

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

E. B. A.

MAURICIO SALGUEIRO DE SOUZA

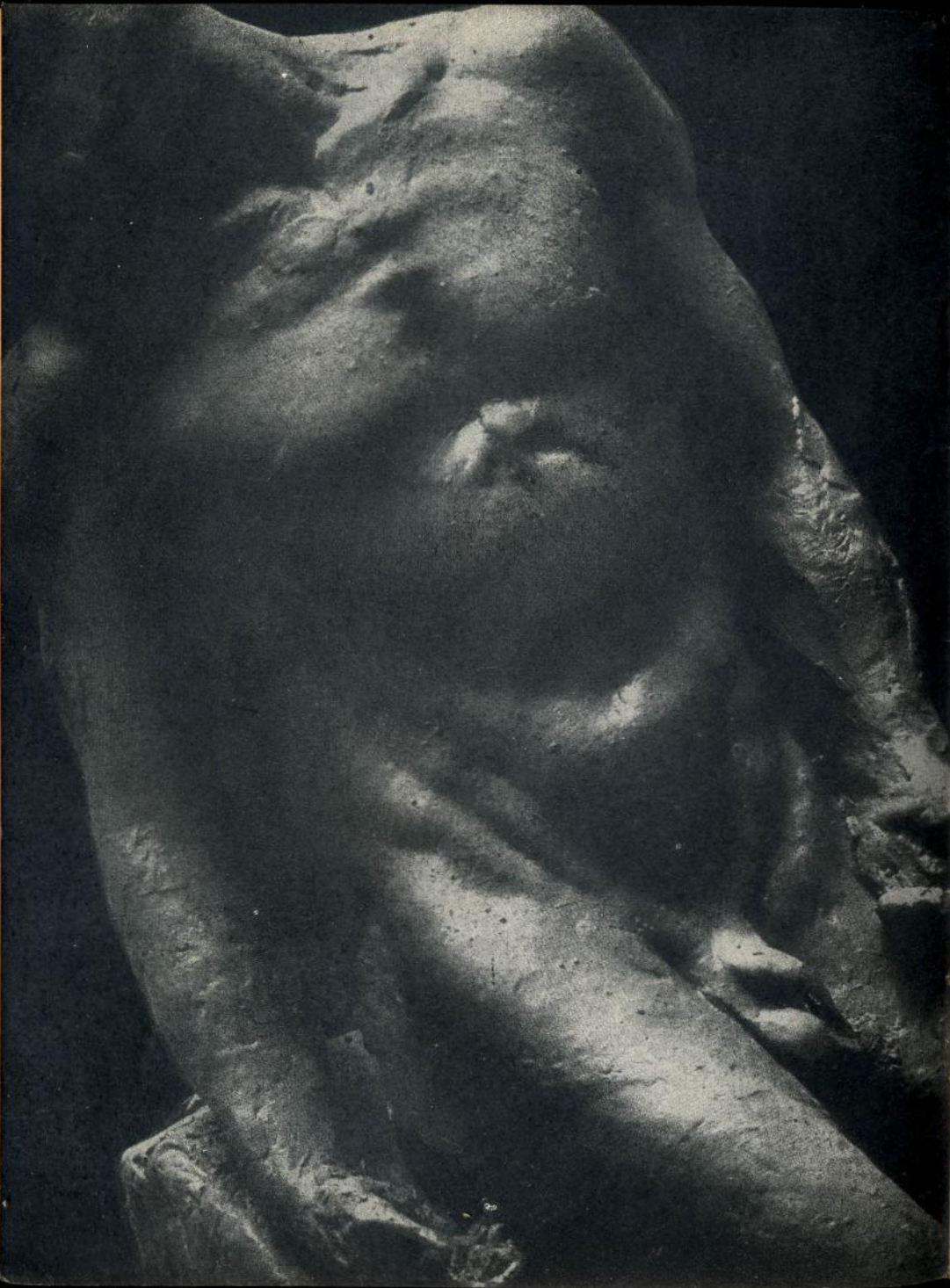
A ESCULTURA
E O
FALSO-PLANO



78
960

RIO DE JANEIRO
1960





UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

E. B. A.

MAURICIO SALGUEIRO DE SOUZA

A ESCULTURA
E O
FALSO-PLANO

Tese para concurso
de Livre Docência à
cadeira de Escultura
da Escola Nacional
de Belas Artes da
Universidade do Brasil

RIO DE JANEIRO
1960

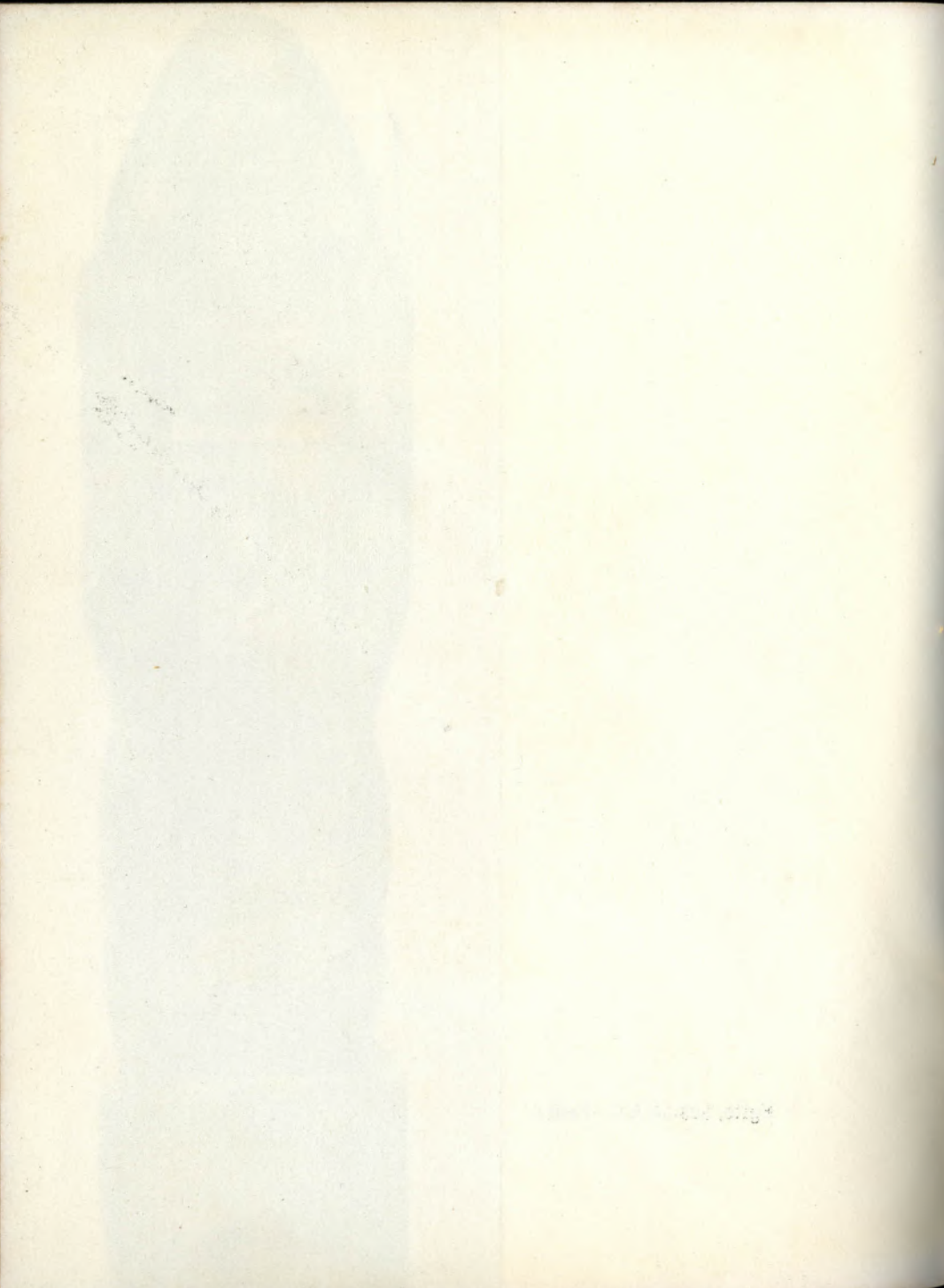
7/18
1960

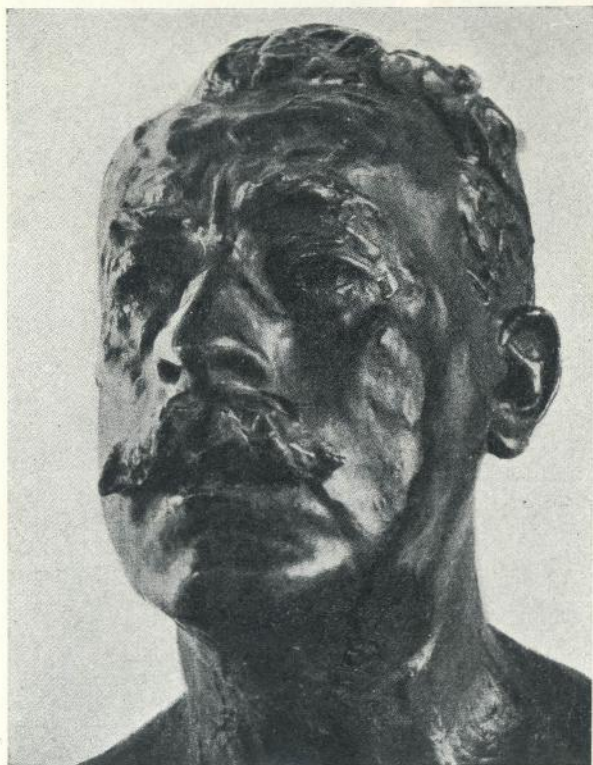
U. F. R. J.
ESCOLA DE BELAS ARTES
BIBLIOTECA
REG. 66 ANO 1985

DOAÇÃO

Egito, 323-30 A.C. - Pedra

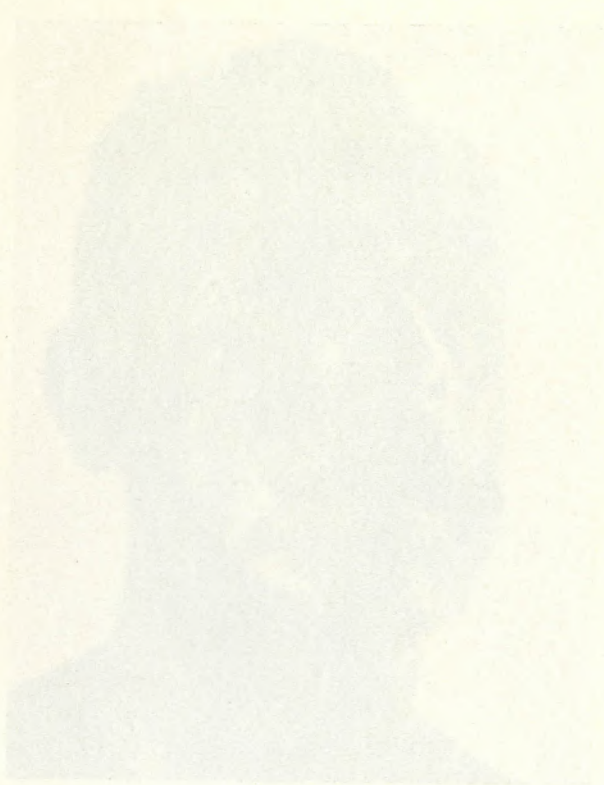






Auguste Rodin - bronze

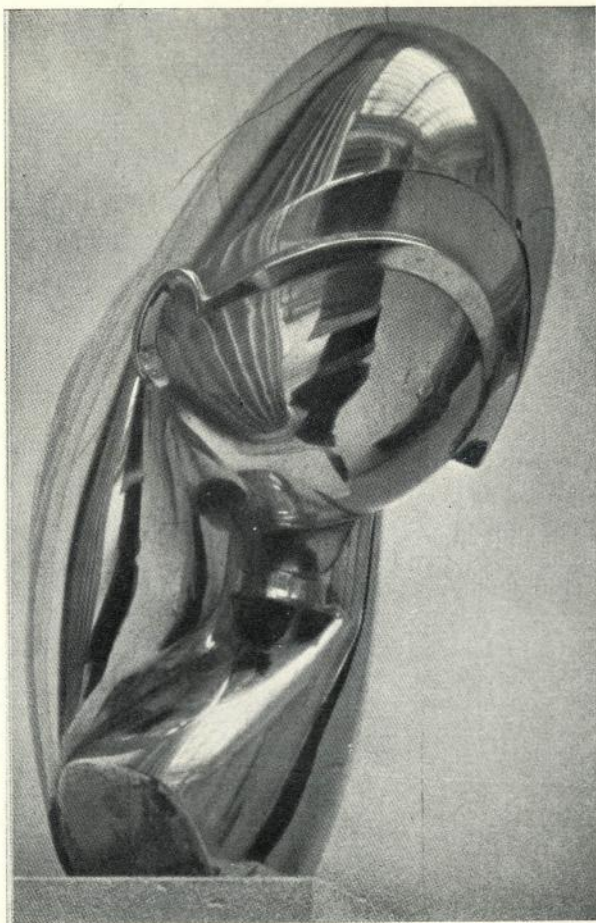
1911
MAY 10
1911



Portrait of Mrs. J. H. [illegible]

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

E. B. A.



Constantin Brancusi — Metal polido

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

O esforço é grande e o homem é pequeno.

Fernando Pessoa

LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO
1884

© George & John A. O'Brien & Co. Publishers
New York, N.Y.

O esclarecimento preliminar de alguns conceitos essenciais faz-se necessário à compreensão e clareza do assunto a que nos propusemos neste trabalho. É também importante salientar que qualquer minúcia faz parte, necessariamente, de um conjunto muito mais amplo, que fixa as diretrizes secundárias e propicia os elementos indispensáveis à compreensão da Idéia Geral que se está a desenvolver continuamente através de períodos históricos diferentes e sucessivos.

Em se tratando de artes plásticas e, particularmente, de escultura, é imprescindível o estabelecimento dos diversos fatos histórico-sociológicos que ligam sua origem ao meio e ao momento que cada conjuntura social põe de manifesto. Não lhe poderíamos atribuir uma vivência absoluta, basicamente desligada dos diversos fatores que lhe motivam a criação. A obra de arte não é, apenas, um conjunto de formas, muito menos a fria reprodução de qualquer elemento da natureza. Encerra um

conteúdo muito mais profundo, traduz uma realidade importantíssima, qual seja a perfeita identidade com os diversos elementos do evoluir humano.

A estatuária, imóvel representação de figuras, fatos e idéias, transmite, entretanto, uma sensação de grandiosidade impressionante. Dentro do formal estatismo, apresenta um extraordinário vigor, um forte elemento de fixação de sentimentos e idéias.

Parece paradoxal a afirmativa de que a estatuária, apesar de inerte, vive intensamente. Porém nada mais verídico, pois, em existindo, corporifica uma sucessão de fenômenos mentais bastante intensos para atingir a percepção do espectador. Dispõe de ritmo próprio e imaterial que lhe dá vida e apresenta uma dinâmica fluida, não movimento palpável e visualmente perceptível.

O sentido da escultura, em que pese o limite material da realização, é enorme, pois, evidenciando o estágio da civilização de cada época, o faz com princípios peculiares e ritmo próprio. Como muito bem salientou Spencer, tôda a natureza é rítmica, das pulsações do calor às vibrações das cordas dos violinos; das

ondulações da luz, ao calor e do som ao movimento das marés; da periodicidade do sexo à periodicidade dos planétas, cometas e estrêlas; da alteração da noite e do dia à sucessão das estações; das oscilações das moléculas ao surto e queda dos povos e ao nascimento e morte dos astros.

Reduzir o ritmo da natureza, dinâmico e contínuo, ao ritmo delimitado pela expressão plástica, eis o grande problema que se nos depara ao analisarmos o verdadeiro sentido da escultura. Não é absolutamente suficiente a simples existência de determinada forma para que sejamos capazes de compreender a grandeza do fato ou da idéia que ela pretende representar. Tampouco a cópia rigorosa de qualquer objeto apresenta-se-nos como obra de arte. O grande requisito exigido é, não apenas a expressão figurada destituída de valor, mas justamente a obtenção do ritmo particular, isto é, a transplantação da dinâmica natural para o estatismo artificial e artificioso característico da arte escultórica.

Não é condição essencial a disposição harmoniosa das minúcias, pois, como tão bem ensina Boileau, "muitas vêzes uma bela desordem é um efeito de arte". Não se procura,

portanto, a forma do belo através da ordenação impecável da matéria. O principal problema reside, convém acentuar, na transformação da homogeneidade incoerente e indefinida da matéria para a heterogeneidade definida e coerente que, infundida do ritmo indispensável, seja verdadeiramente capaz de figurar o que a mente imaginou.

Na realização da obra encontramos dois diferentes aspectos nitidamente delineados, embora reciprocamente dependentes: o subjetivo representado pelo gênio criador que, sublimando a idéia, infunde-lhe a grandiosidade artística e o objetivo, traduzido pela perfeição do trabalho técnico, pelo aprimoramento do revestimento material. Não há dúvida de que a carência de técnica adequada prejudica fundamentalmente o elemento subjetivo. Não poderíamos conceber uma grande criação escultórica sem o equivalente virtuosismo técnico.

Como é lógico, concepção nada vale sem concretização; as duas partes são fatores primordiais do todo indispensável à Arte. O próprio gênio inexistiria se não dispusesse do conveniente meio de expressão. A técnica é, pois,

requisito precípua a ser atendido pelo bom artista e o estudo de suas múltiplas facetas não deve jamais ser descuidado, mesmo nas mais insignificantes minúcias. Constitui erro a suposição de que as pequenas faltas na execução não acarretam prejuízo ao conjunto estético. O que deve ser buscado continuamente é o perfeito manêjo do buril, a fim de que o revestimento exterior da concepção se aproxime cada vez mais do ideal desejado.

Não seria possível desconectar a obra de arte, sobretudo a escultura, do complexo de circunstâncias que formam as realidades sociais de cada época. É fora de dúvida que os diferentes estilos artísticos que se sucederam no transcorrer dos séculos foram indelêvelmente marcados por um cunho característico que lhes conferia uma autenticidade sociológica indiscutível. À medida que o processo histórico se desenrola, a arte muda de forma para que esteja sempre perfeitamente identificada com cada fase da civilização. É a variação externa visual, não a transformação estética ou a transfiguração do sentimento; êstes permanecerão eternamente imutáveis.

O processo do suceder histórico, segundo o modo dialético, muda o princípio cardinal da

vida, como tão bem salienta Hegel: nenhuma condição é permanente, pois, em cada fase das coisas, existe uma contradição que sòmente pode ser solucionada pelo conflito dos contrários. A cada movimento da dinâmica histórica corresponde uma reação violenta em sentido contrário; do entrecchoque de ideologias nascerá, forçosamente, uma nova maneira de existir, condensada em fórmulas adequadas à nova realidade social então surgida. Os grandes artistas de tôdas as fases descobriram uma verdade que era a verdadeira Verdade de sua época, de seu mundo. Era, por assim dizer, observa Hegel, a espécie da ordem imediata que já se achava formada nas entranhas do tempo.

Não necessitamos de exagerados conhecimentos para o discernimento dos diferentes estilos artísticos que simbolizam as grandes criações do gênio de cada povo. A estatuária egípcia, a grega, e a chinesa, por exemplo, evidenciam marcas inconfundíveis, como a demonstrar o impacto que sofreram das condições humanas de suas respectivas épocas. Os reflexos que sofreram da sociedade são marcantes e os estilos, condicionados pela realidade mo-

mentânea, demasiadamente característicos para serem confundidos.

O estilo é o homem, não resta a menor dúvida. Mas, como o homem é parte integrante de uma coletividade, dela receberá necessariamente, forte influência em todos os ângulos da personalidade. Há o elemento estilístico, unificador, que investe os artistas de cada povo de uma diretriz geral artística, que ficará sendo o seu estilo.

No mundo moderno observamos o fenômeno do estreitamento cultural entre os povos, produto da constante redução das distâncias e da contínua superação das barreiras entre êles existentes. É outra fase do processo histórico, produto do vertiginoso progresso científico, que originou a transformação violenta do modo de viver.

Reflexo acentuado dêste entrelaçamento no cenário do mundo atual receberam os materiais empregados em escultura. A preferência quase obrigatória dos antigos por determinados elementos, que já não se fazia com a nitidez de outrora, desaparece. Torna-se hoje impossível caracterizá-los visto estarem subordinados a uma série de problemas por

demais complexos. Abordaremos, portanto, os que, até a época atual, têm sido usados com maior constância. Dada a variabilidade da preferência, qualquer elemento, desde que reúna as qualidades indispensáveis ao aproveitamento plástico, pode tornar-se aplicável à arte de esculpir.

O gesso, pelas suas condições econômicas e de maleabilidade, estabelece um verdadeiro monopólio, mais acentuado ainda no terreno da moldagem. Além de aparecer como elemento principal, auxilia a outros, fornecendo o que lhes falta. Favorece o emprêgo, pela fundição, de diversos metais, possibilitando que venham até êstes os trabalhos executados em barro, plastilina, cêra ou qualquer outro material congênere. O barro, entre êstes, é utilizado com uma freqüência bem mais marcante por motivos óbvios. Sua variedade pouco importa por ser êle apenas um veículo — sua resistência ao tempo é nula. Justifique-se o esquecimento dado aos barros cozidos, como a terra-cota, por estarem êstes, se não no campo da cerâmica, pelo menos na imaginária fronteira que, entre ela e a escultura, poderia ser estabelecida. Aceita variados tratamentos oferecendo texturas diversas. Por esta quali-

dade torna-se relativamente perigoso, pois registra os mais leves deslizos que uma técnica menos apurada possa cometer. Exige, dada a sua fraca consistência, uma armação interna. Por uma possível hidratação desigual apresenta sua plasticidade irregular, tornando mais difícil o domínio de sua superfície e provocando, não raro, o aparecimento de falhas ou falsos-planos.

A madeira e a pedra gozam também de uma situação privilegiada em se tratando de aproveitamento para a escultura, sendo de notar a variedade que nos apresenta a natureza. Pela facilidade de aceitar tratamentos e aspectos diversos na sua apresentação externa, também os metais assumem sua posição de variabilidade. Esta característica auxilia o artista ampliando-lhe o campo em que se desenvolvem suas qualidades criadoras, possibilitando um estudo mais apurado, não só da estruturação das formas, mas, também, de sua correspondência com o material escolhido, favorecendo, ainda, um aproveitamento mais adequado da iluminação em função do que pretendia.

No uso dos materiais podem ser empregadas técnicas diversas que serão as responsáveis pela apresentação da superfície, sendo

66.1985

estas tão mais ricas quanto êles o permitirem pela sua maior ou menor facilidade de aceitar a imaginação. Uma tendência perigosa nas diretrizes atuais da escultura é a substituição do objeto criado pelo natural ou apresentado, produzindo uma confusão grave estabelecida pela não identificação dêstes elementos. "O rápido desenvolvimento da técnica não só acelera a variação da moda, mas também a variabilidade dos critérios de gosto estético, e, muitas vêzes, origina uma mania insensata e estéril de inovação, uma ânsia sem tréguas do novo só porque é novo." (1) A acomodação de alguns artistas atuais às texturas do acaso, aproveitando-as em suas obras, é uma das principais responsáveis pela situação criada. A desvalorização da matéria estudada cede ao aproveitamento da matéria natural — é sempre mais fácil aproveitar o que existe do que fazer existir. As peças de escultura são substituídas por pedras, raízes e outros elementos de mais fácil acesso. Apesar dos deslizes diversos provocados pela agitação violenta que uma evolução tornada confusa por excessiva aceleração vem promovendo nos meios influenciantes das estruturas da sociedade moderna, podemos

(1) Arnold Hauser — História Social da Arte e da Cultura.

também sentir os efeitos favoráveis que ela produz nas metas verdadeiras da arte de esculpir. Assim como nos limitamos a enumerar materiais deveras conhecidos, procuraremos estudar superfícies e técnicas de uso rotineiro.

Os problemas surgidos na dificuldade de execução podem vir a prejudicar o processo criador pela dispersão da atenção. Pôsto o pensamento em liberdade pelo domínio da matéria, a imaginação tornar-se-á mais ampla na busca de melhores soluções estéticas. O prejuízo da obra pode ser então melhor avaliado se somarmos os erros da má realização às falhas impostas ao campo subjetivo pela dispersão acima referida.

Ao tratamento do barro, um dos elementos de maior presença no ofício da escultura, poderão ser atribuídos diversos métodos que, somados aos processos usualmente empregados nas pedras, e ainda aos próprios dos demais materiais, tais como metais, madeira e outros, nos mostrarão como se faz larga a grandeza que os abrangeria. Todos, entretanto, têm por mesmo objetivo tornar claro o que se pretendia. Seja polida a superfície do barro pelo processo da espátula corrida, seja porosa ou de qualquer outra fatura, o importante é

revelar uma harmonia perfeita com a técnica escultórica, possibilitando a contemplação serena dos ritmos e valores que devem existir para a grandiosidade da peça. As irregularidades desagradáveis que, porventura, apareçam nos planos de uma obra, responsáveis diretos pela formação das sensações iniciais, não serão nunca confundidas às texturas ásperas ou torturadas, como a espatulada (nos barros), a apicoada (nas pedras), a machucada (nos metais), havendo sempre uma nitidez bem caracterizada na confrontação da constante rítmica de uma irregularidade consciente, com a desagradável confusão estabelecida pela presença do falso-plano, qualquer que seja a tendência da obra.

"A arte não classifica objetos, não os declara reais ou imaginários, não os qualifica, não os define; sente-os e apresenta-os — nada mais". (2) Comprovada a capacidade de sentir, resta a de apresentar. A técnica é o terreno pelo qual caminha tal virtude. Sua ausência dificultaria, podendo mesmo impossibilitar a realização. Não se pode esperar mais do que ela pode dar; — define o meio pelo qual pode ser manifestada a idéia. O tratamento da superfície é um dos principais detalhes de seu

(2) — Benedetto Croce — A Estética



Fig. 1

Constantin Brancusi - Marmore

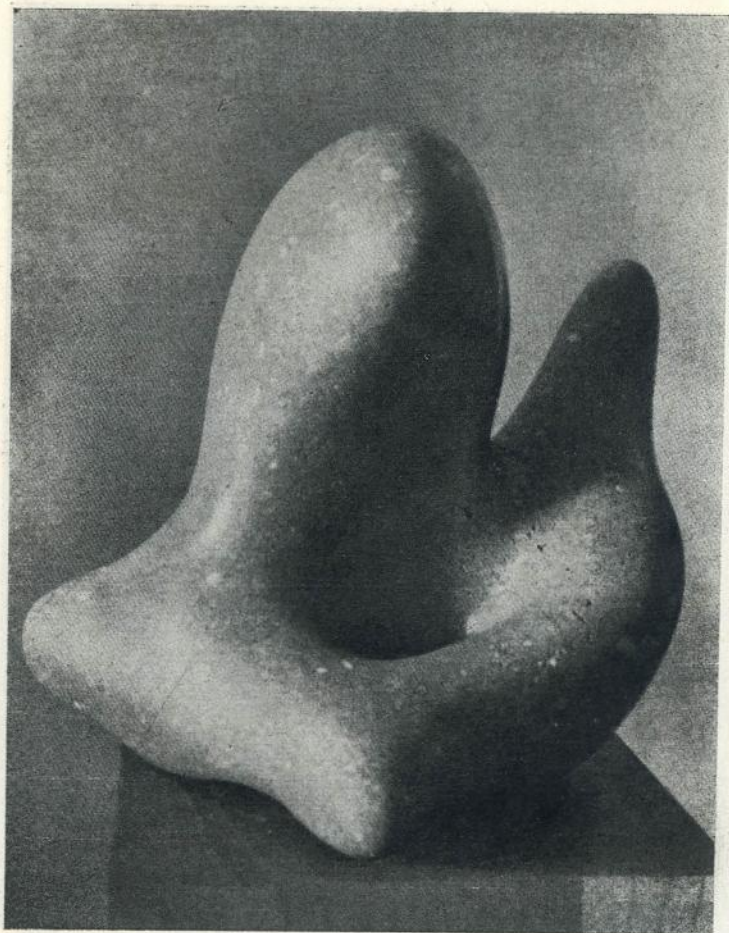


Fig. 2
Jean Arp — Pedra

conjunto. A apresentação dos planos desta, variando de acôrdo com a textura empregada, poderá facilitar ou dificultar a identificação das possíveis falhas, entre as quais cremos como das principais o falso-plano.

O falso-plano é a mácula na pureza de uma superfície, é o rompimento da continuidade de uma direção pré-estabelecida, é a variação involuntária gerada por uma deficiência técnica, ou por uma percepção menos apurada do movimento desejado. É a presença da insegurança dando ao êrro o direito de inventar. Além do prejuízo sofrido pelo desenho, pelas sombras e pelo modelado, acrescenta-se a perda parcial da sensação agradável que nos domina ao contemplarmos a harmonia de massas e espaços. Constitui o falso-plano um dos mais rígidos obstáculos que se levantam entre a idealização e a execução de uma obra. Não pode ser considerado somente êrro visual anulando-se a idéia de sua submissão à sensibilidade, como o não podemos conceber como prova da ausência desta. É necessário percebê-lo — vê-lo e senti-lo. Ele só se faz presente às vistas educadas, variando sua percepção de pessoa para pessoa podendo, inclusive, permanecer eternamente oculto. A presença

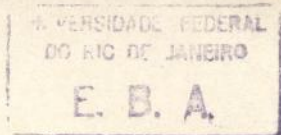
do falso-plano em duas superfícies que se encontram prejudicará o desenho que o artista pretender. A beleza da linha (Fig. 1) cederá lugar a um conjunto desagradável de direções incertas. Quando da representação da figura, além da desvalorização da superfície far-se-á sentir sua ação nas passagens anatômicas do modelado, confundindo-as e mesclando os valores que as identificariam; também os valores que se desenhavam numa forma abstrata (Fig. 2) acusariam uma perda sensível de sua melhor apresentação, sacrificando a estrutura e a intenção. A lucidez da demonstração conjunta dos movimentos rítmicos desenhados pelas linhas gerais de composição e contornos será parcialmente prejudicada nas tentativas de revelar as qualidades estéticas da obra. A visualização deste erro terá sua facilidade proporcional à simplicidade do plano. As faturas torturadas, dadas as irregularidades que possuem, terão disfarçados os falsos-planos. Torna-se então necessária a observação das constantes rítmicas. Os grandes planos de vida própria mais acentuada, pela sua posição de evidência, terão mais acidentadas as passagens a transpor em sua trajetória da realidade vulgar para o mundo super-real. Ocorre, em favor da

desvalorização dêstes, um emolduramento daqueles erros, dando-lhes mais ação.

Os resultados obtidos na idealização e realização das esculturas estão sempre subordinados à luz. A iluminação é um fator de suma importância na apresentação da intenção que se possa querer revelar. É obrigação do escultor ter uma visão antecipada, preocupando-se com os efeitos que os impactos da luz virão causar em suas obras; deve lembrar-se sempre que elas estarão à sua mercê. Quando forem destinadas a ficar ao tempo, em ambiente aberto, será necessário lembrar a variação de iluminação a que estará sujeita, desde a sombra completa das noites sem lua até a intensidade luminosa do sol do meio dia, e que, apesar da maneira diversa de se comportar, tem esta variação a sua correspondente em recintos fechados. Tôdas as partes, massas e detalhes, receberão, pois, as mais diferentes formas de iluminação. Os efeitos produzidos por raios que incidem obliquamente sôbre determinada superfície serão bem diversos dos que venham a ser provocados por raios de incidência perpendicular.

Queremos agora salientar a importância do falso-plano quando se observa a iluminação

de determinada escultura. Êle estará representado pela dificuldade causada ao estudo dos efeitos que porventura queira o artista tirar, produzindo desenhos falsos que se renovarão para cada variação da iluminação, imiscuindo-se nos demais, confundindo-os e desvalorizando-os. As variações intencionais da percepção das formas das massas e detalhes pela alteração da luz serão levadas por caminhos errados, perdendo o escultor uma poderosa fôrça, da qual poderia se servir para atingir a meta pretendida.



BIBLIOGRAFIA

- Técnica de la escultura — Vicente Navarro
A Estética — Denis Huisman
A Estética — Benedetto Croce
Arte Necessidade Vital — Mário Pedrosa
A Técnica e a Matéria na Escultura — H. Leão Veloso
História Social da Arte e da Cultura — Arnold Hauser
The Art of Sculpture — Herbert Read
Sculpture of the Twentieth Century — A. C. Ritchie
Técnica dos escultores — Armando Schnoor
Ciência dos Materiais Dentários — Eugene W. Skinner
O Gesso — Carlos del Negro
Enciclopédia e Dicionário Internacional — W. M. Jackson
Teoria de las Artes — José Jordán de Urries y Azara
Concepção Atual da Natureza da Escultura — Mário Barata
El Proceso del Arte — Stanislas Fumet
Sculpteurs de Ce Temps — Jacques Baschet
Sculpture: Theme and Variations — E. H. Ramsden
Masterpieces of Sculpture — Charles Seymour Jr.
Escultura Contemporânea Norte Americana — Celita Vaccani
História de los Estilos Artísticos — K. D. Hartmann
Historia Grafica del Arte Universal — Julio E. Payro
História da Arte — Sheldon Cheney
Historia General del Arte — Editorial Aristides Quillet
La Escultura Antigua — Pedro Paris
Enciclopedia Labor
Historia del Arte — Jose Maria de Azcarate
Historia de Artes Plásticas — Jorge Romero Brest
Michel-Ange — Ludwig Goldscheider
A Arte e a Vida Social — Plekhanov
La Vida y la Obra de Auguste Rodin — V. Frisch y J. Shipley

