

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



ARQUIVOS

DA ESCOLA DE BELAS-ARTES

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

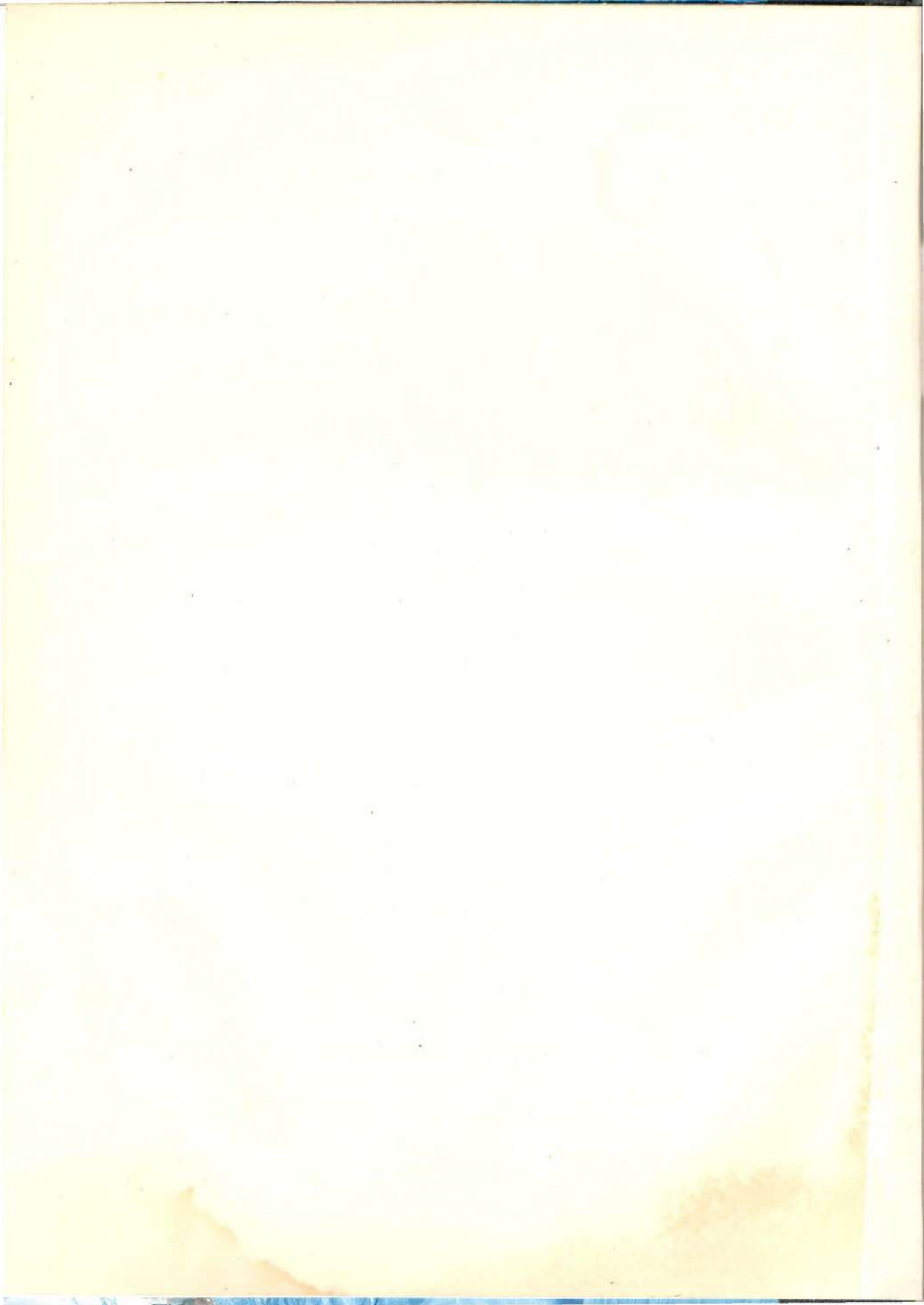
PROFESSOR RAYMUNDO MONIZ DE ARAGÃO

DIRETOR EM EXERCÍCIO DA ESCOLA DE BELAS-ARTES

PROFESSOR ALFREDO GALVÃO

12 DE AGOSTO DE 1967

NÚMERO XIII



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

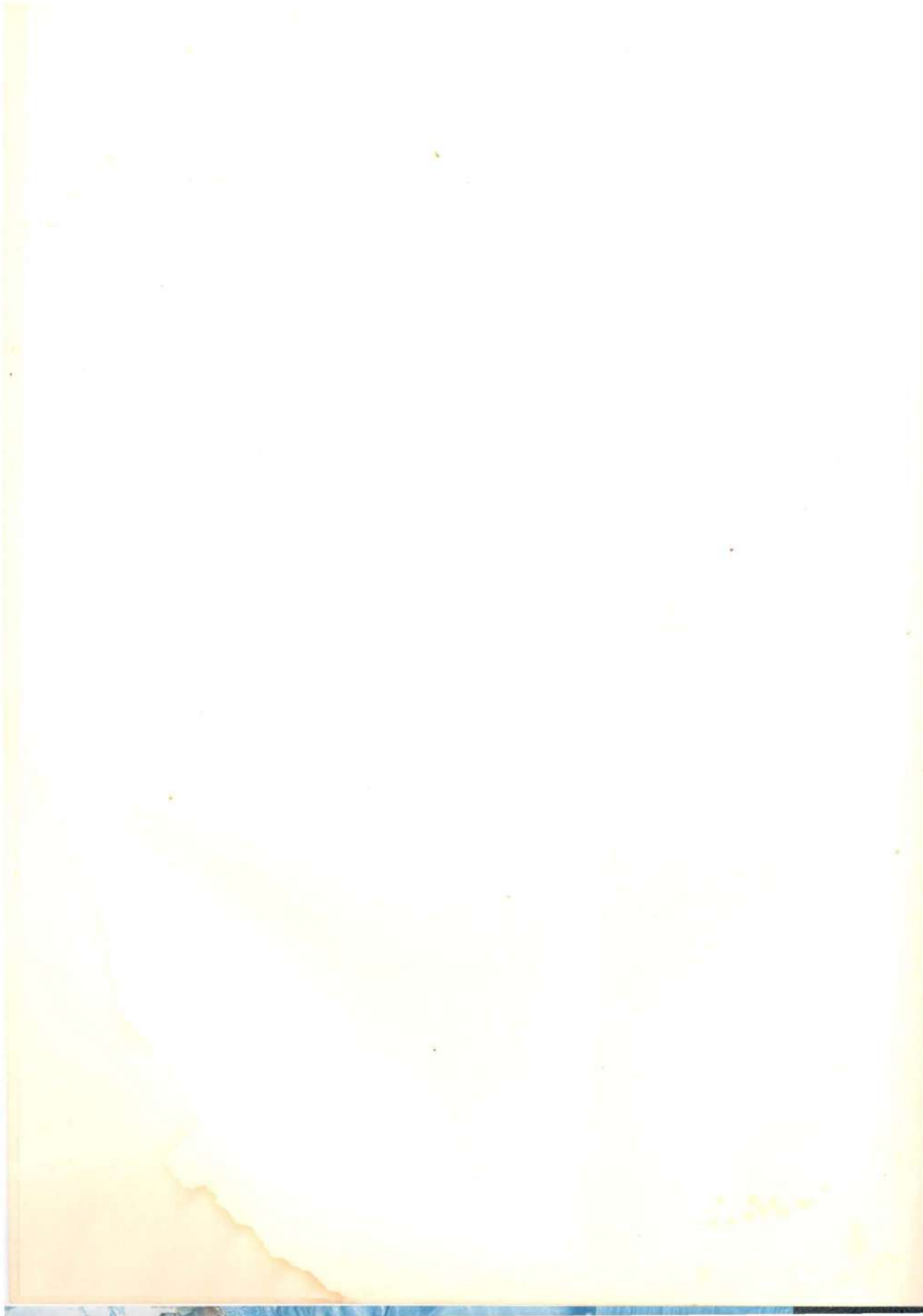
PC
50

ARQUIVOS

DA ESCOLA DE BELAS-ARTES

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROFESSOR RAYMUNDO MONIZ DE ARAGÃO
DIRETOR EM EXERCÍCIO DA ESCOLA DE BELAS-ARTES
PROFESSOR ALFREDO GALVÃO

12 DE AGOSTO DE 1967
NÚMERO XIII



ARQUIVOS DA ESCOLA DE BELAS-ARTES

COMISSÃO DE REDAÇÃO

ALFREDO GALVÃO LUCAS MAYERHOFER

SECRETÁRIO

PAULO PINHEIRO ALVES

ANO XIII

12 de agosto de 1967

Nº 13

S U M Á R I O

AULA INAUGURAL

A FINALIDADE DA ARTE

Victor de Miranda Ribeiro 7

ESTUDOS

JULGAMENTO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS-ARTES DE 1870
Alfredo Galvão 19

NOTÍCIA SÓBRE MARQUES JUNIOR
F. Pacheco da Rocha 41

NOTAS TÉCNICAS SÓBRE PINTURA
F. Pacheco da Rocha 47

LEBRETON, TÉCNICO DE MUSEU
Elza Ramos Peixoto 53

CONFERÊNCIAS

PIERO DELLA FRANCESCA
Carlos Magano 63

DISCURSOS

POSSE DO PROFESSOR VICTOR DE MIRANDA RIBEIRO 81

POSSE DO PROFESSOR ONOFRE DE ARRUDA PENTEADO NETO 95

ENTREGA DO TÍTULO DE EMÉRITO AO PROFESSOR CARLOS
DEL NEGRO 105

ENTREGA DO TÍTULO DE EMÉRITO AO PROFESSOR ENRIQUE
CAVALLEIRO 117

POSSE DO ACADÊMICO LUCAS MAYERHOFER NA A. B. A. 133

NOTICIÁRIO

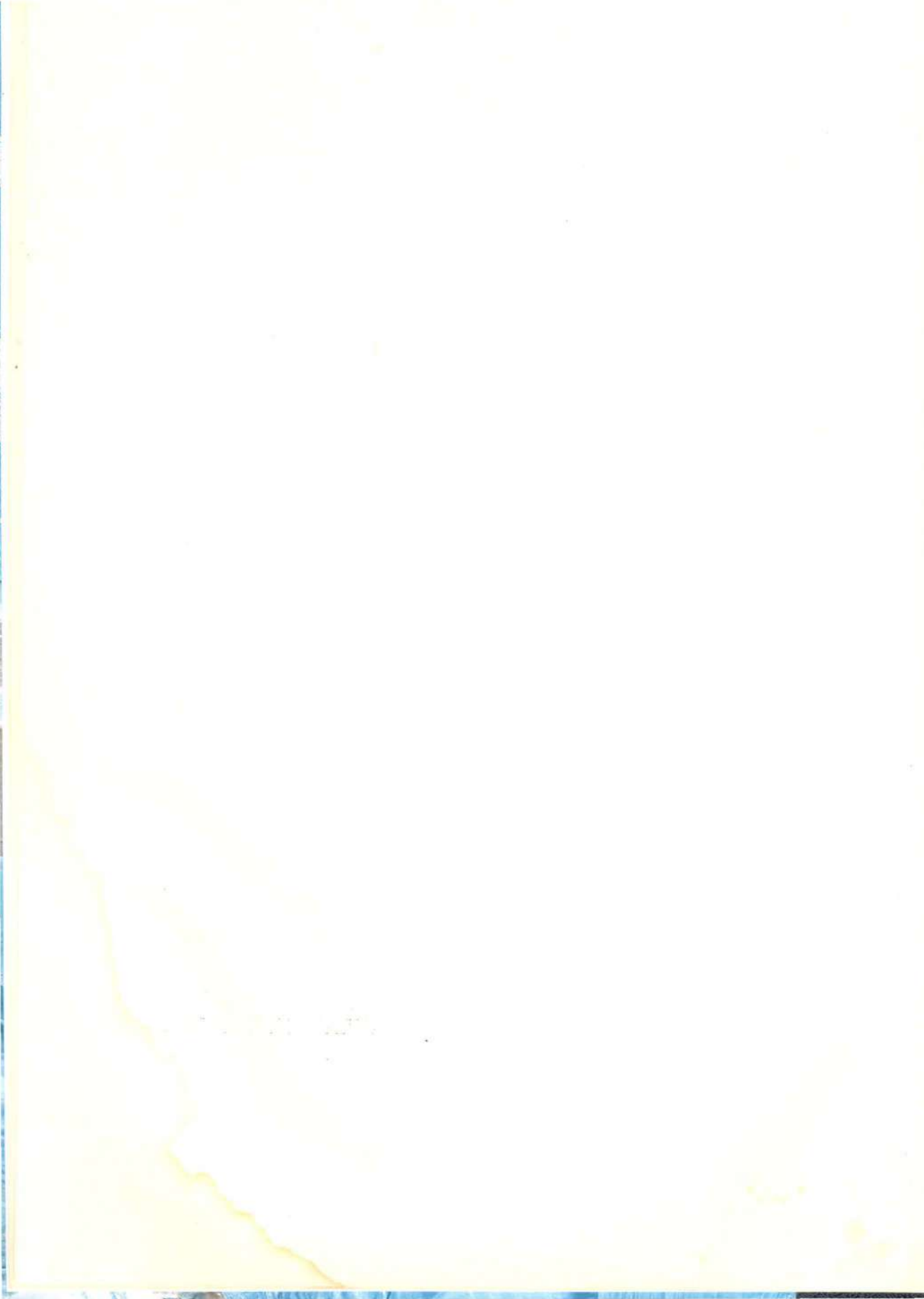
SESQUICENTENÁRIO DO ENSINO ARTÍSTICO NO BRASIL —
150º ANIVERSÁRIO DA ESCOLA DE BELAS-ARTES 155

CORPO DOCENTE 175

ADMINISTRAÇÃO 179



AULA INAUGURAL



A FINALIDADE DA ARTE (1)

VICTOR DE MIRANDA RIBEIRO

Dentro do critério do rodízio, coube-me, por indicação do nosso excelente Diretor, Professor Dr. Gerson Pompeu Pinheiro, que tanto tem elevado material e culturalmente a nossa Escola de Belas Artes, e com a aprovação da Egrégia Congregação, proferir a aula inaugural dos cursos de 1967.

Hesitei muito entre dois temas para assunto desta palestra: o primeiro seria a análise do panorama do ensino superior brasileiro, com seus 144.281 estudantes em 1964, dos quais 31.371 nos cursos de Direito, 32.894 nos cursos de Filosofia Ciência e Letras, 14.540 em Medicina, 21.246 nos cursos de Engenharia, e, prestem bem atenção: *cinquenta e dois* nos cursos de Química Industrial, mostrando um aspecto extremamente doloroso da mentalidade do brasileiro que, como dissemos em nosso discurso de posse nesta Escola, ainda importa o sal amargo para os seus purgantes, e não ensina química aos seus filhos, mantendo-se escravizado à indústria estrangeira, com fabulosa evasão de divisas. Raia para nós a esperança que, após a verificação dêste estado de coisas, através do "Diagnóstico", trabalho feito e publicado pelo Escritório de Pesquisa Econômica Aplicada (EPEA), departamento do Ministério do Planejamento, e uma das obras meritórias do atual Governo, o nosso Magnífico Reitor, conhecedor do mal, e com a vivência dos problemas científicos atuais, aplique a necessária terapêutica, dando outros rumos mais racionais ao ensino brasileiro.

Mas, se é bem verdade que se deve dar toda a ênfase a determinados setores, absolutamente prioritários, e que constituem matéria de salvação nacional, que devemos crer que todos os outros possam ser relegados a um segundo plano, como se poderia pensar das Belas Artes, por exemplo, cuja utilidade tem sido posta em dúvida por alguns. Este foi o segundo tema — *por isso mesmo, por nós escolhido* — para assunto da aula de hoje: A FINALIDADE DA ARTE.

Como todos sabem, o artista, dado o seu natural desprendimento para com as utilidades da vida, viveu quase sempre dos favores dos mecenas, a quem davam, em troca de migalhas, a essência de sua alma em momentos de êstase criador.

(1) Aula inaugural dos cursos, proferida em 3 de março de 1967.

Quando nos lembramos da escravidão física e moral a que foram forçados Leonardo e Miguel Angelo, sendo que, a nosso ver, este último retratou sua alma nos seus Escravos; quando evocamos a posição de subalternos em que tocaram Paganini e Schubert; quando nos lembramos da famosa divisão da mesa de refeições, onde o saleiro separava os nobres dos fâmulos, entre estes ficando os artistas comensais, hábito esse que só foi quebrado pelo orgulhoso Beethoven, sentimo-nos confrangidos diante daquelas provas da estupidez e maldade humanas.

De modo que, dos pintores rupestres aos nossos dias, longo foi o martírio daquelas criaturas sensíveis e delicadas, que não tinham os olhos voltados senão para as belezas que as cercavam, incapazes na luta física pela vida, incapazes de rapina, com que os outros afirmavam e continuam afirmando sua superioridade.

Ainda hoje, no final do século XX, o artista é parasitado pelos negociantes de quadros, que fazem sua opulência através e à custa de uma propaganda astuta e organizada, onde, se acaso o artista fica com algum renome, eles ficam sempre com o dinheiro.

Se isso aconteceu com os maiores artistas de todos os tempos, forçados a pedir esmolas, como aconteceu com o imortal Camões, que mundo de misérias não passaram aqueles mais modestos?

Aos poucos, porém, certos espíritos superiores, foram observando que o artista era um ser bem diferente do comum dos homens, e esses filósofos passaram a conceituar melhor e a dar o devido lugar aos que se dedicavam às Artes.

Não obstante essa melhor conceituação, já em um plano bem elevado, alguns pensadores deram, como característica da Arte, a sua nenhuma utilidade, e entre outros citaremos o grande filósofo Emanuel Kant, que disse ser o Belo Aquilo que agrada, sem nenhuma utilidade prática. Sendo o Belo a razão de ser da Arte, esta também não teria nenhuma utilidade.

Barthez, filósofo e médico de Napoleão I, atribuiu à Arte a finalidade de ocupar o espírito das pessoas, nos momentos de lazer. Oto Rank, discípulo de Freud, foi mais longe, vaticinando a morte próxima da Arte, em face das conseqüências, a seu ver inevitáveis, do advento da Psicanálise como instrumento de cura, uma vez que o artista, como dissera Freud, seria um recalcado, curável por aquele método terapêutico. A Arte seria assim uma doença curável.

Há ainda aqueles que pensam ser a Arte apenas uma atividade desviada à produção de objetos adequados à ornamentação, e estes são a imensa maioria.

Como veremos no decorrer desta palestra, bem outra, e muito importante, é a finalidade da Arte. Para a consecução de nosso desideratum, é-nos necessário tecer algumas considerações preliminares indispensáveis.

Não cuidaremos aqui das várias utilidades secundárias de Arte, como sejam: diagnosticar doenças mentais através dos desenhos e pinturas; tratar certos estados mentais por meio de atividades ocupacionais, como

o "finger paintings"; nem das finalidades espirituais, também importantíssimas.

Cuidaremos apenas daquela finalidade suprema que atribuímos a Arte, de concorrer para o aperfeiçoamento da forma humana.

O estudo da conceituação do que seja o Belo, pode ser dividido em dois períodos, o primeiro compreendendo a antigüidade até Carlos Darwin, e, o segundo, dêsse cientista até aos nossos dias.

O primeiro período, cheio de definições inteligentes, mostra o que pode a capacidade de raciocínio puro, onde a intuição do filósofo analisava o assunto, sem fatos que o apoiassem na experimentação científica.

Entre as dezenas delas, veremos algumas, começando por Platão que acreditava que a beleza suprema reside em Deus. De fato, o que pode haver de mais belo do que a Criação, que é a face pela qual nós conhecemos Deus? É uma definição que justifica a fama dêsse filósofo da antigüidade.

Aristóteles exigia, como condição de beleza, a ordem das partes na unidade do objeto, e temos que concordar que essa é uma das condições imprescindíveis a tal conceito.

Marcílio Fisin, seguindo Platão, afirmou que o Belo universal é o resplendor da imagem de Deus. O irônico Voltaire disse que o Belo para o sapo é a "sapa".

Além do neologismo que êle criou, essa definição contém sob uma aparência de gracejo, profunda observação. Senão vejamos: se para o sapo o belo é a sua fêmea, isso está a indicar que êsse caráter é percebido individualmente por espécie, tendo cada uma o seu conceito, e que varia com a sua posição, quer na escala zoológica, quer na social. Para o sapo é a sapa, para o galo a galinha, e assim por diante. Na nossa espécie, um indivíduo sem educação alguma, tem um conceito diferente do altamente educado. E também um velho dum môço, pois a idade influencia enormemente as opiniões.

A outra decorrência da opinião de Voltaire, diz respeito ao sexo, pois de fato, para o macho, o climax da beleza sempre foi a sua companheira e, como veremos, justamente aí reside a finalidade, ou seja, também a utilidade da beleza.

Burke, antecipando-se a Freud, diz que a sociabilidade e o instinto sexual que deriva dela, são a fonte do belo, o que também é verdadeiro. Home diz que o belo é aquilo que agrada. Shaftesbury disse que aquilo que é belo é harmnico e bem proporcionado; o que é harmônico e bem proporcionado é bom. Deus é o fundamento de tôda a beleza. A beleza e a bondade procedem d'Ele.

Para Scheling, a beleza é a percepção do infinito no finito. É extra-e sim na presença de uma alma bela no artista, o que mostra que êle, mesmo sem os conhecimentos atuais sôbre a fisiologia, já sentia que cada indivíduo tem o seu belo.

Para Fichte a beleza não reside nas coisas ou sensações exteriores, ordinário êsse pensamento que mostra que no tipo belo, há como que

uma concentração de tudo o que existe de superior no infinito, isto é, no Universo, em uma só e finita criatura.

Para Hegel, Deus se manifesta na Natureza e na Arte sob a forma de beleza. Beleza é o reflexo da idéia na matéria. Só a alma é verdadeiramente bela. Beleza e verdade são a mesma coisa, pois que beleza nada mais é do que a manifestação sensível da verdade. Hegel aí mistura a beleza plástica com a espiritual em um só conceito. Ravaisson disse que a beleza é o fim supremo do Universo, definição que veio a achar base nas observações da Biologia.

Como vemos, "cada cabeça cada sentença", o que nos faz lembrar a anedota dos cegos que foram "ver" o elefante, "vendo" apenas cada um o pedacinho que tocaram com os dedos sem "ver" o conjunto. Em todo o caso, o quinhão de acêrto contido em tôdas, mostra a potência do raciocínio filosófico dêsses pensadores.

Damos aqui por encerrado o primeiro período, com a aparição dos trabalhos de Carlos Darwin sôbre a evolução das espécies através da seleção natural, onde êle liga o canto e certas modificações das aves ao início do instinto artístico.

Dessa data em diante, sucederam-se os pesquisadores no terreno da biologia, e com a aparição dos trabalhos de Sigmundo Freud, foi dada uma outra interpretação ao fenômeno artístico, deslocado do terreno da normalidade, onde o haviam situado Darwin e seus seguidores, para entrar no das neuroses.

Neste último terreno são inúmeros os trabalhos, quer dos seguidores incondicionais de Freud, quer dos que o seguiam com restrições. A massa dêsses trabalhos, até hoje, compõe uma vasta biblioteca.

Citaremos apenas os nomes de Mohr, Pichot, Dracoulides, Rank, Jung, Pfister com a sua notável frase: "Dizei-me as obras expressionistas que vos agradam e eu vos direi quem sois", e uma infinidade de médicos que estudaram o fenômeno, apenas dentro do campo da medicina psiquiátrica.

Não foi êsse o terreno em que nos colocamos, e sim o campo da Biologia, onde se estudam os fenômenos normais, dentro da Natureza.

De fato, ao contemplarmos os fenômenos que ocorrem na fase que precede a reprodução dos animais, verificamos que alguns se selecionam por lutas e combates, enquanto outros o fazem através de demonstrações que miram aos sentidos estéticos, e que, além de servirem como elemento excitador, evidenciam uma capacidade seletiva por parte das fêmeas.

No caso dos animais que se servem da fôrça como elemento de seleção na perpetuação do mais forte, a fêmea não tem a possibilidade da escolha, enquanto nos que se servem de outros atributos físicos com que os dota a Natureza naquele momento, a fêmea escolhe, pela aceitação, o que lhe parece melhor cantor, melhor dansarino ou mais ornamentado.

Se a Natureza altera e transforma o aspecto e o comportamento dos machos a fim de lhes dar maior fôrça ou beleza, está evidente a finalidade de fazer vencedor o mais forte ou o mais belo, possibilitando assim a melhoria da forma da espécie.

Todos os animais conhecem o significado das atitudes dos outros, em todos os degraus da escala zoológica, até aos mais inferiores, como sejam aranhas, escorpiões, vespas etc. Porque então negar a possibilidade da fêmea escolher o mais forte ou o mais belo, enfim, o que mais lhe agrada? É antropofisicação? Mas o que é o homem senão a decorrência de uma seleção multi-milenar, que aos poucos foi transformando nossos antepassados, até chegarmos à forma atual que temos hoje, e que consideramos a melhor e a mais perfeita, com a auto-concessão do título de Rei da Criação?

Se nós herdamos das formas que nos precederam, a sensação do medo e prazer, a do agrado e do desagrado, não podemos negar a existência desses mesmos sentimentos, mais do que evidentes nos outros animais. E se eles escolhem o prazer e o melhor, como nós, eles o fazem obedecendo às mesmas leis que nos regem.

Nós aceitamos a evolução da forma, classificando de melhor aquela que surgiu com outras características que traziam vantagens sobre a que precedeu, bem como a evolução do comportamento humano, de um fundo de herança paulatinamente modificado pelas circunstâncias do ambiente.

O Professor Gavrilov, que foi aluno de Pavlov, em sua obra intitulada "A Psicanálise à Luz da Reflexologia", diz que "sòmente partindo de formas mais complexas dos fenômenos psíquicos, tais como os conhecemos no ponto terminal do seu trajeto evolutivo, podemos compreender as vias de sua integração, da sua subordinação e das hierarquias criadas pelo processo de adaptação e equilíbrio".

De modo que o que constatamos é que assim como os instintos de conservação, de proteção à prole, de alimentação, de construção de abrigos, de propagação da espécie, etc. são comuns a todos os animais, também o instinto artístico, que tem a beleza por finalidade, como está mais do que comprovado pelas observações dos Biologistas, não é apatágio do homem, decorrendo do aperfeiçoamento constante a que estamos submetidos, sob o efeito de leis naturais.

Êsses foram os passos dados na escala zoológica, para, através de uma constante modificação da forma, atingirmos a atual, ainda estágio evolutivo para a forma do futuro, idealmente bela.

Se compararmos o aspecto das reconstituições do homem primitivo com alguns tipos atuais, veremos que de fato caminhamos no bom sentido, e que já melhoramos bastante.

Quem hesitaria na escolha entre uma mulher *Pithecanthropus* e uma das *Vênus* de nossas praias? Isso evidencia que é a própria Natureza quem nos leva para uma finalidade a que nós chamamos Belo, e que é
A META DA EVOLUÇÃO DA FORMA ATRAVÉS DO TEMPO.

Há ainda a considerar um fator que não se pode desprezar; a tendência ao mimetismo, que também existe no homem, em grau maior ou menor, bem como a influência que o ambiente exerce sobre as criaturas.

É fato observável que nos casais cujos cônjuges se estimam, ao fim

de algum tempo os dois mostram traços de semelhança tanto psíquica como física.

É claro que isso não se faz com a rapidez que se vê nas lagartixas e pererecas, onde em poucos minutos a côr do animal é a mesma da superfície sôbre a qual se encontram, mas pondo de lado as tendências a copiar as pessoas que se admira, o físico também se adapta, e isso é o que explica que os povos que cultivavam profundamente a Arte, sejam aquêles onde se encontram os grandes tipos de beleza imortalizados no mármore.

O culto da beleza deve ser mantido e incentivado num ideal eugênico, e os concursos de beleza, existentes desde a fabulosa Grécia, que imortalizou o triunfo de Vênus, poderiam até ser oficializados.

Que os ambientes belos e refinados educam os seus eventuais habitantes, também é fato sabido, o que explica a impersonalidade comercial condicionada pelos modernos edifícios, chamados funcionais, onde nada distrai o homem da sua cupidez.

Não mais ogivas e abóbodas nem rosáceas que elevem os espíritos a coisas menos terrenas; não mais salões onde a verve e agudeza intelectual floresçam; apenas escritórios metalizados onde os magarefes dos negócios estripam os seus adversários.

Os ambientes belos e refinados, como êste da nossa Escola de Belas Artes, são fundamentais na formação do artista, e daqui saíram, e continuam saindo, os maiores artistas brasileiros. O ambiente condiciona os hábitos, e êstes a forma.

Não devemos nos esquecer disso, quando fôr o momento da nossa mudança para a ilha do Fundão.

É pois a Arte uma das faces do processo de aperfeiçoamento humano, quando fixa um traço que nos comove, pelo que encerre do Belo Ideal, que é a sua suprema aspiração.

Essa a finalidade biológica da Arte, cuja utilidade é subjetiva, porém não menos importante do que a finalidade dos demais instintos, sendo o espelho da beleza, evolutiva e eterna, só vindo a perecer quando o amor desaparecer da superfície da Terra, o que significa que ela morrerá com o homem.

Houve pensadores, como Jung, também discípulo de Freud, para quem a Arte mira ao passado, sendo uma volta aos arquétipos, onde se acham sepultados todos os fatos ocorridos com a espécie em sua longa evolução, e de onde o artista retira, através dos instintos, a sua criação.

Nós achamos que isso não corresponde à realidade dos fatos, pois qualquer retôrno ao passado só poderá obter produtos do passado, isto é, imagens do passado, e sendo assim teríamos estagnado, e não teria havido evolução, para a qual concorre também a Arte com a fixação dos anelos da humanidade, daquilo que desejamos e que ainda não possuímos. Se Jung tivesse razão, teríamos como futuro, o passado, o que é um contrassenso.

O Belo é aquilo que nós não temos e que desejamos atingir, através de condições necessárias, que mesmo não sendo objetivadas por nós, exigimos para sua aceitação. Para isso é mister que o objeto seja perfeito, isto é, não esteja mutilado; que as linhas que compõem a sua forma sejam harmoniosas; que seja proporcionado em suas partes; que as suas côres não ofereçam contrastes gritantes; que seja respeitada a ordem natural a que estamos habituados, pois uma floresta queimada, ou um lago sêco, não despertam em nós os sentimentos estéticos.

Até agora falamos de beleza e belo, sem definirmos o que seja isso. Volto aqui ao que já disse em outra ocasião a êsse respeito.

O sentimento do belo é decorrência do princípio de seleção natural, quanto à forma. A comparação necessária para elegermos o melhor, leva em consideração aquelas características citadas acima, que mais nos agradam e que chamamos belo.

Esse sentimento de estesia, que é um dos componentes do instinto de reprodução, é que faz com que se procure sempre obter aquêles atributos que sentimos superiores aos nossos, e que não podendo obtê-los imediatamente para nós, isto é, para o nosso corpo, tentamos consegui-lo para a nossa prole, quando o objeto de nossa admiração fór do sexo oposto.

Se não fôsse êsse o princípio de seleção seguido pela Natureza, que se fêz, e continua a se fazer, com a evolução da vida nos milênios que nos precederam, não teria havido o progresso da forma, que se fêz em direção do belo, como finalidade natural, pois os menos dotados são menos aceitos, e assim a Natureza faz a sua seleção facilitando aos mais dotados passarem à frente dos demais, para que sua prole tenha melhores características. Daí a enorme importância do Belo no sexo. No amor que é o mais belo dos sentimentos, o beijo é o equivalente ancestral de comer o beijado, incorporando seus atributos, fazendo surgir a solução com os filhos, que têm os traços que nós desejaríamos ter.

O desejo de incorporar os atributos alheios, comendo-os, já vem desde o período canibal da humanidade, e a Medicina quando usa um extrato de glândula animal, não está fazendo outra coisa.

Os antigos tinham tido a intuição dêsse sentimento de fusão dos seres, o que é descrito na obra de Lucrecio "De rerum natura" (I sec. aC), bem como nos platônicos.

Hemsterhuis também aceita êsse desejo de fusão imaginária das criaturas. Já Barthez diz "... onde o homem não achando, naquilo que é possível, senão gôzos fracos e imperfeitos, aspira à felicidade quimérica de poder confundir todo o seu ser no da pessoa que êle ama (o grifo é nosso)" e mais adiante "O verdadeiro desejo perde o seu objeto de vista e se transforma em cegueira, quando após ter começado por querer o gôzo do objeto desejado, de que se reconhece necessariamente, que se é diferente, se faz a suposição que se possa obter ao mesmo tempo duas coisas contraditórias" (o grifo é nosso). Como vemos, Barthez não pensou na solução natural que apontamos acima, com a completa fusão dos caracteres na prole, que contém todos os atributos ancestrais.

Sterba, seguidor da escola de Freud aceita também a validade do desejo de incorporação.

Como vemos, o critério de beleza tem que variar com o momento psicológico do observador, com seu estado de saúde, com sua carga endócrina e com a idade que, como já dissemos, altera não só o critério, como também o valor da produção artística. Com a fuga da mocidade o artista vai se tornando frio e imperfeito. Sua mentalidade sofre as mesmas alterações, dando origem ao antagonismo dos períodos dionisíaco e apolíneo, o primeiro com o primado dos instintos puros e o segundo submetido à censura da razão, o que situa a Arte no período de capacidade amorosa. Todos esses fatores fazem oscilar o nosso critério na conceituação do belo, e explicam as constantes divergências nos julgamentos artísticos.

Será objetado que o achar-se belo aquilo que instintivamente desejamos para nós, no caso de considerarmos um animal, p.e., não seria cabível. No entanto, analisando mais profundamente e sem paixão essa eventualidade, o que encontramos é a nossa admiração pelas características de masculinidade ou feminilidade do animal em aprêço.

Um cachorro castrado, um cavalo castrado, um porco castrado, um galo castrado, absolutamente não nos dão idéia alguma de beleza, e até nos causam riso, como no caso do galo capão, todo deformado, cacarejando e criando os pintos como se fôra uma galinha. Com as características do sexo, a beleza fugiu para sempre.

A Natureza faz nascer em nós o desejo de posse tanto maior quanto o objeto visado possua aquelas características de superioridade. Se fôr uma criatura do sexo opôsto, vem o desejo de incorporar seus atributos pelo amor. Se fôr um objeto outro qualquer, vem o desejo de possuí-lo, pela perfeição que encerre aos nossos olhos. Nestes casos de manifestações artísticas não diretamente ligadas ao corpo humano, o sentimento de simetria, o ritmo, a harmonia, a linha melódica, o arranjo das partes, etc. falarão primeiro ao nosso conceito de perfeição, que é o belo sem amor, como disse Paulo Richer, e depois aos nossos instintos estéticos.

Assim como o número é o resultado da comparação de duas grandezas, assim a noção do belo resulta também da comparação dos atributos entre objetos da mesma espécie, sendo que o termo de comparação, somos nós mesmos, quando se tratar de beleza corporal.

Uma noite estrelada nos comove pela comparação que fazemos com as noites nubladas e escuras. Se as noites fôsem sempre iguais, tornar-se-iam banais e sem inierêsse, tais como a água que bebemos e o ar que respiramos que não têm gosto nem cheiro. Para que haja luz é mister que haja o seu termo de comparação, que é a sombra.

Os dias claros e luminosos, com seus encantamentos coloridos, constituem uma festa para nossa alma, através dos olhos, órgãos que nasceram como decorrência da luz solar, de que são um dos frutos maravilhosos, e com os quais contemplamos as belezas da Criação.

A aquisição dos olhos, foi o maior passo dado pela Natureza para podermos contemplá-la, elegendo em seu seio aquilo que nos agrada e

fugindo do que nos desagrada ou nos faça mal, possamos escolher aquilo que represente o melhor ou o mais belo.

Quanto aos objetos de existência apenas intelectual, vale a opinião de Barthez ao dizer que "A grandeza e beleza dos objetos intelectuais, como a dos objetos sensíveis, nada têm de absoluto, e não são senão as qualidades relativas às faculdades de nossa alma. Os objetos intelectuais não podem apresentar-lhe outros atributos senão os de sua perfeição; e o sentimento que ela tem da beleza de um desses objetos, nasce da comparação que ela pode fazer das perfeições deste objeto com as dos objetos análogos".

O Belo é a própria Natureza, fonte de tudo o que existe no Universo, porém o pano de fundo desse sentimento é o mais antigo de todos: a satisfação do EU, no mais primitivo dos instintos, que é o de assimilar tudo o que nos nutra o corpo, garantindo-nos a vida e aumentando o nosso poder melhorando a espécie. Paul Richer, no seu "Introdução ao estudo da figura humana" no capítulo do Belo, assim se exprime: "O Belo no ser vivo é o perfeito expressivo da vida, é o perfeito com a centelha sagrada, o perfeito animado do sopro divino. O perfeito provoca a admiração; o Belo, nas suas mais altas formas, provoca o amor".

Freud, na sua "Introdução ao estudo da Psicanálise" chama o artista de introvertido patológico, dizendo: "São forças moitizes da Arte os mesmos conflitos que levam outros indivíduos à neurose e impulsionaram a Sociedade a fundar suas instituições. Quanto a dizer de onde provém o poder criador do artista, é uma questão que não entra no domínio da Psicologia".

Como acabamos de ver, os biólogos preencheram essa lacuna, colocando a Arte entre os instintos normais, e o que constatamos é que o artista cria obedecendo aos impulsos vitais condicionados pelo conjunto de todo o seu organismo, sempre na direção do melhor, incansável na procura daquilo que nem sempre atinge, porém pelo que luta e sofre, mantendo acesa em seu coração a chama que o anima, e com o produto da qual, obedecendo às leis da Natureza concorre para o aperfeiçoamento do homem, até que um dia, no longínquo e nebuloso futuro, cheguemos a atingir aquela sublime beleza, finalidade suprema do Universo, de que fala Ravaisson.

A Arte é a religião da beleza, e o artista o seu sacerdote.

A Arte é útil e imprescindível ao aperfeiçoamento da Humanidade, não sendo nem processo de enfeitar paredes, nem uma psicose curável.

A Arte é uma atividade biológica normal, e a sua finalidade é, servindo-se do Belo, atingir ao fim supremo, para o qual concorrem todos os seres vivos, tendo o homem à sua vanguarda; fim que não sabemos qual seja, porém que deve nos aproximar bastante da imagem de DEUS.



ESTUDOS



MUSEU E RESTAURAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

ALFREDO GALVÃO

Uma das maiores responsabilidades dos museus é a conservação de seu patrimônio. Sem êsse cuidado preliminar, como pensar em exposições itinerantes, em cursos e conferências com quadros sujos e deteriorados, gravuras e desenhos enegrecidos e oxidados?

Há que possuir o museu gabinetes ligados à Seção Técnica para exames periódicos das obras, sua limpeza, sua restauração, quando necessária, além da catalogação, classificação, etc. Os funcionários encarregados de tais gabinetes deverão ter formação científica, cultura artística, grande prática e profundo amor às obras que lhes forem confiadas.

Em todo o mundo civilizado, a guarda, conservação e restauração de obras de arte são assuntos muito importantes e tratados com a maior seriedade. O Conservador-restaurador improvisado, sem conhecimentos científicos, sem habilidade, sem espírito inventivo, retrógado e indiferente, é verdadeiro desastre para as obras sob sua responsabilidade.

O Museu Nacional de Belas Artes foi, de fato, criado pela Academia Imperial das Belas Artes. Seus primeiros quadros vieram com a Missão Francesa de 1816. As obras estragavam-se rapidamente, pois serviam para o ensino da pintura feito, então, por meio de cópias. Os alunos, meninos de 14 a 16 anos, não podiam ter o devido cuidado. Já no relatório de 1840, refere-se o Diretor à necessidade de verbas para restauração de quadros da "Coleção Nacional" (Documento no Arquivo Nacional datado de 22-1-1841 — pacote IE7 — 13).

Durante muito tempo, os quadros eram entregues a pintores que relessem habilidade e prática empírica.

Em 1855, na curta mas eficientíssima direção de Araujo Pôrto-Alegre, foi nomeado o primeiro restaurador oficial, o pintor, ex-aluno da Academia, Carlos Luiz do Nascimento que, tendo estudos regulares", como disse o diretor ao indicar seu nome ao Govêrno, prestou relevantes serviços, de acôrdo com os conhecimentos da época.

Em 1889, durante a visita feita pelo Ministro do Império à Academia, na inauguração da Exposição Geral, sugeriu êle a ida à Europa de um artista, a fim de aperfeiçoar-se nos processos modernos de restauração de pintura. Transcrevo o ofício que lhe dirigiu o diretor Ernesto Gomes Moreira Maia tratando do assunto (Arquivo Nacional, pacote IE7 — 49):

"Academia Imperial das Belas Artes".

Rio de Janeiro, 18-2-1889

Ilmo. e Exmo. Sr.

V. Ex^a, na visita com que honrou a Academia das Belas Artes, no dia

8 do corrente, sugeriu a fecunda idéia de fazer-se ir à Europa um artista idôneo, filho desta Academia, a fim de aperfeiçoar-se nos processos modernos de restauração de pintura sôbre telas, madeira e outras substâncias, frescos, encáustica, compreendida a delicada operação da transposição dessas pinturas, restauração de iluminuras, gravuras, dourados sôbre ornatos em obras de talha, lavores e relêvos artísticos moldados em fôlhas metálicas e, depois de profissionalmente habilitado nesse estudo especial, vir divulgar e propagar no País êsses aperfeiçoados meios industriais e êsses delicados processos técnicos tão valiosos e profícuos para a boa conservação e resiauração das coleções já mui importantes que o Estado possui ou possa vir a possuir e dos valiosos trabalhos artísticos pertencentes aos nossos templos e palácios.

Acho essa idéia tão proveitosa e de tanto alcance industrial e artístico, quer se considere a sua exequibilidade pelo seu lado prático em relação à economia dos dinheiros públicos empregados na sempre dispendiosa aquisição de objetos de arte e em relação à criação no País de uma indústria nova na exploração da qual encontrem recursos de subsistência brasileiros talentosos, quer pelo seu lado moral em relação à alta veneração que consagram os homens cultos às produções primorosas dos grandes mestres, que, como julgo do meu dever, apresso-me a solicitar de V. Ex^o a expedição das necessárias ordens, a fim de que em breve tempo tenha comêço de realização tão louvável intuito. O artista restaurador escolhido por V. Ex^o, o ex-aluno desta Academia, João José da Silva, tem tôdas as aptidões e precisos requisitos para tal fim, e, havendo-se já entendido comigo a êsse respeito, aguarda as precisas ordens e instruções que lhe permitam ir familiarizar-se em Paris e algumas cidades da Alemanha com aquêles processos que como V. Ex^o sabe, atribuídos aos Florentinos dos fins do século passado, têm ali feito tantos e tão grandes progressos, de sorte a exigirem do artista que tenha de applicá-los, condições mui especiais de estudo prático, talento, habilidade, paciência e destreza manual.

Se V. Ex^o aquiescer ao desejo assim por mim manifestado de que sejam com brevidade expedidas as instruções a que me refiro, não hesitarei afirmar que terá prestado de modo incontestável, mais um relevante serviço à causa pública, o qual merecerá de presente e de futuro, os sinceros aplausos dos que amam e dos que cultivam as Belas Artes.

Deus guarde a V. Ex^o.

Ilmo. e Exmo. Sr. Conselheiro Dr. Antônio Ferreira Viana
Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império
Ernesto Moreira Maia, diretor interino"

Infelizmente nada foi resolvido no exercício de 1889, por falta de verba. Depois veio a República com seus problemas...

Dentre os professôres que conheci na Escola, Rodolpho Amoêdo foi o mais estudioso dêsses assuntos. Verdadeiro precursor da atualização dos processos de restauração, cooperou, com sua grande capacidade, para a



A view of the Conservation Laboratory, National Museum, New Delhi

recuperação da "Primeira Missa no Brasil" e de outros quadros notáveis, executada pelo restaurador Sebastião Vieira Fernandes.

Havia, então, o maior cuidado no exame dos quadros por uma comissão de professores, presidida pelo ilustre mestre. Redigido o relatório, com as medidas a serem tomadas, era o mesmo discutido em reunião da Congregação, aprovado e entregue ao Restaurador, que ficava, ainda, sob a fiscalização dos professores.

Em 1937, resolveu o Governo separar a pinacoteca da Escola, sendo criado o Museu Nacional de Belas Artes. Não foi, porém, organizado um verdadeiro Gabinete de Restauração, nem previsto o cargo de restaurador.

Nestas condições, quando fui chamado, em fins de 1964, a prestar serviços ao Museu, na qualidade de diretor, verifiquei, de imediato, o estado de ruína em que se encontra quase todo o acervo. Compenetrei-me, também, da inutilidade de qualquer tentativa de restauração, já pelo estado de miserabilidade em que estava a "Sala de Restauração", já pela falta de pessoal de alto gabarito para executá-la.

O primeiro erro que me chamou a atenção foi a exposição permanente de gravuras, aquarelas e desenhos já bastante afetados e teimosamente mantida pelo responsável por essa seção. Sabia eu que a exposição de obras executadas em papel não pode ser prolongada. Andei, na Europa, pelos principais centros artísticos e nunca vi tal coisa. Mas, antes de emitir minha opinião, tomei o cuidado de pedir o parecer do Prof. Edson Mota e dirigi-me ao Museu do Louvre no mesmo sentido. Transcrevo, abaixo, as respostas recebidas.

*"Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Informação n° 78*

Ao Senhor Professor Alfredo Galvão

DD. Diretor do Museu Nacional de Belas Artes:

Em resposta a consulta de V. S^o sobre a preservação de obras de arte executadas sobre suporte de papel cumpre-me informar o seguinte:

Entre os males que atacam o papel encontram-se aqueles produzidos pelos efeitos da luz solar. Desde 1889 Debiene indicou o fator Atkinium, contido na luz, que provoca o enfraquecimento do papel. Alguns tipos desse material perdem 60% de sua resistência em com (100) horas de exposição ao sol. Evidentemente uma obra de arte não permanece ao sol mas, por outro lado, a sua permanência não deve ser medida em termos de horas.

Acresce ainda que a exposição prolongada à luz solar provoca o escurecimento do papel e, embora essa forma de alteração possa ser recuperada não deixa de implicar em tipo de tratamento tantas vezes difícil e tantas outras de resultados precários conforme a natureza dos materiais e a técnica de execução da obra.

Esses e outros males são evidentemente aumentados em regiões tropicais devido a ação combinada de luz, calor e umidade.

Considerados os fatos acima expostos é fácil observar que seria da

maior conveniência que obras de arte executadas sôbre papel; manuscritos, documentos, aquarelas, etc., não fôssem apresentados ao público em exposições permanentes.

As exposições de obras assim realizadas deveriam ser apresentadas por períodos curtos e, de preferência, durante os meses de inverno.

Cumprimentos cordiais..

Rio de Janeiro, 29-3-65

(as.) Edson Motta

Conservador do PHA".

"MINISTÈRE D'ÉTAT
AFFAIRES CULTURELLES

Arts et Lettres
Direction
des Musées de France
MS/AC DESSINS

Palais du Louvre, Paris, 1er
GUT. 59-40
20 Avril 1965

Monsieur,

Monsieur Germain Bazin m'a transmis récemment votre lettre et je tiens à vous préciser que l'exposition permanente ou même de trop longue durée de dessins et de gravures à la lumière du jour ou artificielle est nuisible au bon étal de conservation de ceux-ci. En effet, les papiers jaunissent, le dessin passe peu à peu. Nous classons tous nos dessins du Louvre, montés sous passe-partout, dans des cartons fermés dans des vitrines. Certains de ces dessins ne sortent que pour des expositions temporaires durant 3 ou 4 mois seulement et sont généralement placés à l'abri d'une trop grande lumière. Après examen, ils sont réintégrés dans leurs cartons.

Je suis à votre disposition au cas où vous désireriez d'autres renseignements complémentaires et je vous prie de croire, Monsieur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Conservateur du Cabinet des Dessins
ass. Maurice Sérullaz

M. Alfredo Galvão
Museu Nacional de Belas Artes
Avenida Rio Branco, 199, ZC-05
Rio de Janeiro. BRESIL"

Em 1966, finalmente, consegui realizar o sonho de entregar ao mesmo Prof. Edson Mota a responsabilidade da restauração dos 51 desenhos aquarelados do Arquiteto Grandjean de Montigny, as aquarelas de trajes e tipos de Vitor Meireles de Lima, além de quadros a óleo de E. Boudin, Franz Post, João Zeferino da Costa, José Ferraz de Almeida Jr. e Rodolfo Amoêdo.

É o início. Mas não basta. Outros deverão continuar essa tarefa, sem o que perderemos, em breve, toda a coleção labcriosamente adquirida pela Academia e pela Escola.

Serão necessários alguns milhões para organizar-se um verdadeiro Gabinete de Restauração e provê-lo de pessoal competente.

A Escola de Belas Artes deve formar restauradores e essa profissão precisa ser regulamentada, o Curso de Museus há de criar a Cadeira de Restauração de obras, de arte, para que os futuros Conservadores saibam comandar essa importantíssima seção museológica.

Para termos uma idéia do valor que se empresta noutras terras a essa atividade dos Museus, transcrevo a tradução do longo artigo publicado no Boletim do Museu Nacional de Nova Delhi, n° 1-1966.

A tradução foi feita pela Sra. Maria de Nazareth Castello Branco Cruz, secretária do Museu de Belas Artes e revista pelo Prof. Edson Mota quanto aos termos técnicos e maneiras profissionais de dizer.

O LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO DO MUSEU NACIONAL T. R. GAIROLA

As relíquias do passado na Índia, adquiridas e preservadas nos museus, sofrem grande variedade de deteriorização, que, muitas vezes, conduz êsses objetos a irreparáveis perigos e à destruição. Estas forças destrutivas têm de ser contidas mediante a eliminação dos agentes de decadência, que devem ser tornados inativos pela adoção de apropriados métodos científicos.

O Museu Nacional, com sua vasta coleção, desde a pré-história, através de todos os períodos da arqueologia e arte, e todos os tipos de material, tem a grande responsabilidade de olhar cuidadosamente e de aplicar métodos de conservação onde os mesmos forem requeridos. A necessidade de fundar o Departamento de Preservação e Restauração do Museu Nacional da Índia, Nova Delhi, encarregado da preservação e exame científico de sua coleção, foi reconhecida na época em que o Museu Nacional tornou-se independente em 1957 e foi organizado um laboratório nos moldes do agora existente. É um laboratório central com capacitados especialistas, os quais estão planejando sua expansão e a aquisição de equipamentos adicionais tão rápido quanto as circunstâncias o permitam. Este laboratório é ainda pequeno e incompleto. Seu propósito eventual é poder resolver todos os problemas de conservação peculiares a esta parte do mundo.

Embora a conservação de velhas pinturas, exceto no período contemporâneo, não seja especialmente um problema indiano, o laboratório tem

tentado tratá-las através do equipamento adquirido para isso. Equipamento pesado, não existente no país, que foi importado com a assistência da INDIA WHEAT LOAN EDUCATIONAL EXCHANGE PROGRAMME e da UNESCO. O laboratório tem agora bons microscópios, incluindo um microscópio com mesa de aquecimento e um sterc-microscópio. Em complementação possui: um laminador microscópico, equipamento fotomicrográfico e colorímetro espectrônico, limpador ultra-sônico, "conductivity bridge", balanças analíticas, radiadores de ultra-violeta e infra-vermelho, câmaras e esterilizadores. Uma mesa térmica para reentelar velhas pinturas foi feita na Índia, de acordo com a especificação do laboratório e é satisfatória.

O laboratório é convenientemente provido de água e gás; tem quartos especiais para seu trabalho. Ocupa uma área medindo 3 400 pés quadrados no 2º andar do Museu Nacional e um pedaço da varanda serve de gabinete, possuindo ainda espaço adicional para o trabalho analítico em uma área adjacente. Outros equipamentos não encontrados no país e que são essenciais para o desenvolvimento do laboratório, estão sendo conseguidos através da UNESCO. Considerando o volume do trabalho de preservação do museu, o espaço para o laboratório não está adequado. Contudo, a despeito das limitações, cuidadoso plano resultou na obtenção de uma área eficiente de trabalho. Estão sendo planejadas acomodações mais apropriadas para o laboratório, as quais serão conseguidas em ulterior fase de remodelação do edifício do Museu Nacional.

As coleções do Museu Nacional são grandes e mais objetos estão sendo, continuamente, adquiridos como resultado de um bom orçamento para compras. Grande número de objetos, quando comprados, estão em tais condições que lhes tem de ser dado imediato tratamento preservativo, físico e químico. Consistem tais tratamentos em limpeza, reparos e qualquer outra coisa que seja necessária para pô-los em condição de serem expostos. Os processos são conduzidos de maneira a não alterar a aparência estética e antiga dos objetos. Este cuidado no tratamento torna-se indispensável para os objetos que pertencem aos departamentos de arqueologia, arte e antropologia.

"Os velhos métodos empíricos, adotados no tratamento de tais materiais, têm sido agora substituídos por seguros métodos científicos, os quais incluem métodos químico, eletroquímico e mecânico". Lado a lado com esse tratamento de conservação, o exame científico (químico e físico) do material com vistas a descobrir a estrutura interna, técnica de manufatura, composição e causas da decadência, têm necessariamente de ser levados a efeito. "Os problemas de preservação de objetos de museus são incessantes e necessitam sistemático plano de processos de tratamento". Um cuidadoso registro de todo o tratamento deve ser guardado e os objetos que tenham requerido tratamento devem ser reexaminados periodicamente.

No Museu Nacional, o material tratado na preservação e no exame científico é de natureza variável, consistindo em objetos de metal, incluindo bronzes, armas e moedas de cobre, prata e ouro e suas ligas; esculturas em

pedra; objetos de terracota e estuque; tecidos, costumes, papéis manuscritos; fragmentos de madeira, marfins, aquarelas sôbre papel; tecidos e pintura mural; desenhos e gravuras. Todo êste material é, provàvelmente afetado pela impureza atmosférica, umidade, temperatura, bactérias, fungos, insetos, sais solúveis, luz e todos os agentes de deteriorização são agravados pelas condições e extremos do clima subtropical nesta parte do mundo.

Como primeiro cuidado de precaução, o material orgânico tal como tecidos, manuscritos, livros, objetos de madeira, pinturas, etc., deve receber tratamento de fumigação para matar o crescimento de bactérias e fungos. Os objetos, individualmente, são então submetidos a êsse tratamento, de acôrdo com as necessidades de cada um, visando a sua preservação em boas condições. O desfiguramento de objetos, devido à manchas ou à acumulação de incrustações de depósitos na superfície, tem de ser restaurado, levando-se em conta o material e o dano causado. São usados agentes químicos e detergentes, a fim de remover a superfície de acréscimo e as manchas, mas de maneira a deixar intacta a textura do espécimen. "O tratamento do material pintado é um problema muito mais complicado e requer especial perícia".

O Museu Nacional tem uma grande coleção de tecidos, os quais, por causa da idade, estão frágeis e delicados. Os pigmentos, em alguns espécimens pintados, têm-se tornado rançosos e mostram aspecto escuro. Tais espécimens têm de ser tratados por desacidificação, para remoção das manchas e das superfícies de acúmulo, de maneira vigorosa, por um dos seguintes métodos:

- 1) montagem sôbre nôvo tecido com um adesivo; a
- 2) remendando ou dando um suporte completo, costurado sôbre o nôvo material;
- 3) ou ainda tecendo as malhas, conforme o caso requeira.

O material usado para reparos tem de ser durável, inerte e semelhante em efeitos coloridos ao espécime original. Alguns dêsses tecidos são de tamanho grande; sua armazenagem, após a preservação, é um sério problema. Sua armazenagem deve ser de natureza a impedir os insetos de atacá-los e ao mesmo tempo a facilitar o exame, sem estarem dobrados ou enrugados. Roupas antigas, nas quais o tecido tenha sido profundamente deteriorado, constituem complicado problema de conservação.

Em pinturas à aquarela, especialmente onde o fundo e os pigmentos são espessos, as côres tornam-se pulverizadas, quebradiças e caem. Adesivos transparentes e inertes, de natureza sintética, são introduzidos, para recompor os adesivos originais, decompostos e deteriorados. Papéis e tecidos tornam-se fracos e acidificados; ficam resistentes depois de reduzido o efeito ácido. Pinturas afetadas por fungos recebem fumigações de timol em câmaras especiais e os ataques dos insetos são tratados com esterilizadores.

Muitas vezes, os suportes das pinturas à aquarelas, sobre papel, deterioram-se, por causa da umidade, fungos e insetos. Em tais casos, as camadas suportes de papel são removidas, uma a uma, deixando-se atrás somente a camada que carrega a pintura. Esta é então sustentada por uma ou duas camadas de papel novo. Há casos em que as pinturas são tão delicadas que têm de ser montadas de maneira especial, a fim de evitar danos quando em exibição, manuseadas ou quando estão em depósito.

Manuscritos constituem problema especial. Formam grande coleção, incluindo antigas folhas de palma, por exemplo, o BHOJADEVSAMGRAHA, o ADITYA HRIDAYAM, o MAHAMAYURI, etc. A maioria data dos séculos XVII e XVIII, em sânscrito ou persa e são sobre papel. Muitos sofreram, de uma maneira ou de outra, séria deteriorização. Por exemplo, os pigmentos das ilustrações têm-se perdido e caído ao menor toque; papel, tinta e certos pigmentos têm-se tornado ácidos; páginas ficaram enrugadas e apresentam dobras e pregas. Devido a grande umidade, os manuscritos aqui são atacados por fungos e insetos. Além da usual fumigação, para a erradicação de tal ameaça, é necessária a desacidificação de certas folhas. Depois disso, as mesmas são reforçadas pela aplicação de folha de papel transparente ou de tecidos com adesivos inertes e, em certos casos, é empregada a laminação.

O número de manuscritos, sendo tão grande, a magnitude do problema de conservação desse gênero de objetos é também de grande vulto.

Objetos metálicos, incluindo moedas, quando desenterrados durante escavações, estão cobertos com incrustações, que os tornam inteligíveis, dificultando a identificação. Mesmo quando expostos algumas vezes, mostram manchas indesejáveis que merecem atenção. Sais solúveis, derivados do solo, juntamente com a mistura de oxigênio da atmosfera, são as causas principais da deteriorização dos objetos metálicos. Madeira, tecidos e papéis são também enfraquecidos pela atuação de sais solúveis. Alguns desses sais são higroscópicos e produzem desintegração devido a alteração de solução e recristalização causada pela variação da umidade contida na atmosfera.

A atmosfera, quando carregada de poeira, gases e impurezas, também causa deteriorização do material museográfico. Os objetos de metal, depois do tratamento químico, são impregnados com películas preservativas, que os tornam resistentes aos agentes atmosféricos prejudiciais.

O problema da preservação da coleção da Ásia Central (a maioria do III ao século XDC) consiste em papéis, tecidos, pinturas sobre seda, objetos de madeira, pintura mural, estuque e outros materiais como pastelaria votiva, trigo, uvas, etc. Tais materiais são de natureza difícil, porque, sendo orgânicos, são muito frágeis e delicados. Esses objetos estão altamente carregados de sais solúveis, não sendo possível remover os sais solúveis de alguns deles por meio de tratamento molhado. Têm, portanto, de ser impregnados e reforçados com soluções preservativas, preferivelmente sob vácuo. A intenção é consolidá-los, introduzindo uma substância aglu-

tinante fina, inócua e impermeável, que retarda a penetração de umidade dentro do objeto e reduza os efeitos dos sais, de maneira a torná-los inócuos. Este material está sujeito ao ataque dos insetos. Periódicamente, para a grande maioria deles, a fumigação é necessária.

Os murais pintados, trazidos por Sir Aurel Stein, da Ásia Central, embora façam parte das coleções do Museu Nacional, estão ainda no edifício velho da ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA, Janpath, Nova Delhi. Essas pinturas à têmpera estão sobre um estuque lamacento, cerca de 1/10" de grossura, algumas vezes misturado com palha e fibras e sustentadas por camadas de 1/2", sustentadas por uma estrutura de alumínio, sendo suspensas por grades. Estas grades são delicadas e não têm mais do que 2 pés quadrados de tamanho. Esses murais pintados são grandes painéis feitos da reunião de inúmeros pequenos painéis. Ulteriormente terão de ser mudados para o Museu Nacional. Seu desmonte e recomposição no Museu Nacional terão de ser feitos com grande cuidado e sob condição de luz, exposição e aerificação que não sejam danosas para sua preservação e que dêem um ideal efeito visual.

Um dos mais importantes problemas surgidos para o departamento de preservação foi a retirada dos murais de um pequeno palácio em Chamba. Esses murais cobrem cerca de 1000 pés quadrados: 134 painéis medindo de 1" x 1' a 10' x 5'. Estas pinturas são ou sobre estuque de cal ou de esteatita e são executadas em têmpera. A técnica de remover e a decisão sobre qual o método que deveria ser usado, isto é, método "strapo" ou método "distacco", foi determinada pela natureza do suporte. A coleção inteira foi, com êxito, montada sobre tela, eucatex ou suporte sólido, por métodos italianos apropriados ao nosso propósito. Estas obras foram reparadas e preservadas.

Pinturas feitas à óleo e óleo-resina sobre tela, em alguns casos, sobre papel, constituem uma classe especial, tão grandes são as causas da deterioração dos elementos que as formam. Estas pinturas são envernizadas, tendo sido usada, algumas vezes, uma solução de resina shelac. Os vernizes deterioram e causam obliteração da superfície pintada, além de causarem flocos e deterioração geral da camada de pintura. A tela, no fundo, as camadas pintadas são prejudicadas pela deterioração causada pela velhice. Medidas curativas são então adotadas, verniz velho é removido e "a pintura restaurada, sendo a restauração confinada somente à sobrevivência da porção que falta e nunca sobre a superfície pintada; é limitada a entonar o espaço destruído, a fim de que o efeito visual seja preservado e que não haja confusão entre o original e a parte nova adicionada".

Uma forma essencial de preservação é o reparo e a restauração de todos os tipos de objetos de museu. Deve limitar-se ao esforço das partes fracas, adicionando suportes e obturando as partes que faltam. Uma certa capacidade artística é requerida. A restauração tem de ser bem acabada e harmonizar-se, o mais possível, com a textura e colorido do objeto; é

levada ao ponto indispensável, a fim de colocar os objetos em condições de exibição e a salvo em depósito. O material, empregado para esse fim, é inerte e não possui efeitos deletérios sobre os objetos originais. No Museu Nacional há objetos delicados, oxidados e mineralizados, muitos dos quais estão também carregados de sais solúveis. Estes objetos não podem suportar tratamento químico e uma camada preservativa, sozinha, não é suficiente para prevenir sua decadência. Tais objetos são, com bons resultados, preservados em caixas herméticas e transparentes ou em caixas providas de desumidificador ou embebidas em um medium transparente. De muito, o mais importante item na conservação dos objetos de museu, é o depósito apropriado e a maneira de expô-los adequadamente. Por isto, entende-se a preocupação com as condições de temperatura, umidade, luz, modo de expô-los e depósito, procurando atenuar as possibilidades de deterioração. Desejáveis condições de umidade e temperatura para os objetos de museus são 40% — 60% e 10° C respectivamente. Em Nova Delhi, a variação de umidade é de 5% — 100% e de 1.1° C — 46.1° C a temperatura.

As galerias do Museu Nacional, feitas para serem refrigeradas, mas ainda não o sendo por causa de complicações de compra no estrangeiro, diferem pouco das condições estipuladas. Material como pintura, papel e tecidos são os que mais seriamente são afetados pelas mencionadas variações. Sob a intensa luz tropical, as cores sensíveis das pinturas rapidamente desmaiam e o material torna-se frágil. Portanto, métodos de controle para as variações atmosféricas e de luz devem ser estudados e introduzidos nas galerias, especialmente se lá estão expostos materiais sensíveis. Vitrinas com dispositivos para introdução de inseticidas e um sistema de dissecação são também necessários em muitos casos. Similarmente, é essencial a existência de um depósito com os mais possíveis requisitos de segurança.

No Museu Nacional foi adotada a adaptação de ar condicionado, em certos locais, para coleções particularmente sensíveis, tais como manuscritos e determinados casos de pintura, a fim de suavizar o problema na medida do possível.

Para levar a bom termo a preservação das diversas categorias de objetos de um museu, o exame científico tem de ser realizado, de maneira a revelar a composição, a natureza e a técnica da manufatura do material em questão. Isto é efetuado com a realização de exames químico, microquímico, microscópico, microfotográfico, metalográfico, petrográfico, colorimétrico, ultra-violeta e infra-vermelho.

Os produtos de corrosão em bronze são os vários componentes de cobre e estanho junto com suas impurezas; no ferro, os sais férricos; na prata, cloreto e sulfeto de prata; no chumbo, os carbonatos de chumbo e assim por diante.

Nas pinturas e materiais impressos, a natureza dos pigmentos, o veículo e o suporte devem ser levados em conta antes da aplicação dos métodos de preservação. A identificação e os hábitos dos insetos e fungos

tem de ser levados em consideração antes da aplicação de tratamentos inseticidas e fungicidas. Em pinturas murais, o fundo, a composição e a natureza da pintura têm de ser estudadas por adequados métodos de exames químicos e físicos.

Os métodos de preservação são progressivos e muitas vezes não é possível executar, de uma só vez, o tratamento completo, o qual tem de ser realizado em etapas, de acordo com as necessidades. O que é urgente tem de ser feito imediatamente e o restante paulatinamente, em etapas sucessivas. Muitas vezes, é necessário observar os resultados do prévio tratamento químico antes que seja feito qualquer outro tratamento de preservação.

O registro do tratamento na "Preservation History Charts" deve, por conseguinte, ser mantido referindo-se às condições do objeto, os vários processos a serem adotados em sua preservação, o imediato tratamento dado e as futuras necessidades para a preservação, quando em exibição ou em depósito. Também é necessário o registro fotográfico, mostrando os resultados do tratamento preventivo durante as várias etapas realizadas. É interessante, ainda, reportar-me sobre o trabalho de preservação feito neste departamento do Museu Nacional durante o ano de 1963.

Nossa coleção tem, presentemente, cerca de 91,254 objetos. Durante o ano, 28,00 objetos receberam, em nosso laboratório, tratamento químico e outros tratamentos preservativos. Para mencioná-los, brevemente, as mais importantes variedades de objetos tratados são metais, tecidos, pinturas (incluindo pinturas murais do palácio Chamba) manuscritos e esculturas em madeira. Em adição, foram realizadas relevantes análises químicas e exames científicos, a fim de ser elaborado futuro plano de tratamento e ainda para decidir sobre as apropriadas técnicas de conservação a serem adotadas.

Além de dedicar-se às necessidades do Museu Nacional, o laboratório tem atendido a serviços urgentes de preservação em trabalhos de outros museus e instituições do país. Seus objetos são muito frágeis e sendo de grande interesse histórico, artístico e cultural têm de ser preservados imediatamente, a fim de que a nação não os perca. Tais solicitações são mais freqüentes agora e a CENTRAL ADVISORY BOARD OF MUSEUMS, em seu recente congresso, tomou a resolução de que um Laboratório CENTRAL DE MUSEUS seja criado no país. Sob a informação de dois técnicos da UNESCO, Dr. P. Coremans, diretor do INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, Bruxelas, e Dr. Plenderleith, diretor do INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION OF CULTURAL PROPERTY, Roma (UNESCO/PP/IND/CUA January 1965) este laboratório foi recomendado para exercer o papel de Laboratório Central dos Museus Indianos e Centro Regional de Treinamento para a Ásia do Sul. Estão sendo elaborados planos para a execução dessas sugestões.

JULGAMENTO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS-ARTES DE 1870

ALFREDO GALVÃO

A curiosidade do documento abaixo transcrito está não só na minúcia da crítica a cada obra exposta, mas também no fato de serem apreciados, ao lado da pintura e da escultura, "artefatos industriais". A Academia, que mantinha, então, um curso noturno de arte industrial, permitia, nas suas exposições, a presença de produtos da incipiente indústria nacional com a finalidade de incentivá-la. Foram dois esforços inúteis.

Já a idéia da fundação, em 1816, da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios nenhum resultado dera. Os artífices vindos com a Missão francesa nada puderam realizar.

Em 1890, Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoêdo, na reforma da Academia, extinguiram as aulas de desenho e de escultura destinadas às indústrias. Nada haviam produzido...

Hoje volta-se a falar em Arte industrial na velha Instituição. Vai desaparecendo o ensino chamado "renascentista" ou "acadêmico". Suprimem-se os modelos de gesso da estatuária clássica, os modelos-vivos vão servindo apenas de "pretextos" para "pesquisas" e "criações". Os exercícios de composição pelos assuntos figurativos são lentamente abandonados. As lições de perspectiva e anatomia não são aproveitadas pelos estudantes. Não acredito na vantagem da transformação da Escola de Belas-Artes num Instituto de Arte industrial. Outros estabelecimentos poderão ser abertos para esse fim, atraindo vocações específicas. As chamadas Belas Artes, a Poesia e a Música não desaparecerão dentre as cogitações humanas.

Até o momento em que escrevo, o resultado do abandono do ensino clássico tem sido a mudança da Escola para um estúpido e complicado reduto do auto-didatismo, do amadorismo e de "pesquisadores" e "creadores" de coisas velhas e vividas há muito tempo.

Passemos ao julgamento de 1870:

EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS-ARTES DE 1870

A Comissão encarregada de examinar os trabalhos que fizeram parte da Exposição Geral de Belas Artes, aberta em 6 de março do corrente ano, e indicar os prêmios que julgar merecerem seus autores, vem hoje dar conta

de seu mandato, e espera que a ilustrada Congregação da Academia desculpará o laconismo de suas apreciações e a demora que houve na apresentação dêste parecer, atendendo a que teve ela, movida pelo consciencioso desejo de ser a mais justa possível e insuspeitas, sôbre o merecimento e perfeição daqueles artefatos industriais, que pela sua especialidade poderiam escapar-lhe em sua análise.

É com verdadeira satisfação que a Comissão consigna em seu parecer o reconhecimento de uma verdade que só manifesta injustiça poderia tentar escurecer, asseverando que a presente Exposição é inferior às duas últimas que a precederam, tanto pelas produções da pintura e da escultura, como pelas das artes industriais. A todos os artistas, que concorreram segundo suas fôrças para êste lisongeiro resultado deve a Academia das Belas Artes reconhecida gratidão; porque se é verdade que há para os artistas notória utilidade na exhibição de suas obras ao público e perante o Soberano, não é menos certo que êles por êste modo dão a coadjuvação no cumprimento de uma de suas mais honrosas e profícuas atribuições; e é por isso também que a Comissão teve o maior escrúpulo na confecção do presente parecer; certa de que a Academia das Belas Artes, que é o único tribunal constituído no Império para julgar das produções de belas artes, e da capacidade e merecimento profissional dos artistas, deseja eficazmente, sem desmentir o seu passado, em pregar tôda a equidade e justiça no julgamento a que vai proceder.

Assim, pois, segundo a ordem alfabética do nome dos Srs. Expositores estabelecido no Catálogo da Exposição, e ocupando-se primeiro só das obras pròpriamente de belas-artes, para depois analisar as que pertencem às artes industriais, começa ella o seu exame pelos trabalhos do Sr. Antônio Araujo de Souza Lobo — quadro a óleo n.º 4 "Bombardeamento do Forte de Itapiru pelo encouraçado Tamandaré" — tela de pequenas dimensões, em que o vazio da ação não corresponde ao assunto que se propôs tratar o seu autor; um encouraçado de desmedida casamata, fundeado no rio, em segundo plano, e a parte de um Forte com alguma fumaça, que denota fogo de artilharia, em plano um pouco mais afastado, e nada mais; em compensação desta pobreza de imaginação, há um céu límpido, um horizonte profundo e transparente, que produz uma bela harmonia apenas perturbada pela pesada execução do encouraçado; estas qualidades que atenuam a fraqueza do desenho e da composição, não bastam, porém, para constituí-lo num quadro histórico; êle é antes uma — Marinha — de agradável efeito; seu autor merece uma segunda medalha de ouro: êste artista expôs mais, fora do catálogo, um pequeno retrato a aquarela, e um "fusain" de secundária importância.

O Sr. Antônio José da Rocha, Professor de Desenho da Escola de Marinha, expôs uma miniatura sôbre marfim de grande dimensão, representando o S. Jerônimo de Júlio Potier, copiado de uma gravura: nesta especialidade, a que se tem vantajosamente dedicado êste artista, tem êle feito incontestáveis progressos; há nesta sua produção muito mais correção de

desenho, mais propriedade no colorido, e mais fineza na execução do que em todos os outros trabalhos do mesmo gênero, por êle apresentados nas precedentes exposições: por trabalhos de igual merecimento conferiu já a Academia a outro distinto miniaturista a primeira medalha de ouro; prêmio que julga agora merecer o Sr. Rocha.

O aluno da Academia Augusto Roiz Duarte expõe 3 retratos a óleo, os quais pouco merecimento tem, quer como desenho, quer como colorido; no intuito porém de animá-lo, julga-se-lhe dever conferir uma menção honrosa.

O Sr. Carlos Luiz do Nascimento, artista já duas vêzes condecorado pelo Governo Imperial a pedido da Academia, lêz ato de presença na Exposição com dois retratos a óleo, que bem desenhados, suavemente pintados e de um colorido harmonioso e agradável, nenhum progresso revelam em seu distinto autor sôbre suas anteriores produções.

O Sr. Eduardo de Martino mandou à Exposição dois de seus quadros a óleo: "Uma noite de luar no Cabo d'Horn" e "A passagem de Humaitá por uma divisão da Esquadra brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868"; nota-se no primeiro dêstes dois quadros um belo efeito de colorido, profundidade no céu, transparência nas águas e observação da verdade no movimento medonho do oceano naquelas remotas paragens; seu autor é por êle digno de uma primeira medalha de ouro. No outro painel o artista desce daquelas alturas e parece não ser senhor do pensamento que confia a seu pincel: o colorido é opaco, o desenho incerto e o efeito tão fraco, que não corresponde ao terrível assunto.

O Sr. Felipe Nery da Costa Ferreira expõe algumas provas de gravuras de mui pequena importância; são etiquêtas ou inscrições copiadas, cujo trabalho é puramente manual.

O Sr. Fernando Heller mandou para a nossa Exposição um magnífico quadro a óleo, representando "A morte de Felipe 2º d'Espanha". Esta bellissima composição reúne tôdas as qualidades de uma pintura de primeira ordem: desenho muito correto, modelado vigoroso, colorido vivo e brilhante, há nesta composição uma grande simplicidade; e um efeito de luz admirável; o pincel corre fácil e sem aquêle tatear que denuncia uma mão pouco hábil; pelo contrário, vê-se aqui que o artista, dotado de uma imaginação vigorosa e poética, tem pleno conhecimento do desenho, e, filho de uma boa escola, possui todos os segredos da arte da pintura. Sem embargo de não ser êste primoroso painel produzido entre nós, nem por artista nosso, parece que seria muito conveniente, não só para provar o aprêço que uma obra tão capital merece da nossa Academia, como para convidar outros artistas de estranhas terras a concorrerem às nossas exposições com obras de elevado merecimento, cuja contemplação é sempre lição profícua; pedir ao Governo Imperial, para seu autor a graça de uma condecoração.

O Sr. Francisco Manoel Chaves Pinheiro, Professor d'Estatuaria da Academia, expôs completamente terminada a sua estátua equestre repre-

sentando "Sua Majestade o Imperador em Uruguaiana. O julgamento desta obra, que já havia sido exposta sem estar acabada, no ano de 1866, ficou então adiado, para quando seu autor a apresentasse concluída. É, pois, agora que a Academia tem de emitir oficialmente sua opinião sobre ela. Lançar-se um artista falto de recursos materiais, a cometimentos desta ordem, é empenho que, ainda mesmo não sendo cercado de feliz êxito, é digno de todo o louvor, quando, porém, como no caso presente, superando dificuldades quase desanimadoras, consegue o artista produzir uma obra que não deve temer a crítica da posteridade, porque muitas outras de inferior merecimento produzidas em outras escolas já então mais adiantadas do que a nossa atualmente, tem sido conservadas com acatamento, o louvor é um dever de gratidão por parte da escola. A estátua equestre do nosso talentoso colega está bem proporcionada, seu movimento é natural, as relações entre o cavalo e o cavaleiro, que é uma das maiores dificuldades na estatuária equestre, estão bem guardadas: o imperador retratado em sua natural nobreza, doma perfeitamente seu fozoso ginete, cujos detalhes foram estudados com esmero: algumas incorreções na anatomia do animal, que se poderiam notar, seriam de certo corrigidas se seu autor houvesse de começar de novo a sua obra. Este artista, já condecorado com o Hábito de Cristo e da Rosa, merece que a Academia solicite para êle a promoção em qualquer destas ordens.

Como o Sr. Carlos Luiz do Nascimento, fez o Sr. Henrique Nicolau Vinet, ato de presença na atual Exposição, com 4 belíssimas paisagens: êstes pequenos painéis, que não são inferiores aos que o mesmo artista já aqui expôs, não aconselham também a concessão de novo prêmio agora, visto que não há muito tempo, em consequência da exposição de uma paisagem mais importante, a Academia solicitou e obteve para êle a graça de ser nomeado Cavaleiro da Ordem da Rosa.

O Sr. Hortêncio Branco de Cordoville, aluno da Academia, expôs dois retratos em medalhão, parecidos com os nobres originaes, e cuidadosamente acabados, êles revelam ainda em sua execução a timidez de uma mão que principia; seu autor merece com tudo, uma menção honrosa.

O Sr. James Stuart expôs um belo retrato a óleo, em tela pequena, no qual, porém, se patenteia um desenho severamente correto, colorido fresco e agradável, e uma mão firme: é digno de uma medalha de prata.

O Sr. Joaquim da Rocha Fragoso expôs 8 retratos a óleo, quatro dos quais de corpo inteiro e em grandes dimensões. Este laborioso artista, que reúne às mais distintas qualidades sociais, um talento modesto, concorre constantemente às nossas Exposições, e é um dos seus mais assíduos auxiliares: seus retratos tem a muito apreciável qualidade de completa semelhança. Se algumas vezes o descuido do desenho não lhes dá o direito de serem reputados obras de primeira ordem, nem por isso deve ser esquecido o auxílio que êsses trabalhos trazem às exposições, e o favor com que grande parte do público os acolhe: por todos êstes títulos seu

autor merece que a Academia solicite para êle a graça de uma condecoração.

A Sra. D. Júlia de la Bourdonnais Glz Roque, e D. Julieta Guimarães expuzeram alguns estudos a óleo, que anunciam nelas felizes disposições para a pintura de paisagem; e, no intuito unicamente de animá-las, deve-se-lhes conferir menções honrosas.

O Sr. Júlio Le Chevrel Professor honorário e interino de Desenho Figurado da Academia, expôs um brilhante quadro a óleo representando o belo e conhecido episódio dos Luziadas — "O Cavaleiro Magriço com seus companheiros em Londres". Em uma tela pequena reuniu o Sr. Chevrel vastíssima composição: o desenho correto e castigado, o toque puro, é extremamente delicado, o perfeito acabado até nos menores detalhes, a facilidade do pincel e a firmeza da execução de que deu o Sr. Chevrel prova cabal neste painel, o fariam um primor d'arte sem a profusão das côres que embora aconselhadas pelo assunto, lhe prejudicam profundamente o efeito, e destróem a perspectiva aérea; como pintura de costume porém, é êle uma obra preciosa; e êste gênero de trabalho, que só pode ser com felicidade seguido por artistas ilustrados, merece ser animado e por isso é justo que a Academia peça para seu autor a graça de uma condecoração.

O Sr. José Tomás da Costa Guimarães, miniaturista da Casa Imperial, sempre pronto a auxiliar as nossas exposições, ainda desta vez se não descuidou de fazer ato de presença com quatro de seus belos retratos em miniatura: êstes excelentes trabalhos, conservando as mesmas apreciáveis qualidades de suas anteriores produções, pelas quais a Academia o tem premiado diversas vêzes, não apresentam progresso que a conselho a concessão agora de superior recompensa.

O Sr. Huascar de Vergara expôs um retrato a óleo bem desenhado e minuciosamente pintado.

O Sr. Leopoldo Heck apresentou diversos trabalhos a pena executados com o talento que possui êste artista para êste gênero de trabalho; a correção do desenho e o gôsto do traço mostram que o seu autor tem direito a uma segunda medalha de ouro.

O Sr. Manoel Francisco Tavares expôs uma "Vista de uma parte da serra dos Órgãos tomada de Paula Matos". Há nesta paisagem incorreção no desenho, pouca propriedade no colorido dos primeiros planos, e falta de acabado nos detalhes; mas em compensação o céu e o horizonte têm um agradável colorido: seu autor merece uma menção honrosa.

O Sr. Mariano José de Almeida, Professor de Desenho de Suas Altezas Imperiais, e Professor adjunto da Escola de Marinha expôs dois lindíssimos desenhos a bico de pena: copiados de duas gravuras com escrupulosa exatidão, êstes dois desenhos são executados com apurada paciência, grande firmesa de traço, extrema igualdade, sombras vigorosas e transparentes, claras, limpas e meias tintas perfeitamente esbatidas: por êstes

desenhos, que difficilmente se poderão produzir melhor, merece seu autor uma primeira medalha de ouro.

O Sr. Mill expôs uma "Vista da Itapuca em S. Domingos de Niterói". Esta bela vista tomada do natural é uma paisagem completa, tem um efeito lindíssimo de luz, céu e águas transparentes, e muita correção na perspectiva aérea; está pintada com facilidade, nitidez e firmeza de pincel; seu autor merece uma primeira medalha de ouro.

O Sr. Nicolau Facchinette, que lançou-se agora no estudo da pintura de paisagem, expôs duas bellissimas vistas tiradas do natural. A condição imposta por seu autor ao maior os seus trabalhos para a exposição, de que não seriam julgados por isso que não queria êle, por esta vez, concorrer aos prêmios, não permite à Comissão tecer os louvores que seus trabalhos merecem, nem propor a recompensa com que devia a Academia galardear um distinto e modesto autor.

O Sr. Poluceno Pereira da Silva Manoel expôs 4 retratos a óleo, sendo dois de corpo inteiro, e dois em busto; d'aquêles o que se acha no catálogo com o n.º 87 é um retrato de grande dimensão, menos mal desenhado, vigorosamente colorido, e extremamente parecido com o original; os dois bustos, além de parecidos, estão bem modelados, e suavemente pintados: julga a Comissão que seu autor é digno de uma primeira medalha de ouro.

O Sr. Rodolfo Bernardelli, aluno da Academia, expôs um medalhão em gesso, representando a effigie do Exmo. Sr. Marquês do Herval; é um trabalho de aluno que revela talento e merece que seu jovem autor seja animado conferindo-se-lhe uma menção honrosa.

O Sr. Vitor Meireles de Lima, Professor de Pintura Histórica na Academia, expôs um magnífico retrato a óleo de grandes dimensões. A declaração anteriormente feita por êste distinto Professor de que, tomando parte nas Exposições, não concorre com tudo aos prêmios delas, apenas permite à Comissão satisfazer o desejo de tecer aqui os encômios que êste estimável colega tão modesto quanto laborioso, merece sempre que expõe os produtos de seu amestrado pincel. A pintura de retratos é gênero de secundária importância quando o artista faz dela uma profissão mecânica, mas quando como Gerard, Richardson ou Van-Dick, sabe o artista de superior talento imprimir-lhe o cunho de sua individualidade, ela merece muitas vêzes um lugar honroso entre as obras primoras: está neste caso o trabalho do nosso distinto colega, e a Comissão, admirando a correção do desenho, o vigor e a harmonia do colorido, o bem modelado das formas, a pureza do toque e a ciência da composição, tem a maior satisfação em consignar-lhe aqui os mais bem merecidos louvores.

Expôs também, fora de catálogo, o Sr. Gustavo James, 3 pequenas medalhas pintadas a óleo; as quais se distinguem pela transparência das águas, limpeza e harmonia do colorido, e cuidado da execução; seu autor merece uma medalha de prata.

Passando agora à seção de artes industriais e applicação de belas artes, e seguindo sempre a ordem do catálogo, considera a Comissão em pri-

meiro lugar 3 trabalhos de cêra expostos pelo Sr. Bento Glze. Cavalcante de Ourem, que no entender da Comissão, não revelam senão habilidade manual e apurada paciência em seu autor; sem valor porém, artístico nem industrial.

O Sr. Gillet expôs um desenho feito com pedacinhos de cabelo, representando um túmulo projetado a Gottschalk; a Comissão o julga nas mesmas condições dos trabalhos do Sr. Cavalcante de Ourem.

A Comissão examinou o elegante e bem acabado relógio de mesa fabricado pelo Sr. Gregorio Hanriot, e ouviu acêrca do merecimento dêste artefato a dois peritos de notória aptidão profissional. Êste relógio, cujas peças orgânicas primorosamente acabadas foram tôdas fabricadas com esmero pelo próprio expositor na sua antiga e bem conhecida relojoaria estabelecida nesta Côrte, é digno de mui especial menção, não só pela delicadíssima e perfeita execução de tôdas aquelas peças; que nada deixam a desejar quanto à perfeição do trabalho manual, como também pela engenhosa disposição de um escapamento de pé de cabra, que permite reduzir consideravelmente a extensão da haste do pêndulo destinado a produzir o efeito que o fabricante consegue com êste lindo relógio. Além disto uma disposição orgânica particular dá ao ponteiro de segundos um movimento intermitente tão exato como aquêle dos melhores pêndulos saídos das fábricas mais acreditadas da Europa. A Comissão considerando não só o mérito dêste elegante artefato industrial tão primorosamente acabado, como também os perseverantes e inteligentes esforços empregados por êste expositor no louvável propósito de adiantar a sua arte mecânica, mostrando ao mesmo tempo que entre nós já se fabricam objetos tão importantes, julga êste expositor digno de uma distinção honorífica, que para êle propõe como prêmio acadêmico.

O Sr. José Ferreira Puimarães, fotógrafo da Casa Imperial, expôs diversas fotografias sôbre porcelana convexa; êstes primorosos trabalhos são iguais a outros que o mesmo artista apresentou na passada exposição, e em virtude dos quais a Academia solicitou e obteve para êle a graça de uma condecoração: julga a Comissão que por êsse motivo nada deve propor agora para êste artista.

O distinto e mui acreditado fabricante de instrumentos de precisão e de ótica, José Maria dos Reis, exhibiu os quatro instrumentos descritos no catálogo sob os ns. 41, 42, 43 e 44. A Comissão examinando atenta e minuciosamente êstes lindos artefatos e ouvindo sôbre êles os dois distintos peritos, de cujas luzes se socorrem na formação do seu juizo, reconhece nestes quatro bem acabados instrumentos, outras tantas provas inconcusas da notável aptidão artística e industrial dêste proficiente expositor, digno por certo, de grandes louvores. A Comissão afirma que êstes quatro instrumentos são de bom sistema de construção, tanto nas suas partes constitutivas e delicadas gradações, como nos tipos escolhidos para cada uma delas, assina como julga digno de nota e menção mui especial, o órgão de movi-

mento da objetiva no "Nível Reis", que em vez de um carrete endentando numa cremalheira, e substituído por um sistema composto de um excêntrico e de uma manícula. Este novo sistema de movimento da objetiva, julga a Comissão ser de uma superioridade incontestável, pois reúne as vantagens de ser de mais duração, de movimento mais doce e de nenhum modo sujeito a outros inconvenientes do antigo sistema ainda hoje em uso. Os instrumentos examinados e seus acessórios, tão portáteis como primorosamente acabados, atestam de um modo incontestável os progressos sensíveis do estabelecimento industrial, cujos foros foram tão bem firmados pelos resultados colhidos por êle em duas grandes exposições industriais. A importância do estabelecimento "Reis", que no Rio de Janeiro chega a construir tais instrumentos, trabalhando delicadamente suas peças metálicas desde a fundição até seu estado mais completo e perfeito, é manifesta e incontroversa, e a Comissão que se apraz em reconhecê-la e proclamá-la, julgando com fundadas razões este expositor digno dos maiores encômios e animações, solicita para êle uma condecoração como prêmio merecido.

O Sr. Julius Adam expôs 3 fotografias bem executadas, mas que se não distinguem das muitas que se fazem no Rio de Janeiro, e que são de certo inferiores a maior parte daquelas que tem sido expostas nesta Academia por diversos outros fotógrafos.

O Sr. Manoel Joaquim Valentiim expôs diversos trabalhos de ourivesaria: são êles — as armas imperiais em prata, um retrato em ouro, uma coleção de condecorações microscópicas, uma medalha e uma corôa de louro em ouro de côres, por este último trabalho, executado com perfeição na imitação do natural, e muito purado gôsto, julga a Comissão digno o seu autor de uma segunda medalha de ouro.

O muito distinto artista fundidor, o Sr. Miguel Couto dos Santos, expôs uma corôa Imperial fundida em ferro de uma só peça; este trabalho está feito com tôda a perfeição e a oficina que o produziu pode, sem nenhuma dúvida, dar conta de importantíssimos trabalhos dêste gênero, e é por isso que dela tem saído tantas obras valiosas que mereceram a seu autor diversas condecorações, e outras decompensas em exposições internacionais: a Academia que há alguns anos distinguiu este expositor com a primeira medalha de ouro, procederá logicamente solicitando, agora, para êle a graça de uma condecoração.

O Sr. Modesto Ribeiro expôs diversas fotografias sem retoque, e outras retocadas a óleo, pelas primeiras, que estão executadas com grande perfeição, e em nada são inferiores àquelas do mesmo gênero, pelas quais a Academia tem já premiado outros artistas, merece, seu autor, a 2ª medalha de ouro.

O Sr. Pedro Antonio da Costa expôs um ramalhete de flores de prata em relêvo; neste trabalho de grande paciência, e em cuja parte material há grande perfeição de execução, o artista aproximou-se, em algumas das flôres, reproduzidas, a seus modelos naturais: é de tôda a justiça que lhe seja conferida uma medalha de prata.

O Sr. Vicente Mallie expôs um retrato fotografado e retocado a óleo, que a Comissão julga não ter valor como obra d'arte.

Academia das Belas Artes, 9 de junho de 1870

as.) João Maximiano Matra
Ernesto Gomes Moreira Maia
Pedro Américo de Figueiredo e Melo
Antonio de Pádua e Castro

Foi unânimemente aprovada na sessão de hoje, 9 de junho de 1870.

as.) João Maximiano Matra, Secretário



NOTÍCIA SÓBRE MARQUES JUNIOR

F. PACHECO DA ROCHA

A IMAGEM

Certa vez, havia eu escalado um dos picos principais da Serra dos Órgãos, em Teresópolis, com alguns companheiros de esporte. A pedra, alta e pontuda, tem o topo liso e descoberto onde mais não chega a vegetação, batida que é pelos ventos que sopram da Baixada. Alcançado o cume, instalada a segurança na reduzida plataforma em que o pico termina, trocávamos, como é de hábito, comentários entusiastas sobre os lances mais emocionantes da proeza quando, a nossos pés surgiu, voando e revoando uma pequena borboleta. Voejou de um lado a outro, resistindo ao vento que a afastava da pedra, até que conseguiu pousar. Foi grande o nosso espanto. Primeiro, pela altitude alcançada; a temperatura baixa e sobretudo o vento; ademais, a vegetação deixara os seus últimos vestígios a uns vinte ou trinta metros abaixo do topo granítico (1). Que fazia ali o animalzinho? Nenhuma explicação aplausível para aquela presença em tal situação, completamente fora do seu habitat. Também não se demorou muito; um companheiro ainda tentou fotografá-la, mas logo uma lufada mais forte arrancou-a da pedra onde se firmara; sumiu levada ao léu...

A VIDA

A vida de Marques Junior sempre me pareceu transcorrer assim; alegre, ingênua e, conformadamente, ao léu. Os fatos ditavam-lhe os caminhos; as adversidades não mais faziam que mudar o rumo de sua trajetória, e, nesse novo rumo, lá ia êle, alegre, ingênuo e conformado, adejando em volta dos seus sonhos, ora pousando descansado, ora arrancado por nova e adversa lufada que o levava de roldão... Só uma vez o vi decidir-se; foi quando resolveu ligar seu nome, pelo casamento, àquela que de, há muito, já era sua companheira; aquela em cujo afeto pousava para descansar, abrigado das intempéries; isto êle o resolveu e fez.

O ARTISTA

Um dia, visitando o seu ateliê em Caxias, fui encontrá-lo sentado,

(1) "Agulha do Diabo" — Serra dos Órgãos — Teresópolis — 3º grau — 1.050 mt alt.

junto à janela, olhando perdidamente o céu; no cavalete, ao lado, um quadro que recém-acabara de pintar; um quadro pequeno (2), uma nuvem, quase que só (3); de chão, apenas uma faixa estreita, paralela à base do quadro, onde êle estendeu a terra, em planície uniforme, pouco vegetada, até ao horizonte; quase uma fimbria; o resto era a nuvem que, do horizonte, se erguia, compondo tôda a tela. Lembro-me bem que comentei, brincando:

— Então, Professor, voando alto, como sempre, heim?

Êle sorriu, dando de ombros, ficou meio pensativo e — quando eu pensava que já não haveria resposta — pegou na paleta uns três ou quatro pincéis que me mostrou dizendo:

— São estas as minhas asas! Com elas é que eu posso voar longe, sem que ninguém me detenha... (4).

Êsse quadro é, para mim, quase um símbolo; retrata o artista na sua essência. Marques Junior teve sempre os pés pousados de leve na terra. A tela branca era o seu espaço, infinito, por onde se deixava levar, tocado ao léu pela aragem da fantasia que o arrastava na oscilação das côres, na seqüência dos tons e na gradação dos valores; a realidade objetiva era apenas aquela fimbria de chão, aquela estreita faixa de terra sôbre a qual tomava impulso para alçar-se no horizonte do sonho, diluindo-se na bruma das abstrações.

A OBRA

Está por fazer-se a biografia geral dêsse grande artista brasileiro. A sua obra de arte, extensa e variada, aguarda o analista que, recompondo a sua gênese, possa, indo de causa a efeito, situá-la no seu justo lugar. Boa parte dessa obra se acha dispersa, em coleções particulares, dada a grande aceitação de sua pintura, principalmente nas últimas fases de sua carreira artística. Por outro lado, graças à dedicação humana e à compreensão do seu valor artístico, por parte de parentes seus, notadamente o Dr. Joel Jones, seu primo, e a dedicada senhora Maria Stela, um grande acêrvo se acha preservado, constituído de cêrca de setenta trabalhos compreendendo:

- Desenhos (carvão)
- Sangüíneas
- Pastel (figuras e flôres)
- Auto-retratos — óleo
- Flôres — óleo
- Figuras — óleo
- Auto-retrato — pastel

(2) Coleção Dr. Joel Jones

(3) "Cumulus Congestus", com desenvolvimento vertical.

(4) As palavras podem ter sido algo diferentes, mas o pensamento foi exatamente o expôsto.

E ainda grande soma de desenhos e "croquis" a carvão e a "souça".

A Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro também possui trabalhos seus que, graças ao zelo persistente do Cate-drático da 2ª Cadeira de Pintura — Prof. Alfredo Galvão — se acham identificados e conservados. Consta essa outra parte da obra artística de Marques Junior do seguinte:

- 1 — Prêmio de Viagem
- 2 — Cabeça de Velho
- 3 — Auto-retrato
- 4 — Vaso com flôres
- 5 — Desenho de Nu (carvão)
- 6 — Trabalhos (Provas) de Concurso (1917)
- 7 — " " " " (Modêlo Vivo)
- 8 — " " " " (Desenho)
- 9 — Desenho de Modêlo Vivo (Medalha de Ouro)
- 10 — Nu (de costas).

Na Sociedade Brasileira de Belas Artes existe, pelo menos, uma de suas belas interpretações; é um nu, deitado (meio nu, aliás) que êle pintou sôbre desenho calcado do estudo de nu (inteiro), a carvão, que pertence à Escola de Belas Artes da U.F.R.J. (nº 5). O Museu Nacional de Belas Artes possui dois trabalhos seus, sendo um a belíssima "Sinfonia Azul".

Inúmeros Retratos da Galeria dos Diretores da Faculdade Nacional de Medicina, bem como da Escola Nacional de Engenharia são de autoria dêle.

Algum tempo depois de sua morte, esboçou-se um movimento de solidariedade humana e artística, por iniciativa do autor dêste e do arquiteto, Prof. Theodorico dos Santos, também ex-aluno seu, no sentido de que a sua residência, em Caxias e onde viveu os últimos anos realizando a derradeira fase de sua obra (a mais interessante talvez) fôsse preservada pelas autoridades públicas, para se nela instalar a "Casa de Marques Junior"; a oportunidade era bastante feliz, de vez que lá se achava a maior parte de tudo quanto pintara, além dos pertences, biblioteca (reduzida), documentos pessoais, o seu instrumental, paletas, pincéis (aquelas asas) tudo nos seus lugares, denunciando os traços de sua presença. Mas o esboço de projeto de lei, sugerido e encaminhado a um deputado da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, não logrou realização.

O HOMEM

AUGUSTO JOSÉ MARQUES JUNIOR, nascido no Estado da Guanabara, em 27 de maio de 1887.

Filho de AUGUSTO JOSÉ MARQUES e ANNA AMÉLIA MARQUES.

Casado com BRASILINA MARQUES (Laura)

Com 17 anos, em 1905, quando escolheu a carreira que deveria seguir,

matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes, onde foi estudante até 1912.

Durante este período recebeu os seguintes prêmios:

1909 — MENÇÃO HONROSA

1910 — MEDALHA DE PRATA

1912 — Duas MEDALHAS DE OURO.

Fundador do CENTRO ARTÍSTICO JUVENTAS, fêz parte de quase tôdas as suas diretorias desde 1910, expondo sempre em suas exposições.

Recebeu em -1913 MENÇÃO HONROSA e em 1915 MEDALHA DE PRATA.

Em 1914, em 29 de julho, apresenta-se, juntamente com Henrique Cavalleiro, para concorrer ao prêmio de Viagem à Europa de 1916.

Em 18 de novembro de 1916, sagra-se vitorioso no Concurso de Prêmio de Viagem à Europa — 1916, sob o nome de "JASON", que foi o pseudônimo usado durante o concurso.

Embarcou para Paris no dia 17 de março de 1917 no navio Leão XIII. De 1917 até 1922 estêve em Paris como pensionista da E.N.B.A., tendo estado também em Roma e Veneza.

Estréia no Salão Oficial de Paris em 1920.

— MEDALHA DE BRONZE em 1918 (pequena)

— MEDALHA DE PRATA em 1921

— Pequena MEDALHA DE OURO em 1926.

Em 1922, no dia 14 de janeiro, regressou ao Brasil trazendo consigo um número pequeno de trabalhos (12), pois um incêndio ocorrido em Paris, no seu Atelier, no ano de 1921, lhe devorou cêrca de 400 telas.

Em 1922, expõe na Exposição do Centenário da Independência do Brasil.

Em 26 de julho de 1923 foi eleito para membro do Júri da Sessão de Pintura da 30ª Exposição Geral de Belas Artes.

Em maio de 1923, expõe em São Paulo com Helios Seelinger.

Em 27 de julho de 1929 foi eleito para o cargo de Presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes.

Em 3 de janeiro de 1935, a Sociedade Brasileira de Belas Artes, confere-lhe o título de Sócio Benemérito.

Em 3 de novembro de 1935, expõe com Henrique Cavalleiro.

Em 29 de julho de 1937 inaugurou o seu Ateliê de Caxias.

Em 27 de junho de 1938, em Caxias, homenageia com um almôço, Luiz Edmundo, Helios Seelinger e Carlos Maul.

De 3 a 17 de maio de 1943, expõe na Escola Nacional de Belas Artes 47 trabalhos (Flôres, Frutos e Estudos diversos).

Em 1950, 1º de janeiro — Professor contratado para a cadeira de Croquis e Modêlo Vivo, até 31 de dezembro de 1950.

Em 1950, 23 de janeiro, inscreve-se para o Concurso de Magistério — Cadeira de Desenho de Modêlo Vivo.

Em 14 de novembro de 1950, classificado em 1º lugar no Concurso para provimento efetivo da Cadeira de Desenho de Modêlo Vivo.

Tomou posse em 5 de janeiro de 1951.

Em 29 de maio de 1957, a Congregação da Escola Nacional de Belas Artes realiza uma sessão pública em homenagem de despedida por ter o Professor MARQUES JUNIOR atingido a compulsória.

MARQUES JUNIOR morreu no dia 13 de dezembro de 1960, sendo sepultado no Cemitério de São João Batista.

Dos assentamentos da Escola de Belas Artes consta o seguinte (5):

"Augusto José Marques Junior nasceu no Rio de Janeiro a 27 de maio de 1887, filho do Dr. Augusto José Marques e D. Ana Amélia Marques. Matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes em 1905.

Foi aluno de Zeferino da Costa, João Batista da Costa e Eliseu d'Angelo Visconti. Obteve durante o curso a Grande Medalha de Ouro na Pintura e Desenho de Modêlo-Vivo e o prêmio de viagem no concurso de 1916, concorrendo com Henrique Campos Cavalleiro.

Estudou em Paris nas Academias Julien e Grande Chaumière. Docente Livre de Pintura em 1922. Regeu, nesta qualidade, várias turmas de Desenho Figurado. Foi professor interino desta cadeira, na vaga de Modesto Brócos (1934-1937) e professor interino de pintura (1938-1949) na vaga de Rodolfo Amoêdo. Regeu como professor contratado a aula de "Croquis" de Modêlo-Vivo (1949-1950).

Em 1948 prestou concurso para a 2ª Cadeira de Desenho Artístico obtendo o título de Docente Livre.

Em 1950 prestou concurso para a de Desenho de Modêlo-Vivo tendo por concorrentes Jordão de Oliveira, Henrique Campos Cavalleiro e Calmon Barreto. Obteve o 1º lugar, sendo nomeado por Decreto de 28 de dezembro do mesmo ano, e tomando posse a 5 de janeiro de 1951. Em 1952 foi eleito Vice-Diretor da Escola".

O Museu Nacional de Belas Artes e a Escola possuem obras suas.

O MESTRE

Formar o Aluno sem deformar o Artista — eis um princípio de plena atualidade. O seu sistema de ensino nêle assentava, justificando a crença em um princípio ou a fraqueza de sua timidez. Porque Marques Junior era, sem dúvida, um tímido. Não era polêmico, jamais altercava e quando forçado a contrariar, fazia-o com distensão justificatória tão ampla que os seus argumentos nela quase se dissolviam. Não sabia ordenar, pedir. Nunca tentava impor uma convicção ao estudante; as suas correções eram oferecidas, delicadamente ao aluno, mais como alternativas, como um "talvez ficasse melhor, fazendo de outra maneira" — e tomando então do

(5) Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes" — Alfredo Galvão — Rio de Janeiro — 1954.

pincel, ajeitava alguns retoques, balbuciando mais do que falando, sem insistir, sem exigir. Sempre gozou de grande estima dos alunos que, nêle, sentiam antes o companheiro mais idoso, mais experiente, do que propriamente o Professor. Assim era Marques Junior, o Mestre.

NOTAS TÉCNICAS SÓBRE PINTURA

F. PACHECO DA ROCHA

As resinas vinílicas (PVA e PVC) na pintura de cavalete e no mural.

"La obra artística comienza después que se ha resuelto el problema técnico". (1)

É sem dúvida empolgante a revolução que se vem operando no campo da tecnologia da pintura. Essa revolução, deflagrada no início do século, não parou ainda e é certo que irá muito longe. A linha evolutiva dos processos antigos, configurada no arco ascendente água — têmperas — óleo, e que se deteve durante tanto tempo neste último, retomou o seu movimento. A princípio, foi a intrusão de elementos materiais estranhos ao processo clássico do óleo. Depois, foi sendo atingido o fundo e seu preparo; mais tarde, o suporte e, em dado momento, como a uma só voz de comando, todo o material começou a ser revolvido; tintas, telas, pincéis, suportes, veículos, fixadores, os vernizes, etc, parecendo que o artista, saturado ao extremo com a permanência do óleo e numa explosão de cólera, resolvera acabar com o mesmo.

Mas, não! A questão era — como ainda é — outra. A questão levantada era estética, exigindo, para sua resposta, a solução técnica. Já se havia processado a modificação na Visão do artista; o modo de vêr era outro e a êsse outro modo de vêr as características daquele processo consagrado não correspondiam. A Visão antiga, forçando o plano da tela, foi além das duas dimensões criando o espaço no interior do quadro; o óleo, na maneira clássica, atendia bem a êsse reclamo, respondendo com docilidade às exigências do volume, do claro-escuro, do "trompe-l'oeil". Mas a idéia de espaço alterou-se; a visão distante foi cedendo lugar à visão próxima; a sombra deixou de valer como um acidente físico a ser imitado passando a elemento estrutural da composição; os brilhos e reflexos, por enganosos que eram perderam prestígio; enfim, a idéia mesma de representação foi sendo substituída. Impôs-se então o revisionismo dos meios de expressão.

(1) Franz Boas — "El Arte Primitivo" — Versão espanhola de Adrián Recinos — Fondo de Cultura Económica — México — 1947 — pág. 72.

Convém notar que a questão — muito mais complexa do que parece à primeira vista — envolve fatores concurrentes. Paralelamente à revolução tecnológica da pintura, a tecnologia moderna vem também pondo à mostra os resultados de suas conquistas. Assim, os artistas encontraram, a cada estágio de suas indagações, materiais novos, aureolados de promessas fascinantes que pareciam responder — e muitos dêles, realmente, respondem — às suas inquietações. Pigmentos, tecidos, resinas, solventes, e derivados a todo instante surgidos.

Dentre os materiais novos que a tecnologia oferece, destacaremos, neste estudo, apenas um dêles, pela sua atualidade crescente e acentuada penetração no âmbito da Escola de Belas Artes. Trata-se da Resina Vinílica.

Derivado do álcool vinílico, é, a rigor um produto polimerizado daquele álcool. São vários os tipos de resina vinílica, mas, do ponto de vista da pintura, destacam-se dois, como os mais importantes: — o Acetato de polivinila (PVA) e o clorêto de polivinila (PVC).

Acetato de Polivinila: — É uma resina sólida, incolor; solúvel no álcool, ésteres e nas cetonas; insolúvel nas naftas (petróleo) e na água. O fato de ser solúvel em alguns solventes permite que se obtenha com ela vernizes de boa qualidade. Embora insolúvel na água, o acetato, quando imerso na mesma, pode absorvê-la, tornando-se flexível; o vapor d'água ataca-o com mais energia, dada a sua permeabilidade (filmes ou películas). Apresenta, além de outras, duas propriedades valiosas: baixo índice de refração e grande poder de aderência.

Clorêto de Polivinila: — Tem características bastante semelhantes às do acetato, variando todavia no que toca à solubilidade (menor que a do acetato), plasticidade e outras peculiaridades; menor resistência ao calor e à ação da luz; resiste porém melhor à água que o acetato.

Co-polímero: — A co-polimerização dos dois (acetato e clorêto) oferece solução interessante para os inconvenientes e vantagens que apresentam, pois dá em resultado um produto que oferece maior garantia em face da ação da água na película vinílica.

Vernizes — A resina vinílica é solúvel no álcool 95°, havendo ainda outros solventes para a mesma. Isto serve de ponto de partida para a obtenção de verniz adequado à pintura operando-se como se segue:

acetato de polivinila — 400 grs.
álcool a 95° — 1000 grs.

Aquecer (em banho quente) durante 1 hora agitando levemente com bastão de vidro. A solução assim obtida tem aspecto incolor, algo turvo; acrescenta-se em seguida:

diacetona álcool — 50%
toluol — 50%

O resultado é um produto de acentuada viscosidade, xaroposo, transparente, de grande poder adesivo. Da redução posterior até 5% (E.S.), obtém-se finalmente verniz de boa adequação.

Emulsões: — As dispersões aquosas do acetato de polivinila dão emulsões estáveis e de grande aplicação na pintura. Tais como a resina de que procedem, as emulsões são solúveis em álcool 95°, benzeno, tolueno, acetona, etc. O seu aspecto é o de líquido, branco, leitoso, de consistência xaroposa; ao evaporar-se, deixa película finíssima e incolor, de secatividade variável. A qualidade das emulsões pode variar muito, dependendo isto do fim a que se destinam. Assim, pode haver um tipo de emulsão para colar (cola fraca ou forte), para engomar (roupa, tecidos) para simples induto de proteção de superfícies, para preparo de tintas, vernizes, pastas ou massas de obturação, etc.

Propriedades gerais das emulsões: — As emulsões aumentam a sua viscosidade, com o correr do tempo; de modo geral, as emulsões vinílicas (como outras emulsões também) não aceitam estocagem prolongada; o prazo de um ano é o máximo que poderá ser admitido para guardar uma emulsão vinílica; mesmo assim, quando em condições ideais; seis meses, é o tempo garantido para a guarda de qualquer emulsão desse tipo. A resistência à água é problema um tanto complicado para tais emulsões. Uma vez seca a emulsão, ela se torna insolúvel n'água (como se costuma dizer) mas não "insensível" à água. Basta pingar um pouco d'água pura sobre a película de emulsão já seca, para verificar que a mesma sofre embaciamento onde caiu a água; não se dissolve mas pode soltar-se. A estabilidade das emulsões diluídas tende a diminuir quando se lhes acrescenta água; isto implica em precauções que devem ser tomadas quanto às proporções de água a ser empregadas nas diluições; não se pode ultrapassar determinado limite.

A sensibilidade do induto das emulsões vinílicas à água, pode ser bastante reduzida por meio de recursos diversos, destacando-se, entre eles:

- I) — Aplicação de solventes de acetato de polivinila (álcool, cetona, etc.) sobre a superfície do induto, por meio de pulverização, pincel, pistola, etc.
- II) — Aplicação de uma camada de induto hidrófugo sobre o induto vinílico seco.
- III) — Aplicação de uma camada de solução de tanino a 10% sobre o induto, antes de totalmente seco.
- IV) — Insolubilização da emulsão por meio de agentes químicos, sendo este recurso o menos aconselhável pelo risco a que expõe a emulsão.

No caso das tintas, essa sensibilidade à água já se reduz bastante, em virtude da adição de "carga" e de pigmentos que, como sais insolúveis, aumentam a resistência das películas; a adição de plastificantes também dá o mesmo resultado.

Cargas e Pigmentos: — Comumente usados como cargas ou pigmentos, compatíveis com as emulsões vinílicas, são, por exemplo:

- óxido de ferro
- " " titânio
- " " zinco (um dos menos indicados)
- sulfato de cal
- " " bário (barita)
- amarelo de cromo
- os ftalocianinos, etc.

Compatibilidades: — As emulsões vinílicas oferecem ampla faixa de compatibilidades, permitindo a sua mistura com outras emulsões; por ex.:

- emulsões acrílicas
- " de estiremo
- " de cêra de abelha
- " oleosas
- látex de borracha (até 60%, no máximo)

Nota: — os tipos comerciais: "Coralmur", "Suvinil", etc., contêm látex.

Preparo de Suportes: — A amplitude da faixa de compatibilidades das emulsões vinílicas com outros produtos permite a sua aplicação no preparo de suportes, com aderência boa, em:

- papel, cartolina, papelão;
- madeira, duratex;
- têxteis, couros;
- materiais plásticos;
- alumínio e vidro.

Naturalmente as emulsões vinílicas devem ser empregadas em forma de celas que garantam os suportes por meio da adição de produtos como:

- goma arábica;
- " de amido;
- gelatina;
- caseína.

Fungicidas: — São recomendáveis, para as emulsões vinílicas, os fungicidas:

- pentaclorofenato de sódio;
- ortofenilfenato " " ;
- tetraclorofenil (que atua como plastificante).

Referências às disponibilidades do nosso mercado para a obtenção de material vinílico em forma comercial:

Tintas Ypiranga S. A. — Rua Buenos Aires, 83 — GB.

1) — *Protetor Plástico Incolor* — nº 99153 — lata 1/4 gr. — ou galão.

É um produto à base de P.V.A. — em forma emulsiva, branco, de secagem rápida que o torna incolor; tem larga aplicação, como seja:

- a) preparação de suporte, como isolante e adesivo (mordente para as capas posteriores);
- b) como fixador (pigmento + emulsão) nas preparações dos esboços, dos "croquis", quer em papel, papelão ou mesmo nas telas de pano.

2) — *Massa Plástica* — nº 8511 — latas 1/4 gr — ou galão.

É igualmente um produto à base de P.V.A. — em forma pastosa, branca, de boa secagem, dureza e resistência de alto teor; aplicável como:

- a) induto, na preparação do fundo da pintura; (em seu aspecto branco ou colorida p/adiação de pigmento veiculado com o *Protetor Plástico Incolor*);
- b) tinta, nos empastamentos, pigmentando-a como indicado no item anterior;
- c) tinta, na pintura a vinil.

Rhodia Indústrias Químicas e Têxteis S.Á. — Avenida Presidente Vargas, 309 — GB.

Emulsão Rhodopas nº 6000 — É um produto de elevada qualidade e perfeita obtenção técnica; de aspecto pastoso, denso, branco, que se torna incolor após à secagem; fornecido em quantidades mínimas de 10 (dez) quilos. Tem larga aplicação:

- a) nas preparações de fundo e suporte;
- b) nos modernos trabalhos de "colagem";
- c) como "médium" na pintura vinílica;
- d) como "verniz" protetor nas fases de acabamento da pintura ou mesmo depois de pronta aquela;
- e) Na preparação das "texturas" de base, como colante dos materiais de "carga" (gesso, barita, sulfato de cal, etc.).

A grande e rápida difusão, em nosso mercado, de produtos à base de P.V.A. — aplicáveis à pintura artística — vem determinando o lançamento, sob nomes comerciais diversos, de materiais favoráveis à diversidade de pesquisas que tanto empolga o artista de hoje. São quase todos produtos que têm como ponto de partida o P.V.A. Algumas variedades surgem da introdução do "látex" nas emulsões vinílicas resultando em produtos de características algo diferentes como, por exemplo, as massas tipo "Suvinil" ou Wanda", semelhantemente ao que ocorre com as tintas chamadas "Coralmur", cujo branco é corretamente indicado na preparação de fundos para a pintura vinílica, para o óleo, guache, etc.

O pesquisador de Arte, os Artistas em geral e os Estudantes de nossas Escolas encontram uma faixa de produtos, já industrializados, que lhes oferece grande apoio técnico para as suas realizações. Por outro lado, algumas emprêsas da moderna indústria brasileira oferecem ainda grande disponibilidade de assistência técnica — da qual o autor muito se tem valido, através de consultas e experimentos especificados, para encontrar as respostas adequadas aos problemas novos que surgem durante as pesquisas.

A "Tintas Ypiranga S.A.", "Rhodia Indústrias Químicas e Têxteis S.A.", as "Laboratórios Ciba", são entidades industriais de alto padrão de investigações e aplicação tecnológicas, que muito estão contribuindo para a revolução técnica da pintura que se vem desenvolvendo e da qual muito esperam ainda os artistas nas exigências da nova linguagem plástica.

LEBRETON, TÉCNICO DE MUSEUS

ELZA RAMOS PEIXOTO (*)

Desde que elaboramos nossa tese de concurso para a carreira de Conservador, em 1939, sobre a "Missão Artística Francesa e sua influência nas artes", que vimos estudando com todo interesse esta tão importante fase da história das artes plásticas no Brasil.

Em 1940, em colaboração com outros colegas conservadores e a supervisão do então Diretor do Museu de Belas Artes, Oswaldo Teixeira, elaboramos o catálogo e trabalhamos na organização da grande exposição "Missão artística francesa" na qual tivemos a grata oportunidade de reunir originais valiosíssimos dos mais eminentes membros dessa missão, dentre os quais destacaremos as magníficas e inéditas aquarelas de Debret, então adquiridas na França pelo Dr. Raymundo O. de Castro Maya e que atualmente fazem parte do precioso acervo da "Fundação Castro Maya".

Após continuamos sempre pesquisando, estudando, anotando tudo que se refere a essa Missão artística.

Por esse motivo em 1960 voltamos novamente a esse mesmo assunto quando organizamos e elaboramos o catálogo para a Exposição "Lebreton e a Missão artística francesa de 1916", que teve por finalidade precípua focalizar a figura invulgar de Joaquim Lebreton, por ser essa mostra de arte comemorativa do 2º centenário de seu nascimento, ocorrido a 17-4-1760; tivemos então a eficiente colaboração do Conservador Manoel Constantino Gomes Ribeiro.

Não vamos aqui repetir a biografia de Joaquim LEBRETON (1760-1819) que procuramos fazer a mais completa possível para o catálogo da Exposição de 1960 acima referida, a qual dividimos em duas partes principais:

1º — quem era o chefe da Missão artística que a queda de Napoleão fêz vir ao Brasil;

b) a ação de Lebreton no Brasil.

Assim, resumindo o mais possível a primeira parte de sua biografia, vemos que tendo sido ele destinado à carreira eclesiástica, em breve reconheceu não ter vocação para tal e quando rebentou a Revolução, abandonou o hábito e começou a escrever, a ventilar suas avançadas idéias de revolucionário ardoroso e impulsivo. Apesar de ter entrado no Instituto de França para a Classe de Ciências Moraes e Políticas, aí desenvolveu grande

(*) Conservador-Chefe do Museu Nacional de Belas Artes.

atividade, mas sempre voltado para o meio artístico. Tanto assim que empolgou-o a criação do Museu no Palácio do Louvre, inaugurado em pleno Terror, em 1793; desde então começaram a afluir a esse Palácio as principais obras artísticas da França; só de Versailles vieram tesouros incalculáveis como a Gioconda de Leonardo, o São Miguel de Raphael, o Carlos I de Van Dyck, dez Veronesos. Mais tarde chegaram os troféus das vitórias obtidas na Bélgica e Holanda: originais de Rembrandt, Teniers, Rubens, Van Dyck. Le Breton vibrava com tudo isto, principalmente quando soube que a Itália acedia a entregar ao Louvre vários tesouros conquistados por Bonaparte; assim, em 1796, chegou a primeira remessa desse país, da qual faziam parte: magníficas obras de Raphael, Corregio, Ticiano, Veroneso, etc. Foi organizando um préstito com 29 carros cheios de obras-primas; no dia imediato era o magnífico espólio da "Riquíssima rapinagem", para usar a expressão do mestre Afonso D. Taunay, depositado no salão quadrado do Palácio do Louvre. Le Breton, já então Diretor da Seção de Belas Artes do Ministério do Interior, foi incumbido de representar o govêrno junto à administração desse Museu e começou aí, a nosso ver, verdadeiramente, a sua construtiva ação como técnico de Museus. Suas atribuições foram então perfeitamente correlatas aos dos Conservadores da atualidade, mas com uma diferença grande e importante: tinha não só competência, como autoridade para agir, dispor, resolver, solucionar os problemas; assim, foi pois êle o orientador da primeira apresentação das obras de arte no Museu do Louvre e ainda mais: juntamente com Vivian Denon, Diretor desse Museu, fez a escolha dos quadros e estátuas destinados à inauguração do Museu do Luxemburgo — isto porque já o Louvre estava sobrecarregado com o número cada vez maior das "conquistas das vitórias napoleônicas".

Com a remodelação do Instituto de França foi Le Breton eleito Secretário perpétuo da classe das Belas Artes, tornando-se assim o centro de ação dessa classe, insubstituível pela energia, interêsse e dedicação; — organiza êle então um plano de ação muito interessante, como se pode verificar nas atas e relatórios que regularmente apresenta ao govêrno, dos quais o mais conhecido é o de 1808, em que demonstra suas convicções de neo-clássico intransigente e sua oposição ao barroco e ao rococó; nêles faz Le Breton resumos da arte contemporânea, biografias detalhadas de artistas, notadamente nos "elogios" que profere por ocasião da morte desses, procura estimular os novos valores, incitar os estudos arqueológicos que interessassem diretamente à história da arte ou entregar a restauradores competentes as obras que disso necessitassem; assim foram então restaurados muitos originais como a Virgem de Foligno, a Santa Cecília de Raphael por mestres como N. A. Taunay e Vincent.

Nesta época indiscutivelmente JACQUES LUIS DAVID era o chefe do classicismo francês no setor da pintura; é de se lastimar, porém que sempre tivesse havido desentendimentos entre êste e Lebreton; David jamais pôde compreender e aceitar o fato do govêrno ter entregue a classe das Belas Artes a Lebreton, *naturalmente por não ser êste artista*; como vemos,

vem de longe essa incompreensão; o artista é aquele que cria, enquanto o técnico o conservador, aquele que classifica, apresenta e divulga a obra criada, com a alta finalidade de transmitir sua mensagem estética não só aos contemporâneos, como às gerações vindouras. Se até a nossa super-civilizada era atômica ainda perdura essa incompreensão, não nos surpreende que tal acontecesse no início do século XIX, quando Lebreton, por sua ação eficiente e desassombrada em prol da divulgação da arte, pode ser considerado o precursor dos atuais técnicos de Museus; mas como podemos observar estes desentendimentos não conseguiram afetar a benéfica influência de Lebreton no meio artístico de sua época.

A queda de Napoleão abalou profundamente Lebreton. Durante os célebres "cem dias" renovaram-lhe as esperanças, mas depois da volta de Luiz XVIII Wellington e Blucher começaram a exigir que as "Conquistas sagradas" voltassem aos países de origem e aí estabeleceu-se a luta, pois o Diretor do Louvre Vivian Denon, seu Secretário e Lebreton não se confirmavam; a situação agravava-se cada vez mais até que o Museu foi invadido pelos Comissários das potenciais aliadas, batalhões de prussianos que empilhavam quadros e estátuas, danificando muitos deles. O Diretor Denon pediu demissão de seu cargo a Luiz XVIII que resolveu aposentá-lo, enquanto seu secretário era demitido. Apenas Lebreton continuava lutando pela imprensa, escrevendo artigos cada vez mais violentos. Tendo dito Wellington: "precisamos dar aos franceses uma grande lição de moralidade", Lebreton tomou a frase como tema, apontando os vandalismos e furtos de Lord Elgin, praticados no Partenon, com plena aquiescência como Secretário do Instituto na Sessão de 28 de outubro de 1815, empregou ele toda a sua eloquência e em vibrante discurso verberou acremente a volta das conquistas, declarando que só a história poderia pronunciar-se sobre esses atos. Achamos nós, decorridos tantos anos, que se foi realmente uma violência condenável dos exércitos napoleônicos o fato de levarem tantas valiosas obras de arte como "conquistas sagradas" de suas pátrias de origem para a França, também o foi a maneira pela qual as tiraram do Museu do Louvre; e achamos ainda que bastante razão tinha Lebreton quando afirmava: "não se há de dizer tão pouco que à França jamais faltou magnificência para consagrar a essas obras-primas um templo delas digno, nem generosidade para facilitar-lhe o acesso aos estrangeiros, amigos ou inimigos; parecia que naquele recinto augusto não havia lugar para ódios nem rivalidades; gozamos tanto mais intensamente quanto fazíamos outros gozar". Ele, que era a combatividade em pessoa, com esta frase se nos afigura partidário de uma das mais modernas e elevadas finalidades dos Museus que é a aproximação entre os povos, a preservação da paz através da arte.

O público aplaudiu entusiasticamente este discurso, que valeu a Lebreton sua demissão sumária do cargo de Secretário, que por ironia era "perpétuo" e das duas classes do Instituto; — Luiz XVIII quiz dar imediata

satisfação aos representantes das potências estrangeiras, sobretudo aos da Inglaterra.

Embora destituído de seus cargos, Lebreton continuava a manter boas relações nos meios intelectuais que sempre freqüentara e foi um dos membros do Instituto, o naturalista Alexandre Humboldt, que serviu de intermediário entre o Marquez de Mirialva e o ex-Secretário, a respeito da idéia da organização de uma Missão capaz de trazer para o Brasil os ensinamentos artísticos do Velho Mundo; à vista dos conhecimentos e do interesse demonstrados por Lebreton foi o seu nome escolhido para chefe dessa Missão.

E aí vemos como um acontecimento histórico influiu de maneira decisiva para que tivéssemos como mentor dessa expedição um homem de tanta competência, "Cavaleiro da Legião de Honra", escritor, tribuno, crítico de arte — títulos êsses a êle dados por todos os historiadores que trataram dêste assunto; *técnico de Museus* — título que lhe acrescentamos nós, pois não podia ser um crítico de arte apenas aquele que tão bem conhecia e dispunha as obras de arte no Museu do Louvre e que com tanto zêlo as conservava, e que mal feito de tão duros golpes começou logo o trabalho de organização dessa Missão artística. E conseguiu encontrar ótimos elementos quase todos igualmente descontentes com a situação política da França, como é do conhecimento de todos nós.

Para tôdas as despesas de organização e da viagem recebera Lebreton do Cavaleiro Francisco José Maria de Brito, encarregado dos negócios de Portugal na França, uma ajuda de custo de dez mil francos.

Apesar da exigüidade dessa verba, mesmo levando-se em conta a época aêsses acontecimentos, Lebreton lembrou-se logo em adquirir alguns quadros para início de uma pinacoteca no Brasil, visando, naturalmente, não só contribuir para a cultura de uma civilização que surgia no Nôvo Mundo, como para que os alunos da Escola que seria fundada tivesse conhecimento da "verdadeira arte".

Assim, depois de todos os trabalhos preparatórios, embarcou no brigue americano Calpe, no pôrto do Havre a Missão Artística chefiada por Lebreton, trazendo-nos não só mestres de cada uma das especializações artísticas, como vários artífices, a coleção das aludidas telas, um moinho completo movido por uma roda hidráulica, um outro moinho do sistema diferente, uma roda mecânica — o que demonstra o cuidado de Lebreton em satisfazer plenamente o desejo do Marquez de Mirialva e do Conde da Barca que recomendaram que êle não só cuidasse das "artes liberais e de luxo como principalmente das úteis e necessárias à economia interior do país".

b) a ação de Lebreton no Brasil

Resumindo igualmente a 2ª parte da biografia de Lebreton vemos que aqui chegou êle com o mesmo entusiasmo que caracterizava todos os seus atos; a aventura da viagem, a vontade de realizar alguma coisa de inédito, empolgaram-no completamente.

Com a boa acclhida recebida da parte de D. João VI e seus ministros

dispôs-se a trabalhar logo no projeto da dupla Escola de Artes e Ofícios que tinha em mente organizar nos moldes da "Escuela de los nobles artes no México", citada por Humboldt no seu "ensaio político sôbre a nova Espanha e também inspirado no trabalho de seu compatriota o pintor Jean Jaques Bachelier (1724-1806) ao fundar a "Escole Gratuite de Dessin" em 1766, posteriormente Escola Nacional de Arte decorativa de Paris, na qual Lebreton foi um dos fundadores e Diretores.

Os projetos para uma dupla Escola de Artes e Ofícios, cujos originais do próprio punho de Lebreton encontram-se no Arquivo Histórico do Min. do Exterior, estão contidos em dois documentos datados de 12 de junho e 4 de julho de 1816, respectivamente, e endereçados ao Conde da Barca, o 1º dêles foi traduzido e publicado pelo Prof. Mario Barata na Revista da Diretoria de P.H.A.N. n° 14 (1959); o 2º dêsses documentos, que pouco difere do primeiro, foi por nós traduzido e transcrito no catálogo da Exposição de 1960. Nesses projetos o que ressalta logo à vista é o fato de procurar Le Breton reunir o ensino das Belas artes ao dos ofícios, isto é preparar não só artistas plásticos como artífices competentes, de que tanto carecia o Brasil de então; sente-se ainda que êle procurou conciliar a pedagogia do neo-classicismo à influência da revolução francesa, com referências ao ensino técnico, como acontecera com as duas escolas acima citadas, nas quais por certo se inspirou, frutos ambas das idéias liberais da 2ª metade do século XVIII na França, preconizadas pela Revolução Francesa; indiscutivelmente seguiu êle êsses exemplos, procurando, porém, com seu invulgar discernimento, adaptá-las às necessidades brasileiras.

Tudo faz crer que a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, a que se refere o decreto de 12 de agosto de 1816 tenha sido a planejada por Lebreton, em seus estudos originais acima citados, embora já modificados.

Até então a situação corria normalmente; promulgado o Decreto, é Lebreton nomeado Diretor da Academia recém-criada, e os demais membros da Missão Artística — Professôres e adjuntos. Mas aí começaram a surgir os entraves, as dificuldades. Concordamos plenamente com a abalizada opinião de Afonso D. Taunay, estribada em suas pesquisas junto ao Arquivo do Ministério de Estrangeiros da França, do "Quai d'Orsay": mais do que a inércia colonial e o mal compreendido nacionalismo, o que impediu o aproveitamento do chefe e dos membros da missão francesa pelo govêrno de D. João VI foi a atitude hostil, violenta, a guerra que moveu a seus compatriotas o Cônsul Geral Maler, que considerava inimigos da pátria comum aqueles ardorosos bonapartistas.

Só estudando detidamente o procedimento tão incorreto dêsse Cônsul, que trouxera para o Brasil as paixões políticas que então dividiam os franceses é que podemos compreender a luta tremenda de D. João VI que ficara simplesmente aturdido — de um lado tinha o desejo da fundação da Escola de Artes, apoiado pelos seus ministros e de outro lado não podia deixar de ser influenciado com a opinião contrária, a verdadeira guerra movida aos mestres franceses e especialmente a Lebreton pelo represen-

tante do governo francês no Brasil, o citado Cônsul Maler; achava êste que Lebreton tramava contra Luiz XVIII, que aqui continuava a pregar suas idéias revolucionárias.

Tudo isto veio anular todos os bons propósitos de Lebreton e a benéfica influência que poderia ter tido no Brasil daquela época; assim mesmo, com seu temperamento combativo muito lutou êle ainda, procurando interessar as autoridades no sentido de tornar-se realizada a Escola que só existia por decreto há quase 3 anos; nada conseguindo desinteressou-se completamente e recolheu-se à sua casa no Flamengo, sob o pretexto da elaboração de uma obra literária.

Deve-se convir que sua situação era bastante diferente e mais difícil do que a de seus companheiros de Missão que encontravam em seus trabalhos artísticos lenitivo para as suas decepções, estímulo para agir e ensinar particularmente ou em seus "cursos livres".

Acostumado a um meio intelectual tão diferente e superior ao que encontrara no Brasil-colônia e ficando praticamente na inação — Diretor que não tinha o que dirigir, — "Comandante sem navio", o erudito ex-Secretário do Instituto de França, primeiro e dos maiores técnicos de Museus que já existiram, aqui terminou melancolicamente os seus dias, a 9 de junho de 1819, relativamente moço com 59 anos de idade, sem conseguir realizar nenhum dos projetos que o trouxeram ao Brasil com tantas ilusões e entusiasmo: organizar o ensino artístico e fundar uma pinacoteca.

Porém agora, decorridos mais de século e meio da data dos fatos aqui relatados, podemos afirmar que na realidade a semente, a base da organização do ensino artístico brasileiro foi tirada dos projetos feitos pro Lebreton em 1816, a que já nos referimos; e que a coleção de telas por êle trazidas, conjuntamente com outras aqui deixadas por ocasião da volta de D. João VI para Portugal, constituíram o início da pinacoteca da Academia, depois Escola e finalmente do Museu de Belas Artes.

Para finalizar, e a vista do exposto podemos asseverar que o Brasil teve a primazia de contar com um técnico de Museus na fase da organização do seu ensino artístico e que sendo êste um fato esporádico não teve continuidade; como é sabido a museologia como ciência data da segunda e terceira décadas desta centúria e só após 1930 foi introduzida no Brasil.

Nós que temos a honra de pertencer ao grupo dos primeiros conservadores brasileiros, verdadeiros pioneiros neste setor de cultura, ainda mais honrados ficamos ao concluir que também Lebreton, o erudito, o dinâmico chefe da Missão artista de 1816, exerceu, sem dúvida alguma, as atribuições de um autêntico técnico de Museus.

BIBLIOGRAFIA

Afonso D'Escragnolle Taunay — Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro — tomo LXXIV — parte I (1911).

- "Do Reino ao Império".
- "A Missão Artística de 1816 (publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — 1956).
- Vários artigos publicados na imprensa do Rio e São Paulo.

J. B. Debret — Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (tradução de Sérgio Milliet).

Mário Antônio Brata — Manuscrito de Le Breton sobre o estabelecimento da dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816 (Revista do P.H.A.N. n° 14).

- "Le Breton et l'organisation d'une doublé école des Beaux Arts et des arts metiers au Brésil em 1816 a propos de la Mission artistique française de 1816 (comunication aprovée par le XIX Congress International d'Histoire de l'Art — Paris, septembre 1958).

Elza Ramos Peixoto — "Missão artística francesa e sua influência nas artes" (tese aprovada em concurso de conservador).

- Catálogo da Exposição "Missão artística francesa" (1940).
- Catálogo "Lebreton e a Missão artística francesa de 1816" — (1960).

Arquivo da E.B.A. — Catálogos da Academia Imperial de Belas Artes de 1836 e de 1850 em diante e outros documentos.

Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes — documentos diversos.

... the first of these was the ...

... the second of these was the ...

... the third of these was the ...

... the fourth of these was the ...

... the fifth of these was the ...

... the sixth of these was the ...

... the seventh of these was the ...

... the eighth of these was the ...

... the ninth of these was the ...

... the tenth of these was the ...

... the eleventh of these was the ...

... the twelfth of these was the ...

... the thirteenth of these was the ...

... the fourteenth of these was the ...

CONFERÊNCIAS



"PIERO DELLA FRANCESCA"

CARLOS MEGANO

É-me sobremaneira grata a oportunidade de realizar esta palestra, não somente por poder participar assim do programa de Comemorações do Sesquicentenário desta Casa, como por se tratar de um tema, *Piero Della Francesca*, do mais vivo interesse para a pintura contemporânea como, especialmente, para a pintura mural, assunto que me toca diretamente por ser esta a matéria a meu cargo. Este seria um pretexto inclusive para, ao abordar o assunto, chamar a atenção mais uma vez para este setor do ensino da pintura, ainda novo na Escola e que me empenho em desenvolver. Quem vos fala portanto não é um orador ou um conferencista, mas um professor profundamente interessado em comunicar e difundir sobre matéria de sua especialidade, despertar o interesse em torno dela, no que o tema escolhido atende plenamente.

De fato, Piero Della Francesca é a figura sobremodo atraente pelo fato de sensibilizar particularmente a consciência artística contemporânea, tanto pela atualidade da sua concepção da cor e da estruturação plástica tão próximas do desejo de abstração e geometrização, peculiares às correntes mais significativas da arte contemporânea. Como também pela monumentalidade e sentido arquitetônico e espacial da sua composição, tão significativos para o movimento muralista que se mostra com as maiores perspectivas no campo das artes plásticas nos dias de hoje.

Foi sobretudo pela pintura que a Itália nos falou. Mas ela então não poderia possuir sobre a superfície pintada, senão uma concepção particular. Os muros das igrejas e dos palácios municipais eram os únicos bastante em evidência e bastante vastos para apaziguar a febre do artista, a avidez sentimental do espectador, o orgulho do clérigo e da cidade. O afresco entre outros motivos aconselhado pela transparência da atmosfera florentina, pela nitidez dos tons e dos contornos, a nudez dos muros romanos sem janelas nem vidraças, tornou-se a linguagem natural de todos os pintores toscanos. Os antigos mestres da Idade Média, Cimabue, Giotto, Simone Martini, os Pazzi, os Lorenzetti, Orcagna, não conheceram outras. Cennino Cennini fez sobre ele um livro ingênuo e tocante. Ao respeitar

(*) Conferência pronunciada no programa de Comemorações do Sesquicentenário da Escola de Belas Artes.

do Renascimento, Fra Angélico nele se apoia, Masaccio, dêle tira acentos que nenhum depois dêle consegue encontrar, Miguel Angelo faz dêle um instrumento terrível que faz estremecer o monumento. Parece que Andrea del Castagno, Filippo Lippi, Ucello, Ghirlandajo, Luini, não são verdadeiramente os mesmos, que por êle e graças a êle. O afresco, em muitos dêles, lembra, pela profundidade e pela pureza do acento, pelo caráter de vida surpreendida como uma sombra sôbre o muro, os velhos decoradores etruscos.

O afresco nasceu duma colaboração estreita entre o artista e o pedreiro. Quantas pesquisas comuns, derrotas desanimadoras, entusiasmos feridos, antes que o pintor conhecesse as qualidades da sua matéria, soubesse prepará-la, esperar, surpreender o instante onde ela exigia que êle lhe desse tudo o que foi longamente cultivado nos desenhos e nos cartões! Êles se levantavam às últimas horas da noite para pintar antes que o sol secasse as muralhas. Viviam o dia todo na espera ardente dêesses momentos admiráveis quando comungariam com a pedra pela eternidade do espírito. Sua vida passional não era senão a preparação superior e tiranizante para a missão que êles sentiam. Elio Fauro tem palavras luminosas sôbre êste grande momento da pintura Italiana quando diz que êles "fizeram do afresco um instrumento profundo do qual souberam tirar acentos tão dramáticos que a chama de seus corações parece ainda abraçar os muros. Nem hesitações, nem arrependimentos. Para que o rebôco húmido pudesse tomar a côr e a cristalizar em seu endurecimento gradual, lhe fornecer um pouco do seu brilho, lhe dar incorporando-a a água e à pedra sua terrosa e surda beleza, foi preciso o elan da alma italiana, não voltando jamais sôbre seus passos, sempre furiosa e mortificada de não poder se superar. O afresco é feito para fixar o instante passional em uma matéria sólida como a meditação".

A obra a mais decisiva do afresco toscano, entre a *Arena* de Pádua e a *Sixtina* de Roma, se desenvolve na humilde Igreja de Arezzo. Quem não vou estas grandes formas marcharem na muralha mesma, afundarem com ela em sua própria profundidade, esta batal ahimóvel que atrôa, estas vastas mulheres ajoelhadas, estas arquiteturas grandiosas de cidades, de colinas, de árvores, não terá conhecido o instante solene onde todos os elementos da grande decoração mural pareceram reunir em volumes geométricos o drama humano dispersado. A estática italiana é mais fortemente assentada nesta obra do que nenhuma etapa dêste gênero não o foi jamais em outra parte, como congelada em blocos de pedra palpitante, articuladas e cintadas de ferro".

Piero Della Francesca pode ser considerado como o pintor do Renascimento que mais toca à sensibilidade moderna. É sem dúvida alguma aquêle que despertou mais êcos na consciência artística moderna. A vontade de abstração que se impôs depois do comêço dêste século encontra sua melhor correspondência no gôsto de Piero Della Francesca pela contemplação, que le prefere sempre à representação das ações. Na igreja de S. Francisco

de Arezzo suas obras exercem sôbre o visitante uma sorte de fascinação; elas o introduzem em um espaço espiritual onde as criaturas reais vivem banhadas duma luz de eternidade. Realidade e abstração, vida e contemplação atingem na sua arte um equilíbrio perfeito e único.

Dois dos artistas que nosso século trouxe à primeira linha são italianos. Uccello e Piero Della Francesca. Uccello pintou batalhas estilizadas como baixo relevos egípcios e onde a imobilidade de ballet ritual parece colocar ao serviço da côr um símbolo solene. Piero, criador de um dos estilos dos mais elaborados que a Europa conheceu, é o inventor do desprendimento como expressão dominante dos personagens. Seu povo de estátuas parece não se animar senão por uma dança sagrada.

É Piero o símbolo mesmo da sensibilidade moderna que quer que a expressão do pintor venha de sua pintura.

Um silêncio quase absoluto se fêz durante muito tempo sôbre a sua arte. Isso é, de resto, compreensível, que nos séculos 17 e 18, mesmo se conhecessem sua pintura, não saberiam compreendê-la. Esta estava com efeito muito distanciada do gôsto do tempo: ela não atendia ao belo ideal como a de Rafael; ela não se compunha, de nenhum modo, segundo o canon clássico, e não mostrava sobretudo nenhuma inclinação por aquele movimento barroco que se amava tanto. No comêço do sec. 19 começava-se a se interessar pelos "primitivos" mas mesmo então a arte de Piero não foi compreendida.

Desde 1897, Berensom compreendeu que a grandeza de Piero residia sobretudo na impassibilidade de suas imagens que apareciam liberadas de tôda emoção. Recentemente publicou um ensaio onde desenvolveu essa noção de impassibilidade na arte de Piero, marcando sua importância ao ponto de dar uma definição da arte universal que deve *ser e existir* e não *representar* e exprimir. Depois do comêço do nosso século numerosos foram os estudos e as monografias consagradas ao pintor. Entre estas citaremos por sua importância, a de Roberto Longhi.

É preciso no entanto nos darmos conta de que os trabalhos da crítica não foram suficientes para suscitar o entusiasmo do público pela arte de Piero, ou pelo menos não contribuíram senão de um modo limitado. Com efeito esta arte responde à necessidade de abstração à qual obedecem os melhores artistas do mundo inteiro há sessenta anos; foram e particularmente as obras dos cubistas que incitaram os amadores de arte e o público a se transportarem a Arezzo e a descobrir a grandeza única de Piero Della Francesca. A atração que êle exerce hoje sôbre nós não poderá ir senão se acentuando com o tempo.

À falta de notícias precisas, os historiadores modernos concordam no seu nascimento em Bolgro San Sepulcro entre 1410 e 1420. Muito jovem foi discípulo de Domenico Veneziano. À exceção do Polithico della Misericórdia, que tem acentos evocativos de Masaccio, especialmente na dramática crucificação, tôdas as maiores obras de Piero que precedem os afrescos de Arezzo, estão mais ou menos sob a influência do Veneziano. Foi o estreito

contacto com Domenico Veneziano que o conduziu a uma sensibilidade colorística que não era mais aquela agradavelmente superficial do tardio gótico, porque encontrava a sua base em harmonias refinadamente buscadas por meio da perspectiva aérea e das relações de luzes e côres.

No *Batismo* da Nacional Gallery, pela concepção nova da luz clara e sobretudo pela ampla composição que toma um caráter estático de recolhimento, está manifesto e povoado já este mundo pictural que mais tarde Piero Della Francesca animará plenamente nos seus afrescos de Arozzo.

Na *Flagelação* que vem sendo considerada um dos máximos pontos de chegada de Piero, pelo que significa quanto aos problemas construtivos, encontramos uma demonstração dos valores dos pressupostos formais e perspectivados sob os quais a sua arte vem repousar. Sobre essa obra bem diz Longhi que Piero transformara a composição reevocativa em uma visão de uma humanidade impassível dentro de uma arquitetura impassível. Cada seu elemento, na parte esquerda da composição, está em relação à Sacra cena uma fixidez cristalina; na parte direita, o grupo solene de figuras são obra de pura pintura que preludia a elegância da figura da rainha de Salomão do ciclo aretino e fazem de Piero colorista, um rival italiano dos grandes primitivos flamengos.

As experiências da mocidade de Piero encontram sua conclusão nos afrescos de Arezzo: eles provocam em nós uma impressão de admiração, de encanto e de estupefação, todas ao mesmo tempo é uma impressão que não tínhamos provado igual frente a outros solenes conjuntos pictóricos, nem mesmo diante de Masaccio no *Carmine* de Florença. A humanidade heroica de Masaccio é comovente e provoca exaltação. No dizer de Venturi, no entanto, "enquanto Masaccio criou uma obra monumental, toda feita de energia moral, onde Deus, que se fez homem, e seus discípulos se impõem sobre a terra por seus milagres, a obra de Piero nasce da contemplação estética de um mundo onde a vida se escôa com tanta lentidão que ela parece pertencer à eternidade e onde vida e morte parecem se fundir em uma existência superior. Poder-se-ia mesmo distinguir nele uma certa indiferença de sentimentos".

O clima de Piero não é aquele que isoladamente respiramos; os homens ali vivem uma vida que não é real, nem mística, que faz apêlo a civilizações longínquas no espaço e no tempo, a uma humanidade primordial, solene e medida, onde as paixões, o movimento, existem mais em potência do que em ato.

Desta humanidade que se encontra extinta após haver cumprido o seu ciclo, Piero é o incomparável re-evocador. No dar-lhe uma nova vida, a sua linguagem se encontra com aquela dos mestres orientais da Babilônia, da Assíria do Egito, também com a da Grécia antiga, bem como com as expressões de toda civilização figurativa que aos valores de análise tinha proposto valores de síntese, isto é, que tinha construído sua particular visão

não já sôbre o real, mas sôbre seus dados de equivalência com respeito ao real.

No dizer de E. Faure: "Piero pintou perfís parados que parecem sulcados no cobre, roupas bordadas de flores agudas como espinhos, grandes figuras austeras isoladas por um traço puro. Nuvens horizontais se acumulam num céu onde a pomba divina estende azas rígidas. Uma magestade terrível se levantava mais alto que tôdas as frentes dos filhos dos seus pensamentos. A fusão do elemento vivo qu enossa sensibilidade nos revela e do elemento matemático onde nossa inteligência nos conduz se operava também em sua obra que constitui a expressão mais forte do empenho levado pelos italianos para encontrar o acôrdo absoluto entre a ciência e arte.

Com Piero a forma torna-se a uma vez a cristalização e o núcleo do poema espacial que se desenvolve no afresco com uma indizível grandeza. A perspectiva se faz lírica, de mecânica que era. É êle, pode-se dizer, que conquistou definitivamente o espaço à pintura. Eu digo "O espaço" e não a atmosfera, o que será a tarefa e glória dos venezianos. O espaço geométrico não o espaço material. As três dimensões além disso, são anexadas à composição que guarda, como entre os mais puros dentre os primitivos, seu caráter dramático, enriquecido dêsse modo, num mundo espacial que delas participa, com o rigor formidável de suas linhas, de seus ângulos e de seus círculos perfeitos.

Suas figuras, sôbre o afresco, se edificam como casas, duma tão forte arquitetura que os torsos e as espáduas, os braços, as cabeças dominando os pescoços, parecem determinados pelo mais rigoroso cálculo. Torsos cilíndricos, espáduas largas, braços redondos, pescoços semelhantes a colunas, cabeças esfórmicas com o olhar direto. Dir-se-ia estátuas que marcham, ou se ajoelham, puras e fortes como as antigas. Nem um só dentre os mais nobres dos italianos, nem Giotto, nem Della Quercia, nem Masaccio, Miguel Angelo, não exprimo o que há de mais altivo em nossa única aventura de viver, com um heroísmo superior àquele. Êle é talvez o maior entre êstes homens invencíveis que, através tôdas as tempestades, oprimos pela paixão, usando se fôsse preciso do crime, aceitando a vida como um drama todos os dias, dirigiam-se, olhos fixos diante de si, para qualquer coisa de mais alto e de mais trágico que sentiam em seu coração resoluto e desesperado. Êle atravessa o mundo em companhia dos heróis de seus afrescos, impiedoso, puro como a fôrça, inacessível à resignação. O tronco das árvores é nu, as fôlhas são imóveis, mas qualquer coisa sobe e se espalha por tudo, a ardente seiva central que os conserva elevados e rígidos. A sombria terra mesma parece formada de curvas que o fogo subterrâneo enfeixa umas nas outras como para obedecer a alguma potência racional que coordena seus esforços. Não há obra mais sublime na Itália".

Escreve Roberto Loughi que os afrescos de Arezzo produzem no expectador uma alegria cromática, acima de tudo. "Nunca eu entrei na

Pier Della Francesca — Chiesa di S. Francesco (coro) — Ritrovamento e verifica-
zione della Croce





Pier Della Francesca — Chiesa di S. Francesco (coro) Battaglia
di Eradeo contro Cosroe

Igreja de S. Francisco sem experimentar de nôvo êste choque que senti a primeira vez à vista da "muralha sagrada" de tons verdes e rosas, marrons e brancos, tão puros como os que colorem os prados, as faces das crianças ou as fontes claras... Foi Piero que nos revelou a imagem do mundo tocado pelo primeiro raio de sol". É bem a expressão do que sentimos todos os que a conhecemos.

A côr, efetivamente é ditada a Piero por sua sensibilidade, sendo para êle o primeiro passo para a descoberta do mundo. Seu ideal de uma realização monumental, suas pesquisas científicas ou seus cálculos geométricos vêm depois. A côr é a "verdade primeira" o fato mesmo da sua ingenuidade: ela é uma criação espontânea, a razão essencial de sua grandeza de artista. Mas tão ingênua como espontânea que seja, ela permanece, não menos, complexa.

Domenico Veneziano traz a Florença uma experiência particularmente refinada do tom local, que é a origem da concepção de Piero, segundo a qual as zonas luminosas são nitidamente separadas das zonas de sombra e os contrastes servem para lhes dar maior brilho. Em lugar de estabelecer nuances de uma só côr pelo claro escuro Domenico Veneziano, bem como Piero, utilizam duas côres diferentes, uma para a luz e outra para a sombra. Ora, sabe-se que mesmo realizado dêsse modo e atenuado pela côr, o claro escuro não perde nunca seu caráter original, baseado sôbre a relação do branco e o negro, que não são côres. O efeito de luz e sombra, embora permanecendo o mesmo em essência, é muito mais rico e complexo em Piero do que em D. Veneziano.

Côr e luz diz Venturi tomam em Piero Della Francesca um valor legendário; elas nos transportam a um mundo desconhecido no qual nossa fantasia se liberta totalmente, onde a vivacidade de um branco seria dotado de algum poder mágico, ou um rosa, um azul pálido, exprimiriam tôda a ternura que a luz leva às coisas dêste mundo.

Sua sensibilidade de colorista o leva a envolver o corpo humano de tal modo que êste pareceria modelado pela atmosfera e não por sua construção anatômica. É inútil insistir sôbre a diferença que separa a concepção de Piero da que nos é revelada nos nus "anatômicos" de Pollaiolo.

É portanto graças à sensibilidade cromática que Piero, não se prendendo sômente à representação da figura humana, soube exprimir sua própria vitalidade e sua humanidade aos vazios e aos cheios da composição, às arquiteturas, ao céu e à terra. O ritmo particular da sua composição marcado de cesuras deriva de sua concepção da côr. Mesmo se a cena não comporta mais do que um só motivo e que o espaço que a encerra não tem nenhuma razão de ser dividido, mesmo assim Piero interrompe a narração e reparte a superfície em duas zonas. Esta maneira de conceber o desenrolar das imagens se prende ainda à tradição medieval que separava as zonas de côr para obter maior claridade na representação. E esta sensibilidade pelo mundo da côr nos explica também a atração de Piero pelos motivos heráldicos. O perfil da Rainha de Sabá, o

de Segismundo Malatesta ou das esposos Montefeltro, o ritmo das lanças, das bandeiras, das pernas dos cavalos, êste e outros assuntos, revelam essa inspiração de Piero e a origem da natureza de sua composição derivada da sua concepção da côr.

Na visita da Rainha de Sabá a Salomão, cada elemento da composição é matematicamente medido: quase pareceria que Piero, observa Longhi — como esbôço do quadro se tenha proposto um teorema "que vem depois docemente revestir-se de um espetáculo". A grandeza de Piero está com efeito em um perfeito conúbio entre ciência e fantasia: a ciência o leva a um indefectível cálculo de cada massa introduzida para encher o espaço e a estabelecer relações, a que chamaremos de necessidade, entre massa e massa; a fantasia lhe dá a faculdade de transfigurar um fugas momento de vida em uma visão elevadíssima que o fixa para sempre no tempo.

Nesta pintura o decorrer da ação "pausada", as linhas concentradas no monumental, a disposição abstrata e arquitetural das imagens desprendem uma serenidade de tal modo geral que a obra parece, por sua só presença, afirmar uma existência eterna, para além da noção do tempo, para além das contingências. Ela ultrapassa seu conteúdo de narração legendária para exprimir uma verdade a que presentem êstes "olhares voltados para o interior", ao seio dum mundo imutável e isolado.

A *Vitória de Constantino sobre Maxêncio*, mais do que uma batalha é uma parada. No grupo que avança para o rio sob a direção de Constantino, o movimento, se bem que em parte sugerido, aparece como paralisado. É pròpriamente êste senso de estaticidade que contribui, como em Paulo Ucello, para o altíssimo valor decorativo da composição: daquele enrelaçado de cavalos potentemente em escôrços, de estandartes distendidos, de lanças alçadas, de cimos ornados de impossíveis esferas, nascem os geométricos volumes de Piero, nasce a sua visão encantada que o colorido deliciosamente comenta.

Em sua pintura encontramos aquela vontade de abstração referida anteriormente. Na Pintura de Piero Della Francesca, observa L. Venturi, quantos temas *aspiram* a se transformar em figuras geométricas — e nós sublinhamos êste têrmo "aspirar" porque lá está o segrêdo da arte de Piero. Se seu mundo de imagens guarda com efeito sua vitalidade plena é porque se mantém aquém da geometria, como se esta fôsse um objetivo que era preciso não atingir plenamente. Tomemos por exemplo o segundo anjo e a árvore no *Batismo de Cristo* da Nacional Gallery. Estas duas figuras tendem a se transformar em colunas cilíndricas, adquirindo dêsse modo uma misteriosa dignidade, mas permanecem visivelmente anjo e árvore. E mesmo poderíamos ajuntar, sua postura geométrica confirma sua realidade.)

Platão afirmava que a beleza absoluta se encontrava sòmente nas figuras geométricas. Piero é da mesma opinião. A beleza das seguidoras da Rainha de Sabá, nos afrescos de Arezzo, é devida, em boa parte, às

suas formas cilíndricas. Na *Invenção da cruz* não é a perspectiva que dá sua beleza à visão da cidade, pois que as casas estão ainda superpostas segundo a concepção medieval. Mas a forma simples e abstrata (sem contar a luz) confere à paisagem todo seu valor poético. Lembremos ainda as duas paisagens pintadas no verso dos retratos dos esposos Montefeltro, da galeria Uffigi de Florença. O encanto irresistível que deles se desprende é devido ao ritmo disperso das colinas que não são, em verdade, que cônes com bases alargadas.

É dêsse modo que a Pintura de Piero Della Francesca está tão próxima da sensibilidade moderna. Ela revela o desprendimento do artista com respeito ao motivo tratado e se alia admiravelmente à abstração das formas.

De igual modo que Matisse para quem "a expressão não reside na paixão que brilhará sobre um rosto ou que se afirmará por um movimento violento" ao enunciar seus princípios num artigo da *Grande Revue* em 1908, também diremos que Piero não se preocupa de exprimir o ódio ou o amor: poder-se-ia mesmo descobrir nêle uma certa indiferença de sentimentos.

Também falar da pintura do após guerra é falar desta pintura que quis renunciar à aparência das coisas para descobrir uma mais secreta significação da realidade. Mondrian nos revela o denominador comum de tôdas as pesquisas que se tem sucedido em nosso século: "Tôda arte moderna se definiu por uma libertação relativamente mais acentuada da ditadura do motivo. Face ao real, o impressionismo se preocupa, antes de tudo, dêle dar uma impressão e não de representá-lo. Depois dos impressionistas, em graus diversos, não há arte que não desmint a natureza e suas aparências; os cubistas lhes dão ainda um outro golpe; os surrealistas as metamorfoseiam; os artistas abstratos a excluem. Dêsse modo: liberdade expressiva fora da confrontação com o motivo, mas não, contudo, renúncia, recusa de exprimir o eterno conteúdo do acontecimento humano em tôda a sua complexidade. O grande mal entendido daqueles que fazem um julgamento superficial sobre a arte não figurativa é de não querer compreender que a liberdade da forma em face da aparência objetiva não significa de nenhuma maneira qualquer abandono de uma realidade mais profunda e mais íntima". (N. Ponente — in Squire).

Igualmente Piero soube à sua maneira ser um potente realista. Êle impôs a verdade de suas imagens através desta abstração formal que não é outra coisa que uma representação simbólica, mas que tem também uma outra significação. Piero Della Francesca pertence à "religião do homem": êle tem a fé na capacidade dêste — o que está na base da civilização do Renascimento que considera o homem como o centro do universo. Masaccio realiza êste ideal pela força da sua concepção. Suas imagens criam, por sua própria força plástica, o espaço que as contém, enquanto que em Piero, se o espaço encerra à representação humana, êle toma também um valor de imagem em si. De sorte que a qualidade

monumental se estende tanto ao homem como ao que o envolve, e a expressão monumental de Piero Della Francesca abraça o universo, humanizando-o. E se sua humanidade é tão calma, é porque ela está como cristalizada na eternidade. Cada uma de suas representações arquitetônicas é marcada de vitalidade porque ela também participa da abstração intelectual que envolve a imagem humana; é deste modo que esta torna-se arquitetura e que a arquitetura se humaniza.

Se houve na história uma época onde a criação artística pôde coincidir com as pesquisas científicas, isso aconteceu no século XV, em Florença, observa L. Venturi: Pintar para representar significava então pintar para conhecer antes de tudo o homem e a natureza e suas relações recíprocas.

L. B. Alberti em seu tratado sobre a pintura escrita em 1453 dá à perspectiva o papel de reencontrar nas raízes mesmas da vida a essência da pintura. Acreditava-se pois que o conhecimento da realidade devia resultar não mais de uma revelação de Deus, como na Idade Média, mas dum estudo perspectivo da natureza. É um cristianismo que opõe ao ideal grêgo da contemplação o de uma vontade agindo para o bem comum; a arte tem sua base no conhecimento do homem e não na emanação de Deus, assim como se pensava depois de Plotino. O ideal de Alberti encontra um acôrdo entre ação e contemplação; êle abraça o universo inteiro. Assim êle responde plenamente ao ideal de abstração monumental que nos é revelado pelas formas e pelas côres serenas de Piero Della Francesca.

Êste escreveu dois tratados, um sobre a perspectiva e outra sobre os cinco corpos regulares. Foi um geômetra e nos seus escritos estudou rigorosamente a perspectiva de Alberti. É verdadeiro que aquêle ideal de vida, que naturalmente mais do que uma maneira de sentir, corresponde perfeitamente ao seu ideal pictural e as suas concepções de formas geométricas. É por isso que dissemos que na pintura de Piero, seus temas *aspiram* a se transformar em figuras geométricas.

A aspiração à regularidade geométrica é bem mais fortemente expressa no mundo pictural de Piero Della Francesca do que em nenhum outro artista do Quattrocento e ela decorre diretamente de seu ideal de monumentalidade. A perspectiva criou o espaço, que é pôsto em relação com a figura humana. Quando esta se opõe ao espaço, parece gigantesca como nos afrescos de Masaccio na Capela Brancacci.

Piero Della Francesca, sentindo o valor da representação perspectiva, todavia não a deixa jamais absorver inteiramente a figura humana: e isto é significativo. As cenas se desenrolam sempre diante do espaço criado pela perspectiva e nunca neste espaço, ou então a perspectiva se insere nas relações entre os personagens de uma multidão, dando assim o sentimento da profundidade da massa, mas ela não encerra jamais as figuras. É necessário compreender o que significava para Piero a perspectiva no momento em que êle criava a obra: tratava-se de uma beleza em si.

A crença segundo a qual os Florentinos fundaram a Renascença sôbre o emprêgo de um sistema realista de figuração perspectiva tirada da matemática de Euclides e da observação atenta dos vestígios da anti-güidade, depositária dos grandes segredos dos números e da harmonia — permanece à base de nossa interpretação geral da história da arte e da civilização modernas. Do século XV ao século XX um certo grupo de homens edificou um modo de representação do universo em função duma certa interpretação psicológica e social da natureza fundada sôbre uma certa soma de conhecimentos e de regras práticas para a ação. Trata-se de um certo número de hipóteses intelectuais sôbre as dimensões e a significação do espaço, que foram aceitas básicamente pelas civilizações ocidentais e diante das quais nos encontramos em presença, não de uma categoria do espírito, mas de uma "montagem estética". A perspectiva linear — que não foi de nenhuma maneira a única fórmula conhecida pelo Quatrocento — não é um sistema racional melhor adaptado que qualquer outro à estrutura do espírito humano; ela não corresponde a um progresso absoluto da humanidade no caminho de uma representação sempre mais adequada do mundo exterior sôbre a tela plástica fixa a duas dimensões; ela é um dos aspectos dum modo de expressão convencional fundada sôbre um certo estado das técnicas, da ciência, da ordem social do mundo em um momento dado.

Em que consiste exatamente a etapa vencida pelos pintores e por seu teórico Alberti? A resposta clássica é conhecida: na adoção do sistema de representação "verdadeira" das coisas por meio da perspectiva linear. Fundado sôbre o conhecimento das leis de Euclides — codificação de regras de visão operatória "normal" da humanidade — o método quer que as imagens se inscrevam ademais no interior da janela de Alberti como no interior de um cubo aberto de um lado. No interior dêste cubo representativo, espécie de universo reduzido, reinam as leis da física e da ótica do nosso mundo. Tôdas as partes são mesuráveis à mesma escala, os lugares geométricos e os objetos se encontram igualmente no ponto de concordância de coordenadas geométricas determinadas pela dupla lei da conservação das horizontais e das verticais, qualquer que fôsse o afastamento real das coisas e da visão monocular tomada de um ponto fixo situado a um metro mais ou menos do solo.

É incontestável que, formulado com rigidez por Alberti, esta regra tendeu, no fim do século, a se tornar uma espécie de regra de ouro da representação do espaço sôbre o ecran plástico a duas dimensões.

Entretanto, alguns anos mais tarde, Leonardo mesmo introduzirá uma distinção entre duas significações da perspectiva e, segundo Francastel, "se poderá constatar fácilmente que, mesmo para os contemporâneos, o nôvo sistema não teve jamais a aparência, que se lhe dá atualmente, de uma chave simples para a resolução unitária e realista dos problemas de representação plástica do mundo exterior sôbre o ecran plástico a duas dimensões. Esta idéia simplista só nasceu nas academias algumas ge-

rações mais tarde, quando o nôvo estilo passou ao estado de calque. Infelizmente ela pareceu tão simples sob esta forma bárbara, que se construiu sôbre ela todo um sistema pseudo histórico e que na hora atual e em nome dêste fantasma de idéia que se acredita correntemente, entre o público pouco dotado para a linguagem plástica, que existe uma representação objetiva, realista do mundo, descoberta numa bela manhã do Quatrocento por alguns Newton da pintura, representação em função da qual se julga, a uma vez, da arte e das condições psíco-fisiológicas da visão.

Veio o momento onde esta colocação do problema não é mais aceitável. Se nós quisermos igualar nosso pensamento ao trabalho dos sábios e dos artistas contemporâneos, é preciso mudar radicalmente de ponto de vista. Continuar a admitir simplesmente que a Renascença marca uma etapa na via de um melhor conhecimento e de uma interpretação mais realista do mundo, vale admitir a existência de um universo dado uma vez para sempre e que não se trata para o homem que de decifrá-lo com maior ou menor intuição ou ciência. Conserva-se assim, precisamente, o postulado essencial sôbre a arte que se trata de julgar, transferindo simplesmente a uma natureza semi-divinizada os privilégios de permanência e de eternidade que a Idade Média tinha concedido ao pensamento de Deus".

"O espaço não é uma realidade em si, da qual a representação varia segundo as épocas. O espaço é a experiência mesma do homem. É unicamente porque séculos de convenção nos habituaram a aceitar determinados signos expressivos, utilizados na educação, com o fim de desenvolver simultâneamente nossas faculdades matemáticas e nossas faculdades visuais, que nos parece evidente que uma certa perspectiva euclidiana nos fornece expontâneamente a ilusão da realidade. Aceitar esta tese é admitir que o mundo exterior é um objeto em face do qual se encontra o homem e todos os tempos e de todos os países, é admitir também que uma época, a do Renascimento descobriu, de certo modo, uma das chaves que lhe permitiu de uma vez por tôdas, de desmontar os segredos do universo pela análise e pela representação de certas estruturas, de tal modo privilegiadas, que constituem, depois da revelação cristã, uma espécie de nova revelação natural mais ou menos perfeitamente conciliada com a precedente".

Seguindo o pensamento de Francastel, constatamos que os pioneiros da Renascença não descobriram e utilizaram uma lei comum e permanente da Natureza e do Espírito humano. Eles adaptaram à sua arte a um determinado estado do saber matemático de seu tempo. Se uma nova possibilidade de especulação sôbre as relações óticas de universo desempenhou seu papel na evolução da pintura, ela não criou a matéria da qual é feita o nôvo espaço onde se coloca a sociedade. A idéia de um espaço natural imutável que as artes fariam mais do que transpor, com maior ou menor fidelidade, se opõe a tudo o que conhecemos das estru-

turas da percepção e do pensamento e a tudo o que nos revela o exame crítico das obras de arte. A oposição do homem ao mundo em si se constitui, ainda hoje, um dos últimos refúgios do pensamento escolástico. Cada época, cada homem traz consigo a possibilidade, não de perceber um mundo eternamente dado mas de formar sistemas que repousam sobre o inventário limitando das invenções e dos conhecimentos humanos comuns, em um dado momento aos agrupamentos de indivíduos.

Ao interpretar a arte de Piero Della Francesca têm-se talvez exagerado a importância da perspectiva; na realidade ela também se dobra às exigências da criação artística. No fim de sua vida, quando ele se compraz em construir teorias sobre a perspectiva e sobre a regularidade dos corpos, Piero pinta obras onde ele aplica suas idéias com rigor; mas não são estas as suas melhores criações, ou então seu valor não depende da aplicação exata de seus princípios.

Devemos com L. Venturi olhar sob outro aspecto a concepção geométrica de Piero. Não é possível representar uma ação quando se dá às imagens formas geométricas. A tensão dramática era tão grande em Masaccio, que ela revelava pela energia da forma a potência da ação, mesmo se os personagens estavam imóveis. Mas a tensão é contrária ao ideal geométrico. É deste modo que pela sua vontade de conhecimento, Piero se detém na contemplação e renúncia à ação. O espírito contemplativo é simbólico por definição.

Entre uma Madona de Piero e uma Madona Bizantina há o intervalo de uma civilização, quer dizer, a perspectiva, a plástica, etc. No entanto existe entre elas uma afinidade: seu caráter contemplativo, o fato de "apresentar a imagem" antes do que representar a ação. Se, alhures, se pensa nas tendências da arte italiana da segunda metade do XV século, são Pollaiuolo ou L. de Vinci que aparecem como os promotores de gosto novo e não Piero Della Francesca. Nos damos conta então do dualismo que existe nele entre a certeza científica e a liberdade criadora. Ele sintetiza estes dois elementos. Ele abarca e traduz numa perfeição formal tão bem a visão simbólica da Idade Média como a representação objetiva da época moderna.

Na base portanto da representação do espaço do Quattrocento está a concepção do homem, ator eficaz sobre a cena do mundo. Durante cinco séculos, o homem tendo tomado consciência da sua autonomia, vai se mover num espaço que ele não deixará de considerar como o teatro do mundo.

"Chegará o dia onde o mesmo homem cessará de crer no seu lugar privilegiado sobre a terra; onde o jogo dos valores humanos será de novo mudado; onde os homens terão outros meios, não mais para interpretar a natureza mas para dobrá-la à sua vontade; onde o ritmo da existência, a estimação das grandezas das distâncias do eterno e do contingente estarão mudadas; onde se poderá escutar os detalhes da matéria em lugar de nela abraçar o conjunto — observa Francastel. Nesse dias as sociedades

humanas se sentirão estreitadas no espaço onde as sociedades modernas até então se deslocavam livremente, e onde, encorajadas pela descoberta de alguns sistemas de relações precisas, tinham acreditado encontrar a imagem exata do universo. Então estalará um conflito entre os artistas tradicionais, tornando-se artesãos de uma civilização morta, o público desorientado e os inovadores, ainda uma vez como no Renascimento, possuidores de uma visão parcial e defeituosa de uma verdade nova. O século XIX sairá positivamente do quadro semi-analítico, semiimaginário que lhe tinha legado a novas apreciações de escola e de valores, será necessário um novo espaço".



DISCURSOS



POSSE DO PROFESSOR VICTOR DE MIRANDA RIBEIRO (*)

SAUDAÇÃO

ALFREDO GALVÃO

Senti-me muito honrado e satisfeito ao receber a incumbência de dirigir-lhe a saudação da Escola no momento de ser V. Excia. empossado na Cátedra de Anatomia Artística. Conheci a V. Ex^o em 1952, quando substitui, mui modestamente e por pouco tempo, o nobre e emérito Mestre Rodolpho Chambelland, no Curso de pintura fundado por seu irmão Carlos e ao qual ligara o nome ilustre da família.

Vi em V. Ex^o, desde os primeiros contatos, artista por temperamento, o homem de sólida cultura, o coração sensível, a alma afetiva e sempre cordial.

Nasceu daí a amizade fraternal, até hoje continuada, sem o menor extremecimento. Foi uma das últimas conquistadas na minha velhice, já fatigada e valetudinária...

Não me havia enganado a seu respeito; algum tempo depois, V. Excia. e dois outros amigos, também recentes, Paulo Pinheiro Alves e Heitor Ferreira Filho, deram-me as mãos e prestaram a esta Escola, sem ônus para a Universidade, relevantes serviços. — Atravessava eu, doente e abandonado, direi mesmo, hostilizado por colegas e antigos amigos, um dos mais difíceis momentos de minha vida 1955, 1956 e 1957.

Agora, com grande alegria, vejo-o catedrático, após brilhantes provas públicas.

Tenho certeza de que V. Ex^o vai mostrar aos jovens estudantes desta Casa a beleza suprema da forma humana quando a arte subtraindo-lhe os detalhes inúteis e mesquinhos acrescenta-lhe a nobreza, a austeridade e a imponência, compreendidas e cultivadas pelos homens sumos, pelas inteligências trabalhadas, evoluídas e pelo talento inato e aprimorado.

Tal Missão não será fácil no instante atual.

A Cadeira de Anatomia tem, a meu ver, grande valor cultural e imenso valor histórico.

(*) Na Cadeira de Anatomia e Fisiologia Artísticas, em sessão solene da Congregação da Escola de Belas-Artes, realizada no dia 12-10-66.

Ela continua, amplia, completa a de História das Artes...

Não alterará, porém, o destino das artes plásticas na hora fluente.

A figura humana e sua representação artística com a beleza greco-romana ou renascentista sofreram desde o Impressionismo, um terrível desgaste.

O quadro afigura-se-me semelhante ao do comêço da era cristã. A civilização greco-latina estava destrugada. As produções mais importantes e belas daquele passado jaziam destruídas, soterradas, ou serviam de pedreiras para novas iniciativas. Os artistas, nas catacumbas e, depois, nos primeiros templos elevados a flor da terra, desconheciam a forma humana bela e não podiam pesquisá-la, dentre muitas outras razões, porque a religião nova a condenara como sensual e pecaminosa.

A arte cristã foi, assim, expressionista. Seu grande valor está na procura da expressão pelo exacerbado da forma torturada e sofredora. Esse fenômeno repete-se na história das artes.

Séculos se escocaram. O afrouxamento do rigor religioso, a descoberta, o estudo dos restos da antigüidade clássica e os primeiros contatos com a anatomia científica humana e ainda a perspectiva, conduziram os artistas ao conhecimento da beleza passada.

Veio-lhes o desejo de imitá-la e sobrepujá-la.

Já no Século XIII "Le Leau Dieu d'Amiens" da catedral dessa cidade e a "Anunciação" da Catedral de Reims mostram o caminho trilhado com naturalidade para a volta às formas belas.

Surge, pouco depois, o Renascimento. Apareceram os Brunelesco, os Alberti, os Ghiberti, os Donatelo, os Masaccio, os Piero Della Francesca, os Boticelli e os gigantes — Verrochio — Miguel Angelo — Rafael — Leonardo.

Atualmente a forma humana bela do ponto de vista anatômico ideal está outra vez e por motivos diferentes que não vou enumerar aqui, esquecida ou desprezada pela crítica e por muitos artistas do mundo ocidental. E além disso a matemática, a tecnologia e suas reais belezas arrastam os homens de gênio para esferas diferentes, a infinitamente pequena do átomo, ou a infinitamente grande; a da amplitude, sem limites do espaço sideral.

A nossa pequena terra inicia nôvo ciclo, sob diferente aspecto em tôda a estrutura criada pelo homem desde o berço do cristianismo até hoje, a social, à religiosa, a econômica, a científica.

O velho arcabouço de quase 2000 anos estremece periclitante. Só a natureza, eterna inspiradora do artista, continua implacavelmente muda, na sua eterna indiferença...

Problemas transcendentos, ainda não equacionados, desafiam a capacidade humana de meditação, de trabalho e de resistência. E a Arte, apesar da superprodução atual, parece entregue ao esquecimento ou a cultores de menor valia.

E os grandes homens procuram legislar sôbre a "Socialização da Lua".

Vamos à notícia publicada em "O Jornal de 8 de maio, p.p.:

JOHNSON SUGERE "SOCIALIZAÇÃO" DA LUA À URSS.

ESTADOS UNIDOS, 7 (FP) — O Presidente Johnson propôs, hoje, e às demais potências espaciais a assinatura de um tratado abolindo tôda atividade militar na lua e proibindo, também, a qualquer país proclamar sua soberania sôbre o satélite da terra. O embaixador do EUA na ONU, Arthur Goldberg, já iniciou gestões a êsse respeito na Comissão de 28 membros das Nações Unidas sôbre o espaço.

"Lyndon Johnson frisou que a meta visada consiste em dar garantias aos astronautas de todos os países para que possam levar a cabo livremente suas investigações científicas na lua e em outros corpos celestes.

"O tratado deveria incluir os seguintes pontos: 1 — A exploração e utilização da lua e dos outros corpos celestes deve ser livre para todos os países. Nenhum país deverá reivindicar sua soberania sôbre qualquer dos referidos corpos celestes; 2 — A exploração científica deverá ser livre e uma cooperação científica deverá estabelecer-se entre tôdas as Nações com vistas a exploração dos corpos celestes; 3 — Dever-se-á empreender estudos para evitar qualquer contaminação; 4 — Nenhum país deverá ser autorizado a depositar armas dotadas de um poder de destruição maciça. As experiências de armas e manobras deverão ser proibidas.

"Estou convencido, concluiu o Presidente dos EUA, de que deveríamos fazer o quanto pudermos, não sômente para a nossa geração, como também para as futuras, para evitar que se derivem graves conflitos políticos das atividades espaciais". Em resposta a um jornalista sôbre se esta proposta não provinha da inquietação dos EUA em face dos progressos soviéticos na conquista espacial. O secretário adjunto de imprensa da Casa Branca disse que "achava que não".

Mas, querido amigo Vitor de Miranda Ribeiro, deixemos o mundo da lua "habitat", permanente dos artistas e voltemos à terra. Às Escolas de artes plásticas com a compleição da nossa, cabe conservar o ensino da Anatomia artística — direi, mesmo de todo o ensino clássico, não com a vã esperança de que os alunos empreguem, de imediato, nas Classes de Pintura, Escultura e Gravura, os conhecimentos adquiridos, mas, como já disse, com finalidade histórica, a fim de poderem êles compreender, admirar, respeitar as belezas do passado desde as cavernas até o mais puro acadêmico de cada época.

A Escola poderá estabelecer estudos de Técnica industrial como já os teve no Império, poderá formar arífices artistas, como já formou mas deverá guardar, conservar tôdas as matérias que constituem o seu "curriculum" superior qual na casca das velhas árvores e nas anfractuosaeds dos rochedos milenários se guardam se escondem se conservam as crisálidas que mais tarde serão belas borboletas.

O artista jovem, ainda de apoucada cultura, coloca cigarros nas mãos e na boca das estátuas gregas, medievais ou renascentistas, atira detritos atrás dos quadros bons ou maus que consideram velharias e escreve tolices nos bustos e na nudez ebúrnea das nádegas das afrodites, dos apolos e dos santos, arranhando-os com pontas de compassos enferrujados.

O ensino da História e o da Anatomia artística histórica que o completa, como o fez Paul Richer, na França, afastam a mocidade de tais erros...

V. Excia. terá um notável serviço a continuar com insistência; o de tornar fácil a compreensão do sentido, do valor, da dignidade da arte do passado pelo estudo da forma humana e de sua representação, até o século XIX. E ninguém melhor que V. Excia. para fazê-lo porque é um artista, porque possui cultura humanista e tem os exemplos de paciência, resignação, energia recebidos de seus genitores.

Sua veneranda mãe, D. Margarida de Miranda Ribeiro aos 91 anos tem o privilégio da lúcida inteligência e é exemplo da vontade enérgica, constante e ponderada.

Seu ilustre pai, Prof. Alipio de Miranda Ribeiro, grande sábio brasileiro, foi um dos maiores Zoólogos do mundo, e muito conhecido nos meios culturais da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, e de outros países civilizados. — Deixou imensa obra produzida durante quarenta e seis anos de pesquisas sob as tremendas dificuldades brasileiras vencidas com perseverança sem amargura, com a maior energia sem irritação, a mais completa honestidade de propósitos, o mais puro espírito público e total desinteresse pela sua comodidade pessoal.

Passo a ler, sem fazer comentários, pequeno trecho de um artigo publicado na revista americana "Copeia" pela American Society of Ichthyologist and Herpetologistas:

E V. Excia. tem dado sobejas provas de seguir, religiosamente êsses exemplos. É uma esperança da elevação de seus esforços na cadeira que ora vai ocupar.

Essa cadeira de que V. Excia. é hoje o titular foi criada contra o desejo da Congregação da Academia, na reforma de seus Estatutos, em 1831. O projeto elaborado pelos Professôres Debret — Montigny e outros e apresentado ao Parlamento não previa tal disciplina. O ensino trazido pela Missão artística de 1816, era centralizado, isto é deveria ser totalmente desenvolvido pelos Professôres de arte. Nem mesmo existia a cadeira de desenho que só em 1820, com a nomeação arbitrária de Henrique José da Silva, ficou estabelecido, provocando as iras de Debret e de Grandjean de Montigny. Em 1831, quando surgiu a de Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões, houve protesto do Corpo-Acadêmico, que a taxou de "senecura" e solicitou do govêrno o não preenchimento da mesma...

Entretanto em 1837 foi nomeado proprietário o ilustre médico, Dr. Joaquim Cândido Soares de Meireles, que organizou as suas custas, a classe, mandando vir da Europa o material necessário. Na mesma ocasião foi

nomeado prof. substituto o Dr. Luiz Carlos da Fonseca, mais tarde Conselheiro e Senador do Império e que prestou à Academia relevantes serviços na direção de Antonio Nicolau Tolentino. Serviram, em seguida, os Drs. Francisco Praxedes de Andrade Pertence, José Pereira Rêgo, Cláudio Velho da Mota Maia, notável médico que acompanhou Pedro II no exílio, até seu falecimento, Adolfo Bulhões Ribeiro, Rosendo Muniz Barreto, Alvares de Azevedo Macedo, Francisco Fajardo, Sebastião Mascarenhas Barroso, Mario Filafiano Nery, Cincinato Américo Lopes, Augusto Brant Paes Leme que além de bom desenhista, renovou o material da aula e atualizou o ensino, empregando o método de Paul Richer. Finalmente Alfredo de Moraes Coutinho com o qual chegamos ao ano de 1916.

A Instituição estava Centenária e, até então, só médicos do mais alto valor e quase todos desenhistas, alguns mesmo ilustres, foram chamados a exercer o ensino da Anatomia nas Belas Artes.

Realizou-se, nesse ano, o 1º concurso para a cadeira então vaga e a obteve o 1º artista — Raul Paranhos Pederneiras. Seguiram-se mais dois; o que faz no momento uso da palavra e foi indicado pelo mestre acima citado. Serviu, interinamente, durante 10 anos, de 1938 a 1948, sem conseguir a realização do concurso que, insistentemente pedia. Quando, em 1952, verificou-se o tão desejado concurso, já se encontrava êle como titular de outra cadeira e êsse fato nos valeu o 3º artista: Calmon Barreto que tanto ilustrou o ensino da matéria com seus admiráveis desenhos e sua grande erudição.

Entre os dois últimos lecionou o Dr. Alvaro Froes da Fonseca, emérito anatomista. Fê-lo por pouco tempo pois, o ato de seu aproveitamento nesta casa foi anulado, voltando êle à disponibilidade na Faculdade de Odontologia. Em 1965, tem lugar o 3º concurso, cujo derradeiro ato realiza-se neste momento com sua posse, Dr. Vitor de Miranda Ribeiro.

V. Excia. vai continuar a notável série de professôres médicos artistas e é mesmo o único laureado nos Salões Nacionais. A Escola está certa, pelo que V. Excia. já lhe deu, de que honrará a cátedra, prestando ainda relevantes serviços à cultura artística e científica tão necessária aos nossos simpáticos e jovens alunos. V. Excia. é recebido de braços abertos por todos nós. Já o conhecemos desde 1952, sempre pronto a ajudar, a resolver os problemas da casa, sempre solícito no esclarecimento de dúvidas, na conquista de benfeitorias, ativo e eficiente na representação dos Docentes junto à Congregação.

Em nome, pois, da Escola e no meu próprio, faço sinceros votos pela sua felicidade, pela sua saúde e pelo conforto de ver seus esforços coroado do melhor êxito. Êsses votos são também extensivos à sua digníssima espôsa, D. Maria Aparecida de Miranda Ribeiro, nobre companheira e colaboradora de todos os dias, e à sua venerável genitora, D. Margarida de Miranda Ribeiro.

Deus guarde V. Excia. nesta Escola por muitos e muitos anos meu querido amigo.

DISCURSO DE POSSE

VICTOR DE MIRANDA RIBEIRO

É velha praxe que os empossados em qualquer cargo, façam um discurso alusivo ao ato, dizendo das lutas empreendidas na sua conquista, do que pretendem aí fazer, além do elogio do seu antecessor.

Praxe a que todos os de descendência, latina se entregam com prazer, dada a sua natural inclinação à oratória. E é tal o amor que a isso devotam, que religiosamente, fazem arquivar suas palavras, em publicações, a fim de que o vento não as leve logo de roldão.

Na realidade essa espécie de oratória, confirmando o que diz o Eclesiastes, nada mais é do que uma das formas da vaidade, que nos coloca na mira de um auditório, forçado pelas circunstâncias a prestar atenção ao orador.

Refiro-me, é claro, à oratória que usa a palavra apenas como objeto de culto, e não como instrumento, a primeira lapidando e mirando somente a forma, mesmo que vazia, a segunda usando seu poder como arma temível, ou exprimindo idéias.

Com relutância, curvo-me à essa praxe, e inicio minha oração agradecendo as bondosas palavras, cheias de carinho que o PROFESSOR GALVÃO dirigiu à minha velha Mãe, e à minha Espôsa, ressaltando em particular a figura de meu inolvidável Pai, cuja memória é para mim objeto de culto permanente, e cujo exemplo constitui meu Ideal inatingível.

Quanto à parte referente à minha modesta e apagada pessoa, pela primeira vez, alguém poderá chamar ao Professor Galvão de exagerado. Tôdas as suas palavras brotam da amizade que me devota, amizade essa, que muito me honra e enaltece. Ele sim, é que é um exemplo de amor ao trabalho, de fidelidade às suas convicções, de devotamento ao ensino da Arte, em sua forma mais elevada. Artista laurado e excelso, sua longa fôlha de serviços prestados ao País, aí está como um exemplo aos brasileiros. Se Plutarco o conhecesse, sua obra teria um capítulo a mais.

Quero agora, referir-me a outro dos grandes valores desta Escola de Belas Artes, de glorioso passado e pujante presente, o meu ilustre antecessor na Cátedra que hoje assumo. Tendo se aposentado ainda em plena mocidade, o PROFESSOR CALMON BARRETO, êsse insigne artista-anatomista, deixou no ar a pergunta das razões que o teriam levado a tal.

Profundamente modesto, ocultando sempre o seu imenso valor, passou para meus ombros uma grande responsabilidade. Suas aulas eram verdadeiros espetáculos de maestria na anatomia e no desenho, que domina como poucos. Gravador emérito, pintor de escôl, últimamente fêz-se escritor, produzindo romances, e deliciosos contos, onde o paisagista aparece emoldurando o psicólogo. Talvez que essa nova paixão tenha sido o motivo que o levou a abandonar a Cátedra, para dedicar-se inteiramente ao objeto de seus novos amores. Sua falta é enorme, e sua substituição difícil.

Permita-me agora o benévolo auditório, ocupar-me de um assunto, que não se relaciona diretamente com a Escola de Belas Artes, tão criteriosamente dirigida pelo meu eminente Amigo Prof. GERSON POMPEU PINHEIRO, porém, que é da mais alta relevância, pois se refere ao ensino em geral.

Desde minha mocidade senti que algo estava errado no nosso modo de ensinar, e o passar dos anos, infelizmente, comprovou aquilo que observara.

Para exprimir melhor o que desejo, tenho que fazer um circumlóquio que nos levará à aparição da vida sôbre a Terra.

Quando a primitiva Ameba sentiu-se mal por uma alteração do líquido em que vivia, e foi obrigada a um esforço para fugir e não morrer, aí estavam se iniciando os instintos, que na locomoção representavam o primeiro passo gigantesco na evolução da série animal, diferenciando-a definitivamente dos vegetais, e redundando na maior determinante da conduta humana: a fuga permanente da dor, com o resultante conforto do EU.

Foi no Brasil, em Santa Catarina, que o sábio alemão FRITZ MÜLLER, estudando a evolução do camarão, estabeleceu a lei ontobiogenética, segundo a qual, cada animal, em sua evolução, recapitula a evolução de sua espécie. De modo que, ao contemplarmos uma criança, que é tudo quanto há de mais inofensivo, ficamos a imaginar a humanidade, na sua infância, como teria podido livrar-se da destruição total, já que não possuía meio algum de ataque ou de defesa, cercada por uma fauna terrivelmente agressiva.

Que o problema foi resolvido a contento, somos hoje prova viva. Salvou-nos um lento, mas constante desenvolvimento da inteligência, que livrou a espécie humana do extermínio, e ainda mais, fê-la dominar tôdas as demais espécies. A SOLUÇÃO RESIDIU, POIS, NO APRIMORAMENTO DA CAPACIDADE PENSAnte.

De início, a vida do homem era precária; os inimigos naturais dizimavam êsses seres desprovidos de meios de ataque ou de defesa; a fuga e os esconderijos salvaram-nos da destruição, e aguçaram os instintos, armazenando experiências, e aos poucos transformando-as em inteligência. Os achados pré-históricos mostram que se a mão do homem não tinha garras, uma pedra pontuda entre os dedos, funcionava como tal e resolvia a emergência. Aí estavam as origens das armas brancas. Depois o homem viu que a mesma pedra, atirada, fazia os mesmos estragos, e a idéia de ferir o inimigo de longe, quando não podia revidar, estava achada. A flecha, o canhão e os teleguiados, foram as etapas seguintes até hoje. Tudo para que os inimigos fôssem destruídos antes de poderem fazer mal, trazendo a dor e a morte ao nosso EU.

Passado o momento de luta, vinha a satisfação de devorar o inimigo ou caça morta, e depois da digestão, a outra característica da vida, a reprodução. Aí então é que o EU dominava fortemente, fazendo com que o homem cobiçasse, não só a sua, como também a mulher do próximo. Essa força egoística por excelência, mereceu a proibição de Jeovah, pela boca

de Moisés, no nono mandamento. Foi essa a primeira tentativa de limitar o egoísmo. Nos momentos de paz relativa, o homem quiz repousar em algo mais macio do que o solo e mais quente do que o ar livre noturno: estávamos na alvorada da Arquitetura, visando sempre um maior conforto para o EU.

Em cavernas ou cabanas, o homem repousava e provavelmente aí passava fatos e ruminava coisas.

Chegava então o nosso Avô à compreensão de que lhe era penoso lutar sozinho pela subsistência, e que a ajuda dispensada pelas companheiras e filhos, lhe era útil. O sentimento de coletividade se esboçava promissor de menores fadigas, com a divisão de encargos e trabalhos. Encerrava-se o ciclo da família e nascia o da clan. As necessidades do EU individual cediam às do EU coletivo, e como corolário, a agressividade e poderio do grupo achavam-se aumentados, trazendo o sentimento de importância.

Mas se na família a chefia era relativamente fácil de se manter, por ser o fundador o Chefe nato, na Clan já se tornava mais difícil, e é fácil compreender que o bastão de Chefe, não se conquistava por processos exclusivamente eleitorais...

Erguia então o homem a cabeça, e iniciava sua ascensão na conquista dos bens que tornassem a vida mais agradável e menos fastidiosa, sempre à cata do menor sacrifício individual, tendo como força propulsora o mais entranhado egoísmo, que, como vemos, é o alicerce da Sociedade.

O egoísmo se reveste das formas as mais sutis, oculto sob máscaras as mais diversas e enganadoras. Cada ação, cada feito, seja êle o mais insignificante ou o mais heróico, representa sempre uma tentativa de proteger, dar conforto, agradar ou exaltar o EU. E isso vai do mais humilde ao herói. Na corriqueira manifestação da preguiça; nas tentativas permanentes de fazer os outros trabalharem para si, cada EU se defende, lesando o próximo.

CADA CONQUISTA TEM QUE SER, POIS, NECESSÁRIA E AVARAMENTE GUARDADA PARA SI E PARA O SEU GRUPO.

Constatamos, pois, que o mundo é formado por uma infinidade de EUS, uns maiores, outros menores, porém, todos querendo preservar-se, poupar-se, e eternizar-se por qualquer meio. D'aí as brigas, lutas, revoluções e guerras. Com o passar do tempo as Clans da mesma raça tornaram-se países e após lutas sem conta, surgiu a idéia da auto-suficiência, êsse egoísmo das nações. Nem tôdas, porém, podem ser auto-suficientes, e o que vemos é a contemplação de povos ricos, olhados por povos pobres, cultivadores de velhas fomes de conquista, nunca satisfeitas.

Quando se lê, como se leu há meses, na imprensa, que um filósofo inglês, preconiza a violência, como nos tempos de Elisabeth I, para que um povo conquiste os bens materiais de outro mais avançado e mais culto, sob o pretexto de que está sendo explorado por êle, então compreendemos que, de fato, a cultura ainda tem que se abrigar na força, para se defender dos assaltos daqueles incapazes, que pensam ter o direito de possuir bens

Momento em que o Reitor Moniz de Aragão assinava o livro de posse



para cuja conquista, em nada concorreram; bens êsses, que são fruto de um alto refinamento intelectual, e que devem ser obtidos à custa de esforço e trabalho, e não pela rapina.

A concorrência dá a vitória ao mais capaz. Foi com o aprimoramento do cérebro, que o animal-homem transformou-se no HOMO SAPIENS. Essa a grande lição da Natureza, que deve estar sempre presente na mente de todos. Êsse o caminho a seguir, e não o da conquista, pela força, daquilo que nossa inteligência não é capaz de produzir. A concorrência científica é o caminho para o progresso, com o conseqüente aperfeiçoamento das técnicas. Não há outra via.

Freqüentemente pensando nessa feroz luta pela supremacia, faço a mim mesmo a pergunta se o Brasil chegará a concorrer com os povos líderes. E a resposta me vem com o que acabamos de recordar acêrca do homem primitivo. Se seguirmos com afinco a trilha que levou os povos líderes à posição que ocupam, e que foi ensinada pela Natureza, através da seleção dos mais aptos, conseguiremos essa meta.

Pelo cultivo da ciência, um dia nos libertaremos, pois só pela alta competência, pode um povo libertar-se da posição de subalterno, daqueles que pelo esforço inteligente e constante, atingiram uma posição de liderança científica e econômica, cujos frutos não podem ser dados de mão beijada a outros povos malandros ou incapazes. Não podemos esperar que outros trabalhem para nós. Está em nossas mãos o nosso destino, e dêle precisamos finalmente assumir a responsabilidade. De uma coisa estejamos certos, não é recebendo ajuda sem trabalhar para não mais necessitá-la, que nos tornaremos independentes. Os mendigos é que aceitam esmola, sem lutar por não merecê-la.

Êsse combate pela elevação do nosso nível, tem de ser mantido com porfia, em tôdas as frentes, e exatamente nas escolas e universidades, é que é decisiva, por ser justamente aí que se formam as elites dirigentes, cujo molde está nos professôres, cuja competência e exemplo o jovem analisa e absorve.

Um passo de imenso alcance acaba de ser dado pelo Govêrno atual, que está enfrentando o problema com a seriedade que merece, com a criação de mais um programa de 24.000 bolsas de estudo, concedidas aos filhos dos trabalhadores sindicalizados, o que vem alargar enormemente a área de captação de valôres jovens (1).

Além disso, o competente e dinâmico educador Reitor RAYMUNDO MONIZ DE ARAGÃO, está criando possibilidades de cursos rápidos de três anos, para licenciados em engenharia, além de uma avançada reforma do ensino superior, em início, o estatuto do magistério superior, a Lei básica do ensino, a reestruturação da Universidade, a reformulação da comissão do livro técnico, a melhoria de recursos destinados à educação, etc. etc. em apenas 3 meses no Ministério, constituindo uma garantia para a solução do problema, trazendo além da quantidade, a exigência da qualidade do ensino ministrado.

Isso exige também uma reforma profunda da mentalidade do brasileiro, habituado a considerar levianamente a vida, sem perceber que o desnível cultural e científico com outros povos, o reduz, cada vez mais, à posição de colônia.

Longe de mim o querer ressuscitar a rocha Tarpéia, mas, sem crueldade, porém, com objetividade, devemos proporcionar aos mais capazes intelectualmente todos os recursos e possibilidades. É urgente instruir, de fato, o brasileiro, selecionando os meninos, desde as escolas primárias, dando-lhes assistência integral, quando dignos de merecê-la. Quantos valores não perdemos do Chuí ao Oyapock, por falta de organização? Torna-se imperiosa a adoção de uma mentalidade mais prática.

Uma nação que desejar, ao menos, manter-se em dia com os progressos da Ciência, não pode deixar seus filhos enredados num cipoal de regrinhas ou fatinhos, de utilidade menos urgente, a não ser para os especialistas em tais assuntos. **URGENTE É A COMPREENSÃO DE QUE AS CIÊNCIAS FÍSICAS E QUÍMICAS SÃO A CHAVE DA SOBREVIDA INDEPENDENTE DE CADA NAÇÃO.**

As portas abertas ao espaço cósmico e ao mundo dos sintéticos e à uma imensidade de outros mundos dessas ciências, aí estão a desafiar o futuro de nossos filhos. Ou nos instruímos ou seremos definitivamente absorvidos pelos outros, pela ocupação industrial.

O Brasil, como nos velhos tempos do Império, ainda importa sal amargo para os seus purgantes, e o que é ainda mais amargo, é vermos "excedentes" exatamente de química, clamarem pela oportunidade de estudar. Não é com discursos bonitos que se faz a grandeza de um povo, e sim com o trabalho e o estudo nos laboratórios, nas oficinas e nas usinas.

O brasileiro tem que fazer um esforço quase sobrehumano, estudando com profundidade e seriedade as ciências naturais, renegando êsse arre-mêdo que temos tido até agora, de onde decorre essa posição de caudatários em que nos achamos. Precisamos ter consciência da seriedade do ensino. Lembremo-nos sempre, de que a instrução austérra e bem orientada, fêz do povo Norte Americano, o mais adiantado da terra, sendo que os Estados Unidos, têm apenas mais oito anos do que nós.

É urgente o ajustamento do ensino aos conhecimentos verdadeiramente úteis, fazendo o País compreender que só a Ciência traz o progresso.

Torna-se imperativo e urgente que os colégios do Govêrno se aparelhem, de fato, para ministrar o ensino atualizado. É urgente que os maus colégios particulares, ou sejam fechados, por inadequados, ou de fato ministrem os programas de física e química **ATUALIZADOS, ATIVOS, E PRÁTICOS**, abolindo-se de vez êsse crime que sempre imperou nesses colégios, de, ou não possuírem gabinetes e laboratórios dessas matérias, ou, de possuindo-os, nunca fazê-los funcionar, para não despender material. Estas afirmações, estão comprovadas em estudos feitos pelos órgãos competentes do Ministério do Planejamento. Precisamos arrancar essa herva daninha

que nos asfixiou até hoje. ENSINO NÃO É NEGÓCIO, ENSINO É SACERDÓCIO!

Transcrevo aqui as opiniões do Conde de Chambrun, atual Secretário do Comércio Exterior da França, que nos visitou há pouco tempo, e que foram publicadas em um número de julho deste ano, na revista "Manchette".:

"O problema principal do Brasil de agora é construir o seu poderio intelectual. É por isso que temos um grande programa para auxiliá-lo nesse sentido. Esse programa é mais importante que o de ajuda econômica, por seu alcance, a longo prazo. Se não se fizer isso, os problemas econômicos do Brasil continuarão a existir indefinidamente e os brasileiros nunca se libertarão deles. Para dar um exemplo bem ilustrativo, citarei o caso de Israel. Este país tem uma tremenda riqueza em capacidade intelectual, o que lhe tem permitido fazer face a países maiores, mas menos ricos em desenvolvimentos cultural. O MAIOR E MAIS PREMENTE PROBLEMA DO BRASIL é o da educação, que só pode ser resolvido a longo prazo". E mais adiante, dirigindo-se ao repórter de "Manchette": "Vocês estão vendendo produtos que não requerem muito trabalho ou contribuição intelectual. E vendem muito pouco aquêles produtos que envolvem manufatura e "know-how", isto é, investimento intelectual. Essa é uma das razões pelas quais os brasileiros estão enfrentando dificuldades para comprar o que necessitam. Esta é também uma das causas da inflação em seu país".

Depois dessa desalentadora e verdadeira opinião sobre a nossa posição cultural-científica, corroborada em artigos do "Jornal do Brasil" porém, injustos em imputar ao Governo atual de descuidado, pois essa foi a situação encontrada pela Revolução, achamos: Os alunos têm que sair dos colégios com os conhecimentos suficientes que lhe dêem base para os estudos superiores sólidos. Os alunos têm que compreender o perigo a que expõem o País, quando mais tarde forem chamados aos cargos de direção, e o seu despreparo diplomado concorrer para nossa ruína. Isto exige também, e principalmente modificação de mentalidade por parte dos professores. Estes, têm que dedicar ao aluno toda a sua atenção, dêle fazendo um amigo e companheiro na jornada do saber. Tem que estimá-lo e estimulá-lo como a um filho. O aluno tem que sentir que seu mestre é um guia e amigo sincero, cujo único interesse é transmitir seu cabedal de conhecimentos, em benefício dêle e da Pátria, cumprindo assim seus deveres: o primeiro estudando sem cessar e o segundo ensinando sem desfalecimentos.

Nós, os professores, temos a obrigação, num verdadeiro esforço de salvação nacional, de mobilizarmos as nossas energias, para com a nossa devoção à causa do ensino, levantarmos a flâmula da esperança em dias melhores para nossa terra.

Sei que minha voz é fraca e não ultrapassará o âmbito desta Sala, malgrado isso, faço um apêlo à mocidade brasileira: estudaí, mas estudaí, mesmo, pois só assim, conjugando nossos esforços, mestres e discípulos, juntos, coesos

e amigos sinceros, tendo em mira nossa Pátria, faremos, um dia, levantar-se êsse gigante pela própria natureza, do berço esplêndido onde se vem embalando há quase cinco séculos, levando-o a caminhar conscientemente pela estrada do porvir, para o destino que sua grandeza exige!



POSSE DO PROFESSOR ONOFRE DE ARRUDA PENTEADO NETO (*)

SAUDAÇÃO

LUCAS MAYERHOFER

Sem saber o que pensam outros homens, sem expressar nossas idéias, seríamos animais selvagens; sem comunicar nossas emoções nem participar da emoção alheia — ainda mais hostís uns aos outros. Se a palavra comunica o pensamento, a Arte manifesta nosso modo de sentir, não só aos contemporâneos mas também às gerações futuras. Resulta que a Arte é tão importante para os homens como a própria linguagem.

A mais simples e mais intelectual das artes plásticas, o Desenho estimula o raciocínio, é uma mensagem de uma a outra inteligência.

Pois é justamente a preocupação intelectual que caracteriza a personalidade do artista Onofre Penteado Neto, que, após brilhante concurso de títulos e provas, toma posse nêsse momento no cargo de Professor Catedrático de Desenho Artístico desta Escola.

Procurando ver as coisas de pronto e com clareza, desde cedo encantou-se com o extraordinário poder de síntese da arte do Desenho.

Quando aluno, já era monitor da cadeira de Sombras e Perspectiva; terminado o curso seriado de Pintura, e o de Professorado de Desenho em regime de adaptação, ingressou no corpo docente desta Escola como Auxiliar de Ensino em 1952; lecionava também Desenho e Artes Plásticas no Colégio Andrews, no Educandário Ruy Barbosa, no Ginásio Machado de Assis, na Escolinha de Arte do Brasil. Em 1954 e em 1957 concorreu a concursos de títulos e provas para a cadeira de Desenho, tendo obtido por duas vêzes o título de Livre docente e o grau de Doutor em Arte. Em 1962 é nomeado instrutor da segunda cadeira de Desenho; para dedicar-se unicamente ao ensino superior). Em 1964 ingressa no Instituto de Artes do Estado da Guanabara como professor de História da Arte; e na ENBA é indicado para reger a cadeira de Desenho Artístico.

Vemos, pois, que a conquista da Cátedra de Desenho no concurso realizado em 1966, para o cargo em que toma posse neste momento, é a consagração de 15 anos dedicados ao magistério; e de seu amôr à profissão de professor resulta o interêsse que dedica aos problemas da Didática

(*) na 1ª Cadeira de Desenho Artístico, em sessão solene da Congregação da Escola de Belas-Artes, realizada em 2-2-67.

do Desenho. Embora tivesse feito a cadeira de Didática como adaptação ao Curso de Professorado de Desenho, Onofre Penteado Neto quiz fazer em tóda a extensão o curso seriado de Filosofia da Faculdade Nacional de Filosofia, o qual concluiu em 1961. Anteriormente seguira o curso de Psicologia da Vocação e da Atividade Artística.

Está sempre a trabalhar, quer nas salas de aula, dirigindo seus alunos, quer debatendo com os colegas questões sôbre orientação pedagógica; mas por acaso não é a essência do amor trabalhar por fazer algo crescer, trabalhar por aquilo que se ama? A palavra Educação — E Ducere — trazer para fora, significa expressar algo que está presente potencialmente, isto é, fazer passar a inteligência do estado potencial ao da realidade manifesta. E amor com amor se paga: é constantemente alvo de homenagens de parte de seus alunos, paraninfou a turma de diplomados em 1966 no curso de Professorado de História da Arte do IBA.

O interêsse pelos problemas de Educação leva-o a procurar novos métodos para o ensino de Desenho. Quando aluno da ENBA já publicava um "Regimento para um Instituto de Arte", em 1953 escreveu: "Da necessidade da Criação de um Instituto de Arte Moderna" e "O Ensino Artístico", em 1954. Sua tese de concurso em 1955 dedicou-a aos "Fins e Meios da Educação Artística Universitária". Publicou a seguir. "Cinco planos de Curso", "Aprendizagem e Motivação", "Pesquisas sôbre o Desenho Nacional" (1962), "Artes Plásticas" (1964), e vários artigos em periódicos especializados atestam sua constante preocupação com a Didática do Desenho. Em 1964, sua tese de concurso para professor catedrático é ainda sôbre a Didática do Desenho. "Planejamento do Ensino de Desenho Artístico".

Preocupações de ordem teórica e doutrinária motivam os seus escritos: "Esbôço de uma Estética", "Ensaio de Estética", "Esbôço para uma fundamentação realístico-existencial da dignidade da atividade artística".

Na Poesia também se exprime com sensibilidade, publicando: "Testemunho", "A Rebelião dos Poetas", "Novos testemunhos", "Cinzas".

Embora seja meu propósito falar do colega que recebemos hoje como educador e professor, não posso calar o entusiasmo que tenho pelo seu valor como artista plástico.

De sua atividade artística basta lembrar a execução de dois painéis na UNE, sua participação nos salões oficiais de 1948, 1949, 1956, 1960; na exposição do núcleo Vida Valor Arte, no salão da Estrada, na *Petite Galerie*, na VII bienal de São Paulo com cinco desenhos, em 1963; em 1964 obteve o grande prêmio de desenho na exposição comemorativa do 4º Centenário do Rio e em 1965 conquistou no salão de Arte moderna o prêmio de viagem pelo Brasil.

Como pintor e desenhista, realizou mostras individuais em 1948, no Diretório Acadêmico da ENBA, em 1949, na Galeria Itapetininga, em São Paulo, e na galeria Askanasy, no Rio, no saguão da Faculdade Nacional de Filosofia em 1952, e no Diretório Acadêmico da ENBA, em 1956. Do sucesso dessas exposições falaram Santa Rosa, na Manhã de 14-11-1948, Sérgio Milliet, no Estado de São Paulo de 2-4-1949 e de 30-3-1949, Judas



O Prof. Onofre de Arruda Penteadó Neto, quando proferia o seu discurso de posse

Isgorogota, na Gasetta de 24-3-49 e no Correio Paulistano de 22-3-1949, em Artes plásticas, anol n° 4, Celso Kelli na A Noite de 23-10-1948 e Quirino Campofiorito no O Jornal de 2-9-1952, no Correio da Manhã de 2-4-1952 e na A Noite de 2-9-52.

Está presente, todavia, em tôdas as suas realizações a inquietação com que procura novos rumos, novas diretrizes para a atividade artística.

Não se atormente Vossa Excelência, está em bom caminho, a meu ver, pois elegeu como manifestação artística de sua predileção a arte do Desenho.

A espontaneidade, principal qualidade requeerida para um bom desenho, nunca foi tão apreciada como em nossos dias. A mente moderna tem sêde de síntese. Ver as coisas de pronto e com clareza é saúde mental num mundo cada dia mais complexo e complicado. Nas manifestações da Arte moderna encontramos a mesma procura de síntese que caracteriza o Desenho, a vitalidade artística se manifesta igualmente com o mínimo de recursos, com a maior economia de meios de expressão.

Do jeito como vão as coisas, o papel do artista cresce de importância, e quando consegue certa unidade de expressão, seu triunfo é notável porque êle próprio é uma das vítimas da opressão e da confusão contra as qua's está reagindo. O artista procura escapar do labirinto em que nos encontramos, e cada obra de arte é um marco para nos conduzir à segurança.

A obra de arte é artigo de primeira necessidade para a vida civilizada e a medida que o mundo evolui, mais se impõe para o serviço da comunidade e da nação; e o ponto de partida de tôda arte plástica é sempre o desenho, êsse notável mecanismo de coordenação da visão, memória e habilidade manual que capacita o artista a representar o mundo tridimensional sôbre uma superfície, a reduzir a caótica multiplicidade dos fenômenos à satisfatória Unidade da obra de Arte.

A comunicação pela imagem precedeu de muito a linguagem escrita e foi a sua origem. Os flintstones têm um lugar de destaque na História devido aos desenhos que deixaram nas paredes de suas moradias.

A linguagem escrita não dispensou a ilustração pela imagem. Desenhos em relêvo sôbre os muros egípcios mostram cenas ainda cheias de vida ocorridas há cêrca de 4000 anos. Os desenhos dos vasos gregos são a melhor documentação que temos sôbre a vida quotidiana dêsses ilustres antepassados.

Isto se verifica ainda de modo mais flagrante no Ocidente medieval: as catedrais são grandes livros ilustrados cujo texto era fornecido dos púlpitos para um público iletrado mas entusiasta. Para as pessoas cultas já se faziam livros de pergaminho, ilustrados com o maior requinte.

A Imprensa que facilitou a generalização e a divulgação de idéias, não dispensando a ilustração pela imagem, recorreu à gravura: a obra de Durer é ponto alto na história do livro ilustrado nos primeiros tempos da Imprensa.

Depois da gravura em madeira, a água forte, a gravura em metal, a litografia, a ponta sêca tiveram a seu cargo acrescentarem à Literatura o

encanto da ilustração pela imagem. As ilustrações dos artistas Gavarny e Daumier atingiram tão alto nível artístico que eram impressas separada-

A reprodução fotográfica veio neste século concorrer com o Desenho na parte da ilustração, que se oferece ao grande público em jornais, periódicos, revistas especializadas para cada assunto. Mas a fotografia dificilmente substitui o Desenho na ilustração: o reporter desenhista tinha a vantagem de poder escolher o momento dramático da notícia a veicular, enquanto o reporter fotógrafo chega sempre atrasado ao local. Não nos oferece a cena de batalha, as bombas explodindo, os feitos de heroísmo, pode apenas mostra o campo de batalha, os destroços deixados pelo bombardeio e o sorriso do herói recebendo a medalha. Pelo noticiário fotográfico tem-se a impressão que nada está acontecendo.

Por isso as revistas mundiais de maior sucesso, o Match, o Illustrated London News, o Post, o Life têm ainda nos desenhos a sua maior atração. As histórias em quadrinhos são populares em toda parte.

O cinema corrigiu as deficiências da fotografia, e hoje a televisão proporciona ao mesmo tempo o jornal falado e ilustrado.

Não obstante, nem o cinema nem a televisão dispensam definitivamente o desenho que adotam no desenho animado, criação genial de Walt Disney. É sintomático que um dos artistas de maior sensibilidade egressos desta Escola e auxiliar de Vossa Excelência na cadeira de Desenho, o pintor Plínio Lopes Cipriano, está dedicando grande atividade à TV.

Felizmente em nossa época nenhuma manifestação artística é desprezada pois acabamos com a distinção entre Belas Artes e Arte aplicada. Agora que foi ultrapassado o preconceito contra os produtos da máquina, podemos esperar uma renascença na Arte, adaptando-a aos princípios da produção industrial.

Porque o estímulo do artista, no fim de contas, depende do grau de contato com a Realidade, de como o artista vive os problemas de seu tempo. A Viriude que se esconde e se enclausura, por mais encantos que possua, tem esse defeito fatal — que não deixa descendência.

Sr. Professor Onofre Penteado Neto, a cerimônia que presenciamos tem para mim dupla significação: a honrosa missão de transmitir as boas vindas de nossa Congregação está confundida com o propósito de expressar meu próprio contentamento pela posse de Vossa Excelência na Cadeira de Desenho da Escola de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro.

DISCURSO DE POSSE

ONOFRE DE ARRUDA PENTEADO NETO

Após lenta e continuada formação artístico-pedagógica, seguida de variadas experiências do ato de ensinar e depois de acompanharmos o Kafkiano andamento burocrático de nomeação, eis-nos finalmente neste ato solene de posse da cátedra da 1ª Cadeira de Desenho Artístico da E.B.A. da UFRJ, graças ao interesse do atual Ministro da Educação e Cultura Pro-

fessor Moniz de Aragão, do Reitor Prof. Clementino Fraga Filho e do Secretário particular do Presidente da República Sr. Jerônimo Moscardo de Souza.

Temos a consciência tranqüila dos que se prepararam convenientemente para merecer, com independência e integridade moral e cultural, os direitos e deveres que tão alta dignidade universitária nos impõe.

Consideramos a posição de catedrático não um fim, mas um meio — meio de melhor servir à causa do ensino artístico, mantendo acêsa a chama de entusiasmo, diligência, seriedade de muitos professôres dessa Casa, do passado e do presente, dentre os quais destacamos o ex-ocupante da 1ª Cadeira: Professor Carlos Del Negro.

Desejamos ser, não sômente professôres, mas sim, bons professôres, porisso falamos em deveres e direitos adquiridos.

Julgamos ter o direito de obtenção de recuhsos materiais e humanos, para real efetivação de nosso plano de ação pedagógica.

Reivindicamos o direito de bem servir aos estudantes.

A êles, os estudantes, devemos a persistência nos ideais educativos mais elevados. Aos estudantes sômente, devemos a paciente resistência ao enfrentar as dificuldades da carreira universitária. O nosso compromisso maior é o de servi-los bem. A êsse princípio, tudo subordinaremos.

Todo processo educativo realiza-se no presente significativo. Não espera, o ato pedagógico, por soluções futuras. Entre os deveres a que nos obriga a nossa função profissional está a de não sacrificar as atuais gerações de estudantes pelo não atendimento de suas reais necessidades culturais. Neste sentido, em 1872, declarava destacado membro do Conselho de regentes da Califórnia: "O Estado é obrigado a fornecer ao cidadão os meios de desempenhar os deveres que lhe incumbem; se o Estado impõe direitos que requerem inteligência é função do Estado fornecer os meios de inteligência".

Sentimos da parte dos mais graduados responsáveis atuais pelos destinos da Educação Brasileira, louvável esforço por situarem condições reais das escolas que possibilitarão a implantação inadiável das reformas administrativa e curricular. Foram realçadas as necessidades de planejamento e de racionalização dos serviços e dentro das direções do esforço planificador destacamos aquelas que atingem de imediato à 1ª Cadeira de Ensino Artístico:

"Instalações necessárias, inclusive previsões globais de espaço indispensável e equipamentos, laboratórios, bibliotecas e demais instalações para estudo e pesquisa dos programas universitários preconizados" e, acrescentamos, a arregimentação de auxiliares de ensino — titulados e capazes — e a melhoria dos vencimentos dos professôres.

Não nos sensibilizam as perorações sôbre a missão apostolar dos professôres. Não temos vocação para monjes franciscanos, do contrário estaríamos nos conventos ou nos púlpitos.

Somos sêres comunis, desejosos de segurança mínima econômica. Não desejamos viver apreensivos ante dificuldades materiais, causadoras de desequilíbrios e de tensões emocionais, que certamente desfigurarão a ação de

ensinar — já que esta ação exige equilíbrio, tranqüilidade, harmonia interior. Desejamos ter horas de lazer para aprofundarmo-nos nas pesquisas, nos estudos referentes as nossas especialidades. Desejamos ter folga nos orçamentos para adquirirmos os livros — êsses indispensáveis instrumentos da cultura universitária. Enfim, tudo o que o homem normal do povo deseja.

O govêrno exigiu-nos preparo profissional que veio de encontro aos ideais de nossa formação. Agora desejamos condições que permitam a eficácia dos procedimentos didáticos defendidos em tese de concurso. Temos o compromisso moral, o dever, a responsabilidade de torná-los realidades vivas. Os nossos alunos e colegas amigos, assim o esperam. Não tencionamos decepcioná-los.

Desde rapazes sabíamos que para ser um bom professor não é suficiente conhecer bem a matéria — isso é indispensável — mas é preciso, como lembram os educadores e os psicólogos — compreender as relações da matéria com o modo de sua apresentação — visando desenvolver nos educandos, exatamente na direção dos fins em vista e respeitando suas potencialidades atuais, os seus dons criadores. Nesta perspectiva concluímos o curso de Pintura e, em regime de adaptação, o curso de Professorado de Desenho. Mas havia ainda a necessidade de aquisição consciente, plena, autêntica dos fins da Educação em Geral, aos quais deve se subordinar a educação artística — aquela que almeja a realização de uma arte humanística, integral, livre, criadora. Por isso mister se fazia, no processo de nossa formação dirigida à cátedra universitária, seguir o caminho da Filosofia, que nos revela a natureza essencial do homem e dá-nos uma concepção orgânica da Vida e do Mundo, e, que, segundo as palavras de um educador: "Permite elaborar a teoria pedagógica, cujo escôpo é formular teoricamente sistemas ideais e meios educativos". Assim, concluímos o curso de Filosofia nesta outra unidade de ensino que amamos — a Faculdade, então, Nacional de Filosofia — pois, como o quer Montovani: "A pedagogia é como uma filosofia aplicada". Foi na Faculdade de Filosofia, onde encontramos os Grandes Mestres, os autênticos educadores, as verdadeiras concretizações do alevantado espírito universitário, cujo exemplo primeiro fôra nosso pai. Prof. Onofre Penteadó Junior. A êle, aos Professôres Lourenço Filho, Raul Bittencourt, Anísio Teixeira, nomes que evocamos, reverenciamos e cultuamos na intimidade de nossas almas como autênticos mestres do caráter, da inteligência, da cultura pedagógica — a êles os nossos profundos sentimentos de gratidão.

Mas, carecia ainda aquela formação da visão compreensiva, amorosa, da Arte de nosso tempo; única ponte para a comunhão profunda, espiritual entre professôres e jovens de vocação artística — que vivem, sentem, real, objetivamente os desafios da civilização atual. Daí nosso amor pela história da arte moderna e pela Estética.

Não compreendemos professor, de qualquer ramo e nível de escolaridade — sobretudo no nível superior, que desconheça, que não viva, as conquistas das ciências pedagógicas e da Arte de nosso tempo. Só assim, eliminaríamos os falsos problemas curriculares e daríamos sentido às refor-

mas regimentais de modo a atender as demandas sociais e as necessidades construtivas dos estudantes.

Permitam-me mais esta confissão: Somos realistas no plano filosófico e espiritualistas no plano metafísico. Somos modernos e cremos na ação construtiva e educativa da arte nova. Aos idealistas néo-positivistas, Carnapianos e Wittgensteinianos, aos dadaístas e nülistas da atualidade artística — opomos uma teoria da linguagem ligada a hierarquização de valores. Reconhecemo-nos artistas, mas temos uma missão pedagógica a realizar que nos afasta das atitudes céticas, destruidoras. O que urge no mundo universitário artístico brasileiro é o espírito de otimismo, de construtividade, de humanismo — em suma: de autêntico espírito universitário. O amor pelo que é essencial e profundo dirige nossa conduta como professôres.

É na arte atual, na arte viva de nosso tempo que encontramos a essência perene dos valores estéticos universais com fôrça dialéticamente criadora e renovadora — no sentido de gerar formas mais generosas, amplas, ricas de significado para o homem atual — êsse criador do futuro. Caminhar para o futuro significa acompanhar nossos alunos; realizar com êles os valores estéticos, pela pesquisa criadora; é abrir seus olhos físicos e espirituais às paisagens do universo da cultura; é crescer ininterruptamente, interiormente, para sentirmo-nos, mestres e alunos — na perspectiva da Arte — a significação da Vida Maior. Descobrir com os alunos essa Vida Maior constitui-se na primordial missão educadora que nos propomos realizar.

A Arte de nossos dias, fruto da civilização vigente, é a linguagem que falam os jovens — os jovens com vocação artística.

Os modernos conceitos pedagógicos da Escola Nova, com Dewey à frente, numa unidade de ação, devem substituir nas E.B.A. os anteriores métodos, para poderem se integrar nos rumos da arte, criadora, dos tempos atuais.

Basta-nos lembrar os nomes de Gropius, Moholy-Nagy, Herbert Read, Kandinsky, Klee, e, entre nós, Augusto Rodrigues, para apreendermos o humanismo que caracteriza o reconhecimento da importância para a humanidade, da arte e do artista — êsse "bicho da sêda" na expressão de Mario Pedrosa, na civilização tecnológica.

Estamos profundamente convencidos de que atuando dessa maneira, na 1ª cadeira de Desenho Artístico, nos identificaremos com os estudantes artistas e nos manteremos fiéis ao que defendemos com ardor em tese de concurso, e daremos, a nosso modo, testemunho de agradecimento a todos aquêles que nos ajudaram, como professôres, em nossa formação universitária.

Deestacamos o nome da Profª Georgina de Albuquerque, nossa madrinha universitária — a quem devemos verdadeiramente, graças a um convite desinteressado para trabalhar na 2ª Cadeira de Desenho Artístico, o início efetivo na carreira universitária, como auxiliar de ensino, cargo que após 15 anos deixamos para ocupar a cátedra da 1ª Cadeira de Desenho.

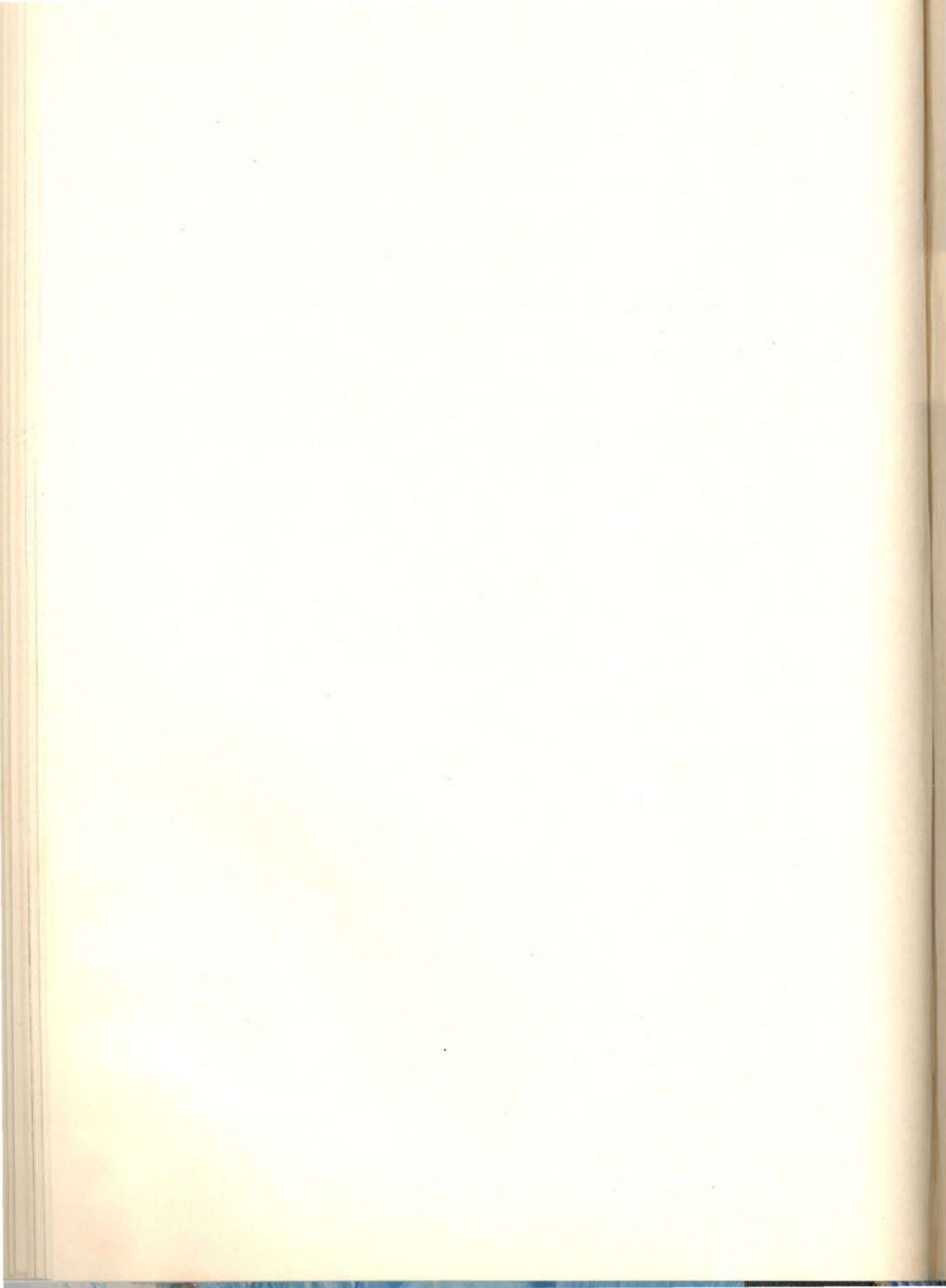
Aos meus alunos, aos caríssimos amigos, àquela a quem meu coração está ligado — pelo estímulo, pela compreensão, pelo amor de vocês, o meu reconhecimento mais sentido.

À todos os presentes, autoridades, professôres, funcionários amigos, solidários nêsse momento de emoção, o meu muito obrigado.

Às autoridades presentes, em especial ao Mui digno Reitor Prof. Clementino Fraga Filho — confesso saber — essa cerimônia sobreleva minha pessoa, ao indivíduo particular que sou, para metamorfosear-se no culto amoroso da cultura estética.

Penitencio-me de ter falado de minha pessoa. Sou pretexto, bem sei, nêsse ato solene de posse — através da tradição universitária, de um culto maior: aquêle que unifica, no ideal da cultura — o amor à ciência, à beleza e à bondade. Sim, a bondade, pois, sòmente ela, irmanada à ciência e à arte, nos propiciará a aquisição da sabedoria — que deve ser o fim último dos professôres que almejam, acima de tudo, ser educadores eficazes.

Com humildade, obrigado a todos



ENTREGA DO TÍTULO DE PROFESSOR EMÉRITO (*)

SAUDAÇÃO

LUCAS MAYERHOFER

Dentro de alguns minutos, o Magnífico Reitor procederá ao ato solene de investir Carlos Del Negro na dignidade de Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Manifesta dessa forma a gratidão que a cultura do país deve a um homem cujo pensamento é tão voltado para as coisas do espírito que sua atividade artística é uma constante investigação, e que, dedicando parte de sua vida à pesquisa científica, mostra-se igualmente preocupado com a construção e a representação da forma.

Desde 1923, quando aluno da Escola Politécnica do Rio de Janeiro, Carlos Del Negro ora conhecido como matemático; seus colegas na Escola de Belas Artes, que êle cursava ao mesmo tempo, esperavam vê-lo ingressar no curso de Arquitetura; êle optou pela Escultura, e terminou êsse curso laureado com a medalha de prata, em 1926. Expondo na seção de Escultura, obteve no Salão Nacional de Belas Artes menção honrosa em 1927, medalha de bronze em 1933 e medalha de prata em 1934.

Diplomado em Engenharia Civil, foi trabalhar na baixada fluminense, onde fêz pesquisas sobre o emprêgo do verde de Schweinfuhr na profilaxia da malária. Porque não se dispunha de aparelhamento adequado nem de transporte aéreo, o lançamento do pó era feito a mão, caminhando-se ao longo das margens lamacentas ou percorrendo-se as águas lodosas de dentro de botes. Não obstante, constatou-se a viabilidade do processo e suas vantagens. Os arquivos de Higiene do Departamento Nacional de Saúde Pública publicaram: "O verde Paris na profilaxia da malária", trabalho que Carlos Del Negro apresentou ao 3º Congresso de Higiene, reunido em S. Paulo, e "O verde Paris na luta anti-larvária", trabalho que apresentou ao 5º Congresso de Higiene, reunido em Recife; Carlos Del Negro publicou "Contra o Impaludismo", na Revista Brasileira de Engenharia e no Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, e, em colaboração, "Dois problemas de malária — Imbuí e Guandú".

Irrupendo um surto de febre amarela no Estado do Rio, foi chamado

(*) Ao Professor Carlos Del Negro, em Assémbléia Universitária, realizada no dia 28-4-67.

para chefiar a Inspetoria de Engenharia Sanitária do Serviço de Febre Amarela, de Niterói.

Interrompidos os trabalhos de saneamento da baixada pela revolução de 1930, continuou sua atividade de pesquisador nos laboratórios do Instituto de Química Agrícola da Diretoria Geral da Pesquisa Científica do Ministério da Agricultura.

A resistência variada das rochas ao desgaste pela ação do sol, da chuva, do vento, pelo movimento das águas subterrâneas é um dos fatores da disposição geológica e geográfica de uma região; a paisagem resultante pode ser uma obra-prima para nossa sensibilidade artística. É um prazer ver os belos desenhos que Carlos Del Negro executava, ao mesmo tempo que publicava:

"Contribuição ao estudo dos métodos de Mitscherlich, Wiessmann e Neubauer (em colaboração), 1937" como resultado de ensaios em potes para estudo do crescimento dos vegetais em função da adubação;

"Instrução para coleta de amostras de solos, 1938";

"Investigação mineralógica dos solos, 1938";

"Análise espectrográfico quantitativa pelo método da chama;

"Doseamento dos cationes, Ca, K, Mg e Na, permutáveis no solo (em colaboração), 1938);

"Contribuição para o estudo da região hervateira (em colaboração), 1944", colhendo-se material vegetal e solos correspondentes para a análise;

"Sugestões para uniformização dos métodos de estudo dos solos (em colaboração)," nos Anais da 1ª Reunião Brasileira de Ciência do solo, em 1950;

"Contribuição ao estudo dos solos da baixada de Sepetiba" nos Anais da 1ª Reunião Brasileira de Ciência do Solo, 1950; são os terrenos onde está situada a Universidade Rural, no Km. 47;

"Segunda contribuição para o estudo dos solos da baixada de Sepetiba", nos Anais da 2ª Reunião Brasileira de Ciência do Solo, em 1953, continuação dos trabalhos anteriores.

Durante os dias intranquillos, de paz duvidosa, que precederam a segunda grande guerra, todo assunto que não fôsse política internacional ou dialética marxista era considerado como fora da realidade. A interferência política, que via na Arte uma espécie de propaganda, e a desmoralização da sociedade e das instituições com propósito político conduziram a Arte ao caos em que hoje se encontra. No decorrer das hostilidades tornou-se óbvio, entretanto, que fugir à realidade era indispensável si se devia conservar um restinho de sanidade mental. Nada a ganhar com os horrores da guerra e da luta de classes, e começou a prevalecer a opinião de que se pode ser um bom cidadão e até um soldado valente deixando seu pensamento livre para procurar aspectos mais agradáveis da vida.

Onde possa ser encontrada a Verdade, onde as coisas sejam interessantes, pensemos nessas coisas. Ora, a principal de tôdas as evasões é certamente a Arte, que aproveita a habilidade do homem para libertá-lo

das limitações da vida; e muitos estão procurando a Pintura, a Escultura, a Música, com um novo interesse, considerando não somente o prazer imediato que elas proporcionam, mas seu valor permanente e constante.

Consolida-se a idéia de se fazer o estudo da Forma e do Fenômeno formal com disciplina científica. A Estética passa a integrar o setor de ciências nas Universidades européias. O fato estético está evidentemente presente na Natureza. Descobrem-se que a Arte, essa flôr do gênio humano, tem fundamentos cósmicos, que se encontram na Natureza forças instauradoras que lhe são congêneres.

Das pesquisas honestas feitas nos domínios da Arte, pouco chega ao conhecimento do público; mas, os sucessos mais importantes que podemos assinalar permitem-nos dizer que flutua no ar uma sensação de partida.

Desde 1942, Carlos Del Negro escreve sobre assuntos de Arte, publicando "O Desenho artístico e a Perspectiva linear"; e a seguir:

"Do Ensino Artístico" no Boletim de Belas Artes da Sociedade Brasileira de Belas Artes, em 1945;

"As Côres", na revista de Química Industrial nº 161, de Setembro de 1945, e no Boletim da Escola Nacional de Belas Artes, nº 1 e 2;

"Palhetas de alguns pintores dos séculos XIX e XX, no Boletim de Belas Artes, nº 1) e 11, da Sociedade Brasileira de Belas Artes, em 1945;

"Dicionário dos termos técnicos de Belas Artes", em colaboração, no Boletim de Belas Artes da Sociedade Brasileira de Belas Artes, nº de 15 a 34, e depois interrompido;

"Sobre o método do duplo ponto de fuga", em 1947;

"Da nomenclatura das côres" na Rodriguésia, revista do Jardim Botânico, nº 22 e 23, em 1946;

"Baixo relêvo, método das projeções centrais", em 1949;

"O essencial sobre a teoria do Baixo-relêvo", em 1951;

"Considerações sobre a Perspectiva de Euclides e a Perspectiva linear", aula inaugural dos cursos da Faculdade Nacional de Arquitetura, em 1951, apreciando a perspectiva tal como foi praticada desde a Antiguidade clássica até o século XIV, e sua substituição, a partir do Renascimento, pela perspectiva linear;

"Como aplicar os pontos medidores", em 1952;

"Teto da nave da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto", em Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, em 1955; trata-se da obra prima do maior pintor barroco de Minas Gerais — Manoel da Costa Athayde;

"Pintura do teto da igreja de Nossa Senhora da Conceição, da Bahia", no Boletim da Escola Nacional de Belas Artes, nº 6; onde estuda a pintura de tetos com efeito de perspectiva, à moda romana, do grande pintor Joaquim Pacheco da Rocha, que fez seus estudos em Portugal;

"O número de Ouro" em Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, em 1955, assunto que vem ocupando os estudiosos de Estética desde tempos remotos, e revigorados por pesquisas de pintores cubistas;

"O gesso" publicação do Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Arquitetura, em 1955, estudando a técnica de emprego desse material;

"Contribuição ao estudo da Pintura Mineira", publicação nº 20 da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1958; trabalho de grande fôlego, que estuda particularmente as pinturas em perspectiva dos tetos das igrejas do século XVIII;

"O Ensino do Desenho", em Anais da Universidade do Brasil, nº 5, em 1959;

"Do Ornamento", no Anuário da Faculdade Nacional de Arquitetura, 1961, fazendo considerações sobre as novas modalidades do ornamento na Arquitetura contemporânea;

"Bicentenário de nascimento do pintor Manuel da Costa Athayde", conferência proferida em Mariana, a convite do reverendíssimo Arcebispo D. Oscar de Oliveira, e publicada em Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, em 1963;

"Análise histórica da Composição", estudando historicamente a formulação do problema da Composição da obra de Arte; publicação do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, em 1963, já em 2ª edição;

"Escultura ornamental barroca no Brasil", estudando trinta das mais importantes portas de igrejas do Estado de Minas Gerais, e que se acha no prelo da Editora da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais;

e, finalmente:

"Segunda contribuição ao estudo da Pintura Mineira", em preparação, estuda os monumentos de Diamantina, Serro, e de outras cidades do norte do Estado de Minas Gerais.

No Conservatório Brasileiro de Música, Carlos Del Negro concluiu, em 1944, o curso de Composição Musical. De aí, tem composto peças para piano, para piano e canto, piano e violino; uma sonata em Re maior para piano, um quarteto em Fa maior, trabalha atualmente numa sonata para piano e violoncelo.

Sabendo-se dotado para o Magistério, desde formado apresentou-se em concursos de títulos e provas. Em 1925 foi bem classificado no concurso para as escolas técnicas da Prefeitura; em 1933, obteve parecer elogioso concorrendo com títulos à cadeira de Matemática Superior da Escola Nacional de Química; durante muitos anos lecionou desenho na Sociedade Brasileira de Belas Artes.

Na Faculdade Nacional de Arquitetura, leciona desde 1947, a cadeira de Modelagem; em 1949, no concurso de títulos e provas para professor catedrático de Modelagem, os cinco examinadores lhe conferiram grau dez em todas as provas. No mesmo ano, em concurso de títulos e provas para a cadeira de Desenho Artístico da Escola Nacional de Belas Artes, obteve o primeiro lugar, foi nomeado professor catedrático e lecionou desde 1963, quando se aposentou do cargo.

A Escola de Belas Artes, não se conformando em vê-lo partir, solicitou ao Conselho Universitário a concessão do título de Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro para o Professor Carlos Del Negro, o que foi aprovado por unanimidade.

Sr. Professor Carlos Del Negro.

A grande admiração que lhe dedico foi a razão de ter sido eu o escolhido para saudá-lo, em nome do Conselho Universitário.

AGRADECIMENTO

CARLOS DEL NEGRO

Na ocasião em que me distingue o egrégio Conselho Universitário com o título de professor emérito, proposto pela ilustre Congregação da Escola de Belas Artes, cabe-me expressar a satisfação e o agradecimento de ser recebido nesta distinta assembléia por um dos mais talentosos e sensíveis espíritos dedicados aos problemas da arte, quero referir-me ao ilustre amigo o Prof. Lucas Mayerhoffer, que apresentou o meu nome à apreciação dos professôres para essa alta honraria.

Como é de praxe, vou assinalar, em breves palavras, os fatos e as realizações que me ligaram ao Serviço Público e à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Formei-me nesta cidade em estabelecimentos de ensino famosos pelos seus mestres; do Externato do Colégio Pedro II, segui para a Escola Politécnica e mais tarde para o curso de Escultura da Escola de Belas Artes. O gosto pela geometria devo ao eminente Professor Joaquim Ignácio de Almeida Lisboa e a iniciação em arte ao meu idolatrado pai, que era pintor-decorador. Seria longo enumerar os mestres que moldaram a minha formação; porém influenciando diretamente sobre a cadeira que exerci na Escola de Belas Artes, recordo Lucílio de Albuquerque e os professôres eméritos Rodolfo Chambelland e José Octávio Corrêa Lima.

Minha vida profissional foi difícil, acidentada por inúmeros tropeços e várias atividades imprevisíveis que retardaram a meta sonhada. Ainda quando freqüentava a Escola Superior, assisti à primeira revolta de 1922. A seguir, elas vieram regularmente de dois em dois anos. Nossa geração sofreu consideravelmente por mais de um decênio os efeitos desses abalos, não encontrando estímulo para desenvolver-se, particularmente em arte, que é a primeira a ser duramente atingida. Apesar da época de crise, haviam surgido nesta maravilhosa cidade, os primeiros edifícios de concreto armado; sua técnica era nova, fascinante, não ensinada ainda nas escolas e oferecia um campo imenso de possibilidades de aplicação.

O eminente sanitarista e Professor Dr. Carlos Acioli Sá, um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Higiene, entusiasta da formação de sanitaristas no Brasil, dirigia com proficiência o Serviço de Saneamento Rural do Estado do Rio de Janeiro. Planejava melhorar os serviços de abastecimento d'água no interior do Estado, com obras não vultosas de

concreto e mediante acôrdos com as autoridades locais. Contratou-me para êsse fim; porém plano apenas iniciado não pôde ser levado avante devido à forte incidência de malária que grassou em 1926 no Estado, ocasionada pelo abandono generalizado das obras públicas: estradas de rodagem, rios, canais e inclusive agricultura desde o fim do Império. O Serviço de Saneamento já mantinha em Paracambi, em acôrdo com a Diretoria da Fábrica de Tecidos local, uma campanha contra o impaludismo baseada na luta anti-larvária. Sendo indispensável a mobilização de todos os recursos disponíveis para fazer frente à grita que se alastrava por tôda a baixada fluminense, fui impellido a trabalhar nessas campanhas. Até 1928 atuei em Guarulhos, na margem do rio Paraíba do Sul, defronte a cidade de Campos, em Guandu-Travessão, Imbui, Paracambi e realizei muitas obras de saneamento e de engenharia sanitária em Meriti, atual Caxias. Porém, nuvens negras acumulavam-se no Estado. Quando se confirmaram os casos de febre amarela, o mal propagara-se rapidamente por muitas localidades do Estado do Rio e por isso seria arrastado a novas emprêsas inevitáveis. Os trabalhos contra a malária foram estancando a medida que as explosões do mal se iam multiplicando. Chefiava eu a polícia de focos no combate à febre amarela em Nilópolis, hoje sede do florescente município do mesmo nome, quando em 1929 o ilustre Diretor Geral do Departamento Nacional de Saúde Pública, Prof. Clementino Fraga comunicara ao grande Presidente da República Dr. Washington Luís não poder encerrar a campanha de febre amarela na cidade do Rio de Janeiro, em virtude do foco existente na vizinha cidade de Magé. Nos entendimentos havidos com o Presidente do Estado Dr. Manoel Duarte e o Diretor do Serviço de Saneamento Rural, Dr. Alcides Lintz, foi o meu nome indicado para chefiar a campanha de febre amarela e malária em Magé, supervisionada entretanto, pessoalmente, pelo Diretor Geral do Serviço de Saneamento Rural do Brasil, Dr. Lafayette de Freitas. Aí, auxiliado pelo Dr. Nelson Alambary Luz, encarregado do setor de vigilância sanitária, empreendi a campanha nos moldes clássicos: expurgo aomiciliar com enxofre, luta anti-larvária e isolamento dos doentes. prontamente debelado êsse foco, fui chamado ainda em 1929 para chefiar a Inspetoria de Engenharia Sanitária do Serviço de Febre Amarela da cidade de Niterói. Nesse lugar não permaneci por muito tempo, pois foi necessário iniciar a campanha de febre amarela em São Aleixo e Andorinhas, no Município de Magé, junto à raiz da serra de Teresópolis, onde grassava o terrível mal; empreendimento que levei a cabo com sucesso, estendendo a vigilância até a estação de Rosário, entroncamento ferroviário da Leopoldina para Petrópolis, Teresópolis e Campos. Naquele tempo, sem estradas de rodagem, sem automóvel, as grandes distâncias eram vencidas a trem e tudo o mais era feito a pé.

Entrementes, a vitoriosa revolução de outubro de 1930, teve como conseqüência a extinção de todos os Serviços de Saneamento Rural do Brasil, com o desmembramento ruinoso do seu acêrvo — pessoal e material

— bem como a demissão do famoso Ministro da Educação e Saúde Dr. Belisário Pena, seu ardoroso criador e defensor.

Esta foi uma das fases mais amargas da minha vida, quando perdi a esposa dedicada e tive de recomeçar tudo, sempre almejando ingressar no magistério.

Desta época citarei entre outras as seguintes publicações:

1) "O verde Paris na profilaxia da malária" — apresentado ao 3º Congresso de Higiene reunido em São Paulo em 1926 e publicado nos Arquivos de Higiene — Ano I — número II — 1927.

2) "Dois problemas de malária — Imbui e Guandu" (em colaboração).

3) "O verde Paris na luta anti-larvária" — resultados de aplicação extensa do larvicida apresentados ao 5º Congresso de Higiene reunido em Recife — 1929 e publicado em 1930.

4) "Contra o impaludismo" — "Sugestões" — Boletim nº 9 do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio — 1935.

Iniciei vida nova ensinando em Colégio Secundário, também fazendo construção civil e ainda realizando trabalhos de escultura.

Tôdas as tentativas impetradas para fazer docência livre na Escola de Belas Artes foram inúteis, alegando a direção que a suspensão dos cursos se fundava em ordens superiores. Até que em 1934, por vagas em várias cadeiras e dificuldades que disso advinham ao ensino, fêz-se edital de concurso para professor catedrático e inscrevi-me em Desenho Artístico; mas não seria ainda desta vez, que surgiriam provas públicas. Preparava-me sèriamente para o concurso, quando o Dr. Mário Saraiva, professor, químico notável, com estudos especializados na Alemanha, Diretor do Instituto de Química Agrícola, iniciando estudos mais modernos sôbre os solos, convidou-me para organizar o laboratório de mineralogia do solo, visando à estudar as reservas alimentares minerais para as plantas, em complemento às análises químicas. Relutei muito diante do convite, porém as sábias palavras do meu Prof. Domingos Cunha advertiram-me e aconselharam-me a aceitar a incumbência, alegando que muitas águas passariam, antes de se realizarem concursos no País, em virtude da situação política reinante.

Os episódios da ditadura são por demais conhecidos para recordá-los aqui; basta declarar que 16 anos se escoaram como que a desafiar a paciência e a perseverança dos candidatos.

No Instituto de Química Agrícola tive oportunidade de montar o laboratório de Mineralogia do Solo e realizar análises e pesquisas relativas à reserva alimentar mineral das plantas, bem como divulgar os seus resultados.

Em colaboração com distintos colegas publicamos entre outros:

1) Memória nº 5 — Contribuição ao estudo dos métodos de Mitscherlich, Wiessmann e Neubauer (em colaboração) — 1937.

2) Instrução para coleta de amostra do solo — 1938.

3) Investigação mineralógica dos solos — 1938.

4) Análise espectrográfica quantitativa pelo método da chama. Do-seamento dos cateiontes Ca, K, Mg e Na permutáveis no solo (em colaboração) — 1938.

5) Memória nº 6 — Contribuição para o estudo da região ervateira (em colaboração) — 1944.

6) Sugestões para uniformização dos métodos de estudo dos solos (em colaboração). Anais da 1ª Reunião Brasileira de Ciência do Solo — 1950.

7) Contribuição ao estudo dos solos da Baixada de Sepetiba — Anais da 1ª Reunião Brasileira de Ciência do Solo — 1950 (colaboração).

8) Segunda contribuição para o estudo dos solos da Baixada de Sepetiba — 2ª Reunião Brasileira de Ciência do Solo — 1953.

Meu primeiro concurso na Escola de Belas Artes serviu para demonstrar a constância no estudo e a seriedade que dedicava às questões do ensino e firmou a minha posição perante à Escola de Belas Artes e a Faculdade de Arquitetura. Quando conquistei a cátedra, apliquei-me com entusiasmo ao ensino do Desenho Artístico, pois o magistério era a minha vocação. Paralelamente à atividade na Escola, participei dos Salões Nacionais de Belas Artes, que me empolgaram desde os tempos de estudante, ora como expositor, ora servindo ao Governo na Comissão do Júri, ou na Presidência do Salão cu ainda na Comissão Nacional de Belas Artes. Representei a Faculdade Nacional de Arquitetura na comissão que elaborou as normas de concurso, escolheu o projeto e acompanhou as obras do Monumento aos Mortos da 2ª Grande Guerra Mundial, sendo agraciado com a Medalha Comemorativa da Inauguração do Monumento. Nos Salões Nacionais de Belas Artes obtive na Seção de Escultura, a Menção Honrosa em 1927, a Medalha de Bronze em 1933 e a Medalha de Prata em 1934. A Academia Brasileira de Belas Artes concedeu-me em 1962 no I Salão Brasileiro de Belas Artes de seus associados o prêmio "Victor Meirelles" na seção de aquarela. Com os ensinamentos de composição que completei em 1944, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, fiz executar em solenidades comemorativas de fundação da Escola de Belas Artes algumas músicas de câmara de minha autoria: em 1959, a primeira sonata para violino e piano e pôr ocasião do sesquicentenário, a segunda sonata de violino e piano, além dum quarteto para cordas.

Cumpre-me nesta ocasião dizer algumas palavras sôbre a cadeira de Desenho Artístico, outrora considerada uma preparação para os cursos de Belas Artes e atualmente disciplina autônoma e especialidade em si própria. Festejados artistas brasileiros como Agostinho José da Mota, notável paisagista; Pedro Américo de Figueiredo e Melo, pintor de famosos quadros históricos; João Zeferino da Costa, celebrado artista, pintor da Igreja da Candelária; Belmiro de Almeida, pintor e escultor, ministraram conhecimentos aprofundados desta disciplina aos alunos. A cadeira foi desdobrada em 1911 para atender ao número crescente de alunos e tive a honra de suceder a Modesto Brocos, pintor e gravador. Na longa expectativa da

realização do concurso prestaram valiosos serviços nesta matéria os pintores Augusto José Marques Junior e Quirino Campofiorito.

Na fundação da Escola, a idéia matriz era organizar, oficializar o ensino e o desenvolvimento das artes, ciências e ofícios na colônia. Não significava isso, admitir ausência ou pobreza de impulso artístico; a riqueza da nova terra e as atividades que se desenvolviam na colônia, tinham desabrochado em inúmeras obras de arte, especialmente em Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Ouro Preto, Mariana, São João del-Rei. A demanda de mestres, em sua maioria portugueses, e o conseqüente ensino particular de suas oficinas, resultaram em esplêndidas afirmações de artistas brasileiros da época colonial. Podemos garantir que após a descoberta, o Brasil alcançou até o fim do século XIX a primazia em arte entre todos os países das Américas. Fazia-se mister, então, ampliar o ensino em novas bases, nos moldes da evolução mundial.

A Escola renovou-se constantemente, tendo em mira sempre adaptar-se à evolução das artes, face ao desenvolvimento industrial e ao progresso do mundo, seja renovando seus programas, seja organizando novos cursos para dotar o Brasil de artistas competentes nas várias especialidades. Poder-se-ia pensar que, num século de invenções e engenhos que ultrapassam a imaginação, os fascinantes temas estéticos e a força da concórdia, de harmonia da arte não interessassem mais a humanidade. Ao invés disso, o que a História nos conta em relação às invenções e aos descobrimentos, é que o campo de aplicação artística e a sua técnica evoluem constantemente com as novas condições da sociedade. O contato de um povo educado com os objetos, ainda que de menos estima, ditará um estilo distintivo de sua época. O uso do objeto é a condição essencial a preencher, porém raro é o produto na concorrência industrial, em que o gosto, a arte, a beleza não seja o elemento decisivo para a sua escolha. Por isso, o curso de arte decorativa enriqueceu-se dentro das limitadas disponibilidades da Universidade, com várias especialidades, como sejam as de cerâmica, azulejaria e mosaico. Em virtude da expansão das publicações em nosso País e a vista das edições estrangeiras que são verdadeiras jóias de bom gosto e de técnica, fêz-se mister criar o curso de Artes Gráficas, aliás pobremente equipado apesar da crescente procura dos alunos. Por fim, não tem descuidado a Escola da educação da mocidade nos cursos secundário e científico, preparando professores atualizados, tendo em conta a enorme importância do desenho, "essa modesta e amável disciplina, pacificadora, comunicativa e afetuosa entre todas", no dizer de Rui Barbosa e acrescente-se ainda, linguagem universal, meio de representação indispensável para as realizações artísticas e industriais, de influência decisiva na criação dos objetos e nas invenções. Apesar do reconhecimento universal de sua importância, do valor educativo, ilustrativo e de preparação profissional que encerra, conclusão definitiva a que chegaram no século XIX as nações progressistas em sua emulação industrial, a confusão reinante entre nós relegou-o ao plano de matéria não obriga-

tória nos colégios secundários. Contudo, aumenta entre nós a demanda de profissionais competentes para o desenvolvimento da indústria e os cursos de Professorado de Desenho multiplicam-se pelo território nacional, obedecendo às exigências imperiosas da expansão das atividades em nosso País.

As lições de Arquitetura desde Grandjean de Montigny e seus discípulos prepararam os arquitetos, que atenderam aos programas cada vez mais complicados da época atual e projetaram cidades modernas, dando ao Brasil uma posição de destaque no panorama internacional de Arquitetura. Exponentes dessa nobre arte ainda são de formação da Escola de Belas Artes. Fruto dessa laboração centenária é a esplêndida Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro e as suas congêneres disseminadas pelos Estados. Em todos os tempos, a Escola esteve presente por intermédio de seus professores e ex-alunos no campo das realizações. Expressivas foram as obras que marcaram os feitos relacionados com o descobrimento da nova terra, seus costumes e belezas naturais. Para perpetuar os gestos dos nossos heróis da guerra do Paraguai e as obras de eminentes patriotas, dispôs o Brasil de mestres hábeis que os immortalizaram em belos monumentos. No início deste século, por ocasião da remodelação da cidade do Rio de Janeiro, ao lado de engenheiros e sanitaristas, os arquitetos elevaram belos edifícios, assim como outros artistas adornaram significativos monumentos pátrios com esculturas ornamentais ou imponentes decorações pitóricas. Notabilíssima produção de obras de gravura de medalhas e pedras preciosas — livros impressos em metal ou pedra dura, pacientemente cavados ou esculpidos vivamente em relevo, com buriladas e concisas inscrições, porém claras, eloqüentes e decisivas, documentaram personalidades e fatos históricos. Finalmente relembro que a atuação da Escola foi também benéfica para a formação dos artistas que trabalharam na Casa da Moeda.

No campo das minhas atividades artísticas e pedagógicas, escrevi duas dezenas de publicações com caráter de divulgação, estudos ou pesquisas:

- 1) Desenho e relevo — Tese de concurso à 1ª cadeira de Desenho — 1938.
- 2) Do ensino artístico — "Boletim de Belas Artes" da Sociedade Brasileira de Belas Artes nº 1 — 1945.
- 3) As cores — Publicação da Revista de Química Industrial nº 161 — Setembro de 1945 e Boletim de Belas Artes da S.B.B.A. nºs 2/9 — 1945.
- 4) Palhetas de alguns pintores do século XIX e XX — Boletim de Belas Artes da S.B.B.A. nºs 10/11 — 1945.
- 5) Dicionário dos termos técnicos de Belas Artes — Manoel Maria de Araujo Porto Alegre, Alfredo Galvão e Carlos Del Negro — Boletim de Belas Artes da S.B.B.A. nºs 15/34 (interrompido).
- 6) Sobre o método do duplo ponto de fuga — 1947.
- 7) Da nomenclatura das cores — Rodriguesia — nºs 22/23 — 1946.
- 8) Baixo-relevo — Método das projeções centrais — Tese de concurso

à cadeira de Modelagem da Faculdade Nacional de Arquitetura da U.B. — 1949.

9) O essencial sobre a teoria do baixo-relêvo — 1951.

10) Considerações sobre a perspectiva de Euclides e a perspectiva linear — Aula inaugural dos cursos da Faculdade Nacional de Arquitetura no ano de 1951.

11) Como aplicar os pontos medidores — 1952.

12) Teto da nave da Igreja de N. S. da Conceição da Praia — Salvador, Bahia — Boletim da Escola Nacional de Belas Artes — Ano III — Fio — julho, agosto, setembro — nº 6.

13) Teto da nave da Igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto — Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, 1955.

14) Número de ouro — Arquivos da E.N.B.A. — 1955.

15) O Gesso — publicação do D.A. da Faculdade Nacional de Arquitetura — 1955.

16) Contribuição ao estudo da pintura mineira — Publicação nº 20 da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — 1958.

17) O ensino do Desenho — Anais da Universidade do Brasil nº 5 — 1959.

18) Do ornamento — Anuário da Faculdade Nacional de Arquitetura — 1961.

19) Bicentenário de nascimento do pintor Manuel da Costa Ataíde — Conferência — Arquivos da E.N.B.A. — 1963.

20) Análise histórica da composição — publicação do D.A. da E.N.B.A. — 1963 — 2ª edição.

21) Escultura ornamental barroca no Brasil — Portadas de Igrejas do E. de Minas Gerais — 1961.

22) Antônio Francisco Lisboa — o Aleijadinho — Escultor de ornatos. Palestra proferida na E.N.B.A. por ocasião do sesquicentenário de sua morte — 1964.

23) Segunda contribuição ao estudo da pintura mineira (em preparo).

Encerrando esta alocação sobre minha atividade e sobre o valor altamente educativo e de comunicação universal do desenho, quero reafirmar a minha confiança na obra grandiosa da Universidade, da qual faz parte a Escola de Belas Artes, pioneira no continente americano, bêrço de artistas que são hoje glórias nacionais, não tendo desmerecido da esperança que nela se depositou quando da sua criação, pois afirmava-se, pelo exemplo das civilizações passadas, que as obras de arte seriam as mais altas expressões da manifestação de um povo educado.

As demonstrações de aprêço que recebi constantemente de meus chefes atestam que, tendo trabalhado em atividades não escolhidas por mim, porém impostas pelo impetuoso curso da vida, sempre me decidira honrar e bem desempenhar as funções que me eram confiadas em qualquer situação. Sobremaneira honroso e significativo é o título que ora me envaidece e que vem culminar tôdas as distinções até agora recebidas.

Renovando os agradecimentos ao Magnífico Reitor Pedro Calmon, ao egrégio Conselho Universitário, ao Diretor Prof. Gerson Pompeu Pinheiro, à ilustre Congregação da Escola de Belas Artes, ao Prof. Lucas Mayerhoffer e às pessoas amigas, estou feliz por essa honraria provir da Escola de Belas Artes, onde senti uma grande comoção ao ver pela primeira vez a galeria de gesso das obras da antigüidade clássica e meus olhos se abriram e a fantasia arrebatou-me para a atmosfera de beleza imorredoura, em que se movem, entretecendo os legendários mitos, deuses e semi-deuses, criados pelas mãos laboriosas dos mortais.

ENTREGA DE TÍTULO DE PROFESSOR EMÉRITO (*)

SAUDAÇÃO

QUIRINO CAMPOFIORITO

É sem dúvida, uma grande honra, proferir esta oração de apreço ao Professor Henrique Campos Cavalleiro, a quem o Conselho Universitário, nesta Sessão Solene, presidida pelo Magnífico Reitor Professor Pedro, que sempre soube destinar às coisas das artes seu interesse melhor, — confere o Título de Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, conforme indicação unânime da Congregação da Escola de Belas Artes.

Personalidade das mais destacadas na arte e no ensino, Henrique Campos Cavalleiro, estamos seguros, não terá em nós o orador que merecia. Mas terá o admirador sincero, um daqueles que o vêm acompanhando de longa data, pelas razões mesmo da arte e do ensino, e só da arte e do ensino, — primeiro desde o estudante que fomos até o colega duplamente, porque artistas e professores somos ambos.

Não terá Henrique Campos Cavalleiro, que hoje se vê investido do Título consagratório de Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o orador, repetimos, capaz das ricas filigranas literárias que o ato exigiria, o orador capaz de, através das palavras proferidas na exaltação a essa tão merecida consagração do Professor (e porque não dizer também de Artista), demonstrar-se à mesma altura do homenageado.

Terá, porém, Henrique Campos Cavalleiro, o orador singelo, despretençioso, absolutamente disposto a dizer tudo quanto realmente lhe cabe, lhe pertence, lhe robustece a personalidade íntegra de Professor e de Artista, sem a menor euforia literária, sem o mínimo resquício de pragmática, indiferente a formalidades que podessem revestir diferentemente uma atitude estritamente espontânea. Diremos de Henrique Campos Cavalleiro tudo o que estritamente lhe cabe e desde já demonstramo-nos certos de que muito ainda nos escapará.

Para falar de Henrique Campos Cavalleiro, será necessário apontar separadamente o Estudante, o Artista, o Professor, e o Homem. Nestas factetas em que se multiplica a nobreza de sua personalidade. De Primeiro — o Estudante, é óbvio, ouvimos dizer. Mas todos os dizeres são unânimes nos elogios apontados ao jovem que ingressa em 1907, na Escola (então

(*) Ao Professor Henrique Campos Cavalleiro, em Assembléa, Universitária, realizada no dia 15-9-67.

NOTA Em virtude do atraso da publicação do presente número de Arquivo, tornou-se possível a inclusão da matéria acima.

Nacional) de Belas Artes. Do Artista ao Colega, podemos dar um testemunho pessoal, pois as circunstâncias várias vão nos ligando muito a Henrique Campos Cavalleiro, — desde o Pintor que entra na grande admiração do estudante que fomos até o convívio dos anos no magistério da mesma Escola, onde ambos estudamos, obtivemos idêntico Prêmio de Viagem ao Estrangeiro que tanto marca a carreira do estudante de arte no Brasil (ou marcava, pelo menos). Por fim tivemos êsse encontro honroso, que muito nos comoveu, de substituir o Mestre na 1ª Cadeira de Pintura, por dois anos, após sua aposentadoria — encontro que parece bem significar a convergência de simpatias que sempre mais iam se avivando, sempre mais estabelecendo uma aproximação que se estreitava pela fôrça natural de um bom destino.

O ARTISTA

Henrique Campos Cavalleiro volta da Europa, em 1925, terminado o estágio de bolsista da Escola de Belas Artes (Prêmio de Viagem).

Sua presença é prontamente notada. Começa sua influência entre os jovens artistas. A Semana Paulista de Arte Moderna já avançara bastante. O Rio de Janeiro recebia bem o movimento. As hostes acadêmicas sofriam as conseqüências, reagindo em defesa de princípios conservadores que então iam sendo decididamente relegados pelos modernistas.

Acentuavam-se as limitações por demais superadas da arte conservadora.

Henrique Campos Cavalleiro traz o espírito arejado, a sensibilidade desembotada pela aquisição de uma experiência antiacadêmica. Tudo favorece a êste artista que retorna dos grandes centros europeus, a dar sua contribuição à evolução artística brasileira. E sabe fazê-lo com autoridade, promovê-lo com convicção. Não concedeu, não voltou atrás, não se intimidou ante as atitudes contrárias dos que o desejavam ver comprometido com um conservadorismo esteril.

Êle e seu colega e amigo de sempre, Augusto José Marques Júnior, fizeram-se eos modelos de uma atitude anti-acadêmica que precisa ser lembrada. Henrique Campos Cavalleiro soube prosseguir correspondendo a êsse compromisso. No Rio de Janeiro, foi, de 1925 a 1930 o nome sempre citado e elogiado entre os pintores que caminhavam decididamente fora daquela rotina que primava por querer dar prosseguimento ao lamentável atrazo de meio século em que se encontrava não apenas nossa arte oficial ou oficializada, mas igualmente o ensino artístico, êste arrastando sempre os compromissos com uma tradição que tanto fugia a uma normal evolução do sentimento artístico brasileiro.

A partir de 1930, quando todo um nôvo cenário começa felizmente a se descortinar para nossa vida artística, e tudo indica, iremos alcançar uma atualidade necessária, Henrique Campos Cavalleiro segue no grupo de frente, estimado pelos jovens e sempre acatado por suas atitudes desembaraçadas e francas. A imprensa o focalizava seguidamente com artigos

assinados por autoridades na opinião artística, e em entrevistas que alcançavam ressonância ampla e causticavam as idéias rotineiras e ultrapassadas. É só consultar jornais e revistas para se ter a prova do que dizemos.

Um detalhe importante logo se impõe a quem se decide a falar de Henrique Campos Cavalleiro. Só se pode falar de um pintor e das implicações naturais de uma personalidade inteiramente comprometida com a arte. De tantos outros Artistas, seríamos levados a distinguir-lhes as contribuições somadas pelas atividades diversas, as andanças nos terreno vários da inteligência e da sensibilidade, quem sabe por vêzes apreciando uma dispersividade incontida, fruto dos excessos e curiosidades, e quem sabe também com os perigos da própria dispersividade e dos excessos.

Henrique Campos Cavalleiro obriga a concentrar tôda atenção naquilo que sempre foi, que só foi, em que sempre gastou seu esforço sentimental e físico e no que foi autêntico perdulário, esgotando inteiramente suas energias e suas ambições, suas alegrias e suas convicções, — a Arte, fazer Arte, viver Arte, tornar a Arte um mundo, fazer da Arte tôda uma vida, segundo a segundo, minuto a minuto, hora a hora, dia a dia, mês a mês, ano a ano, desde que ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, aos quinze anos de idade. Bem um menino ainda, olhos vivos no futuro que estava todo inteiro diante de suas vistas sôfregas por existir e por sondar os mistérios do mundo e do destino humano.

Só a Arte, sim, só a arte, e mui particularmente a Pintura, sua Pintura, da qual se apossou e fêz razão e fôrça de sua vida, estimuladora de tôdas as vaidades que lhe emprestam a melhor condição humana, alheio às mesquinhas adversidades e lutas que as condições materiais sempre geram e fazem aquele corolário de encontros cu tropeços e se sucederem permanentemente na estreita e tortuosa estrada das competições.

Só a Arte, sim, porque até mesmo o magistério, que êle exerceu também com a superioridade de um autêntico e inconfundível Mestre, com aquele amor a emanar do mais vivo e puro impulso de solidariedade humana, — Henrique Campos Cavalleiro jamais descuidou de se demonstrar o pintor, num exemplo vivo de fé em sua arte, que levou a todos seus discípulos, comunicou aos jovens que tiveram a ventura de lhe receber os sábios ensinamentos, a mais exultante decisão artística, a mais sôfrega e a mais otimista crença nos destinos da arte, a que iriam servir, e nas rigorosas responsabilidades do artista em que iriam tornar-se.

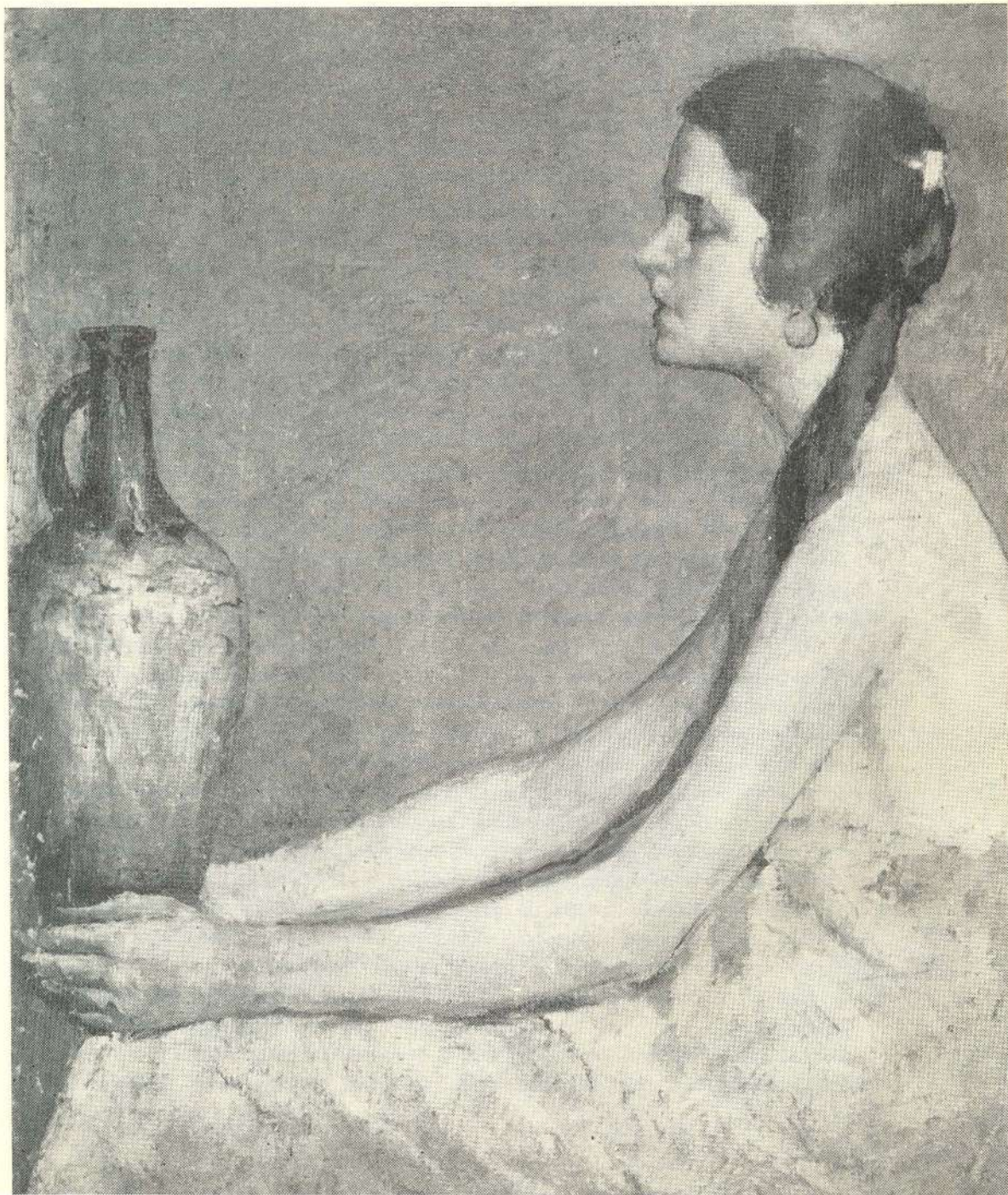
Em memorável trabalho, intitulado "O Artista e Sua Obra", o grande escritor francês Albert Camus, escreveu :

"A arte não é nem a negação total nem o consentimento total daquilo que existe. Ela compreende, ao mesmo tempo, negação e consentimento, razão pela qual será sempre uma dilaceração perpétuamente renovada. O artista sempre se encontra em meio a esta ambigüidade, incapaz de negar o real e, no entanto, eternamente voltado a contestá-lo, naquilo que o real tem de eternamente inacabado. Para pintar uma "natureza morta" é preciso que se defrontem e se corrijam, reciprocamente, um pintor e uma maçã. E se as formas nada são sem a luz do mundo, elas por sua vez, va-



"Elizeu" — H. Cavalleiro — trabalho executado em 1945

"A mulher e o vaso" — H. Cavalleiro — trabalho exposto no Salão de Artistas Franceses, em 1923



lorizam essa luz. O universo real, que com seu esplendor envolve os corpos e as estátuas, recebe d'êles mesmos uma segunda luminosidade que dá consistência àquela do sol. O estilo perfeito se encontra, então na exata integração entre o artista e seu tema".

A obra de Henrique Campos Cavalleiro ajusta-se com exatidão ao que diz Albert Camus, com sua lúcida compreensão do valor artístico.

Seu Mestre, o notável Eliseu d'Angelo Visconti, que legou à pintura brasileira, sem alguma dúvida ontem como hoje e amanhã, uma obra eminentemente válida, exerceu sempre um benéfico estímulo sôbre o artista que é Henrique Campos Cavalleiro, seja na medida mais ampla do espírito de evolução, seja na consciência severa do profissional. Jamais nosso homenageado de hoje, como artista, e igualmente como professor e como homem, condescendeu naquilo em que a ombridade de seu caráter e de suas convicções artísticas podesse ser afetadas.

Uma linha reta e ascendente está traçada em tôda sua obra, paralela à segurança das experiências ganhas com a vida. Não se quedou no impressionismo que constitui a etapa final e consagradora de obra magnífica de seu Mestre Visconti. Reconhece que lhe sabe uma etapa além, na posição de sua geração ante o dever de impulsionar a evolução da pintura no Brasil. Rompe a rotina de um bastardo impressionismo que fôra mal assimilado pelo acanhamento artístico em que seguia nossa pintura, desde quando os pintores brasileiros perceberam, com o advento Republicano, os males que afetavam de morte a inspiração e o sentimento artístico de um regime estritamente acadêmico e estéril desde a inoportuna Missão Francêsa.

A crítica brasileira não parou de elogiar a influência de Henrique Campos Cavalleiro, desde o instante em que voltou ao Brasil, após cinco anos de estada em Paris, fazendo-se páortador de uma autoridade incontestável que iria torná-lo num dos guias mais acatados da mocidade artística. Não trouxe um formulário condescendente com alguma corrente de último instante. Trouxe uma consciência formada em realidades que já recebiam a consagração de tôda a Europa. A crítica diz sempre que o nosso bravo pintor trouxe o "Pos-impressionismo". Nós diremos que Henrique Campos Cavalleiro trouxe uma consciência de pintor, rigorosamente estruturada pelo que podia assegurar-lhe uma obra pessoal, evoluída, desprovida totalmente do ranço acadêmico, descompromissada com a rotina imperante em nosso País e que, exceção feita ainda de uns raros nomes como o velho Visconti, e mais o sempre lembrado casal Lucílio e Georgina de Albuquerque enchia as Exposições coletivas oficiais de uma pintura invertebrada, acomodática às influências mais espúrias. Influências originadas das fontes mais contraindicadas e que até aqui chegaram pela mão de um comércio sóez e atentatório a qualquer resquísio de responsabilidade para com as condições culturais que em outros setores já caminhavam bem avançadas.

Henrique Campos Cavalleiro, com sua obra, estabelece contato com êsse avanço e assim se faz um dos pintores que se integram na marcha cultural do nosso ambiente. A êste tem servido como guia de muitas gerações, — como exemplo da segurança de princípios estéticos, como conse-

lheiro de confiança dos moços que muitas vêzes se sentem duvidosos de suas possibilidades, ante os revezes que os caminhos da arte oferecem.

A obra de Henrique Campos Cavalleiro é todo um hino de alegria, de otimismo, de vida. Tôda ela se constitui de uma objetivação, técnica e esteticamente observada, que leva a entender a obstinação do artista, sua missão de cultivar o respeito e promover a reverência permanente aos grandes valores morais da humanidade. Jamais foi pintor de temas chamados de forte colorido social, mas sempre foi humano na interpretação das luzes e das côres de um mundo radioso e bom, sempre o espelho em que sua personalidade se mirou e de onde parte uma atitude serena, porém insiciva,, para com tudo de que sempre participou, como homem e como artista e chega ao professor exemplar.

A temática assáz variada serve à inspiração de nosso grande pintor. A figura em suas múltiplas oportunidades, do retrato à cena social, da composição de objetos inanimados à paisagem. Sempre, acima de quaisquer outras circunstâncias, os significados da arte, — e vocabulário exato do idioma plástico. Expressões diretas, sem subterfúgios de terminologia dúbia. Numa síntese de definição: pintor ,pintor. Do Mestre Visconti passa ao Mestre Cezanne. Na lógica dessas etapas, e pela fôrça que elas podem ter significações exemplares, Henrique Campos Cavalleiro é o artista que se impõe entre os membros mais responsáveis da velha e sempre digna guarda da modernidade da pintura brasileira.

Suas telas e seus desenhos estão distribuídos nos acervos de nossos museus e fazem o orgulho de inúmeras galerias de responsáveis colecionadores. E se na pintura sua influência de modernização foi definitiva, também na ilustração essa se impõe. Henrique Campos Cavalleiro foi o artista que prontamente correspondeu à modernização que ao fim da década de 20, traçou nôvo aspecto à nossa imprensa. As publicações mais atualizadas em seu feitio gráfico tiveram neste artista o ilustrador que tirava essa especialidade dos sedijos moldes já retardados por demais em nossa imprensa, prejudicando-a em seu aspecto artístico.

Jornais, revistas e edições especiais da publicidade de Entidades Oficiais, documentam uma parte relevante da produção de nosso bravo pintor que como seu Mestre Visconti soube tornar ampla e segura a profissão artística, dando à decoração uma contribuição destacada e não se limitando à só oportunidade do quadro de cavalete, esta tão do hábito acanhado a que chegara a veleidade acadêmica.

Apreciando a personalidade de Henrique Campos Cavalleiro, escreveu Augusto Frederico Schmidt: — Pode considerar-se um avançado, escrupuloso e consciente: pinta com liberdade, mas gosta de estudar e preparar-se, não se dando nunca por inteiramente satisfeito com seus experimentos, suas pesquisas, suas conclusões. Modesto, retraído, honesto e sensível, sempre o julguei um dos valores mais autênticos das artes visuais" "Correio da Manhã" — 22-12-1951).

Em sua larga e intensa carreira artística, alcança notáveis láureas dentre os quais lembramos a Medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas

Artes (1925). A convite especial participa da Exposição Internacional de Pintura da Fundação "Carnegie" (Pittsburg — EE.UU.) em 1935 e sua tela foi muito destacada pela crítica norte-americana. O convite para a participação das exposições anuais dessa Fundação constitui uma notoriedade internacional.

Mui recentemente (1965) uma Exposição individual e não retrospectiva, porque só exhibe um numeroso conjunto de telas datadas dos últimos anos, numa das melhores Galerias do Rio, revela o artista que Henrique Campos Cavalleiro se faz diante da pintura atual. Foi uma comovente revelação para as novas gerações de artistas. Flávio de Aquino, eminente arquiteto, crítico e professor de História da Arte, e então diretor de um dos estabelecimentos de ensino artístico mais importantes do País, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), patrocina a mostra e faz a apresentação de expositor. Dessa apresentação tiramos êste trecho, que exalta a fase nova da pintura do homenageado de hoje:

— "Estamos já em pleno domínio da arte moderna. As massas coloridas de "Hortências e "Galaxias" (títulos de telas então exibidas por Henrique Campos Cavalleiro) exprimem dinâmica vida telúrica — mais que vida naturalística — criam choque e equilíbrio entre o sensorial da côr — rica de passagens e acordes tonais — e o elemento inteligível do desenho. Isso significa dar ordem intelectual à complexidade tensiva, revelar dramaticidade contida; ao mesmo tempo gerar e dominar as forças da pintura".

Obediente embora a um resumo que se impõe, cometeríamos omissão imperdoável se deixássemos de citar o nome do Professor Emérito Flexa Ribeiro, que como um dos críticos mais atuantes na década de 20, soube sempre ressaltar o elevado gabarito da obra de Henrique Campos Cavalleiro, desde o instante em que êste tornou da Europa, em 1925.

Palavras autorizada na crítica, é certo também registrar aqui, — a de Jayme de Barros, que soube sempre destacar a personalidade artística de Henrique Campos Cavalleiro.

Outro crítico Carlos Rubens, escreve: — "Henrique Campos Cavalleiro salienta-se dentre os grandes pintores modernos do Brasil, pela feição de sua arte sólida e pessoal, tanto êle mesmo confessa que — "a arte está em cada um de nós que a sentimos e compreendemos", e acrescenta: — "O artista, em primeiro lugar, precisa empreitar a sua arte um cunho pessoal, pesquisar, inquirir, indagar, afastando-se de tudo quanto é convenção tendente a oprimir o pensamento. Assim o entenderam modernamente, aclamados mestres do pincel, como André Derain, Matisse, Vlaminck e muitos outros. "Assim orienta Henrique Cavalleiro" — conclui Carlos Rubens, em sua "Pequena História das Artes Plásticas no Brasil" Série "Brasiliana", da Biblioteca Pedagógica Brasileira. Companhia Editora Nacional. São Paulo. — 1941).

O ESTUDANTE

Com a idade de 15 anos ingressa Henrique Campos Cavalleiro na Escola de Belas Artes então Nacional onde iria cumprir com devotada vocação, o

Curso de Pintura, como aluno de Regime Matriculado. Terminados os três anos do Curso Geral, ingressa no Curso Especial tendo a ventura de estudar na Aula regida pelo Mestre Eliseu d'Angelo Visconti. Aí a boa sorte do jovem que se iniciava no difícil mister da arte das côres.

Mestre Visconti, artista e professor de excepcionais condições, alguns anos após havia de deixar o ensino na Escola, já que eram relevantes as razões de seu desencontro com a rotina acadêmica que então ali se sustentava. O nosso famoso pintor de "Juventude", essa Tela que é uma joia ímpar da pintura brasileira não conseguiu adaptar-se a essa rotina.

Mas quando Visconti se afasta, já seus discípulos talentosos tinham ganhado uma consciência artística longe da vulgaridade que insistia em desconhecer os novos caminhos da arte. Dentre êsses discípulos que Visconti mais distinguia, estavam Augusto José Marques Junior e Henrique Campos Cavalleiro.

A rotina que muito prejudicava o desenvolvimento do jovem que assistia o tempo passar, obrigado a um lamentável marcar passo enfadonho e prejudicial diante dos cavaletes escolares, fôsse por fôrça dos maus regulamentos, fôsse pelas circunstâncias acrescidas a isto pelas decisões dos professôres injustificadamente exigentes, só permitiu que Marques Júnior alcançasse o Prêmio de Viagem em 1916 e seu companheiro Henrique Campos Cavalleiro em 1918.

Conquanto acompanhassem com respeito e assiduidade a Aula de Pintura da Escola, ambos, que se tornaram companheiros inseparáveis, amigos de todos minutos, seguiam particularmente as lições do Mestre Visconti, pois jamais dêste se separaram. Tanto Marques como Henrique se notabilizavam como estudantes excepcionais. Seus trabalhos de Aula tinham acentuações de uma vocação que se denunciava sem restrições. Aos "Salões" oficiais de arte compareciam ombreando com os artistas categorizados.

Conta-se que na Escola há muitos anos não se conheciam estudantes com vocação tão marcante desde que Visconti, Rafael Frederico e José Fiuza Guimarães obtiveram Prêmio de Viagem, respectivamente em 1892, 1893 e 1895; e Lucídio de Albuquerque em 1906. Os jovens preferiam o Curso Livre, que permitia o ingresso direto nas Aulas de Desenho e de especialização (Pintura, Escultura e Gravura de Medalha), sem portanto as exigências do Curso Regular, também chamado Curso Matriculado. Henrique Campos Cavalleiro, dando prova de uma tenacidade que era preciso sustentar, vê seu esforço coroado com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, 1918, que lhe permitiu longa estada na Europa e assim desfazer-se de quanto lhe podesse restar de rotina a que se submetera.

Seu Curso na Escola de Belas Artes é marcado com a obtenção de premiações dificilmente arrancadas aos Professôres severos: Medalha de Prata em Pintura em 1911 e Medalha de Ouro em Pintura e Medalha de Ouro em Desenho de Modêlo Vivo em 1912. Nos cinco anos que se demorou na Europa, conheceu centros importantes e fixou residência em Paris, onde produziu intensamente e teve telas admitidas nos Salões "Des Artistes Français" e "De la Societé Nationale" (1923 e 1924), o que na época constituia

uma aferição importante, pois eram ainda certames de grandes prestígio na Capital Francêsa e no Estrangeiro.

Henrique Campos Cavalleiro nasceu no Rio de Janeiro (antigo Distrito Federal) a 15 de Março de 1894, filho de José Campos Cavalleiro e de Dona Beatriz Augusta Barcelos Cavalleiro.

O PROFESSOR

A vocação do artista não sufocou a inclinação do professor que em Henrique Campos Cavalleiro teve a melhor demonstração, sempre que a oportunidade lhe foi concedida. Não sem muita razão, êle soube, como nenhum outro, perseguir a posse da Cadeira de Pintura da Escola de Belas Artes, (cuja adjetivação de Nacional calhava a esta com tanto acêrto). As dificuldades que se lhe apresentaram, hoje são louros para o Mestre devodo que êle demonstrou ser, e se transformaram em espinho, na memória dos que as promoviam. Reconhecia seu dever de levar à Escola a contribuição de um ensino mais ventilado, mais atualizado, já que os velhos métodos se tornavam insuportáveis.

Só em 1932 é contratado para reger uma Cadeira de Pintura e em 1934, nomeado Professor Catedrático Interino da 2ª Cadeira de Pintura, a mesma Cadeira que seu bravo Mestre Eliseu d'Angelo Visconti tanto elevou no período de 1908 a 1914, quando pediu exoneração por ver prejudicados seus melhores interesses em vista do ensino que há muito já se impunha contra à rotina mantida na Escola.

A luta pela atualização do ensino, nas etapas definitivas, consistiu sempre tarefa de luta acirrada, contra a rotina que deseja perpetuar-se. Assim foi com o Mestre Araújo Porto-Alegre, quando em 1854, se dispôs e levou a cabo a reforma do ensino artístico que ia a passos de tartaruga cultivando as limitações que são por demais conhecidas. Assim foi Rodolfo Bernardelli, a quem felizmente o advento Republicano deu mão forte, quando nôvo impulso se impôs ao ensino artístico.

Visconti, após sua volta da Europa, em 1900, reconheceu o atrazo em que novamente incidira êsse ensino no País. Bate-se desde então por sua atualização, mas nada consegue contra a maioria reacionária. Recolhe-se à atividade de seu atelier. Vê-se impossibilitado de dar a contribuição que ambicionava, à preparação do artista profissional brasileiro, num tempo já em que iam avançados os caminhos da produção industrial. Mas consegue formar uma obra de pintor que sobe muito no conceito artístico brasileiro.

Henrique Campos Cavalleiro prontamente se demonstrou um soldado decidido na luta pela atualização do ensino artístico.

Com a mesma presteza teve a animosidade dos que dêle discordavam.

Em 1938, Henrique Campos Cavalleiro é nomeado Catedrático Interino de Arte Decorativa, onde permanece até 1949. Passa a reger, como professor contratado o ensino de Pintura de Paisagem no Curso de Premiação, nos anos de 1950 e 1951. Na mesma categoria rege o Ensino de Pintura Decorativa (1952 e 1953). Compete em sucessivos Concursos às Cátedras de

Pintura primeiro em 1947: — em seguida para as de Desenho Artístico e de Modelo Vivo; por fim novamente para Pintura, agora vencedor da 1ª Cadeira (1954).

Vê-se finalmente empossado na 1ª Cadeira de Pintura nêsse mesmo ano, e exerce o cargo até 1962, quando se aposenta compulsoriamente. Desde 1952 exercia o cargo de Professor de Desenho do Colégio Pedro II. Dessa luta máscula e leal pela Cátedra, somos testemunha, pois por duas vêzes competimos com Henrique Campos Cavalleiro em Concursos.

Senhor de 1ª Cadeira de Pintura, sabe Henrique Campos Cavalleiro corresponder ao dever de imprimir-lhe método nôvo de trabalho. Desapareceu em seu "atelier da Escola, aquele sombrio sistema que isolava o ensino artístico da agitação e da liberdade que os jovens percebiam do lado de fora.

Ninguém melhor do que nós, exceção naturalmente feita de seus discípulos e dos professôres assistentes, para dar um testemunho de desejo e de esforço que o nôvo Catedrático da 1ª Cadeira de Pintura demonstrou para contribuir com o máximo de eficiência a essa exigência de mudança do velho sistema.

O estudo de arte deve ser feito a portas abertas, de modo a que o jovem esteja a um tempo, dentro e fora da Aula, — viva a Aula conjuntamente com a experiência que também se adquire concomitantemente fora dela. Que a saída da Aula não traga nenhum impacto com as surpresas de exercício profissional. Que o estudante de arte chegue ao fim do Curso e possa prosseguir no exercício profissional sem nada perceber de diferente, — que entre o fim do estudo e o exercício profissional não interfira solução de continuidade.

Para isso, faz-se mister pôr em prática um método de ensino capaz de atingir tal resultado. Falamos com êsse desembaraço, porque conhecemos os jovens que passaram pela Aula do Professor Henrique Campos Cavalleiro, nos oito anos em que êle exerceu a 1ª Cadeira de Pintura da Escola de Belas Artes. O Mestre não restringiu a expansão dos sentimentos artísticos de seus discípulos. Constatamos que o estudo se fêz dentro do método que não retardou aquela expansão e mui diferentemente fêz com que êsses moços estudassem, não na medida estrita do apuro apenas de conhecimentos convencionais mas já ensejando a prática de suas aptidões criativas.

Dentro dos critérios atuais, não será possível preparar um jovem para a arte, sem preservar, nos mínimos detalhes, a fôrça de sua personalidade, desde os primeiros instantes. O preocupado sentido de criatividade deve residir em todos os momentos do trabalho escolar, porque, afinal, será o engenho inventivo o objetivo mais alto a atingir no exercício profissional artístico.

O impulso de criar é o grande ânimo do artista, assim como do simples artesão é o de apenas executar. Se o ensino artístico pautar-se singelamente pela medida da execução, cultivará, é óbvio, só os desejos de execução, — a responsabilidade ante o trabalho materialmente realizado

e uma modestíssima rotina profissional. A força criativa poderá ficar embotada para sempre.

O processo criador deve, pois, ser atendido logo nos primeiros trabalhos da Aula. A criatividade deve ser facilitada ao contato inicial com os instrumentos e os materiais. De maneira sutil, êsse contato dará um maior rendimento no aprendizado sistemático da técnica. Impedirá que esta, — a técnica, se apure demasiadamente sôbre o sentimento criativo, e monstrosamente imponha preconceitos de trabalho, capazes de inabilitarem o artista para os necessários deveres ante a renovação que se processará por força de novas proporções dos pensamentos humanos, — por outras medidas que o cultivo da sensibilidade leva sempre avante.

A rotina leva à mediocridade, — esta ao aviltamento de qualquer realização. Harmonizar, portanto, o adesiramento técnico com o sentido de criatividade, fazendo com que o desenvolvimento do primeiro não prescindia do segundo, — eis o que nos parece método correto para o ensino artístico. Porque há um instante em que no indivíduo artista, mesmo estudante ainda, começam a prevalecer os impulsos de criação, e a êstes deverão de pronto ficar condicionados os recursos técnicos, — acreditando-se mesmo que o espírito de criação promove a evolução da técnica.

A técnica é apenas um instrumento dos vários de que o artista necessita. Mas deverá ser um instrumento que êle possa conformar de modo a corresponder inteiramente aos impulsos dominantes de criação. Êstes, conseqüentemente, guiarão as oportunidades do instrumento.

Êste arrazoado sôbre condições do ensino de arte, é bem o elogio melhor que fazemos a Henrique Campos Cavalleiro como professor, pois, cabendos-nos, por impecção regulamentar, pouco depois de sua aposentadoria, assumir a direção provisoriamente da 1ª Cadeira de Pintura da Escola de Belas Artes, pôsto em que nos demoramos por dois anos, constatamos a excelente orientação dada pelo Mestre a esta Cadeira, já que seus alunos demonstravam a eficiência do método empregado, e para o que muito valia também o exato entrosamento dos professôres assistentes com o sentido desejado pelo professor catedrático.

Assistimos então cada jovem, na conquista do conhecimento técnico, — diremos no alcance da liberdade do uso de instrumentos e materiais, — ou ainda, na obtenção dos recursos de realização, considerá-los com a exigência de um vivo sentimento de criação.

Henrique Campos Cavalleiro, Mestre incontestemente em sua arte, soube sempre animar seus discípulos, não na medida de sua própria personalidade, que isto seria errado, mas nas proporções em que cabe a personalidade de cada aluno, porque isto é certo. Artista que sempre demonstrou decidido sentimento de criação, em toda sua obra, — que sempre confirmou um desejo de procura dos valores capazes de melhor identificarem a autenticidade de sua pintura, o Mestre Henrique Campos Cavalleiro soube proporcionar a sua Aula, o clima arejado que tanto beneficiou os jovens a quem ensinou sua arte.

Estamos certos de dar ao nosso homenageado uma particular satisfação registrando aqui em nomes de Diana Bárberi Nisticó, Héres Guimarães e Sady Casimiro dos Santos, os bravos professôres assistentes da 1ª Cadeira de Pintura da Escola de Belas Artes (não nos conformamos que lhe hajam subtraído o título de Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade que será sempre para nós, a Universidade do Brasil), e foram os bravos e dedicados colaboradores do Mestre Henrique Campos Cavalleiro, afastado da Cátedra por aposentadoria compulsória. Fôrça do destino irremovível. Mas jamais afastado da lembrança, da amizade e do respeito de todos seus discípulos e de quantos em nossa Escola tiveram a ventura de com êle conviver.

O HOMEM

A criatura humana que vive em Henrique Campos Cavalleiro é tôda inteira na medida exata do estudante que foi, do artista que se faz admirar e do professor respeitado. Nunca poderá o homem separar-se dessas condições em que sempre se terá demonstrado sua personalidade integral. Recordam-no seus colegas como amigo leal, companheiro atencioso e também sua responsabilidade na tarefa de preparar-se para arte. O artista jamais deslustrou o respeito que sempre dedicou aos que como êle labutam na árdua profissão, — soube reconhecer o direito de cada qual seguir as condições que suas medidas pessoais indicam, e nunca falsiou sua opinião de artista.

Seus discípulos lhe dedicam irrestrito estima e o recordam como o amigo atencioso, o Mestre prestativo, a criatura agradável, o guia sereno e de objetivos claros. Personalidade reta. Caráter vertical. Não tergiversou, não tomou picadas sinuosas para atingir tudo o que conquistou. Tôda sua competição profissional foi dirigida sem ângulos escusos. Essa como os Concursos que realizou para a conquista da Cátedra, tiveram sempre sua serena atitude de confiança na autcridade de seus julgadores. Não se curvou jamais e só esperou justiça. Seus competidores reconhecem. Não foi possível, nunca, duvidar da lealdade de Henrique Campos Cavalleiro. Era apenas possível temer sua capacidade e a justiça que lhe haviam de prestar nossos julgadores.

A tudo que dissemos de sua personalidade íntegra, junta-se o chefe de família exemplar. E não poderíamos completar êsse registro sôbre a vida de Henrique Campos Cavalleiro sem recordar sua Espôsa, a companheira de tôdas as horas, a saudosa pintora Yvonne Visconti Cavalleiro. Muito se destacou, e deixou obra valiosa, que tão bem se harmonisa em sentimento estético com a de Espôso. Filha de Mestre Eliseu d'Angelo Visconti e de Dona Louise Palombe Visconti, herdou-lhes a sensibilidade artística.

Dona Louise Palombe Visconti foi também pintora, e deixou, particularmente na técnica da aguarela, quadros realizados com uma personalíssima acuidade de sentimento plástico e poético sempre fiel à orientação impres-

sionista de que o Mestre Eliseu Visconti é o representante máximo na pintura brasileira.

Os filhos do casal Henrique Campos Cavalleiro e Yvonne Visconti Cavalleiro, — os jovens Eliseu e Leonardo já seguem com bravura a trilha de uma linhagem de artistas.

A Henrique Campos Cavalleiro transmitimos a estima e a admiração de seus discípulos, de seus colegas, de seus amigos, e a reverência melhor da Escola de Belas Artes a que serviu como um de seus professôres eminentes. Fazemo-lo com a certeza de não termos conseguido com nossas palavras, exaltar tão distinta personalidade, a quem a Egrégia Congregação de nossa velha e presigiosa Escola teve a honra de distinguir com a proposição do Título de Professor Emérito tão honrosamente homologado pelo douto Conselho Universitário.

A Henrique Campos Cavalleiro, Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro a saudação exultante que me confiou transmitir-lhe a Congregação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

AGRADECIMENTO

HENRIQUE CAVALLEIRO

A minha presença aqui neste momento tem como objetivo agradecer ao Egrégio Conselho Universitário a honra insigne de me ter distinguido com o título de Professor Emérito.

Sinto-me orgulhoso da alta distinção que acabo de receber porque vejo nela um prêmio dos meus esforços e a minha dedicação ao ensino na veneranda Escola, onde, por assim dizer, passei a maior parte de minha existência, aprendendo e ensinando.

Há que ressaltar no entanto as inúmeras dificuldades que sempre acompanham instituições de natureza como a da Escola de Belas Artes, onde o ensino em algumas cátedras é ministrado de modo pessoal, particularmente, o de pintura — muda-se o professor, mudam-se os métodos. Apesar disso, e ainda apesar dos obstáculos em me ajustar ao seu ambiente numa época tumultuosa de controvérsias artísticas, mesmo assim consegui levar avante a minha nobre e difícil tarefa — a de ensinar pintura, coisa que nos tempos atuais, me parece de um incrível anacronismo.

Durante quase meio século militei como aluno e como professor, desde 1907, quando ainda artista bisonho ingressava na velha Escola de Belas Artes, trazendo como cabedal uma irresistível vocação para pintura.

Ainda na velha Escola realizei todo o curso como aluno matriculado, ao que hoje é chamado de regime normal, tendo sido aluno do venerando Barão Homem de Mello, professor de História da Arte; de Araujo Vianna, professor de Mitologia; de Daniel Berárd, o mestre inigualável que encaminhou os meus primeiros passos na difícil arte do Desenho; de Ze-

ferino da Costa, de quem tive a honra de receber a mais alta recompensa conferida até então a um aluno: a medalha de ouro em desenho de modelo-vivo, e, finalmente, aluno do saudoso mestre Eliseu Visconti, a cuja dedicação e paciência muito devo o que sou hoje. Como se vê a minha formação artística perde-se na noite dos tempos.

Como professor servi a várias disciplinas, primeiramente como contratado da cadeira de pintura nos anos de 32 a 34. A partir de 34 indicado pelo então Conselho Técnico passei a reger como catedrático interino a 1ª Cadeira de Pintura, em virtude da aposentadoria do titular da mesma, o grande mestre Rodolfo Amoêdo, cujo exercício se estendeu até 1937.

No comêço de 38, ainda como catedrático interino, fui transferido para a cadeira de Arte Decorativa, onde permaneci até 1950. A partir de 50, ainda regi como contratado as cadeiras de Paisagem e Pintura Mural.

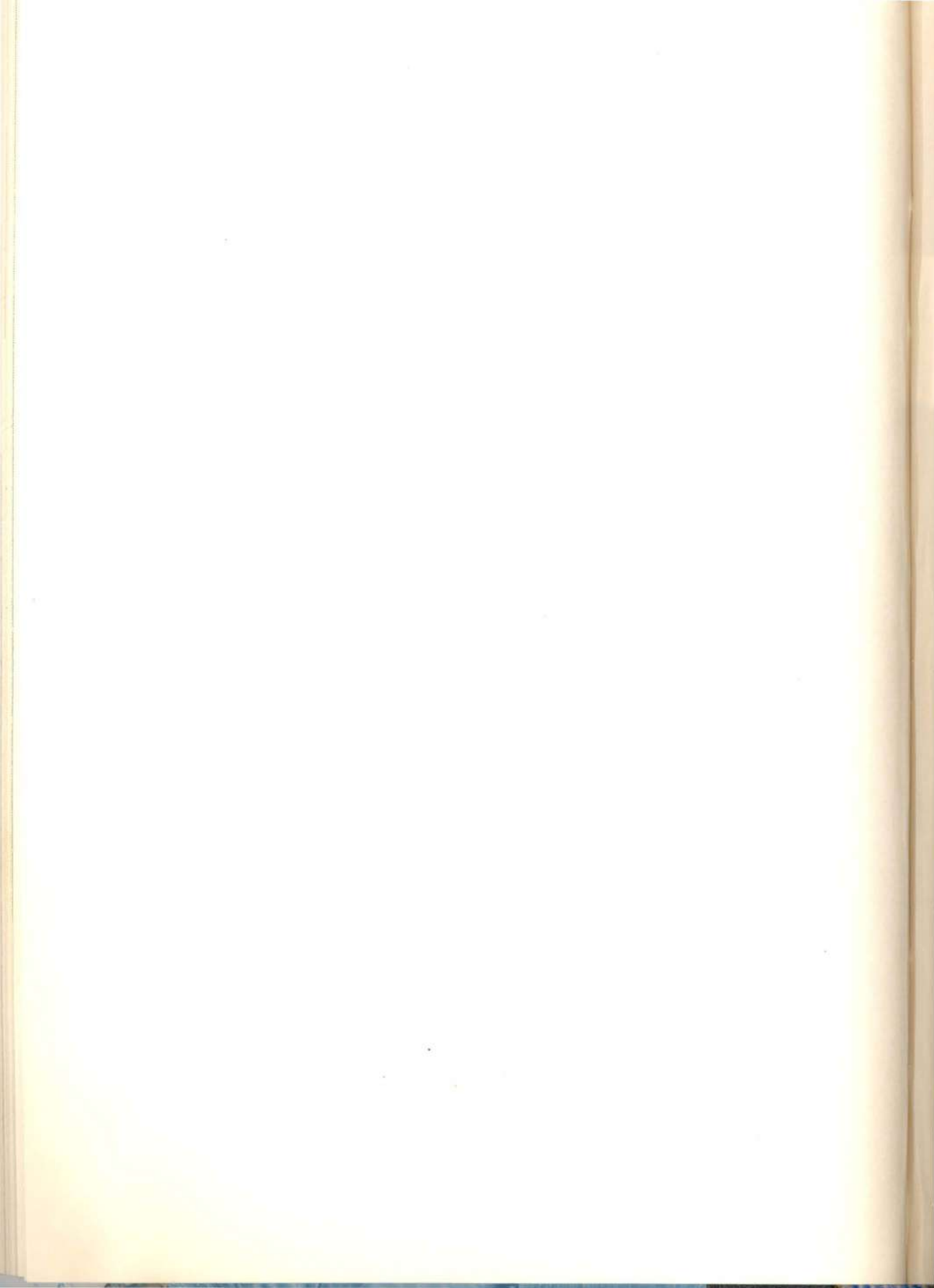
Verifica-se, pois, pelas datas há pouco mencionadas, que exerci o magistério durante 18 anos, como catedrático interino, e cinco como contratado. Nunca fugi aos concursos, tendo realizado 4 concursos universitários. Era obrigado por lei a provar que era um professor eficiente, e que sabia ensinar...

Dai o meu empenho em realizar em momento oportuno, se possível na Escola de Belas-Artes, uma retrospectiva de meus trabalhos.

Com esta exposição pretendo não somente saldar a minha grande dívida para com a Escola, como também dar um testemunho aos meus ilustres colegas e alunos, das lutas que travei, do trabalho árduo que empreendi durante anos e anos com as difíceis problemas da pintura.

Deixo aqui a expressão de minha gratidão da escolha de meu nome por desejar que os meus ensinamentos e a minha mensagem pictórica possam contribuir em estímulo artístico ao meu País.

Terminando, quero consignar aqui os meus agradecimentos ao meu prezado amigo e colega Professor Campofiorito pela recepção amável com que me honrou e pelas elogiosas referências à minha pessoa.



POSSE NA ACADEMIA BRASILEIRA DE ARTE (*)

SAUDAÇÃO

Acadêmico GERSON POMPEU PINHEIRO

Para melhor cumprir os imperativos da vida organizam-se os homens em grupos caracterizados pelas linhas demarcadoras de suas atividades políticas, religiosas ou profissionais.

Os agrupamentos políticos e os religiosos têm grande ambição pretendem os primeiros conduzir seus adeptos a sistemas de organização social que possam nortear a vida de nações em todos os setores de suas atividades e os segundos ambicionam compreender e explicar a razão e a finalidade da vida.

Visam os grupos profissionais a defesa de interesses de classes ao aprimoramento de técnicas e também à consagração de seus integrantes.

Pertence esta Academia Brasileira de Arte à categoria das instituições que têm sentido consagratório. Seus componentes são convocados de todos os setores da arte: arquitetura, pintura, escultura, música, letras, teatro e crítica.

Criada há um quarto de século, graças ao idealismo de alguns sonhadores a frente deles Ataulpho Nápoles de Paiva, ela vai dia a dia firmando seu conceito em nossos meios culturais.

Há quem censure as Academias como a nossa porque afirmam, o gênio criador não mora em agrupamentos sociais, não pode ter o seu número limitado pelos quadros acadêmicos, não usa casacas e fardões; as academias cuidam apenas dos objetos e estes são efêmeros como efêmera é a própria vida da matéria humana.

Tentemos justificar a nossa existência

Grupamo-nos para melhor zelar pela preservação da cultura sob os signos da Arte em terras do Brasil. Não visamos apenas o curto período de nossas vidas, focalizamos a perenidade essencial da arte, na limitação existencial de suas manifestações.

Temos número limitado de membros, porque formamos o corpo arregimentado para o serviço ativo em defesa da arte; cada um de nós responde pelo seu posto e quando partimos, de vez, somos substituídos por sucessores aos quais cabem idênticos deveres.

(*) Posse do Acadêmico Professor Lucas Mayerlofer na Academia Brasileira de Arte, em sessão solene realizada no dia 22-4-67, no Salão Nobre da Escola de Belas-Artes.

Por isso usamos um fardão. Ele representa o vínculo a que nos obrigamos quando recebemos o grau acadêmico.

Os objetos efêmeros que simbolizam a dignidade acadêmica, desde o colar até o chapéu armado, valem pelo que representam do simbolizado: a Arte eterna; realidade fora do tempo e do espaço.

Recrutamos os nossos pares dentre os representantes autênticos, de cada um dos setores. Alguns haverá que sejam portadores de gênio mas a posse, dêsse privilégio não é condição necessária para participar da Academia.

A imortalidade, que se afirma, é inerente à investidura acadêmica, diz respeito apenas à constante presença dos nomes de quantos passam por estas cadeiras.

Ainda assim, indagamos, que outra forma melhor e mais bela poderíamos encontrar, para reunir sob um mesmo propósito, operários e cultores da Arte?

Não temos em nosso país uma organização como o famoso Instituto de França que engloba as suas tradicionais cinco academias: a Francêsa, a de Inscrições e Belas letras, a de Ciências Morais e Políticas, a de Ciências e a de Belas-Artes.

Possuímos, todavia, importantes Academias que congregam, conforme a sua natureza os mais expressivos nomes do saber em suas várias expressões criadoras.

Na Academia Brasileira de Arte onde o denominador comum é a arte em tôda extensão de sua generalidade, temos a alegria e o privilégio de nós, artistas plásticos, sentarmo-nos ao lado de músicos literatos e poetas, teatrólogos e críticos.

É assim que hoje abrem-se as nossas portas para que por elas passe a simpática figura de Lucas Mayerhofer que aqui vem ocupar, no setor de Arquitetura, a cadeira que teve como patrono Afonso Eduardo Reidy.

Ao mencionar o nome do patrono necessito prestar um depoimento que é o testemunho de alguém que com êle viveu os ditosos momentos da adolescência e da juventude e que com êle sonhou os sonhos do sucesso e da fama nas lides profissionais.

Encontramo-nos, desde o primeiro instante quando transpuzemos os portões da Escola de Belas Artes, ainda para colhêr informações sôbre as condições de matrícula. Nessa oportunidade cheguei a vê-lo de calças curtas. Éramos os dois mais moços da turma. Ingressando na Escola, em 1924, Afonso Eduardo Reidy foi desde logo se fazendo notar por suas excepcionais qualidades de inteligência e de aplicação.

A par dessas preciosas características revelava-se possuidor de notável aptidão para as artes plásticas impondo-se como bom aluno de desenho figurado e de modelagem. No curso de Geometria Descritiva a cargo do inolvidável professor Alvaro Rodrigues antigo integrante desta Academia, Reidy se definiu como dos primeiros alunos da turma. Desde aquêle momento não mais perdeu o pôsto mantendo-se, até o último ano do curso, nos primeiros lugares em quase tôdas as matérias.

Antes mesmo de abandonarmos os bancos escolares associamo-nos para o exercício profissional da arquitetura. Juntos permanecemos até dois anos após a formatura, quando razões de natureza imperiosa nos impeli-ram por rumos diversos. Algumas residências e um edifício público, o Albergue da Boa Vontade, foram frutos de nosso trabalho em comum. Lamentavelmente, de quase todos êsses trabalhos ficaram apenas os projetos, pois, as construções, inclusive a do Albergue, foram completamente desfiguradas pelos seus ocupantes e responsáveis.

Por singular coincidência preside esta Academia Nestor de Figueiredo que, como membro da Comissão Julgadora, concorreu com o seu voto para o nosso sucesso profissional, quando Reidy e o orador vencemos o concurso público para escolha do projeto do Albergue Noturno.

Entretanto, mais do que dos trabalhos profissionais sentimo-nos ligados por um ideal comum o da arquitetura moderna àquele tempo chamada funcional ou racional.

A princípio, Afonso Reidy era mais intransigente do que eu não admitia que qualquer elemento arquitetônico não correspondesse a um imperativo de técnica ou de funcionalidade. Depois inverteram-se as posições. êle se integrou definitivamente no grupo dos que praticam a arquitetura moderna, eminentemente plástica, dos dias de hoje, e eu continuei fiel aos princípios que me empolgaram nos dias da juventude. A sua grande obra de arquiteto é marcada, particularmente, pelos projetos que fêz depois que passou a trabalhar isoladamente.

Experimentou o magistério por duas vêzes e por duas vêzes o abandonou.

Afonso Eduardo Reidy era bem o criador de espaços; o arquiteto que só está bem quando faz a sua obra desde os primeiros esboços até a final conclusão.

Seu derradeiro trabalho foi o Museu de Arte Moderna.

Faleceu ainda jovem quando muito se podia esperar de seu talento hoje reconhecido aqui e no estrangeiro.

Aquêle que seria o primeiro ocupante da cadeira patrocinada por Afonso Reidy chamou-se Rino Levi. Quiz o destino que antes de nela ter assento terminasse os seus dias entre as plantas raras, que tanto amou, nos sertões da Bahia.

Sua expressiva personalidade de arquiteto e de homem de requintado gosto foi suficientemente estudada por Lucas Mayerhofer, entretanto, junto prazeirosamente o meu aos elogios de que foi alvo ainda há pouco.

Quero, falando em nome da Academia exaltar a figura de Rino Levi, cujo nome se inscreve dentre os primeiros que compreenderam o sentido de uma arquitetura renovada. Foi um dos precursores em São Paulo, tendo, em correspondência enviada da Itália, onde estudava, e publicada; no "Estado de São Paulo", apoiando o manifesto de Warchavichk.

Deixou numerosas obras, sobretudo na Capital do Estado bandeirante, algumas de grande vulto.

Participou, ainda, vivamente em congressos de arquitetura onde sempre manteve posição de fidelidade aos objetivos da arquitetura moderna. Em consequência de sua prematura morte a Academia elegeu para substituí-lo o arquiteto Lucas Mayerhofer.

Vós sois Senhor Lucas Mayerhofer um nome bem conhecido nos meios artísticos e universitários. Permiti todavia, que me desincumba da tarefa que me foi delegada fazendo o vosso elogio.

Ingressastes na antiga Escola Nacional de Belas Artes em 1920, para cursar Arquitetura integrando a renomada turma dos Paulos, uma das mais fortes e homogêneas produzidas sob as vistas e os cuidados de Archimedes Memória; nela tivestes como colegas dois ilustres professores da Faculdade de Arquitetura, Paulo Pires e Paulo Santos. Os outros Paulos eram Antunes Ribeiro e Candiota.

Foi como aluno que conheci Lucas Mayerhofer. Desde aquêlo tempo êle se fazia notar pela finura da sensibilidade e pela distinta polidez do trato.

Pelas suas altas qualidades mereceu de nosso saudoso mestre Archimedes Memória afetuosa estima e dedicada admiração que se conservaram até os derradeiros dias de vida daquele nosso grande professor.

Ao concluir o Curso, Lucas Mayerhofer conquistou a Grande Medalha de Ouro. Recebeu, em 1927, a Medalha de Ouro do II Congresso Pan-Americano de Arquitetura realizado em Buenos Aires. Em 1928, obteve o Prêmio Caminhoá e em 1929, o Prêmio de Vagem à Europa, onde permaneceu por cinco anos.

Em Paris, para onde partiu, em gozo da láurea estudou no Instituto de Técnica Sanitária e Higiene das Indústrias, do Conservatório de Arte, e Oficinas, adquirindo conhecimentos que lhe enriqueceram a formação profissional em setores menos explorados, até então.

Como arquiteto foi autor de vários projetos executados aqui e em Curitiba. Fêz importantes obras de restauração e reconstituição arquitetônica, inicialmente para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, depois para o Ministério da Guerra e finalmente, de nôvo para o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Neste setor de suas atividades encontraram-se, provàvelmente os melhores títulos de Lucas Mayerhofer para fazer jus ao magistério de Arquitetura Analítica. Fazendo obras de restauração, de reconstrução, de estabilização e de conservação de importantes monumentos históricos e artísticos, existentes em nosso país, êle fêz o que se poderia chamar a *prática da Arquitetura Analítica*, no caso, referente à antiga arquitetura do Brasil. Dentre tais obras é justo destacar pela sua importância o trabalho que executou nas ruínas da igreja de São Miguel das Missões no Município de Santo Ângelo, Estado do Rio Grande do Sul. O significado de tal realização cresce de vulto se assinalarmos que no Brasil, até então, nunca se fizera trabalho idêntico.

No setor do magistério superior é, desde 1948, catedrático de Arquitetura Analítica da Faculdade Nacional de Arquitetura; foi catedrático inte-

rino da mesma cadeira da Escola Nacional de Belas Artes, desde abril de 1945 até agosto do mesmo ano, quando, com a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura, a cadeira foi transferida para esta última. Isso não obsteu que êle, por solicitação do Magnífico Reitor da Universidade, permanecesse nela lecionando, sem qualquer espécie de remuneração, até janeiro de 1947. Posteriormente efetivou-se na E.B.A. como catedrático de Arquitetura Analítica, após brilhante concurso realizado em 1953.

A êsses importantes títulos, juntam-se os que possui de professor de Arquitetura Analítica e Histórica da Escola Politécnica da Universidade Católica do Rio de Janeiro e o de conferencista de Arquitetura do Instituto Militar de Engenharia.

Tem sido examinador em numerosas bancas de concurso para o magistério aqui e em outras capitais dos estados da Federação.

A tôdas essas múltiplas e destacadas funções deve ser juntada a sua atividade como ex-vice-diretor e ex-diretor da Faculdade de Arquitetura e de Membro do Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura, eleito em 1947 e reeleito até 1959.

Foi para mim uma alegria receber-vos nesta casa de artistas, Professor Lucas Mayerhofer.

Além da fraternal amizade, que já se estende por mais de quarenta anos, sinto-me unido ao vosso espírito, pelos laços de um profundo encantamento que votamos às artes em geral, particularmente, à pintura e à música.

Sentimo-nos irmanados pelo mesmo ideal. Êsse ideal que recebeu os seus fundamentos no curso que fizemos de Arquitetura na antiga Escola Nacional de Belas Artes nada perdeu em identidade e vigor depois de percorridas quatro décadas.

Caminhamos, cada um seguindo a sua rota, trabalhamos em diferentes campos, viajamos por terras diversas, mas tivemos a boa sorte de nos reencontrarmos nas lides do magistério superior de arte, na Faculdade de Arquitetura e na Escola de Belas Artes nas quais lecionamos, vós na cátedra de Arquitetura Analítica e eu na de Perspectiva.

Quero deter-me neste ponto, para analisar a vossa encantadora personalidade revelada desde os profundos e respeitáveis trabalhos que são as vossas teses de concurso para as cadeiras que ocupais na Faculdade de Arquitetura e na Escola de Belas Artes, até os vossos constantes e significativos pronunciamentos em orações solenes de paraninfo, em discursos de saudações a colegas homenageados, em arguições de tese ou em simples intervenções nos colegiados de que participais como professor universitário.

Intitulam-se as teses de Lucas Mayerhofer: "Reconstituição do povo de São Miguel das Missões" e "Introdução ao estudo dos tetos abobadados", a primeira de 1947 para o concurso na Faculdade de Arquitetura e a segunda de 1953, para a Escola de Belas Artes.

A primeira foi dedicada a um religioso, o Padre D. Meinrado Mattmann OSB., e a segunda ao nosso sempre lembrado Professor Archimedes Memória. Na dedicatória ao Padre o autor exalta o alto mérito da obra

educativa dos Religiosos e na oferecida ao professor quiz o nosso homenageado documentar, com a própria letra a afeição que vetou a um verdadeiro amigo reproduzindo, em inglês, o belo aforisma persa:

"friend is a word of royal tone
friend is a poem all alone".

Eis aí, meu nobre amigo Lucas, um instantâneo de vossa individualidade sensível aos mais altos atributos do espírito humano.

Aquelas teses são dois eloqüentes testemunhos do vosso valor como professor de Arquitetura Analítica. Situam-se no plano hoje tão exaltado nos meios universitários: trabalhos de pesquisador da melhor escolha do pesquisador que não carece de rótulo para ser reconhecido como tal.

Tendo executado para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 1938 a 1940, as obras de consolidação das ruínas de São Miguel das Missões, dedicou-se Lucas Mayerhofer à tarefa de estudar a luz de seus conhecimentos históricos e artísticos a reconstituição daquele povoado.

Esse cuidadoso trabalho foi desenvolvido em seis capítulos, precedidos de breve notícia histórica do antigo povo bem como de informes sobre os serviços feitos para a preservação de suas atuais ruínas. Trata-se de uma notável pesquisa que se ajusta admiravelmente à natureza da cadeira a que se destinou, como tese de concurso.

A que foi defendida na prova para a Escola de Belas Artes, é portadora de metodologia diferente das tradicionais, no exame dos estilos arquitetônicos. Quis Lucas Mayerhofer apresentar um novo critério de classificação, baseado na forma dos tetos, cuidando especialmente, dos tetos abobadados. Desenvolve-se em quatro capítulos, um prefácio, bibliografia e numerosas figuras e pranchas tôdas desenhadas pelo autor.

Essas duas valiosas teses garantem para Lucas Mayerhofer um lugar de honra na literatura especializada na matéria.

Desloquemo-nos por um instante para o outro ângulo do qual quero comentar a vossa contribuição para a formação de um conceito de arte: os vossos discursos em diferentes circunstâncias.

Tendes o exato senso da oportunidade e por isso os vossos discursos, mesmo quando refletem um pensamento diverso daquele que caracteriza o gosto do auditório são sempre bem recebidos e fartamente aplaudidos.

Deter-me-ei na apreciação de algumas das vossas mais louvadas orações.

Vejamos como Lucas Mayerhofer sente e interpreta a Arquitetura:

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

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

"Grande interesse despertou a Arquitetura em tôdas as épocas devido ao permanente contato com o homem. É verdade que a força de hábito

diminui esse entendimento com obras de Arquitetura; mas qualquer viajante é involuntariamente atraído pela Arquitetura para êle desconhecida; o aspecto da cidade visitada é sua impressão dominante, aquêle que conservará por mais tempo na memória. E o profissional e o erudito que aprenderam a linguagem artística, não só têm a sensação estética como têm diante dos olhos a história e o grau de civilização do povo que visitam".

Na mesma oportunidade em que assim se pronunciou disse Lucas Mayerhofer:

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

Relembro uma frase de São Bernardo, diz ainda Lucas Mayerhofer, escolástico de Chârtres, cidade que, durante todo o século XII foi o refúgio da Antigüidade, o santuário da tradição.

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

Diz Anatole France, citado por Lucas:

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

Realçando o valor que encerra o estudo do passado:

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

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

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

Mas o acadêmico que hoje recebemos não exclui de seus pronunciamentos as manifestações de seu espírito filosófico como se pode admirar no trecho seguinte.

"Uns consideram nobre ter um método, outros consideram nobre não ter método. Não ter método é mau, ficar inteiramente, no método é também mau. Convém observar de início uma disciplina severa em seguida, com

inteligência, ensaiar as transformações, as combinações possíveis. Do fato de se possuir um método resulta o poder ser como se não possuíssemos método algum. Por conseguinte, ter método é possível, e não ter método é também possível”.

Cultor do Belo é o professor que ensina aos seus alunos a grande lição de humildade e de trabalho, sem a qual nada pode surgir de duradouro nos domínios da Arte.

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

Num esplêndido texto de Lou Tchai Che, de introdução à Estética Chinesa, foi buscar Lucas Mayerhofer um intérprete de seu pensamento através destas palavras:

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

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

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

Os discursos de Lucas Mayerhofer são imenso repositório para análise de sua personalidade permitindo admirar-lhe o saber tantas vêzes expresso de permeio com a fina ironia de sabor gaulês. Na aula inaugural que pronunciou em 1960, dos cursos da Escola de Belas Artes, abordando o tema “O velho Fausto e as Belas Artes” realizou um profundo, magistral e satírico exame dos problemas da arte de nossos dias.

Mas, não quero privar êste auditório de gozar o prazer de conhecer um dos mais notáveis pronunciamentos de Lucas Mayerhofer em referência as artes em geral. Assim êle falou na formatura de 1965, em discurso de paraninfo:

“O artista se enamora da Natureza, que lhe paga amor com amor, desvendando encantos que a outrem teriam passado despercebidos”.

“Ao descrevê-la, o artista mostra como foi tocado pelo objeto amado, como afetou a sua sensibilidade, e isso nos dá retrato psicológico, a própria alma de artista, como diz Picasso.”

"Une peinture est la meilleure image cachée de celui qui la peint".

"O Talento e a Virtude são as mais belas manifestações do Espírito".

"O Talento muitas vezes morre pobre, iluminando o mundo, a Virtude sacrifica-se em silêncio, pelo bem geral".

"Talento artístico não significa inteligência de qualquer fórmula cabalística, nem de alguma psicologia transcendente, e sim idealismo, amor sincero e desinteressado pelo que é verdadeiro e belo. Por isso, a obra de Arte deve ser suficientemente clara, até mesmo transparente, para dispensar comentários e explicações".

"As exposições contemporâneas mostram-nos uma arte hermética, que o público se nega a aceitar, porque não entende, o que a Crítica torna ainda mais obscura, procurando explicar".

"E, no entanto, para uma maior comunicação, a pesquisa e o ensino são atividades que vivemos procurando inculcar no espírito dos moços, porque, como diz Gregório Marañon:"

"O mais sério, o mais responsável que fazemos, é ensaiar e ensaiar".

"Cresce cada dia o número de pessoas que se dedicam à pesquisa científica aplicada à Indústria. Qualquer que seja o produto, seja qual for o processo de fabricação, todos consideram fundamental o trabalho de pesquisa. Ninguém é contra a penicilina, o radar, o avião a jato; mas o público não está assistindo, nem é chamado a se manifestar sobre os sucessos e os fracassos das etapas intermediárias".

"Penso que o antagonismo à arte moderna vem do artista exhibir ao público, como final da busca, cada um de seus ensaios".

"Não tenham pressa, não se preocupem com a fama; essa dodivanas desdenha os que a procuram de joelhos, e vai favorecer a algum menino de coração tranqüilo. "Uma verdadeira coquette" a chamou John Keats, "que encoraja galanteios mas que se escandaliza quando falam dela". Faguem-lhe desprezo com desprezo, é possível que ela siga vocês".

"Em meio do afluxo de estudos que estão fazendo da arte moderna um campo de experiência, o Talento conduzirá as novas gerações aos fins e aos meios lógicos da Arte, sem lhes negar o direito ao Sonho; porque vocês artistas são fabricantes de sonhos, e cada época artística é um sonho que passa e um sonho que está para nascer. Diz Shakespeare:"

"Somos feitos da mesma essência dos sonhos, o sono cerca nossa breve existência".

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

"Arte é a significação íntima sob forma visível; por ela nos emocionamos com a emoção alheia; ao artista é facultado comunicar as suas emoções aos homens de seu tempo e às gerações futuras. O artista não conhece a expressão "matar o tempo" porque a cada momento procura tornar a vida mais profunda e mais plena. A Virtude utiliza o talento do homem para libertá-lo das limitações da vida, e o artista está sempre

procurando prolongar o tempo, fixar os momentos mais fugidos para a eternidade."

"A Luz, princípio de tudo nos Textos sagrados, revela aos homens a Forma, objeto da Estética; pelo contraste, faz nascer a silhueta, o contôrno, como as figuras pintadas nas cavernas do Paleolítico, e como as figuras negras dos vasos gregos; depois, por uma gama de tons de transição, revela o modelado dos volumes, que a escultura grega representou com a maior perfeição".

"A Forma se disciplina, torna-se a razão de ser da Arte plástica, que ela evoca pela Pintura, pela Escultura, pela Gravura".

"A filosofia mostra como a natureza se origina da inteligência de Deus, e, se estudas bem a tua Física, encontras sem muito trabalho que a Arte segue a Natureza como o discípulo ao Mestre, de modo que a tua Arte é quase neta de Deus.

"Da luz intensa à sombra total, o claro-escuro introduz na Pintura a noção de valores, qualidade primordial do pintor; desde que procura fazer entrar a terceira dimensão na superfície da parede ou quadro, é indispensável que possa sentir e exprimir a perspectiva aérea, situar cada coisa em seu plano, e em relação com os outros elementos da composição. Podem variar os assuntos, cena, figura, paisagem, natureza morta, mas sempre uma justa relação deve reinar entre os elementos do trabalho, seja êle croquis, estudo ou desenvolvimento elaborado".

"Mas a Luz, que fazia valer as formas, a um dado momento reclama maior participação; dissolve as formas com Leonardo da Vinci, perdendo, sem dúvida a evidência intelectual da plástica, mas comprazendo-se na imprecisão e no mistério para abrir caminho à sensibilidade. Mais tarde, a luz fascina a tal ponto outros artistas, que Claude Lorrain e Turner encontram na Forma apenas um pretexto para apresentar os efeitos de luz, em todo o seu esplendor".

Em um poema de Shiller, Júpiter diz aos homens:

"Tomai a terra, ela vos é dada como feudo, mas dividi-a irmãmente".

"Jovens e velhos se apressam: o lavrador apodera-se das terras de cultura; o pastor, dos campos; o gentil homem, do privilégio da caça nas florestas; o mercador, dos artigos que interessam as trocas; o abade, dos vinhos capitosos; o rei faz barricadas à entrada das pontes e das estradas e diz": "O direito de peagem é meu".

"Já estava tudo dividido quando chegou o artista; nada havia sobrado para êle, tudo tinha dono. Prosternando-se ante o altar da Divindade, pergunta:"

"Oh! Senhor, o teu filho mais querido vai ficar no esquecimento?"

"Se demoraste no país das quimeras, que culpa me cabe? onde estavas onde estavas quando a terra foi dividida"?

"Ao lado teu, Senhor, meus olhos contemplando a tua imagem perderam a partilha da terra".

"Que fazer agora, responde Júpiter desolado; nada mais tenho para dar: campos, bosques, cidades, já não me pertencem. Ah! Queres ter

parte no céu comigo? Eu te receberei de braços abertos". Eis, Senhores e Senhoras, alguns extratos de falas de Lucas Mayerhofer, o notável professor, o fino esteta, o belo espírito que hoje se integra em nossa Academia Brasileira de Arte.

Meu caro amigo e excelente companheiro de ideais: ao dizer-vos esta saudação, quero acentuar que recebi como um privilégio o honroso encargo e concluindo formulo os mais sinceros votos de que a vossa permanência entre nós seja longa, tranqüila e pontilhada dos melhores sucessos no caminho que vimos percorrendo em busca da Perfeição através da Arte.

DISCURSO DE POSSE

Acadêmico LUCAS MAYERHOFER

Como Sófocles ao ingressar entre os imortais, eu teria preferido um banquinho baixo à nobre cadeira que me ofereceis, mas a colocastes à sombra do frondoso prestígio de Affonso Eduardo Reidy.

Arquiteto dos mais notáveis, festejado no Brasil e no estrangeiro, a cidade do Rio de Janeiro o teve durante trinta e dois anos como anjo tutelas, formulando seus problemas, guiando-a para as boas soluções urbanísticas e dotando-a de obras de arte de valor.

Sucedo na Academia ao Arquiteto Rino Levi. A Morte pôs termo a uma atividade artística brilhante, que prometia ainda grandes realizações.

Em São Paulo erigiu o Edifício Columbus que ostenta importantes fachadas para os viadutos de D. Paulina e do Anhangabaú, e mais os prédios Guarany, Edifício Prudência, Edifício R. Monteiro; a fábrica Plavinil Elclor; o Instituto Sedes Sapientia e o Sector de Convivência Universitária; os cinemas Ari Palácio, Cine Universo, Cine Ipiranga; os hospitais Do Câncer, Alberto Einstein, Cruzada Pró-Infância; o Laboratório Paulista de Biologia; os bancos Paulista do Comércio e Sul Americano do Brasil; a bela sede da fazenda e a usina de leite Paraíba, em São José dos Campos; sua própria residência e as do Senador Attilio Fontana, de Milton Gupper, Paulo Hess e Castro Delgado Peres.

Construiu em Recife o Cine Art Palácio; em Brasília o teatro Cultura Artística, em colaboração com o arquiteto Roberto Cerqueira Cesar; na Venezuela, hospitais para o Governo Federal.

Vemos em tôdas essas realizações o apuro com que o arquiteto estudava o projeto e dirigia a execução. Problemas difíceis como a acústica das salas de espetáculo tiveram solução satisfatória e seus estudos sobre planejamento de hospitais receberam aplausos dos meios técnicos mundiais.

Como urbanista, bateu-se pelo plano diretor de São Paulo quando presidente do Departamento de São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil; projetou um conjunto residencial para o IAPI e concorreu para o plano piloto de Brasília com importante projeto classificado pelo Júri em terceiro lugar; projetou o centro cívico de Santo André e para a fazenda

Monte Alegre um conjunto residencial, dando exemplo de feliz solução para o problema da habitação proletária.

O ensino de Arquitetura perdeu em Rino Levi uma de suas figuras eminentes. Professor da Universidade de São Paulo, lecionou *Grandes Composições de Arquitetura* de 1954 a 1959. Em Caracas, juntamente com o nosso presidente, arquiteto Nestor de Figueiredo, atuou como crítico do atelier da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Central da Venezuela, e foi consultor do *Centro Interamericano de Vivienda*.

Com saudade lembro-me das vezes que atuamos juntos examinando concursos para o magistério superior. Nos intervalos dos trabalhos, as prolongadas palestras que proporcionavam aquêles concursos permitiram-me apreciar a finura de espírito e a nobreza de alma que a atividade artística de Rino Levi me fizera entrever.

De Rino Levi ficam-nos, além das realizações como artista plástico, os seus escritos, publicados em revistas nacionais e estrangeiras.

Participou da Delegação Brasileira ao VIII Congresso Pan Americano de Arquitetura, realizado no México; foi chefe da delegação de São Paulo no III Congresso Nacional de Arquitetura, realizado em Belo Horizonte, e convidado especial ao Congresso Pan Americano de Arquitetos realizado em Caracas, juntamente com os arquitetos Nestor de Figueiredo e Oscar Niemeyer.

Desfila agora, em homenagem ao meu predecessor, um cortejo de bandeiras e brasões, representando as entidades a que pertenceu e honrou com a sua cultura e a sua arte: os CIAM, o Instituto de Arquitetos do Brasil, a Sociedade Central de Arquitetos da Argentina, a Sociedade Colombiana de Arquitetos, a Sociedade de Arquitetos do México, o *American Institut of Architects*.

Ao invocar tantos aspectos notáveis de sua personalidade, aquêles que mais ressonância desperta no meu espírito é o amor de Rino Levi pelos jardins.

Desde os tempos de estudante procurava conviver com a Natureza. Seduzido pela exuberância de nossa vegetação tropical, escrevia em 1925 no Estado de São Paulo.

"É preciso entender o que se fêz e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sôbre estética das cidades com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza, nossos costumes, as nossas cidades deviam ter um caráter diferente das da Europa.

Creio que a nossa florescente vegetação e tôdas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original, dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de côres única no mundo".

Na verdade, cada um de nós, aos vinte anos, faz sob forma de esbôço, em largas pinceladas, um plano de vida; e tudo o que pode conseguir uma existência inteira é aproximar-se dêsse primeiro croquis.

Um interesse de botânico esteve sempre presente nos planos de Urbanismo e nos projetos de Arquitetura de Rino Levi, a própria residência foi transformada em viveiro para essências de sua predileção.

Tinha que ser esse o seu destino: buscando bromélias, veio surpreendê-lo a Morte, em pleno sertão baiano.

"Bem aventurados os moriçs", diz o grande Eça, "porque vão para uma transfiguração sagrada. Mal caem sobre eles as últimas pasadas de terra, e o canto dos padres, bárbaro e dolente, se perde como o fumo dos sírios, o corpo fica só, na plenitude da noite e do silêncio. Vai amolecer e desfazer-se na humidade da terra, vai dar-se de pasto às bôcas esfomeadas das raízes. As raízes sugam o humus fertilizante, a seiva sobe pelos troncos, estende-se pelos ramos, palpita dentro da árvore, engrossa, arredonda-se nas exuberâncias dos gômos, e abre-se depois em florescências, em frutos; o corpo transformado vê outra vez o sol, as grandes poeiras, sente o orvalho, ouve as cantigas dos pássaros e vive sereno na floresta imensa".

No segrêdo do túmulo, a alma imortal se transforma em outras espécies de coisas vivas, embora sem a forma humana para ouvir e ver o que há de maravilhoso no reino sem limites das transformações sem fim.

Para Aristóteles, a alma é o princípio da vida em todos os organismos vivos, e a alma não serve para distinguir os homens dos animais nem das plantas.

Classificação, espécies, são palavras criadas por nós homens. Nos microorganismos chegamos a ter dificuldade em precisar a natureza vegetal ou animal. Disermos que só o animal é dotado de movimento e de sensibilidade não satisfaz, porque certos vegetais demonstram claramente possuir tais propriedades. Uma diferença seria o fenômeno clorofiliano, tão importante para a vida vegetal e estranho ao mundo animal; mas os cogumelos são vegetais desprovidos de clorofila enquanto certas lagartas têm certamente clorofila. Outra maneira de distinguir seria a celulose, própria aos vegetais e não encontrada no reino animal; mas os fungos são vegetais sem celulose.

Tôdas as coisas com vida devem ser tratadas como coisas afins. Galhos, fôlhas, flôres, hervas, são também formas de vida; por tôda a parte há atrações, amôres, antagonismos, alegrias, tristezas. Porque só na forma humana se há de encontrar sensibilidade artística, e não naquela que tem ramos e folhagem?

Segundo Etienne Souriau, a Arte se manifesta no mundo vegetal pela mútua correspondência da plástica do pormenor com o aspecto do conjunto: a rude casca do pinheiro avermelhando-se sempre na altura em que começam os galhos, a inserção dos ramos por tufos, o aspecto atormentado das fôlhas; a árvore de Natal, de gestos calmos e reverentes, as fôlhas percorrendo de um lado e de outro a haste que as suporta; a forma do pentágono na disposição das fôlhas e também das pétalas da rosa silvestre; a correspondência de uma fôlha cujas nervuras não são ramifi-

cadadas mas paralelas com uma flor cujo diagrama é ternário, como a da íris.

É a maneira envolvente das articulações do pedicelo sôbre a haste que dá tão evidente elegância à atitude da angélica, na sua inflorescência grupada.

Vemos aí composição e pureza de estilo.

Há até mais íntima e mais delicada correlação nas fôrmas vegetais que na arte dos homens. A Natureza emprega entre as formas de cada uma das partes da planta — nervuras das fôlhas, hasties caneladas ou redondas, espinhos, estigmas do pistilo, inflorescências de todos os tipos, corcals em cruz, ternárias, de quatro, cinco ou mais pétalas, mais íntima e mais delicada correlação que o arquiteto gótico nas nervuras das abóbadas, nos contrafortes e nos campanários de uma catedral.

A Natureza leva em consideração, não sòmente os dispositivos úteis como também as aparências sensíveis. A côr não é um luxo supérfluo no mundo floral. Côr e perfume não são acréscimos fúteis, interessando apenas ao espectador fortuito; tais aparências representam papel positivo e importante na vida vegetal. Parece que essa exaltação da vida, que é a excitação das funções de reprodução, seja um terreno particularmente propício à aparição dos fenômenos de Estética, pois é nas flôres que aparece a palheta de côres de riqueza, variedade e fixidez tais que podemos encontrar amostras florais para quaisquer nuances empregadas na Arte.

Encontramos igualmente côres brilhantes, com abundância e variedade, em certas regiões do mundo animal, como por exemplo entre as borboletas, os peixes e os pássaros.

Não há dúvida que é a vida pura e simples que emprega para os animais essa vivacidade de amarelos, vermelhos, verdes metálicos e azuis; tudo isso devem a fenômenos vitais que êles não dirigem nem controlam. A vida foi o artista, o pavão a obra de arte. Em todo o caso pode-se dizer que o pavão utiliza sua beleza quando movimenta a trêmula concha de sua roda. Êle não é pintor decorador, mas bailarino e cenógrafo.

Um fato nôvo surge aos nossos olhos se pensamos na teia de aranha. A aranha é o artista, a obra de arte é a teia. Na planta o artista e a obra de arte são uma única coisa. O lírio não fabrica sua flor nem o trigo a verde fôlha; o lírio floresce e o trigo germina, enquanto que a aranha e sua teia são coisas distintas. E se a aranha tira de sua própria substância a seda de que é feita a teia, secreção que se produz naturalmente nela, a térmita faz seu palácio com materiais que vai buscar no mundo exterior. A térmita, o João de Barro, o castor, são pedreiros que constróem suas moradias com materiais de construção como nós outros. E é verdade que êles utilizam ferramentas que fazem parte de seu corpo por uma espécie de predestinação de que é responsável a vida vegetativa. Se o animal exerce na sua fabricação uma ação deliberadamente criadora, êle obedece a incitações que vêm dos fundamentos da vida, que em realidade mergulham raízes no mais profundo da vida orgânica, onde o fato estético já estava presente.

O que admira é ver o animal assumir por si próprio, às vezes desajeitadamente, alucinadamente de outras vezes atividades congêneres da Arte, que estavam presentes ou imanes na Natureza.

A Arte humana não procede também assim?

O animal e mesmo o homem, como animal superior que é, fazem em pequena escala e como em sonho o que a Natureza faz nêle e ao redor dêle.

Diz Keats, em sua correspondência.

"Todo homem pode, como a aranha, tirar de seu íntimo sua própria cidadela aérea. São poucos os cáules e fôlhas em que a aranha prende seu trabalho e ela enche o espaço com um bellissimo desenho. Ao Homem bastariam uns poucos pontes de apoio para fixar a teia de sua alma, e fazer dela um trançado espiritual, de símbolos para a visão, de doçura para o tato, de espaço para a fantasia".

Até mesmo no mundo inorgânico as moléculas se orientam, se atraem, se combinam.

Que leis misteriosas determinam os admiráveis reticulados da calcita e do sal gema, a faceirice das flôres, a elegância dos animais, a soberana beleza da forma humana? São as mesmas disposições que de modo variado e maravilhoso se combinam na mente humana e voltam a se expressar com a criação da obra de Arte.

Minha preocupação hoje é procurar a chave do acôrdo das manifestações exteriores com a nossa sensibilidade, a incógnita que age ativamente na equação estética.

Na nossa sensibilidade estética convém distinguir duas naturezas:

A sensibilidade emissora, que se exerce do interior, por uma ação criadora orientada para fora; é a sensibilidade que preside à agilidade dos dedos do pianista sobre o teclado, ao pensamento do músico compositor, sentado à sua mesa de trabalho, tão bem como à qualquer atividade técnica que atingida a perfeição pode ser elevada à categoria de Arte. Ação interior, transmitida ao mundo exterior.

A sensibilidade receptiva, que se emociona, que se exalta, doutras vezes se revolta com qualquer coisa que afeta nossos sentidos: o quadro que se aprecia no museu, o piano da vizinha, um belo rosto, o *brun de mader* que colore o céu ao entardecer.

Duas sensibilidades distintas que colaboram todavia, porque o espectador participa do entusiasmo criador e recompõe o quadro mentalmente; reciprocamente, a sensibilidade emissora deve muitas vezes ser contida, controlada pela sensibilidade receptiva: o cantor precisa se ouvir, o escritor raciocinar sobre o que escreveu num momento de entusiasmo.

Das duas modalidades de sensibilidade, a emissora é mais profunda. Há mais emoção em fazer do que em apreciar, mas essa sensibilidade vai aos saltos, descontrolada. A clareza de apreciação crítica pertence à sensibilidade receptiva. Por isso, a bailarina prática diante do espelho, o pianista grava sua execução para corrigir-se em seguida. Se é menos ardente, tem mais envergadura, podendo comparar.

Pitágoras ensina que nesta vida há três espécies de homens, assim como há três espécies de pessoas que vão aos jogos olímpicos. A primeira é constituída daqueles que vão comprar e vender; segue-se a classe dos que vão competir; mas a melhor de tôdas é constituída de pessoas que vão apenas assistir ao espetáculo.

Examinemos as duas naturezas de sensibilidade no panorama mais vasto de todos os sêres dotados de vida.

A Teologia Cristã distingue três tipos de princípio vital ou alma:

Alma vegetativa, que atende às funções de nutrição, crescimento e reprodução; alma sensitiva, que tem conhecimento do mundo através dos órgãos dos sentidos e exerce funções cerebrais: imaginação, memória e senso comum; alma intelectual, dotada de inteligência capaz de abstração, com a faculdade de generalizar leis universais.

Que as plantas e os bichos tenha sensibilidade estética emissora já o admitimos. Terão êles sensibilidade receptiva? E a própria sensibilidade emissora não será criticada, controlada na planta e no animal por uma sensibilidade receptiva?

Parece-nos que sim. Não são apenas as abelhas que têm sensibilidade ao nectar que lhes oferecem as flôres. Nos últimos dias de setembro, sente-se o laranja palpar de prazer ultimando com faceirice a preparação para os esponsais. As aves de bela plumagem têm vaidade do espetáculo que estão apresentando e se observam de soslaio controlando sua atitude a fim de tirar o máximo de partido da cena e também gozando intimamente a própria beleza.

O cavalo que trota, exibindo vigor e elegância, tem consciência da impressão que está causando e se compraz com a beleza de seus movimentos.

Para Xenofonte, o esplendor da atitude do cavalo lhe vem dos deuses. Para êle, o cavalo tem alma e caráter como o homem: é dotado de generosidade, gratidão, altivez, é acessível à alegria, à tristeza, ao ciúme, ao medo. Com efeito, uma égua se sente desonrada se lhe cortam a crina, um cavalo se envergonha se teve medo sem razão. Êle se aborrece e se diverte, e encontra uma espécie de felicidade nas atitudes estéticas da alta escola. Os cavalos representados em galope curto na frisa das Panaieniás são a melhor interpretação feita pela Arte da beleza do animal e parecem confirmar as palavras do historiador e general ateniense.

A Natureza é em tudo semelhante a ela mesma. Consideremos agora O Artista e a obra de Arte.

A Arte está em ambos como causa e efeito. Conhecemos a Arte pelos fins e resultados e nos beneficiamos dela, e todavia ignoramos sua verdadeira significação. O que é o belo, o que constitui o objeto da Arte, em que consiste e como defini-lo?

Admite-se, em princípio, que tôda a gente sabe o que significa a palavra Belo. Na verdade, embora se tenha escrito tantos compêndios sôbre Estética, o Belo permanece um enigma desafiador. De exato sabemos

apenas que a Arte completa a natureza humana e constitui uma necessidade para o homem.

Sócrates, que foi o mais sábio dos homens, achava que devíamos ter um buraco no peito para que não pudéssemos esconder nossas idéias e nossos sentimentos.

Ora, se a palavra expressa o pensamento, a Arte comunica o nosso modo de sentir não somente aos contemporâneos como também às gerações futuras.

Nos domínios da Filosofia, a Estética é a noção mais controvertida. Verron, prefaciando o seu notável livro, diz:

"De todos os estudos científicos, a Estética é o que mais se presta aos devaneios dos metafísicos".

Dos diálogos de Platão, que tecem referências à Arte, até os nossos dias, faz-se da Estética um amálgama de fantasias e de mistérios transcendententes.

"Mas não temos direito de considerar o instrumento poético tão legítimo como o instrumento lógico?"

Pergunta Saint John Perse, ao receber o prêmio Nobel.

Quando à Estética procura se organizar com disciplina sistemática, é interessante lembrar que foi partindo do estudo dos sons que Pitágoras estabeleceu sua explicação matemática do Universo. As artes plásticas cedo adotaram a proporção aritmética. Cânones e módulos foram adotados pelos egípcios, gregos e romanos, para a Arquitetura e a Escultura.

O mesmo Pitágoras e depois Platão com a teoria das Reminiscências, chegaram às noções de Harmonia por Analogia e Harmonia por Contraste. Nas artes plásticas, a proporção formal ou esqueológica é uma seqüência de acordes e um jôgo de contrastes como na harmonia musical.

Das considerações filosóficas nasce espontaneamente o artista. O espírito inteligente considera a Natureza sua mestra soberana, êle procura obedecer às suas leis e concordâncias.

Vitrúvio, no livro 3, capítulo 1, diz que ao projetar um edifício o arquiteto deve considerar as proporções, e que essas dependem de relações ou conveniência de medida entre os diferentes elementos adotados.

Para Santo Agostinho, a Beleza é a Unidade, considerada como a subordinação do conjunto à forma fundamental.

A Idade Média abandonou a proporção modular, as grandes catedrais foram projetadas segundo traçados reguladores, empregando diagramas de quadrados e triângulos. Quando se projetava a igreja catedral de Milão, um arquiteto francês determinou as proporções desenhando triângulos equiláteros. Espantados com tanta geometria, exclamaram os colegas italianos:

"Mas isto não é Arte, é Ciência!"

Ao que respondeu o arquiteto francês:

"mais l'art, sans la science, cela n'existe pas".

O renascimento voltou a preocupar-se com a proporção modular, sem deixar de aplicar os traçados reguladores. Santa Maria da Flôr, catedral

de Florença, adotou como diagrama um quadrado, e o traçado de São Pedro de Roma foi baseado na triangulação.

A publicação em 1452 do livro *De Re Aedificatoria*, do grande tratadista Leon Battista Alberti, teve influência tão grande como a do manuscrito de Vitrúvio. Lemos no livro sexto, capítulo 1:

"Maravilha-nos mais a criação de Deus pelas belas coisas que vemos do que pelas cousas úteis. Porque digo tal coisa? Pela observação da Natureza, considere-se apenas o que ela consegue pintando as flôres. Mas o que seja a Beleza, mais facilmente o entendemos com o espírito do que o explicamos com palavras. Para sermos breves, a definiremos assim: que a Beleza é um acôrdo de tôdas as partes reunidas em proporção tal que nada se lhe possa tirar nem acrescentar sem prejuízo".

Em 1509, Lucas Pacioli di Borgo publicou *De Divina Proportione*, em que estuda a divisão dum segmento em média e extrema razão. A proporção áurea já havia sido empregada na arte grega. Euclides descobrira várias relações da proporção áurea com o pentágono regular: êle demonstrou que suas diagonais se dividem em média e extrema razão. Dürer achou o lado do pentágono tomando a diagonal do meio quadrado.

"Do acôrdo entre as partes componentes e o todo promanam as leis de simetria" disse Vitruvius. Provinda do grego, a palavra Simetria tem o sentido de Analogia. Para Thiersch, em *Arquitektonische Komposition* a harmonia arquitetônica resulta da repetição da forma fundamental nas subdivisões.

Na figura formada por quadrados justapostos em proporção modular temos um exemplo da Simetria chamada Estática. Pode-se conceber a Simetria Dinâmica como a do retângulo em que um lado é a diagonal do quadrado construído sôbre o outro lado. Na primeira categoria, a relação entre os lados é um número inteiro ou fracionário, mas racional, e na outra, a relação entre os lados é um número incomensurável.

Hambidge examina os retângulos dinâmicos cujos lados estão na relação um para raiz quadrada de dois, um para raiz quadrada de três, um para raiz quadrada de cinco, chamando a atenção para sua freqüência na Natureza e na Arte. Torna a focalizar o retângulo de Dürer ou retângulo áureo, em que um dos lados é a diagonal do meio quadrado construído sôbre o outro lado.

Matila Guica diz que o retângulo cujos lados estão na relação um para raiz quadrada de cinco e o retângulo áureo, que êle chama *m*, correspondem ao mesmo tema de modulação harmônica.

Diz Matila Guica:

"Il existe une façon de décomposer harmoniquement la surface d'un rectangle dynamique (racine carrée de deux, de trois, de cinq, de *m*, la valeur de *m*, *m* au carré, etc.) en rectangles et en carrés au moyen des diagonales et des lignes perpendiculaires à celles-ci abaissées des sommets, et des paraleles aux côtés menées par les points d'intersection obtenus; toutes les surfaces ainsi obtenues seront des fonctions du rectangle initial".

Baixando a perpendicular de um vértice à diagonal do retângulo áureo e construindo o retângulo recíproco, nota-se que a figura restante é um quadrado.

Se no retângulo áureo continuamos a construir retângulos recíprocos, obtemos uma série de quadrados, dispostos ao redor dum polo, ponto de encontro da diagonal do retângulo áureo com a diagonal de sua recíproca.

Ora, fazendo passar uma curva pelos pontos de encontro dessas diagonais com os quadrados sucessivos, obtemos uma espiral logarítmica.

No seu livro "As Curvas da Vida", Theodore Cook mostra que esta curva exprime a lei do crescimento orgânico. Com efeito, a célula, unidade fundamental dos seres vivos, se multiplica em progressão geométrica.

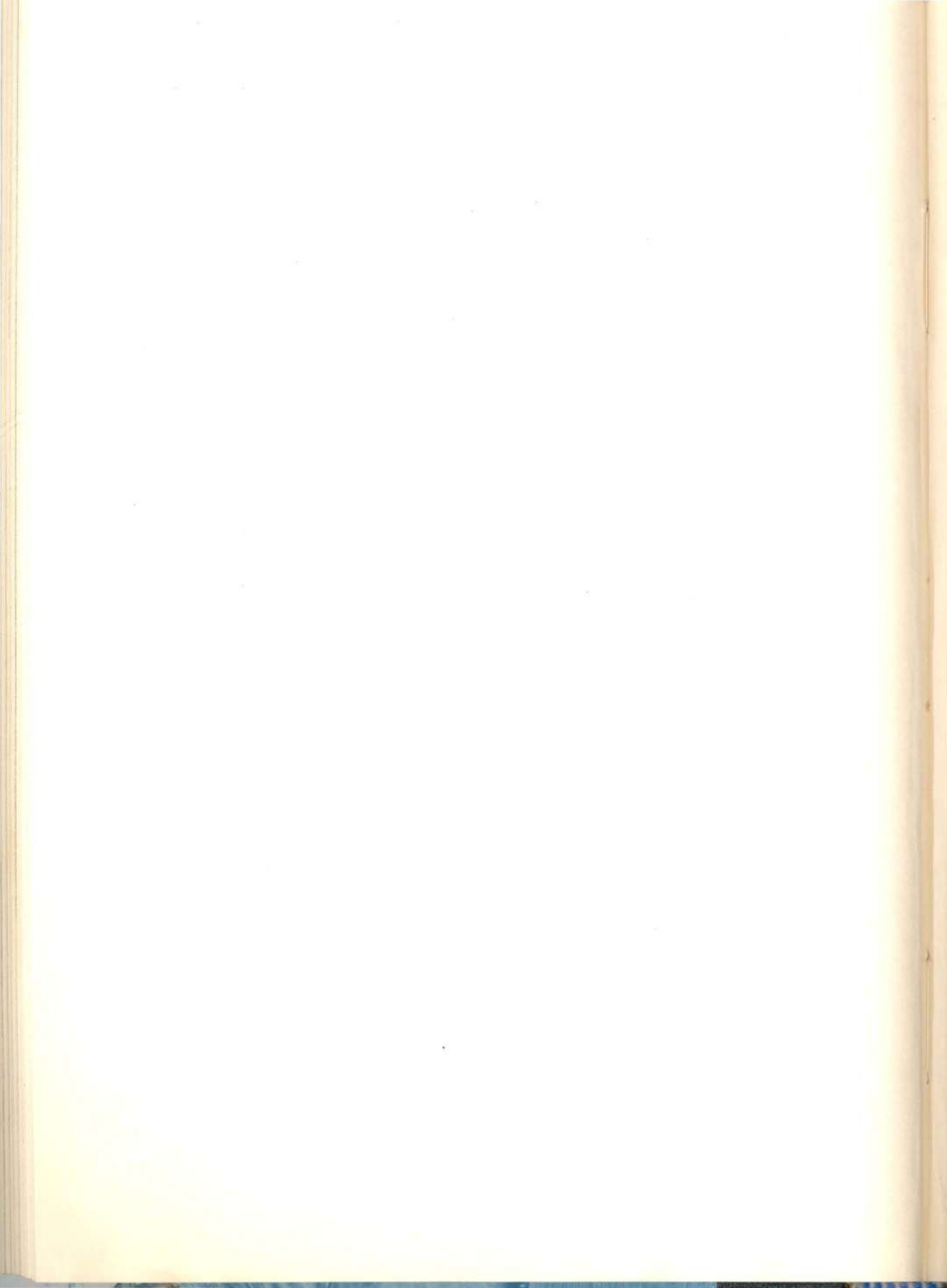
O emprêgo da proporção áurea na Composição da obra de Arte desde tempos remotos até os nossos dias mostra que **A ARTE PROCURA O MESMO EQUILÍBRIO HARMÔNICO QUE REGULA O CRESCIMENTO DOS SÊRES VIVOS.**

Minha última tarefa nesta oração, e a mais preciosa, é a de agradecer a todos os membros da Academia Brasileira de Arte que tão benévola-mente me acolheram e a quantos aqui vieram honrar com a sua presença esta cerimônia de recepção.

O Professor Nestor Egídio de Figueiredo, Arquiteto e Urbanista, tantas vêzes presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil e nosso delegado em congressos internacionais, presidente da Associação dos Artistas Brasileiros e presidente da Academia Brasileira de Arte, é um digno representante da Arquitetura de nosso país. Colega de turma do saudoso Professor Arquimedes Memória, prestigiava com a sua presença as nossas atividades escolares e na minha vida profissional teve decisiva e benéfica influência.

O Professor Gerson Pompeu Pinheiro é um artista completo nos moldes renascentistas: arquiteto, pintor e músico. Devido à admiração que tenho por seus dotes de artista foi êle designado para me receber na Academia Brasileira de Arte.

A ambos meu afetuoso reconhecimento.



NOTICIÁRIO

SESQUICENTENÁRIO DO ENSINO ARTÍSTICO NO BRASIL — 150º ANIVERSÁRIO DA ESCOLA DE BELAS ARTES

As comemorações da efeméride dos 150 anos de existência de nossa Escola foram feitas em obediência ao seguinte planejamento elaborado pelo C. D. e aprovado pela Congregação:

Janeiro e fevereiro, sendo meses ainda de férias e de concurso de habilitação, foram usados apenas em propaganda e preparativos.

Março — No dia 1º o Diretor proferiu a Aula de Sapiência de abertura dos cursos da Universidade, na Faculdade de Arquitetura, presentes altas autoridades do Governo e diplomáticas, presidindo a sessão o então Ministro Pedro Aleixo.

A aula cujo título era "A Escola de Belas Artes e a cultura nacional" foi ilustrada com grande quantidade de diapositivos e vai publicada em Arquivos do corrente ano. Nesse mês, durante o carnaval, desfilou pela Avenida Rio Branco a Escola de Samba "Unidos de São Carlos" com o tema ESCOLA DE BELAS ARTES, em nossa homenagem.

Abril — Realizou-se a "Exposição do antigo aluno até 1930" com bom comparecimento e sensível interêsse do público.

Nesse mesmo mês a Diretoria concordou, mediante severas condições, na realização do "Baile de Calouros 1816", promovido com grande brilhantismo pelo Diretório Acadêmico, na galeria Araújo Pôrtoalegre e algumas salas adjacentes.

*Mai*o — Foram realizadas excelentes audições musicais no Salão Nobre, delas se incumbindo na semana de 9 a 13 a Escola de Música, de 16 a 20, a Academia Lorenzo Fernandez e de 23 a 27, o Conservatório Brasileiro de Música.

Junho — Estabelecemos contatos, planejados, com o Teatro, Cinema, Rádio e Televisão.

Sobre o tema "150 anos de Teatro" o crítico Henrique Oscar proferiu erudita palestra em nosso Salão Nobre, ilustrada com trechos de Martins Pena apresentados pelos ilustres artistas de teatro Sergio Vioti e Dulcina de Moraes.

Sobre o *Cinema de Arte*, a convite do Diretor, foi feita interessante palestra ilustrada com projeção de filmes, pelo Sr. Paulo Huth Acher, graças à colaboração do Museu de Arte Moderna.

A Rádio Ministério da Educação proporcionou-nos uma bem feita palestra do Professor Jordão de Oliveira e a Televisão Continental nos per-



O Prof. Jordão de Oliveira, orador da solenidade do dia do Sesquicentenário,
quando discursava

A abertura da Semana do Sesquicentenário, quando foram homenageados os ex-diretores e os professores eméritos e aposentados





A mesa que presidiu a sessão do Conselho Universitário realizada na E. B. A., em homenagem ao Sesquicentenário.



Visita do Ministro Moniz de Aragão à Escola de Belas-Artes, por ocasião do Sesquicentenário

O diretor falando, na inauguração da exposição do Sesquicentenário



A inauguração da II EGEBA, do Sesquicenténario





A mesa que presidiu as comemorações do dia do Sesquicentenário

O Prof. Gerson Pompeu Pinheiro falando na Assembléia Legislativa da Guanabara em
agradecimento às homenagens prestadas à sua Escola no 150º aniversário



Aspecto da assistência na solenidade do Sesquicentenário



mitiu a realização de uma Mesa Redonda no programa de Gilson Amado, a qual compareceram os Professôres Jordão de Oliveira, Armando Schnoor, Celita Vaccani, a presidente do D. A., Lilian Elma Soto Lima e o Diretor.

Ainda neste mês realizou-se a Exposição do ex-aluno após 1930.

Julho — Abrimos inscrições de 12 a 29 a II EGEBA.

Agosto — *Cumpriremos, se Deus permitir*, o seguinte programa:

1ª *Semana* 1 a 5 — Audições musicais a cargo da Escola de Música.

2ª *Semana* 8 a 12 — *Semana do Sesquicentenário* com as seguintes celebrações:

8 — *segunda-feira* às 9 horas — encontro no Cemitério de São João Batista para serem homenageados os antigos diretores e professôres falecidos.

Às 16,30 horas — abertura solene da semana comemorativa do Sesquicentenário com o seguinte programa:

a) Audição do Hino Nacional;

b) Homenagem aos professôres eméritos e aposentados, sobreviventes, e reverência aos falecidos, pelo Diretor.

c) Divulgação do programa de festejos da semana.

9 — *têrça-feira* — às 11 horas — reunião do Conselho Universitário no Salão Nobre e em seguida inauguração dos bustos no pátio; almoço oferecido pela Escola de Belas Artes ao Conselho e aos professôres.

Às 15 horas — Comparecimento à Assembléia Legislativa do Estado da Guanabara onde, no Grande Expediente, a requerimento do Deputado Professor Carvalho Neto, será prestada expressiva homenagem à nossa Escola.

10 — *quarta-feira* — às 15 horas — visita as obras realizadas neste ano.

Às 17 horas — Concêrto de música de câmara pelo "Colegium Musicum" da Rádio Ministério da Educação, no Salão Nobre.

11 — *quinta-feira* — às 16,30 horas — Recital de declamação da Professôra Livre Docente Margarida Lopes de Almeida, no Salão Nobre.

12 — *sexta-feira* — às 16 horas — sessão solene no Salão Nobre, sendo oradores os Professôres Jordão de Oliveira, Mário Barata, além do representante dos alunos. Na mesma ocasião será feita a primeira distribuição de Medalhas do Sesquicentenário e de "Arquivos" de 1966.

Às 18 horas — Inauguração da II EGEBA (do Sesquicentenário).

3ª *semana* de 15 a 19 — *Semana* à cargo do Museu Nacional de Belas Artes.

4ª *semana* de 22 a 26 — *Semana* à cargo da Faculdade Nacional de Arquitetura.

Nos últimos meses do ano ainda foram realizadas diferentes homenagens à Escola de Belas Artes por associações de classe, através de exposições e de conferências.

O ano de Sesquicentenário, marcou um momento histórico e expressivo na vida cultural brasileira.

CÂMARA DOS DEPUTADOS

Na sessão vespertina da Câmara Federal, realizada no dia 12 de agosto de 1966, o Deputado Eurico de Oliveira pronunciou o seguinte discurso:

"Sr. Presidente, nesta data, há 150 anos, o então príncipe regente D. João VI assinava um decreto contratando a Missão Francesa de Joachim Lebreton, que trazia ao Brasil de 1816 um seleto grupo de artistas e artífices, contratados, para instituir o ensino de artes plásticas e de ofícios a elas ligados, dando origem à hoje Escola de Belas Artes.

Afonso de Escragnole Taunay, o historiador paulista, descendente de membros da Missão Francesa, em seu trabalho "A Missão Artística de 1816", assim se refere ao significado daquele ato governamental:

"Mal grado os esforços de alguns escritores, inspirados por exagerado nacionalismo, o que ressalta aos olhos dos julgadores imparciais é que até princípios do século XIX haviam as artes plásticas brasileiras sido deficientes.

Salvo uma ou outra manifestação de maior intuição por vezes notável e muito notável até, como no caso de Antônio Francisco Lisboa, os nossos pintores e escultores só haviam dado medíocres mostras de autodidaticismo.

No nosso país deserto, tôdas as forças vitais se concentravam, fatalmente, no desbravamento e amanho do solo virgem, nas preoccupações da vida material, ainda tão mal provida de elementos civilizadores: uma eflorescência artística proeminente incompatível seria com as condições de vida da abandonada região meridional, colocada a meses de viagem dos mais próximos portos europeus, esquecida e ignorada do mundo culto, sequestrada do convívio universal pelo ciúme metropolitano e habitada por população ignara em sua grande maioria.

Contrasenso seria esperar encontrar-se na arte primitiva brasileira documentos comparáveis aos dos grandes povos ocidentais, quando tudo faltava num país de florestas por desbravar, em que tribos de índios acampavam a algumas léguas da restrita Capital.

Assim, parece-nos quase verdadeira singularidade o fato de haver coexistido, com o Rio de Janeiro de 1808, um gênio como o de José Maurício Nunes Garcia, cujo talento, em meio hostil, desabrochou em magnífico surto. Dos demais representantes da arte colonial fluminense ninguém lhes pode superestimar a obra, cujo mérito reside sobretudo na qualidade de que documenta o valoroso esforço de picneiros desbravadores de áspero solo.

Diversos dentre êles demonstravam recursos vocacionais realmente muito apreciáveis, embora abstraíamos as características históricas que lhes tornam o reliquat muito digno de aprêço.

Tinha D. João VI pendor artístico. Não há quem desconheça o apurado senso musical atávico dos Braganças, tão pronunciado em muitos príncipes desta casa, sobretudo em D. João VI, autor de inspiradas composições sacras cada vez mais apreciadas.

Dentre os estabelecimentos com que dotou o Brasil, quis compreender uma Escola de Belas Artes, inspirado pelos conselhos do homem superior que era Antônio de Araújo de Azevedo, Conde da Barca, inteligência de escol servida por cultura geral e erudição rara entre os homens de Estado de sua época.

Daí a idéia da organização dessa missão artística de 1816, escolhida muito graças às indicações de Humboldt e ao interesse de Lebreton.

A chegada dos artistas franceses parecia dever abrir nova era à arte brasileira; tal não se deu nem podia dar-se. O país não comportava surto artístico de certa monta, devido unicamente ao oficialismo resultante de onipotente influência governamental. Esta falhou, desde o princípio, com a morte do Conde da Barca, vencedor contudo das manobras cavilosas do Cônsul Geral Maler que tanto perseguiu os seus compatriotas.

Pouco depois, começava o período convulsivo de 1820 a 1840; ao ocorrerem sucessivamente a conquista revolucionária de instituições liberais, o regresso dos soberanos portugueses à Europa, a constituição de nova nacionalidade, a luta pela Independência, a guerra com uruguaios e argentinos, a estabilização do novo império, as revoluções republicanas e separatistas, a luta contra o primeiro Imperador, a abdicação deste, o período tormentosíssimo das regências. Como querer que os governantes achassem tempo para cuidar de coisas de arte?

É preciso considerar ainda quanto os nossos homens de Estado do século XIX eram geralmente alheios às questões estéticas que, no fundo, menosprezavam, a começar pelas demonstrações literárias dos próprios compatriotas.

O que não era política, politicagem ou jurisprudência, nada lhes dizia. Por cima de tudo atuavam os ditames dos sentimentos nacionalistas.

A este conjunto de circunstâncias se deveu o quase aniquilamento dos esforços da missão artística de 1816; a interminável delonga da construção de 1816 a 1826, do aliás pequeníssimo edifício da sua Academia de Belas Artes, a árdua campanha de doze anos sustentada pelos artistas missionários contra o tão medíocre e no entanto poderoso pintor português que o govêrno lhes impusera como Diretor, luta do mérito contra a inveja, que tanto mal causou à arte brasileira; o nenhum aprêço ligado pelos governantes às coisas da Academia, por longos anos invadida pelas oficinas da Tipografia Nacional, e tantas outras coisas deprimentes em que parecia haver a intenção sistemática do

Estado no sentido de aniquilar a n6vel funda7ao tão auspiciosa-mente criada por Barca.

Por isto honra haja ao pequeno grupo de esfor7ados defensores do Belo, que tenazmente lutou contra a indiferen7a e pouco caso dos governos e dos mesquinhos deturpadores das idéias e projetos grandiosos do seu protetor. Honra haja  sua a7ao de incansáveis pedintes, reclamadores e protestantes pertinazes a que se deveu a persistência da nossa Academia Nacional de Belas Artes. Grande duvia de gratidão contraiu o Brasil para com os ilustres e honestos artistas, apaixonados da Arte e do país que lhes pedira os servi7os, valentes trabalhadores em prol da causa de Estética e da Civiliza7o, que não quiseram dar-se por batidos ou regressar  pátria sem haver formado escola. Nem deixado de realizar os compromissos do primitivo contrato, como que presos pelo reconhecimento  memória, de seu ilustre Mecenas, cujo ideal completamente desvirtuado f6ra”.

Extraímos do decreto então assinado os trechos a seguir transcritos que bem expressam as nobres inten7oes do seu autor:

“Atendendo ao bem comum que provem meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instru7ao e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não so aos empregos públicos da administra7ao do Estado, mas também ao progresso... e civiliza7o dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão precisa dos grandes socorros da estatística para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Belas Artes... e querendo para tão úteis fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade, e ciência de alguns estrangeiros beneméritos... Hei por bem... de mandar estabelecer se pague anualmente por quartéis a cada uma das pessoas declaradas na rela7ao inserta neste meu real decreto... a soma de 8:032\$000 em que importam as pensões...”

Da rela7ao constam os nomes de:

Joaquim Lebreton
 Pedro Dillon
 João Batista De Bret
 Nicolau Antonio Taunay
 Augusto Taunay
 A. H. V. Grandjean
 Simão Pradier
 Francisco Ovide
 C. H. Levasseur
 L. S. Meunie e
 F. Bonrepos.

A todos êles, onze pessoas, seria paga a soma anual de oito mil e trinta e dois cruzeiros, em moeda dos nossos dias.

Portanto, 12 de agosto de 1816 é considerada a data de fundação da Escola de Belas Artes, razão para que, neste ano, comemoramos o nosso Sesquicentenário.

A 1º de março dêste ano, marcando o ano do Sesquicentenário com aula de sapiência, de abertura dos cursos da Universidade, disse o atual diretor da Escola de Belas Artes, Professor Gerson Pompeu Pinheiro estas palavras que aqui repetimos:

"A primitiva Escola Real das Ciências e Ofícios, depois Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, Academia das Artes, Academia Imperial de Belas Artes, Academia das Belas Artes, Imperial Academia de Belas Artes, novamente Academia Imperial de Belas Artes, título que ostentou durante todo o 2º Império) (Escola Nacional de Belas Artes e agora Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro) — nome que nos foi dado por recente lei, que visou corrigir o desajustamento da nomenclatura anterior à atual situação, em face da mudança da capital federal para Brasília — acompanhou, como seria de esperar muito de perto o desenvolvimento histórico e cultural do país.

O Projeto do Plano para a Imperial Academia das Belas Artes, datado de 1827, já encarecia a necessidade de:

1º Investir o Imperador no título de Fundador e Protetor da Imperial Academia das Belas Artes;

2º Atribuir ao Ministro dos Negócios do Império o título de Presidente do Corpo Acadêmico;

3º Criar a categoria de Membros Honorários, destinada às pessoas distintas, estimuladas pelo amor da Pátria, aos sábios, aos homens de ciência e ainda aos diplomatas brasileiros em serviço no estrangeiro.

Assim é que, desde o seu início no Império, até os tempos da República, que terminou com a Revolução de 1930, a Escola de Belas Artes não era apenas um estabelecimento de ensino superior de arte, mas também, um centro onde se congregavam altas personalidades do Estado, das ciências, das letras para, junto dos artistas, professores e não professores, decidir sobre os assuntos de maior relevância para o ensino e a prática das artes da forma. Durante a primeira República existiu um organismo o Conselho Superior de Belas Artes que tinha composição eclética e atuava nesse sentido.

É fácil perceber que mais de um século de existência, com tais características, havia de ligar intimamente a Escola aos variados aspectos da Cultura Nacional. Objeto de tamanha influência, alvo de desveladas atenções, pôde a nossa Escola cumprir, durante largo período, função de relevante importância

que não ficou confinada apenas na preparação dos nossos maiores artistas mas que se consubstanciou na realização, pelos seus antigos discípulos, da História de nossa terra, pela imagem.

O Descobrimento, a Primeira Missa, o Último tamoio, Independência do Brasil, Batalhas dos Guararapes, do Avaí, de Campo Grande e do Riachuelo, Proclamação da República, e tantos outros quadros foram obras dos pintores egressos de Academia, para a perpetuação, pela imagem, de episódios de nossa vida de nação.

A figura física dos grandes homens do Brasil, em retratos pintados ou esculpidos; o culto aos expoentes da nacionalidade prestado por meio de monumentos e de estátuas em logradouros públicos, representam outras das muitas contribuições da Escola de Belas Artes para a Cultura Nacional.

Mas, onde sobrelevou o seu grande papel foi na condução dos assuntos de conceituação das artes o que fez através de exposições e de doutrinação do grande público, pela palavra escrita ou falada de seus mestres.

Ser aceito nas Exposições Gerais de Belas Artes, promovidas pela antiga Escola, era título de legítima ufania para os nossos artistas.

Por outro lado, era a Escola possuidora do mais importante museu de artes plásticas do país, aquêle que tivera sua origem em obras trazidas pela côrte de D. João VI, pelos missionários franceses, e que fôra sendo ampliado com aquisições, legados, doações e envios de pensionistas da Academia em estudo na Europa. Foi para comportar tão grande e valioso acêrvo, que se construiu, já na República, o imponente palácio onde estamos, o qual ocupa tôda a quadra formada pela Avenida Rio Branco, Ruas Heitor de Mello, México e Araújo Pôrto-alegre.

A Revolução de 1930, marcou o início de uma fase de declínio em nosso prestígio junto aos poderes públicos, atitude que repercutiu imediatamente nas elites culturais.

Para acompanhar a tendência da Revolução de derrogar tudo quanto fôra anterior ao seu evento, o Governo Provisório, ferindo as normas tradicionais, nomeou diretor da Escola um jovem arquiteto cheio das mais altas qualidades porém, não pertencente aos seus quadros docentes. De semelhante intervenção nos rumos da nossa importante casa de ensino artístico adviriam graves conseqüência nem tôdas favoráveis à sua missão cultural.

Em 1931, dissolução do antigo Conselho Superior de Belas Artes, organização do Salão sem qualquer audiência da Escola, afastamento violento de velhos mestres; em 1933 instituição de um outro Conselho, o Nacional de Belas Artes e entrega a êsse órgão da iniciativa do Salão; em 1937 a grande usurpação — criação do Museu Nacional de Belas Artes, retirando-nos o pa-

trimônio que acumuláramos em mais de cem anos. O mais recente desmembramento que sofremos, foi a saída do curso de Arquitetura, hoje transformado na grande e importante Faculdade de Arquitetura.

Para agravar as suas dificuldades erige-se em todo o mundo nova conceituação de valores em arte, que apenas por ser nova, já arrastaria em seu favor, o aprêço dos môços. De mistura com sinceros e verdadeiros artistas, portadores de mensagens diferentes galgam a crista da fama os que sabem aproveitar as oportunidades.

Serena, confiante em sua nobre missão, a Escola de Belas Artes encontra em seu glorioso passado e em seu promissor presente fôrças para trabalhar e se lança à grande empreitada.

Cria outros cursos, renova através de rigorosos concursos o seu corpo docente, substitui em 1937, com menos de 11 anos, o seu regimento de 1946; cuida de grandes reformas em sua estrutura de ensino. Paralelamente realiza cursos de conferência extracurriculares, pública obras, organiza exposições de arte, de sentido doutrinário; reivindica a volta dos seus antigos bens, a posse do seu prédio próprio, o reencontro com os homens de cultura e de Govêrno, o direito de se fazer ouvir como voz mais experiente e autorizada em assuntos de sua especialidade".

Essa nobre instituição que deu ao Brasil tantas e tão excelsas figuras que brilham no cenário das artes plásticas, como Manoel de Araújo Portogalegre Chaves Pinheiro, Victor Meireles, Pedro Américo, Almeida Júnior Zeferino da Costa, Rodolfo e Henrique Bernardelli, Rodolfo Amôedo, Eliseu Visconti, Lucílio e sua espôsa Georgina de Albuquerque, os eméritos professores Correia Lima e Rodolfo Chambelland, ainda sobreviventes, ou caminhando até os modernos com os nomes de Portinari e Burle-Marx, merece a gratidão da Nação Brasileira pelo seu diuturno e eficiente trabalho.

Antes de perder o curso de arquitetura hoje Faculdade de Arquitetura produziu os grandes arquitetos Bittencourt da Silva, Heitor de Mello, Archimedes Memória, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

Temos a satisfação de conhecer, intimamente, o seu diretor Gerson Pompeu Pinheiro que pela segunda vez está à frente daquela gloriosa casa do ensino. Por isso podemos afirmar que a Escola de Belas Artes caminha para um futuro cada vez mais brilhante.

Dentre outras grandes iniciativas devidas à atual direção conta-se o restabelecimento da Exposição Geral de Belas Artes, iniciativa que fôra perdida em 1930. Desde o ano passado, aquela Escola restabeleceu a grande mostra de arte e, hoje, às 18 horas, estará sendo inaugurada a grande mostra do Sesquicentenário, que reúne os melhores artistas do país num conjunto em que a tônica é a qualidade da obra e não a escola ou a tendência. É para retornar a sua posição de líder em assuntos de artes plásticas que a Escola de Belas Artes restabeleceu essa iniciativa.

○ Diretor do Museu de Belas-Artes, Prof. Alfredo Galvão, cumprimentando o expositor Prof. Gerson Pompeu Pinheiro



Honra, pois, a D. João VI, a Lebreton a Felix-Emile Taunay, a Manoel de Araújo Porto-alegre a Rodolfo Bernardelli, seu criador e seus grandes diretores do passado, aos mestres que construíram a sua grandeza, aos idealistas que hoje compõem o seu corpo docente, à frente do qual está a figura do seu diretor Gerson Pompeu Pinheiro que ali vive desde os quatorze anos de idade.

Eram estas as palavras que desejava dedicar a grande efeméride das artes plásticas no Brasil para o que solicitei as homenagens que esta Alta Câmara concedeu no horário do Grande expediente. (*Muito bem*)."

EXPOSIÇÃO DE AQUARELAS

A 17 de maio de 1967, inaugurou-se, no Salão de Exposições Temporárias do Museu Nacional de Belas Artes, a exposição de aquarelas de autoria do Professor Gerson Pompeu Pinheiro.

Ao abrir-se a referida mostra, o Professor Alfredo Galvão, Diretor do Museu, pronunciou as seguintes palavras:

"Prezado amigo, distinto colega e ilustre Diretor Gerson Pompeu Pinheiro:

Sinto-me muito honrado e tenho grande prazer em inaugurar, neste recinto, a belíssima exposição de aquarelas de sua autoria; a 1ª realizada para festejar o 30º aniversário do Decreto que deu autonomia administrativa ao acervo da Escola Nacional de Belas Artes, sob a denominação de Museu Nacional de Belas Artes.

A qualidade de Diretor da Instituição, dá-me ainda maior alegria, pois que, conhecendo seu pensamento a respeito do referido Decreto, vejo na anuência em colaborar nesta comemoração, uma prova significativa de sua grande elevação de espírito e de sua brilhante inteligência. Muito agradeço em nome do Museu e no meu próprio.

Você sabe quanto aprecio este processo de pintura. Foi por êle que iniciei os estudos com os mestres Rafael Frederico e Rodolfo Amoêdo, nos idos de 1915 — 1918 — 1923. Considero-a ainda hoje, apesar das mudanças tão profundas na metodologia do ensino da pintura e na mentalidade geral do mundo artístico, em exercício de primeira ordem no começo da carreira, e um dos mais atraentes recursos do artista feito, — quer se dedique êle ao quadro de cavalete, quer à pintura mural, como o antigo "afresco", verdadeira aquarela sobre o rebôco húmido, ou use as modernas côres à base de vinil...

Não vou alongar-me nessas considerações de velho professor; desejo, tão somente dizer-lhe que V. é dos melhores aquarelistas brasileiros, hombrando, mesmo, com um dos mais famosos do século XIX francês, o grande Vignal; pela justeza do desenho, formas e valores, pela leveza, pela transparência, pelo arejado das aguadas e pela harmonia das côres.

No momento em que as artes vão caindo num amadorismo muito abaixo do medíocre, banal, irritante e melancólico, em que se denominam

de "pesquisas" as maiores tolices, as mais descabidas obscenidades e os mais desconcertantes absurdos — constitui alto conforto espiritual a visão de trabalhos como os apresentados nesta exposição. São obras de um mestre, já pela bela fatura, já pela graça sadia, já pela compreensão otimista do mundo e da vida.

Parabéns, Prof. Gerson. Você é ainda môço, está em pleno vigor intelectual; continue nessa estrada, sem desânimo, que estará contribuindo sèriamente para o engrandecimento de nossa arte".

EXPOSIÇÃO DO PROF. LEOPOLDO CAMPOS

Aos 19 dias do mês de maio, por implemento de idade, aposentou-se o Professor Leopoldo Alves Campos, Catedrático de Gravura de Metais e Pedras Preciosas. Naquela data inaugurou-se uma exposição de trabalhos do ilustre professor em uma das galerias da Escola de Belas Artes. No ato, foram proferidas pelo Professor Alfredo Galvão as seguintes palavras:

"Foi com a maior satisfação e orgulho que acabei de receber e de aceitar a incumbência de dizer algumas palavras de saudação e de amizade ao ilustre colega que hoje, por uma visível injustiça legal, é, em plena maturidade intelectual, obrigado a iniciar o "otium cum dignitate".

Tive a honra de acompanhar a luminosa trajetória de Leopoldo Alves Campos por esta Escola desde os tempos de aluno até à Cátedra. Sua feição moral sempre seguiu ao lado de sua grande capacidade artística e seu amor ao trabalho. Pela produção aqui exposta podemos medir a estatura desse grande artista e professor que, impertubável às modas, e aos modismos, vai legar à Pátria uma obra de grande beleza, de inigualável nobreza e cheia dos mais preciosos sentimentos delicados e puros.

Honrou em tudo o seu Mestre Augusto Girardet que sempre o distinguiu entre os muitos discípulos, nesta Escola e na Casa da Moeda. Leopoldo Campos, lê e aqui, hombrou com seu ilustre Professor, embora em muitas obras suas, seu temperamento fino e delicado e sua fatura pictórica o tenha aproximado mais do grande gravador francês Ovide Roty, um dos maiores do século XIX.

Há poucas horas, ouvi na Igreja da Candelária o Sacerdote pronunciar a conhecida frase: "Glória a Deus nas alturas e paz, na terra, aos homens de boa vontade"; e eu, alterando aquelas palavras, digo, para terminar: Glória a Deus no infinito e paz, neste mundo, ao nosso querido colega e amigo, não só por ser um homem de boa vontade, mas por ser um artista de grande talento e um emérito professor.

Que esse voto seja atinente à sua Exma. Espôsa, sua digníssima companheira de lutas, de tristezas, de vitórias e de alegrias".

ESCOLA DE BELAS-ARTES

REITOR

Raymundo Moniz de Aragão

DIRETOR EM EXERCÍCIO

Alfredo Galvão

REPRESENTANTE DA CONGREGAÇÃO NO CONSELHO UNIVERSITÁRIO

Lucas Mayerhofer

SECRETÁRIO

Heitor Ferreira Filho

CONGREGAÇÃO

PROFESSORES EMÉRITOS

Carlos Del Negro
José Flexa Pinto Ribeiro

José Otávio Corrêa Lima
Rodolpho Chambelland

PROFESSORES CATEDRÁTICOS

Abelardo Zaluar	— Desenho Artístico (1ª Cadeira)
Alfredo Galvão	— Pintura (2ª Cadeira)
Armando Sócrates Schnoor	— Escultura
Celita Vaccani	— Modelagem
Gerson Pompeu Pinheiro	— Perspectiva e Sombras
Jordão E. de Oliveira Nunes	— Desenho de Modêlo-Vivo
Lucas Mayerhofer	— Arquitetura Analítica
Mário Antônio Barata	— História da Arte
Mário de Faria Bello Júnior	— Geometria Descritiva
Onofre de Arruda Penteado Neto	— Desenho Artístico (1ª Cadeira)
Quirino Campofiorito	— Arte Decorativa
Victor de Miranda Ribeiro	— Anatomia e Fisiologia Artísticas

REPRESENTANTE DOS DOCENTES LIVRES JUNTO À CONGREGAÇÃO

Luiz Augusto Proença Rosa

PROFESSORES APOSENTADOS

Calmon Barreto
Henrique Campos Cavalleiro
Leopoldo Alves Campos

CONSELHO DEPARTAMENTAL

Alfredo Galvão	— Departamento de Pintura
Armando Socrates Schnoor	— Departamento de Escultura
Victor de Miranda Ribeiro	— Departamento de Ciências Aplicadas
Abelardo Zaluar	— Departamento de Desenho
Mario Barata	— Departamento de História da Arte
Quirino Campofiorito	— Departamento de Arte Decorativa
Aldo Luiz de Paula Fonseca	— Presidente do Diretório Acadêmico

PROFESSOR REGENTE DE CATEDRA

Carlos de Aguiar Magano — Pintura (1ª Cadeira)

PROFESSORES ADJUNTOS

Adir Botelho	— Gravura e Talho Doce, Água-forte e Xilografia
Ahmés de Paula Machado	— Arte Decorativa
Almir de Gouvêa Gadelha	— Decoração de Interiores
Aloísio Santos Pinto	— Arte Decorativa
Calmon Barreto	— Desenho de Modelo-vivo
Carlos de Aguiar Magano	— Pintura (1ª Cadeira)
Claudio Moura	— Cenografia
Cordélia Eloy de A. Navarro	— Pintura (1ª Cadeira)
Diana Bárberi Misticó	— Pintura (1ª Cadeira)
Dulce Aguirre Horta Barbosa	— Perspectiva e Sombras
Edson Mota	— Teoria, Conservação e Restauração da Pintura
Francisco Pacheco da Rocha	— Pintura (2ª Cadeira)
Freda Cavalcante Jardim	— Mosaico
Hilda Goltz	— Cerâmica
Léa Santos de Bustamente	— Geometria Descritiva
Luiz Augusto Proença Rosa	— Perspectiva e Sombras
Maria Dulce Machado da Silva	— Desenho Artístico (2ª Cadeira)
Mendel Coiffman	— Geometria Descritiva
Moacir Fernandes de Figueiredo	— Desenho de Croqui
Norbertino Bahiense Filho	— Geometria Descritiva
Sofia Jobim Nagno de Carvalho	— Indumentária Histórica
Thales Memória	— Arquitetura Analítica
Virgílio José Athayde F. Pinheiro	— Desenho Geométrico e Complementos de Matemática
Waldomiro Gonçalves Christino	— Arte da Publicidade e do Livro
Wanda de Ranieri	— Azulejaria
Yvone Avila de Meireles	— Pintura (2ª Cadeira)

PROFESSORES ASSISTENTES

Adelaide Alves Borges	— Modelagem
Almir Paredes Cunha	— História da Arte
Angelo Proença Rosa	— História da Arte
Douglas Marques de Sá	— Desenho Artístico (2ª Cadeira)
Ecila Castanheira Brandão	— História da Arte
Emília da Piedade Gomes	— Arte Decorativa
Fernando Cabral Pinto	— Arquitetura Analítica
Fernando da Silveira Pamplona	— Arte Decorativa
Héris Victoria Guimarães	— Pintura (1ª Cadeira)
Joaquim Lemos e Souza	— Modelagem
Láise de Souza Varges	— Pintura (2ª Cadeira)
Lídio Introcaso Bandeira de Mello	— Desenho de Modelo-vivo
Lito Cavalcante	— Escultura em Metais
Luiz Augusto Pedral Sampaio	— Escultura
Maria Izabel do Rego Barros Pereira de Oliveira	— Geometria Descritiva
Marilka Mendes	— Desenho de Modelo-vivo
Maurício Salgueiro F. de Souza	— Arte Decorativa
Paulo Henrique Hiss	— Arte da Publicidade e do Livro
Paulo Pinheiro Alves	— Pintura (2ª Cadeira)
Plínio Lopes Cipriano	— Desenho Artístico (1ª Cadeira)
Renato Braga Miguez Garrido	— Modelagem
Ruth Oriano Menescal Fabricio	— Geometria Descritiva
Sady Casemiro dos Santos	— Pintura (1ª Cadeira)

AUXILIARES DE ENSINO

Aurea Bezerra Leite	— Anatomia e Fisiologia Artísticas
Eloy Machado Alonso	— História e Teoria das Artes Gráficas
Ernesto Lacerda de Almeida	— Arte Decorativa
Genoveva Maria M. de Oliveira	— Perspectiva e Sombras
Gracy Naylor M. Gonçalves	— Teoria, Restauração e Conservação da Pintura
Hairam Castelo B. de Oliveira	— Arte Decorativa
Manoel Francisco P. Ferreira	— Arte Decorativa
Max Antonio Guttmann Bicho	— Desenho de Modelo-vivo
Newton Figueiredo Coutinho	— Desenho de Modelo-vivo
Osmar Martines	— Anatomia e Fisiologia Artísticas
Pindaro Martins Castelo Branco	— Desenho Artístico (1ª Cadeira)
Vera dos Santos Reis Veiga	— Desenho Artístico (2ª Cadeira)

REGENTES DE DISCIPLINA

Ahmés de Paula Machado	— Litografia
Carlos de Aguiar Magano	— Pintura a fresco
Hilse Hermengard Astreilês	— Desenho Técnico
Mário Antônio Barata	— Estética
Paulo Pinheiro Alves	— Paisagem

DOCENTES LIVRES

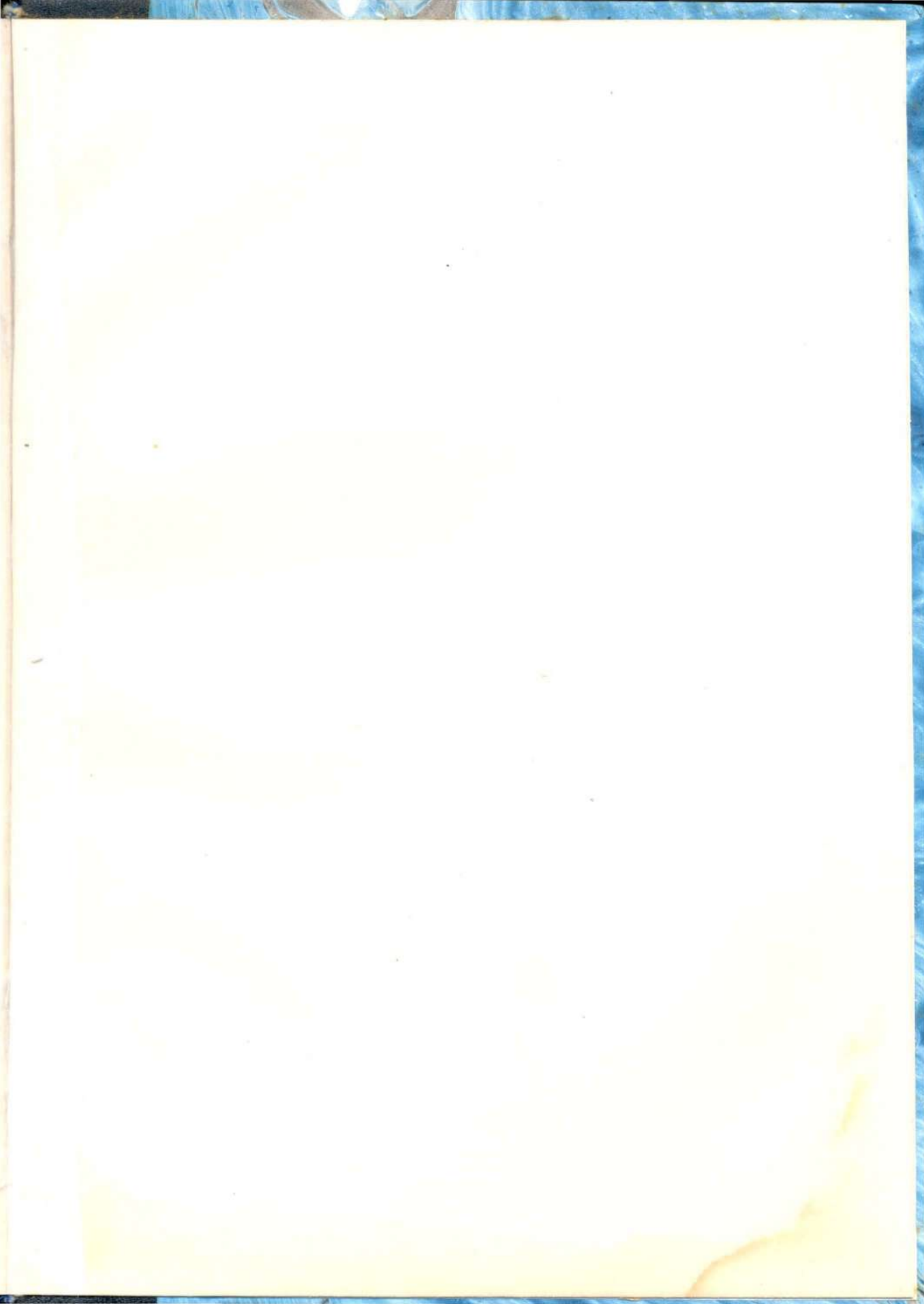
Carlos de Aguiar Magano	— Pintura — 28-4-1960
Calmon Barreto	— Desenho de Modelo Vivo — 14-11-1950
Celita Vaccani	— Escultura — 23-6-1950
Cordélia E. de Andrade Navarro	— Pintura — 31-8-1951
	— Desenho Artístico
Dinorah Azevedo de Simas Enéas	— Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas — 1914
Enoch da Rocha Lima	— Arquitetura Analítica — 18-11-1952
Francisco Pacheco da Rocha	— Pintura — 31-8-1951
Gerson Pompeu Pinheiro	— Pintura — 28-11-1962
Henrique Campos Cavalleiro	— Desenho Artístico — 9-7-1948
João Batista de Paula Fonseca Jr.	— Anatomia e Fisiologia Artísticas — 27-10-1958
Jordão E. de Oliveira Nunes	— Pintura — 7-8-1953
Léa Santos de Bustamante	— Geometria Descritiva — 19-11-1958
Luiz Augusto Proença Rosa	— Perspectiva e Sombras — 13-10-1962
Margarida Lopes de Almeida	— Escultura — 1931
Mendel Coifman	— Geometria Descritiva — 25-9-1959
Milton Martins Ribeiro	— Desenho de Modelo Vivo — 14-11-1950
Moacir Fernandes de Figueiredo	— Modelagem — 19-10-1956
Murilo Alvim Pessoa	— Anatomia e Fisiologia Artísticas — 18-11-1963
Quirino Campofiorito	— Pintura — 19-11-1947
	Desenho Artístico — 9-7-1949
Wladimir Alves de Souza	— História da Arte — 4-6-1954

ADMINISTRAÇÃO

Administrador da Sede	— Manuel da Costa Macedo
Auxiliar de Gabinete	— Margarida dos Santos Gressler
Chefe da Seção Pessoal	— Olga Leal da Costa
Chefe de Disciplina	— Manoel Fernandes Filho
Chefe da S. de Comunicações	— Elza Amaral
Chefe da S. de Documentação	— Abel de Vilhena Ferreira
Chefe do Expediente Escolar	— Alda Dutra Corrêa Bastos
Chefe da Biblioteca	— Ana Maria Ayres Camurça Lima
Chefe de Almoxarifado Secional	— Hugo Grey Tavares
Chefe de Portaria	— Waldemar Luiz Balduino



Composto e Impresso na Oficina Gráfica da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cidade Universitária





Composto e Impresso na Oficina Gráfica da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cidade Universitária



