatamos que este período artístico foi o grande laboratório que testou e expandiu os limites da pintura até às últimas consequências.

Nessas experimentações artísticas, o corpo humano sofreu as mais radicais metamorfoses pictóricas, muitas delas fruto de um século que assistiu a duas grandes guerras que deixaram a humanidade perplexa e sem esperança no ser humano. Mas, além desses fatores negativos, encontra-se também, registrado na pintura, o esforço natural para se alcançar a liberdade pictórica como uma conquista consciente e enriquecedora e não meramente como um ato de uma vontade inconsequente.

A pintura é, portanto, uma construção cultural e é necessário um aprendizado para que sejamos capazes de não apenas praticá-la conscientemente, mas, sobretudo, de compreendê-la historicamente.

As possibilidades visuais alcançadas pela Arte Moderna extrapolam a mera pintura para ser exibida em museus e galerias. Estabeleceram, sobretudo, uma atitude que influenciou, decididamente, toda a produção visual bidimensional: os cartoons, os quadrinhos, a ilustração, o design, a moda, a pintura de murais e até mesmo a fotografia, que antes era vista como a substituta da pintura, mas busca, hoje, inspiração nas soluções pictóricas.

Como vimos, a Era Contemporânea é caracterizada pela convivência pacífica entre os diversos estilos de pintura e, também, entre as diferentes modalidades artísticas existentes. O que se deseja é que essa atitude, que começa na arte, transcenda os seus limites e se instaure no comportamento geral dos seres humanos para que eles e elas vençam os preconceitos que, ainda hoje, impedem a liberdade de expressão e promovam a convivência saudável através da qual todos possam dizer o que querem e o que sentem.

Referências



- ARGAN, G. Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- ARNHEIN, Rudolf. **Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas-SP: Papirus, 1993.
- BARROSO, Pacelli Cordeiro. **O ensino de desenho com modelo vivo no curso de artes plásticas**. Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Arte e Educação. Fortaleza: Centro Federal de Educação, Ciência e Tecnológica do Ceará-CEFET, 2008.
- BAZIN, Germain. **História da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BEHR, Shulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BRITO, Ronaldo. O eterno inquieto. In: **Iberê Camargo**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.
- BROMBERT, Beth Archer. **Manet: rebelde de casaca**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus editora, 2006.
- DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana**. São Paulo: Scipione, 2003.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. São Paulo: Scipione, 1989.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GORDON, Louise. **O corpo em movimento**. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. São Paulo: Editora Pensamento, 2001.

- JAMESON, Kenneth. **Pintura abstrata**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1982.
- LEON, Manuel De. **Introdução ao modelo vivo**. São Paulo: Walter Foster Publishing, 1998.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das letras, 2001
- MAYER, Ralph. **Manual do artista: técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MESQUITA, Ivo. In: **O desejo na academia: 1847-1916**. São Paulo: PINACOTECA do estado de São Paulo, 1991.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus, 1993.
- NICOLAIDES, Kimon. **The natural way to draw**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1990.
- PIGNATTI, Terisio. **O desenho: de Altamira a Picasso**. São Paulo: Abril S.A., 1982.
- OSTROWER, Fayga. **A construção do olhar**. In: Adauto Novaes... [et al.]. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
- TIEZZI, Ricardo. <http://www.geracaobooks.com.br/literatura/texto4.php>. Acessado em 11/09/2010.

Sobre o autor

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

Anexos

Fig. a – Pablo Picasso (1881-1973) – A mulher que chora – 1937 – Óleo sobre tela – 55,3 x 46,3 cm – Pág. 10

http://4.bp.blogspot.com/_fAOIxPeiyVk/TGbVgqURnhI/AAAAAAAAAXU/fj8zBbhUd5Q/s1600/Mulher+Chorando_+picasso+.jpg

Fig. b – Rainha Nofretari esposa de Ramsés II z– Séc. XIII a.C. – Pág. 10

<http://lh3.ggpht.com/jj.amarante/SPKRB6HdD1I/AAAAAAAADNE/oeB-QU1Wokqw/s288/Nefertari.jpg>

Fig. c – Alexei Jawlensky (1864-1941) – Pág. 10

http://blogs.estadao.com.br/daniel-piza/files/2007/01/jawlensky__schwarze_augen.jpg

Fig. d - Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) – Monna Vanna – 1866 – óleo s/tela – 89cm x 85cm – Pág. 10

http://slidescorepoesia.com/galeria_rossetti_framed/mona_vanna.jpg

Fig. e. – Tereza Cristina Pereira Braga – (aluna do IFCE-Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará) – Desenho diário I - 2010 – Pág. 10

http://farm3.static.flickr.com/2662/3898569192_5bdb40cae9_b.jpg

Fig. f - Iberê Camargo (1914-1994) – Autorretrato – Pág. 10

http://t3.gstatic.com/images?q=tbn:u1hnwdBWaChl5M:http://www.iberecamargo.org.br/images/exposicoes/lisette/grds/grd_lisette_19.jpg&t=1

Fig. g – Caligrafia persa, provavelmente feita com pincel e nanquim. Cada pedacinho do rosto (o olho, a testa, o nariz) consiste numa palavra que compõe uma oração persa: Alah, Ali, Hasan. (DERDYK, 2003, p. 136) – Pág. 10

Fig. h – Henfil (Henrique de Souza Filho (1944-1988) – Capitão Zeferino – Pág. 10

http://1.bp.blogspot.com/_7aaEGijvOul/SYrw38tpnnI/AAAAAAAAA2k/aO-H0TmbbxQo/s320/henfil03.gif

Fig. i – Pacelli Cordeiro Barroso – Jessica – 2009 – guache s/papel – 31cm x 21cm. – Pág. 11.

Fig. j – Anita Malfatti (1889-1964) – Nu cubista – 1916 – Óleo s/tela. – Pág. 11

<http://ordecanbrasil.files.wordpress.com/2010/02/nu-cubista4.jpg?w=350&h=447>

Fig. l – Descartes Gadelha – Eram apenas quatro – Óleo s/eucatex – 1.24m x 0.91m – Pág. 11

<http://www.mauc.ufc.br/acervo/gadelha/imagens/gde/PO0333.jpg>

Fig. m – Sítio arqueológico Xique-Xique 1 – Rio Grande do Norte – Brasil – Pág. 11

http://1.bp.blogspot.com/_nUMwXkkVUiY/SgYkyizKYAI/AAAAAAAABf8/yj-pRifyn9H0/s400/pintura+rupestre.1.bmp

Fig. 1 – Homem com máscara animal – Incisão em pedra – Região do lago Onega (URSS) – 5000 a.C. (DERDYK, 2003, p. 135). – Pág. 12

Fig. 2 – Bisão pintado na caverna de Altamira (Norte da Espanha) 14.000 a.C. – Pág. 13

<http://www.onlineartcenter.com/images/WoundedBisonAltamira.jpg>

Fig. 3 – Pintura rupestre do Parque Nacional da Serra da Capivara, Piauí – Pág. 14

<http://www.historiadaarte.com.br/imagens/serracapivara.jpg>

Fig. 4 – Sítio arqueológico Xique-Xique 1 – Rio Grande do Norte – Brasil – Pág. 14

http://1.bp.blogspot.com/_nUMwXkkVUiY/SgYkyizKYAI/AAAAAAAABf8/yj-pRifyn9H0/s400/pintura+rupestre.1.bmp

Fig. 5 – Pacelli Cordeiro Barroso – Configurações mínimas – proporções – Pág. 15

Fig. 6 – Pacelli Cordeiro Barroso – Diferentes modos de traçar e de conceber configurações mínimas. – Pág. 16

Fig. 7 – Pacelli Cordeiro Barroso – Configurações mínimas – Traços caóticos com atenção na massa central da imagem (7a) e traços com atenção nos contornos (7b). – Pág. 17

Fig. 8 – Cerâmica – diâmetro 28cm, originária da América Central – 400 a 1.000 d. C. (DERDYK, 2003, p. 164). – Pág. 18

Fig. 9 - Caligrafia persa, provavelmente feita com pincel e nanquim. Cada pedacinho do rosto (o olho, a testa, o nariz) consiste numa palavra que compõe uma oração persa: Alah, Ali, Hasan. (DERDYK, 2003, p. 136). – Pág. 18

Fig. 10 – Pintura rupestre no deserto de Saara – Argélia, planalto de Tassili – 5.000 a.C. – Pág. 19

http://3.bp.blogspot.com/_YC_DMwnhk9A/TCfLfInZC1I/AAAAAAAAAJos8YgPCTEeWk/s320/Tassili+n%27Ajjer-Sahara+argelino.jpg

Fig. 11 - Pintura rupestre no deserto de Saara – Argélia, planalto de Tassili – 5.000 a.C. – Pág. 20

http://typo38.unesco.org/uploads/pics/humanite02_250_03.jpg

Figs. 12a e 12b – Pacelli Cordeiro Barroso – Figura humana desenhada em blocos. – Pág. 22

Fig. 13 – Pacelli Cordeiro Barroso – Mobilidade do desenho com blocos. – Pág. 22

Fig. 14 - Tumba Horemheb, Vale dos Reis, Tebas, Egito – 1420 a.C. – Pág. 23

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/civilizacao-egipcia/imagens/escrita-e-pintura3.jpg>

Fig. 15 – Deus Osíris – Vale dos Reis, Tebas, Egito – 1500 a.C. – Pág. 23

http://www.turismoyarte.com/continentes_del_mundo/africa/egipto/egipto28.jpg

Fig. 16 - Gansos de Medum – Túmulo de Nafermaat, Egito – 1900 a.C. – Pág. 24

<http://www.acemprol.com/download/file.php?id=8053>

Fig. 17 – Detalhe da figura 15. – Pág. 24

Fig. 18 – Módulo usado pelos antigos egípcios para o desenho da figura humana. – Pág. 25

<http://www.fascinioegito.sh06.com/grade.gif>

Fig. 19 - Tumba Horemheb, Vale dos Reis, Tebas, Egito – 1420 a.C. – Pág. 26

http://www.turismoyarte.com/continentes_del_mundo/africa/egipto/egipto49.jpg

Fig. 20 - Faraó Akhenaton com sua esposa Nefertiti (cerca de 1345 a.C.) – Pág. 26

<http://www.starnews2001.com.br/egypt/aquenaton-e-nefertiti.jpg>

Fig. 21 – Faraó Tutankhamon e sua esposa – 1330 a.C – (GOMBRICH, 1999, p. 69). – Pág. 26

Fig. 22 – Monumento do rei Naransim, Acádia, Mesopotâmia – 2270 a.C. – (GOMBRICH, 1999, p. 71). – Pág. 27

Fig. 23 – Guerreiros assírios – Século IX a.C. – Pág. 27

http://www.baixaki.com.br/imagens/wpapers/BXK8813_mural-assirio-museu-britanico-londres800.jpg

Fig. 24 – Pintura minóica – Palácio de Cnossos, Creta – 1500 a.C. – Pág. 28

<http://artescnsf.files.wordpress.com/2008/06/knossos.jpg>

Fig. 25 – Pintura minóica – Palácio de Cnossos, Creta – 1500 a.C. – Pág. 28

http://www.templodeapolo.net/civilizacoes/grecia/historia_civilizacao/imagens/Figuras-ver5.jpg

Fig. 26 – Pintura minóica – Palácio de Cnossos, Creta – 1500 a.C. – Pág. 28

http://www.templodeapolo.net/civilizacoes/grecia/historia_civilizacao/imagens/Figuras-ver5.jpg

Fig. 27 – Rapto de Perséfone – Mural no túmulo do rei Felipe II da Macedônia – Vergina, norte da Grécia – 366 a.C – (GOMBRICH, 1999, p. 633). – Pág. 29

Fig. 28 - Mural da casa de Nero em Roma – Século I d.C – Pág. 30

<http://www.in-sieme.it/impegno/foto/roma%20domus%20aurea%20big.jpg>

Fig. 29 – Pintura sobre sarcófago de múmia, em Fayum, Egito – Século II d.C. – Pág. 30

http://4.bp.blogspot.com/_BZqMf57JUfY/SZNWEn1k7JI/AAAAAAAAAZ4/w6dK9mU7Hoc/s400/fayum.jpg

Fig. 30 - Faraó Miquerinos e sua esposa – IV Dinastia – 2490 a.C. – Pág. 31

http://blocs.xtec.cat/histonauta/files/2008/09/016_mykerinus1.jpg

Fig. 31 - Escultura egípcia obedecendo à lei da frontalidade e indicando a importância dos personagens pela diferença de escala. – Pág. 31

[http://3.bp.blogspot.com/_7Lca39m4sxE/R-baPDgyznI/AAAAAAAAADM/gNXusXJa8Is/s320/Nova+Imagem+\(18\).jpg](http://3.bp.blogspot.com/_7Lca39m4sxE/R-baPDgyznI/AAAAAAAAADM/gNXusXJa8Is/s320/Nova+Imagem+(18).jpg)

Fig. 32 – Atleta desnudo (kouros) – Período arcaico – cerca de 590 a.C. – 218 cm de altura. – Pág. 31

http://1.bp.blogspot.com/_d2B9sUpUVU/S_MAwDkPyTI/AAAAAAAATC0/iqtFaKwq_iw/s400/a15.jpg

Fig. 33 – Atleta desnudo (kouros) – Período arcaico – cerca de 540 a.C. – 194 cm de altura. – Pág. 31

http://2.bp.blogspot.com/_d2B9sUpUVU/S_MB7yvZ0NI/AAAAAAAAATC8/eRLYeuX4sio/s400/kouros_kroisos.jpg

Fig. 34 – Doríforo de Policleto de Argos – C. 400 a.C. – Pág. 31

http://kuratti.files.wordpress.com/2010/04/doriforo_0.jpg

Fig. 35 – Doríforo de Policleto de Argos com indicação do cânone de 7 cabeças – C. 400 a.C. – Pág. 32

http://kuratti.files.wordpress.com/2010/04/doriforo_0.jpg

Fig. 36 – Lisipo – Cânone de oito cabeças – Século IV a.C. – Pág. 32

<http://www.iesmarquesdesantillana.com/apoxiomenos/Imagen3.jpg>

Fig. 37 – Relações do corpo humano com a seção áurea. – Pág. 33

http://2.bp.blogspot.com/_7hJ1EjyMKec/S0Eu3sPMTsI/AAAAAAAAAAec/I3G-DVBhmVOM/s1600/homem.png

Fig. 38 – Le Corbusier (1887-1965) – Relações do corpo humano com a seção áurea. – Pág. 33

http://2.bp.blogspot.com/_OleHHjRt3gQ/S00EA37DAjI/AAAAAAAAACaA/yV9L-wyIP88/s400/modulor.gif

Fig. 39 – Pacelli Cordeiro Barroso - Relações do corpo humano com a seção áurea. – Pág. 34

Fig. 40 - A seção áurea e os batimentos do coração. – Pág. 34

Fig. 41 – Iluminura séc. XI – S. Lucas escreve o evangelho inspirado pelo Espírito Santo. – Pág. 37

http://www.snpcultura.org/fotografias/the_most_beautiful_bibles/11.jpg

Fig. 42 – Iluminura séc. XII – Cavaleiro partindo para um torneio. – Pág. 37

http://www.ricardocosta.com/pub/images/torneios_arquivos/torneio6.JPG

Fig. 43 – Pintura bizantina, séc. XIII – Têmpera em madeira – Nossa Senhora entronizada com o menino. – Pág. 38

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3f/Italo-Byzantinischer_Maler_des_13._Jahrhunderts_001.jpg/250px-Italo-Byzantinischer_Maler_des_13._Jahrhunderts_001.jpg

Fig. 44 - Pintura bizantina, 1280 – Têmpera em madeira - Nossa Senhora entronizada com o menino – (GOMBRICH, 1999, p. 139). – Pág. 38

Fig. 45 - Imperatriz Teodora e sua corte – Mosaico, século VI d.C. – Igreja de San Vital em Ravena, Itália. – Pág. 38

<http://guida.archart.it/wp-content/uploads/2010/06/ravenna-san-vitale-mosaici01.jpg>

Fig. 46 – Detalhe da figura 45. – Pág. 39

Fig. 47 - Cristo pantocrátor – Mosaico bizantino – séc. XII – Ig. Sta. Sofia. – Pág. 39

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Christ_Hagia_Sofia.jpg/300px-Christ_Hagia_Sofia.jpg

Fig. 48 - Matisse – Nu ao espelho - 1937 – Pág. 50

<http://t2.gstatic.com/images?q=tbn:XM-Ktoq4NpprWM:http://updateordie.com/files/2009/09/matisse.jpg&t=1>

Fig. 49 – Matisse – Mulher e folhagem - 1941. – Pág. 50

http://www.musee-matisse-nice.org/image/dessins/b_femme_feuillage_1941.jpg

Fig. 50 – Paul Klee – Senecio - 1922 – Pág. 51

<http://img52.imageshack.us/img52/2232/16628826.jpg>

Fig. 51 – Juan Miró – Figur gegen rote sonne II – Óleo s/tela, 1950. – Pág. 51

<http://imagecache2.allposters.com/IMAGES/ISI/E-K853.jpg>

Fig. 52 – Picasso – Dora Maar au chat, 1941. – Pág. 51

<http://www.2blowhards.com/archives/Picasso%20-%20Dora%20Maar.jpg>

Fig. 53 – Tereza Cristina Pereira Braga (aluna do IFCE-Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará) – Desenho diário II – 2010 – Pág. 53

http://www.flickr.com/photos/tereza_cri/

Fig. 54 – Maria das Graças do Rego Thaumaturgo (aluna do IFCE-Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará) - Pintura com modelo vivo –2008 – Acrílica s/ papel – 60cm x 80cm. – Pág. 53

Fig 55 – Matisse – Autorretratos – 1939 – Desenhos a crayon. (CHIPP, 1988, p. 134). – Pág. 55

Fig. 56 – Paul Klee – Um artista (autorretrato) – 1919 – Caneta e aguada. (GHIPP, 1988, p. 184). – Pág. 55

Fig. 57 – Fernand Léger – Autorretrato – 1922 – Desenho. (GHIPP, 1988, p. 282). – Pág. 55

Fig. 58 – Piet Mondrian – Autorretrato – 1942 – Tinta. (GHIPP, 1988, p. 325). – Pág. 55

Fig. 59 – Picasso – Autorretrato – 1900 – Desenho a carvão. – Pág. 56

<http://cgfa.acropolisinc.com/picasso/picasso12.jpg>

Fig. 60 – Pacelli – Desenho linear 1 – interpretação de autorretrato de Picasso – lápis 6B s/papel A4. – Pág. 56

Fig. 61 – Pacelli – Desenho linear 2 – 2010 – Interpretação de autorretrato de Picasso – lápis 6B s/papel A4. – Pág. 56

Fig. 62 – Pacelli – Desenho linear 3 – Modelo vivo – 2010 – Lápis 6B s/papel A4. – Pág. 57

Fig. 63 – Pacelli – Desenho linear 4 – Modelo vivo – 2010 – Lápis 6B s/papel A4. – Pág. 57

Fig 64, 65 e 66 – Pacelli – Desenvolvendo uma configuração – 2010 – Lápis sépia s/ papel A4. – Pág. 57

Fig. 67 a 71 – Matisse – Desenhos lineares. – Pág. 58

<http://www.henri-matisse.net/>

Fig. 72 – Picasso – Cabeça de mulher – Desenho linear. – Pág. 58

<http://therepublicofless.files.wordpress.com/2010/03/picasso-drawing-head.jpg>

Fig. 73 – Picasso – Descanso da modelo – Desenho linear e pictórico – Pág. 59

<http://therepublicofless.files.wordpress.com/2010/03/picasso-drawing-head.jpg>

Fig. 74 – Pacelli – Cabeça de mulher – 2010 – Caneta esferográfica s/papel A4. – Pág. 59

Fig. 75 – Pacelli – Interpretação de autorretrato de Boticelli – 2010 – Lápis 6B s/ papel A4. – Pág. 59

Fig. 76 – Pacelli – Cabeça de homem – 2009 – Caneta esferográfica s/papel A4. – Pág. 60

Fig. 77 – Pacelli – Cabeça de mulher – 2009 – Caneta nanquim s/ papel A4. – Pág. 60

Fig. 78 – Pacelli – Desenho da estrutura geral da cabeça – 2010 – Giz de cera s/ papel A4. – Pág. 60

Fig. 79, 80 e 81 – Pacelli – Interpretação de obra de Elizeu Visconti – 2009

– Giz de cera s/ papel A4. – Pág. 61

Fig. 82 – Pacelli – Anakin – 2007 – Carvão s/ papel semi-kraft – 60cm x 80cm. – Pág. 61

Fig. 83 – Pacelli – Estrigas – 2005 – Pastel à óleo s/ papel semi-kraft – 50cm x 40cm. – Pág. 62

Fig. 84 – Pacelli – Marina – 2005 – Pastel à óleo s/ compensado de cedro preparado com textura acrílica – 50cm x 40cm. – Pág. 62

Fig. 85 – Kimon Nicolaides – Desenhos de configurações mínimas (NICOLAIDES, 1990, p. 16). – Pág. 64

Fig. 86 – Júlia Moura Pinto (aluna do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará-IFCE) – Desenhos de configurações mínimas – Modelo vivo – 2009 – Carvão s/ papel semi-kraft. – Pág. 65

Fig. 87 – Honoré Daumier – D. Quixote – Desenho de configurações mínimas (NICOLAIDES, 1990, p. 57). – Pág. 65

Fig. 88 – Salvador Dali – Desenho de configurações mínimas. – Pág. 65

http://www.jornallivre.com.br/images_enviadas/exposicao-no-masp-com-desenhos.jpg

Fig. 89 – Pacelli – Interpretação de São João Batista de Caravaggio – 2008 – Lápis 6B s/ papel A4. – Pág. 66

Fig. 90 – Pacelli – Interpretação de Davi de Michelangelo – 2008 – Lápis 6B s/papel A4. – Pág. 66

Fig. 91 – Pacelli – Interpretação de Davi de Michelangelo – 2008 – Pastel à óleo s/ papel A4. – Pág. 67

Fig. 92 – Pacelli – Interpretação de obra de Rodolfo Amoedo – 2008 – Giz de cera s/ papel A4. – Pág. 67

Fig. 93 – Pacelli – Desenho linear 5 – 2008 – Lápis 6B e caneta nanquim s/ papel A4. – Pág. 68

Fig. 94 – Pacelli – Desenho linear 6 – Modelo vivo – 2008 - Nanquim s/ papel A4. – Pág. 68

Fig. 95 – Matisse – Estudo de nu – 1935 – Desenho a pena – (GUICHARD-MEILLI, Jean. Matisse. Lisboa: Editorial Verbo, 1983, p. 162) – Pág. 69

Fig. 96 – Pacelli – Jessica, estudo I – 2009 – Acrílica s/ papelão – 31cm x 25cm. – Pág. 75

Fig. 97 - Pacelli – Jessica, estudo II – 2009 – Guache s/ papel A4. – Pág. 76

Fig. 98 - Pacelli – Jessica, estudo III – 2009 – Guache s/ papel A3. – Pág. 76

Fig. 99 - Pacelli – Jessica, estudo IV – 2009 – Acrílica s/ papel A3. – Pág. 76

Fig. 100 – Pacelli – Estudo de rosto a partir de obra de P. P. Rubens – 2009 – Guache s/ papel A3. – Pág. 77

Fig. 101 – Pacelli – Configurações pictóricas para rosto – 2009 – Acrílica s/ papel A3. – Pág. 77

Fig. 102 – Pacelli – Interpretação de autorretrato de P. P. Rubens – 2009 – Aquarela s/ papel A3. – Pág. 78

Fig. 103a – Delacroix – Estudo para o barão Schwiter – 1826 – Óleo s/ tela – 55 x 45cm. (POOL, Phoebe. Delacroix. Rio de Janeiro: Ao livro técnico; 1987, p. 45) – Pág. 79

Fig. 103b a 103f – Pacelli – Interpretações do estudo para o barão Schwiter de Delacroix – 2009 – Guache s/ papel A4. – Pág. 79

Fig. 104 – Pacelli – Rosto de criança – 2009 – Acrílica s/ papel A3. – Pág. 80

Fig. 105 – Pacelli – Rosto de mulher – 2009 – Acrílica s/ papel A4. – Pág. 80

Fig. 106 e 107 – Pacelli – Figuras femininas com manchas de cor – 2009 – Guache s/ papel A4. – Pág. 81

Fig. 108 a 110 – Pacelli – Interpretação da obra de William Schneider – 2009 – Guache s/ papel A3. – Pág. 82

Fig. 111 e 112 – Pacelli – Interpretação da obra de Boris Valejo – 2009 – Guache s/ papel A3. – Pág. 83

Fig. 113 – Pacelli – Interpretação da obra de Henry Asencio – 2009 – Guache s/ papel A3. – Pág. 84

Fig. 114 – Elaine de Kooning – John Kennedy – 1963 – Óleo s/ tela. – Pág. 85

<http://cyrano.blog.lemonde.fr/files/2008/01/jfk-by-elaine-de-kooning.1201412614.jpg>

Fig. 115 – Willem de Kooning – Woman V – 1952 – Óleo s/ tela – 154 x 114cm – Pág. 85

http://1.bp.blogspot.com/_arh_YDDWiT0/S-M951rYoqI/AAAAAAAAAAjU/FWt-sLlzlNg/s1600/willem-de-kooning.jpg

Fig. 116 – Iberê Camargo – Ciclista – Óleo s/ tela – Pág. 86

<http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2018/imagens/i47347.jpg>

Fig. 117 – Matisse – Mulher moura – 1923 – Óleo s/ tela – 65cm x 50 cm. – Pág. 87

<http://www.henri-matisse.net/paintings/ca.jpg><http://www.henri-matisse.net/paintings/ca.jpg>

Fig. 118 – Matisse – Duas jovens – 1941 – Óleo s/ tela – 61cm c 50cm. – Pág. 87

<http://www.henri-matisse.net/paintings/gc.jpg>



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

