

PROPAGANDA DE INSTRUÇÃO
PARA
Portuguezes e Brasileiros

BIBLIOTHECA DO POVO
E DAS ESCOLAS

CADA VOLUME 50 RÉIS

DESENHO E PINTURA

POR

MANUEL DE MACEDO

Conservador do Museu Nacional de Bellas Artes

Cada volume abrange 64 paginas, de composição cheia, edição estereotypada,—e fórma um tratado elementar completo u'algum ramo de sciencias, artes ou industrias, um florilegio litterario, ou um aggregado de conhecimentos uteis e indispensaveis, expostos por fórma succinta e concisa, mas clara, despretenciosa, popular, ao alcance de todas as intelligencias.

LISBOA

SECÇÃO EDITORIAL DA COMPANHIA NACIONAL EDITORA

Adm. Justino Guedes

Largo do Conde Barão, 50

Agencias: PORTO — Largo dos Loyos, 47, 1.º

RIO DE JANEIRO—R. da Quitanda, 38

1898

NUMERO

129

INDICE

Introdução.....	3
A educação do artista.....	5
Considerações geraes e preliminares.....	"
Estudos primordiaes — O curso.....	6
Processos do Desenho.....	11
O «crayon» ou lapis preto.....	"
Desenho a dois lapis.....	17
Desenho a lapis-de-Hespanha.....	18
Desenho a sanguinea.....	"
Desenho a carvão.....	19
Desenho por meio da plumbagina ou graphite.....	21
Desenho sobre madeira, para gravura.....	24
Desenho á penna.....	25
Desenho a aguadas ou agua-tinta.....	27
Desenho a «pastel».....	30
Desenho lithographico.....	31
Processos da Pintura.....	33
Pintura a «fresco».....	34
Pintura a tempera ou a colla.....	38
Pintura encaustica.....	40
Pintura a oleo.....	41
Pintura de aguarella.....	50
Pintura a «gouache» ou «aguaccio».....	53
Miniatura.....	54
Pintura de esmalte; pintura ceramica; etc.....	55
As exigencias de um quadro de composição.....	56
A pintura de paizagem. O estudo do natural.....	58
A paizagem «de effeitos».....	61
A pintura de animaes.....	62
A figura na paizagem.....	"
Conclusão.....	63

ERRATAS

Pag.	Linha	Onde se lê	Leia-se
15	16	os ter dividido	ter dividido o claro-escuro
19	14	negrao	<i>negrao de estezir</i>
57	36	copiando os	copiando-os em
59	41	planos inclinados	planos retirados ou dis- tantes

DESENHO E PINTURA

INTRODUÇÃO

Entre os ramos variadissimos abrangidos pela extensa escala dos conhecimentos humanos, cuja vulgarização, afortunadamente, tanto progride hoje em Portugal, teem merecido menos attenção as diversas especialidades artisticas,—circumstancia que, em vista do atrazo inquestionavel em que se encontram as artes entre nós, torna urgente despertar a attenção do publico, proporcionando-lhe o maior numero possivel de noções ácêrca d'esses factores tão importantes do progresso e da riqueza das nações.

As artes, em Portugal, teem sem duvida jazido até hoje n'um estado de atrophia, absolutamente incompativel com os deveres que o progresso da moderna civilização impõe ás nações cultas,—resultando a todo o instante, da deficiencia da nossa educação artistica e da sua pouca ou nenhuma generalização, não só graves imbarços para o desinvolvimento das artes e das industrias que dependem d'aquellas, como tambem obstaculos insuperaveis, que veem tolher as carreiras a esse numero relativamente consideravel de vocações e de aptidões; as quaes (imbora abundem tanto em Portugal como abundam nos outros paizes) se vêem, entre nós, a braços com a falta quasi absoluta d'esses elementos vivificadores que as nações verdadeiramente civilizadas sabem proporcionar aos seus artistas, aos quaes consideram motores importantissimos dos numerosos ramos das artes industriaes que tanto concorrem para augmentar a prosperidade dos povos.

Entre nós, contudo, começa a manifestar-se, posto que de fôrma vaga e incompleta por enquanto, uma tal ou qual aspiração para o progresso das artes; vai-se sentindo, não só nos grandes centros mas também já hoje em muitas terras de importancia relativamente menor, a necessidade imperiosa de certo numero de medidas com que se favoreça o desenvolvimento dos elementos artisticos que o paiz incerra.

Algumas se teem posto em prática (certo é),— comquanto por ora, se haja procedido á sua realização com mão timida e hesitante.

Introduziu-se, no ensino das nossas principaes escolas de Arte, um certo numero de elementos novos e de reformas salutaras. Crearam-se recentemente em varios pontos do paiz algumas aulas de Desenho applicado ás industrias, medida que mais tarde se projecta ampliar, completando-se por meio da fundação de um Lyceu para o ensino práctico dos ramos principaes das artes-industrias. Inaugurou-se em Lisboa o *Museu de Bellas-Artes*, nucleo já importante de uma collecção publica,— a qual mais tarde, attingido o devido desinvolvimento, poderá concorrer efficazmente para a educação, quer dos artistas, quer dos artifices.

E' pouco ainda, todavia: — a Arte, o seu fim, os seus segredos, os methodos com cujo auxilio se procede á elaboração dos seus productos, são ainda quasi ignorados pelo maior numero.

Similhante ausencia de noções estende-se mesmo, até certo ponto, ás proprias classes illustradas. A confusão e a ignorancia produzem o indifferentismo, a cujos effeitos perniciosos a vulgarização serve de correctivo efficaz; e, aos que acceitam a missão de guiar o espirito publico, assiste o dever de coadjuvarem opportunamente, e na escala mais vasta que lhes seja possivel, a cruzada proficua do ensino.

E' pois com o intuito de cooperar em tão util propaganda que a *Bibliotheca do Povo e das Escolas* incluye agora na lista dos seus livrinhos este modesto tratado, cujo fim principal é vulgarizar o conhecimento dos varios processos do Desenho e da Pintura na sua applicação mais usual e práctica, ajudando o leitor a discriminá-los e habilitando-o a evitar a confusão que a tal respeito domina na grande maioria dos individuos, os quaes, desconhecendo quasi inteiramente os fins da Arte, lhe concedem apenas attenção superficial.

A EDUCAÇÃO DO ARTISTA

Considerações geraes e preliminares

Se a missão do artista fôra apenas (como suppõe o vulgo) transmittir-nos, em cópia fiel e exacta, o *aspecto material* de quantos seres ou objectos fazem parte das scenas da vida real que aquelle pretende reproduzir em suas obras, essa missão seria relativamente facil de cumprir,—e qualquer individuo que reunisse instincto imitativo fortemente desenvolvido, vista perspicaz, boa memoria, e sufficiente aptidão manual, seria forçosamente um grande artista.

Não é comtudo esse apenas, advirta-se bem, o fim de uma obra d'arte,—e por isso mesmo ella se distingue de qualquer dos varios meios imitativos, mas exclusivamente mechanicos, que até hoje foram descobertos (taes como: a camara-lucida, o daguerreotypo, e a photographia).

A Arte exige do artista faculdades mais especiaes e elevadas. E, se este não consegue traduzir na sua obra, a vida, o movimento, a entidade moral do individuo cuja representação apprehende,—se não consegue interpretar o sentimento dominante, a expressão da scena a que assiste e que, ferindo a sua imaginação, o impelle a fixá-la sobre a tēla, imprimindo-lhe *alguma coisa da sua propria individualidade*, e chamando a attenção do publico por esse incanto mysterioso que a *novidade da interpretação pessoal* communica ás boas producções artisticas,—o seu trabalho será (quando muito) o de um copista.

Cumprirá pois unicamente para se attingir o fim elevado da Arte, possuir faculdades proprias e innatas? E, como querem muitos, será o talento artistico apenas um dom natural?

Não, decerto.

As condições iniciaes, o genio, o talento, a intuição e a imaginação poderosas, quinhão das organizações fadadas para as artes, não bastam; incultas ou mal dirigidas, conduzem na maxima parte dos casos a resultados mediocres; é pelo estudo que se completam, estudo arduo e paciente, pois abran-

Entre nós, comtudo, começa a manifestar-se, posto que de fôrma vaga e incompleta por enquanto, uma tal ou qual aspiração para o progresso das artes; vai-se sentindo, não só nos grandes centros mas tambem já hoje em muitas terras de importancia relativamente menor, a necessidade imperiosa de certo numero de medidas com que se favoreça o desenvolvimento dos elementos artisticos que o paiz incerra.

Algumas se teem posto em prática (certo é),—comquanto por ora, se haja procedido á sua realização com mão timida e hesitante.

Introduziu-se, no ensino das nossas principaes escolas de Arte, um certo numero de elementos novos e de reformas salutaras. Crearam-se recentemente em varios pontos do paiz algumas aulas de Desenho applicado ás industrias, medida que mais tarde se projecta ampliar, completando-se por meio da fundação de um Lyceu para o ensino práctico dos ramos principaes das artes-industrias. Inaugurou-se em Lisboa o *Museu de Bellas-Artes*, nucleo já importante de uma collecção publica,—a qual mais tarde, attingido o devido desinvolvimento, poderá concorrer efficazmente para a educação, quer dos artistas, quer dos artifices.

E' pouco ainda, todavia: — a Arte, o seu fim, os seus segredos, os methodos com cujo auxilio se procede á elaboração dos seus productos, são ainda quasi ignorados pelo maior numero.

Similhante ausencia de noções estende-se mesmo, até certo ponto, ás proprias classes illustradas. A confusão e a ignorancia produzem o indifferentismo, a cujos effeitos perniciosos a vulgarização serve de correctivo efficaz; e, aos que acceitam a missão de guiar o espirito publico, assiste o dever de coadjuvarem opportunamente, e na escala mais vasta que lhes seja possivel, a cruzada proficua do ensino.

E' pois com o intuito de cooperar em tão util propaganda que a *Bibliotheca do Povo e das Escolas* incluye agora na lista dos seus livrinhos este modesto tratado, cujo fim principal é vulgarizar o conhecimento dos varios processos do Desenho e da Pintura na sua applicação mais usual e práctica, ajudando o leitor a discriminá-los e habilitando-o a evitar a confusão que a tal respeito domina na grande maioria dos individuos, os quaes, desconhecendo quasi inteiramente os fins da Arte, lhe concedem apenas attenção superficial.

A EDUCAÇÃO DO ARTISTA

Considerações geraes e preliminares

Se a missão do artista fôra apenas (como suppõe o vulgo) transmittir-nos, em cópia fiel e exacta, o *aspecto material* de quantos seres ou objectos fazem parte das scenas da vida real que aquelle pretende reproduzir em suas obras, essa missão seria relativamente facil de cumprir,—e qualquer individuo que reunisse instincto imitativo fortemente desenvolvido, vista perspicaz, boa memoria, e sufficiente aptidão manual, seria forçosamente um grande artista.

Não é comtudo esse apenas, advirta-se bem, o fim de uma obra d'arte,—e por isso mesmo ella se distingue de qualquer dos varios meios imitativos, mas exclusivamente mechanicos, que até hoje foram descobertos (taes como: a camara-lucida, o daguerreotypo, e a photographia).

A Arte exige do artista faculdades mais especiaes e elevadas. E, se este não consegue traduzir na sua obra, a vida, o movimento, a entidade moral do individuo cuja representação imprehende,—se não consegue interpretar o sentimento dominante, a expressão da scena a que assiste e que, ferindo a sua imaginação, o impelle a fixá-la sobre a tóla, imprimindo-lhe *alguma coisa da sua propria individualidade*, e chamando a attenção do publico por esse incanto mysterioso que a *novidade da interpretação pessoal* communica ás boas producções artisticas,—o seu trabalho será (quando muito) o de um copista.

Cumprirá pois unicamente para se attingir o fim elevado da Arte, possuir faculdades proprias e innatas? E, como querem muitos, será o talento artistico apenas um dom natural?

Não, decerto.

As condições iniciaes, o genio, o talento, a intuição e a imaginação poderosas, quinhão das organizações fadadas para as artes, não bastam; incultas ou mal dirigidas, conduzem na maxima parte dos casos a resultados mediocres; é pelo estudo que se completam, estudo arduo e paciente, pois abran-

gem vasta escala os elementos componentes da educação do artista consummado.

Dirigir uma vocação, por mais conspicua que ella se apresente, não é coisa facil. O ensino *estreito*, systematico em demasia, o *tradicionalismo escolastico* intransigente, desincaminham e teem desviado mais de uma vocação superior, afogando á nascença pela excessiva tyrannia da disciplina as tendencias individuaes do artista, condemnando-o a tornar-se em *machina reproductora e inconsciente* das convenções estabelecidas.

O ensino moderno baseia-se principalmente na refutação de taes principios, e a elle se devem os resultados brilhantes que nos nossos dias as artes teem attingido nos paizes cuja civilização é mais completa.

A comprehensão parcial dos verdadeiros preceitos da Arte, ajuizados á luz da vaidade e do amor-proprio, arrasta comtudo muitos artistas para um desprendimento e desdeu vaidoso das theorias, incutindo-lhes confiança exaggerada nos proprios recursos. E' este sem duvida um dos escolhos, d'onde, ao preparar a carreira do artista, o mestre deve saber desviá-lo.

Nem recommendamos apêgo fanatico ás tradições, nem opposição e resistencia obstinada ás theorias, ou excesso de liberdade.

E' n'um meio-termo sensato, que se incontrará o verdadeiro methodo.

Terminadas as considerações preliminares indispensaveis para a intelligencia completa do assumpto, intremos desde já na enumeração dos elementos que constituem, perante as exigencias da Arte moderna, a base da educação dos artistas.

Estudos primordiaes — O curso

O Desenho geometrico e linear, na sua relação immediata com o aspecto geral dos seres animados e dos objectos inanimados, constitue a base fundamental da educação do artista.

Assimilados que sejam pelo estudante esses principios elementares do Desenho, e quando aquelle esteja sufficientemente adextrado em debuxar a contorno as fórmas geraes dos objectos de estructura geometrica pouco complicada, por meio da

quadricula, angulos de redução, etc., adquirindo n'esse tirocinio a comprehensão dos pontos de referencia e de comparação, auxiliares indispensaveis do *desenho a olho* ou a simples vista,—procede em seguida o estudante a copiar objectos de formas geometricas as mais simples, em vulto, taes como solidos de madeira ou de gesso, practica que o inicia nos phenomenos do *claro-escuro* ou effeitos da luz sobre os corpos; e pode, desde este periodo do ensino, incetar o estudo dos principios mais geraes da *perspectiva*, explicando-lhe o professor a razão das apparentes deformações que os diversos objectos soffrem quando postos em contacto com os raios visuaes (ou seja; a differença entre a verdadeira estrutura d'esses mesmos objectos e os diversos aspectos que elles tendem a assumir conforme a distancia a que se vêem e o ponto d'onde se observam).

Em seguida a este periodo de rudimentos, passa o estudante ao *desenho de figura*, copiando a contorno e detalhadamente as feições principaes do rosto humano, começando por desenhar cabeças, e d'ahi progressivamente até se achar apto para copiar satisfactoriamente o contorno de uma figura completa.

Durante este periodo servem de modelo ao discipulo estampas (*), a cuja escolha deve presidir sempre o maximo escripto (evitando-se *maneirismos* que possam viciar-lhe o gosto); tem isto por fim iniciá-lo nos processos mechanicos do Desenho. Quando os trabalhos do discipulo testemunham adeantamento relativo, passa elle a copiar do gesso figuras em vulto, primeiro parcialmente e depois completas, para apprender a ver o relevo da fórma e a reproduzir os phenomenos do claro-escuro—ou acção da luz e da sombra sobre a fórma.

Coincide com este periodo da sua educação o estudo dos principios geraes da Anatomia, o da Perspectiva linear mais desenvolvida, o *desenho de ornato*, os principios geraes de Architectura e do *desenho de paisagem*; deve começar tambem a frequentar as aulas theoricas annexas á escola de bellas-artes, nas quaes receba principios elementares de Historia Geral, de Historia da Arte, Esthetica, etc., como elementos preparatorios para os futuros exercicios de composição.

Uma vez senhor dos problemas da perspectiva linear e sufficientemente adextrado para encontrar-lhe a applicação prá-

(*) Em geral, estampas lithographicas; d'entre as abundantes collecções conhecidas, citaremos o admiravel *curso* de Geirôme — professor da Escola de Bellas-Artes, de Paris.

etica no exercicio do desenho, quer da figura, quer do ornato, da architectura ou da paizagem,—começa para o estudante um novo periodo. Suppondo-se que tenha assimilado sufficientes elementos theoricos e technicos, passa o estudante a desenhar *do vivo* (isto é, pelo natural) copiando da figura humana nua (afim de adquirir conhecimento cabal da fôrma) desenhando roupagens (para estudar o jogo e as combinações de prégas, etc.), estudando tambem ao ar livre a paizagem e observando os aspectos da Natureza e seus phenomenos, acompanhando sempre estes estudos com o cultivo mais desinvolvido dos diversos elementos theoricos (taes como:—a Anatomia; a Perspectiva linear applicada ao *claro-escuro*; a Perspectiva aerea, ou theoria das degradações de intensidade da côr e do vigor do aspecto na apparencia dos objectos conforme a distancia a que se observam; a Historia da Arte; a Archeologia; a Esthetica; etc.).

E' longo este periodo, attento o desinvolvimento crescente dos elementos que forçosamente abrange, sendo indispensaveis durante elle a maxima assiduidade e methodo no estudo, principalmente no que respeita ao desenho da figura humana, ou do *modelo nu*, que, mais do que nenhum outro dos elementos de estudo, concorre para fixar o estylo do artista. E' durante o andamento progressivo do desenho da figura humana que, guiado por habil professor na applicação da estylização geometrica á fôrma humana, o estudante apprenderá a *ver* largamente e a debuxar sem mesquinhez, adquirindo a verdadeira comprehensão da theoria da visão artistica, cujo segredo consiste em reproduzir n'um dado momento, e com uma dada apparencia e expressão, a figura no seu conjuncto e acceção geral (isto é:—apprenderá a traduzir o modelo que tem deante dos olhos por fôrma completa e perfeita, sem perder de vista a unidade de aspecto e sem que a evidencia demasiada dos pormenores mais circumstanciados distraiam a vista e a attenção, fazendo esquecer do todo).

A esta lei são, já se vê, subordinadas todas as reproducções artisticas; e da observação mais ou menos perfeita d'este principio, que lhes é commum, dependerá a maior ou menor perfeição do estylo do artista.

Não se julgue, todavia, que, durante as horas de lazer que lhe são concedidas pelo limite do tempo consagrado á frequencia das diversas aulas, o estudante deva descansar absolutamente; pelo contrario, parte d'esse tempo util será ainda por elle aproveitado em fixar a traços largos e summarios linhas syntheticas de figuras, *animaes*, copiados do vivo, isolados ou

em grupos e em attitudes e situações variadissimas, construcções, utensilios, etc., etc.,—familiarizando-se por esse meio com as infinitas variantes da fórma e dos aspectos da Natureza animada e inanimada.

Não descurará tambem a sua educação intellectual,—pois é mistér que o artista forme o seu espirito para se habilitar, no progresso da sua carreira, a escolher judiciosamente os assumptos das suas composições e a saber medital-os e condensar-lhes os elementos respectivos com criterio são e pontos-de-vista proprios.

Quando o discipulo tem seguido o curso assim indicado durante tres annos approximadamente (pois é variavel o prazo nos diversos paizes onde o ensino das artes se acha cabalmente desinvolvido), habilita-se por meio de exames,—fornecendo provas de aptidão theorica e práctica, a ser admittido ao estudo da Pintura. Recrudescer n'esta nova phase da sua educação a laboriosidade do estudante,—visto que, continuando a desenhlar sempre e insistindo como até aqui na cultura dos elementos que teem concorrido para o seu aperfeiçoamento artistico, encontra-lhe novas e mais desinvolvidas applicações na Pintura. E' agora iniciado no estudo dos phenomenos da *côr*; revela-lhe o professor competente os segredos da acção combinada das côres e suas influencias reciprocas, a harmonia do colorido e as modificações e contrastes que o *claro-escuro* e a *perspectiva aerea* lhes impõem. Vai-se adextrando tambem a manejar o pincel, apprendendo a technica da profissão; e exercita-se nos varios processos materiaes da Pintura, copiando d'entre as obras dos grandes mestres da arte, nas galerias ou museus de bellas-artes, fragmentos que o mestre lhe indigita, os quaes são (como é de suppôr) escrupulosamente escolhidos d'entre os quadros dos pintores que mais se distinguiram pelo valor technico e pericia da execução material do processo.

E' limitado este estudo, o qual dura apenas o tempo sufficiente para que o artista colha as noções principaes indispensaveis dos processos da *pintura a oleo*; o que sobretudo cumpre é evitar, pela variedade dos modelos indicados, qualquer tendencia futura no discipulo a seguir com demasiado servilismo o estylo ou a *maneira* de um determinado *mestre*, o que poderia comprometter no futuro a originalidade do seu estylo e a personalidade da sua propria maneira, predcados indispensaveis no verdadeiro artista.

Passa em seguida o artista a pintar *do vivo*, copiando assiduamente do natural a figura, a paisagem, os phenomenos na-

turaes e artificiaes da luz, etc. E' durante esta phase do estudo que lhe são inculcados os principios e regras fundamentaes da composição; e, quando pelo constante exercicio se encontrar apto para traduzir discretamente na téla qualquer assumpto, impõe-lhe o professor, como prova, apresentar, em esboço mais ou menos rapidamente executado ou acabado, algumas composições, cujo assumpto pode ser por elle fornecido ao estudante ou deixado á eleição d'este ultimo, limitando-se-lhe o prazo para a execução e para a investigação dos respectivos elementos.

Decorridos dois ou tres annos d'estes aturados exercicios, é chamado o discipulo a exames finaes, aos quaes concorre com um certo numero de provas de habilitação, taes como: — um estudo (pintado) de uma figura humana núa, e um estudo no mesmo genero (desenhado), sendo o primeiro em tamanho natural e o segundo em escala mais reduzida; um estudo de ornato (pintado) e outro de architectura; uma cabeça humana (pintada), estudo de expressão; um *imprompto* ou esboço de uma composição qualquer (assumpto historico, em geral); um quadro estudado (assumpto imposto ou de eleição propria); e uma dissertação escripta, desinvolvendo amplamente qualquer these relativa ás theorias da arte (*).

Se ante o resultado dos exames finaes o discipulo é digno de premio ou distincção,—adquire, por esse facto, direito a uma pensão sufficiente, quer para o subsidiar durante uma viagem de instrucção, afim de visitar successivamente os grandes centros artisticos da Europa, quer para completar a sua educação de artista com um curso superior de Pintura, practicando em uma das tres principaes academias da Europa (Roma, Paris, ou Munich).

Transportado o novel artista a um *meio* artistico superior, assistindo a exposições artisticas frequentes, visitando os museus celebres, as collecções archeologicas, estudando os trajos, a armaria, e as artes sumptuarias, em seu conjuncto, nas abundantes collecções das grandes capitaes, proporciona-se-lhe por este modo um meio efficaz de alargar a escala dos seus conhecimentos artisticos, aperfeiçoar a sua educação e fixar o seu estylo, adoptando definitivamente a especialidade em que porventura haverá de distinguir-se.

O curso completo de Desenho é, já se vê, commum a todas

(*) Em algumas academias ou escolas de bellas-artes o discipulo é obrigado a repetir as provas de habilitação das principaes materias que frequentou nos periodos anteriores do ensino.

as especialidades artisticas; e, terminado elle, o discipulo que haja de adoptar qualquer d'essas especialidades (taes como, por exemplo, a Esculptura, a Architectura, a Gravura, ou algum dos muitos ramos em que se dividem as artes decorativas) encontra ainda, já na academia que frequenta, já em lyceu especial ou instituto das artes decorativas, amplos recursos de ensino para desinvolver a sua aptidão.

A organização do ensino na Academia de Lisboa, successivamente ampliado n'estes ultimos annos, acha-se hoje constituida por elementos semelhantes aos que atraz indicámos; na Academia do Porto, menos ampla na escala das varias disciplinas artisticas, projectam-se varias reformas que em breve a elevarão á altura da de Lisboa.

Existem tambem (além dos dois institutos de desenho applicado ás industrias nas duas mencionadas cidades) cêrca de uma duzia de escolas de principios de desenho industrial espalhadas pelas diversas provincias do reino e cuja instituição é recente,— sendo provavel que brevemente venha a fundar-se um instituto ou conservatorio de artes e officios (no genero das *training-schools* da Gran-Bretanha), onde os artistas e artifices apprendam as applicações prácticas do Desenho aos diversos mistêres que abrange a vasta escola das artes decorativas.

PROCESSOS DO DESENHO

O «crayon» ou lapis preto

Ao intrar na enumeração dos processos que se applicam ao Desenho, é logico que principiemos pelo *crayon* (*), visto ser o meio adoptado de preferencia nas academias e escolas de Desenho para os estudos preparatorios da Pintura; é com o seu auxilio que os discipulos copiam o ornato, quer por estampas, quer por modelações em gesso, e a figura humana, já pelas reproducções no mesmo genero, já pelo natural ou do vivo.

O *crayon*, ou cré preto, é um lapis calcareo; tem de comprimento pouco mais de 0^m,05 e é esquinado, apresentando

(*) Vocabulo francez, que se generalizou entre nós, e que pode hoje considerar-se nacionalizado.

quatro faces planas, em sentido longitudinal, nos dois terços da extensão,— e, d'ahi por deante até á extremidade, convergindo em fôrma de pyramide truncada.

Comprehendem estes lapis uma escala de tres numeros: — os que correspondem ao n.º 1 são mais duros; apresentam menor consistencia successivamente os n.ºs 2 e 3; os primeiros servem para accusar o contorno e pormenores mais circumstanciados no acabamento do desenho, emtanto que os outros servem para graduar as *massas* e *planos* do *claro-escuro*, assim como para reforçar os escuros e os toques mais vigorosos e decisivos.

Mais duas especies de *crayons* existem ainda: — uns, cylindricos, polidos á superficie (para não sujarem os dedos) um pouco mais curtos do que os da especie primeiro indicada, e com identica numeração; outros, resguardados (como esses lapis vulgares que todos conhecem) por um involucro de madeira (e apresentando comprimento igual aos dos mesmos lapis).

Estes ultimos são mais finamente preparados do que qualquer das outras especies; e, permittindo pela relativa brandura manejo mais rapido e livre, adaptam-se de preferencia ao desenho da paisagem. Os melhores d'esta especie são os *lapis Wolf*.

No acto de aparar o *crayon*, deve cortar-se este mui gradualmente, por meio de incisões de profundidade igual, praticadas em volta da superficie, partindo da extremidade para o grosso do lapis até que o aparo apresente um cône de perfeita egualdade; aliás, a ponta do lapis pela excessiva agudeza, quebrar-se-ha a todo o momento.

Antes que se principie qualquer desenho, é conveniente possuir de antemão uma certa porção de lapis aparados, que se irão substituindo á medida que o bico se fôr gastando; d'esta fôrma evitar-se-ha interromper com demasiada frequencia o trabalho.

Introduz se o *crayon* em uma *caneta* de metal, cujo comprimento é o de um lapis ordinario de madeira, com as duas extremidades fendidas pelo meio e munidas de duas *anilhas* que apertam o lapis e o mantem fixo em qualquer dos dois receptaculos.

Na execução de qualquer desenho a *crayon*, procede-se pela seguinte fôrma: — estende-se uma folha de papel adequado ao genero sobre uma especie de cavalete simplificado, que se designa pelo nome de *estirador*, e que é composto de uma superficie de madeira (maior em dimensões do que o papel para de-

senho de formato mais avantajado), a qual tem na base uma estreita prateleira, que serve para depositar os petrechos do trabalho.

Esta tábua é ligada por machas-femeas na parte superior a um caixilho movel que a excede em comprimento cêrca de um terço, assentando no chão; o artista, quando se senta para trabalhar, descança sobre as pernas a tábua, e, para segurar o caixilho, apoia um pé sobre a travessa que existe na parte inferior do mesmo caixilho.

Fixa-se o papel sobre a tábua por meio de oito pequenas tachas metallicas (de latão ou aço), muito curtas e agudas de pé, e com uma cabeça muito chata, vulgarmente designadas nas aulas pelo termo pouco grato de *persevejos*. Se o papel é pouco incorporado, introduzem-se-lhe préviamente por baixo uma ou duas folhas de qualquer papel lizo para servir de cama, evitando-se assim que a dureza da madeira actue desfavoravelmente no andamento do processo.

O contorno do desenho esboça-se e acerta-se gradualmente por meio dos *lapis de carvão*,—pequenas hastes de madeira carbonizada, que se desfazem em pó tenuissimo ao contacto do papel, podendo sacudir-se e apagar-se facilmente os traços por meio de um panno ou de um pincel grande de sedas macias, o que permite ao estudante corrigir ou substituir o contorno até que o incontre em condições satisfactorias de exactidão.

Determinado o contorno definitivamente, sopra-se ou sacode-se levemente,—e repete-se, accusando-o cuidadosamente a lapis de *crayon*. Concluido este trabalho, sacode-se de novo o papel para o desimbaraçar completamente do pó do carvão; e pode-se desde logo proceder á indicação do *claro-escuro* (*) o que se practica com o auxilio dos *esfuminhos*.

Esfuminhos.—São uns cylindros oblongos de dimensão variavel (e cuja fórmula recorda a de um charuto), com duas extremidades perfeitamente cônicas; fabricam-se de pellica e tambem de camurça ou de papel. Os que hoje se adoptam de preferencia consistem apenas em uma tira de papel inrolada

(*) Os discipulos menos adeantados desenham e acertam préviamente o contorno em papel delgado (que se designa por *papel de contorno*), *estricando-o* depois para o *papel de desenho* (isto é: collocando o esboço indicado, préviamente escurecido pelo avêso a lapis, sobre o papel para o desenho,—e *passando* os contornos para esse mesmo papel por meio de um *punção* ou lapis duro, com o qual se vai repetindo o contorno); terminada a tarefa, levanta-se o papel de esboço, e encontrár-se-ha o contorno marcado no papel de desenho; aviva-se depois a *crayon*.

em espiral, apresentando no seu conjuncto um aspecto semelhante ao de um *punção* ou *furador*.

Empregam-se os esfuminhos mais grossos de camurça para escurecer *fundos* e *praças* maiores que tenham de ser mais assombreadas; os de pellica servem para esbater ou suavizar as transições das sombras para as meias-tintas e em certos e determinados casos para *abrir* ou eliminar *claros* ou luzes parciaes.

E' precaução indispensavel, para conseguir nitidez de processo, conservar o mais limpa possivel uma das extremidades do esfuminho, para não manchar os *tons* mais leves ou delicados.

Os esfuminhos pequenos de papel são efficazes para modelar os pormenores mais accidentados do desenho,—e, quando habilmente manejados, permitem imprimir ao desenho o maximo acabamento; adoptam-se hoje de preferencia.

Negrão.—O *negrão* é o auxiliar indispensavel do esfuminho; consiste em uma haste compacta de pó de *crayon*, mais fino e mais brando e escuro, condensado em uma capa, involucrio cylindrico de papel metallico, apresentando no seu todo uma notavel semelhança com esses «*paus de cire à moustache*» que empregam os cabelleireiros (*).

Para se utilizar, rasga-se a capa em uma das extremidades e deita-se uma porção do pó condensado, que se desfaz com facilidade, sobre um bocado de papel aspero. Depois esfrega-se o esfuminho em movimento rotatorio sobre o *negrão*, tomando porção maior ou menor conforme a intensidade relativa da sombra ou *tom* que se pretende conseguir; é o que se chama *carregar o esfuminho*.

Contorno.—Accusou-se (dissémos) primeiro o contorno geral. Isto é: delineou-se a linha exterior que serve para determinar convencionalmente a demarcação das fórmās e superficies do objecto que se está copiando, a qual deve ser finalmente elaborada, pois que, durante o progresso do trabalho, haverá de ser retocada, á medida que, mais estudadas forem a modelação dos *planos* que se constituem á superficie do modelo e as graduações e divisões do *claro-escuro*. A maior exactidão com que estas se vão accentuando serve tambem sempre de guia e vai fornecendo varios *pontos de referencia* successivos para a maior *precisão* do contorno.

(*) O *negrão* d'esta especie, vendido nas lojas com a designação franceza de *sauce* («mólho»?) pode substituir-se em caso de necessidade pelo pó dos *crayons* n.^{os} 2 e 3.

A compreensão dos *pontos de referencia* constitue parte importante do processo do desenhista, e só se adquire á força de muita e mui bem dirigida práctica.

Claro-escuro.— Chama-se *claro-escuro* a divisão equilibrada da luz e da sombra que a luz estabelece, ao projectar os seus raios sobre o môdêlo, accusando-lhe as saliencias e re-intrancias, e determinando um certo numero de planos luminosos e escuros e de modificações relativas nos *tons* da sua superficie, de cuja observação attentamente estudada e reproduzida depende o vulto apresentado pela copia que o estudante estiver elaborando.

Não deve o estudante perder de vista os preceitos geraes que regem a applicação do Desenho Geometrico a todas as operações do desenho:— observa-se primeiro a relação dos angulos e a determinação geral das *massas* principaes de sombra; e, depois de os ter dividido methodicamente em tres grupos dominantes (a luz, ou partes illuminadas; a sombra geral de incidencia, ou primeiro escuro principal; e o segundo escuro ou projecções), começa-se a elaboração do claro-escuro pelos planos de luz, preenchendo-lhes o espaço por meio de esfuminho grande, pouco carregado, com uma meia-tinta geral, branda e clara, apenas destinada a abafar a crueza do tom do papel branco.

Executar-se-ha este trabalho sem impaciencia, com a possível egualdade de *tom*, e manejando o esfuminho sem lhe imprimir grande força para não levantar a felpa no papel e para o não *cançar*, evitando assim que o desenho depois de concluido apresente aspecto impuro, já pela falta de transparencia, já pelo effeito *sebaceo* dos tons ou meias-tintas.

A transparencia e a nitidez do processo (que é mistér todavia não confundir com a mesquinhez ou com o cultismo da execução mechanica) são qualidades muito apreciaveis e que é preciso adquirir desde o começo do tirocinio artistico; aliás, a maneira do artista resentir-se-ha no futuro.

Distribuida que seja a meia-tinta de base, toma-se um esfuminho de dimensão média, bem carregado,—e preenchem-se gradualmente os planos de sombra, sem timidez, e sem receio de que as massas da mesma sombra apresentem um côrte demasiadamente angular ou incisivo, ao incontrar a meia-tinta.

Demarcadas na sua totalidade estas duas massas de força opposta, e obtida assim a descripção de todas as sombras de incidencia (isto é, dos pontos da superficie que interceptam os raios da luz), operação durante a qual o discipulo terá obser-

vado escrupulosamente os preceitos da perspectiva das sombras e a fôrma por que se acham exemplificados no môdêlo,—passará aquelle a determinar as *projeções* ou sombras que os pontos mais salientes da superficie lançam sobre a parte illuminada, e indicará também com a mesma força ou *valor* de tons as cavidades e escuros profundos onde a luz e o reflêxo não penetram, o que deve ser feito a esfuminho bem cheio e com decisão, marcando com força egual os planos mais convexos das *fôrmas* que mais avançam e que estiverem contiguos ás superficies illuminadas, obedecendo assim á regra fundamental do claro-escuro — «junto da maior luz a maior sombra».

Concluido este trabalho, achar-se-ha indicado na sua acceção mais larga o systema geral do claro-escuro, incetando em seguida o desenhista o estudo gradual e mais intimo da modelação, dedicando a sua attenção á *penumbra* (ou passagem fundida da luz para a sombra) e aos pormenores da fôrma, esbatimentos dos tons (quer nos claros secundarios ou meias-tintas, quer nos planos que a sombra envolve); os claros e luzes mais brilhantes deixam-se para o fim, *levantando-os* então sobre a meia-tinta com miolo de pão,—porque, só depois de concluido o resto da elaboração artistica, é que, pela comparação da intensidade relativa ou harmonia dos valores *tonicos*, se consegue determinar com exactidão e segurança o vigor das luzes. A afinação ou harmonia mutua dos tons depende, pois, da exactidão de valor da meia-tinta geral dos claros.

Passa-se depois a confrontar cuidadosamente a copia com o môdêlo, retocando-se o contorno, e graduando se com firmeza a quantidade de pormenores e accidentes da linha descriptiva pela distancia da visão (isto é, pela distancia que permeia entre o desenhista e o môdêlo), principio ao qual deve ser sujeito o grau de acabamento relativo do trabalho que se executa. ☉

A visão do objecto é tomada geralmente tres vezes á distancia do mesmo, não só para que a vista o abranja bem na sua integra e sem que elle apresente deformação perspectica exaggerada, como também para esquivar agglomeração successiva dos pormenores da contextura das superficies, cuja reproducção material excessivamente elaborada prejudicaria a unidade de aspecto do objecto e a impressão geral da fôrma. Este principio serve de lei a todas as reproducções artisticas.

Depois de concluido o desenho, limpa-se a margem do papel, desinbaraçando-a por meio de miolo de pão, amassa-

do entre os dedos em pequenos fragmentos, aos quaes o artista vai imprimindo a fôrma mais conveniente para esse fim; empregam-se tambem em identicas circumstancias esfregações com o pó da casca do *choco*.

Desenho a dois lapis

O desenho a «*crayon* de duas côres» gozou de grande voga, alguns annos atraz; executava-se sobre papeis que apresentavam meia-tinta indecisa na côr, já grisalha, já esverdeada, azulada, etc.; o tom do papel fornecia uma meia-tinta geral de base que o desenhista aproveitava, realçando o effeito do desenho com toques de lapis branco nos claros principaes.

Este processo mais suave no aspecto, e traduzindo com maior vigor e profundidade o conjuncto do claro-escuro e dos valores *tonicos*, está hoje, até certo ponto, reprovado nas escolas: a meia-tinta de que o artista dispõe de ante-mão, oppõe-se á divisão rigorosa dos planos e á accentuação exacta da modelação,—e apenas se lança mão do processo, quando o discipulo, desenhando aliás regularmente, tenha de preparar-se para as operações relativas á pintura e necessite exercitar-se em applicar methodicamente os toques de luz, em *desenhar com os claros*; a verdadeira efficacia do desenho a dois lapis é ensinar a vêr com exactidão geometrica a demarcação dos planos *illuminados*.

Os artistas *feitos* tiram grande partido d'este processo, que lhes faculta conseguirem mais rapidamente os effeitos que desejam. 6

O maior escolho do desenho a dois lapis é a difficuldade que ha em evitar que os toques de branco venham, por demasiado *estrilantes*, interromper ou alterar a harmonia reciproca dos valores de tom ou de claro-escuro, communicando ao conjuncto do desenho aspecto duro e semelhante ao que apresentaria a cópia de um objecto ou figura de metal.

E' bom, para não cahir n'esse excesso, adoptar de preferencia papeis de tons leves (isto é, desmaiados).

O desenho d'este genero adapta-se egualmente, quer ao ornato, quer á figura ou á paizagem.

Os *gessêtos* ou lapis brancos que mais vulgarmente se empregam, teem a fôrma do *crayon*; as suas dimensões são variaveis, sendo tambem mais ou menos brandos.

Os maiores e menos duros, ou que mais facilmente se desfazem ao contacto do papel, são uteis para os desenhos de grandes dimensões. Os de fôrma cylindrica, e os que são incastoados em madeira, servem apenas para traçar ou para delinear contornos e toques finos.

Desenho a lapis-de-Hespanha

O *lapis-de-Hespanha* foi por muito tempo o meio adoptado para o estudo do Desenho nas academias e escolas de arte; está hoje completamente posto de parte e supplantado pelo *crayon*.

Éra um lapis mineral, menos vigoroso no tom do que o *crayon*.

O desenhista, na elaboração do desenho a lapis-de-Hespanha, ia reforçando gradualmente os planos das sombras por meio de agrupamentos de traços successivamente sobrepostos e cruzando-se entre si, formando um enxadrezado ou especie de rotula, cujos losangos eram em extremo agudos.

O processo usado pelos gravadores em metal dá uma idéa bastante approximada do effeito de semelhante recurso mechanico; graniam-se, isto é, ponteavam-se cuidadosamente os intervallos dos traços, para communicar-se unidade de superficie ás sombras.

Quando o *crayon* veio a substituir em absoluto o lapis-de-Hespanha, o processo empregado na sua elaboração foi identico por algum tempo.

Comprehende-se facilmente que um processo tão limitado quanto systematico e empirico,— util (quando muito) para a educação dos gravadores em metal,— não tardasse em ceder o logar ao processo hoje geralmente adoptado, visto facultar ao artista recursos imitativos tão abundantes e efficazes para a reprodução artistica e verdadeira dos objectos.

Desenho a sanguinea

A *sanguinea* ou *lapis vermelho* é um calcareo duro de côr vermelha, cujo uso muito se generalizou desde o seculo xvi

até ao seculo passado, sendo aliás de data remota a sua adaptação aos processos artisticos. Pouco mais facultava ao artista do que a representação graphica dos objectos e a indicação convencional dos assombreados mais importantes,— representando o branco do papel quasi sempre quer os tons, quer as meias-tintas ou tons *locaes* claros. Souberam comtudo os artistas da Antiguidade tirar partido, por vezes extraordinario, de processo tão limitado em recursos.

Admitte o uso do esfuminho, comquanto em escala assaz restricta, attento o pouco vigor do lapis vermelho.

A sanguinea é hoje apenas empregada, já para delinear contornos leves e que tenham de ser recobertos por outro qualquer meio (como por exemplo nos desenhos lithographicos), já em substituição do negrão nos casos em que haja a recear que escureça a superficie sobre a qual se pretende levar a effeito qualquer trabalho artistico.

Desenho a carvão

O *lapis de carvão* obtem-se carbonizando dentro em tubos de metal as hastes pequenas do *evonymo* (vulgò, *zaragatoa*), escolhem-se para o desenho d'este genero os mais perfeitamente calcinados e que apresentem superficie mais equal ou menos nodosa. Deve tambem conceder-se a preferencia aos que forem bem direitos; os de fôrma irregular ou curva quebram-se a miudo, difficultando o trabalho.

O desenho a carvão é de um effeito excellente; os artistas preferem-n'o hoje em dia a qualquer outro pela commodidade, rapidez, e facilidade relativa de manejo, visto que a natureza volatil do carvão permite emendar e alterar successivamente o desenho até que se alcance o effeito desejado.

Não se julgue comtudo, que por esse facto o processo seja destituido de exigencias; antes, pelo contrario, obter frescura, solidez de trabalho, e transparencia, só é dado a quem pela muita prática e bem incaminhada experiencia consiga dominar completamente o processo. Applica-se com equal resultado á figura e á paisagem, e traduz com a maxima variedade os diversos estylos e maneiras passoaes dos artistas.

O desenho d'esta especie executa-se em papeis *passenlos* ou permeaveis e pouco incorporados; são accetaveis os papeis de impressão lithographica, e excellento o papel *Ingres* branco

ou de côres, os quaes se esticam sobre uma grade ou caixilho, para se lhes poder applicar posteriormente um fixativo especial, especie de verniz de essencia diluido em alcool.

Apara-se uma quantidade grande de lapis, que se gastam com facilidade, cortando-os pela fórma que indicámos quando nos referimos ao desenho a *crayon*,—advertindo-se bem que é indispensavel para esse fim (assim como para o que diz respeito a toda a especie de lapis em geral) que o estudante se sirva de um canivete bem afiado (*).

Começa-se a esboçar o desenho extendendo na superficie do papel um tom de meia-tinta, que se obtem esfregando o lapis sobre o papel em posição muito inclinada e em movimentos muito curtos, empregando-se a maxima diligencia para que os traços ou grupos tracejados sejam largos, *pastosos* e muito approximados, e não apresentem espaços de papel branco; sopra-se, de vez em quando, levemente sobre o trabalho, para que o pó superfluo se volatilize; e procede-se ao esbatimento das massas, fundindo-as em meia-tinta geral por meio de um pouco de algodão em rama ou com o dedo.

Procede-se de egual maneira na indicação dos planos que correspondem ao primeiro escuro geral; e, á medida que o trabalho vai adeantando, começa a empregar-se menos o esbatimento e mais o trabalho a lapis, evitando por meio do sopro que o pó do carvão se accumule em demasia.

As operações devem ser muito methodicas e cuidadas,—e apenas se tentará determinar os toques de acabamento e os detalhes mais lineares indispensaveis para accusar a fórma quando o desenho estiver todo esboçado por egual (isto é, sufficientemente accentuadas as intonações, o claro-escuro, e as intenções geraes do desenho). Os claros eliminam-se no fim; e para isso se dispoz prôviamente a meia-tinta geral.

Abrem-se luzes parciaes ou secundarias com um esfuminho de pellica bem limpo, ou com o dedo; os claros mais vibrantes obtêm-se por meio de bolinhas de miolo de pão, ás quaes (apertando-as no dedo) se imprime fórma já bicuda, já angular, o que dependerá da fórma do claro que se pretende estabelecer.

Emprega-se em determinados casos o esfuminho de papel para detalhar melhor os objectos de aspecto mais angular ou accidentado; cumpre comtudo, em tal caso, que a *cama* esteja bastante solida,—isto é, que o pó do carvão esteja relativamente incorporado no papel.

(*) Os canivetes *Rogers* são perfeitamente adequados a este serviço.

Concluido o trabalho, applica-se-lhe o verniz fixativo, quer por meio do pincel, nas costas do desenho, quer com o auxilio do *borrifador* (apparelho singelo, que consiste em um frasco ao qual está fixado uma bomba de cautchuc, com um tubo e bocal para soprar o liquido, em uma das extremidades, e um crivo na outra, atravez de cujos orificios se opéra a aspersão do liquido sobre a face do desenho).

Este ultimo meio utiliza-se geralmente para os desenhos de maiores dimensões.

Fixado o desenho, e dado o caso que tenha sido executado sobre papel-de-côr, podem realçar-se as luzes principaes com toques de *gessêto* ou de tinta branca de aguarella,— admit-tindo tambem os escuros alguns toques de reforço, já a pin-cel, já á penna, por meio de tinta lithographica ou de aguarella.

Este processo mixto emprega-se apenas para *cartões* ou *esbocetos* de quadros; nos verdadeiros e legitimos desenhos a carvão, é conveniente que se prescinda de qualquer recurso ou expediente extranho ao processo.

O desenho a carvão é excellent auxiliar para o pintor, quando pretende fixar os primeiros traços de uma composi-ção, pela faculdade que incerra de se lhe poder alterar de continuo o traçado primitivo.

Desenho por meio da plumbagina ou graphite

Toda a gente conhece mais ou menos os lapis d'esta especie, que consistem n'uma haste, já cylindrica, já polyedrica, de madeira, servindo de involucro a uma longa e delgada tira de graphite.

Uma variante do genero é a simples tira de graphite que se infia n'uma caneta em fórma de lapis, e cujo receptaculo é munido de uma rosca e apparelho especial de rotação, que serve para graduar o lapis, impellindo-o para fóra á medida que o bico se vai gastando.

O desenho a lapis de graphite é superior em finura e trans-parencia a qualquer dos outros processos,— sendo, por esse facto, adaptado de preferencia á generalidade dos trabalhos mais delicados, quer nas artes, quer nas industrias. E' o aux-iliador indispensavel do Desenho Linear e da Architectura; e

é com preferencia empregado pelos artistas para fixarem nas paginas dos seus albuns, pastas, e carteiras de algibeira, apontamentos do natural (figuras, paizagens, edificios, etc.) assim como tambem algum *memorandum* ou indicações summarias de futuras composições e projectados trabalhos.

Este processo gozou de immensa voga entre 1820 e 1860,—tornando-se, graças ao aperfeiçoamento dos lapis e papeis de desenho, o interprete preferido dos desenhistas de paizagens; produziram-se trabalhos de rara belleza. Não tardou contudo a degenerar em mania,—e os artistas descambaram, pelo abuso, no cultismo do processo material, succedendo o que aliás succede sempre em taes casos: fervilharam os *maneiristas*.

Uma das suas applicações mais efficazes é na elaboração dos desenhos destinados a serem gravados em madeira, que se executam sobre placas de madeira (buxo, de preferencia) branqueadas á superficie por meio de uma solução de *branco de zinco* e de colla (gomma de peixe, em geral),—apparelho que depois é amaciado com a pedra-pómes.

O lapis de graphite apara-se no sentido contrario ás outras especies de lapis (isto é: corta-se da haste para o bico); o aparo deve ser em cône agudissimo, longo, e o mais symetrico possivel, o que permittirá delinear contornos e pormenores da maxima finura e granir delicadamente as superficies dos escuros e dos tons; tambem se apara, esquinando a haste da graphite n'uma lima ou papel de esmeril para obter massas largas e pastosas nos escurecimentos que attingem assim transparencia extraordinaria; manejados d'esta fórma, facultam tracejados e toques de grande valor descriptivo e imitativo, quando habilmente aproveitados na interpretação das variadas superficies.

Os melhores lapis de graphite ou plumbagina são os de *Brockendon*, cujo unico defeito é serem excessivamente dispendiosos; no entanto, Faber, fabricante acreditadissimo, vulgarizou no commercio os excellentes lapis de graphite da Siberia (Mina Alibert), cuja gradação numerica abrange várias marcas, classificadas pela ordem seguinte:

Lapis { duros — *HHHHHH* até *H*
 médios — *F* (segue-se a *H*), *HB* e *B*
 brandos — *B* successivamente até *B⁶* ou *BBBBBB*

Os dois ultimos numeros *B⁵* e *B⁶* são apenas proprios para servirem de negrão para o esfuminho.

Desenhando-se com a graphite da especie indicada, abrangendo toda a escala, sobre papel de meia-tinta, e realçando os claros, obteem-se trabalhos susceptiveis de reunir á maxima finura e acabamento absoluta profundidade de escuros.

Admitte a graphite (segundo já atraz indicámos) os esfuminhos como meio auxiliar, empregando-se os de papel *Ingres*, os de cortiça (adequados principalmente ao desenho de *pastel* ou lapis-de-côres), e os de madeira de sabugueiro; o esfuminho deve ser manejado com extrema ligeireza de mão, repetindo pouco o trabalho (isto é, *carregando-o* em força relativa ao tom de escuro que se quer conseguir).

O principio fixo que mais exactamente rege o andamento do desenho a graphite, é o seguinte:— applicar sempre as *massas* de lapis sobrepondo-as em direcções desincontradas, evitando aliás repetição *exaggerada*; quanto mais espontanea ou de *um jacto*, fôr a execução, maior será a frescura do desenho.

A escala opulenta de forças diversas que a graphite faculta ao desenhista, torna comparativamente facil seguir á risca estas instrucções.

Os traços errados, e os que por incorrectos ou demasiado torpes hajam de ser substituidos, eliminam-se com a borracha,—e é boa precaução mantê-la bem limpa, esfregando-a de vez em quando sobre papel de esmeril. Quando se proceder á eliminação de qualquer porção do desenho, manejar-se ha a borracha sempre em direcção identica, o que evita que a felpa do papel se levante.

Abundam no commercio papeis adequados a este genero de desenho, quer brancos, quer de meias-tintas. Cumpre evitar os que tenham demasiado preparo de colla; os papeis inglezes, imhora mais caros, são na maxima parte preferiveis, quer aos allemães, quer aos francezes, identicos em aspecto.

Grande parte dos desenhos a graphite podem fixar-se; o melhor meio é passál-os rapidamente, assentes sobre vidro ou placa de louça, por uma vasilha cheia de agua a ferver, o que deve em todo o caso fazer-se antes de terem soffrido toques, quer de gessêto, quer de tinta branca ou escura.

Desenho sobre madeira, para gravura

A execução do desenho d'esta especie é sujeita a preceitos identicos áquelles que servem de guia ao desenhista sobre papel, devendo comtudo haver especial cuidado em não cançar a superficie por pressão demasiada do lapis ou do esfuminho; a colla do aparelho, aquecendo demasiadamente pelo attrito, communica ao branco um aspecto polido, marmoreo, que apresenta grandes difficuldades ao desenhista e por vezes repelle o lapis. Quando se não consiga levar o desenho ao grau de effeito ou de vigor desejado (circumstancia aliás vulgar, visto que os lapis duros trabalham melhor sobre a madeira do que os brandos), adoptar-se-ha o recurso de retocar ou avivar os escuros por meio de pincel macio e tinta de aguarella — a tinta neutra — addicionando-lhe em certos casos um pouco de *nan-kim* ou de «preto de vide»; os claros podem ser realçados a branco de aguarella.

Isto praticar-se-ha sem abuso, — e não empregando tinta demasiado incorporada ou repetida, o que prejudicaria quer a gravura, quer a *impressão* typographica.

E' muito usado hoje o aparelho escurecido com uma leve meia-tinta para facultrar o realce de claros; estes podem tambem, e sobre os aparelhos absolutamente branqueados, ser eliminados por meio da raspadeira ou do canivete, devendo entretanto haver o maximo cuidado em não ferir a madeira.

A borracha usar-se-ha com muita reserva; pule demasiadamente a madeira. E' ainda preferivel, havendo a restabelecer qualquer pormenor do desenho, levantar levemente o aparelho com um pincel humido.

A nitidez e clareza são condições imprescriptiveis do desenho para gravura de madeira, — devendo o artista ter sempre presente que toda qualquer obscuridade pode, desincaminhando o gravador, conduzi-lo a uma interpretação erronea.

Os desenhos sobre madeira teem de ser invertidos (isto é, desenhados ao reverso), por causa da *impressão* da gravura, — sendo, pois, indispensavel determinar-lhe bem o contorno e todos os pontos de referencia necessarios sobre papel vegetal (papel assaz transparente); applica-se depois esse contorno, invertendo-o, sobre um papel de negro, feito a sanguinea ou

a lapis vermelho para *pastel*, estrezingo-se em seguida a lapis ou a punção.

Muitos artistas servem-se do espelho para d'elle copiarem a imagem invertida de qualquer desenho.

Alguns especialistas em pintura de aguarella empregam este processo sobre a madeira (o que é assaz difficil, porque o apparelho dilue-se com a agua),—havendo tambem quem trabalhe a *aguaccio* ou *gouache* (especie de pintura a tempera ou colla); outros hoje, para attingirem effeitos mais completos, desenhão sobre papel, fazendo reproduzir esses desenhos sobre a madeira por meio da Photographia.

Tambem se desenha a penna e tinta sobre a madeira.

Desenho á penna

Dir-se-hia, á primeira vista, ser o *desenho á penna* o mais facil de todos os meios empregados na traducção *graphica* de qualquer objecto, porque, effectivamente, pela extrema simplicidade da manipulação, está perfeitamente ao alcance de qualquer.

Envolve no emtanto sérias difficuldades, avultando entre todas o character indelevel da tinta,—o qual, não permittindo arrendimentos ou emendas em caso de engano, obriga o artista, quer na concepção, quer na execução do desenho, a delinear sempre por forma definida e peremptoria; o processo não permite reconsiderações,—e, para o manejar com a espontaneidade devida, cumpre ser artista consummado.

E' excellento exercicio copiar do natural á penna, e exercicio que muito concorre para aperfeiçoar no artista tanto a unidade da visão como a firmeza do estylo.

O *nankim* é a tinta que mais se emprega, dissolvido com cuidado e em sufficiente corpo ou espessura,—o que se verifica facilmente, pois, quando se encontra na *sazão* propria para o trabalho da penna, a tinta que se dissolveu no cacifo abre ou separa-se, mostrando intervallos brancos á superficie.

As pennas consideradas melhores foram até periodo recente as de ave, taes como as das pontas das azas do ganso e as do cysne; hoje, porém, a industria fabrica excellentes pennas metallicas, que tendem a substituir geralmente as primeiras. As pennas Gillot, e as Mitchell, numeradas conforme a sua figura correspondente, são excellentes.

Na applicação d'este processo aos trabalhos lithographicos, a tinta lithographica substitue o *nanlim*. Os desenhos d'esta especie executam-se já directamente sobre a pedra, já sobre papel *autographo* (albuminado) ou de transporte. A elaboração sobre os papeis d'este genero deve ser muito cuidadosa, para não ferir com os bicos da penna a camada albuminosa que cobre o papel.

O desenho passado á pedra serve de base a varios processos, cuja introdução é relativamente recente; apresentam todos tendencia commum para se tornarem aproveitaveis na impressão typographica, disputando (com vantagem em determinados casos) esse privilegio á gravura em madeira,—e são na sua generalidade gravuras em relevo obtidas por meio de reagentes, ás quaes serve de base o desenho á penna passado da pedra para laminas de zinco, realizada subsequentemente a gravura por meios semelhantes aos da *agua-forte* (*).

A Photographia coopera tambem n'estes processos, e a Photo-gravura dá resultados admiraveis na reproducção dos desenhos.

A penna é tambem empregada para contornar e dar acabamento a certos desenhos executados já a lapis de graphite, já a agua-tinta.

Este ultimo meio foi muito usado pelos artistas do passado para fixarem as primeiras inspirações dos seus trabalhos.

E' optimo exercicio o desenho á penna para o gravador a agua-forte, o qual, na elaboração da gravura, maneja a agulha sobre o verniz que reveste a lamina por fórma identica á que se emprega no desenho á penna.

Os desenhos d'esta especie devem executar-se sobre papeis lizos e de superficie assetinada.

(*) Tambem se passam ao zinco desenhos lithographicos a lapis, realizando-se a gravura d'elles por fórma similhante.

Deseuho a aguadas ou agua-tinta

São seus agentes principaes o pincel e a agua mais ou menos colorida por tintas adequadas.

Executa-se sobre papeis preparados a colla, devendo excluir-se absolutamente os papeis permeaveis ou passentos: os que se adoptam para a pintura de aguarella (processo ao qual serve de tirocinio o desenho a agua-tinta) são excellentes, designadamente os papeis Whatman, Harding, Dewint, etc., os quaes, no acto de se proceder a qualquer desenho, se devem préviamente estender sobre uma tábua, collando-os á mesma, o que se practica dobrando nas quatro bordas ou arestas exteriores do papel quatro tiras da largura de um dedo, ás quaes se applica a colla ou massa de farinha de trigo, humedecendo-se a face do papel com uma passagem rapida de esponja humida, e não se obrigando o papel a estender, antes esperando que, evaporada a humidade que o dilatou, depois de inxuto apresente elle superficie irreprehensivelmente nivelada.

As tintas que mais se usam para colorir a agua são o *nan-kim* ou a *sépia* (preparado que se extrai da casca do *chôco*, e cuja côr castanho-alambreada se presta a gradações de um tom agradável e transparente em extremo, e que, conforme se lhe addiciona mais ou menos agua, produz tons cuja escala é tão variada como a de qualquer dos processos do Desenho, avantajando-se muito áquelles em unidade de superficie).

As duas tintas que mencionamos vieram substituir o *alcaçuz* e a *tintura de chicoria* dos antigos desenhistas a agua-tinta.

A melhor *sépia* é incontestavelmente a romana,—e, na falta d'esta, a de Ackermann.

A maior difficuldade que offerece o processo é conseguir limpidez e egualdade perfeita na distribuição das aguadas; os artistas, para esse fim, servem-se de pinceis duplos (isto é, de um *cabo* ou haste com um pincel de dimensão diversa em cada uma das extremidades).

No acto de estrezir, ou no de indicar o contorno sobre o papel, empregar-se-ha a menor quantidade de trabalho de lapis que seja compativel com as exigencias do desenho, evitando-se escrupulosamente *vincar* o papel.—devendo tambem adver-

tir-se que a eliminação de qualquer particularidade do desenho por meio da borracha é sempre prejudicial para a unidade das aguadas, visto que tende a levantar a *felpa* ao papel; quanto mais intacto estiver o papel, maior frescura apresentará o trabalho depois de concluído.

Antes que se applicuem as primeiras aguadas, ter-se-ha humedecido levemente o papel para facilitar não só a adherencia da tinta, como tambem a egualdade, limpidez, e fusão de tons.

O trabalho a pincel será distribuido com rapidez e ligeiriza de movimentos, porém sem precipitação; calculando-se bem préviamente o limite da superficie que se pretende preencher, mantem-se a tábua inclinada para que a tinta, excorrendo um pouco e impoçando quando desce, constitua uma especie de deposito, ao qual o pincel voltará a fornecer-se para evitar que pela demora da operação inxugue alguma porção da aguada, o que causaria immediatamente uma nodosa.

O pincel da extremidade opposta da haste estará sempre humido,— e é com o seu auxilio que se conseguem os esbatimentos, esfumados, ou degradações de tintas.

Estas operações, que constituem o trabalho preparatorio da agua-tinta, são tambem communs á pintura de aguarella; o seu exito depende de práctica constante e attenta. O resultado das primeiras tentativas quasi nunca é satisfactorio (o que aliás não deve por fórma alguma causar desanimo ao estudante); a práctica é um optimo mestre.

Preparado o esboço pela fórma indicada (isto é, dispostos nos respectivos logares os tons geraes, e cambiantes d'estes, que se fundiram em fresco), procede-se á distribuição das primeiras tintas de claro-escuro, ou sombras geraes de *incidencia*, empregando menos abundancia de liquido para facilitar o manejo do pincel, que a datar d'esta operação principia a desenhar; graduar-se-ha a quantidade de agua em diminuição successiva nos periodos subseqüentes do processo (isto é, nas *terceiras tintas* ou projecções, *furos* ou toques de escuro, minucias dos objectos, reflexos, etc.), devendo apenas empregar-se a tinta em toda a sua intensidade nos toques decisivos finaes.

E' excellente práctica o habituar-se o estudante a servir-se o mais possivel dos pinceis de maiores dimensões, usando os menores e os mais pequenos apenas nos casos indispensaveis; adquirirá assim não só mais liberdade no manejo, mais transparencia de tinta e mais franqueza no desenho, como tambem maior vigor no claro-escuro.

E' indispensavel habituar a vista a calcular o desconto do

vigor dos tons, que tendem a aclarar (10 % — pelo menos) depois de inxugarem.

A agua pura, administrada em banhos ou aspersão abundante nos intervallos das successivas *aguadas*, é util não só para imprimir maior grau de nitidez e transparencia aos tons, como tambem para os fundir entre si.

E' mistér, comtudo, que se não abuse d'este expediente, cujo emprego exaggerado communica ao desenho um aspecto *molle* e indeciso,— defeito que não é menos desagradavel do que a extrema dureza ou rigidez dos contornos.

Qualquer dos dois excessos contrarios produzirá uma representação material dos objectos chata e sem vulto.

Emquanto aos claros ou luzes principaes (quer se reservem absolutamente no branco do papel, quer na meia-tinta preparatoria), deve o estudante adextrar-se em poupar-lhes com firmeza e decisão a fôrma geometrica respectiva.

Reservar os claros ou luzes desde o principio do trabalho constitue um dos mais indispensaveis exercicios para a boa execução da *agua-tinta*, e tambem um dos mais difficeis.

A tinta, quer em pedra, quer em tubo, deve ser cuidadosamente dissolvida no cacifo de louça,— sendo conveniente estabelecer de antemão os tons principaes (meia-tinta, incidencia, projecção pelo menos) em deposito abundante em cacifos separados (*). Mexer-se-ha frequentemente com um pincel velho, para que o pigmento precipitado no fundo se envolva bem com a agua, evitando tocar com o pincel no fundo do cacifo quando se toma tinta para trabalhar, mergulhando apenas a extremidade do pincel no liquido, excorrendo ainda um pouco do liquido d'incontro á parede do cacifo, afim de que a exuberancia d'elle no pincel não impeça o andamento do trabalho.

Concluido o desenho, corta-se a canivete e com o auxilio da regua e esquadria, pelo traço que divide a margem que serviu para collar o papel á tábua,— podendo em seguida fixar-se, em folha de album ou sobre um cartão proprio.

Tambem se trabalha a agua-tinta sobre papeis de meios tons, realçando os claros a tinta branca.

O desenho a agua-tinta, contornado á penna e realçado nos claros, é muito usado pelos pintores para esboços e projectos de quadros.

(*) Incontram-se á venda cacifos com quatro, seis, doze, e mais compartimentos, e de fôrmas variadas.

Desenho a «pastel»

Os lapis — ditos *de pastel* — são feitos de uma pasta ou massa de pó de côres variadissimas, e dispostos por escala de tons em caixas que facultam ao desenhista uma paleta abundante para supprir todas as exigencias do colorido.

Desfazem-se com promptidão ao contacto do papel, e o seu manejo é um intermedio entre o desenho a *crayon* e o de carvão.

O desenhista funde as côres com o dedo, e para as elaborações mais detalhadas do claro-escuro e da fôrma emprega pequenos esfuminhos de cortiça.

Este systema, que participa do Desenho e da Pintura, dá effeitos de grande suavidade e frescura de colorido, adaptando-se maravilhosamente a retratos de creanças, mulheres, etc.; é menos vulgarmente applicado á paizagem, por isso que tende a apresentar certa molleza e indecisão nas superficies muito detalhadas.

Desenha-se em geral sobre papel esmerilado, para facilitar a adherencia do pó do lapis.

Alguns artista, comtudo, para conseguirem maior facilidade em detalhar o trabalho, preferem servir-se de cartões ou papeis de desenho.

Pena é que um processo tão util, como exercicio preparatorio para a iniciação do colorido, seja tão pouco solido! O pó, demasiadamente volatil, resiste pouco á acção do tempo.

Todos os meios tentados até hoje para fixar os desenhos a pastel teem attingido apenas resultados mediocres e, portanto, pouco satisfactorios; o vidro é (ainda assim) entre todos o melhor preservativo conhecido.

Desenho lithographico

O *desenho lithographico* representa uma applicação do *desenho a crayon*.

A sua manipulação é identica á d'este ultimo, salvo o emprego do esfuminho, que tem de ser absolutamente posto de parte e substituido pelo granido a lapis.

Executa-se sobre pedra lithographica, préviamente preparada com um granido que se lhe administra por meio de areia adequada a esse fim.

Usam-se uns lapis brandos e fabricados especialmente, intrando na sua composição materias gordas.

Esses lapis são difficeis de aparar, quebram a todo o instante,—tornando-se indispensavel, quando se procede a qualquer desenho, reunir préviamente um certo numero de lapis aparados.

A pedra deve ser resguardada (quer na parte ainda branca, quer nos espaços já occupados pelo desenho) do contacto de qualquer corpo extranho,—empregando-se a maxima cautela em não a aquecer com o bafo ou com os dedos, para que o trabalho não saia manchado.

Procede-se ao desenho vagarosamente, sem imprimir força ao lapis, e movendo-o sempre em direcções desincontradas ao sobrepôr-lhe as diversas camadas nos escurecimentos.

A aspereza que apresenta o trabalho do lapis, proveniente do granido da pedra, vai-se moderando gradualmente, *granindo-se* ou tapando os intervallos dos traços ou toques onde ainda não tiver penetrado o lapis,—operação delicada e morosa, cuja efficacia resulta da grande practica, e que se realiza por meio dos lapis finamente aparados, observando-se o andamento do trabalho com o auxilio de uma lente.

Os contornos e pormenores lineares podem conseguir-se á penna.

E' admissivel o uso do pincel para reforçar sombras e escuros profundos, empregando-se para esse fim a tinta lithographica, cuja composição gordurosa é similhante á dos lapis.

E' mistér não impastar demasiado a tinta sobre a pedra, e não perder outrosim de vista que a nitidez da impressão de qualquer desenho lithographico depende muito da nitidez do processo.

O esboço ou se indica directamente sobre a pedra por meio da sanguinea, ou se desenha em papel á parte, estreitando-se depois sobre a pedra pelo methodo ordinario com o auxilio do «negrão de sanguinea».

Os claros vibrantes obteem-se por meio da raspadeira,— instrumento este que, supprimindo o granido da pedra, elimina ao mesmo tempo a porção de meia-tinta que se quer tornar luminosa.

O desenho lithographico executa-se *invertido* sobre a pedra para sahir *directo* na impressão ou estampagem.

Existem ainda outros processos, mais ou menos filiados em tretanto n'aquelles que indicámos ao leitor.

Alguns d'esses processos (e por isso os não apontamos aqui) não passam de expedientes pueris, mais proprios para entreter o ocio do *curioso* do que para facilitar os meios de elaboração ao talento do artista; outros são resultado das tendencias excentricas ou da vaidade de alguns artistas desejosos de se singularizarem, e que, tomando a nuvem por Juno, julgam erradamente incontrar a originalidade na estranheza do processo!

Deve o estudante advertir que os meios mais faceis e practicos são em todos os casos os melhores,— e que é loucura complicar as difficuldades, já de si tão arduas, da Arte, com o emprego de processos falliveis ou em demasia morosos e complicados.

PROCESSOS DA PINTURA

O *fresco* (pintura a cal), a *tempera* (pintura a colla), e o *encaustico* (em latim, *encaustice*; em grego ἐγκαυστική — de ἔγχειν, «eu ardo, eu queimo, eu inflammo») (pintura a cera fixada pela acção do calor), foram os processos conhecidos pelos artistas da Antiguidade remota.

Estes tres processos, transmittidos de geração em geração atravez das civilizações successivas das quaes possuímos noticias, constituíram até ao meiado do seculo xv, proximamente, os recursos de que dispuzeram os artistas para realizarem as suas concepções.

A estes tres systemas (applicaveis, o primeiro e o ultimo, quasi que exclusivamente ás pinturas monumentaes,— e a tempera commum á decoração e aos quadros e paineis) seguiu-se a *pintura a oleo*, cuja generalização se operou entre os seculos xv e xvi.

Mas, além da pintura a oleo, ha ainda a mencionar mais quatro processos, a saber:

a *aguarella* (que é como uma derivação do *fresco*, applicavel aos quadros de pequena dimensão e que se executa sobre papel);

o *aguoccio* (*) (especie de pintura a tempera que se elabora já sobre papel ou cartão, já sobre seda, marfim, etc.);

a *pintura a agua-raz*;

e a *pintura a verniz*.

D'estes processos principaes derivam certo numero de processos secundarios, meras variantes dos primeiros, cuja applicação principal se encontra nos diversos ramos das artes-industrias.

(*) Palavra Italiana, a que corresponde o francez *gouache*. Não ex ste na technologia artistica portugueza vocabulo para a designar.

Pintura «a fresco»

O *fresco* elabora-se por meio de tintas destemperadas ou dissolvidas em agua, que se applicam sobre uma cama de cal e areia (o *imboço*) ainda emquanto humida, e que, incorporando-se com ella e penetrando-a em certa profundidade, adquirem solidez e duração egual á do cimento que são destinadas a colorir.

Este systema de pintura, o mais remoto talvez na sua origem, é o que mais se adapta á decoração monumental, não só pela limpidez e transparencia de que é dotado, como tambem pela circumstancia importante de dispensar, para sua conservação, a applicação de qualquer ulterior revestimento de verniz.

A pintura *a fresco*, depois de concluida e perfeitamente sêca, apresenta superficie baça e uniforme, superficie que portanto não reflecte as luzes e reflexos emanados dos corpos externos.

A *paleta* do pintor *a fresco*,—ou a escala das tintas de que dispõe o *frescante*,—é mais limitada que a de qualquer dos outros systemas; comtudo, aproveitada com arte e talento, conseguem-se na pintura *a fresco* effeitos luminosos e resultados notaveis pela intensidade e vigor do claro-escuro.

Devem ser rigorosamente excluidos da *paleta* do *frescante* os *oiro-pigmentos* (amarello e vermelho), os *chromatos* de chumbo, as *laccas*, e outros pigmentos susceptiveis de soffrerem alteração (quer pela acção da luz, quer pela da cal).

São uteis em extremo os *ochres*: tanto no seu estado primitivo como depois de calcinados, produzem escalas variadas de amarellós, vermelhos, e tons acastanhados bastante solidos.

O *amarello de Napoles* pode empregar-se em qualquer pintura *a fresco* que não tenha de ser exposta ao ar livre.

O *cinabre* ou *vermelhão da Hollanda*, préviamente lavado com agua de cal, inriquece a escala dos vermelhos. (.)

Os *oxydos* de ferro fornecem tons roxos e vermelhos acarinados em certa variedade, comquanto deficientes em brilho.

Os azues conservam bastante vigor e a sua escala acha-se hoje muito ampliada. O *ultramar* e o *cobalto* dão excellentes resultados.

Ao *verde de Verona* ou *verdacho* (o *verdaccio* dos antigos frescantes italianos) accrescentam-se hoje alguns verdes de cobre e o oxydo de cobre em determinados casos.

A paleta do frescante é opulenta em tons negros: a *terra preta*, o *preto de carvão*, e o *preto de fumo*, attingem escuros de notavel intensidade.

A cal e a cré representam os tons de branco; restituindo-se a esta ultima substancia o acido carbonico que a calcinação lhe rouba, resulta o «branco *San-Giovanni*» dos antigos mestres do Renascimento.

Algumas tintas, assimilando a agua com certa difficuldade, teem de ser preparadas com uma porção de colla leve para adherirem ao apparelho; entram n'esta escala os azues e o «preto de carvão».

Alguns pintores servem-se de leite como meio fixativo; outros ha que empregam para esse fim gemmas e claras de ovo batidas, em proporção egual.

Além d'estes meios mais vulgarmente adoptados, existem outros preparados, mais ou menos efficazes.

A duração de qualquer pintura a fresco depende em absoluto da solidez do apparelho ou *imboço* que se applicou á parede que ella decóra,—sendo pois precaução indispensavel ao artista vigiar esses trabalhos preparatorios, e não incetar jámais a pintura sem se haver inteirado de que elles foram realizados nas devidas condições.

O modo de preparar o lança de parede que se pretende decorar a fresco é o seguinte.

Pica-se a parede (isto é, practicam-se-lhe por meio do *picão* uma infinidade de *intalhes* pouco profundos), devendo a superficie apresentar, em todo o seu conjuncto, finda a operação, um aspecto rugoso,—circumstancia indispensavel para facultar a adherencia do *crepido* ou *cimento* em camadas que depois se lhe applica.

A primeira camada é composta de cal (a melhor que possível fôr, devendo conceder-se preferencia á cal hydraulica) com a addição de pozzolana ou de areia granitica.

Este apparelho deve apresentar uma superficie completamente granulada para que possa fixar-se-lhe bem a segunda camada.

A segunda camada consiste em um preparado identico ao da primeira, salvo na qualidade da areia, que n'este caso

deve ser muito mais fina e portanto peneirada: é o verdadeiro apparelho da pintura.

Quando se haja verificado estar perfeitamente inxuta a primeira camada do apparelho, pode desde logo proceder-se ao traçado das linhas geraes que servem de ponto de partida á composição que se pretende realizar em pintura.

O contorno pode ser *estrezido*, ou picado e passado á *boneca*; este segundo processo é o mais geralmente adoptado até hoje (*).

Este contorno vai-se reportando parcialmente sobre a delgada camada do apparelho, que (pouco a pouco, e á medida que se adeanta o trabalho de pintura) se vai sobrepondo ao apparelho primitivo (visto que apenas se deve recobrir a porção de superficie relativa á quantidade de trabalho que o artista possa principiar e concluir no limite de um dia util).

Poucos instantes depois de applicado o segundo apparelho, apresenta este a consistencia necessaria ás exigencias do processo. Cada uma das côres, ou antes a porção de superficie occupada por cada côr, deve ser pintada por sua vez e definitivamente, enquanto o apparelho está na *sazão*; deixando-se inxugar o apparelho durante a elaboração da pintura, a côr ficaria irremediavelmente manchada.

Os pormenores do claro-escuro e os acabamentos, *furos* e realces mais parciaes, podem todavia ser retocados, comtanto que o fundo conserve ainda alguma humidade.

Os *toques* soltos e a pincelada pouco fundida, convcem até na maxima parte dos casos, e concorrem para o effeito da pintura monumental, visto que esta tem de ser observada a uma certa distancia; o trabalho demasiadamente esbatido apresentará sempre pouco vulto.

Muitos dos pintores frescantes, para conseguirem maior relevo na representação dos objectos, tracejam a modelação do claro-escuro.

As tintas geraes e as suas degradações ou matizes correspondentes podem esfumar-se, por meio de pinceis especiaes de sedas longas e brandas (de javali), que se humede-

(*) E' simples a operação:—desenha-se o contorno sobre uma ou mais folhas pegadas de *papel cartucho*; pica-se o contorno a punção; e, bateudo-se a face do desenho com uma boneca cheia de pó de carvão ou ochre, o pó, que passa atravez dos orificios multiplices, deixa sobre a parede um como contorno pouteado que se recobre por meio de linhas a carvão.

cem um pouco para esse fim; o dedo supprime por vezes com efficacia o pincel para a realização de certos cambiantes.

A pintura a fresco exige do artista muita promptidão e decisão na *maneira*; é preciso proceder de uma vez e a seguir, sem arrependimentos nem reconsiderações, desde que se applica a primeira pincelada até que se chega aos toques definitivos que constituem a conclusão do trabalho. Em caso que se não haja obtido resultado satisfactorio, o unico meio de reformar ou alterar o que se pintou consiste em levantar a porção de apparelho correspondente á pintura que se quer emendar e applicar uma nova camada.

O pintor tem ainda a luctar com outra difficuldade não menos importante para o bom exito do trabalho: a alteração (aliás transitoria) por que passam as tintas á medida que se vão imbebendo no apparelho,—estado que apenas cessa quando o completo inxugo lhes restabelece o verdadeiro tom.

Para obviar a este inconveniente, costumam os pintores experimentar o tom das tintas, a pincel, sobre um fragmento do proprio apparelho ou cimento.

As brochas e pinceis do pintor frescante devem ter as sedas muito longas, resistentes, e que apresentem, depois de impregnadas de tinta, fôrma bem ponteaguda.

Empregam-se comtudo brochas grandes de fôrma chata e de seda mais dura para encher *fundos* ou tintas geraes pouco accidentadas e occupando grandes espaços.

Convenientemente temperadas as tintas, depositam-se em vasilhas ou tijelas de barro, dispostas na ordem necessaria para evitar confusão no acto da pintura, sendo precaução indispensavel preparál-as em porções superabundantes, principalmente para as *praças* grandes ou *tintas geraes*, por fôrma que antes sobejem do que falem (visto ser, se não impossivel, pelo menos altamente difficil, imitar uma tinta que se deixou seccar).

Além das tijelas, emprega tambem o frescante a *paleta*, de folha de lata, circumdada por uma borda alta do mesmo metal, para evitar que as tintas excorram,—e no centro d'ella existe um cacifo que serve para deposito d'agua; a *paleta* adopta-se para os trabalhos de acabamentoto.

A pintura sobre estuque é uma variante, mais limitada em recursos e effeito, da pintura a fresco; executa-se sobre apparelho de gesso,—e adapta-se, por assim dizer, apenas aos ornamentos ou arabescos.

Os pintores italianos do Renascimento foram (quasi todos) *frescantes* insignes, que legaram ás gerações posteriores essas

maravilhas artisticas de que tanto se ufana a Italia e que causam, ha tres seculos, a admiração dos viajantes.

Infelizmente o *fresco*, muito sujeito a ser atacado pela humidade, não tem a duração do *encaustico* nem a do *oleo*.

A grande espontaneidade — condição inseparavel da pintura a fresco,— obriga os pintores a executar *cartões* preparatorios, ou esboços acabados a aguarella, que depois lhes servem de guia na execução dos trabalhos definitivos.

O processo é fatigante, visto que (circumstancia commum a todos os generos de pintura monumental) o artista tem que proceder á elaboração do seu quadro, subindo a andaimes e suspenso a bailéus, o que envolve por vezes esforços gymnasticos de uma certa difficuldade, principalmente na pintura de tectos, soffitos, interiores de cupulas e de zimbórios, etc.

Outra difficuldade séria é contar com a deformação perspectica dos objectos representados nas superficies curvas, onduladas, ou sujeitas a outras accidentações; o artista que tentar dedicar-se á decoração monumental deve possuir por fórma completa os segredos da Perspectiva.

Pintura a tempera ou a colla

A pintura d'este genero executa-se por meio de tintas moidas a agua e destemperadas em colla; o artista pinta sobre apparelho de cré ou de gesso e colla forte.

O processo é similhante ao do *fresco*, empregando-se com tudo tintas opacas (isto é: misturadas com branco,—entre todos os pigmentos o mais incorpado, e que cobre sempre completamente o apparelho); offerece, por essa mesma circumstancia, maior grau de liberdade ao pintor. As grandes praças ou tintas geraes devem (como succede no *fresco*) ser administradas de uma vez, preparando-se préviamente tinta superabundante, visto que (como succede no *fresco*) as tintas, escurecendo emquanto humidas, aclaram consideravelmente depois de sêccas, tornando-se extremamente difficil imitar bem uma tinta cuja quantidade não tenha sido sufficiente para cobrir uma determinada superficie.

A tempera admite grande rasgo e promptidão de manejo; as tintas, liquidas mas incorporadas, extendem-se com facilidade relativa, apresentando depois de inxutas muita egualda-

de de superfície e extraordinaria limpidez, principalmente nos tons claros; as côres podem ser, em muitos casos, fundidas ou acambiantadas em fresco, — porêem na generalidade do processo os pormenores do claro-escuro e do acabamento vão-se sobrepondo a sêcco, começando-se nas meias-tintas e acabando-se nos escuros mais geraes, completando-se o trabalho com o toque ou realce dos claros e os ultimos *furos* ou escuros decisivos finaes.

E' como se dissessemos um desenho executado a pincel.

As gradações dos tons, e as relações mutuas das côres, estabelecem-se préviamente, no acto de temperar as tintas, experimentando-lhes a intensidade sobre uma *pedra de sombra* (*terra de Umbria* no estado primitivo) ou um tijolo; a pincelada de tinta inxuga instantaneamente, apresentando com a maxima limpidez a tinta na sua definitiva intensidade de valor e de intonação (*).

Os trabalhos a tempera não offerecem muita duração; e comtudo, antes do seculo xvi e da generalização da pintura a oleo, os artistas adoptavam-n'a de preferencia, administrando-lhe em muitos casos uma camada de verniz, já para lhe augmentar o vigor e o brilho das intonações, já para a proteger contra a acção nociva de qualquer causa externa.

Deu logar esta circumstancia a serem por vezes os paineis a tempera confundidos com pinturas a oleo, — o que causou a destruição de muitas obras de valor artistico, injudiciosamente restauradas.

No seculo xvii applicou-se muito a tempera ás decorações de interiores; hoje, porêem, este processo é quasi exclusivamente adoptado para a scenographia ou pintura de theatro, decorações de festas publicas, e outras obras de character transitorio.

Existem muitas variantes do processo da tempera, cuja differença consiste na composição da colla que se adopta. As mais usnaes são: — a colla forte, ou grude; a colla de pellica, ou de pelles; o soro do sangue; a batata, e a colla de farinha. Este ultimo systema faculta ao artista execução muitissimo facil, permittindo-lhe o uso de tintas transparentes ou *aguadas*; é como que um mixto do fresco e da tempera, que apresenta além d'isso a vantagem de conservar ás tintas todo o vigor primitivo; entretanto os trabalhos executados por este

(*) Veja-se o capitulo que se refere á scenographia no nosso livro *A Arte no Theatro* (vol. LXXVII da *Bibliotheca do Povo e das Escolas*).

meio não teem a solidez da pintura a colla forte, ou *colla de rigor*.

Os pinceis adequados á tempera devem ter as sedas longas e resistentes, comquanto flexiveis, e convergindo perfeitamente para a extremidade; todo o pincel que *abre* (isto é: cujas sedas, depois de imbebidadas na tinta, se separam em grupos, não formando um todo homoganeo) deve ser condemnado, exigencia aliás commum a toda a especie de brochas e de pinceis.

Os restantes utensilios são identicos ou semelhantes aos da pintura a fresco.

O *atelier* do pintor a tempera deve ter fornhalhas e chaminé para derreter collas, aquecer tintas, etc.

A paleta da tempera é mais rica do que a do fresco; poucas são as tintas que soffrem alteração ao contacto da colla; excluem-se algumas tintas vegetaes (porque *rendem* pouco), os alaranjados de chromio, e outras tintas que a luz artificial in-negrece.

Pintura encaustica

A origem da *pintura encaustica* é obscura e sem duvida remota. Foi muito empregada pelos Gregos, os quaes a levaram a uma perfeição technica de ordem tal que até hoje tem des-norteados as investigações dos estudiosos, ficando portanto ignorado o verdadeiro processo, o qual tem sido frequentemente confundido com o da tempera invernizada.

O *encaustico* apresenta grande solidez e é o systema que mais resiste á acção das varias causas que promovem a deterioração da pintura,—circumstancia que o torna extremamente adequado ás decorações monumentaes.

Tentaram modernamente, e com exito, alguns artistas restabelecer os processos encausticos, vulgarizando-os; n'essas tentativas distinguiram-se, entre outros, *Sonehee* (em Allemanha) e *Jollivet* (em França), os quaes, imhora se não possa afirmar terem conseguido restabelecer os methodos primitivos, obtiveram comtudo processos de reconhecida efficacia.

O encaustico é na opinião de *Sonehee* uma pintura cujos processos são semelhantes aos da pintura a oleo, empregando-se as tintas incorporadas ou em *massa*, condensada pela cera derretida. Realizada a pintura, submete-se á acção do calor intenso por meio de um rescaldo cheio de brazas (o *cauterio*), cujo calor, derretendo a cera resfriada, obriga as tintas a fun-

direm-se, e, penetrando o aparelho, a incorporarem-se com elle; depois de arrefecida, a pintura apresenta um conjuncto cuja elasticidade e solidez resistem, em grau superior ao dos outros processos, a toda e qualquer acção externa.

A execução do trabalho pode ser definitiva e feita de uma só vez ou repetindo-se a pintura por meio de *velaturas* (especie de banhos de tintas delgadas e liquidas, que se applicam sobre as primeiras camadas, quando essas estejam perfeitamente sêccas e duras,—o que só se realiza com alguns dias de intervallo).

As pinturas d'esta especie não necessitam da protecção do verniz; uma fricção dada com panno aspero estabelece a unidade perfeita de superficie e o vigor definitivo dos tons.

A paleta do *encaustico* é assaz opulenta: poucos são os preparadros chimicos côrantes que se excluem do processo. Os pinceis e outros utensilios adequados, em nada differem dos da pintura a oleo.

O não se ter generalizado tanto quanto era para desejar este bello systema de pintura (cuja suavidade de colorido é admiravel) tem sem duvida por causa a morosidade fastidiosa do processo material.

Pintura a oleo

Historia e processo.— Adoptada quasi exclusivamente pelos pintores na realização dos seus quadros, a *pintura a oleo* é por esse facto a mais geralmente conhecida.

O seu principal elemento componente é o *oleo*

As tintas, escrupulosamente moídas, formam pela addição dos oleos (quer simples, quer *seccantes* ou *essenciaes*) um certo numero de substancias mais compactas do que as que se empregam nos outros processos, as quaes permittem ao pintor cobrir com mais densidade a tēla, empregando mais ou menos corpo de tinta (ou *impaste*) conforme as exigencias da *maneira* que adoptou e o resultado relativo de transparencia ou de opacidade que pretende conseguir. Presta-se por esse facto a manipulação muito mais variada, permittindo ao artista imprimir nas suas obras maior cunho de individualidade, e excedendo tambem qualquer dos outros processos em vigor e profundidade de colorido.

O culto exaggerado da arte antiga,—essa admiração fanática que durante mais de dois seculos se apoderou quasi inteiramente das diversas escolas de pintura, com o grave risco de-immobilizar a Arte, e (transformando os pintores em gerações successivas de imitadores e copistas) de a obrigar a retroceder,—deu como resultados uma confusão deplorável na adopção dos processos materiaes da pintura a oleo e uma especie de cultismo, cuja base era a importancia exaggerada concedida á elaboração dos mesmos processos.

Cada escola, e mesmo cada artista,—em vez de procurár na propria inspiração, na experiencia adquirida, e na observação meditada da Natureza, guias seguros para a formação da sua maneira e do seu estylo,—invidava esforços, arduos e pueris por vezes, para imitar a maneira, o processo, d'este ou d'aquelle *astro* da arte dos seculos anteriores.

Esse tradicionalismo exaggerado produziu não só o dominio do convencionalismo, mas tambem effeitos perniciosos para a duração dos quadros, pela complicação dos processos.

Felizmente o excesso do mal fez sentir a necessidade do remedio; e hoje é tendencia commum a todas as escolas o respeito pela individualidade do artista e a adopção de processos absolutamente simples e racionaes e portanto solidos,—sendo condemnadas todas as artificialidades e as convenções que o estricto bom senso e o verdadeiro gosto não devam admitir.

Descoberta a pintura a oleo ahi por meados do seculo **xiv** na Allemanha, em breve se generalizou, graças aos admiraveis trabalhos dos Van-Eyken (familia de celebres pintores flamengos), substituindo desde o periodo indicado a tempera na pintura dos retabulos, paineis, e quadros.

Por muito tempo e até meados do seculo **xvi**, o processo conservou se timido, hesitante; os artistas, talvez por lhe encontrarem menos lucidez de aspecto e mais tendencia a escurer do que apresentava a tempera, preparavam os seus quadros esboçando com tintas de colla, e acabavam o trabalho por meio de velaturas delgadas e transparentes de tintas a oleo, apenas empregando *impaste* relativo nas luzes ou claros principaes.

Os artistas do Renascimento, entre os seculos **xvi** e **xvii**, foram aperfeiçoando gradualmente o processo, introduzindo manejo mais franco e livre do pincel, e pintando *com impaste* decisivo.

Hoje, afim de evitar a alteração proveniente da absorpção

excessiva dos oleos e a sua acção sobre as camadas de tintas sobrepostas, adopta-se geralmente e de preferencia o seguinte methodo.

Esboça-se com a tinta relativamente incorporada, empregando-a em menor densidade nos escuros, e procedendo do escuro para o claro,—isto é, determinando primeiramente os planos escuros, com o tom dominante do escuro que se quer conseguir ulteriormente,—evitando misturar-lhe branco ou qualquer outra tinta opaca; determinam-se successivamente as meias-tintas dominantes; e conclue-se o esboço pela distribuição das meias-tintas geraes de claro, base dos claros que ao recobrir o esboço para conclusão do trabalho se administram como toques finaes.

As tintas collocam-se, por assim dizer, *geometricamente* nos planos respectivos,—fundindo-se depois com leve movimento de brochas limpas, e evitando-se confundil-as, sujál-as, ou cançal-as em demasia.

Um esboço *largo*, franco, e decisivo, é excellent base para a elaboração posterior do quadro.

Ao *recobrir*, procede-se novamente do escuro para o claro, *detalhando* mais a imitação do aspecto material dos objectos, sobrepondo nos escuros a menor quantidade possivel de tinta, e impastando mais as meias-tintas conforme a sua maior intensidade luminosa; recobrir ou *impastar*, é, por assim dizer, uma repetição, mais elaborada nos pormenores e mais acabada, dos objectos que se pretende reproduzir na pintura.

Resta o terceiro periodo:—o dos acabamentos, ou toques finaes decisivos de claro, e restabelecimento de qualquer pormenor que o excessivo corpo ou *impaste* não tenha permittido definir com clareza. A qualquer d'estas operações successivas, apenas se procederá quando a antecedente camada se apresentar perfeitamente sêcca; e, antes de se incetar o trabalho, refresca-se a superficie, já com um leve esfregação de verniz de essencia, ou de retoque (*), já com um esfregação de cebola (de todos os meios o mais inoffensivo).

Esforçam-se hoje os pintores por conseguir acabamento completo do trabalho durante o periodo de *impastar*; é sem duvida o processo mais solido,—e do qual resulta a maxima frescura, brilho, e inalterabilidade da pintura; entretanto, nem sempre é compativel com as exigencias do assumpto,—e, con-

(*) E' preferivel a todos o verniz Chenét, ou a propria gelatina inglesa (o *megilp*).

cedido prazo sufficiente ao inxugo das diversas camadas, o pintor pode repetir a pintura, usando mesmo (ainda que com bastante reserva) de velaturas, banhos, ou esfregaços, de tintas transparentes. A repetição das tintas dá logar a um phenomeno desagradavel á vista, e que impede o pintor de vêr o verdadeiro effeito do seu trabalho:— o *rechupado* ou *perxugado*, absorpção demasiada dos oleos que communica á superficie pintada aspecto fôsko e imbaciado. E' tambem para evitar este inconveniente que muitos artistas se esforcem em pintar de uma vez e definitivamente, evitando a sobreposição dos oleos.

O *apparelho* é uma questão de alta importancia na pintura a oleo, dependendo em grande parte da sua qualidade a solidez da pintura; os melhores e de mais duração conseguem-se preparando préviamente a téla ou painel (de madeira ou de metal, etc.), em que se pretende realizar o quadro, com uma camada de branco finamente moído e dissolvido em colla forte (de pellica), administrado a brocha larga. Depois de inxuta esta primeira camada, aliza-se desimbaraçando-se de qualquer corpo extranho por meio de esfregações repetidas de *pedra pómes*; e depois recobre-se com uma nova camada, mais delgada, de branco com oleo de linhaça, a qual, se depois de sêcca se encontrar demasiado glutinosa ou escorregadia, poderá ser granulada tambem a *pedra pómes*.

Para evitar demora, usam alguns, ao administrar a segunda camada de *apparelho*, fazê-lo por percussão vertical e repetida das sedas de uma brocha aspera, o que lhe communica textura granulada em quantidade sufficiente para a perfeita adherencia das tintas no acto de esboçar.

Esta especie de *apparelho* offerece perfeita resistencia, visto que a contracção e a dilatação respectiva do branco a colla e do branco a oleo se operam sempre em sentidos contrarios: um segura o outro,—o que evita os estalados da pintura, produzidos já pela humidade, já pelo calor excessivo.

Tintas.—A *paleta* ou escala das tintas de que dispõe o pintor a oleo, é tão abundante quanto variada: todos os preparados chimicos córantes podem, em rigor, ser adoptados; mas, nem todos apresentam egual duração,—tornando-se conveniente evitar um certo numero d'elles, já por demasiado volateis, já por serem sujeitos a alteração pelo contacto (quer dos oleos, quer das essencias que compõem os vernizes) (*).

(*) O leitor encontrará conveniencia em consultar o livrinho *Restauração de quadros e gravuras* (vol. CXII da *Bibliotheca do Povo e das Escolas*).

Os *ochres* são excellentes,—e ministram ao pintor abundantes tons amarellos, fulvos, vermelhos, e acastanhados, assaz transparentes e harmoniosos.

A escala dos *amarellos* é opulentissima:—o de *linho* ou de *Napoles*, o *brilhante*; o *massicote*, o *antimonio*, o *oiro-pigmento*, o *indiano*, a *estronciana*; as *terras de Italia*, de *Sienna*, de *Umbria*; a *lacca*, etc.

Esta ultima e os *chromios*, requerem certas precauções; é volatil em demasia a *lacca*, e alteram-se pela acção da luz e ao contacto com certas tintas os *chromios*.

Os *vermelhos*, — *escarlates*, *alaranjados*, ou *laquinos* (acarinados) — abundam tambem. Citaremos, d'entre o numero avultado d'elles, e por nos parecerem melhores, os *vermelhões da China*, de *Veneza*, e da *Hollanda* (ou *cinabre*), o *oiro-pigmento*, o *indiano* (que substitue com vantagem o antigo *roxo-rei*), a *terra vermelha italiana* ou *almagre*, o *minio* ou *zarcão*, o *carmin puro* (o *calcinado* dá tons de uma profundidade inexcédível), a *lacca fina* e a de *garanza* (a *queimada* é lindissima), a *lacca escarlate*, as *sinoplas*, o *palladium*, etc.

As *laccas* e outros preparados vegetaes só conservam o brilho administradas sobre camada bem sêcca de vermelhos terreos ou mineraes,—devendo pois (o que aliás é commum a todas as tintas brilhantes) excluir-se do esboço. Os *ochres* e as *terras*, são as verdadeiras tintas proprias para esboçar.

Não é menos variada a série dos *azues*:—o *lapis-lazuli*, o *ultramar*, a *cinza azul*, o *cobalto*, o *azul de Antuerpia*, o *esmalte*, o *indigo* ou *anil*, e o *azul de Prussia* (cuja intensidade e vigor de tom são incomparaveis,—mas que se deve empregar com bastante precaução, porque absorve demasiado as outras tintas e tende a escurecer com o tempo).

Os *verdes* (além dos que se conseguem pela mistura dos varios azues ou pretos com os amarellos) abundam tambem, taes como:—o de *Scheele* ou «*verdaccio*»; o *veronez*; o *esmeralda*; o de *cobalto*; o de *azeitona*; o *sap-green* (preparado inglez); e outros.

Os *roxos* obtêm-se na maior parte dos casos pela combinação dos varios azues ou dos vermelhos; existem, comtudo, alguns preparados brilhantes, taes como a *lacca purpura*, a *lacca violeta*, etc.

D'entre os *castanhos* e tons *alambreados* e *escuras*, citaremos:—o *bistre*, o *Van-Dyck*, o *kappah* ou *indiano*, a *mumia* ou *escuro egypcio*, a *terra de Sienna*, a de *Umbria*, e a de *Italia* (*calcinadas* todas estas tres), e a *sepia*, que os Inglezes hoje preparam para a pintura a oleo. Existem ainda o *styl de grain*

calcinado, o *asphaltum* e o *bitume* (tintas alambreadas ou *acha-roadas* que se usaram muito até a um periodo recente,—mas que é preciso poupar para casos extremos, porque alteram, escurecendo, as outras tintas com que se acham em contacto, e racham pela acção do calor e dos vernizes).

O *preto* é representado por uma lista de preparados importantes: — a *terra preta*; o *preto de chumbo*; o *de osso* ou *marfim*; o *de osso de presunto*; o *de vide*; o *de fumo*; o *de caffè*; etc.

Os *brancos* mais usados são o *branco de zinco*, o *de chumbo*, o *de prata* (que é apenas o de chumbo mais cuidadosamente preparado), e o *da China*. Os brancos adaptados á pintura a oleo são finos e mais compactos do que os que se applicam aos outros systemas de pintura. Escurecem um tanto ou amarellecem ao contacto do oleo; usam muitos pintores, para obviar a esse inconveniente, collocar primeiro sobre *papel pardo* a porção de branco que querem transportar á paleta.

N'uma palavra, e resumindo: — é por tal fórma vasta a escala da paleta do pintor a oleo, e presta-se a tão variadas combinações de tons, que foi calculada em 700:000 côres ou gradações diversas a quantidade de matizes que se podem obter com uma paleta de 12 tintas!

Superabundam no commercio os preparados chimicos córan-tes,—disputando entre si a primazia no fabrico os Francezes, Ingleses, e Allemães; as tintas vendem-se admiravelmente acondicionadas em tubos de zinco, perfeitamente vedados do ar; dos tubos, feitos com folha muito delgada, sai facilmente a tinta para sobre a paleta logo que se expremam entre os dedos,—e assim substituem elles com vantagem as antigas *borrachinhas* de tripa.

As tintas, assim preservadas do contacto do ar, podem conservar-se frescas e aptas para servir durante dois e mais annos.

As côres vegetaes duram menos: — o oleo volatiliza-se com certa facilidade; o preparado córante adquire uma capa ou pellicula, e por baixo d'esta denuncia-se uma apparencia granulada (é a tinta *graxa* ou *regraxada*); quando assim se apresenta, o que ha a fazer é deitál-a fóra.

Paleta e espatula.— A *paleta* é uma superficie de madeira delgada e leve, oval ou quadrilonga, não excedendo o comprimento de palmo e meio (quando muito), com um orificio em uma das extremidades e uma re-intrancia no oval.

O pintor, quando a empunha, passa o dedo pollegar da mão esquerda pelo orificio e apoia os outros dedos na aresta da re-

intrancia ou *chanfrado* (segurando também entre os dedos um grupo de pinceis, e por vezes a espatula ou faca de misturar as tintas, um trapo para limpar os pinceis, etc.).

Na aresta exterior da paleta fixam-se os *cacifos* ou pequenas galbetas de lata delgada assentes sobre uma lamina dobrada do mesmo metal que incaixa na paleta: são os depósitos do óleo e do seccante, ou vernizes de retoque.

A *espatula* é uma faca de lamina delgada e extremamente flexível, e sem gume ou corte, com cuja extremidade se tomam das diversas tintas depositadas na paleta e que se pretendem combinar, as porções necessárias, triturando-as e misturando-as com a lamina.

As tintas são collocadas sobre a paleta em linhas parallelas á aresta exterior da mesma; a ordem d'ellas é variavel; cada pintor as dispõe a seu geito.

A mais vulgar é a seguinte, contando da direita para a esquerda: — brancos, amarellos (claros, escuros), vermelhos (id., id.), verdes, azues, pretos e tons escuros profundos; as tintas mixtas ou combinações posteriores vão-se infleirando em linha dupla ou triplice conforme a quantidade; o centro e o resto da superficie da paleta são reservados para a operação de misturar as diversas tintas.

Tento.— O *tento* é uma vara inteiriça,—ou dividida em fragmentos que adherem entre si inroscando-se, e com uma pequena esphera na extremidade, forrada de trapo ou de pellica, para não arranhar a tēla; o seu destino é servir de apoio ao braço direito do pintor, para communicar firmeza á mão; este segura-o com o dedo minimo da mão esquerda, apoiando a extremidade contra a tēla ou a vara do cavallette.

Hoje em dia os artistas são ensinados a prescindir quanto possivel do auxilio do *tento* (cujo abuso, prendendo os movimentos da mão, tende a amesquinhar o toque), empregando-o apenas quando se trata de elaborar pormenores excessivamente delicados.

Brochas e pinceis.— As brochas teem as sedas brancas, flexiveis mas duras, e ingastadas em lata (o que é commum a todos os pinceis para pintar a óleo).

As fórmãs geralmente usadas são duas: a redonda e a achatada.

A sua dimensão é variadissima, desde a grande brocha de metter fundos (de mais de pollegada em comprimento e diametro) até a um diminuto instrumento (inferior em volume a um caroço de azeitona).

Os pinceis são de sedas de marta zibellina, ou camello

cabrito, e menos variaveis em tamanho do que as brochas (não excedem os maiores o volume de uma azeitona vulgar; os mais-pequenos offerecem apenas em dimensões a sexta parte dos maiores).

Ha-os tambem redondos e achatados, apresentando alguns d'estes fórma triangular.

O bom pincel deve ser flexivel, elastico, e apresentar um todo homogeneo depois de humedecido ou impregnado de tinta, reassumindo invariavelmente a sua verdadeira fórma quando se levanta de sobre a téla; os que não correspondem a estas indicações não permittirão ao pintor nem execução segura nem firmeza no toque.

As brochas servem para esboçar, pôr tinta, modelar largamente os objectos.

Os pinceis servem para esbater e administrar toques mais detalhados e firmes.

E' excellente habito servir-se o estudante mais geralmente de instrumentos de dimensões maiores,— porque o abuso de pinceis diminutos amesquinha em extremo a execução, communicando ao desenho um aspecto duro e recortado.

Muitos dos modernos pintores, e notavelmente os paizagistas, substituem com frequencia a brocha por uma *espatula* em fórma de *trolha*, afim de conseguirem com maior brevidade impaste solido.

Existe ainda outra especie de pinceis, de pêlo de orelha, de lobo, de texugo, etc. São maiores do que os usuaes e de sedas muito finas e flexiveis. Servem para esbater ou fundir as grandes massas depois de estudadas e *detalhadas*; é mistér entretanto usál-os com a maxima reserva; abusando-se do meio, a pintura apparecerá nebulosa, molle, fiaccida, e por vezes suja.

O humilde trapo desimpenha aliás funcção importante nas operações respectivas da pintura a oleo: appella para elle de continuo o pintor para limpar as brochas e a espatula, e para eliminar da téla qualquer pormenor cuja execução não seja satisfactoria, etc.

As brochas e pinceis, durante o andamento da pintura, banham-se successivamente em agua-raz e oleo, limpando-se depois com o trapo.

Oleos, essencias, etc.— Os oleos mais usados são os de linhaça (simples ou fervido e litharginado), e o branco ou de papoula.

As essencias e seccantes mais empregados são o *seccante de Harlem* (essencia de alfazema), o *mégilp* (ou gelatua in-

gleza preparada a almecega), o *verniz Chenet* (o melhor dos vernizes de retoque), o *sal de chumbo* (em tubos), etc.

Aconselhamos a maxima reserva na adopção d'estes expedientes:—que apenas se lance mão d'elles nos casos indispensaveis, porque actuam demasiadamente nas tintas,—e, pelo andar do tempo, as télas, em cuja elaboração se abusou de qualquer seccante, racham e innegrecem.

Cavallette.—O *cavallette* serve de descanso ao quadro durante o progresso da pintura, e pode ser obliquo ou vertical.

Os que correspondem á fórma primeiro indicada são constituídos por tres hastes de dois metros de altura approximadamente, faceteadas, convergindo obliquamente, ligadas por duas travéssas (uma um pouco acima da linha do pavimento; a outro no alto, proximo do remate); á parte anterior da travéssa superior está ligada por um eixo movel uma escora que assenta obliquamente no chão, mantendo o conjuncto do cavallette em equilibrio; a meia altura das hastes verticaes corre uma estreita prateleira, sobre a qual se assenta a base do quadro.

Esta prateleira é movel, e abaixa-se ou levanta-se á vontade do pintor por meio de um mechanismo simples que está fixado á haste central; na travéssa superior uma haste de ferro, com um parafuso na extremidade, e horizontalmente projectada, serve para manter o quadro um tanto inclinado para o terreno, isolando-o assim dos reflexos da luz.

Este systema geral de construcção é todavia sujeito a variantes mais ou menos complicadas e destinadas a facilitar o manejo commodo do quadro.

Os cavalletes de systema vertical compõem-se de duas grossas hastes verticaes ligadas na parte superior por uma travéssa e tendo na base uma sapata espessa que as mantem pelo pezo em posição vertical; no centro, a meia altura, corre tambem uma prateleira que se mobiliza por mechanismo similhante aos dos cavalletes do primeiro systema.

O «atelier» ou officina do pintor.—*Atelier* é uma palavra franceza, que está hoje adoptada e quasi nacionalizada entre nós para designar a officina do artista.

O *atelier* do pintor deve ser espaçoso e ter o tecto sufficientemente elevado, não só para que o quadro receba a luz de alto (n'um angulo de 40 ou 45 graus) como tambem para facultar espaço ás télas de grandes dimensões.

As paredes querem-se escuras e de tom uniforme para melhor se observarem os pormenores da modelação, tom, e claro-

escuro,—sendo preferível a luz do norte, de todas a menos sujeita a alterações.

E', no entanto, conveniente que a officina tenha janellas que se possam abrir em caso de necessidade, para effeitos de luz especiaes, e um pateo ou eirado annexo para estudos ao ar livre; estas condições reunidas constituirão uma officina perfeita.

A mobilia indispensavel ao *atelier*, além do cavallette já mencionado, compõe-se de:—uma banquetta para descanso da paleta; vaso para os pinceis (*); frascos de oleos; caixas das tintas, etc.; um armario para arrecadação dos utensilios que não estiverem em serviço immediato; um estrado espaçoso para collocar o modelo, elevando-o assim um pouco afim de evitar deformações perspecticas demasiadamente precipitadas; pastas para desenhos; mesa de bastante capacidade para desenhos; estiradores para desenho e para aguarella, etc.

Ordenada por esta fórma uma officina, ficará o artista habilitado a executar n'ella qualquer das especialidades do Desenho ou da Pintura (salvo, bem entendido, as decorações monumentaes).

Pintura de aguarella

E' o desenho de *agua-tinta* com maior desinvolvimento nos respectivos processos e auxiliado pela cooperação das côres. Executa-se sobre papeis identicos e com os mesmos pinceis.

Esta pintura de apparencia tenue, e que por muito tempo foi julgada deficiente em solidez, é, pelo contrario, perfeitamente inalteravel, e, se devidamente a resguardam, susceptivel de grande duração.

A paleta do aguarellista é vastissima: compõe-se de quasi todas as tintas de que dispõem os outros processos e de mais algumas que lhe são especiaes; os ochres, as terras, os tons bituminosos, as laccas, dão admiraveis resultados na aguarella, circumstancia aliás commum a todos os pigmentos dotados de transparencia.

As tintas opacas são difficeis de manejar na aguarella propriamente dita, ou de *rigor*; grande parte dos aguarellistas modernos, comtudo, adoptam um processo mixto, esboçando o

(*) Vid. *Restauração de quadros e gravuras*, vol. CXII da nossa collecção.

trabalho a aguarella e acabando a *aguaccio* (isto é, com tintas opacas); esta maneira de pintar, que permite ao executante maior liberdade, é muito geral em Inglaterra, patria de grandes aguarellistas que adaptam frequentemente a aguarella á execução de obras de dimensões vastissimas e quasi monumentaes.

O aguarellista procede, na execução do seu trabalho, do *claro* para o *escuro*, como se procede no Desenho, começando por aguadas brandas de tom e muito liquidas, reforçando os tons gradualmente por sobreposição e diminuindo a proporção da agua nas tintas á medida que vai communicando maior acabamento aos pormenores da pintura.

As exigencias d'este processo, aliás difficil, são:—uma grande destreza no manejo das aguadas, muito habito adquirido em reservar os claros, e bastante conhecimento da acção reciproca das tintas e do contraste das côres.

A agua é o grande factor d'este bello processo; e, durante a elaboração da pintura, o artista recorre a ella com frequencia, banhando abundantemente o trabalho com agua muito limpida, para conseguir um certo numero de esbatimentos e de effeitos que muito concorrem, fundindo as tintas, para fixar a harmonia geral das côres. E' um dos processos que mais constante práctica exigem, porque o artista na sua elaboração está sempre mettido entre as pontas de um dilemma: se repete muito as tintas no intuito de communicar vigor e profundidade á pintura, arrisca-se a que esta se torne opaca, suja, denegrida e absolutamente falta de frescura (que nada ha mais feio em aspecto do que uma aguarella *cançada* e sem transparencia); se pelo contrario, querendo evitar este perigo, tenta pintar por aguadas definitivas («á primeira» como se diz no *atelier*), arrisca-se a produzir trabalho pouco definido, fulto de acabamento e de vigor; é obvio, pois, e de facil intuitção, que só a muita e bem dirigida experiencia pode habilitar o pintor a saber manter-se no verdadeiro meio-termo.

Os trabalhos a aguarella não soffrem a applicação do verniz: apenas um ou outro escuro mais imbaciado ou fôsko, já pela excessiva repetição, já por demasiada porosidade do papel, se poderá realçar com qualquer gomma tenue, existindo para esse fim no commercio preparados especiaes (*).

As tintas hoje mais geralmente adoptadas são as que se vendem preparadas em tubos sinilhantes aos que se usam na

(*) O *water colour megilp* (dos Ingleses), o fel de boi, etc. Alguns artistas administram aos *escuros* em demasia repetidos um *esfregão* com velludo.

pintura a oleo e que levam grande vantagem em vigor e brilho ás antigas *pedras* de tinta.

A paleta do aguarellista é de loiça com repartimentos ou cacos e por vezes perfeitamente plana; convem ter mais de uma paleta á mão,—e alguns vasos ou copos com agua, que deve ser renovada a miudo.

Deverá haver o maximo escrupulo na escolha dos papeis, observando-se cuidadosamente que a sua preparação de colla não se ache atacada pela humidade, e que a superficie esteja perfeitamente intacta e limpa de defeitos.

Não é menos melindrosa a escolha de pinceis. Os pinceis do aguarellista são de duas especies: as brochas, pinceis de seda amarella (de marta), e os pinceis pretos (mais macios do que os primeiros indicados); é exigencia commum a ambos os generos, apresentarem as sedas no seu conjuncto (quer sejam chatos, quer sejam cylindricos) perfeita symetria e egualdade de fórma. Todo e qualquer pincel, cujas sedas, dobrando-se-lhe a ponta com o dedo, não resaltarem assumindo espontanea e rapidamente a fórma primitiva, deve ser rejeitado. Repetimos: é mistér proceder com o maximo escrupulo á escolha dos pinceis.

Comquanto o ideal em uma aguarella seja a perfeita espontaneidade e frescura da execução, é possivel em certos casos eliminar com o auxilio do banho de agua pura qualquer pormenor imperfeito,—o que se faz por meio de esponja ou de brocha grande, excorrendo-se muito bem a agua e applicando-se-lhe em cima papel mata-borrão para absorver o excesso de liquido.

Tambem se emprega o trapo em determinados casos para eliminar parcialmente alguns pormenores; o abuso d'este expediente communica todavia ao trabalho aspecto impuro e molle. A borracha tambem é util em certos casos,—sendo comtudo preferivel que se prescinda de qualquer artificio auxiliar.

Para poupar tempo e trabalho ao aguarellista, inventou-se (ha já alguns annos) em Inglaterra uma especie de pasta ou livro, a que os Inglezes chamam *block* (*), cujas folhas con-

(*) Designação geralmente adoptada. Não temos, em portuguez, vocabulo equivalente.

venientemente esticadas, e colladas levemente apenas nas arestas exteriores das quatro margens, permitem a execução de qualquer aguarella em condições identicas de perfeição ás que o artista encontrava nos papeis collados e esticados na tábua ou no caixilho; terminada a pintura, o pintor introduz a ponta do canivete em um pequeno *falso* que para esse fim existe em qualquer ponto da margem, e, movendo a lamina como quem abre as folhas de um livro novo (em todo o perimetro das quatro margens), despega-se a folha que contém a pintura.

Incontram-se no commercio *blocks* de várias dimensões e qualidades tambem várias de papeis; os melhores são incontestavelmente os de fabricação ingleza.

Existem tambem caixas portateis, com tintas em fixas pedras, que se dissolvem facilmente, proprias para esboços e estudos rapidos ao ar livre, assim como cavalletes simplificados e proprios para o mesmo fim.

A aguarella serve de base a grande parte dos ramos artisticos e industriaes. Servem-se d'este meio utilissimo os architectos para as plantas e projectos de edificios, os engenheiros, os machinistas, os scenographos para esboços de vistas de theatro. E' tambem applicada com frequencia á elaboração de modelos para pintura decorativa, ourivesaria, tecidos, etc.

A aguarella é de origem remota, conheceram-n'a e applicaram-n'a maravilhosamente, posto que restringindo-lhe o processo, os *illuminadores* e miniaturistas da Eclade-Média. E praticam-n'a os Orientaes desde tempos antiquissimos: os Chins, os Indios, e, sobre todos estes, os Japonezes, encontram na aguarella innumeradas applicações prácticas.

Pintura a «gouache» ou «aguaccio»

E' uma adaptação da *tempera* ou colla aos trabalhos de pequenas dimensões, cuja unica differença do primitivo processo consiste na maior finura das tintas e da preparação da colla. E' como se dissessemos uma aguarella executada por meio de tintas a *corpo* ou tornadas opacas pela addição do alvaiade; este, comtudo, apenas se mistura nas meias-tintas e tons claros; os escuros são transparentes como na aguarella e tambem na tempera.

A afinidade entre a *gouache* e a aguarella, permite (como atraz indicámos) a fusão dos dois processos.

Miniatura

E' uma variante da aguarella, em cuja elaboração coopera tambem o *aguaccio*, e (conforme indica o vocabulo que a designa) applicavel de preferencia a trabalhos de reduzidas dimensões (taes como: retratos, medalhões para tampas de bocetas, joias, adereços, etc.).

Alguns aguarellistas empregam ainda hoje o trabalho de miniatura para communicar maior acabamento aos pormenores mais delicados de suas obras, applicando-a de preferencia a traduzir as *carnes*, e conseguindo por esse meio grandes effeitos de contraste.

Teve a *miniatura* uma longa epocha florescente; nos periodos da Edade-Média e até á descoberta da Imprensa applicou-se de preferencia a esses formosos e admiraveis codices e missaes cujas illuminuras tão vasto subsidio teem fornecido á sciencia historico-artistica.

Do seculo XVI em deante, e até á descoberta e desinvolvimento da Photographia, adaptou-se principalmente ao retrato.

A miniatura executa-se sobre papel incorporado e lizo, sobre pergaminho ou marfim, sobre metaes, etc. Esboça-se a aguarella muito levemente e sem abundancia de agua, e vai-se procedendo ao acabamento gradual, *ponteando* os pormenores do trabalho a bico de pincel; nas *carnes* e tons mais delicados domina o processo transparente ou de aguarella; nas roupas e em certas e determinadas superficies emprega-se por vezes o *aguaccio*.

O pintor de miniatura não funde os diversos tons, esbatendo-os,—nem emprega, por via de regra, tintas compostas: a imitação das côres consegue-se pela sobreposição das tintas simples, ponteadas a bico de pincel.

Este processo, muito melindroso e delicado, attingiu nos fins do seculo passado o maximo grau de perfeição. Existem innumerous retratos em miniatura, pintados no seculo XVIII, cuja execução primorosa é sem duvida inexcedivel (*)

(*) Foi bastante cultivada em Portugal a arte do miniaturista que varios pintores nossos exerceram com exito,—ainda em periodo, por assim dizer, recente. Citaremos entre todos o celebre Moura, o qual, estabelecido em Londres, veio a ser no meiado d'este seculo a primeira reputação em seu genero.

A Photographia, infelizmente, vibrou contra a *miniatura* um golpe mortal; e foi para esta o que a Imprensa e a Gravura foram para a *illuminura*.

A miniatura é também applicada á Chromo-lithographia: é pelo processo do miniaturista, o pontcado, que se realiza a combinação das tintas, por sobreposição (*).

Pintura de esmalte; pintura ceramica; etc.

São systemas mais ou menos filiados na aguarella, na miniatura, e no encaustico.

As tintas que se empregam na sua elaboração, vitrificam-se depois pela acção do fogo,—soffrendo aliás pela mesma acção modificações e transformações de tom que exigem muito estudo e muito calculó; a sua verdadeira applicação encontra-se nos varios ramos das artes industriaes.

Participa, por vezes, da miniatura: os pintores de porcelana empregam o pontcado, sobretudo *nas carnes*.

Eis, na sua generalidade, a summa dos meios que se empregam para a realização das obras de Desenho e de Pintura,—sendo todos os outros processos umas variantes apenas dos que no andamento d'este livro e em harmonia com o limite imposto pelas dimensões d'elle, e pelo programma no seu principio annuciado, tentámos explicar aos nossos leitores.

(*) Vid. no citado livrinho *Restauração de quadros e gravuras* a parte que se refere á «Chromo-gravura». Entre esta e a «Chromo-lithographia» existe bastante affinidade de processo. A pedra lithographica e o miniaturista substituem aqui o gravador a pontcado.

AS EXIGENCIAS DE UM QUADRO DE COMPOSIÇÃO

Afim de definir mais cabalmente a fôrma por que se applicam os processos de que se auxiliam os artistas nas manifestações práticas do seu talento, vamos transpor com o leitor os humbracs de um *atelier* de pintura e surprehender o pintor na difficil e ardua tarefa da elaboração de um «quadro historico».

Terminou o artista a leitura do trecho historico que lhe prendeu a attenção e lhe suggeriu o assumpto que pretende communicar á tēla: é uma scena dramatica, cheia de movimento e rica nas expressões das figuras que n'elle tomam parte; a localidade em que a acção se passa abunda em accidentes picturecos, tanto quanto n'elles abunda tambem o periodo historico a que corresponde.

As paginas do livro em que se inspirou o nosso artista, descrevendo apenas a traços largos o episodio, não lhe fornecem todos os dados picturecos indispensaveis para o reconstruir mentalmente; terá de consultar qualquer d'esses velhos chronistas coevos, tão minuciosos quasi sempre na descripção dos successos, tão ricos em pormenores que por vezes attingem a puerilidade, pormenores que o historiador se vê obrigado, nas mais das vezes, a pôr de parte.

Illucidado por esta fôrma o artista ácêrca do character dos seus personagens e das condições respectivas em que se encontravam, no momento dado que escolheu para reproduzir, falta-lhe todavia ainda colhêr idéa exacta e positiva do seu aspecto material.

Recorre aos museus de arte antiga, investiga nas bibliothecas os documentos graphicos coevos e as modernas e abundantes recopilções de trajos, armas, construcções e artes sumptuarias da Antiguidade, tentando compenetrar-se do

verdadeiro character da epocha, e cunho historico do assumpto.

Colhida assim idéa do conjuncto dos elementos com que tem de contar na sua composição, trata agora de a esboçar a traços largos, modificando o esboço successivamente até que lhe determine a disposição definitiva.

Fixada a composição no papel, por meio de um desenho a carvão (desenho de dimensões relativamente avultadas, posto que inferiores ás do futuro quadro), trabalho preparatorio que o habilita a prevêr o alcance da composição, sob o ponto-de-vista do desenho, harmonia de linhas, logica da acção, effeito geral do claro-escuro, etc.,—repete-a em um *esboceto pintado*, largamente, e pouco accusados os pormenores para calcular o effeito do colorido.

Transporta em seguida as linhas geraes da composição para a grande téla, servindo-se da quadricula se a superabundancia de figuras e outros elementos assim o exigirem. E, d'aqui em diante começa o periodo mais arduo e laborioso da tarefa: o *estudo*.

Primeiro que tudo, ha que proceder á escolha de modelos adequados (homens, mulheres, creanças, e com frequencia animaes),—não sendo coisa facil de encontrar um bom modelo, firme e paciente, e que reuna a estas duas condições indispensaveis aptidão para comprehender a expressão, o movimento e a attitude que o pintor necessita de imprimir na figura do seu quadro; logo immediatamente é indispensavel reunir, no *atelier*, trajos, armas, utensilios para vestir os ditos modelos e para completar a acção das figuras, moveis ou accessorios que tomam parte na composição,—objectos esses que umas vezes se alugam e outras ha que incommendar (*).

Ha tambem que attender ao logar da acção, cujos elementos (sejam elles paisagem, architectura interior ou exterior) é necessario estudar, se não por fórma completa (attenta a impossibilidade de os encontrar no natural em condições que perfeitamente correspondam ás exigencias do assumpto), ao menos parcialmente, copiando os desenhos e estudos pintados que lhe servem de guia posteriormente no decurso do seu trabalho.

Isto nem sempre basta,—e, em mais de um caso, o artista,

(*) Os pintores servem-se tambem do *manequim*, para estudos circumstanciados de roupagens, cujos pormenores, por complicados em demazia, seria impossivel copiar do modelo vivo. O manequim (como se deduz do vocabulo) é um boneco de madeira, feito á imitação da fórma humana.

para determinar com absoluta verdade a afinidade entre o fundo e as figuras, tem de transportar a sua t la e modelos, já para o ar livre, já para um recinto qualquer, cujas condições de luz e de aspecto estejam mais em harmonia com as da scena que deseja reproduzir.

Perante as exigencias da arte moderna, e em vista do progresso que ella tem attingido em nossos dias, a missão do pintor vai de dia para dia crescendo em difficuldade; toda e qualquer obra que não seja directamente inspirada pela Natureza é hoje coudemnada pelo gosto e pela critica como falsa e convencional,— e, seja qual f r o grau de intuição e de talento de que o artista possa dispôr, s  a Natureza, repetimos, artistica e conscienciosamente interpretada, lhe deve servir de verdadeira fonte de inspiração.

E' longa em geral a tarefa de acabar com esmero um vasto quadro de composição, ainda mesmo quando as figuras sejam n'elle tratadas em dimensão reduzida,—não sendo caso raro consumir qualquer pintor (imbora dotado de facilidade e destreza anormaes) um, dois, e mais annos de trabalho assiduo, na elaboração de uma t la de composição.

Se attendermos ao tempo e  s despezas relativamente avultadas que envolvem necessariamente esses trabalhos, e considerarmos as difficuldades que ha a vencer para os levar a effeito por f rma cabal e completa,—compreenderemos facilmente que elles sejam tão raramente produzidos em um *meio* artistico tão pouco desinvoltado como   o nosso pequeno paiz, e os motivos que induzem os nossos artistas a escolherem de preferencia a paizagem para por meio d'ella manifestarem as suas aptidões e talentos.

A PINTURA DE PAIZAGEM. O ESTUDO DO NATURAL

O pintor de paizagem não necessita de elementos tão complexos, nem está sujeito a tão avultadas despezas como o pintor figurista, no andamento de seus trabalhos.

O *paizagista* constitue, por assim dizer, um artista noma-da. E' no campo, na serra, na floresta,   beira do regato, que elle, em frente da Natureza, tenta penetrar-lhe os segredos,

observando, umas vezes, e seguindo attento com a vista, em tarde de outomno ou manhan de primavera (estações, em que a Natureza apresenta mais successivas variações de aspectos), as innumeradas combinações do claro-escuro e do colorido, resultantes do movimento constante das massas atmosphericas e das sombras que ellas projectam sobre os terrenos proximos, planos distantes e fugitivos, grupos de arvores, etc.; outras vezes, copiando, já por meio do lapis ou do carvão, já pintando a oleo e a aguarella em dimensões muito reduzidas, qualquer ponto da paizagem circumjacente, cuja accidentação picturesque chamou a sua attenção (*).

E' prudente, que o artista escolha sempre um *motivo* simples, cujas linhas de composição, amplas, e pouco interrompidas por excessivos pormenores (quer de *fôrma*, quer de *côr*), lhe permittam fixar, com relativa brevidade, o aspecto geral, o effeito do conjuncto, e a *expressão* (por assim dizer) do assumpto que pretende reproduzir no seu estudo.

Para o conseguir, deverá pintar com largueza,—isto é, concedendo maior attenção ao character geral e relações mutuas dos tons e do claro-escuro dos objectos representados do que aos pormenores do desenho, contextura de superficies, etc.; esses serão objecto de estudos especiaes, já desenhados, já pintados,—advertindo bem, que tanto mais completo e definitivo será o *estudo*, quanto mais limitado e simples fôr o assumpto escolhido (**).

E' tambem utilissimo recurso, para adquirir noção exacta dos segredos da perspectiva aerea, repetir a cópia do mesmo ponto ou localidade não só a diversas horas do dia e estados atmosphericos varios, como tambem em differentes estações do anno; os aspectos differentes que cada uma d'essas cópias apresentará, constituirão para o artista, no andar do tempo, como que o equivalente de um curso práctico de Perspectiva aerea, chave fundamental do effeito da paizagem.

O «quadro de paizagem» é apenas a amplificação do *estudo* ou esboço pintado ao ar livre e em frente do *natural*; o gosto

(*) O lapis «de pastel» foi muito usado pelos paizagistas hollandezes para estudos de effeitos atmosphericos.

(**) A comprehensão artistica, exacta, da arvore e dos pormenores da folhagem, subordinado tudo á perspectiva, é uma das grandes difficuldades na pintura de paizagem. E' erro vulgar ainda hoje, posto que menos frequente do que d'antes, pintar arvores, nos planos inclinados da perspectiva, cujas folhas, se houvessem de ser medidas rigorosamente, apresentariam dimensões as mais desconformes e desproporcionadas.

avanzado e o espirito critico da epocha presente não toleram, nesta especialidade, os trabalhos unicamente de *práctica* (isto é, feitos por intuição e de memoria, apenas baseados sobre reminiscencias dos estudos e da experiencia préviamente adquiridos).

Os *artistas*, no seu *picturesco* e expressivo *calão* de «*atelier*» estigmatizam os trabalhos executados em semelhantes condições, chamando-lhes *paizagens á porta fechada*; e na verdade a *paizagem* assim intendida é hoje unicamente admissivel nas especialidades da arte decorativa.

O *paizagista* transporta pois a *téla* do seu quadro repetidas vezes para o ar livre e para a localidade em que se acha o ponto *picturesco* que deve servir-lhe de *assumpto*; e, ahi, quotidianamente, collocando-se sempre no ponto-de-vista uma vez adoptado, á mesma hora e em condições de luz identicas, vai successivamente adeantando o seu quadro até que este tenha attingido o grau de acabamento desejado,—sendo-lhe apenas permittivel administrar ao trabalho um ou outro toque definitivo, no recinto do *atelier*.

Advirta-se bem que esta liberdade é apenas extensiva aos pormenores de caracter tecnico e que digam respeito á execução *manual*, taes como:—indireitar qualquer linha da perspectiva, corrigir qualquer toque ou pincelada torpemente administrada, suavizar algum ponto da superficie impastada com imperfeição ou com excessiva rudeza, etc.,—porquanto todo e qualquer trabalho, accrescentado *a posteriori* e fóra da vista do *assumpto* que inspirou o quadro, será apenas uma amplificação rhetorica que poderá prejudicar gravemente a unidade de aspecto da *paizagem* directamente reproduzida da Natureza.

Muitos *artistas*, imhora estudiosos e cheios de consciencia na execução dos seus quadros, nem sempre se sujeitam a esta imposição, aliás impreterivel, da pintura de *paizagem*, preferindo o socego e o conforto do *atelier*, onde procedem a copiar, amplificando-os, o estudo ou estudos parciaes, transportados escrupulosamente á *téla*.

Repetimos:—é isso *práctica* erronea (sejam quaes forem o talento e a pericia do artista); todo e qualquer quadro, levado a effeito em taes condições, apresentará sempre tendencias ao maneirismo.

A execução *mechanica* poderá ganhar; o aspecto da pintura será por vezes mais nitido, mais cuidado, mais dextramente pincelado, sem duvida; comtudo o quadro apresentará menos verdade de colorido, faltar-lhe-ha o sentimento da Natu-

reza, condição indispensavel e que mais se aprecia na pintura de paizagem.

Para as suas excursões de estudo ao ar livre servem-se os artistas de um *apparelho* portatil que consiste em uma *mo-chila* semelhante á do equipamento militar. Esta contém uma caixa para tintas, pinceis e paleta,—e ha n'ella um fundo falso, duplo, no qual se acondicionam os cartões em branco e os estudos depois de pintados, convenientemente isolados para que se não destrua a pintura.

Como appendice á caixa ha uma bengala-cadeira, um cavallete portatil, e uma *umbella* ou *umbrella*, que o pintor, quando estaciona em frente do ponto escolhido para estudo, fixa na extremidade superior de um bastão de conto ferrado, o qual enterra no chão.

Sentado ao abrigo da *umbella*, arma o pintor o seu cavallete portatil, colloca-lhe sobre a estante o cartão, põe a caixa de tintas a seu lado (quer no chão, quer onde melhor se lhe proporciona), e, tomando a paleta e os pinceis, procede ao seu trabalho.

Tem seus inconvenientes a pintura ao ar livre:—além do vento, da chuva, da poeira, etc., ha que lutar com a curiosidade importuna do camponez, do garoto que vem plantar-se boquiaberto em frente da téla, interceptando a vista ao pintor; e alguns artistas, não só para obviarem a taes inconvenientes como tambem para procederem em circunstancias mais favoraveis á execução de quadros de maiores dimensões, servem-se hoje muito do *atelier-barraca*, que a industria lhes proporciona em excellentes condições economicas (*).

A PAIZAGEM «DE EFEITOS»

Pintura *de efeitos* significa, em linguagem de pintores paizagistas, a reproducção de phenomenos de luz (taes como luar, sol-posto, tempestades, relampagos, incendios, etc.).

(*) Os processos da pintura ao ar livre teem por mais de uma vez servido de assumpto a quadros *de genero* e excitado a veia comica dos caricaturistas. Alguns dos nossos leitores terão visto talvez reproduzido em gravura um popularissimo quadro representando um urso contemplando um pintor que estuda ao ar livre: a atrapalhação do pobre artista é de um comico impagavel!

Houve um periodo (trinta annos atraz), em que, por imitação dos antigos paizagistas das escolas flamenga e holandeza, os artistas cultivaram com enthusiasmo esse genero de paizagens. A difficuldade de copiar directamente do *natural* effeitos e phenomenos, os quaes, nas mais das vezes, o artista se encontra em perfeita impossibilidade de fixar na téla, no momento proprio em que os observa, desvia hoje os pintores (salvo os que se dedicam á especialidade—*marinhas*) de semelhantes assumptos; abandonam elles a *pintura de effeitos* á Scenographia,—ramo que, por isso que dispõe de recursos auxiliares extensissimos, consegue realizar a imitação dos phenomenos naturaes de luz por fórma verdadeiramente *inexcedível*.

A paizagem de effeitos encontra tambem uma das suas applicações mais efficazes na illustração de livros, etc.

A PINTURA DE ANIMAES

A *pintura de animaes* é especialidade que anda, até certo ponto, ligada á da paizagem; e o paizagista,—além de observar constantemente os habitos e movimentos dos animaes domesticos e de se habituar por exercicios assiduos a esboçar, rapidamente e a *atos* largos, os animaes em toda a especie de posturas e movimentos,—deve familiarizar-se com a anatomia dos animaes e copiál-os frequentemente em estudos *acabados*.

A pouca obediencia dos modelos torna difficil (verdade é) e por vezes ingrata a tarefa do animalista.

A FIGURA NA PAIZAGEM

Visto que o «desenho de figura» constitue um dos elementos geraes mais importantes da educação do artista,—este, adoptando a carreira de paizagista, aproveitará os conhecimentos adquiridos na aula de modelo vivo e desinvolvêl-os-ha, continuando a desenhar *figura*, habituando-se a reproduzil-a com largueza e flexibilidade de movimentos, e procurando in-

interpretá-la em harmonia perfeita com a *paizagem* que ella tem de animar.

A *figura* na *paizagem* constitue sempre uma nota dominante, tanto no que diz respeito á *fôrma*, como sob o ponto-de-vista da *côr*; é indispensavel, portanto, para que ella occupe bem o logar que lhe compete e esteja em perfeito accordo com o *espaço* e a *luz* do quadro, que o artista, na sua execução, attenda de preferencia á *expressão* geral do contorno e dos *valores* (quer dos tons, quer dos incidentes mais geraes do claro-escuro). Graduar bem os pormenores descriptivos das *figuras*, sem cahir em mesquinhez ou dureza, é uma das exigencias mais indispensaveis n'este ramo artistico.

Uma *figura*,meticulosamente acabada, imhora occupe um logar conspicuo no primeiro plano de qualquer *paizagem*, prejudicará as mais das vezes o quadro, perdendo aliás em *vida* e *movimento*, o que porventura poderá ter ganho em perfeição mechanica de execução.

CONCLUSÃO

Nas paginas do presente opusculo, que ora aqui rematamos, fica approximadamente compendiado, e em sua accepção mais geral, quanto pode interessar ao leitor extranho ás profissões artisticas,—visto ter sido especialmente para elle, e no intuito de vulgarizar noções, hoje (em vista dos progressos da crescente civilização) indispensaveis a todo o individuo bem educado, que tal tarefa imprehendemos e levámos a cabo.



<http://biblioteca.ciarte.pt>