

# **FINS E MEIOS**

**da  
educação  
artística  
universitária**



**ONOFRE DE ARRUDA PENTEADO NETO**

2013 M 3 2117

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

Livre Docente da Cadeira de Desenho Artístico  
da Escola Nacional de Belas Artes da Uni-  
versidade do Brasil. Professor de  
Desenho pela Faculdade Nacional  
de Filosofia da Universida-  
de do Brasil.



FINS E MEIOS  
DA  
EDUCAÇÃO ARTÍSTICA  
UNIVERSITÁRIA

TESE DE CONCURSO PARA A 2ª CADEIRA  
DE DESENHO ARTÍSTICO DA ESCOLA NA-  
CIONAL DE BELAS ARTES DA UNIVERSI-  
DADE DO BRASIL

*Doas  
Prof. Ms. Rui Tavares  
abril de 2005*

Rio-de-Janeiro

1 9 5 5

4190/30-05-2016



Aos meus professôres

Onofre de Arruda Penteado Júnior,

Manoel B. Lourenço Filho,

Raul Bittencourt,

mestres da cultura e do caráter,

com o respeito e a admiração do autor.



"La langue qu'elle parle, quand elle emprunte la voix de la philosophie, n'est pas comprise de même par tout le mond. Les uns la jugent vague, et elle l'est dans ce qu'elle exprime. Les autres la sentent précise, parce qu'ils éprouvent tout ce qu'elle suggère. A beaucoup d'oreilles elle n'apporte que l'écho d'un passé disparu; mais d'autres y entendent déjà, comme dans un rêve, le chant joyeux de l'avenir".

H. Bergson - "La pensée et le mouvant".

"Grande sabedoria é não aferrar-se ao próprio parecer".

"Iniciação de Cristo", tradução de Leonel Franca, S.J., Livro I, IV Capít., 2





## I PARTE (A)

Introdução	1
Considerações gerais	1
I - Contra os dogmatismos	2
II - Pela expressão atual	4
III - Pela elite do caráter, da inteligência, do coração	5
IV - Um pouco sôbre a E.N.B.A.	8

## I PARTE (B)

V - Utilidade e Arte (Para quô escola de arte?)	11
VI - Arte e Ciência (Para futura discussão dos métodos do ensino artístico)	11
VII - Um pouco sôbre a Teoria do Conhecimento	13

## II PARTE (A)

VIII - As atividades recentes do Prof. Carlos Del Negro	21
IX - O que propomos (A)	22
X - O que propomos (B)	29

## II PARTE (B)

XI - A Composição ou Projeto (A composição poética)	35
XII - A Composição Racionalista	36
XIII - A Composição Emotiva	40

## BIBLIOGRAFIA

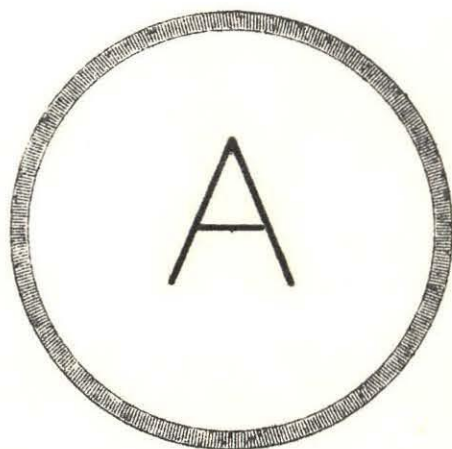
(1-8)

1ª Edição - 1955

2ª Edição - 1966 - Ano do Sexquicentenário  
Escola Nacional de Belas-Artes

Mimeografia de Januário F. Neto  
Capa de Januário e Kempner  
Imp. Tipográfica de José Braga

1ª PARTE



3



## I N T R O D U Ç Ã O

(Considerações gerais)

Finalidade: - liberação das personalidades pela auto-criação. Meios: - atividade livre, pesquisadora; condições adequadas; educação nova.

Uma escola de arte na sua totalidade, além do elemento vivo que exige estudo das personalidades, em geral, e artísticas, em particular, segundo necessidades, estrutura do organismo, ambiente - compreende currículo, programa, material escolar, edifício escolar e mais a questão das adequações aos fins da escola, da educação, da vida.

Todo organismo escolar, incluindo a técnica da orientação didática, do acompanhamento do processo da aprendizagem, o processo educativo, em suma, é assunto de estudo crítico quando temos consciência dos fins últimos do ensino artístico. Existe estreita relação de dependência entre as cadeiras de um currículo e a filosofia da educação. Esclarece-nos Jonas Cohn que "os fins da educação são, de um lado, decisivos para a resolução de todo problema parcial pedagógico; do outro, dependem da concepção total da vida, isto é, da opinião to tal sobre o valor e o sentido da vida humana".

É a filosofia da educação que revela os fins da atividade educativa, dita intencional; assim como a psicologia educacional e às demais ciências auxiliares da pedagogia, como a biologia educacional e a sociologia educacional, competirá o estudo da possibilidade da consecução e conveniência dos fins propostos. Aqui se destacaria a necessidade do estudo das aptidões artísticas e, concomitantemente, o estudo das vocações para o magistério artístico, que compreenderia a questão da seleção e esta outra de suma importância: - a formação es tético-pedagógica dos professores.

São as novas exigências da cultura que estão reclamando novas formas de ensino e de aprendizagem artística.

Os fins das escolas superiores de arte subordinam-se aos fins das universidades. O Professor Fernando de Azevedo, referindo-se ao fundador da Universidade de São Paulo, Armando Salles, diz-nos (\*) que a desejava, Armando Salles, a Universidade "criadora e renovadora da cultura; capaz de superar a técnica pela sua subordinação aos valores humanos que a transcendem; prudente e sábia; amável, larga e tolerante; aberta a todas as boas vontades, a todas as crenças e todas as grandes esperanças; sensível às vocações que se despertam, mas vigilante contra os assaltos da mediocridade e da impostura; hos til às teorias e às práticas dos sectários e disposta à resistência e à luta contra todas as opressões".

Eis os objetivos que devem governar e dirigir todas as nossas atividades, que devem influenciar cada um dos passos que dermos para atingi-los (\*\*).

A história, como já o disse alguém, não é crítica. A criação re

---

(\*) - "O Estado de São Paulo" do dia 25 de janeiro de 1954.

(\*\*) - Ver Dewey, "Democracia e Educação", quando nos diz que agir com um objetivo em mira é agir inteligentemente.



cente das Faculdades de Filosofia está comprovando que os reclamos da educação na nossa cultura, no nosso meio, digamos, são novos, originais, próprios.

A renovação geral é exigência de um novo mundo que se avizinha celeremente em meio à crise do nosso tempo. Crise cujo diagnóstico foi feito por pensadores do porte de Sorokin, Berdiaeff, Karl Jaspers, etc, e por pedagogos da altura de Kilpatrick. Crise que a arte viva de nos<sup>os</sup> dias tem refletido, pois que os artistas, que não estão alheios à sua época ou indiferentes ante as lutas que decidirão os destinos da humanidade, em virtude da condição mesma de seres sensíveis por excelência, são os testemunhos pungentes: Van Gogh, Gauguin, Soutine, K<sup>o</sup> Koschka, Modigliani e tantos outros.

O novo mundo que se aproxima exige fundamentalmente a preservação do princípio da pessoa no seu valor absoluto; exige a reafirmação da liberdade do homem como condição de criação (cultural) nas ciências, nas artes; exige seres de iniciativa, com auto-domínio, capazes de cooperação e que sintam e se expressem em concordância com seu século. Pessoa autêntica, define Berdiaeff, é um ser livre e criador que se determina pelo interior.

A sociedade moderna, em meio ao movimento cada vez mais acelerado, exige personalidades múltiplas, contrastantes. Como nos lembra Pierre Auger (\*), quando dispomos de uma população na qual todos os elementos são idênticos, se as condições exteriores mudam de tal maneira que um representante dessa população morre, todos morrem.

"Al que encuentre realmente la expresión artística en concordancia con su siglo, se podrán aplicar las palabras de Leonardo da Vinci: "Llenará os libros conssu nombre inmortal" (\*\*)"

## I

### CONTRA OS DOGMATISMOS

"Il n'y a pas de Il faut en art. L'art est éternellement libre. L'art fuit devant les impératifs comme le jour devant la nuit".

Kandinsky

A escola é primordialmente uma instituição social. Não é propriedade de grupos, mas organismo a serviço da comunidade em atendendo as necessidades das pessoas humanas e dos altos fins da cultura, da sociedade. A escola não visa à defesa de posições nem tão pouco à imposição de uma ortodoxia. Como disse Kilpatrick (\*\*\*), o adoutrinamento e um mundo submetido à mudança não podem conciliar-se; "o mestre, continua, não está na escola para dizer primariamente o que ele pensa. Está nela para lograr que os alunos pensem". Não visa a escola à imposição de uma mística racionalizada, porque o dogmatismo atenta às conquistas sociais e culturais da humanidade: como a liberdade e o direito de expansão que levam à plenitude de vida das personalidades responsáveis. Isso o que todos os jovens exigem de direito e o merecem, para o enriquecimento mesmo da civilização contemporânea.

Só temerão a liberdade para o espírito (no homem) aqueles que re<sup>ce</sup>iam as verdades.

(\*) - Pierre Auger - "Debate sobre a Ciência" - Pág. 63.

(\*\*) - Maurice Busset - "La tecnica moderna del cuadro" - Tradução de J. Alvariño Pág. 155 - Argentina - 1952.

(\*\*\*) - Kilpatrick - "A função Social da Escola".



Seria necessário fazer análise do que é a realidade, saber o que é o conhecimento para, então, tornar mais clara e evidente a problematidade das posições absolutas. Veríamos o ridículo dos que pretendem assumir posições dogmáticas, não só no domínio das artes, bem como em todas as esferas da cultura. As páginas 124 do livro "L'homme devant la science" (\*), lemos: "Depuis Georg Cantor, l'analyse a rendu son ampleur à la démarche de l'infini. La physique moderne, à son tour, nous a montré l'univers comme infiniment complexe. L'univers est véritablement ouvert, engrené avec des systèmes logiques ouverts aussi, après Goedel, dans le langage russellien, chaque fois que nous moutons d'un type logique, l'univers monte de plusieurs types, et ainsi les limites de sa complexité s'éloignent à perte de vue dès qu'on avance". "Les valeurs de permanence, cela est vrai, ont entièrement disparu". As páginas 121, lemos: "La réalité, celle que nous créons et aussi celle où nous operons, nous apparaît comme en flux héraclitéen où plus rien n'est stable ni unitaire, où même les collimations expérimentales nous apparaissent comme une limite paradoxale".

... Assim se exprime uma voz recente na esfera da ciência. Fala-nos da variação, da mutabilidade, do caráter aberto dos sistemas e da realidade que procura explicar, ou na qual procura operar segundo hipóteses iniciais.

A história dos dogmatismos tem mostrado como os dogmas têm levado os homens aos mais lamentáveis crimes contra a cultura, contra a humanidade. Era o suficiente para desconfiarmos deles.

Para fundamentar mais o que vimos escrevendo, nos referiremos ao ano de 1927. Foi 1927 o ano que marcou uma revolução na Física atômica. Heisenberg lança o princípio de indeterminação. Não há possibilidade de determinação concomitante, em termos mecânicos, dos elementos constitutivos da matéria; (quantitativo é tudo o que é susceptível de redução a termos racionais). O que há de fisicamente real é o conjunto estatístico. A probabilidade e o método estatístico estão na ordem do dia. O conceito de matéria se identifica com o de energia. O positivismo ingênuo fôra superado. A teoria atômica, de um modo geral, principalmente a grande constatação de Heisenberg e a teoria de Einstein — que afirma ser o espaço e o tempo relativos um ao outro, e que a massa varia com a velocidade — foram os mentores da grande revolução da física tradicional e de toda a esfera teórica da cultura. A par das novas exigências sociais, a influência da física foi tremenda no aceleração e caracterização da vida moderna. Uma nova concepção do universo se apresentou às mentes mais evoluídas. Uns compreenderam a vinda dos novos tempos. Outros, por comodidade ou pelo receio de enfrentar uma perigosa revisão dos valores — porque determina desequilíbrio emocional a ser superado — preferiram viver segundo padrões do passado, nem de todas as expressões do essencial constitutivo da verdadeira tradição. Haveria que enfrentar os "costumes mentais que são demasiado inveterados e criaram necessidades demasiado imperiosas". (Lévy Bruhl). Haveria que revisar os conceitos ditos evidentes. Sabemos que "conceitos que nos parecem evidentes por si mesmos, resultam em certas ocasiões os maiores obstáculos que se opõem à transformação necessária de nossas idéias para adaptá-las às experiências novas". (Paul Jordan).

Haveremos de ter a coragem de enfrentar a salutar revisão de valores que estão exigindo os novos tempos.

Assim, por exemplo, no plano do ensino, a flexibilidade dos programas e o caráter dinâmico das instituições devem ser aceitas, num mundo em mudança acelerada.

É conveniente fazer uma observação final: — com a constatação da problematidade dos fundamentos do conhecimento humano e da sua extensão ao campo artístico — particularmente das artes plásticas, onde o conceito de imitação é superado e as noções de percepção e de realidade são revisadas — não significa que desejamos defender o arbitrá-

(\*) — Gaston Bachelard, Erwin Schrödinger, Pierre Auger, etc — Ver Bibliografia.



rio, o que seria interpretação ingênua. Há, a nosso ver, elementos nas artes plásticas susceptíveis de constância. (\*). Há condições que determinam a realidade de um campo ou de uma situação. São o que chamamos de constantes.

Uma dessas "constantes" está exemplificada, quando José Bacelar escreve: "não pode haver verdadeira arte sem sinceridade. O verdadeiro artista nunca fugirá de falar daquilo que o atormenta".

## II

### PELA EXPRESSÃO ATUAL

Cada cultura, cada momento histórico significativo deu seu teste munho característico. Arte é um desses testemunhos. As obras são sinais, são símbolos de uma cultura. Como diz Jacques Maritain (\*\*), a pedra angular da vida espiritual é o sinal. Uma cidade, uma classe, uma nação, adquirem consciência de si por seus símbolos.

Quais os símbolos autênticos e expressivos de uma época?

Osanu Muro diz (\*\*\*) : "a técnica e o estilo das artes têm profundas raízes que vão além dos elementos plásticos; em outros termos, eles participam da alma de uma época e da expressão da vida".

Ora, a vida é permanente vir-a-ser, está sempre em mudança, sempre fluindo. As obras de arte também acompanham esse ritmo vital, a não ser quando são expressões da morte. Como bem o diz Bergson: a lei fundamental da vida é a de não se repetir jamais. Ora, arte é expressão da vida e, portanto, tem de ser sempre nova, inovadora. Ambas, arte e vida, são misteriosas como lembra Elie Faure - e é um outro mistério o ato criador (Berdiaeff) - acenando ao caminho da humildade, da docilidade, e sugerindo a margem de irracionalidade - chaves do jardim das artes. Paisagem vedada aos agressivos, aos frios, aos pretensiosos, aos dogmáticos estreitos, de visão curta. Através da arte o artista alça-se aos valores espirituais, religiosos.

Em arte, quem imitar obras do passado ou de um antecessor de poucos anos ou mesmo de um contemporâneo (mesmo em se falando de arte moderna), fará seguramente obra morta.

Há que ser autêntico, há que ter o dom de apreender o vivo na sua intimidade e revelá-lo em formas artísticas condizentes com os tempos atuais. Para criar é preciso ter um mundo interior a revelar. Quem não possuir esse mundo e aquela visão original que apreende emocionalmente a essência da vida, deve se convencer, para bem da cultura e da sociedade em crise, de que não é artista.

Arte não se ensina. Aos que pretendem ensiná-la diremos que só se "ensina", em arte, o morto, o cadáver, a materialidade, as vestes exteriores das grandes intuições artísticas.

Arte não se ensina: isso não implica em se fechar necessariamente as escolas de arte. O que urge é aprofundamento de conceitos, tais como escola, vida, aprendizagem, motivação, necessidades, desejos, intenções, propósitos, o que nos levará a nova atitude ante os problemas do ensino artístico. As casas de ensino artístico devem existir para propiciar condições favoráveis à revelação e desenvolvimento daquilo que cada grande artista tem de único, de intraduzível e inexpresso

(\*) - Ver "Vida, Valor, Arte", 1948, e Revista ENBA nº 4.

(\*\*) - Jacques Maritain - "Quatro ensaios sobre o espírito em sua condição carnal"

(\*\*\*) - Osanu Muro - "Arte e Educação", capítulo "Oriente e Ocidente".



sável por outros, na sua genuína e profunda realidade. A função da arte na educação universal deverá ser a de "preservar e afinar a sensibilidade do homem, a fim de que as atividades práticas da vida não sejam por mais tempo tortas e absurdas, estereis ou destrutivas" (Herbert Read).

Só os tempos racionalistas (\*) pensam fixar-se no estático e permanecer no tipo. Daí que falseiam constantemente a arte viva que possui muitas faces em constante "devenir". O arcaísmo, por estar próximo às fontes da vida cósmica, é simples, mas profundo e variável em sua solenidade e austeridade. Mesmo o egípcio é, em cada obra criada, único, original. Nossa visão fundada noutra cultura, comprometida pelas implicações sócio-cósmicas diferentes - em tudo é preciso ter em conta a influência de toda uma cultura (\*\*\*) - muitas vezes ou frequentemente, desfigura ou esconde a originalidade das obras, todas frutos de intuições que, por definição, são individuais, únicas. O arcaísmo poderia ser considerado um conjunto de obras diferentes nascidas de personalidades múltiplas, para expressar os mitos coletivos ou o subconsciente coletivo.

Não há classicismo no sentido de uma unidade, de um equilíbrio permanente, que deve ser preservado para todo o sempre.

"Sin embargo, no existe la unidad ni de una época pasada ni de una época futura. A esência del hombre en su historia es más bien una interinidad constante como inquietud de su existencia temporal en todo momento incluso. No es la busca de la unidad de la época venidora lo que ha de servirle de algo, sino acaso, el intento incessante de develar las potências anónimas que al mismo tiempo se atraviesan ante el régimen existencial y el ser-mismo". "Pues sólo de la modalidad del ser mismo surge el auténtico obrar sobre las circunstancias". (\*\*\*). Essa noção se coaduna com a definição de educação de Dewey: permanente reconstrução e reorganização das experiências em um progresso indefinido.

Todos os grandes artistas atingem uma realização sintética própria, inconfundível, em inteiração com seu tempo, e com o cosmos: síntese válida só para ele naquele momento de realização. Daí que a função da escola e da crítica é ajudar o jovem artista a se encontrar, propiciando-lhe, para esse fim, condições favoráveis. A política pedagógica leva em conta tal fim, para consecução da via, da liberdade, da criação, da generosidade, da lealdade, da plenitude.

### III

#### PELA ELITE DO CARÁTER, DA INTELIGÊNCIA, DO CORAÇÃO

Como vimos escrevendo, optamos pela liberdade, pela criação. A criação é dom raro e precioso.

"Sabia Armando Salles de Oliveira que as Universidades são feitas para uma elite, para o pequeno número dos espíritos que podem conceber, organizar e velar, mas que as democracias reclamam tais servidores, como os outros regimes e as Universidades, que têm a missão de os formar, são essencialmente democráticas. O mundo tem necessidade de um livre capital intelectual, sempre disponível para os empreendimentos tanto espirituais como materiais, e é às Universidades que com

---

(\*) - Ver em Cassirer e Bachelard o papel do irracional na Arte.  
(\*\*) - Ver artigo de Clifford Ellis no livro "Art et Education", Unesco.  
(\*\*\*) - Karl Jaspers - "O ambiente espiritual de nosso tempo".



pete constituir êsse capital, fazendo dos homens que elas recebem outra coisa que homens de ofício. Essas idéias foram expressas também, conclui o professor F. Azevedo, por Wilson e L. Poincaré". (\*)

Já desde os tempos da Grécia, as artes plásticas estão colocadas no alto da cultura (\*\*).

Arte é frágil como as flôres. Jamais os grosseiros, os materialistas, poderão atingir o cimo da Arte, assim como, dizia Platão, jamais a multidão dos homens poderá escalar o cume da Filosofia. Pensa-mos na atividade artística, no ato criador, nas profundas vivências poéticas.

Por isso, "Il serait d'ailleurs conforme au rôle élevé de l'École des Beaux-Arts de n'admettre que des élèves distingués, capables de suivre avec fruit un enseignement supérieur. Elle devrait, dans son intérêt bien compris, dans celui de l'art lui-même, cesser d'encourager la foule des artistes médiocres par la facilité regrettable de ses admissions" (\*\*\*)

Com tudo o que anteriormente dissemos e transcrevemos, não significa que neguemos a função das artes e da filosofia na sociedade. É função da educação artística e da educação pela arte precipuamente, o despertar no povo a necessidade de arte para o alargamento e humanização de sua vida.

O artista, sêr eminentemente impressionável, sensibiliza ou procura sensibilizar o homem, visando sua humanização, ou seja, sua efetiva aproximação aos valores espirituais que, como acentuava Berdiaeff, não são relativos a nenhuma classe social, por serem universais: tais o são o amor, a bondade, a caridade. Estes os caminhos que levam os homens à irmanação, pela superação de sua brutalidade e aproximação de seus corações.

Nosso pensamento, pois, é êste: - as escolas superiores de arte têm de ser seletivas, para os que têm verdadeiramente vocação. Estes poucos deverão ser cuidados dignamente, e escolhidos com critérios psicológicos e estéticos (\*\*\*\*). O mundo da técnica não comporta mais pseudos artistas. A sociedade pragmática tem sêde de autenticidade na esfera da cultura. O ócio, só aos sábios, aos poetas, aos criadores, é permitido neste mundo em crise. Do contrario estaremos forjando seres desadaptados que irão interferir negativamente no equilíbrio dinâmico das sociedades modernas. Com o afirmado não pretendemos negar o direito às horas de lazer dos demais indivíduos...

O ensino do desenho no curso secundário deve ser orientado no sentido de se criar uma mentalidade artística no povo. Essa não se confunde com mera aquisição de noções teóricas sôbre a arte. Essa mentalidade é criada pela educação de sua sensibilidade, através do exercício de sua imaginação, dos seus dons criadores. É preciso esclarecer os imaturos, educá-los, para têmos um público que sinta e compreenda a arte representativa dos novos tempos. Tempo originário, unico, inconfundível, irreduzível, irreversível, em constante vir-a-ser.

Referindo-se ao seu programa de desenho para o ensino secundário, o arquiteto Lúcio Costa diz que devemos "integrar a educação artística, da mesma forma que a literária e a científica, no quadro geral da educação secundária, a fim de possibilitar, aos poucos, um nível coletivo de simpatia, compreensão, discernimento e, como consequência, um grau generalizado de equidade capaz de tornar a arte do nosso tempo de âmbito popular, pois é de lamentar-se que tantas criaturas que poderiam gozar dessa fonte puríssima de vida na sua plenitude, se vejam privadas dela, tão somente por falta de uma iniciação adequada; ini-

(\*) - F. Azevedo - Obra citada.

(\*\*) - "Histoire de l'éducation des l'antiquité", Collection Esprit, cap. IV: - L'éducation artistique.

(\*\*\*) - L. Boisbaudran - "L'éducation de la memoire" - Pág 80.

(\*\*\*\*) - I.S.O.P., Psicologia, E.N.B.A.



ciação que deve constituir, portanto, a finalidade última do ensino do desenho no curso secundário". (\*)

Se seguissemos essa tendência do nosso pensamento, deveríamos falar sobre o professor. As condições sociais presentes estão a exigir diferentes professores. Os institutos técnicos deverão formar técnicos e professores iniciados nessas técnicas. Já no curso secundário, fiel à sua diretriz de propiciação de cultura geral, deverá ser o ensino do desenho da competência de professores formados pelas Escolas de Arte. Aos matemáticos caberia a parte geométrica, projetiva, etc. (\*\*). Mas todos esses professores deverão ter formação pedagógica necessária, que será da competência das Faculdades de Filosofia, como lhes assegura a lei.

Cada educandário deveria ter um "atelier" onde seriam dadas as aulas de desenho, nas bases que propomos, para todas as turmas.

Informamos ao leitor que, além da Universidade e dos Institutos Exteriores à Universidade, há em Paris os Institutos Livres de Ensino Superior, assim distribuídos:

- 1 - Escola Normal Superior de ensino técnico, que forma professores para:
  - A<sub>1</sub> - ciências industriais;
  - A<sub>2</sub> - ciências e artes industriais;
  - B - desenho industrial;
  - C - desenho e artes aplicadas;
  - D - ciência e técnicas comerciais;
  - E - letras.
- 2 - Escola Nacional Superior de Cerâmica;
- 3 - Conservatório Nacional de Música;
- 4 - Conservatório Nacional de Arte Dramática;
- 5 - Escola Nacional Superior de Belas Artes;
- 6 - Escola Nacional Superior de Artes Decorativas;
- 7 - Escola do Louvre, etc. (\*\*\*)

Nesta altura não nos podemos furtar de falar algo mais sobre o professor. Com Lecoq de Boisbaudran (pág. 164), cremos que há entre o professor e o artista executante uma diferença fundamental. O artista pode ser unilateral, injusto, exclusivo em suas opiniões. Pode e deve crer possuir, ele só, a verdade. Sua convicção apaixonada faz sua força. Mas um professor assim deformará seus alunos, impondo-lhes sua maneira, sua natureza. "Le véritable professeur doit écarter de ses jugements l'esprit systématique. Loin de paraître s'attacher exclusivement à une seule conception de l'art, il lui faut comprendre toutes celles qui sont déjà produites, et accueillir chez ses élèves tous les nouveaux modes d'expression qui peuvent se produire encore". (\*\*\*\*)

Edwin Ziegfeld, falando sobre as principais qualidades requeridas para ser um bom professor de arte, observa que a educação artística é considerada modernamente mais como meio de desenvolver a personalidade que como uma aprendizagem de tais procedimentos ou a aquisição de tais noções, e visa sobretudo, a exprimir sentimentos e emoções. O que concorda com o fim da Universidade, segundo Armando Salles. Um técnico só, não terá competência para atingir tais fins propostos pela pedagogia moderna. Devemos evitar o perigo da torção do espírito pro-

---

(\*) - Lúcio Costa - "Ensino do Desenho" - Revista Cultura nº 1 - MES, 1948.  
(\*\*) - Ver as duas conferências do autor sobre o ensino artístico.  
(\*\*\*) - "Université de Paris" - Livret de l'étudiant, pag 345 - 1949-1950 - P.Univ.  
(\*\*\*\*) - Lecoq de Boisbaudran - "L'éducation de la memoire".



fissional muito especializado. Gropius vê no ensino artístico a finalidade de contrapêso aos prejuizos de uma civilização de técnicos, mecanizada.

"Matière, technique et couleurs l'emportent au fur et à mesure que le génie créateur s'estompe". "Comme je l'ai déjà suggéré en parlant des matières, celles-ci jouent un rôle secondaire dans les époques de grande création, et un rôle important dans les périodes de décadence". (\*)

#### IV

#### UM POUCO SÔBRE A E.N.B.A.

A função social da E.N.B.A. qual foi e qual tem sido?

Outrora, na época do Império, o apôio dos poderes reais permitiu a realização dos artistas reconhecidos. Era uma espécie de mecenato. Posteriormente, na República, tivemos o auxílio estatal sobre outra forma. O positivismo com sua valorização tão só da ciência criou ambiente desfavorável ao incremento dos grandes vôos da arte viva. As gerações sofreram os impactos das novas condições econômicas e técnicas. Bifurcaram-se as estradas da Arte: modernos de um lado; acadêmicos de outro. Aquêles, com o auxílio das elites da inteligência; êstes, os funcionários herdeiros do apedeuto apôio oficial, portanto amparados financeiramente, o que explica, grandemente, sua existência. O povo continua a ser esquecido, mergulhado no mau gôsto burguês, pela ausência de formação.

Quando vemos, de um lado, o academismo existindo firme em suas posições ideológicas, tão só devido ao amparo burocrático estatal; e de outro, os mártires da arte autêntica - surge nova corrente que dia a dia mais se aproxima do academismo, pretendendo impor uma só diretriz, não só na arte, como em todos os setores da sociedade. É um novo totalitarismo que ameaça a liberdade. Tão forte foi tal ameaça que em 1950 instalou-se em Berlim o Congresso Mundial pela Liberdade da Cultura, fundando-se, então, uma sociedade civil com sede em Paris, sem ligação a governos e a partidos políticos, admitindo em seu seio todas as correntes de opinião democrática, e com comitês em todos os países livres. Foi aprovado um manifesto, do qual extraímos os itens abaixo:

- "1 - Consideramos como evidente verdade que a liberdade de opinião é um dos direitos inalienáveis do homem.
- 2 - A liberdade de opinião é, antes de tudo, a liberdade para cada um de formar por si mesmo uma opinião e de expressá-la, inclusive e sobretudo quando esta opinião não está de acordo com a dos governantes. O homem que não tem direito de dizer "Não" é um escravo".
- "5 - A natureza mesma da liberdade obriga a respeitar a diversidade de opiniões. Mas o princípio de tolerância não implica logicamente o respeito à intolerância". (\*\*)

Sabemos que o comer, o agasalhar-se dignamente, o ter conhecimento das verdades, o receber educação global, são etapas necessárias, que assegurarão o clima propício ao surgimento das atividades espirituais em escala outrora jamais vista. Mas isso se dará se os artistas, os poetas, os sábios, os santos, os profetas, tiverem liberdade

(\*) - Bernard Berenson - "Arts Visuels" - Págs. 75 e 97.

(\*\*) - "Correio da Manhã" - 19/12/1953.



de nos revelar os fins últimos da vida que dignificam e humanizam o homem. Se os criadores forem perseguidos, o mundo entrará em trevas. A razão de ser, de existir, levará a humanidade ao niilismo desventurado. A primeira etapa desse processo inexorável é a indigna transformação do homem em peça anônima, substituível, sujeita a todos os arbítrios, porque considerado como mero meio.

A função dos criadores é salvar os fins, e a das escolas de arte, a de propiciar o desenvolvimento e o exercício das atividades criadoras. Porque uma escola superior moderna de arte só pode ser de criadores e para criadores. O processo educativo deve ser o próprio processo de criação. Como sabemos que os homens e os grupos de homens diferem profundamente uns dos outros (\*), múltiplos, infinitos, serão os processos de criação. O professor deve estar preparado esteticamente e psicologicamente, para saber distingui-los.

O valor do trabalho dos alunos não se pauta pelos retrógrados critérios de semelhança, os quais, no plano do ensino, se traduzem na impropriedade da maneira de ver do professor (\*\*). Os valores que devem ser considerados são: a imaginação criadora, a iniciativa, a autonomia, a liberdade, a originalidade, a revelação de novos espaços, de novos mundos poéticos, a expressividade, a harmonia das cores e formas, a fatura, a estruturação da obra, o seu ritmo profundo que é intuito e não susceptível de medição extensiva.

Copiar - a função documentária da fotografia - não é razão de ser digna de uma existência. Não será pela mera imitação ou pela habilidade ou adiestramento que se formam, que se realizam em plenitude de vida, as personalidades. Ter somente tal necessidade é confessar visão de curta amplitude, é mostrar vergonhosa indiferença pelos grandes e altos propósitos da Vida, da Arte. O grau de evolução atingido pelas sociedades atuais exige novos e amplos horizontes. Assim compreendemos Kandinsky, quando nos diz que a arte torna-se dia a dia mais difícil.

Antes de prosseguirmos, vejamos a opinião de dois pensadores do século XIX sobre a imitação:

- 1 - "La peinture, si souvent et si long-temps définie "l'imitation de la nature", avait été par la méconnue dans son essence et réduite au rôle que remplirait la photographie coloriée. Le but a été confondu avec le moyen (...) Mais personne aujourd'hui ne consentirait à définir la peinture par l'imitation..." (\*\*\*)
- 2 - "La vérité de l'art n'est pas celle de la photographie, comme on paraît trop souvent le croire à notre époque. Nombre de peintres semblent, dans cette pensée, entreprendre avec la machine, une lutte aussi laborieuse que vaine. Convenons en du reste, on est arrivé dans cette voie du détail et du trompe-l'oeil, à des résultats que n'ont jamais connus ni cherchés les grands maîtres des anciens écoles.

Pour apprécier justement ce genre de supériorité moderne, supposons un moment, que la photographie arrive, quelque jour, à reproduire et à fixer la couleur. Que deviendraient alors, les imitations les plus minutieuses et les mieux réussies en présence d'images de la nature semblables à celles que donne le miroir? Quant aux oeuvres des anciens grands maîtres: des Raphaël, des Titien, des Michel-Ange, etc. ..., non seulement elles ne pâliraient mais ils seraient hautement glorifiés. On comprendrait enfin ce qu'est véritablement l'art. Il faut bien reconnaître qu'il n'est pas dans la nature telle quelle, mais dans ses interprétations par le sentiment et le génie humain". (\*\*\*\*)

(\*) - Pierre Auger - "Rencontres".  
(\*\*) - Ver conferências sobre o ensino artístico, feitas pelo autor em 1954.  
(\*\*\*) - Charles Blanc - Pág. 482.  
(\*\*\*\*) - Boisbaudrant - Pág. 99.



A responsabilidade do artista torna-se, dia a dia, maior.

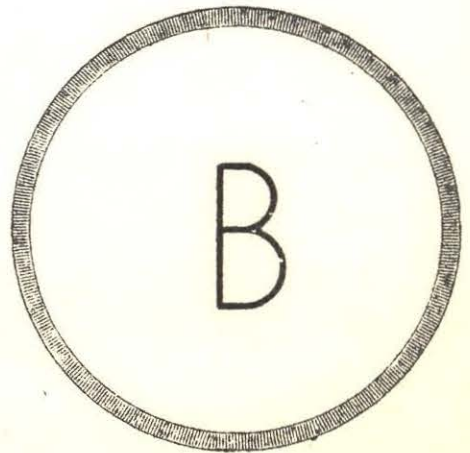
Principalmente nos dias que correm, o "por quê" e o "para quê" são mais importantes ao artista do que o "como", mesmo por causa do fato do "como" decorrer do "para quê". (Já dissemos que o fim do ensino artístico não está na mera habilidade ou adestramento).

A fotografia propiciou ao artista plástico seu completo amadurecimento e a purificação dos seus meios expressivos. Sua atividade virá à revelação do profundo da vida. Vida compreendida como luta, invenção e evolução criadora. Ele será poeta, filósofo e artista a um tempo; não se contentará com esquemas geométricos bidimensionais, pairará acima dos unilateralismos deformantes, e atingirá, quiçá, a síntese entre o romântico e o clássico, ou entre o barroco e o clássico, entre o realismo e o idealismo, entre a extroversão e a introversão, porque viverá no plano superior dos valores espirituais que globalizam as forças contraditórias numa síntese dinâmica e generosa. Sua missão é a de revelar esse mundo. Assim atingiremos, em o segundo, a comunidade mundial, que está acima dos nacionalismos egoístas. Então o oriente, através das artes plásticas, ensinará ao homem ocidental o "viver contemplativo".

"L'artiste c'est l'esprit qui construit l'oeuvre, en se construisant soi-même, en réalisant son harmonie et son unité". (\*)

\*

1ª PARTE



RTT



UTILIDADE E ARTE

(Para quê escola de arte?)

Na Grécia o ensino do desenho não tinha fim prático; visava-se com êle afinar o sentido da vista, o gôsto das linhas e das formas(\*).

Para Bergson, Paul Valéry, Kandinsky, "l'art est d'abord libération, desintéressement et rupture des intérêts pratiques" (\*\*).

Oscar Wilde, em "Intenções", escreveu: "A emoção para a emoção é o fim da arte e a emoção para a ação é o fim da vida e dessa organização prática da vida que chamamos sociedade". "A sociedade esquece freqüentemente o criminoso, mas nunca esquece o sonhador. As belas emoções estereis, que a arte em nós excita, lhe são intoleráveis; e é esse horrível ideal social domina tão completamente os homens, que eles não se envergonham de chegar-se a você, nas exposições privadas ou públicas e de perguntar-lhe em voz estentórica: "Que fazeis?". No entanto, uma pessoa civilizada só deveria estar autorizada a dirigir a outra uma pergunta como esta: "Em que pensais?". Alguém deveria ensinar-lhes que, se na opinião da sociedade a contemplação é a falta mais grave que possa cometer um cidadão, na opinião das pessoas cultivadas é a única ocupação que convém ao homem".

O artista não está a serviço de classes, mas a serviço do espírito. O artista visa a conseguir, pela revolução espiritual, a transformação do homem antigo que odeia, no homem novo que ama. Isso o conseguirá através do cultivo da emoção, da sensibilidade, do lirismo e não pela habilidade ou virtuosismo. Eis a dignidade da atividade artística nos tempos atuais em crise. O artista encontra-se com os homens na vida profunda do espírito. A utilidade da arte está no plano do espírito, e não no da matéria. Visa ao aprofundamento e ao enriquecimento interior do homem. Pertence ao universo da qualidade e não ao da quantidade.

No final dêsse, bem como dos demais capítulos da primeira parte do nosso trabalho, ficam sugeridos, através de múltiplos pontos de vista, a finalidade, o "por quê", o "para quê" do ensino artístico.

Através da intuição penetramos no universo da qualidade...

## VI

ARTE E CIÊNCIA

(Para futura discussão dos métodos do ensino artístico)

Poderemos dizer que a atitude artística confunde-se com a atitude poética. E "l'âme profonde de la poésie, nous la retrouvons dans la vie nocturne, dans le fait que nous sommes des âmes qui rentrons dans le grand réservoir humain qui est commun à tous par nature et tout ce qui est commun entre les hommes par nature est extrêmement différent de ce qui devient commun pour tous les hommes par l'activité scientifique. Ce sont les deux pôles de la vie, c'est pourquoi je me permets d'accentuer la différence entre le diurne et le nocturne. Il y a dans le besoin de rationalité, d'universalité de la pensée scientifi-

(\*) - "Histoire de l'Éducation des l'Antiquité" - Cap. IV.

(\*\*) - Ver "A estética bergsoniana", trabalho do autor - 1953-1955.







- "E não acha que é inumano anular o homem e tratá-lo como fração de uma categoria?"

- Não; não acho que seja inumano - disse o oficial - Este sistema é prático, rápido e acima de tudo justo. A justiça só tem a ganhar com este procedimento. A justiça procede segundo os métodos das ciências matemáticas e da física: isto é, segundo os métodos mais exatos. Só os poetas e os místicos denunciam estes procedimentos. Mas a Sociedade moderna liquidou o misticismo e a poesia. Encontramo-nos em pleno período de ciência exata e matemática e não podemos voltar atrás por motivos de ordem sentimental. Aliás, os sentimentos não passam de uma criação dos poetas e dos metafísicos". (\*)

## VII

### UM POUCO SÔBRE A TEORIA DO CONHECIMENTO

"En vérité, une peinture ne se voit pas avec l'oeil, mais est saisie par toutes les forces de l'esprit". (\*\*)

O estudo da Teoria do Conhecimento é condição necessária para a boa colocação das questões relativas às artes. Toda concepção do mundo define uma atitude cognitiva. O estudo das concepções filosóficas implícitas nas atividades artísticas é exigência moderna da qual não podemos fugir, se quisermos amplamente elucidar as complexas correntes artísticas do nosso agitado século. Por exemplo, aos que defendem que a arte é imitação, pergunta-se: o que é a natureza? É tão só o que nos oferece os sentidos? Eis dois problemas filosóficos implicados, juntamente com um terceiro, o dos valores:

- 1 - problema do conhecimento;
- 2 - problema da realidade;
- 3 - problema dos valores.

Esquemáticamente vemos, pois, a razão de ser da necessidade da fundamentação filosófica, para estruturar toda reforma de base de uma escola de arte. Foi o que tentamos fazer aproximadamente nas páginas que antecederam essas linhas. De certo modo, esta parte do trabalho é também fundamentação de nossa tese de livre docência: "Da necessidade da criação de um instituto superior de arte".

Não pretendemos aqui estudar profundamente o tema. Achamos tão só conveniente expor algumas noções sobre o problema da percepção e do conhecimento, principalmente na antiguidade clássica, e fazer ligeiras observações sobre as posições filosóficas implicadas nas atividades artísticas contemporâneas. Depois, quando tratarmos da parte pedagógica mais próxima ao processo educativo, veremos a procedência dessas referências, ainda que ligeiramente expostas.

De um modo geral, a característica dominante da cultura grega é o seu intelectualismo. Dominante, dissemos, porque nela se encontram todas as sementes do pensamento ocidental.

Começemos por Parmênides. Este pré-socrático propõe um esquema para se compreender o problema do conhecimento, isto é, para se atingir a verdade:

(\*) - Pág. 283 do livro de Gheorghiu.  
(\*\*) - Revista Diogène.

Nota - Seria profícuo analisar as épocas do helenismo, do renascimento, do empirismo inglês, do iluminismo, do positivismo conteano - à luz dessas idéias. (Ler o livro de Lilliane Guerry: "Cézanne et l'expression de l'espace" e o de Pierre-Maxime Schuhl: "Platon et l'art de son temps", Presses Universitaires de France-Paris-1952)



<u>método</u>	<u>objeto</u>	<u>via</u>
nus (entendimento)	o ente	da verdade (via do que é) da impraticabilidade (via do que não é)
sensação	as coisas	via da opinião (doxa) (via do que é e do que não é)

O ser de Parmênides não se dá nos sentidos, mas sim nos nus (Diógenes de Apolônia o antecederá). Os sentidos fundam somente as opiniões (doxa). Parmênides é, assim, o iniciador da cisão dos dois mundos: o da aparência e o da realidade permanente - e é justamente essa permanência, essa invariabilidade, ou universalidade, o que vai caracterizar o conhecimento certo dos conceitos. (Platão o segue, dizendo que as coisas são sombras das idéias). Para Parmênides, o mesmo é o que se pensa e o que existe. Seu intelectualismo, seu racionalismo é a raiz profunda de todo futuro idealista. Ele nega o movimento, considerando-o ilusão dos sentidos.

Parmênides está na base de toda idéia de conhecimento imutável. Até mesmo as tendências modernas da arte que procuram o permanente, o estático - como o abstracionismo tipo Mondrian, tem sua fundamentação na teoria do ser parmenídico. O abstracionismo que se preocupar com o movimento estará descrente dos valores eternos, imóveis, porque estará fazendo concessão ao fenomenismo.

Veremos na Grécia o sensualismo e o materialismo reafirmarem as críticas feitas a Parmênides. Epicuro dirá que todo conhecimento nasce da sensação e que o testemunho dos sentidos é o critério da verdade, da dor e do prazer; Protágoras ajunta: "Os homens percebem sucessivamente ora uma, ora outra aparência, segundo suas distintas condições" - antecipando a importância daquilo que os modernos psicólogos chamam de "set" (Notas 1 e 2). Pirron dirá que só conhecemos fenômenos. É a época, na Grécia, da descrença nos valores transcendentes.

Mas a atitude de Epicuro e Pirron é já a culminação de um longo processo.

Empédocles explicava o conhecimento do modo puramente mecânico, pelos eflúvios dos elementos que, emanando dos corpos, penetrariam nos órgãos dos sentidos. As coisas são conhecidas pelos seus semelhantes. Assim, o fogo será conhecido se se encontrar no sujeito cognoscente o fogo.

Poderíamos transferir essa noção para o problema da comunicação em Arte. Haveríamos de distinguir a semelhança entre o criador e o criado (autenticidade criadora), da semelhança entre criado e especta

### Notas:

1) No livro do psicólogo Woodworth, lemos à página 113: - "Gibson insiste surtout sur l'importance de l'expérience passé pour déterminer comment le sujet va percevoir la figure". "L'importance respective de l'expérience passé et du "set" (attitude, adaptation, conditions internes) actuel est bien mise en lumière par une expérience où l'expérimentateur, en nommant une figure ambiguë juste avant de la présenter à tendance à orienter la perception du sujet et sa reproduction immédiate dans la direction suggérée". (Ler pág. 16 do livro de Lilliane Gueriry, o.c.).

2) "La complexité de nos idées depend directement de la structure et du mode de fonctionnement de notre cerveau". ("L'homme devant la science"). "Cada qual julga das coisas exteriores conforme as suas disposições internas". (Imitação de Cristo).

Remetemos o leitor à nossa primeira tese, e encerramos essas citações dizendo que quando estivermos preocupados na "correção" de trabalhos de imitação não nos podemos esquecer dos resultados das pesquisas psicológicas modernas. Esses resultados aproximam as noções da Teoria do Conhecimento ao processo educativo artístico mesmo.



dor ("afinidades eletivas"). - Seriam as mesmas experiências de vida, as mesmas reações emocionais, as mesmas afinidades culturais, os mesmos interesses, propósitos e necessidades, as mesmas estruturas bio-psicológicas que aproximaram o artista do espectador. Como o papel da educação se complicaria e o problema da comunicação se esclareceria...

Segundo Empédocles só os seres vivos que têm uma "ratio", uma estrutura interna, sobrevivem. Poderíamos, no ensino da composição artística, dizer: só as obras que possuem uma estrutura plástica própria sobrevivem... embora discordemos do racionalismo subjacente.

A diferença de Empédocles, Anaxágoras diz que as coisas são conhecidas pelos seus contrários. Inaugura, de certo modo - como o fará Demócrito - o cepticismo gnoseológico, quando afirma que o conhecimento tem limites porque as homeomerias não são acessíveis aos sentidos. Prefigura toda a problemática da linguagem. O relativismo da percepção fica postulado com Anaxágoras. Já em Pitágoras encontramos a importância dada às figuras geométricas e ao aspecto formal (concreto) das coisas, isto é, dos números. As homeomerias de Anaxágoras podiam tomar formas distintas quando variassem suas posições. Essa ideia de distintas formas, segundo as posições que ocupam, levada à vida ateniense, ao teatro trágico ou cômico, torna-se a perspectiva. Leibniz, com suas ideias sobre pontos de vista, deve talvez muito a Anaxágoras. Para Leibniz, Deus é o ser que tem a perspectiva universal (\*). É a mônada suprema, pois.

Para Demócrito, o conhecimento sensitivo, bem como o raciocínio, é produzido pelas emanções materiais dos átomos desde as coisas. Emanções que, à maneira de pequenas imagens daquelas, penetram em nossos órgãos. Segundo Demócrito, não conhecemos as coisas tais como elas são. "Em realidade nada sabemos, pois a verdade está oculta no profundo". Esse cepticismo atinge seu ponto culminante com os sofistas Protágoras e Gorgias. Diz-nos Platão (Fedon) que Tisias e Gorgias faziam crer que era necessário contar mais com a aparência que com a verdade, e que, por meio da argumentação, faziam aparecer grande o pequeno e o pequeno grande, e disfarçavam o novo em formas antigas e o antigo em formas novas". Vemos aí o relativismo negativo, que leva às mistificações e hipocrisias, porque desviadas da busca da melhoria da vida.

Sócrates reintroduz o valor objetivo do conhecimento e seu intelectualismo esclarece o de Platão. Para este, seguindo Parmênides, o conhecimento certo é das coisas imutáveis, necessárias e eternas, não das coisas concretas e sensíveis. Embora não negue à realidade uma margem de irracionalidade, a beleza pura seria a das formas geométricas imutáveis. Poderemos dizer que este grande pensador introduz o método todo intuitivo, mas intelectual. Só com Plotino teremos o método intuitivo emocional, revelador das verdades últimas.

Com Aristóteles o conhecimento é da essência das coisas, daquilo que é imutável, universal, eterno. Permanece um puro intelectualista, apesar do seu empirismo latente.

Aristóteles distingue graus de saber: sensação, experiência, arte ou técnica, sabedoria e epísteme (ciência suprema). Muitos artistas confundem essa via grega do conhecimento com a via da arte.

Demócrito põe o problema das qualidades primárias e secundárias que fez carreira na história da psicologia. Aristóteles ocupou-se do mesmo e os empiristas ingleses esclareceram-no definitivamente. Para Locke, "as qualidades secundárias, como a cor, o sabor, a temperatura, não estão nas coisas mesmas; não reproduzem a realidade em si e por si; mas são modificações totalmente subjetivas do espírito. As qualidades primárias somente, como a extensão, a forma, o movimento, a im

(\*) - "Nous imprimons au monde le sceau de notre préférence, il nous rend le reflet de notre désir. Du fait que nous voulons un aspect, nous perdons l'autre, tous les autres." ("L'homme devant la science").



penetrabilidade dos corpos, são propriedades que pertencem aos corpos mesmos, à matéria mesma". Segundo Berkeley, quer as qualidades primárias quer as secundárias são vivências do eu subjetivo. Ser é ser percebido. Eis problemas que nos aconselham cautela quando falamos de imitação da cor, da forma.

Modernamente Max Wenstcher escreve: "Em resumo, não é possível obter nenhuma classe do conhecimento seguro e sistemático do mundo real que se estende ao porvir, nem tão pouco do mundo acessível a nossa experiência. Em último termo, só é possível alcançar um conhecimento relativo". "Nosso conhecimento é, além disso, relativo no sentido de que não temos nenhum meio para saber até que ponto são análogas as coisas mesmas, tomadas em sua essência objetiva, às imagens delas que nos são dadas na percepção. A sucessão temporal dos fatos que tem lugar nas coisas terá de estar relacionada, conforme a ordem temporal das imagens que deles percebemos em nós". (\*)

É o suficiente para sugerir a riqueza da nossa proposição inicial. Remetemos o leitor ao livro de J. Hessen.

Apresentamos em seguida um esboço de um esquema das posições artísticas relacionadas com posições filosóficas conseqüentes. Trata-se de um dos esquemas interpretativos que nos propiciam o conhecimento do fenômeno artístico moderno.

1 - Realismo: - (o objeto existe fora do sujeito - há uma natureza espacial - transcendência)

Tipos: ingênuo - arte popular - arte "realista"  
ingênuo mais reflexão - academismo  
arte = habilidade acrobática mais ilusionismo.

Naturalismo - cópia exata (...)

Variações filosóficas      sensualismo - arte de "assouvisse-  
empirismo                      ment" (Malraux)  
pragmatismo.

2 - Idealismo - (a realidade é projeção do sujeito - imanência)

Arte: racionalismo - geometria - quantificação e medição extensiva. Ex.: concretismo; neo-plasticismo.

"O mundo como pura substancialidade geométrica é o mundo da ciência moderna".

3 - Posição crítica: - conciliação, negando possibilidade do conhecimento da coisa em si.

Variação: fenomenologismo - propõe existência de objetos reais, ideais e fenomênicos (os reais na consciência).

As influências psicológicas, físico-matemáticas, sociológicas de terminam variantes nas posições artísticas modernas:

a - realismo + idealismo - descobre no objeto a idéia  
ex.: o purismo

b - idealismo + realismo - parte da idéia para descobrir o objeto  
ex.: cubismo espanhol

c - idealismo - projeta a idéia  
ex.: estética formal, o abstracionismo ortodoxo

d - sensualismo - parte da sensação para descobrir o objeto  
ex.: expressionismo.

(\*) - Ver diferenças entre conhecimento ingênuo, científico, e filosófico na "Lógica de Romero e Pucciarelli.



e - parte do subconsciente para formar o objeto  
ex.: surrealismo

f - intuicionismo - parte da emoção, da intuição emotiva para re-  
levar o transcendente pelo imanente ou, sim-  
plesmente, para revelar a realidade profunda  
através dos meios plásticos, ou artísticos de  
modo geral.

Noutra ocasião falamos sôbre a percepção. Com o estudo psicoló-  
gico da percepção, fundamentaremos melhor o nosso propósito, qual se-  
ja compreender as diferenças das obras modernas. Essa compreensão nos  
levará ao respeito às personalidades. A tolerância favorece a colabo-  
ração construtiva e esta permite a compreensão larga das verdades. E  
as verdades são fecundas, abrem horizontes, enriquecem a sensibilidade.  
Liberdade sim, mas sempre liberdade acompanhada da qualidade, eis  
o importante.

\*

---

### Notas:

1) Exemplo de idealismo na pintura (Unilateralismo)

No livro "Pintura Moderna", da coleção Skirá, temos:

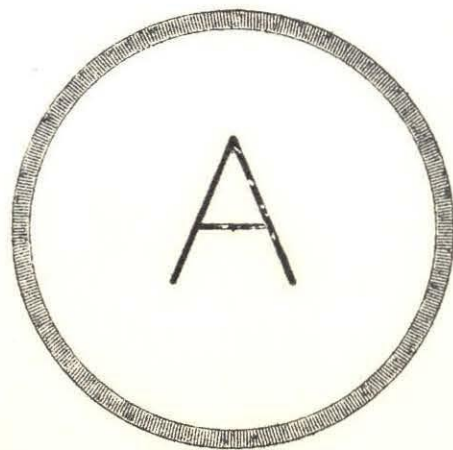
"... a pintura cubista irá assemelhar-se ao antigo idealismo dos filósofos, negando o valor dos sentidos como instrumentos do conhecimento - entre outros o valor da vista, nossa vista enganadora e tão sumária. Recorrer-se-á ao espírito, sobretudo à lógica, uma lógica da arte que motivará noções de ordem e de arquitetura, de medidas inteiramente clássicas". (...) "a representação prosaica da realidade aparente substitui-se por uma transposição essencialmente poética e de hipóteses", "procurando uma nova realidade das coisas". (Ver também artigo de Charles Estienne em "Art d'aujourd'hui", n.ºs. 7 - 8, intitulado "Abstracionismo").

2) Exemplo de intelectualismo acadêmico: - René-X. Prinnet - "Initiation au dessin"  
Pág. 13.

2nd PART

(A)

2<sup>a</sup> PARTE



1875

1875



"Estudar é o esforço para resolver um problema ou executar um projeto".

"Ensinar é guiar o aluno na sua atividade e dar-lhe recursos que a experiência humana já obteve para lhe facilitar e economizar esforços".

Anísio Teixeira

"Se é relativamente fácil notar os fatos, é mais delicado avaliar os progressos realizados no curso de um ano escolar.

Para um administrador de espírito moderno, o grande problema consiste em verificar os métodos que permitirão julgar do valor dos programas de educação artística em se fundando não somente na qualidade dos trabalhos dos alunos, mas ainda e sobretudo, nas modificações felizes que sobrevirão no comportamento, na atitude e na inteligência deles."

("Art et Education", pág. 78, Unesco)





AS ATIVIDADES RECENTES DO PROFESSOR CARLOS DEL NEGRO

É com satisfação que vimos, lembrando-nos das reivindicações das gerações conscientes de estudantes, o esforço do professor Del Negro, catedrático da primeira cadeira de desenho artístico, dirigido no sentido de poder oferecer aos seus alunos condições materiais adequadas ao ensino. Embora visando à imitação, é louvável essa preocupação de conseguir condições ambientes favoráveis ao trabalho escolar.

O cuidado que tem demonstrado pela escolha dos modelos, obedecendo àquela regra cartesiana, podemos dizer, que aconselha partir do mais simples para o mais complexo, dá-nos um exemplo de sua atitude intelectualista séria. Dêsse modo aconselha, ante as complicações dos relevos e das formas, a partir das mais simples, para, gradativamente, atingir as mais complexas, lembrando-nos os passos formais de Herbart. Para atender tais propósitos, os materiais, tais como bustos, estátuas, baixos-relevos, devem ser bem variados. Aliás, tem o professor Del Negro lutado pela obtenção de modelos. Infelizmente, segundo o professor, não existe na escola número suficiente para efetivar condições melhores aos alunos nessa seqüência que vai das formas simples às formas complicadas. As estátuas inutilizadas de longa data não podem, por falta de funcionários especializados e com vencimentos condignos, ser facilmente restauradas. Mesmo assim, tem o professor conseguido, apesar de tudo, restaurá-las. Se seguissemos a idéia do Prof. Del Negro, a de aproveitar as próprias estátuas da Galeria - o que exigiria posição definitiva num lugar determinado na sala de aula, por motivos de segurança (o que aumentaria, nas condições precárias atuais, mais ainda a crise de espaço) - teríamos dado um passo no sentido do real aproveitamento do patrimônio artístico da Escola. Outra preocupação do Prof. Del Negro tem sido a de obter luz (artificial tão só) adequada não só para os alunos poderem trabalhar e ver bem, como para obter efeitos especiais de luz nos modelos. A luz natural infelizmente não é considerada, nas condições de uma sala-porão. São interessantes os artifícios de que se tem servido para aproveitar satisfatoriamente os efeitos luminosos. A iluminação ampla, simplificadora das formas, das nuances, dos relevos, ao ver do professor, é necessária aos principiantes, que tentam imitar. A proximidade do foco é sempre procurada para se evitar sombras desagradáveis. (A projetada pelo nariz sobre os lábios, etc.).

As luzes e os efeitos contrastantes são convenientes ao uso da aguada. As indiretas criam as meias tintas, as nuances imperceptíveis dos tons e valores sutis. Aí teríamos um modelo adequado para o desenho à mancha, em vez do linear, usando da terminologia de Harold Speed - calcada na de Wölfflin. Na época em que o observei, o Prof. Del Negro escolhia papéis celofanes para obter luzes coloridas. As vermelhas são usadas para facilitar o estudo à sanguínea. As amarelas para evitar a luminosidade excessiva dos modelos novos de gesso. A luz muito brilhante esconderia as formas. O professor prepara previamente sua sala com tôdas essas preocupações e lamentamos tão só que os alunos não participem desse arranjo, e que já encontrem os cavaletes fixos na sala. É um árduo trabalho esse, principalmente, sumpre assinalar, pela inexistência de meios técnicos adequados.

Quanto ao estudo imitativo e às técnicas, há a destacar ainda, nas aulas do Prof. Del Negro, a utilização do giz na obtenção dos efeitos de panejamento, bem como o uso de luzes verde-claras para auxiliar os trabalhos a pastel monocromático ou de aguada. Quanto ao nanquim, o professor aconselha prévio uso do lápis e a cópia inicial de partes do modelo, à guisa de estudo.



la melhoria do ensino, traduzido no ato de distribuição de folhetos (anatomia, desenho), e nas exposições que faz de livros com desenhos de mestres, em pleno recinto do "atelier", como faziam os alunos, por exemplo Telmo Jesus Pereira, no recinto do D.A. Uma última constatação nossa foi verificar que, quando o aluno passa do busto à cópia de figuras, a posição inicial escolhida para o modelo é a de pé. A posição assimétrica dá oportunidade à exposição de noções de eixo de gravidade, de anatomia. Os alunos que vão fazer croquis nas ruas recebem prévias noções de perspectiva - tudo dando, indiretamente, razão ao que chamamos necessidade de entrosamento das diferentes cadeiras de um instituto de arte.

A nosso ver, a crítica a que está sujeito o professor Del Negro é aquela que fizemos noutro lugar a respeito do intelectualismo e dos passos formais. O aluno, seus interesses, suas necessidades, as exigências da sociedade, da cultura atual, não são questionados. Há imposição de um padrão único, e de imitação, (embora os auxiliares sejam diferentes) que podemos testemunhar nos trabalhos das exposições escolares - o que significa desconsideração pelas diferenças individuais, e pelas outras formas de expressão plástica.

O mérito do professor Del Negro está na sua preocupação constante de melhorar o ensino e nos meios de que lança mão para conseguir atingir o fim a que se propõe. Nossa crítica vai contra esse fim: imitação segundo um "a priori", através de correções quase integrais. Os meios parecem bons, mas para serem usados noutra direção. Por exemplo, as luzes deviam ser empregadas no sentido de propiciar a percepção das formas em condições múltiplas, variadas, visando a sugerir a situação global, a estrutura dos campos perceptivos. Aí, sentiríamos também o problema da expressão do campo.

A nosso entender, uma "composição", ou melhor, a atividade criadora, nascida da necessidade expressiva, seria o centro de interesse que congregaria tôdas as noções das diferentes cadeiras de uma escola consciente das últimas conquistas pedagógicas. Isso com a condição de contarmos efetivamente com alunos com vocação para as artes plásticas. Daí a importância da seleção dos alunos nas escolas de arte.

## IX

### O QUE PROPOMOS

#### A

"Um atelier de desenho, ainda que autônomo, é parcela de um organismo maior".

Há necessidade nas escolas de arte de:

- 1 - Múltiplas pesquisas. Instituição de pesquisas individuais. O respeito à necessidade interior de expressão do aluno, a qual explica a estruturação de suas obras. O respeito às múltiplas categorias artísticas. Lavallé - Wölfflin - A.Barclay - Russel. O respeito às personalidades, em suma;
- 2 - Globalização do ensino. Eliminação da atomização das cadeiras. Inclusão do sistema de projetos;
- 3 - Planificação dos cursos, com caráter flexível;
- 4 - Alunos com vocação;



- 5 - Seleção e formação pedagógico-estética dos professores;
- 6 - Uso dos diferentes materiais e em diferentes procedimentos.

Dissemos serem os elementos constitutivos do ensino:

- a - o aluno;
- b - o professor;
- c - o edifício (mais a natureza; o meio cultural);
- d - o material escolar (mais biblioteca atualizada),

os quais, no processo educativo, formam uma totalidade orgânica orientada para fins previamente postos (e).

- o -

- Os objetivos específicos de um planejamento para o curso secundário, diz-nos o professor Luiz Alves de Mattos, professor de Didática Geral da Faculdade Nacional de Filosofia, podem ser enunciados nos termos de:

- a - automatismos: hábitos, destrezas e habilidades específicas;
- b - elementos ideativos: informações, conhecimentos, raciocínios;
- c - elementos emotivos: atitudes, ideais, interesses e preferências.

Transpondo esse esquema para o curso superior de arte, e lembrando dos nossos fins, vemos destacar-se o terceiro item. No ensino artístico avultam-se os elementos emotivos, embora haja inteiração de todos os elementos acima referidos.

Exemplo de plano de curso. No primeiro semestre de 1954, fizemos e pusemos em prática um plano de uma unidade da cadeira de desenho artístico. Já no segundo semestre, tivemos ocasião de preparar um plano de curso geral. Ai os objetivos gerais são atinentes à cadeira em sua totalidade. O nosso ponto de vista, expresso em nosso curso para Livre docente, é de que os objetivos do planejamento são atingidos pelo processo mesmo da atividade criadora do aluno. Analisemos os quatro planejamentos:

1º) - DESENHO ARTÍSTICO - E.N.B.A. - 2º ano - 1954 - 1º semestre

PLANO GERAL DO CURSO (uma unidade)

Matéria: As técnicas do desenho; sua história.

I - Objetivo Geral:

- a - Propiciar conhecimento das correlações: (desenho)
  - 1 - O movimento estético e os meios de expressão; (ideais estéticos - meios técnicos).
  - 2 - A personalidade e o meio de expressão; (as diferenças individuais na Educação devem ser respeitadas).

II - Objetivo específico:

- a - Revelar as oscilações das tendências do desenho:
  - 1 - dirigida à pureza da linha, à integridade da forma;
  - 2 - relaxamento da linha e dissociação da forma; (o clássico e o romântico, o linear e o pictórico);
- b - Mostrar adequação fins n. 1 (a) e n. 2 (a) aos materiais empregados; o problema do método;



co- Atividade prática - tarefas usando materiais estudados; artesanato - pesquisa - necessidade de expressão.

### Unidades

#### I - Noções Gerais:

- a - O desenho - definição, divisão ou classificação;
- b - Classificação dos meios de expressão.

#### II - Estudo histórico dos meios de expressão.

Os materiais de desenho:

- |                     |   |  |
|---------------------|---|--|
| Colorantes sólidos  | } | 1 - O fusain - o fusain oleoso.  |
|                     |   | 2 - As pedras: <ul style="list-style-type: none"><li>a - a pedra negra ou pedra da Itália;</li><li>b - a pedra negra artificial;</li><li>c - a sanguínea;</li><li>d - o giz;</li><li>e - os dois e os três crayons.</li></ul>                                |
|                     |   | 3 - O Crayon de grafite ou "mine de plomb": <ul style="list-style-type: none"><li>a - o grafite inglês;</li><li>b - o grafite moderno.</li></ul>   |
|                     |   | 4 - O pastel.  |
|                     |   | 5 - As pontas de metal - prata, ouro, cobre e chumbo;  |
| Colorantes líquidos | } | 6 - A pena: <ul style="list-style-type: none"><li>a - a pena;</li><li>b - as tintas.</li></ul>   |
|                     |   | 7 - O pincel: <ul style="list-style-type: none"><li>a - aguada (lavis) a 2 tons e a aguada policromática;</li><li>b - o desenho a pincel;</li><li>c - o realce de guache e os papéis pintados.</li></ul>   |
|                     |   | 8 - Os suportes do desenho: <ul style="list-style-type: none"><li>a - as tabuinhas;</li><li>b - o pergaminho;</li><li>c - o papel;</li><li>d - os papéis de cor;</li><li>e - o papel-tabuinha;</li><li>f - o papel-oleoso;</li><li>g - os tecidos.</li></ul> |
|                     |   | 9 - A monotipia - a tinta de impressão e o desenho (Klee).   |

#### III - Conclusões do Curso.

#### 2º) - PLANO DE AULA:

Matéria: Desenho Artístico - 2ª Série - 1ª Aula.

Cursos: Pintura, Escultura, Gravura e Professorado.

I - Tema: Definição, divisão, classificação do Desenho.

#### II - Objetivos:

- a - Geral: Expor a posição do desenho num instituto superior de arte. Destaque dos elementos emotivos.
- b - Específico: Informação sobre as diferentes classificações do Desenho e suas fontes (elementos-ideativos).

III - Motivação: Ativa e direta - participação dos alunos.  
Técnica: interrogatório.

#### IV - Desenvolvimento do tema:

- 1 - Por que estudar Desenho Artístico? Por que existe esta cadeira na E.N.B.A.? O que é o Desenho? O que é Desenho Artístico?
- 2 - O Desenho como "meio" e o Desenho como "valor em si".
- 3 - Quais os fins das Escolas de Artes?



- a - Concepção filosófica; teoria do conhecimento; teoria da realidade.
- b - Fins: - 1) imitação (documentário); 2) expressão; 3) necessidade interior; 4) o problema da correção e a sua relação com os fins 1), 2) e 3).
- 4 - Os fins do ensino, os métodos e o programa.
- 5 - O programa que iremos desenvolver (vide Plano Geral do Curso).
- 6 - As classificações do Desenho:
  - a - segundo Lavallé;
  - b - segundo Lúcio Costa;
  - c - segundo Prinnet;
  - d - segundo Delacroix e Charles Blanc.
- 7 - Classificação dos desenhistas e de seus desenhos, segundo Prinnet.

Técnica: Exposição oral, projeções, mostras gráficas em painéis, uso do quadro negro, etc.

3º) - DESENHO ARTÍSTICO - E.N.B.A. - 2º ano - 1954 - 2º semestre

PLANO GERAL DE CURSO

I - Objetivo Geral:

Liberação das personalidades através do exercício da imaginação criadora. A atitude artística.

II - Objetivo específico:

Instituição do sistema de projetos; pesquisa individual e coletiva num clima estimulante, livre, universal.

III - Matéria:

a - Teoria (preleções - uma hora, uma vez por semana)

- 1 - Fins e meios da educação artística moderna.
- 2 - Concepções de Arte e suas relações com o desenho.
- 3 - História da Arte moderna e o desenho.
- 4 - A educação moderna e a pedagogia artística.
- 5 - Filosofia, Arte e Desenho.
- 6 - Filosofia, Ciência e Técnica no mundo moderno. A posição espiritual do artista no nosso tempo
- 7 - Tipos de composição - forma e fundo; estrutura e expressão; percepção e criação.
- 8 - O problema do Academismo - a fotografia, o cinema, a televisão. As novas geometrias.

b - Prática (atividade do aluno - 2 hs., 5 vezes por semana)

- 1 - Projeto: - individual e coletivo;

Pesquisas: Estudo dirigido	}	a - práticas - ilustrações, criações; b - monográficas; c - execução de gráficos: etapas da execução de desenhos segundo fins vários; evolução histórica; desenhos de cânones.
-------------------------------	---	--

Seminários (duas horas, uma vez por quinzena)

- a - Leitura de textos - interpretação, discussão, etc.;
- b - Debate sobre tema proposto com antecedência, segundo o interesse dominante. Temas sugeridos pelo professor: 1) - Texto da Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, vol. 47.



4º) - PLANO DE AULA - DESENHO ARTÍSTICO - 2ª Série - 2ª aula - ENBA

I - Temas: Término da matéria da aula anterior

- a - os fins das Escolas de Arte } o problema da correção  
b - o desenho acadêmico }

II - Objetivos:

1 - Geral - o mesmo da aula anterior.

2 - Específico - mostrar o sentido da relação do curso teórico anual - uma aula, uma vez por semana - com as atividades práticas tradicionais da cadeira: o desenho figurativo imitativo, visando tão só aos automatismos e subordinado a uma atitude intelectualista.

"A questão do programa encerra aspectos dos mais diversos. Não é exclusivamente técnico: toca aos problemas de fins. Encerra o problema das relações do indivíduo com o meio social".

III - Motivação intrínseca. Técnica: - colocação de problemas de interesse geral.

IV - Desenvolvimento do tema:

1 - Os fins das escolas de artes plásticas (noções gerais).

Quanto ao propósito:

- a) - imitar;  
b) - expressar;  
c) - criar em obediência a uma necessidade interior.

a - Pressupõe:

- 1) - se realista: a visão do objeto extra-mental;  
se idealista: a projeção do objeto mental (problema de Filosofia).  
2) - uma concepção do espaço (Euclides - A perspectiva é uma construção teórica "a priori" - o que é a linha? O que é a luz? (Problema de Física Teórica e de Filosofia).  
3) - uma teoria da percepção, da visão das coisas - perceber e aperceber - o associacionismo e o gestaltismo (Problema de Psicologia, de Filosofia e Sociologia).  
4) - uma concepção estética - arte imitação.  
5) - mas descure-se do problema das personalidades e de suas motivações; do problema das estruturas mentais; das modernas questões educacionais.  
- O chamado desenho acadêmico tradicional subordina-se ao propósito de imitação, embora não explicita os pressupostos acima referidos.

A correção pressupõe necessariamente êsses itens.

b - Pressupõe: - necessidade de "deformar" para realçar a emoção. Nos exacerbados é vital essa deformação. Exemplos: - El Greco, Van Gogh - sublimação de conflitos - equilíbrio emocional graças a livre expressão temperamental. A subordinação a uma estética dominante: o figurativismo.

c - Contém, abrange o expressionismo mas não se sujeita, "a priori", a nenhuma estética dominante. A necessidade interior é quem governa soberanamente (Kandinsky). Os artistas podem ser predominantemente racionalistas ou emotivos-irracionalistas ou emotivos-suprarracionalistas; ou então realistas, idealistas e intuicionistas. (Emoção, Razão e a atividade artística. O homem total numa situação cósmica).

2 - As condições de ensino nas Escolas, segundo estas visem aos fins a, b e c, variam necessariamente. Exemplo de condições



para o fim a: Escolas oficiais de arte; exemplo de condições para os fins b e c: o que desejamos mostrar e realizar com o nosso curso, de modo progressivo.

3 - O fenômeno estético (considerando os artistas e as obras de arte, sem cogitar das fontes: razão ou intuição):

a - figurativistas:

- 1) - simples-imitadores (anatomia - cânones, movimentos de figuras - perspectiva). Harold Speed.
- 2) - complexos (introduzem o problema da estrutura formal-abstracionismo velado).

b - abstracionistas:

- 1) - puros ou ortodoxos (geômetras, racionalistas).
- 2) - expressionistas (forma-estrutura, expressão e projeção).

Nota - A necessidade interior ou a imitação dos valores sociais pelas personalidades fracas de poder criador, levam a uma ou outra posição.

4 - A intenção: imitar - Exemplo: Academismo - visa tão só aos automatismos. Atitude racionalista.

Imitação de gessos:

1 - cuidados prévios. Etapas:

- a - escolha do modelo - localização (horizonte) e iluminação em função do: desenho de linha; desenho de mancha; material de desenho utilizado;
- b - posição do desenhista e do cavalete (iluminação);
- c - o preparo do material a ser usado.

2 - cuidados na execução:

- a - paginação - o uso de instrumentos auxiliares;
- b - o arabesco, o movimento geral, o enquadramento. A figura humana - estudos auxiliares: a anatomia e a perspectiva. Estudos não explícitos na cadeira de desenho artístico, mas necessários.
- c - a linha, o contorno, o realce, a superfície manchada, o claro-escuro;
- d - o valor, o tom, o modelado;
- e - o relêvo, a matéria;
- f - o acabado e o inacabado - croquis e esboço.

#### EXEMPLO DE UM PLANEJAMENTO FLEXÍVEL

"Se é relativamente fácil notar os fatos, é mais delicado avaliar os progressos realizados no curso de um ano escolar.

Para um administrador de espírito moderno, o grande problema consiste em verificar os métodos que permitirão julgar do valor dos programas de educação artística em se fundando não somente na qualidade dos trabalhos dos alunos, mas ainda e sobretudo, nas modificações felizes que sobrevirão no comportamento, na atitude e na inteligência deles." (Pg. 7, "Art et Education", Unesco).

#### ESQUEMA DE UM PLANO DE CURSO ARTÍSTICO (Cadeiras "práticas")

1 - Do regime pedagógico:

Atividade criadora - "A necessidade interior gera a forma da obra"; a imaginação na pesquisa e na composição, da atividade total resulta a maestria, a técnica com ocasião da criação. O uso do material escolhido livremente.

2 - A cultura (geral):

- a - Aprofundamento dos conceitos interpretativos.
- b - Conhecimento dos elementos plásticos e estruturais.



- c - Conhecimento histórico dos procedimentos técnicos.
- d - Movimentos estéticos e as formas artísticas.

3 - Regime burocrático:

- a - Elaboração de obras.
- b - Exposições mensais - críticas coletivas.
- c - Prova: composição (figurativa ou abstrata).  
Critério: - progresso de cada aluno consigo mesmo. Os esquemas interpretativos.

4 - Material:

- a - O edifício escolar.
- b - A sala de aula.
- c - Cavaletes, pranchetas, mesas, bancos, quadro negro, estantes, escalegões, caninhos, traçadeiras, iluminação, projetores, etc.
- d - Material técnico - sólidos e líquidos, suportes.
- e - Material didático do professor: gráficos, estampas, apostilhas, livros, diapositivos, modelos, elementos e sólidos geométricos, projetores, utensílios vários, peças de estudo (psicológico e estético); búzios, caracóis, minerais, vegetais, etc.

5 - Fontes de consulta (total):

A natureza, a vida, o homem.

CONSEQUÊNCIA DA APLICAÇÃO DO PLANO:

EVITA:

- a - a padronização ou estandardização (despersonalização, anonimato à semelhança do desenho técnico).

DESPERTA:

- a - a imaginação;
- b - o desejo de se afirmar como pessoa.

O que conta em arte é o que o indivíduo contribui de próprio: - a originalidade e a qualidade de sua intuição, objetivadas.

CONDIÇÃO PRÉVIA PARA EFETIVA CONSECUÇÃO DESSE PLANO:

- 1 - Alunos com vocação.
- 2 - Professores com vocação pedagógica e cultura estético-pedagógica.

Vemos que o nosso curso tende a ampliar o programa atual da cadeira de Desenho. Esse resume-se nos itens (pontos da prova escrita e para a prova didática no concurso para docência livre da cadeira de desenho artístico):

a - prova escrita:

- 1 - Luz e Sombra e seus efeitos.
- 2 - Modelado, claro escuro.
- 3 - Processos de representação (meios).
- 4 - Paginação - relação entre as diversas partes do modelo, equilíbrio, harmonia.
- 5 - O croquis, estático, do movimento.
- 6 - A linha, o ritmo, o arabesco.
- 7 - A mancha, o valor, o tom.
- 8 - Diversas técnicas.
- 9 - Material - carvão, lápis, pincel, pena, giz, ponta de prata e sua aplicação.
- 10 - Composição dos objetos com a preocupação de ensinar a distribuição das massas de valores e formas.

b - prova didática:

- 1 - Luz e Sombra - fonte de luz - crítica e correção de trabalhos de alunos.
- 2 - Material e suporte - crítica ...



- 3 - Croquis de movimento - crítica ...
- 4 - Proporções e atitudes das figuras - crítica ...
- 5 - Relêvo e expressão-crítica ...
- 6 - Escolha do modelo e da iluminação - crítica ...
- 7 - Composição - crítica ...
- 8 - Do caráter e do volume - crítica ...
- 9 - Desenho de nanquim, de aguada, de linha, de mancha - crítica...
- 10 - Claro-escuro, modelado - crítica ...

Pela análise dos itens, verificamos a completa subordinação à posição imitativa em arte, o que é uma grande limitação, e o compromisso com o intelectualismo que desconhece as necessidades bio-psíquicas do educando.

## B

Auscultar as necessidades dos alunos e propiciar condições próprias às ações individuais, fornecendo-lhes também assistência - eis a função do mestre. O interesse é a relação entre a necessidade e a ação. A necessidade de expressão gera a forma da obra. Da atividade nasce o domínio do material, cujo estudo não deve estar isolado da necessidade expressiva. A técnica é aprendida com ocasião desse exercício. Só o conhecimento científico dos materiais pode ser isolado da execução propriamente, mas deve ser dado na ocasião da execução. Quanto ao conhecimento racional, aos elementos ideativos, há que evitar as nomenclaturas excessivas. E as preleções estanques. Uma biblioteca, atualizada, para consultas, supriria a memorização excessiva, desnecessária, já que o importante é a capacidade de relacionar fatos, de inferir, de saber discernir, o aprofundar conceitos, o sentir as emoções expressas pelas diferentes obras, e o saber diferenciá-las, não pelo tempo exterior, mas pelo mundo subjetivo profundo que revela ou não. O estudo das obras de arte do "atelier" deve ser feito no sentido da captação do sentimento próprio do artista, que as obras expressam em sua íntima estrutura plástica. (O estudo da "composição" deve levar em conta o que estamos dizendo). As ligações invisíveis entre este sentimento do artista e as vidas cultural e cósmica devem ser levadas em consideração. A vida das formas deve levar-nos à vida dinâmica do espírito. A função do professor deve ser orientada mais para as grandes sínteses (intuitivas). A análise é meio indispensável, sem dúvida, quando queremos conhecer racionalmente, mas a visão global do fenômeno artístico é o fim precípua da arte, qual seja o afinamento da sensibilidade através dos valores estéticos, exigem as grandes sínteses integradoras, intuídas. "Dedução, indução, análise e síntese, são os procedimentos discursivos da inteligência humana. Eles devem ser completados pela intuição que é um conhecimento imediato e dirigido ao singular". (Paul Mouy). O conhecimento estético é conhecimento de singularidades. A atitude de compreensão, de tolerância, exige da parte do professor estudo de estética - simpatizar, e não ordenar, é o fim da cultura estética. O mestre deve conhecer seus alunos segundo suas necessidades, seus propósitos, seus ideais. Deve saber da sua psicologia, da sua posição social. Deve ser seu amigo. Por isso, o professor deve ter tempo integral e ser condignamente remunerado para eficiente desempenho de tais funções. Sem dúvida, para efetiva consecução desses propósitos, além do dom natural, os conhecimentos pedagógicos são indispensáveis. Há que ter uma consciência pedagógica. Há que obter salas homogêneas, salas aparelhadas com material adequado, destinadas a conter número reduzido, selecionado, de alunos - 20 no máximo, talvez menos. Do contrário, teremos o desperdício de esforços e conseqüente desânimo ante a farsa do ensino. Nesse ambiente, o professor deverá despertar em seus alunos atitudes corretas ante os fins propostos previamente. A atividade criadora dá-se segundo necessidades. A correlação com o real é meio didático motivador. A escola existe para os alunos, em suma.



Em relação ao material escolar, a ação da totalidade dos estímulos físicos e culturais é aconselhável. Os objetos de tradição deverão também constar do material escolar, num "atelier" moderno. Assim, teríamos estátuas, estudos anatômicos, e de perspectiva, modelos vivos, animais, rochas, conchas, plantas, o céu, o mar..., ao lado dos diferentes materiais de desenho, se se tratar de um "atelier" de desenho. Os recursos técnicos luminosos, o estudo, através de gráficos e experiências simples sobre estruturação do campo perceptivo, fundado em estudos de psicologia da forma e experimental, são preocupações do "atelier", para atender aos alunos de visão moderna. A fotografia poderá auxiliar o estudo no "atelier". As projeções de diapositivos exemplificarão as observações históricas, facilitarão a apreensão dos diferentes procedimentos de um mesmo material e análise das seqüências do trabalho realizado que permitem.

O importante é liberar o aluno, de modo a que ele venha a ser autônomo, livre, um indivíduo de iniciativa, capaz de autocontrôle, capaz de auto-crítica. Para isso faz-se necessário dar-lhe os esquemas interpretativos que facilitem a compreensão de fenômeno artístico. Assim, em relação não só ao desenho, os esquemas de Wölfflin, de Warrin guer, de Lavallé, são muito úteis. Mas sempre as constantes emotivas serão preservadas quando a autenticidade do aluno se manifestar ante esses variados incentivos. Liberdade e criação (qualitativa) eis o lema do professor atento em compreender as necessidades expressivas de seus alunos, apto a saber distinguir as diferenças de estruturas plásticas.

O desenho deve ser considerado como um fim em si mesmo, e não como um meio. Ele pode auxiliar as outras artes ou técnicas, mas isso nada tem a ver com sua natureza. Um "atelier" de desenho deve ser autônomo - embora pertencendo a um organismo maior, a Escola. Nêle o desenho adquire individualidade, não mais será a "ninha estrutura" das outras artes plásticas, mas um ser autônomo, com vida própria. Essa a idéia de Mário de Andrade. (\*)

O centro de interesse no "atelier" é a composição de um desenho em quaisquer proporções ou estilos. O fundamental está no fato de que a composição deve exprimir a necessidade interior do aluno (princípio de funcionalidade).

... Se essa necessidade fôr a de imitar, haverá de ter o "atelier" autônomo condições para que o aluno possa imitar. Mas essa necessidade de seria tão logo valorizada e colocada em seu devido limite pelo próprio aluno, graças às condições criadas pelo professor atento às conquistas da estética e da técnica fotográfica.

Cumpramos reafirmar: o que negamos é o fazer da imitação um fim ou o fim único, exclusivo do ensino artístico. Às vezes essa intenção é mascarada pelo "ensino das técnicas". Combatemos a identificação indevida que fazem os acadêmicos entre técnica e os preconceitos de imitação fiel. (\*\*)(\*\*\*)

Somos contrários ao ensino acadêmico, frio, intelectualista, que só pode levar à standardização "com pequenas variantes na técnica". Além do que, porque desconhece o aluno, não desenvolve a sua iniciativa, não favorece ao exercício da imaginação, não forma personalidades livres, autônomas, capazes de se situarem inteligentemente ante as expressões artísticas de seu tempo.

Não retiraremos do "atelier" o estudo da anatomia, da perspectiva, porque não combatemos o figurativismo. Não pretendemos ser unilaterais, dogmáticos. O que combatemos é o academismo, o seu intelectualismo que não deixa margem à invenção, à aventura, ao mistério, à irracionalidade (que não se confunde com a anti-razão), inerentes ao re

(\*) - Ver a Revista ENBA nº 4, publicada por nós para o D.A.

(\*\*) - Ver conferências do autor sobre o ensino artístico, capítulo: Análise Crítica do Ensino Artístico Tradicional.

(\*\*\*) - Ler citação final do Capítulo III.



gime noturno das artes. Combatemos o seu dogmatismo, sua dependência - às receitas, aos "a priori" rígidos, sem bases científicas atuais, a sua visão unilateral, limitada, quando não falsa, da realidade. Toda a primeira parte desta tese, bem como a primeira tese que apresentamos à Escola Nacional de Belas Artes (1953), fundamentam a posição que ora expomos. A cultura viva de nossos dias desconhece o academismo, porque ele nunca foi expressão estética profunda da vida.

Em relação ao movimento plástico, o "atelier" que vimos estudando reconhecerá que a arte moderna abandona o academismo no referente:

- 1 - ao conceito de imitação de acôrdo com a perspectiva geométrica;
- 2 - à representação "exata" do corpo humano, graças ao estudo da anatomia, das roupagens, atitudes, expressões faciais, ou à idealização da figura humana segundo os cânones anatômicos.

O programa atual (1954) de desenho artístico fica limitado tão só a êsses itens superados (fotografia, cinemascopo, televisão). A influência de Harold Speed no ensino acadêmico testemunha já tendência para se aceitar nas academias uma atitude moderna: a dos formalistas. O que está em coerência com o intelectualismo dos acadêmicos. Aliás, esse setor do movimento moderno reconhece do "espírito grego" (Por exemplo, Platão, Filebo XXXI): (\*)

- a - a racionalidade; a razão como organizadora; (a teoria da forma, cumpre assinalar, vai contra essa idéia ao expor a sua tese de isomorfismo, e vai, também, contra o formalismo quando expõe sua tese da expressão);
- b - a composição espacial quantitativa, geométrica;
- c - a harmonia, ritmo, equilíbrio geométricos; o valor extensivo.

O "atelier" reconhece também outras tendências em arte: as que seguem a via da intuição emotiva. Com Bosanquet, reconhecem essas tendências que o ideal estético antigo deve ser abandonado pelo da expressividade significativa ou individual. Essas tendências não cogitam de questões, tais como: abstracionismo ou figurativismo?, porque elas defendem a atitude universalizante, que o amor dos valores espirituais conduz. E só no amor floresce a arte. Ai todas as visualizações espaciais são válidas.

É a vida que o artista visa lealmente exprimir ou revelar. A sua vida, a vida da cultura, a vida do cósmos. Não visa a vida superficial que se manifesta no anedótico, no prosaico, mas a vida profunda. O ritmo da estrutura plástica está relacionado ao ritmo do coração de quem a criou, e o ritmo do artista está em inteiração com o ritmo cósmico. Por isso a Vida, a Natureza devem invadir a Escola.

- o -

Distinguimos inicialmente, pois, três objetivos no "atelier" (relacionar com o nosso plano de curso 1953):

- 1 - imitação - Acadêmicos - a interpretação - os limites da imitação.
- 2 - expressão - ex.: Kandinsky quando diz: "a realidade reencontrada no interior do eu e expressa por formas puras". Há também o expressionismo figurativista.
- 3 - abstração:
  - a - ortodoxos - exemplos modernos - Mondrian - Ozenfant - Malevitch. Suprematismo, Construtivismo. Neo-plasticismo - Secção Áurea - (Matila Ghyka) (Ver (\*\*)) na página seguinte).

(\*) - Consultar o livro de Pierre-Maxime Schull: "Platon et l'art de son temps".



b - exemplo na antiguidade: Platão. Egípcios quando representavam "ka" pela sua imagem, ou seja, as formas geométricas.

c - não ortodoxos expressionistas - intuitivos.

Esses objetivos devem estar sempre presentes à mente do professor, para bem compreender e auxiliar os alunos na elaboração dos seus projetos, ou "composições". O núcleo de nossa idéia de ensino é, pois, constituído pelos princípios de funcionalidade, globalização, flexibilidade traduzidos no termo "composição". Daí o capítulo subsequente: A composição. Antes, porém, sintetizemos o que vimos propondo:

- 0 professor acompanha, estimula, orienta, sem imposição.
- 1 - "atelier" autônomo;
- 2 - o projeto - a criação;
- 3 - a pesquisa - incluindo consultas (elementos ideativos) na biblioteca da Escola visando à compreensão do estilo e a expressividade dos modelos, à interpretação da vida das formas;
- 4 - material didático universal: a sala de estudos, de projeções, de preleções; mesas e cavaletes, pinacoteca, reproduções e diapositivos para projeções, filmes educativos, material de pesquisa psicológica (ilusões ótico-fisiológicas - o fenômeno da percepção) e material técnico, biblioteca mínima no atelier, modelos (pretextos) vários; os sólidos regulares, as conchas, os cristais, etc.);
- 5 - adequações; necessidade interior e forma expressiva; conhecimentos técnicos e processo criador;
- 6 - o respeito às personalidades - o reconhecimento das múltiplas categorias artísticas;
- 7 - meios do professor:
  - a - planejamento flexível (anterior às aulas);
  - b - exposição oral, pesquisas técnicas, apostilhas, projeções, gráficos;
  - c - seminários;
  - d - preleções coletivas;
  - e - estudo dirigido;
- 8 - professores com formação pedagógica - alunos com vocação;
- 9 - bibliografia mínima do "atelier" de desenho - para consultas e estudos:
  - a - Les techniques du dessin - par Pierre Lavallée
  - b - Initiation au dessin - par René Prinnet
  - c - Apolo - Salomon Reinach
  - d - Les Maîtres du Dessin Français
  - e - L'Albertina - dessin
  - f - História da Arte de Cheldon Cheney
  - g - Histoire de la peinture moderne - Skirá
  - h - Universalismo construtivo - Torres Garcia
  - i - Pintura Quase Sempre - Sergio Milliet
  - j - Arte nuevo - Cossio del Pomar
  - k - Pintura moderna - Julio E. Payró
  - l - História da estética - Bosanquet
  - m - Estética - Newmann
  - n - Demais tomos da coleção Skirá
  - o - À guisa de estudo: Charles Blanc, Ruskin, Violett, Le Duc, Harold Speed; e para consultas: Suma Artis de Pijoan
  - p - La voix du silence - Mauraux
  - q - Wölfflin - Worringer
  - r - Pour comprendre la Peinture de Giotto a Chagall - Lionelo Venturi

---

(\*\*) (Pág anterior) - O número 6 é incomensurável, portanto propicia uma visão do irracional no espaço. Daí o esoterismo de Ghyka.



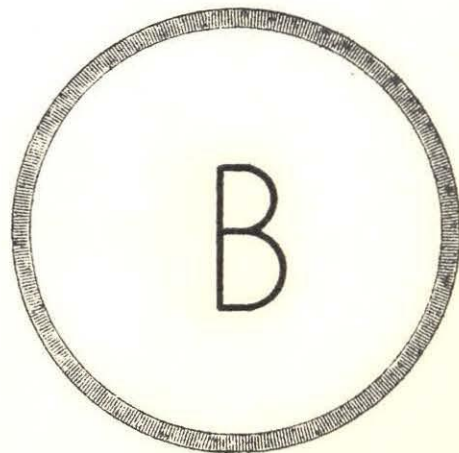
- s - El Arte como Experiencia - John Dewey
- t - Situation de l'art moderne - Jean Cassou
- u - André Lhote: tôdas as suas obras
- v - Para saber ver - Matteo Marangoni. Traducción de Ángel de  
Apraiz - Espasa-Calpe SA - Madrid, 1951.

2e PARTIE





2<sup>a</sup> PARTE



T

K

B



A COMPOSIÇÃO OU PROJETOA composição poética.

"Montabert l'a judicieusement écrit (Traté complet de Peinture), il ne faut pas dire au peintre: "composez pyramidalement, bouchez les trous, craignez les vides, évitez les angles et les parallèles, recherchez les contrastes", il faut lui dire: "composez selon votre sentiment".

Charlez Blanc - pg 502 - Grammaire...

"L'art du peintre ne consiste donc pas por Léonard de Vinci, à prendre par le menu chacun des traits du modèle pour les reporter sur la toile et en reproduire, portion par portion, la materialité. Il ne consiste pas non plus à figure je ne sais quel type impersonnel et abstrait où le modèle qu'on voit et qu'on touche vient se dissoudre en une vague idéalité. L'art vraie vise à rendre l'individualité du modèle, et pour cela il va chercher derrière les lignes qu'on voit le mouvement que l'oeil ne voit pas, derrière le mouvement lui-même, quelque chose de plus secret encore, l'intention originelle, l'aspiration fondamentale de la personne, pensée simple qui equivaut à la richesse indéfinie des formes et des couleurs".

Bergson - "La Pensée et le Mouvant" - pg 264.

(O pensamento de M. Ravaisson).

Como caracterização de tal título, composição poética, nada melhor do que lembrarmos do testemunho de Felix Régamey, feito no seu livro editado em Paris no ano de 1899: "Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tóquio".

Observamos que não havia, nas escolas de Tóquio que seguiam a tradição, a preocupação de obter o "fundo". Nelas não era permitido também o estudo da anatomia e da perspectiva exata. A perspectiva de "sentimento" lhes bastava, como sucedera com Heróshigue e Okousai. A Escola Livre de Belas Artes de Tóquio tinha por fim "conservar e desenvolver a arte característica do Japão". Foi nesse tipo de escola que encontramos exemplos do que chamamos, sem intenção de rigor de classificação (\*), composição poética. Vejamos as condições gerais onde amadurece tal composição, dentro do esquema: "Realismo interpretativo e simbólico".

O arranjo das flôres: numa sala clareada por altas janelas, dizem-nos Felix Régamey, três fileiras de tábuas são dispostas para receber os acessórios e os utensílios necessários: vasos de bronze, cujos contornos variados correspondem às três formas clássicas de disposição das flôres. Shin, Gye e So. Há também secadores, cinzeiros de diversos tamanhos, laços de fina palha, ramos, pedaços de madeira servindo de suporte, e flôres, naturalmente. Num canto da sala, ramos de camélias são ajuntadas com ramos verdes ou floridos. O mestre M. Hi-

(\*) - Kandinsky e Elie Faure dão-nos outros exemplos de tipos de composição.



deshima, que parece amar apaixonadamente sua arte, expõe-me, continua a informar-nos Felix Régamey, os primeiros elementos: ramos principais em número ímpar, salvo raras exceções e ramos secundários de menor dimensão, em número indeterminado, são dispostos no sentido horizontal mais ou menos, em razão e conforme a largura do vaso. A flor deixa-se no seu "porte" natural. Tudo isso, é evidente, visa à construção. Estando admitido que o "bouquet" será disposto para ser visto à distância, e de um ponto correspondendo exatamente a um de seus lados, surge a necessidade de considerar a ondulação das linhas e da mistura das cores. É aqui que o trabalho se complica estranhamente. Nesta matéria, às leis de estética pura se acrescentam noções de ordem mística, muito dificilmente reveladas pelos mestres que guardam cuidadosamente outros segredos, tais como aquêle que permite conservar indefinidamente as flôres cortadas com sua frescura primeira. Ca da escola, continua Felix Régamey, tem sua própria doutrina, suas idéias particulares sôbre as relações existentes entre o Céu, princípio masculino, e a Terra, princípio feminino; sôbre os quatro pontos cardinais; sôbre o pólo positivo e o negativo; sôbre a cabeça, as mãos e os pés do ser humano. Tudo isso é tomado em consideração, quando se trata de associar uma florzinha a um ramo de erva. Conclui Régamey - não é muito poder contemplar longamente o quadro verdadeiramente delicioso que apresenta tôda essa pura juventude - flor entre flôres - atenta a recolher os preceitos de um mestre, ao mesmo tempo sacerdote e bom amigo".

Eis um testemunho de real interêsse não só para caracterizar o tipo de composição que vimos estudando, como para revelar atitudes outras diante do fenômeno arte. (\*). Paul Klee e Kandinsky veriam com simpatia tal atitude ante a arte.

### XIII

#### A COMPOSIÇÃO RACIONALISTA

"En effet, ou bien on veut apprend seulement à dessiner des figures géométriques, et appliquer les règles que la géométrie fournit, ou bien c'est l'art proprement dit qu'on pretend enseigner, mais alors l'expérience montre que l'application de procédés mécaniques à l'imitation des formes vivantes aboutit à les faire mal comprendre et mal reproduire". "En partant du géométrique on peut aller aussi loin qu'on voudra dans le sens de la complication sans se rapprocher jamais des courbes par lesquelles s'exprime la vie".

"... Du mécanique on ne peut passer au vivant par voie de composition; c'est bien plutôt la vie qui donnerait la clef du monde". (\*\*)

"Le souci constant de la forme, l'application machinale des règles, créent ici une espèce d'automatisme professionnel comparable à celui que les habitudes du corps imposent à l'âme et resible comme lui". (\*\*)

"Houve fases na história da arte que os homens tentaram estabelecer uma harmonia intelectual; tentaram, por exemplo, construir obras de arte aplicando conscientemente fórmulas geométricas. Mas êsses períodos não duraram muito, ou não produziram as mais comoventes obras de arte. Es

---

(\*) - Ver Ghyka e J. Boyer - Bibliografia das referências sôbre consultas (nº 25).  
(\*\*) - Pgs 278-279 da 27ª edição do livro de Bergson "La Pensée et le Mouvant", quando expõe as idéias de M. Ravaisson.



sas fases de intelectualização precedem invariavelmente as fases de decadência". (\*)

"La raison incomprise paraît vide, nulle, tel un monde de pâles abstractions, de formes indifférentes s'accumulant sans fin". (Karl Jaspers).

Se considerarmos o Ser no sentido parmenídico, estático, imóvel, eterno; se considerarmos a razão igual à matemática, e a matemática expressão fiel da realidade, aceitaremos, sem relutância (o homem é ser racional) a estética racionalista. Por estarmos, então, no regime solar, haveria nesta posição, considerando a questão da pedagogia artística, a possibilidade do "ensino" da composição, tal como se apresenta nos manuais antigos e modernos.

Mas o ensino da composição nestas bases será impossível se considerarmos o Ser no sentido heraclítico - ser móvel em permanente fluidez. A razão é incapaz de apreender o Ser móvel. O movimento transborda dos quadros lógicos. Aquela margem de irracionalidade da realidade que concebia Platão é aqui a totalidade mesma do Ser. O próprio número 6 é testemunho dessa irracionalidade. O dinamismo plástico, a forma livre, aberta, o barroco, o espírito romântico e expressionista - eis algumas características histórico-objetivas dessa posição. Estamos no universo noturno do sentimento, na via da intuição emotiva, da endopatia, da projeção sentimental. Aí a expressão é fruto de necessidade interior. Bosanquet verifica essas duas atitudes em termos de confronto entre estética dos antigos e estética dos modernos. A nós so ver parece que se trata de duas tendências paralelas. Para os antigos temos a fórmula geral: unidade na variedade, e as noções de ritmo, simetria, harmonia nas composições. A beleza se explica em termos de proporção numérica. Daí nascer o conceito de composição extensiva, racionalizável totalmente, e, portanto, daí a possibilidade do seu ensino. Daí as receitas, as regras de composição...

Para os modernos, diz Bosanquet, a beleza é o que tem expressividade característica ou individual. A composição passa a ser sinônimo da estruturação realizada, nascida de uma necessidade interior. Estamos no regime noturno, ante os mistérios da criação, do homem, da vida. Fica, assim, sugerido o outro tipo de composição: a emotiva ou criadora.

Nossa posição ante a estética racionalista fica bem esclarecida pelo artigo que publicamos na Revista da Casa da Moeda, nº 19 e escrito em 1949. Ei-lo, com ligeiro acréscimo de algumas linhas:

"Harmonia e equilíbrio nas artes plásticas". Do ponto de vista racional, um conjunto de elementos plásticos (pontos, linhas, planos, volumes ou cores) diz-se harmonioso, quando a sua estrutura específica estiver relacionada conforme à lei (On appelle loi un rapport qui relie, par un lien de nécessité valable universellement, soit deux ou plusieurs faits successifs ou simultanés, soit deux ou plusieurs éléments d'un même fait", P.Mouy, p. 109) natural de organização considerada.

(Inicialmente, convém sublinhar que tanto a arte como a harmonia nada têm a ver com o agradável. Como lembra Sérgio Milliet, "arte não é o que agrada, mas sim o que exprime").

Harmonia é o resultado do enlaçamento íntimo de partes subordinadas às suas leis próprias de organização. A parte de um conjunto, dentro do critério da psicologia estrutural, explica-se em função do todo. Harmonia em música seria a combinação de sons ligados de modo natural "segundo regras e leis que regem a formação e o encadeamento dos acordes". Diz-se de um quadro que está harmonizado, quando a escala cromática observa uma relação de valores sustentados por dependência

(\*) - Herbert Read + "A infelicidade das Artes Plásticas", em "A Manhã", 28 de novembro de 1948.



mútua". (\*). Composição plástica é um "conjunto de pontos, linhas, planos, volumes ou côres dispostos de acôrdo com certas normas e visando determinado objetivo plástico". Atinge-se a estrutura plástica através da conformidade com a lei natural que supomos, cremos existir no mundo. Como tudo está relacionado com o ser que conhece, mesmo a lei natural, sendo no ato da apercepção função do eu cognoscente, é uma problemática subordinada à teoria do conhecimento.

Segundo a teoria da forma, o universo inteiro não seria senão um conjunto de estruturas. Assim êle se apresentaria ao conhecimento humano. Cada estrutura teria, segundo o Dicionário Filosófico, "suas leis e relações próprias que seriam irreduzíveis, e possuiriam um ser próprio." Poderíamos concluir, então, que as individualidades, em vez de primárias, autônomas, sujeitas à análise, passariam a ser consideradas como estruturas. Seriam "individualidades estruturais", o último termo decrescente não existiria. Tudo são estruturas. Seria condição de plenitude de uma estrutura satisfazer, de um lado, a harmonia e, do outro, a unidade na variedade. A harmonia seria condição necessária, paralela, para se obter, concomitantemente, a unidade da multiplicidade - o acôrdo da discordância de que nos fala Platão. As considerações sobre essa unidade na variedade levam-nos ao termo equilíbrio. Em física, equilíbrio é considerado o estado de repouso, onde atuam forças que se compensam (caráter estável: centro de suspensão = centro de gravidade). Equilíbrio orgânico é a justa ponderação dos elementos que compõem a vida orgânica, de onde resulta o seu funcionamento normal".

Modernamente sabemos que "en réalité, dans le monde des forces il n'y a pas d'équilibre, mais seulement des états de transition". (\*\*)

Do que já escrevemos podemos inferir o seguinte: harmonia e equilíbrio são termos de relação e como tais sujeitos àquelas leis de caráter inicial que consideramos existentes "a priori". Tanto a razão como as estruturas obedecem às mesmas leis de formação de conjuntos. O universo já está organizado. A razão não cria as leis (isomorfismo e monodologia). No conhecimento científico a razão seria unicamente imitativa, seria sempre uma aproximação crescente ao "real" das estruturas. Isso de acôrdo com as premissas da Gestalt. Tudo parece claro, mas segundo os estudos de Max Wenstcher, achamos difícil contornar a dificuldade da validade dessas afirmações no campo da teoria do conhecimento, sem deixarmos uma margem de coisas aceitas, não inteiramente demonstradas racionalmente. Sempre fica uma região inacessível ao entendimento, à razão logicizante - e é daí que a arte autêntica flui.

O fato é que as leis de estrutura que nos levam ao todo pleno, tais como as leis de simplicidade, de regularidade e de simetria, segundo P. Guillaume, "parecem feitas para as formas geométricas ou musicais e são com efeito admiravelmente ilustradas por exemplos dessa classe".

Dêsse modo, nós constatamos que o acôrdo, a plenitude da estrutura obedece àquelas leis que, por sua vez, se aplicam aos objetos geométricos. Artisticamente falando, teriam aplicação imediata e coerente, na estética racionalista, concreta, formalista, onde a "precisão racional", as "oposições" e "contrastes", a "clareza" seriam condições implícitas. Também situaríamos Severini, quando nos diz que: "a obra de arte deve ser eurítmica, isto é, cada um de seus elementos deve estar unido ao todo, mediante uma correspondência constante de acôrdo com certas leis. Poder-se-ia chamar a esta harmonia, obtida mediante correspondências gráficas, um equilíbrio de relações; um equilíbrio não é o resultado de igualdades ou de uma simetria (\*\*\*) tal co-

(\*) - L. Pagano - "Motivos de estética".

(\*\*) - "L'homme devant la science" - Pg 112.

(\*\*\*) - "Le mot symétrie ne signifiait point chez les grecs ce qu'il signifie dans notre langue, une exacte similitude entre les parties droites et les parties gauches; il signifiait la condition d'un corps dont tous les membres ont une mesure commune. En d'autres termes les grecs appelaient symétrie ce que nous



mo é entendido hoje, mas sim, ao contrário, o resultado de uma relação de números ou de proporções geométricas que constituem uma simetria por equivalência".

Harmonia, pois, seria o resultado de um equilíbrio de relações, e o equilíbrio o resultado de uma relação de números ou de proporções geométricas. Levando às últimas conseqüências esta atitude, cuja origem remonta a Aristóteles e, principalmente, a Platão e Pitágoras; o primeiro, quando considera a arte imitação e formosura como proporção e grandeza proporcional à vista; o segundo, pelo seu matematicismo - a arte deverá, natural e conseqüentemente, tornar-se na nossa época pura geometria e física-ótica. Não podemos contradizer. Toda tendência exclusivamente racionalista em arte tende a esse ponto. "D'une façon générale, les fonctions mentales ne peuvent se séparer, et elles collaborent toujours, en sorte que toute classification fondée sur leur distinction est artificielle". (\*)

A explanação sistemática da posição que vimos estudando está bem desenvolvida no livro de Torres Garcia: "Universalismo Construtivo". Cumpre-nos assinalar aqui a sua tentativa fracassada de conciliação entre sentimento e razão.

Voltando ao ponto de vista da estética concreta geometrizada, percebemos que ela só nos poderá levar irremediavelmente ao excesso da precisão matemática, à aridez de coração, à morte da arte considerada como atitude lírica ante o destino da existência humana. No caso da estética geométrica-concreta, é possível mesmo racionalizar o processo "criador", dentro da referida esfera, de tal modo que, por processos unicamente científicos (matemáticos, físicos), poderíamos construir uma composição espacial adequada. Assim, utilizando-se da geometria, o artista ordenaria um conjunto de formas com o compasso e a régua, sujeitando-se aos conceitos de divisão harmônica, média extrema razão, regra de ouro (quando o número 6 é incomensurável...) e às propriedades dos entes ou figuras geométricas euclidianas fundamentais. (\*\*). Depois, baseando-se nos conhecimentos físicos sobre a ótica (contrastes das cores complementares), escolheria racionalmente as cores de modo a se harmonizarem entre si mesmas e em relação aos espaços das figuras geométricas a serem preenchidos. Se quiséssemos continuar nossa construção ornamental, se ultrapassássemos o abstrato geométrico, considerando-o como esqueleto da composição, poderíamos representar figuras humanas, o claro-escuro, as passagens etc. Seria acrescentar o valor da habilidade artesanal, seria cair no ideal do academismo, isto é, seria tentar ressuscitar um cadáver, por meio de receitas intelectuais.

Entretanto, se parássemos na construção geométrica, no jogo único dos elementos plásticos formais, concretos "em si", esta obra representaria em nossos dias aquela dominante do espírito grego: o intelectualismo, ou o espírito cartesiano bem pousado. A estética racional-geométrica - fruto de atitude idealista, teria uma função utilitária, na ornamentação da arquitetura moderna funcional. O arquiteto seria ele próprio o artista construtor de suas decorações murais - e qualquer pessoa poderia construir esse tipo de obra. Bastaria existir um instituto onde se calculasse racionalmente o "como" da composição. E o "por quê?" ou o "para quê?" - Ornar, decorar, nos responderiam... (achamos pouco para uma vida humana, aberta aos ceus e guiada por móveis profundos).

Sentimos que de fato se obtém, assim, a unidade plástica, mas se

(\*) - P. Mouy - Logique - Pg 56.

(\*\*) - Em relação ao retângulo áureo, ver Wodsworth, Psicologia Experimental, capítulo "A Estética Experimental".

appelons proportion, c'est-à-dire, le rapport constant des membre entre eux et de chaque membre avec le corps entier, de telle sorte que, la mesure d'une seule partie étant connue, on puisse en induire à la fois la mesure des autres parties et celle du tout".

(Grammaire des Arts du Dessin: Charles Blanc, 4<sup>ème</sup> édition, 1881).



ria unidade racional, matemática, formalista, concreta, quantitativa, espacial.

Esta estética ajuda-nos a enquadrar no pragmatismo do mundo mecânico, estandardizado, em que vivemos. Sua existência justifica-se ante sua utilidade, sua eficiência, no ensino técnico. Mas, perguntemos, à guisa de conclusão deste artigo: não haveria outros tipos de formas plenas a não ser as que se aplicam às formas geométricas e aos sons musicais? "A plenitude da figura humana, pelo menos para o homem a de todos os objetos do instinto - esta plenitude específica se reduz ao tipo precedente?" - P.Guillaume.

"O futuro da pintura depende da resposta que dermos a esta pergunta". Onofre Penteado, 1949.

Mas, na realidade, ao lado de Mondrian, Max Bill, Malevitch, vemos Klee, Masson, Chagall, Mahessier, Kandinsky, etc. ...

Fica sugerido com êsse final um novo "tipo" de composição, a "composição criadora", ou melhor, a composição emotiva.

#### XIV

#### A COMPOSIÇÃO EMOTIVA

"Tous les procédés sont sacrés s'ils sont intérieurement nécessaires. Tous les procédés sont péchés s'ils ne sont pas justifiés par la Nécessité Intérieure".

Kandinsky

"Uma obra de arte é boa quando nasce de uma necessidade; é a natureza da sua origem que a julga."

Rainer-Maria Rilke.

A "composição emotiva" é o verdadeiro núcleo do instituto superior de arte (\*). Nutre-se do mistério, da Vida, da interioridade. Resulta de um "élan" interior que se quer exteriorizar em formas únicas. É a posição criadora, na qual a necessidade de expressão gera a forma estrutural da obra, em obediência aos ritmos vitais e cósmicos. As diferenças individuais geram, pois, categorias artísticas diferentes. Não mais duas, como está implícito nas visualizações de Wölfflin, mas tantas quantas são as personalidades dos artistas criadores.

Não há receitas nem dogmas. Aqui coexistem democraticamente todas as tendências, desde que originadas no profundo das necessidades expressivas.

Do ponto de vista pedagógico, as exigências são as do espírito universitário. Ela exige condições universais para o pleno exercício da atividade criadora das diferentes personalidades. Exige professores que sejam capazes de perceber a originalidade de seus alunos.

A.Barclay Russel, em artigo saído no livro "Art et Education" - (Unesco, 1954), diz-nos que, após longas pesquisas feitas no Reino Unido, pareceu-lhe existir uma dezena de modos de expressão distintos e nitidamente definidos. Cada uma dessas linguagens fundamentais possuiria um domínio específico de aplicação, sua "maneira" própria de compor; seu sentido da perspectiva ou o emprêgo das cores, sendo que podem existir no estado puro, constituindo, assim, categorias artísticas distintas (consultar pág. 50 do livro citado). No plano pedagógico-co-didático é desejável, aconselha Barclay, que o professor saiba identificar, compreender e cultivar êsses diversos modos de expressão, que

(\*) - No referente aos outros dois tipos de composição, o problema se resume numa questão de cultura artística.



êle descobre em estado embrionário nos desenhos de seus alunos. Esclarece o autor que, se se permite a expressão se liberar organicamente da sensibilidade e das experiências pessoais do artista, constata-se que existe uma técnica conveniente a esta forma particular de expressão e a esse tipo especial de artista, que não pode verdadeiramente adquirir nenhum outro gênero de maestria; esta técnica, acrescenta Barclay, melhorará regularmente no mesmo ritmo que a qualidade de expressão e responderá plenamente a suas necessidades. De fato, o aprendizado da técnica não antecede a expressão. Expressão e técnica formam um único todo. (Há tantas técnicas quantas são as personalidades artísticas).

Há também a considerar a participação do corpo na atividade artística. O que conta na experiência artística, lemos às páginas 17 do livro "Art et Education", não é somente a participação direta do corpo na atividade artística, mas também a projeção, consciente ou inconsciente, do "eu" corporal no ato criador. Em se falando da "experiência auto-plástica", visa-se geralmente à projeção consciente do "eu" corporal na atividade criadora, e chama-se muitas vezes "experiência-cinestésica" a projeção de tensões musculares inconscientes e das sensações corporais difusas. As duas são intimamente ligadas ao desenvolvimento físico. Às páginas 24 lemos que se descobriram certas relações entre as cores que o indivíduo utiliza em suas obras pictóricas e a pigmentação de sua pele. "É preciso então, para o futuro, ter em conta nas pesquisas pedagógicas esta influência das características corporais. De toda evidência, esse modo de expressão pela cor deverá ser estudado pelos psicólogos de modo mais aprofundado como até o presente não foi feito. Não é mais possível explicar simplesmente pelo emprego de cores para fins decorativos".

São pesquisas que vêm fundamentar a atitude artística expressa sob o título "composição emotiva". É o homem total que cria a obra de arte: o homem considerado em sua estrutura psico-fisiológica, com seus problemas, seus conflitos, seus mistérios, suas alegrias e tristezas, suas necessidades e anseios.

Uma das primeiras notícias que tivemos relativas às pesquisas psicológicas foram sobre as experiências que se fizeram na universidade de Glasgow:

"Provou-se cientificamente que há uma grande divergência entre o que vê o olho e as variações que sofre a representação, ao aplicar-se a perspectiva científica, que é uma construção do intelecto e não uma percepção direta. A representação do caráter "real" de um objeto, baseado nas leis do desenho e da perspectiva, é uma construção intelectual ou objetiva e que a figura fenomênica, que é a única experiência direta da vista, é uma experiência subjetiva. Partindo desta compreensão é natural que o artista queira ir adiante em duas direções. Em uma direção pode afirmar a natureza intelectual ou objetiva de sua atividade, porém, em lugar de pretender reproduzir literalmente o "caráter real" do objeto, a cena visível, pode fundamentar-se noutros princípios "a priori". Tomando o objeto só como um ponto de partida, pode criar uma série de variações, como um músico, em torno de um simples tema, constrói uma composição com unidade na forma. Em outra direção pode o artista afirmar a natureza subjetiva de sua atividade, abandonando todo projeto de reproduzir o caráter fenomênico de um objeto ou qualquer forma dada pela experiência da vista; decide-se a projetar sobre a tela unicamente um emaranhado de linhas e cores que são inteiramente subjetivas em sua criação. Cada obra de arte constitui uma lei para si mesma. Estas as duas teorias em que se fundamentam as manifestações da arte contemporânea. Poderemos dizer que a primeira teoria seria "forma abstrata" de caráter estático, e a segunda, teoria de "forma subjetiva" de caráter dinâmico". Mondrian e Masson, ou o cubismo, o abstracionismo ortodoxo e o surrealismo e o abstracionismo expressivo (Kandinsky), seriam explicados por esses esquemas interpretativos.



O problema, portanto, da composição, depende da necessidade de expressão do ser, considerado em sua estrutura e autonomia ou especificidade, e no mundo histórico-cultural. O ritmo, a forma ou estrutura da composição é conseqüente à necessidade interior de expressão. Daí o respeito necessário às personalidades dos alunos artistas, daí a necessidade de as condições estimulantes serem universais. Ao artista superior caberá a árdua missão de revelar os fins supremos da vida pela via dos símbolos emotivos (que ele apreende com a totalidade de seu ser).

Professôres com essa visão serão, então, capazes de empreender a reforma burocrática das Belas Artes. (\*). Os exames, os concursos seriam substituídos por exposições individuais e o critério de valorização seria, não a mera e fria habilidade de reproduzir academicamente, mas a captação da alma artística do aluno. Claro está que nas condições de fato reais, atuais, a aplicação de tudo o que propomos será progressivamente feita.

Onofre Penteado Neto

São Paulo, 30 de dezembro  
1954

(Revisão - 1955)

\*

---

(\*) - Ver "Esboço de um regimento de um instituto superior de artes plásticas", trabalho do autor, publicado em 1951.



## FINS E MEIOS DA EDUCAÇÃO ARTÍSTICA UNIVERSITÁRIA

Tese de concurso para a 2ª cadeira de Desenho Artístico da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

Rio de Janeiro

1 9 5 5

### B I B L I O G R A F I A

#### 1ª PARTE (A)

##### Introdução

##### Considerações Gerais:

Finalidade: - liberação das personalidades pela auto-criação.  
Meios: - atividade livre, pesquisadora; condições adequadas; educação nova.

- 1 - JONAS COHN - Pedagogia Fundamental - 2ª Edição - Editorial Losada SA - Buenos Aires - 1952
- 2 - JOHN DEWEY - Democracia y Educación, Una Introducción a la Filosofía de la Educación - 2ª Edição - Editorial Losada SA - Buenos Aires - 1953
- 3 - N.BERDIAEFF - Au Seuil de la Nouvelle Époque - Traduction de Daria Olivier - Delachaux et Niestlé SA - Neuchatel - Paris - 1947
- 4 - N.BERDIAEFF - Cinq Méditations sur l'Existence - Traduit du russe par Irène Vildé-sot - Fernand Aubier - Éditions Montaigne - Paris - 1936
- 5 - NICOLAS BERDIAEFF - El Cristianismo y el Problema del Comunismo - 4ª Edição - Espasa-Calpe Argentina SA - Buenos Aires - 1943
- 6 - E.CASSIRER - Las Ciencias de la Cultura, Capítulo: "Tragédia de la Cultura" - Fondo de Cultura Económica - México - 1951
- 7 - PITIRIM A.SOROKIN - La Crisis de Nuestra Era - Traducción de Carmen Canalejas Masip - Espasa-Calpe Argentina SA - Buenos Aires - 1948
- 8 - KARL JASPERS - Ambiente Espiritual de Nuestro Tiempo - Colección Labor - 1933
- 9 - JOSE ORTEGA Y GASSET - El Tema de Nuestro Tiempo - 6ª Edição - Espasa-Calpe Argentina SA - B.A. - 1947
- 10 - AUGUST MESSER - Fundamentos Filosóficos de la Pedagogía - 2ª Edição - Colección Labor - 1933
- 11 - LORENZO LUZURIAGA - Pedagogía - Editorial Losada - Buenos Aires - 1950
- 12 - AUGUST MESSER - Filosofía y Educación - Editorial Losada SA - Buenos Aires - 1949
- 13 - W.H.KILPATRICK e outros - Filosofía de la Educación - Editorial Losada SA - Buenos Aires - 1946



- 14 - W.H.KILPATRICK - Educação para Ums Civilização em Mudança - Tradução de Noemy S.Rudolfer - 2ª Edição - Edições Melhoramentos - São Paulo - 1952
- 15 - JEAN CASSOU, - Situation de l'Art Moderne - Les Éditions de Minuit - 1950
- 16 - GASTAN BACHELARD, ERWIN SCHRÖDINGER, PIERRE AUGER, etc - Rencontres Internationales de Genève - L'Homme Devant la Science - Neuchâtel - 1953
- 17 - HERMAN NOHL - Antropología Pedagógica - Fondo de Cultura Económica - 1950
- 18 - DOMINGO TIRADO BENEDI, SANTIAGO HERNANDEZ RUIZ - Compendio de la Ciencia de la Educación
- 19 - LOURENÇO FILHO - Introdução ao Estudo da Escola Nova - 6ª Edição - Edições Melhoramentos
- 20 - ARNOLD J.TOYNBEE - A Civilização Posta à Prova - Tradução de Luiz de Sena - Companhia Editora Nacional - São Paulo - 1953
- 21 - H.G.WELLS, JULIAN HUXLEY, G.P.WELLS - A Ciência da Vida, VII - A Nossa Vida Mental - Tradução de Almir de Andrade - Livraria José Olympio Editora - Rio-de-Janeiro - 1941
- 22 - C.VIRGIL GHEORGHIU - A Vigésima Quinta Hora - Tradução de Vittorio Nomésio - Prefácio de Gabriel Marcel - Livraria Bertrand - Lisboa - Difusão Europeia do Livro - São Paulo - 1950

#### I - Contra os Dogmatismos

"Il n'y a pas de Il faut en art. L'art est éternellement libre. L'art fuit devant les impératifs comme le jour devant la nuit."

Kandinsky.

- 23 - WILLIAM H.KILPATRICK - La Función Social, Cultural y Docente de la Escuela - 4ª Edición - Editorial Losada SA - Buenos Aires - 1946
- 24 - JOHN DEWEY - La Ciencia de la Educación - 3ª Edición - Editorial Losada SA - Buenos Aires - 1948
- 25 - JOHN DEWEY - Vida e Educação - 3ª Edição - Edições Melhoramentos - São Paulo
- 26 - ROBERT DOTTRENS - Hay que Cambiar de Educación - Editorial Kapelusz - Buenos Aires - 1947
- 27 - H.ANSAY, TERWAGNE y J.VELUT - La Nueva Pedagogía - Editorial Kapelusz - Buenos Aires - 1947
- 28 - UNESCO - Art et Éducation - 1954
- 29 - ANDRÉ MAURAU - Les Voix du Silence - La Galerie de La Pléiade - 1952
- 30 - PAUL MOUY - Logique - Hachette - 1944
- 31 - FRANCISCO ROMERO, EUGENIO PUCCIARELLI - Lógica - 7ª Edição - Espasa-Calpe Argentina - Buenos Aires - 1944
- 32 - C.FRIEDRICH, FREIHERR VON WEIZSÄCKER - Para uma Concepção Física do Universo - Tradução de L.Cabral de Moncada - Coimbra - 1945
- 33 - PASCUAL JORDAN - La Física del Siglo XX - Fondo de Cultura Económica - 1950
- 34 - HENRI BERGSON - Durée et Simultanéité, à propos de La Théorie d'Einstein
- 35 - LINCOLN BARNETT - O Universo e o Dr.Einstein - Edições Melhoramentos
- 36 - ALBERT EINSTEIN - Teoria da Relatividade
- 37 - JEAN CASSOU, ERNEST ANSERMET, GABRIEL MARCEL, etc - Rencontres Internationales de Genève, Debat Sur l'Art Contemporain - L.Jullien - Geneve - 1949
- 38 - FELIX KAUFMANN - Metodologia de las Ciencias Sociales - Fondo de Cultura Económica - Mexico - 1946
- 39 - GASTON BACHELARD - Le Nouvel Esprit Scientifique
- 40 - FERNANDO DE AZEVEDO - Princípios de Sociologia - 5ª Edição - Edições Melhoramentos - 1951



- 41 - WASSILY KANDINSKY - Du Spirituel dans l'Art et dans la Peinture en Particulier - Galerie René Drouin - Paris - 1949
- 42 - JEAN WAHL - Introducción a la Filosofía - Introducción de José Gaos - Breviarios del Fondo de Cultura Económica - México - 1950
- 43 - LILIANE GUERRY - Cézanne et l'Expression de l'Espace - Flammarion, Editeur - Paris - 1950
- 44 - VICTOR BROCHARD - Los Escépticos Griegos - Editorial Losada SA - Buenos Aires

## II - Pela Expressão Atual

- 45 - ONOFRE DE A. PENTEADO JÚNIOR - Fundamentos do Método - Companhia Editora Nacional - São Paulo - 1938
- 46 - ONOFRE DE A. PENTEADO JÚNIOR - Compêndio de Psicologia (Problemas de Psicologia Educacional) - 2ª Edição - São Paulo
- 47 - JACQUES MARITAN - Cuatro Ensayos Sobre el Espíritu en Su Condición Carnal - Traducción de Eugenio S. Melo - 2ª Edición - Ediciones Desclée, de Brouwer - Buenos Aires - 1947
- 48 - DONALD PIERSON - Teoria e Pesquisa em Sociologia - 2ª Edição - Edições Melhoramentos - 1948
- 49 - HENRI BERGSON - Le Rire - 87ª Édition - Presses Universitaires de France - 1950
- 50 - HENRI BERGSON - Las Dos Fuentes de la Moral y de la Religión - Traducción de Miguel González - Editorial Sudamericana - Buenos Aires - 1946
- 51 - A. DE RIDDER e W. DEONNA - El Arte en Grecia - Traducción del Dr. Luís Pericot Garcia - Editorial Cervantes - Barcelona - 1926
- 52 - ÉLIE FAURE - Histoire de l'Art, "L'Esprit des Formes" - Librairie Plon - Paris - 1949
- 53 - W. G. CONSTABLE - Ensayo Sobre Especialización Artística - Colección "Ulisses" - Ediciones Centurión - Buenos Aires - 1945
- 54 - HERBERT READ - Arte y Sociedad - Traducción de Agustín J. Alvarez - Editorial Guillermo Kraft - Buenos Aires - 1951
- 55 - ROGER BASTIDE - Arte e Sociedade - Livraria Martins Editora - São Paulo - 1945
- 56 - CHARLES LALO - El Arte y la Vida Social - Traducción de Gustavo Navaza - Editorial Albatris - 1946
- 57 - ERNEST CASSIRER - Antropología Filosófica - Versión de Eugenio Imaz - Fondo de Cultura Económica - México - 1945
- 58 - FEDERICO NIETZSCHE - El Origen de la Tragedia - Traducción de Eduardo Ovejero - M. Guilar Editor - Buenos Aires - 1947
- 59 - CHARLES BAUDOIN - Psicoanálises del Arte - Traducción de Marcos Fingerit - Ediciones Siglo Veinte - 1946
- 60 - BENEDETTO CROCE - Breviario de Estética - Tradução de Miguel Ruas - Atena Editora - São Paulo
- 61 - JOHN DEWEY - El Arte Como Experiencia - Fondo de Cultura Económica
- 62 - SERGIO MILLIET - Pintura Quase Sempre - Edição da Livraria do Globo - Porto Alegre - 1944

## III - Pela Elite do Caráter, da Inteligência, do Coração

- 63 - RAINER-MARIA RILKE - Cartas a um Poeta - Tradução de Fernanda de Castro - Portugália Editora - Lisboa - 1948



- 64 - ODILON REDON - Sobre La Vida, El Arte y Los Artistas - Traducción de Antonio R. Costa - Editorial Poseidon - 1945
- 65 - HORACE LECOQ DE BOISBAUDRAN - L'Education de La Memoire Pittoresque et La Formation de L'Artiste - Henri Laurens, Éditeur - Paris
- 66 - JOHANNES HESSEN - Filosofia dos Valores - Tradução de L. Cabral de Moncada - Saraiva Editôres - São Paulo - 1946
- 67 - ABEL SALAZAR - O Que é A Arte? - Saraiva Editôres - São Paulo - 1940
- 68 - LÚCIO COSTA - O Ensino do Desenho - Revista Cultura n° 1 - Ministério da Educação e Saúde - Dezembro 1948
- 69 - VIEIRA DE ALMEIDA - Filosofia da Arte - Saraiva - São Paulo - 1942
- 70 - FIDELINO DE FIGUEIREDO - A Luta pela Expressão - Prolegômenos para uma Filosofia da Literatura - Editorial Nobel - Coimbra - 1944
- 71 - ALCEU AMOROSO LIMA - Estética Literária - América Editôra - 1945
- 72 - JACQUES MARITAIN - Arte e Poesia - Tradução de Edgard de Godoi da Mata-Machado - Livraria Agir - 1947
- 73 - BERNARD BERENSON - Esthetique et Histoire des Arts Visuels - Traduction et Préface de Jean Alazard - Éditions Albin-Michel - Paris - 1953

#### IV - Um pouco sobre a E.N.B.A.

- 74 - JULIO E. PAYRÓ - Pintura Moderna - 3ª Edición - Editorial Poseidon - Buenos Aires - 1950
- 75 - COSSIO DEL POMAR ARTE NUEVO
- 76 - ONOFRE DE A. PENTEADO NETO - Algumas Conquistas de Movimento Plástico Moderno - Revista ENBA n° 4 - 1950
- 77 - BERNARD DORIVAL - Les États de La Peinture Française Contemporaine - Gallimard - 1944
- 78 - REVISTA ART D'AUJOURD'HUI n° 7-8, Março 1950
- 79 - PEINTURE MODERNE - Skira - 1953
- 80 - RALPH LINTON - O Homem: Uma Introdução à Antropologia - 29ª Edição - Tradução de Lavinia Vilela - Livraria Martins Editôra
- 81 - M.A. BLOCH - Philosophie de l'Éducation Nouvelle - Presses Universitaires de France - Paris - 1948
- 82 - EDUARD SPRANGER - La Experiencia de La Vida - Edições Realidad - Buenos Aires - 1949
- 83 - ROBERT S. WOODWORTH - Psychologie Experimentale - Traduit par André Ombredane et Irène Lézine - Presses Universitaires de France - 1949
- 84 - A. GESEIL - La Educación del Niño en La Cultura Moderna - Traducción de Roselin Müller - Editorial Nova - 1948
- 85 - ED. CLAPARÈDE - A Educação Funcional - Tradução de Damasco Penna - Companhia Editôra Nacional - 1950
- 86 - FERNANDO DE AZEVEDO - Sociologia Educacional - 2ª Edição - Edições Melhoramentos - 1951
- 87 - XXÈME SIÈCLE - Cahiers d'Art - Janvier 1952 - Nouvelles Conceptions de l'Espace
- 88 - JOSÉ LEÓN PAGANO - Motivos de Estética - El Ateneo - Buenos Aires - 1941



## 1ª PARTE (B)

### V - Utilidade e Arte (Para quê escola de arte?)

- 89 - FÉLICIEN CHALLAYE - Estética - Colección Labor - 1935
- 90 - E. MEUMANN - Sistema de Estética - Espada-Calpe Argentina - Buenos Aires - 1947
- 91 - H. ADOLFO TAINE - Del Ideal en El Arte - Versión de A. Conca - Editorial Tor - Buenos Aires
- 92 - SHELDON CHENEY - História da Arte - Tradução de Sérgio Miliet - Livraria Martins Editôra - São Paulo - 1949
- 93 - J. TORRES GARCIA - Universalismo Construtivo - Editorial Poseidon - Buenos Aires - 1944
- 94 - PIETRO UBALDI - A Grande Síntese - Tradução de Mário Corbióli - Edição da Sake - São Paulo - 1952

### VI - Arte e Ciência (Para futura discussão dos métodos do ensino artístico)

- 95 - ERWIN RHODE - Psiqué - Traducción de Wenceslao Roces - Fondo de Cultura Económica - México - 1948
- 96 - ERNST VON ASTER - Historia de la Filosofia - 2ª Edición - Traducción de Emilio Huidabro - Editorial Labor - Barcelona - 1945
- 97 - KLINKE-COLOMER - Historia de la Filosofia - 2ª Edición - Editorial Labor - Barcelona - 1953
- 98 - EDWARD MCNALL BURNS - História da Civilização Ocidental - Tradução de Lourival Gomes Machado - Editôra Globo - 1948
- 99 - LEWIS MUMFORD - Técnica y Civilización - Versión y prólogo de Carlos Maria Reyless - Emecq Editôres SA - Buenos Aires - 1945

### VII - Um Pouco Sôbre a Teoria do Conhecimento

"En vérité, une peinture ne se voit pas avec l'oeil, mais est saisie par toutes les forces de l'esprit" (Revista Diogene).

- 100 - JOSÉ GAOS - Antologia Filosófica, La Filosofia Griega - La Casa de España en México - 1940
- 101 - MAX WENTSCHER - Teoria del Conocimiento - Traducción de Rubén Landa y Vaz - Editorial Labor - Barcelona - 1927
- 102 - J. HESSEN - Teoria del Conocimiento - Traducción de Jose Gaos - Editorial Losada - Buenos Aires - 1947
- 103 - RODOLFO MONDOLFO - El Pensamiento Antigo - 3ª Edición - Editorial Losada - Buenos Aires - 1952
- 104 - M. MERLEAU PONTY - Phenomenologie de La Perception - Librairie Gallimard - Paris - 1945
- 105 - JULIAN MARIAS - Historia de La Filosofia - 4ª Edición - Revista de Occidente - Madrid - 1948
- 106 - FRANCISCO ROMERO - Filosofia Contemporânea - 2ª Edición - Editorial Losada - Buenos Aires - 1944
- 107 - AUGUSTO MESSER - Historia de La Filosofia, La Filosofia Actual - 3ª Edición - Espasa-Calpe Argentina - Buenos Aires - 1945
- 108 - GEORGES GURVITCH - Las Tendencias Actuales de La Filosofia Alemana - 2ª Edición - Traducción por P. Almela y Vives - Editorial Losada - Buenos Aires - 1944
- 109 - BERNARD BOSANQUET - Historia de La Estética - Traducción y Apéndice de José Rovira Armengol - Editorial Nova - Buenos Aires - 1949
- 110 - LIONELLO VENTURI - Historia de La Crítica del Arte - Poseidon



## 2ª PARTE (A)

### VIII - As Atividades Recentes do Professor Carlos Del Negro

Bibliografia para o Desenho de Imitação:

- 111 - L.D'HENRIET - Cours Rationnel de Dessin - 4ª Édition - Hachet - Paris - 1883
- 112 - HAROLD SPEED - La Practica y La Ciencia Del Dibujo - Albatros - Buenos Aires

### IX - O Que Propomos

- A - "Um atelier de desenho, ainda que autônomo, é parcela de um organismo maior".
- 113 - LIONELO VENTURI - Pour Comprendre La Peinture de Giotto à Chagall - Traduit par Juliette Bertrand - Éditions Albin Michel - Paris - 1953
- 114 - LOURENÇO FILHO - Psicologia Educacional - Notas de aula do Prof.Lourenço Filho - Faculdade Nacional de Filosofia - 1952
- 115 - LOURENÇO FILHO - Estudo e Avaliação dos Níveis de Maturação - Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Vol.XVII, nº 46, pag.50 - 1952
- 116 - WILLIAM HEARD, KILPATRICK - A Filosofia da Educação de Dewey - Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Vol.XIX, nº 49, pag.77 - 1953
- 117 - ANÁLISE DO PROJETO DA LEI DE DIRETRIZES E BASES - Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Vol. XVIII, nº 48 - 1952
- 118 - LA PREPARATION DU PERSONNEL ENSEIGNANT - Unesco
- 119 - ANÍSIO TEIXEIRA - A Universidade e a Liberdade Humana - Os Cadernos de Cultura - Ministério da Educação e Cultura - 1954
- 120 - PIERRE LAVALLÉE - Les Techniques du Dessin, Leur Évolution Dans Les Différentes Écoles de L'Europe - 12ª Édition - Van Oest Éditions d'Art et d'Histoire - Paris - 1949
- 121 - ANDRÉ LHOTE - Traité du Paysage - 4ª Édition - Flourey - Paris - 1948
- 122 - ANDRÉ LHOTE - Traité de La Figure - Flourey - Paris - 1950
- 123 - HENRI FOCILLON - Vie des Formes - 3ª Édition - Presses Universitaires de France - 1947
- 124 - W.WORRINGER - Abstraccion y Naturaleza - Traducción de Maria Frenk - Breviarios del Fondo de Cultura Económica - 1953
- 125 - HENRIQUE WOLFFLIN - Conceptos Fundamentales en La Historia del Arte - 2ª Edición - Espasa-Calpe - Madrid - 1945
- 126 - MATILA C.GHYKA - Esthétique Des Proportions Dans La Nature et Dans Les Arts - 11ª Édition - Gallimard - Paris
- 127 - W.DE WERSIN W.HOFFMANN HARNISCH JR - O Ornamento e Suas Aplicações Artísticas - Editôra Walter Menzl Rio-de-Janeiro
- 128 - J.DE S'AGARÓ - Composición Artística - 2ª Edición - Leda Las Ediciones de Arte - Barcelona
- 129 - F.LABARTA - Composición Decorativa, Pistura (Artes Aplicadas) - E.Meseguer, Editor - Barcelona
- 130 - EDUARDO SPRANGER - Formas de Vida - 3ª Edición - Traducción por Ramón de La Serna - Revista de Occidente - Argentina - Buenos Aires - 1948
- 131 - MILOUTINE BORISSAVLIEVITCH - Las Teorias de La Arquitectura - Traducido por Martín Augusto de La Riestra - El Ateneo - Buenos Aires - 1949



- 132 - DR.CH.FUNCK-HELLET - "Composition et Nombre d'Or Dans Les Oeuvres Peintes de La Renaissance - Proportion - Symétrie - Symbolisme" - Éditions Vincent - Freal - Paris - 1950
- 133 - MAURICE BUSSET - La Técnica Moderna del Cuadro - Traducción de José Alvarino - Libreria Hachette - Argentina - 1952
- 134 - ARTHUR L.GUPTILL - Pencil Drawing, step-by-step - Reinhold Publishing Corporation - New York - 1949
- 135 - DRAWING WITH PEN AND INK AND A WORD CONCERNING THE BRUSH - Fourth Printing - Reinhold Publishing - New York - 1946
- 136 - THEODORE KAUTZKY - Lápis, Arte e Técnica - Tradução de Raul de Mello - Gertum Carneiro, Editora - 1948
- 137 - KATHARINE KUH - Art Has Many Faces - Herper, Brothers - 1951
- 138 - FORMES ET VIE - N° 1
- 139 - M.NÉDONCELLE - Introduction à L'Esthétique
- 140 - LE PHOTO ALMANACH PRISMA - N° 2
- 141 - CHARLES LALO - Elements D'Esthétique - 7ème Édition - L. Vuibert - Paris - 1946
- 142 - ANUÁRIO DO INSTITUTO DE PSICOLOGIA - Ano 1 - 1951
- 143 - A NOVA PINTURA FRANCESA E SEUS MESTRES DE MANET, A NOSSOS DIAS - Ministério da Educação e Saúde - Rio - 1949
- 144 - ANÍSIO S.TEIXEIRA - A Crise Educacional Brasileira - Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos - Vol. XIX - N° 50 - 1953
- 145 - I.VENDRYES - Le Langage - Éditions Albin Michel - Paris - 1950

X - O Que Propomos

B - ...

- 9 - Bibliografia mínima do "atelier" de desenho - para consultas e estudos:
- 1 - Les Techniques du Dessin - par Pierre Lavallée
  - 2 - Initiation au Dessin - par René Prinnet
  - 3 - Apolo - Salomon Reinach
  - 4 - Les Maîtres du Dessin Français
  - 5 - L'Arbentina - Dessin
  - 6 - História da Arte de Cheldon Cheney
  - 7 - Histoire de La Peinture Moderne - Skirá
  - 8 - Universalismo Construtivo - Torres Garcia
  - 9 - Pintura Quase Sempre - Sergio Milliet
  - 10 - Arte Nuevo - Cossio del Pomar
  - 11 - Pintura Moderna - Julio E.Payró
  - 12 - História da Estética - Bosanquet
  - 13 - Estética - Newmann
  - 14 - Demais tomos da Coleção Skirá
  - 15 - À guisa de estudo: - Charles Blanc - Ruskin - Violett Le Due - Harold Speed;  
Para consultas: - Suma Artis de Pijoan
  - 16 - La Voix du Silence - Mauraux
  - 17 - Wölfflin - Worringer
  - 18 - Pour Comprendre la Peinture de Giotto a Chagall - Lio nelo Venturi
  - 19 - El Arte como Experiencia - John Dewey
  - 20 - Situation de l'Art Moderne - Jean Cassou
  - 21 - André Lhote: - todas as suas obras
  - 22 - Para Saber Ver - Matteo Marangoni - Traducción de Ángel de Apraiz - Espasa-Calpe SA - Madrid - 1951
- 146 - RAMON GOMEZ DE LA SERNA - Ismos - Podeidon
- 147 - ONOFRE DE ARRUDA PENTEADO NETO - Regimento de Um Instituto de Arte - Rio - 1951



- 148 - ONOFRE DE A.PENTEADO NETO - O Ensino Artístico-Rio-1954  
 149 - ONOFRE DE A.PENTEADO NETO - Da Necessidade da Criação de  
 Um Instituto de Arte Moderna - Rio - 1953  
 150 - ARISTÓTELES - Poética - Emecé Editores - Buenos Aires  
 151 - PLATÃO - Fedro, o de La Belleza - Aguilar - Buenos Aires

## 2ª PARTE (B)

### XII - A Composição ou Projeto

- 152 - WILFRID BLUNT - Japanese Colour Prints From Harunoku  
 To Utamaro With An Introduction And Notes  
 153 - JEANNINE AUBOYER - Conceptions Esthétiques de L'Inde -  
 Revue Pro Arte - N° 67, 68 - 1947  
 154 - PEINTURE CHINOISE - Éditions Phaidon - Paris - 1948  
 155 - MINIATURES INDIENNES - Payot Lausanne - 1953  
 156 - LES ICÔNES - Payot Lausanne - 1947  
 157 - MOSAIQUES DE RAVENNE - Payot Lausanne  
 158 - CHAGALL - FERNAND HAZAN - Paris - 1952  
 159 - BLAKE - The Studio - New York - 1948  
 160 - HENRY MOORE - Penguin Books - 1946

### XIII - A Composição Racionalista

- 161 - ABRAHAM HAKER - Raul Lozza y El Perceptismo, La Evolu-  
 ción de La Pintura Concreta - Editorial  
 "Diologo" - Buenos Aires - 1948  
 162 - ALAIN - Propos Sur L'Esthétique - Presses Universitai-  
 res de France - Paris - 1949  
 163 - A.BRACHET - La Vie Créatrice Des Formes - Félix Alcan -  
 Paris - 1927  
 164 - ANDRÉ SAINTE-LAGÜE - Monde Des Formes - Librairie Arthè  
 me Fayard  
 165 - LEONARD DE VINCI - El Tratado de La Pintura - Editorial  
 More-Mere - Buenos Aires - 1952  
 166 - VICENTE NADAL MORA - Dibujo Geometrico - El Ateneo - Bue  
 nos Aires - 1944  
 167 - R.TOCQUET - Cicles et Rythmes - Dunod - Paris - 1951  
 168 - REVISTA FORMES ET VIE - N° 1 - Ano I - Paris - 1951  
 169 - PIET-MONDRIAN - O Neo-Plasticismo - Tradução G.Fau - São  
 Paulo - 1954  
 170 - GUILLERMO WORRINGER - El Arte Egípcio, Problemas de su  
 Valoración - Traducido del Alemán por R.Sa  
 dia - Revista de Occidente - Argentina -  
 Buenos Aires - 1947  
 171 - KARL JASPERS - Raison et Déraison de Notre Temps - Tra-  
 duit par Hélène Naef - Desclée de Brouwer-  
 1953 - (Para meditar; ver o novo sentido  
 do termo razão, pag. 62).  
 172 - MIKEL DUFRENNE - Phenomenologie de L'Experience Esthét  
 que - Presses - 1953

### XIV - A Composição Emotiva

"Tous les procédés sont sacrés s'ils sont intérieurement néces-  
 saires. Tous les procédés sont péché s'ils ne sont pas justi-  
 fiés par la Nécessité Intérieure". Kandinsky

"Uma obra de arte é boa quando nasce de uma necessidade; é a  
 natureza da sua origem que a julga". Rainer-Maria Rilke









