

GERSON POMPEU PINHEIRO

PERSPECTIVA E COMPOSIÇÃO

RIO DE JANEIRO

2007

GERSON POMPEU PINHEIRO

PERSPECTIVA E COMPOSIÇÃO

DESENHOS DO AUTOR

RIO DE JANEIRO – 2007

Copyright © 2007 **Studio 41** / Arquimedes Edições

Organizador: Luiz Otávio Damasceno Pinheiro

Produção Editorial e Gráfica: Arquimedes Edições

Tel.: (21) 2263-8779 – www.ArquimedesEdicoes.com.br

Capa e Editoração Eletrônica: Wanderson Fernandes Ferreira

CIP-BRASIL CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

P719P

2.ed.

Pinheiro, Gerson Pompeu, 1910-1978

Perspectiva e composição / Gerson Pompeu Pinheiro ; [organização Luiz Otávio Damasceno Pinheiro]. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2007.
il.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-89667-23-4

1. Perspectiva. 2. Composição (Arte). I. Pinheiro, Luiz Otávio Damasceno. II. Título.

07-3397.

CDD: 742

CDU: 742.1

05.09.07 05.09.07

003387

Direitos de edição desta obra:

Studio 41

www.studio41.com.br

NOTA DO EDITOR

Dando continuidade ao nosso trabalho de resgate da vida e obra de Gerson Pompeu Pinheiro, o presente trabalho é uma reedição do livro com o mesmo título, editado originalmente em 1949 como tese apresentada pelo autor para o concurso de professor catedrático da cadeira de Perspectivas Sombras e Estereotomia da então Escola Nacional de Belas Artes.

Assim, quando o autor se refere a “atualidade” o leitor deve entender como o momento para o qual o texto foi escrito, constituindo-se hoje em uma reflexão histórica de uma época.

Já as ideias, considerações e análises formuladas são atemporais. Uma proporção áurea identificada em um quadro, sempre estará ali presente enquanto o quadro existir.

O livro original foi escaneado, o texto recuperado por OCR e revisado para adequação à ortografia de hoje. As ilustrações aqui apresentadas são todas do autor.

Quando foi lançada a edição original deste livro o autor, Gerson Pompeu Pinheiro, era engenheiro-arquiteto formado pela ENBA; professor de desenho licenciado pela FNF; pintor “hors concours” no Salão Nacional de Belas Artes; docente livre de Teoria de Arquitetura da FNA; doutor em arquitetura; professor catedrático de Sombras-Perspectiva-Estereotomia da FNA; professor catedrático interino de Perspectiva, Sombras e Estereotomia, da ENBA da Universidade do Brasil (atual UFRJ).

Até 1949 ele já havia publicado os seguintes títulos:

- O Desenho para o arquiteto – 1939.
- A figura humana nas artes do Desenho – 1939.
- O Desenho de observação – 1942.
- A prática da Perspectiva para arquitetos
O método dos pontos medidores – 1945.
- Estudos de sombras – Perspectiva na Pintura – 1948.

Tese de concurso para provimento da cadeira de Perspectiva,
Sombras e Estereotomia, da Escola Nacional de Belas Artes
da Universidade do Brasil.

AGRADECIMENTOS

O autor agradece ao Dr. Carlos Damasceno Vieira a cuidadosa revisão tipográfica, e ao Sr. Manoel Lourenço de Magalhães, superintendente-técnico da empresa que fez a impressão, o excelente trabalho gráfico.

À memória de HONORATO FAUSTINO DE OLIVEIRA
e de ÁLVARO RIBEIRO, dois grandes e modestos lutadores,
um no labor diuturno do magistério, o outro na tribuna
política e nas colunas dos jornais de sua terra natal, àqueles
que, numa prova inesquecível de solidariedade e amor ao
próximo, estenderam-me a mão para que eu trocasse os
primeiros passos nas lides da arte e do saber, dedico este
trabalho, fruto colhido no solo por eles semeado.

ÍNDICE GERAL

Introdução	13
Tese	15
I – Esboço histórico	17
II – Ensaio de classificação	23
III – A linha do horizonte na composição	31
V – Dominantes frontais	49
V – Dominantes oblíquas	59
VI – A emoção pela Perspectiva	69
VII – Licenças e derrogações	75
Conclusões	79
Bibliografia	81

INTRODUÇÃO

O ASSUNTO desta tese é, tanto quanto o sabemos, matéria ainda não versada, com igual extensão e profundidade, pelos estudiosos de Arte ou de Perspectiva. Nosso propósito é demonstrar que a composição de um quadro, ou mesmo de um baixo-relevo, está diretamente ligada à Perspectiva. PIERRE OLMER, **professor na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris**, afirma: “... la perspective, invisible parfois mais toujours présente, est, qu’on le veuille ou non, le fondement même de la composition”⁽¹⁾.

Uma advertência desde logo se impõe: analisando a decisiva participação da Perspectiva na composição da obra de arte, não o fazemos com o intuito de elaborar regras ou normas que, aplicadas, resultem em determinados fins; não pretendemos fazer estética teórica. O nosso trabalho, apenas de pesquisa, é bem um ensaio, no qual, ao lado de afirmativas incontestáveis, se encontram meras conjecturas como, por exemplo, relativamente à arte moderna. Convencidos de que a nossa tese é verdadeira, quisemos exaltar a importância que possui, nas artes plásticas, a ciência que temos a satisfação de estudar e a honra de ensinar.

Focalizaremos a Perspectiva quanto à sua contribuição para regular o lineamento da composição, quer se trate apenas de superfície – Pintura – quer de superfície com relevos – Baixo-relevo.

Embora pertença aos domínios desta disciplina a consideração da cor quanto ao modo por que se nos apresenta à vista, constituindo um capítulo que se intitula “Perspectiva aérea” ou “Perspectiva da cor”, segundo CLOQUET, não empreenderemos aqui estudos a ela referentes, pois seria fugir ao nosso objetivo que visa especialmente à Composição, independentemente do colorido.

A demonstração das nossas afirmativas deverá ser feita pelo exame de obras de arte; entretanto, na impossibilidade material de reproduzi-las num trabalho que tem as proporções modestas de uma tese, mencionamos, em notas de rodapé, as fontes de que nos servimos e que podem ser consultadas com relativa facilidade.

(1) PIERRE OLMER – *Perspective artistique* (I, Principes et méthodes) – Paris, Libr. Plon. 1943 – pág. 282.

Para melhor exposição do nosso pensamento, dividimos este estudo nos seguintes capítulos: esboço histórico, ensaio de classificação, a linha do horizonte na composição, dominantes frontais, dominantes oblíquas, a emoção pela Perspectiva, licenças e derrogações, e as conclusões. A bibliografia e os vários índices, – onomástico, de figuras e geral –, completam a obra.

Rio de Janeiro, junho de 1949.

GERSON POMPEU PINHEIRO

TESE

A composição de um quadro ou de um baixo-relevo está, nas suas dominantes estruturais, diretamente subordinada à perspectiva.

ESBOÇO HISTÓRICO



*Conceito amplo de Perspectiva – Pré-história – Oriente antigo –
Interpretação projetiva da perspectiva egípcia – Grécia – Arte
cristã – Renascimento – Paolo Uccello e Piero della Francesca –
Andrea Pozzo ou Puteo – Brook Taylor – Louis Cloquet.*

PARA ANASAGASTI⁽²⁾, “Perspectiva é todo desenho onde se pretenda representar cercanias, planos e sucessão de cenas. Algo, em uma palavra, que venha alterar a frontalidade do quadro, rompendo o plano sobre o qual ele se desenvolve”.

Assim considerada, podemos afirmar que a Perspectiva tem a sua origem nas primeiras tentativas de representação gráfica, feitas pelo homem pré-histórico. De fato, quando se observam cuidadosamente as gravuras e os desenhos encontrados nas cavernas do sudoeste da França e do noroeste da Espanha, particularmente da Dordogne e de Altamira, conclui-se que já era bem patente o desejo de representar a terceira dimensão, objetivo próprio da Perspectiva. Para sugerir a profundidade por planos sucessivos, ele figurava os vários componentes de uma cena, distribuídos como em projeção horizontal, embora cada um de per si fosse representado de perfil.

Nas grandes civilizações do Oriente antigo, como a egípcia, a caldeia, a assíria e outras, a interpretação da Perspectiva foi idêntica, se bem que a técnica de execução dessa pintura quase caligráfica tivesse atingido alto grau de perfeição.

A diversidade de porte entre os componentes de um quadro significa desigualdade de condição social, militar ou política; não obstante, é evidente o propósito de indicar a diferença de posições em profundidade.

A perspectiva dos egípcios pode ser interpretada como projeção cilíndrico-oblíqua, em que as projetantes fazem o ângulo de 45° com o quadro. Fig. 1.

O que se conhece da pintura grega resulta de referências de historiadores e autores gregos e romanos, sendo, pois, informações nem sempre precisas e

(2) TEODORO DE ANASAGASTI Y ALGAN – Perspective artística – pág. 24 a 26.

opiniões às vezes deformadas pelo temperamento e pelo entendimento artístico dos seus autores.

Para exame direto, dispomos apenas dos vasos pintados, onde nos defrontamos com uma pintura que, pela sua finalidade decorativa, estaria por certo subordinada a convenções e a fórmulas.

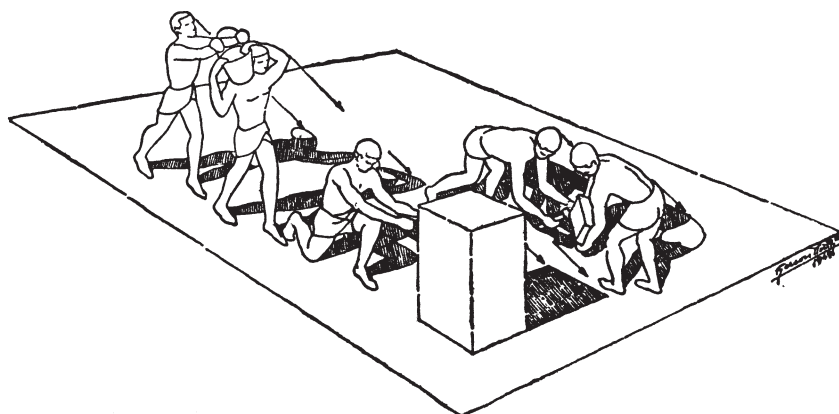


FIG. 1 – A PERSPECTIVA DOS EGÍPCIOS

POLIGNOTO DE TASSOS é o nome mais destacado do período áureo da arte grega, sendo de sua autoria as decorações das galerias de Delfos e do pórtico de Atenas. PAUSÂNIAS⁽³⁾ nos dá destes trabalhos minuciosa descrição, pela qual se vê que neles a profundidade era interpretada convencionalmente, representando-se a sucessão de planos pela divisão do quadro em faixas horizontais, que nos estudos de arte se denominam *registros*, os quais, a partir da base para cima figuram desde o primeiro ao último plano.

Cabe a AGATARCUS DE SAMOS a glória de ser o primeiro nome que aparece na história da Perspectiva, citado por VITRÚVIO, como o autor de cenários para as tragédias de Ésquilo. Incentivados pelos trabalhos de AGATARCUS, DEMÓCRITO e ANAXÁGORAS procuraram segui-lo estudando o mesmo assunto.

A escola de PÂNFILO, fundada por EUPOMPOS, deve à pintura grega um maior apuro na observação dos detalhes pelo apreço que ela votava às ciências auxiliares da Pintura, a Geometria à frente.

Aliás, de permeio com a pintura idealista de POLIGNOTO e a realista de PÂNFILO, podem ser citados os nomes de APOLODOROS, ZÊUXIS e

(3) REX VICAR COLE – Perspective – Seeley, Service & Co. Limited, London, 1927 – pág. 216.

PARRÁSIOS que preferiram aproximar-se do realismo imitativo; atribui-se a ZÊUXIS a tela que, na célebre anedota, fora bicada pelos pássaros, iludidos ante a perfeição das uvas nela pintadas.

APELES, aluno de PÂNFILO, PROTÓGENES e EUFRANOR foram dos maiores nomes na pintura grega, esta mesma que chegou a ensinar processos de Perspectiva aos romanos, como demonstram as expressivas decorações murais de Pompéia.

REX VICAT COLE,⁽⁴⁾ chega a estranhar que se atribua aos italianos do Renascimento o descobrimento da Perspectiva, tal é a evidência do seu conhecimento pelos romanos, conhecimento provado com as decorações pompeianas.

Com o advento do Cristianismo, uma grande transformação se fez sentir no curso das atividades artísticas, como consequência da sua influência moral e das limitações impostas pelos seus dogmas.

A pintura cristã, que se desenvolveu nas catacumbas, possui caráter totalmente diverso da pintura pagã. Enquanto esta tem finalidade eminentemente ornamental, aquela constitui uma linguagem gráfica, simbólica e didática, subordinada a um convencionalismo rígido, necessário para o cumprimento dos objetivos em vista. Formou-se assim a Iconografia cristã, onde o navio, o peixe, a âncora e outros símbolos tinham cada um a sua significação. Mas, diz HOURTICQ: "C'est une ère nouvelle qui commence pour la peinture; une iconographie va se constituer durant des siècles, tandis que le sens de la beauté achève de se perdre"⁽⁵⁾.

As mais antigas pinturas cristãs do I ao III séc. D. C., encontradas nas catacumbas, como obra de transição, ainda guardam a maneira da pintura romana, pagã e, conseqüentemente, as suas boas qualidades artísticas.

À medida que passa o tempo e o Cristianismo se vai firmando, as artes da pintura e da escultura entram em decadência, sendo substituídas pelo artesanato dos mosaicos, onde a observação do natural cede lugar à repetição de figuras e atitudes, copiadas umas das outras, chegando ao decalque puro e simples, erigido em norma de aprendizagem, na arte bizantina⁽⁶⁾.

(4) REX VICAT COLE – Ob. cit. – pág. 218.

(5) HOURTICQ – *La Peinture* – Paris, H. Laurens, éditeur, 1926 – pág. 57.

(6) HOURTICQ — obra cit. – pág. 76.

Quando a arte emergiu das catacumbas para a superfície, estava plenamente definida a sua característica de convencionalismo gráfico. A pintura cristã que, desde os seus primórdios, se estava afirmando como meio de expressão, espécie de vocabulário feito de imagens, atinge no evoluir dos séculos, caráter de figura colorida a duas dimensões. E a Perspectiva, que antes do Cristianismo ainda ensaiava o seu ingresso no domínio das artes do desenho, mergulhou no sono imenso do esquecimento durante os dez séculos da Idade Média.

O despertar de tão longo torpor veio com os precursores do Renascimento italiano. GIOTTO, essa singular personalidade de artista que em pleno século XIII antecipava o gênio polígrafo de LEONARDO ou de MIGUEL ANGELO, demonstrou, com os seus afrescos, que o problema da profundidade já o preocupava seriamente. Seu contemporâneo, o escultor ANDREA PISANO, também cuidou da deformação perspectiva.

Antes mesmo que aparecessem os estudiosos e tratadistas especializados, os grandes artistas do “*quattrocento*” já demonstravam sobejamente os seus conhecimentos de Perspectiva. BRUNELLESICO, MASACCIO, LORENZO GHIRIBERTI, FRA ANGELICO, DONATELLO, FILIPPO LIPPI, BENOZZO GOZZOLI, ANDREA DEL CASTAGNO, os BELLINI, ANTONELLO DA MESSINA, MANTEGNA, MINO DA FIESOLE, VERROCCHIO, BOTTICELLI, GHIRLANDAJO, SIGNORELLI, todos abordaram com pleno conhecimento os problemas de Perspectiva. E, para nosso gáudio, foi ela que lhes deu infinitos recursos de composição.

Muito de propósito excluímos da relação acima os nomes de PAOLO UCCELLO e de PIERO DELLA FRANCESCA. É que ambos, o primeiro pelos seus apaixonados estudos de Perspectiva e o segundo pela elaboração da primeira obra escrita sobre esta matéria, devem ser distinguidos com especial referência.

A PAOLO UCCELLO é atribuída a frase célebre, “*Oh che dolce cosa è questa Prospetiva*”, quando, chamado para dormir por sua aflita companheira, assim se justificava pela demora.

PIERO DELLA FRANCESCA é o autor do tratado “*De prospectiva pingendi*”, a primeira obra sobre o assunto, escrita em 1482, conservada em

manuscrito na Biblioteca de Parma, e da qual, em 1942, foi feita, em Florença, por NICCO FASOLA uma edição crítica⁽⁷⁾.

WIELEITNER cita uma obra do clérigo JEAN PÉLERIN, *também* chamado VIATOR, publicada em 1505 em Toul sob o título “*De artificiali prospectiva*”⁽⁸⁾

Dizer do que representa a produção dos maiores do Renascimento, como DA VINCI, Ghiberti, RAFAEL, TIZIANO, TINTORETTO, ou VERONESE, para o estudo da Perspectiva aplicada à Pintura ou ao Baixo-relevo, é tarefa que excede dos nossos objetivos neste capítulo; todavia, afirmaremos aqui que jamais foi ultrapassado tão alto nível no entendimento da ciência que explica as deformações na representação gráfica de um objeto a três dimensões.

GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA, notável arquiteto do século XVI, foi o autor da obra “*Prospettiva pratica*”.

GUIDOBALDO DEL MONTE, em 1600, descreveu o método geral para determinação de pontos de fuga de horizontais inclinadas, de qualquer ângulo, em relação ao quadro⁽⁹⁾.

A concepção e o emprego do ponto de fuga, de retas quaisquer, datam do século XVII⁽¹⁰⁾.

ANDREA POZZO ou PUTEO publicou em 1693 uma obra ricamente ilustrada com o título “*Prospettiva de pittori ed architetti*” da qual possui a biblioteca da nossa Escola Nacional de Belas Artes um raro exemplar de edição em dois volumes, em alemão e latim, feita em 1719.

BROOK TAYLOR, o da série, como o identifica ÁLVARO RODRIGUES, publicou em 1715 o seu trabalho “Linear Perspective”, onde, segundo a opinião daquele mestre, nosso antigo professor, “a concepção tomou corpo científico”⁽¹¹⁾.

FERDINANDO GALLI-BIBIENA publicou no ano de 1753, em Bolonha, a sua obra “*Direzioni della prospettiva teorica*”.

Relacionar obras sobre a matéria seria preocupação pouco útil, pois, de então para cá, inúmeros são os tratados e compêndios de Perspectiva, sendo que,

(8) H. WIELEITNER – *Historia de las matemáticas* – Ed. Labor – pág. 94.

(9) ERHARD GULL. – *Perspectiva* – Ed. Reverte S. A., Barcelona, 1948 – pág. 90.

(10) ERHARD GULL – ob. cit. – pág. 90.

(11) A. RODRIGUES – *Perspectiva paralela* – Imprensa Nacional, 1948 – págs. 14 e 15.

como ciência que é muitos são os autores que se descuidam da sua aplicação, para estudá-la, apenas, do ponto de vista especulativo.

Não será demais, entretanto, mencionar aqui três obras que se nos afiguram da mais alta valia para os artistas, no estudo de Perspectiva. São elas: “*Traité de perspective linéaire*”, de JULES DE LA GOURNERIE, “*Traité de perspective linéaire*”, de JULES PILLET, e “*Traité de perspective pittoresque*”, de Louis CLOQUET.

É pena que os autores contemporâneos não hajam publicado trabalhos com aplicação direta da Perspectiva nas atividades do pintor ou do escultor⁽¹²⁾. Nesse gênero, dos livros que conhecemos, o mais interessante e útil é o já citado, de CLOQUET. Haverá nesse desinteresse uma demonstração de que a arte hodierna, sob a influência do modernismo, considere desnecessário, por inútil, o seu estudo?

Não cremos, mesmo porque, dentre os modernistas, só os abstracionistas é que poderão dispensar os seus ensinamentos e, como vimos, a história da Perspectiva se confunde com a história da própria Pintura e do Baixo-relevo.

(12) Em nosso meio o Prof. CARLOS DEL NEGRO, fazendo exceção ao que afirmamos, a partir de 1938, tem publicado os seguintes trabalhos: “Desenho e relevo”. “O desenho artístico e a perspectiva linear” e “Baixo-relevo”, o primeiro e o último com aplicação direta no baixo-relevo e o segundo ao desenho em geral.

ENSAIO DE CLASSIFICAÇÃO

2

Classificação quanto ao ponto de vista – Ponto de vista no infinito: Egito, Assíria, Arte pré-colombiana, Arte moderna – Ponto de vista à distância finita: a distância principal e a posição do ponto de vista – Ponto de vista múltiplo: licenças, Perugino a Veronese, Cézanne – Ponto de vista virtual: Picasso.

TOMANDO como referência o uso da Perspectiva obter-se-á uma classificação na Pintura e no Baixo-relevo, interessante, porque grandemente expressiva, como interpretação de escolas e tendências.

Em função do ponto de vista, relativamente ao objeto, poderemos esboçar a primeira classificação:

- 1 – Ponto de vista no infinito
- 2 – Ponto de vista à distância finita
- 3 – Ponto de vista múltiplo
- 4 – Ponto de vista virtual

PONTO DE VISTA NO INFINITO – Pertencem à classe deste título as obras primitivas, de um modo geral, compreendendo a arte pré-histórica, a do Oriente antigo com Egito, Caldéia, Assíria, Pérsia, a arte pré-colombiana, o arcaísmo grego, bem como algumas manifestações da arte moderna.

Os quatro exemplares artísticos, que analisaremos em seguida, são, cada um, oriundos de fonte e de épocas diferentes, o que vem provar que, quanto à Perspectiva, podem ser grupados numa só categoria. São eles: um baixo-relevo egípcio de Ipsamboul, um baixo-relevo assírio de Koioundjik, um afresco pré-colombiano do templo dos guerreiros Chichén-itza e uma composição pictural de Ozenfant.

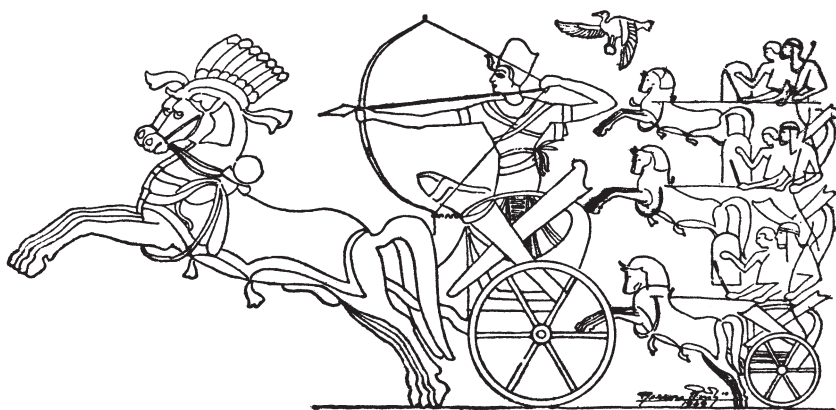


FIG. 2 – BAIXO-RELEVO DE IPSAMBOUL.

O exemplo egípcio, constante da figura 2, representa um baixo-relevo de Ipsamboul⁽¹³⁾. No geral, há uma projeção cilíndrico-oblíqua como a indicada na figura 1. No particular das bigas, atreladas aos carros, a direção das projetantes sofre pequeno desvio para permitir a reprodução do perfil dos cavalos. A perspectiva da cena é acusada, não só pela superposição dos *registros*, senão também pela redução sucessiva de suas dimensões.

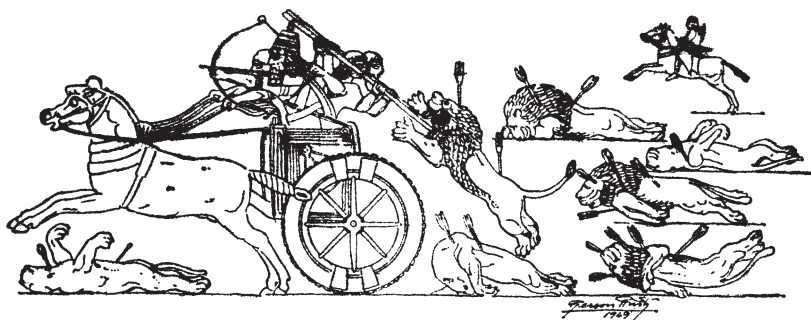


FIG. 3 – BAIXO-RELEVO DE KOIJOUNDJIK

No baixo-relevo assírio, a interpretação projetiva é análoga a do exemplo egípcio que apresentamos⁽¹⁴⁾. Fig. 3.

No afresco pré-colombiano⁽¹⁵⁾ que reproduzimos na figura 4, o grafismo é muito próximo da interpretação infantil; todavia, não há dúvida de que como representação de conjunto, onde o objeto é constituído de elementos em diferentes profundidades, pode-se considerar como um exemplo de projeção cilíndrico-oblíqua.

(13) HENRY MARTIN – *Grammaire des styles, L'art égyptien* – pág. 35, pl. V.

(14) HENRY MARTIN – ob. cit. – pág. 56, fig. 39.

(15) MIGUEL SOLÁ – *Historia- del arte precolombiano* – Editorial Labor – págs. 112 e 113.

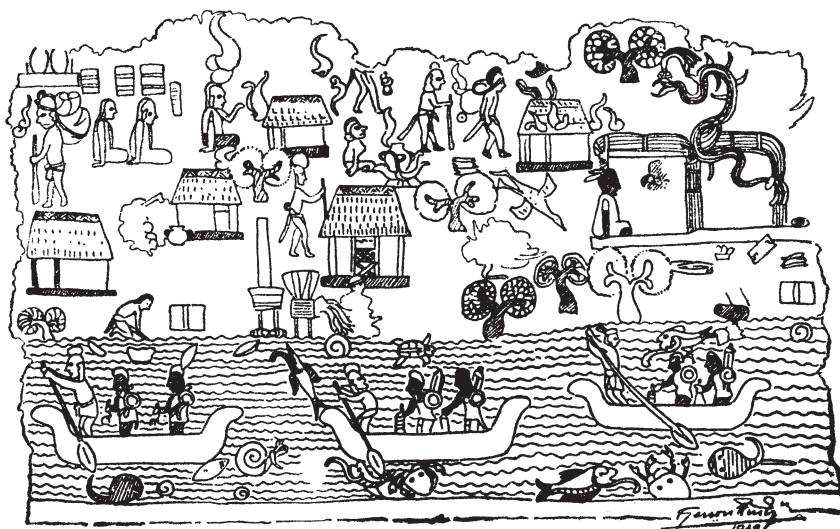


FIG. 4 – AFRESCO DO TEMPLO DOS GUERREIROS CHICHÉN-ITZA

A composição de OZENFANT, figura 5, representa um grupo de objetos como numa projeção vertical cilíndrico ortogonal⁽¹⁶⁾.

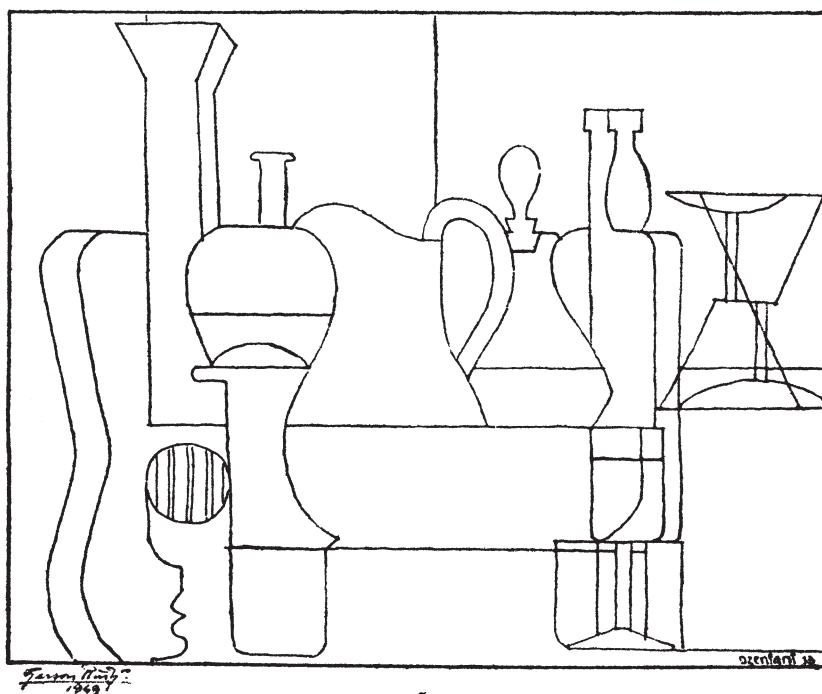


FIG. 5 – COMPOSIÇÃO DE OZENFANT

As obras desse pintor e de JEANNERET, bem como algumas de LEGÉR, reproduzidas no mesmo livro de onde extraímos o documento comentado, podem ser incluídas sob esta classificação.

(16) OZENFANT & JEANNERET – *La peinture moderne* – Ed. Grés – (tricomia fora do texto).

PONTO DE VISTA À DISTÂNCIA FINITA – Geralmente se entende que só existe Perspectiva quando o ponto de vista está à distância finita. Entretanto, na realidade, é este um sistema, o das projeções cônicas, assim chamado em oposição ao das projeções cilíndricas⁽¹⁷⁾.

O sistema de projeções cônicas ou centrais compreende o estudo da Perspectiva linear que se aplica ao Desenho, à Pintura e ao Baixo-relevo. Os seus primórdios pertencem à pintura grega, na qual, através das cópias romanas encontradas em Pompéia, já eram consignadas as deformações perspectivas. Nos primeiros séculos da pintura cristã a representação das imagens ainda se fez em obediência aos ensinamentos da Perspectiva, fato que se explica pela influência próxima da arte pagã, na qual ela já era empregada. À medida que se desenvolvia o Cristianismo, a pintura e a escultura caíam num estado de manifesta letargia, dando origem a interpretações onde o convencionalismo sufocava a observação das proporções, do modelado e, como não podia deixar de ser, da incipiente Perspectiva dos antigos.

Só com os albores desse grande movimento artístico-cultural que se chamou Renascimento é que ressurgiu a Perspectiva, com horizonte, pontos de fuga e de distância reconhecíveis. E, de MASACCIO a INGRES ou de INGRES a VAN GOGH, só houve uma Perspectiva, aquela que resulta do ponto de vista à distância finita.

Sob a classificação geral deste título, seria possível considerar outras subdivisões, conforme a extensão da distância principal, a localização do ponto principal de fuga, em relação aos limites laterais do quadro, à escolha da altura do horizonte, ou à orientação das dominantes; mas, como a altura do horizonte e a posição das dominantes constituem assunto da maior relevância, preferimos estudá-las depois, em capítulos autônomos, cuidando aqui, apenas, da distância e da localização do ponto principal.

DE LA GOURNERIE menciona à página 146 do seu tratado várias opiniões de grandes artistas, ressaltando que muitas vezes eles não se subordinam aos próprios conselhos. É o caso de LEONARDO DA VINCI que, recomendando fosse a distância igual ao dobro da largura do quadro, empregou na composição “A Ceia”⁽¹⁸⁾ distância igual à largura do painel. As belíssimas composições de

(17) ÁLVARO RODRIGUES – ob. cit. – págs. 6 e 7.

(18) LEONARDO DA VINCI – Ed. Phaidon, Paris – pls. 93 a 96 – Pintura mural a óleo no refeitório de Santa Maria delle Grazie.

RAFAEL, “Disputa do Santo-Sacramento”⁽¹⁹⁾, “Heliodoro”⁽²⁰⁾ e “Escola de Atenas”⁽²¹⁾, são obras em que foi adotado o mesmo critério quanto à distância, observa ainda o mesmo autor.

Importa notar que, quando é muito grande a distância, a imagem se aproxima de uma projeção cilíndrica e, como conseqüência, os belos efeitos das fugas, dos escorços e da redução de alturas, conforme a profundidade, tendem a desaparecer, com grande prejuízo para a beleza da obra, quando é baseada na degradação perspectiva.

De um modo geral, na Pintura e no Baixo-relevo, tem predominado o uso de distância não muito grande, o que vem provar que os decisivos recursos proporcionados pelo judicioso emprego da Perspectiva têm sido devidamente prezados por parte dos artistas, em todas as latitudes, de todos os tempos.

Quanto à localização do ponto principal, situado no meio do quadro, é seguramente um dos característicos das obras pertencentes ao período que vai do XIV ao XVI séculos, muito embora haja exceções.

PONTO DE VISTA MÚLTIPLO – A multiplicidade do ponto de vista não constitui novidade nos domínios da perspectiva artística. Empregavam-na os pintores do Renascimento italiano, desde PERUGINO a VERONESE, e o principal motivo invocado para justificar o seu uso terá sido a dimensão vultosa de certas telas ou murais, impossibilitando a sua visibilidade num só golpe de vista.

O estudo sistematizado desse setor da Perspectiva é feito sob o título de *licenças e derrogações*, e subordinadas a essa mesma denominação faremos adiante as nossas observações.

Neste capítulo, queremos referir sobretudo algumas aplicações do conceito de multiplicidade do ponto de vista, como explicação para certo gênero de pintura moderna.

Nosso desejo é tão somente o de provar a veracidade e a amplitude da proposição que constitui esta tese, ou seja, no caso em exame, que é ainda a Perspectiva que determina o caráter peculiar da arte moderna.

(19) RAFAEL, – Ed. Phaidon, Paris – pls. 47 a 49 – Afresco no Palácio do Vaticano.

(20) Idem, id. – pls. 67 a 69 – Afresco no Palácio do Vaticano.

(21) Idem, id. – pls. 50 a 60 – Afresco no Palácio do Vaticano.

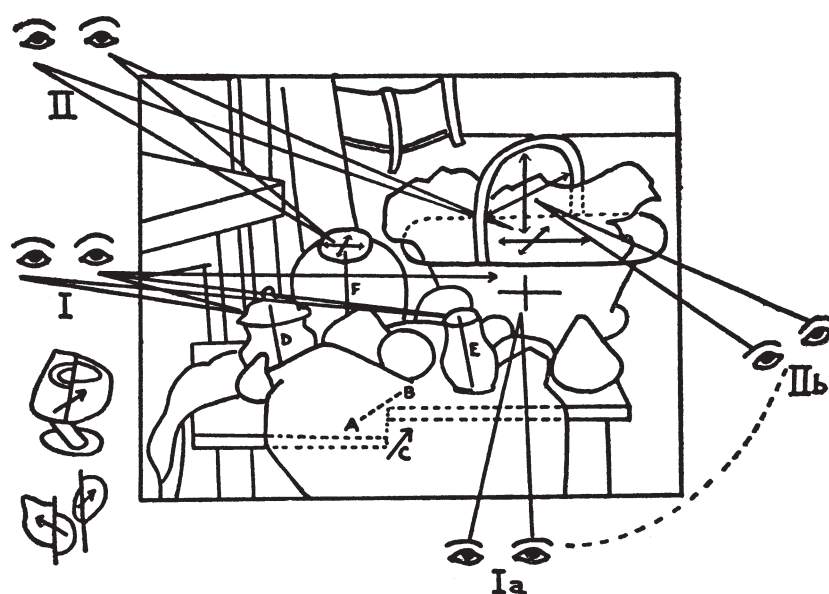


FIG. 6 – “NATUREZA-MORTA COM CESTO DE FRUTAS”, DE CEZANNE, SEGUNDO A INTERPRETAÇÃO DE ERLE LORAN

A concepção de ponto de vista múltiplo, que não é a nossa, não correspondendo mesmo ao próprio objetivo da Perspectiva – qual seja o de representar as coisas como as vemos – permite uma explicação para certas aberrações e discordâncias existentes na arte moderna.

Em CÉZANNE, pintor que, sob alguns aspectos, tem grandes qualidades muito do nosso agrado, encontraremos numerosos exemplos ilustrativos dessa interpretação, e ERLE LORAN, no seu “*Cézanne’s Composition*”, apresenta nas páginas 76 e 77 um bem feito estudo desse gênero. Fig 6.

PONTO DE VISTA VIRTUAL – Atribuímos essa denominação ao sistema perspectivo em que o ponto de vista se identifica com um simples centro de projeção, pois a visibilidade no caso é *inversa*. As arestas, faces ou superfícies, que na realidade seriam invisíveis, são representadas como sendo visíveis, originando-se por essa forma uma interpretação diferente. A construção geral da perspectiva, com exceção da visibilidade, é perfeitamente normal. Fig. 7.

Fomos levados a formular a referida hipótese para tentar uma explicação justificativa de algumas convenções perspectivas que se repetem com insistência na pintura de modernistas.

Seria essa uma interpretação para os quadros em que vemos as fugitivas convergindo para o observador e não para o infinito.

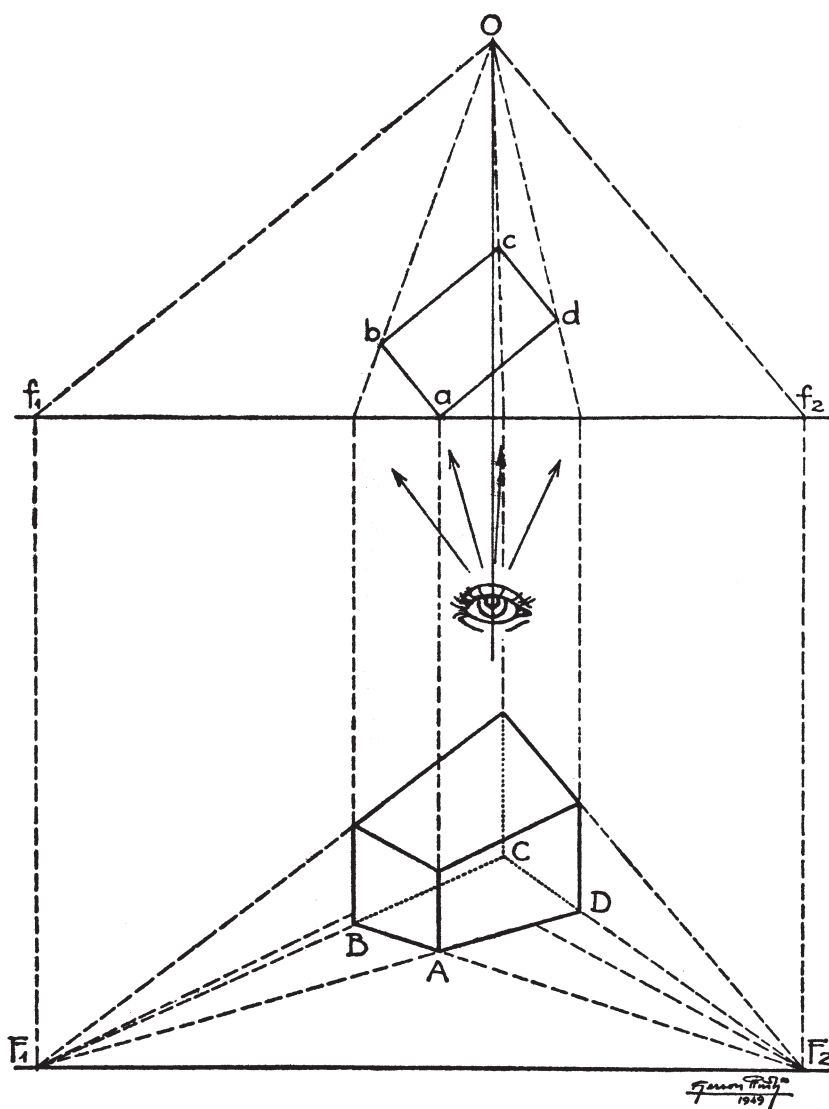


FIG. 7 – O PONTO DE VISTA VIRTUAL

PABLO PICASSO nos dá em vários dos seus quadros curiosos exemplos que admitem a nossa hipótese, sendo de notar que, no seu caso, há além dessa concepção a do ponto de vista múltiplo. Suas obras, “O pano vermelho de mesa”⁽²²⁾, “O peixe na rede”, figura 8⁽²³⁾ e “Natureza morta com enguias”⁽²⁴⁾, demonstram o que afirmamos.

Não será demais acrescentar que esta como outras suposições aqui apresentadas não têm um caráter de absoluta rigidez, no que se refere à sua aplicação. Por exemplo, num mesmo quadro, enquanto alguns detalhes são

(22) ALFRED H. BARR JR. – *Picasso* – pág. 135.

(23) ALFRED H. BARR JR. – ob. cit. – pág. 136.

(24) ALFRED H. BARR JR. – ob. cit. – pág. 224.

representados como numa perspectiva normal, com ponto de vista à distância finita, outros pormenores indicam o emprego de ponto de vista múltiplo ou virtual.

O objetivo a que visamos neste estudo comporta e justifica tais concepções, sem que com isso haja compromisso de nossa parte para com esta ou aquela tendência ou escola de arte. Respondemos pela nossa tese, quanto à preponderância da Perspectiva na Composição, e do que vemos neste capítulo ficou bem claro que a Perspectiva pode ser tomada como termo de referência para o estabelecimento de uma classificação, na Pintura e no Baixo-relevo, que inclui desde a pré-história até a arte dos nossos dias.

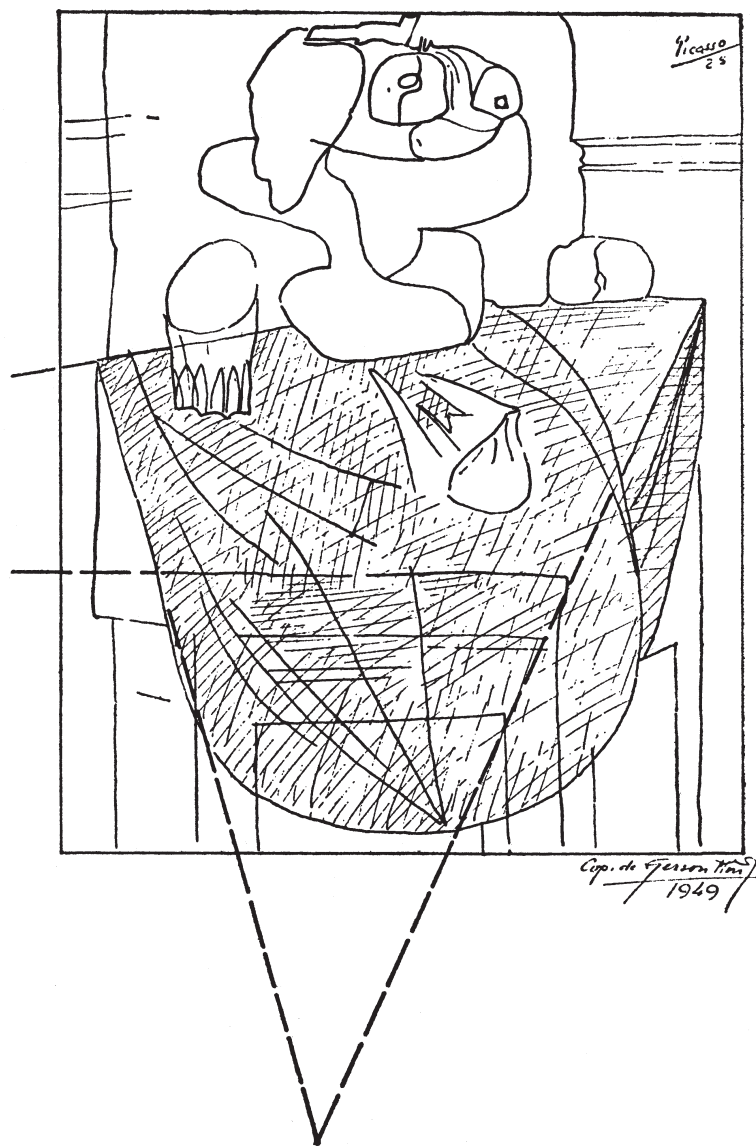


FIG. 8 – “O PEIXE NA REDE”, DE PICASSO

A LINHA DO HORIZONTE NA COMPOSIÇÃO

Na linha do horizonte como fundamento de classificação – Horizonte nos limites do quadro: horizonte baixo, Giorgione, Rafael, Veronese, Velázquez, Rubens, Rembrandt, Amendo; horizonte médio, Lucílio de Albuquerque; horizonte alto, escola impressionista, Almeida Júnior – Horizonte fora dos limites do quadro: horizonte acima do quadro, Caillebotte, Degas, Sorolla y Bastida; horizonte abaixo do quadro, Mantegna – A linha do horizonte e o número de ouro.

Na composição de um quadro, a linha do horizonte é elemento fundamental da mais alta importância, quer se trate de paisagem, natureza-morta, retrato ou cena em que haja conjunto de figuras e ambiente.

Quanto à sua localização no quadro, pode-se estabelecer a seguinte classificação:

Horizonte nos limites do quadro

- baixo
- médio
- alto

horizonte fora dos limites do quadro

- acima
- abaixo

Interessa-nos, neste estudo, verificar quais as consequências artísticas desta ou daquela disposição, razão por que empreendemos a análise minuciosa de cada caso em face do seu resultado na disposição.

HORIZONTE BAIXO – A linha do horizonte compreendida no primeiro terço inferior do quadro só foi empregada depois do século XV.

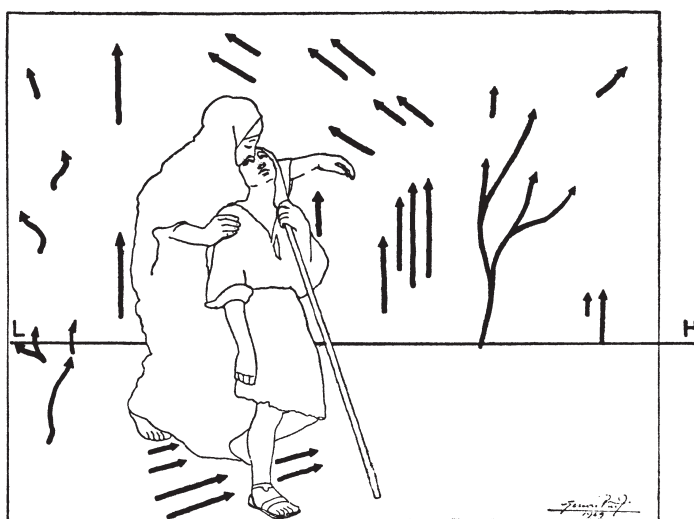


FIG. 9 – A COMPOSIÇÃO DE “A PARTIDA DE JACOB”, DE AMOEDO

Nos quadros de ar livre, há mais céu, enquanto o terreno se condensa numa estreita faixa, onde a profundidade é conseguida pelo avultamento dos objetos de primeiro plano, ocultando os corpos que lhes sucedem.

No gênero figura, constitui um poderoso recurso para dar *ênfase* à composição. Numerosos exemplos podem testemunhar o caráter monumental que o horizonte baixo empresta ao quadro. Desde o “S. Sebastião”, de GIORGIONE⁽²⁵⁾, o “Calvário”, de VERONESE⁽²⁶⁾, passando pelo “Infante Baltazar Carlos”, de VELÁZQUEZ⁽²⁷⁾, pela “Descida da Cruz”⁽²⁸⁾, o “Golpe da lança”⁽²⁹⁾, “Milagres de Santo Inácio”⁽³⁰⁾, o “Rapto das filhas de Leusipo”⁽³¹⁾, de RUBENS, ou pelo “Os Síndicos”⁽³²⁾, de REMBRANDT, ou ainda por essas obras primas da autoria do nosso grande RODOLFO AMOEDO, “Cristo em Cafarnaum”⁽³³⁾ e “A Partida de Jacob”⁽³⁴⁾, é sensível a imponência das figuras representadas nessas obras.

Em “A partida de Jacob”, figura 10, que tomamos como exemplo para ser comentado, resulta, do horizonte escolhido pelo artista, um forte acento de dignidade e misticismo na composição.

(25) Giuseppe Fiocco – *Giorgione* – Istituto italiano d’Arti Grafiche, Bergamo tav. 5 – Galeria de Dresden.

(26) Rodolfo Pallucchini – *Veronese* – Istituto d’Arti Grafiche, Bergamo – tav. 103 – Museu do Louvre.

(27) Leon-Paul Fargue – *Velasquez* – Éd. du Dimanche – pls. 22 – Museu do Prado.

(28) SALOMON REINACH – *Apollo* – Hachette, Paris – pág. 259 – Catedral de Anvers.

(29) Idem, id. – pág. 260 – Museu de Anvers.

(30) Idem, id. – pág. 261 – Museu de Viena.

(31) Idem, id. – pág. 261 – Museu de Munich.

(32) JEAN LARAN – Rembrandt – *Encyclopedie par l’image* – Hachette, Paris – pág. 53 – Museu de Amsterdam.

(33) Museu Nacional de Belas Artes – Rio do Janeiro.

(34) Idem, id.

Na meia luz da madrugada, Jacob transpõe a soleira da porta de sua casa, enquanto recebe a bênção materna. As linhas inclinadas do telhado e das vergas partindo para o alto e as dos degraus subindo para o horizonte formam como que a moldura de um quadro composto por Jacob e sua mãe. Em toda a tela, somente a pequena escada, a porta da casa, é representada por fugentes abaixo do horizonte; as demais se orientam de baixo para cima, numa série de linhas que parecem invocar a proteção divina. Os umbrais da porta e da janela, a aresta da casa, as peças da cerca, o tronco da árvore, a figura do pastor ao fundo, são verticais que se lançam para o céu; a trepadeira à esquerda das figuras, os galhos da árvore, o beiral do telhado e as vergas dos vãos são, inclinadas que caminham para o alto. A nota dominante que preside esta bela composição é dada pela fíura de Jacob, que, face erguida, olha silenciosamente o firmamento, suplicando as bênçãos celestiais. E incontestável a contribuição da Perspectiva, determinando, ela mesma, as linhas mestras da composição. Fig. 9.



FIG. 10 – “A PARTIDA DE JACOB”, DE R. AMOEDO

HORIZONTE MÉDIO – É a disposição mais comumente empregada, desde os primitivos flamengos até a atualidade. Classificamos sob essa epígrafe as obras que têm a sua linha do horizonte compreendida no terço médio do quadro.

Como exemplo digno de ser comentado, não só por ser um quadro ao alcance do nosso exame direto, como por se tratar de obra-prima da pintura brasileira, em que o horizonte foi colocado ousadamente quase no meio do quadro, analisemos “O despertar de Ícaro”⁽³⁵⁾, figura 12, de LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE.

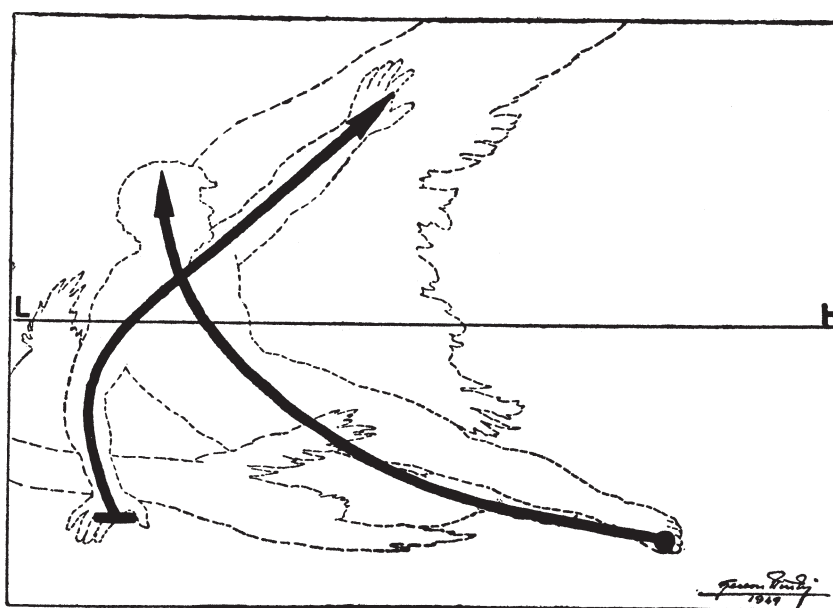


FIG. 11 – A COMPOSIÇÃO DE “O DESPERTAR DE ÍCARO”,
DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE

O tema, Ícaro desperto ante o domínio do homem sobre o ar, é metade derrota e metade vitória. A terra, de encontro à qual se arrojou partindo as asas, ainda o retém no momento em que ele contempla a ascensão do mais pesado que o ar, já em pleno céu. Eis porque o quadro é metade terra e metade céu.

No solo, busto apoiado sobre o braço direito, o esquerdo lançado para o alto, a linha de movimento da figura simboliza a união, pela inteligência do homem, entre os dois grandes elementos da natureza: terra e céu. Fig. 11.

(35) Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro.



FIG. 12 – “O DESPERTAR DE ÍCARO”, DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE

HORIZONTE ALTO – É característico dos quadros posteriores ao advento do impressionismo.

Na paisagem, o céu se reduz a uma estreita faixa, no alto. Ganham em pormenores e em extensão de superfície os planos horizontais, qualquer que seja o gênero do quadro paisagem, marinha, natureza-morta, retrato ou composição.

Mesmo agora, quando já são passados cerca de oitenta anos após o início do movimento impressionista, ainda se pode ver a sua influência na pintura atual, manifesta no colorido, na escolha dos temas e também na preferência pelo horizonte alto.

“Amolação interrompida”⁽³⁶⁾, figura 13, obra de ALMEIDA JUNIOR, objeto do nosso comentário, não é por certo um exemplo de pintura impressionista; entretanto, no horizonte escolhido pelo artista, há possível influência dos quadros pintados por MANET e seus seguidores.

(36) Museu Paulista – São Paulo.



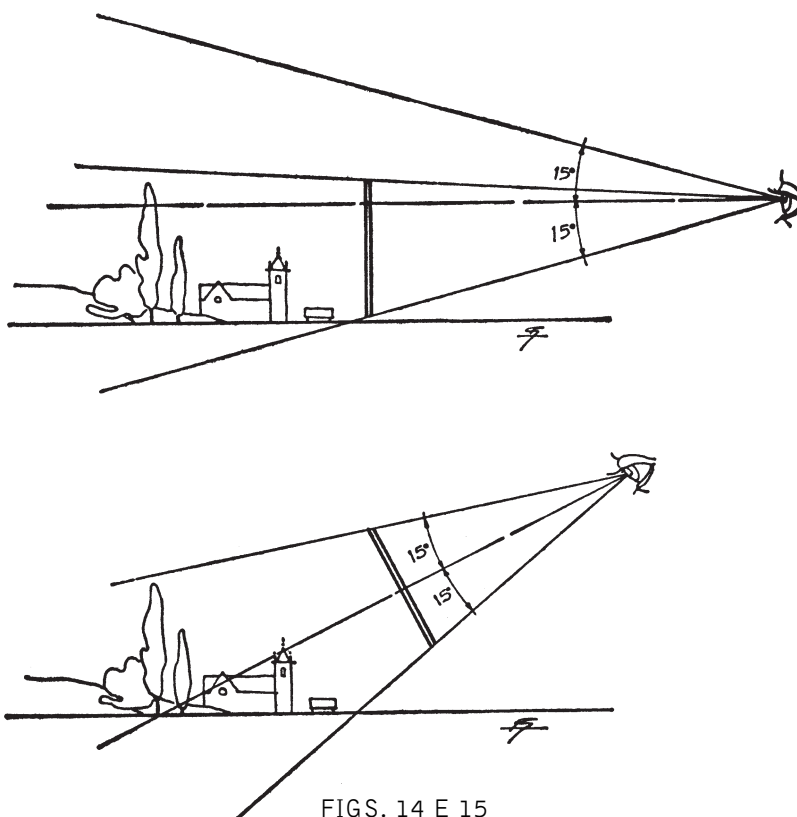
FIG. 13 - "AMOLAÇÃO INTERROMPIDA", DE ALMEIDA JUNIOR

O caboclo que ele pintou é o homem preso à terra; dela e para ela vive.

O artista ituano, que se dedicou com especial carinho à pintura de costumes e tipos brasileiros, interpretou nessa tela extraordinária o homem do campo, num instantâneo de suas atividades de rotina. E, para melhor exprimir o tema, elevou o horizonte, a fim de que o ambiente, no caso, tão importante e significativo quanto o personagem, tivesse tratamento detalhado e sugestivo.

O pequeno riacho, aquele vasilhame à esquerda, as tábuas à direita, o machado que ele estava amolando, perderiam muito dos seus detalhes, caso a linha do horizonte fosse deslocada mais para baixo. Aliás, ALMEIDA JUNIOR, pintor dos maiores que o Brasil já produziu, revelou-se em todas as obras um perfeito conhecedor de Perspectiva, dela tirando o máximo partido.

HORIZONTE ACIMA DO QUADRO – O horizonte acima do quadro acentua os efeitos já assinalados para o horizonte alto, colocando o observador a cavaleiro relativamente ao objeto: paisagem, natureza-morta ou figura. Se muito alto, a representação chega a assemelhar-se a uma projeção horizontal no sistema cilíndrico-ortogonal.



FIGS. 14 E 15

Na paisagem, horizonte elevado implica em ausência de céu, um dos mais belos motivos da natureza para a pintura. Para não forçar exageradamente a distância, o cone óptico passa a ter o seu eixo inclinado e não horizontal, obrigando assim a perspectiva em quadro não vertical. Figs. 14 e 15.

Na natureza-morta, o efeito obtido corresponde melhor àquilo que estamos habituados a ver, isto é, objetos de uso, mesa de frutas, objetos de arte etc., são vistos comumente de cima para baixo, bastando para isso o próprio horizonte humano quase sempre mais alto que os móveis e estantes em que se encontram usualmente esses modelos. Todavia, não se pode contestar que a representação perspectiva de objetos assim vistos causa ao observador menos avisado a impressão de que tudo está caindo e, essa ilusão é motivada pelo fato de que o quadro vai ser contemplado em posição vertical e não inclinada como seria desejável para perfeita restituição. Fig. 16.

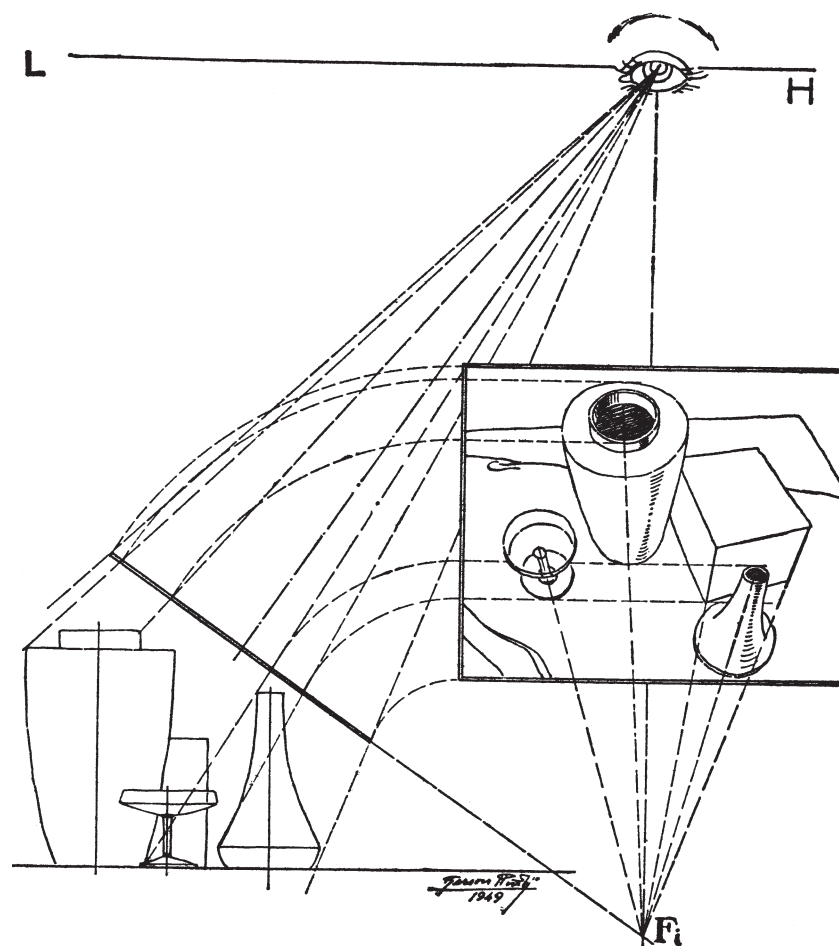


FIG. 16 - O QUADRO INCLINADO

Em se tratando de figura humana, o aspecto causado pelo horizonte elevado acima do quadro é extravagante, justificando-se o seu emprego apenas em casos excepcionais, quando o artista procura propositadamente ângulos diferentes e ousados.

Como exemplo característico de horizonte acima do quadro, apresentamos “Les raboteurs de parquet”⁽³⁷⁾, figura 17, obra de GUSTAVE CAILLEBOTE, pintor francês filiado ao impressionismo, morto aos 46 anos de idade.

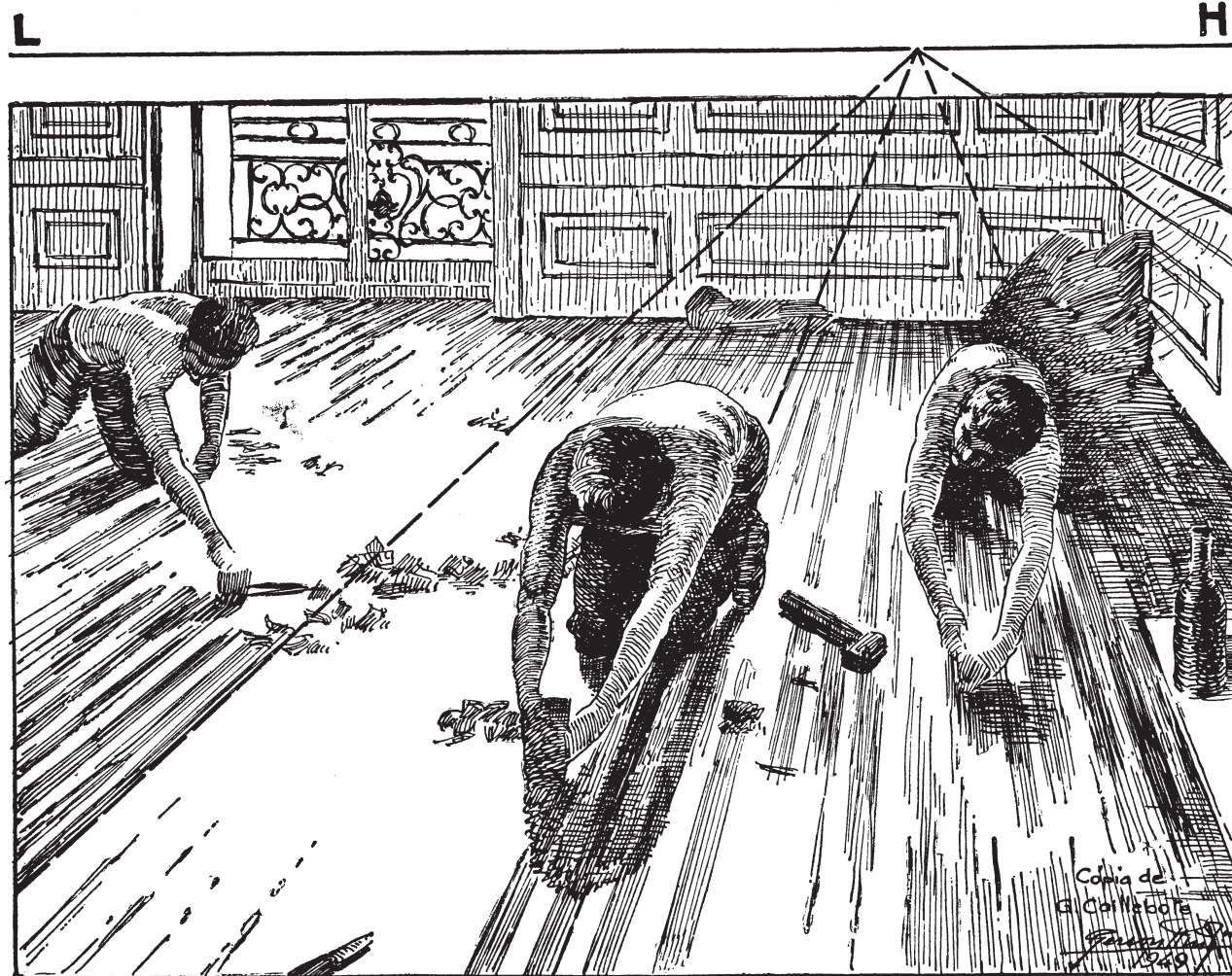


FIG. 17 – “LES RABOTEURS DE PARQUET” DE GUSTAVE CAILLEBOTE

Nessa tela, que pertence ao Luxemburgo, o artista para valorizar o tema, constituído pelos raspadores de assoalho, não hesitou em eliminar outros objetos

(37) CHARLES SAUNIER – *Anthologie d'art français* – ob. cit. – II vol., pág. 212.

menos importantes cortando o quadro abaixo do horizonte. A obra, de rara felicidade como composição, é um belo exemplo do emprego de Perspectiva na Pintura.

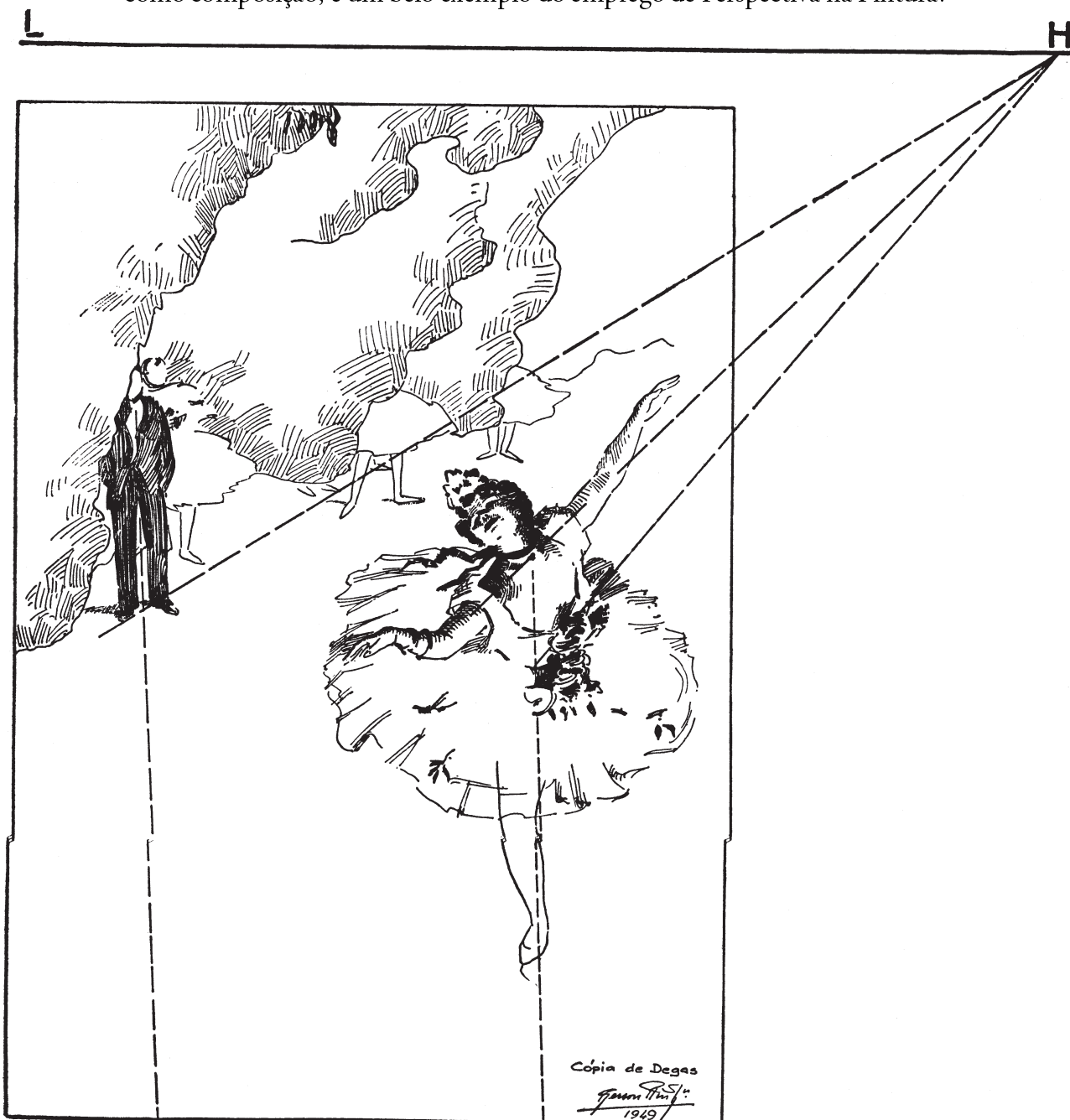


FIG. 18 – “DANÇARINA EM CENA”, DE DEGAS

Outro exemplo, que reproduzimos é “Dançarina em cena”⁽³⁸⁾, figura 18, obra típica do grande DEGAS.

(38) Idem, id. – pág. 168 – Museu de Luxemburgo.

Possuem as galerias do Museu Nacional de Belas Artes as telas “O grumete”, de SOROLLA Y BASTIDA, “Pescadores bretões”, de CUBELS Y RUIZ, “Refeição matinal”, de COSSON e outras, onde se pode observar a mesma localização do horizonte.

HORIZONTE ABAIXO DO QUADRO – Tudo quanto foi dito acerca do horizonte baixo, porém, no quadro, poderá ser repetido e aumentado em relação ao horizonte abaixo do quadro. Justifica-se a sua utilização quando o quadro vai ocupar posição fixa, elevada relativamente ao observador. Entretanto, como do seu emprego resulta uma impressão de extraordinária pujança para as figuras do primeiro plano, é aplicado mesmo nos casos em que o quadro não esteja predestinado a um local elevado. Assim é que, em telas como “Tiradentes esquartejado”⁽³⁹⁾ ou “Honra e Pátria”⁽⁴⁰⁾, de PEDRO AMÉRICO, foi preferida esta posição para o horizonte, visando apenas ao caráter a ser obtido.

“S. Jacques a caminho do suplício”⁽⁴¹⁾, figura 19, de MANTEGNA, pintado quando o artista tinha 22 anos, na igreja dos *Eremitani*, em Pádua, é um belo exemplo para ser analisado. Esta obra, que possui todas as características da pintura italiana do século XV, representa o santo no momento em que, a caminho do suplício, com a sua escolta, é interrompido para abençoar um fiel ajoelhado aos seus pés.

Note-se que os guardas, que no caso simbolizam a ação do poder opressor, foram localizados no primeiro plano para que mais se avultassem as suas imagens em detrimento dos outros figurantes. É interessante anotar o arrojo do artista colocando no centro e à frente, na posição mais destacada, a figura de um soldado, visto de costas, conseguindo assim, não só marcar fortemente o tema da clausura e martírio do santo, senão também conduzir a atenção de quem olha para o quadro, em direção a S. Jacques que, sereno e resignado, aparece adiante, no segundo plano.

Magnífico exemplo de composição, onde a expressão se acentua e define pela Perspectiva!

(39) CARDOSO DE OLIVEIRA, J. M. – *Pedro Americo* – Imprensa Nacional – pág. 178 – Camara Municipal de Juiz de Fora, Minas Gerais.

(40) CARDOSO DE OLIVEIRA, J. M. – *Pedro Américo* – Guillard, Aillaud & Cie., Ed., Paris – pág. 184.

(41) HOUTICQ – ob. cit. – pág. 327.

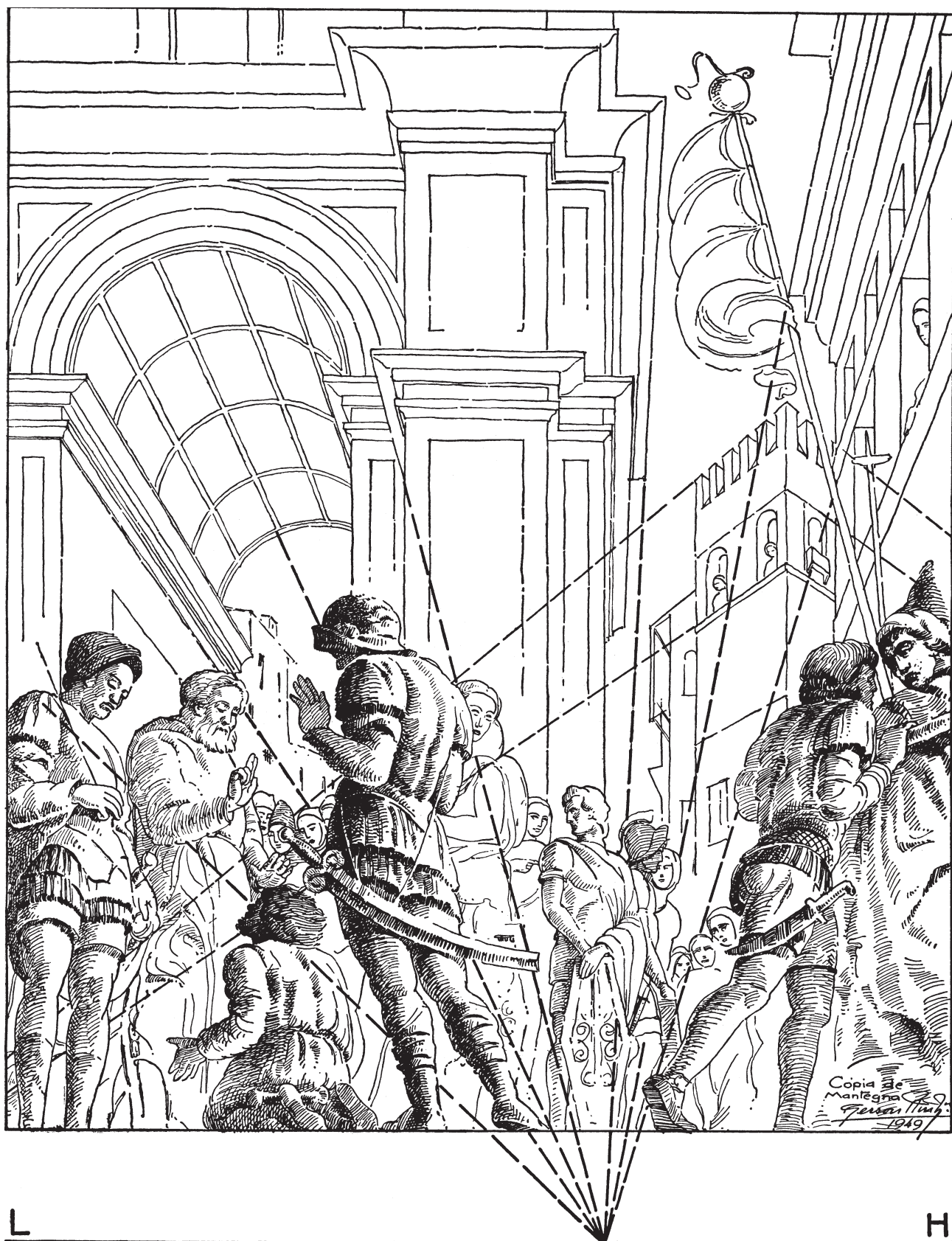


FIG. 19 - "S. JACQUES A CAMINHO DO SUPLÍCIO", DE MANTEGNA

A LINHA DO HORIZONTE E O NÚMERO DE OURO

NÚMERO DE OURO – EUCLIDES, no terceiro século antes de Cristo, denominou divisão de um comprimento em média e extrema razão ⁽⁴²⁾, aquela em que um segmento de reta é dividido em dois outros por um ponto, de sorte que a razão do todo para a parte maior seja igual à razão desta para a menor.

A comparação entre razões análogas é o que se denomina *proporção*, e a que tem como membros as razões acima aludidas foi chamada por FRA LUCA PACIOLI DI BORGO, do Renascimento italiano, “Divina Proporção”.

Ela assim se exprime,

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} = 1,618$$


FIG. 20 – O NÚMERO DE OURO

Essa divisão do segmento *AB* em dois outros pelo ponto *C* é a *secção áurea*; o segmento maior *AC* é o *segmento áureo* e o seu valor numérico 1,618 é o *número de ouro*.

Repetidas pesquisas têm sido feitas sobre a presença do *número de ouro* em formas da natureza, minerais, vegetais ou animais, inclusive a figura humana, bem como nas obras de arquitetura, pintura e escultura.

Não somos daqueles que pensam seja o *número de ouro* empregado conscientemente nas obras em que ele se encontra. Admitimos, entretanto, que, por ser bela a proporção obtida pelo *número de ouro*, seja frequente o seu aparecimento nas obras dos bons artistas, ainda que o façam por mera intuição.

Situamo-nos perante este assunto, até certo ponto, em posição análoga a que assumimos relativamente aos objetivos visados pela própria tese. Quanto a esta, quisemos investigar apenas, para que, conhecida e demonstrada a importância da Perspectiva na Composição, pudéssemos provar a necessidade do seu conhecimento por parte dos artistas plásticos. Com relação àquele, procuramos verificar se ele, o *número de ouro*, está ligado à localização da linha do horizonte, elemento fundamental

(42) MATILA C. h – *Le nombre d'or* – Lib. Gallimard, Paris – tome I, pág. 27.

na Perspectiva e na Composição, para, completando o exame da matéria referente a este capítulo, provar, ainda uma vez, que a arte não se subordina a fórmulas rígidas, podendo ser alcançado o objetivo por vários caminhos.

LINHA DO HORIZONTE – A análise que vamos empreender se refere à situação da linha do horizonte, no ponto que divide a altura do quadro, na *secção áurea*.

Na maioria dos quadros em que o horizonte é aparente, ele se encontra no terço médio da altura; ora, o extremo do *segmento áureo* da altura é encontrado dentro do seu terço médio. Apoiados nessa observação, examinamos exaustivamente as obras de maior significação para verificar se o horizonte, de fato, nelas se achava colocado no ponto indicado pelo *número de ouro*, e o resultado alcançado não nos autoriza a formular conclusão afirmativa em favor da suposição inicial.

Estendemos as pesquisas a obras de todas as épocas, e a lista de quadros que oferecemos em seguida, embora constituída de trabalhos da mais alta significação, nos quais a situação do horizonte coincide com a *secção áurea* da altura, é bem pouco numerosa.

São eles:

Nascimento de Venus, de BOTTICELLI⁽⁴³⁾.

Venus adormecida, de GIORGIONE⁽⁴⁴⁾.

A tempestade, de GIORGIONE⁽⁴⁵⁾.

Retrato de homem moço (provavelmente Francesco Maria Delle Rovere), de RAFAEL⁽⁴⁶⁾.

São Jorge e o dragão, de RAFAEL⁽⁴⁷⁾.

Transfiguração, de RAFAEL⁽⁴⁸⁾.

Madona Litta, de LEONARDO DA VINCI⁽⁴⁹⁾.

Pesca miraculosa (painel central), de RUBENS⁽⁵⁰⁾.

(43) RENÉ SCHNEIDER – ob. cit. – pág. 77.

(44) GIUSEPPE FIOCCO – ob. cit. – tav. 50.

(45) GIUSEPPE FIOCCO – ob. cit. – tav. 60.

(46) RAFAEL – ob. cit. – tav. 19.

(47) RAFAEL – ob. cit. – tav. 22.

(48) RAFAEL – ob. cit. – tav. 114.

(49) LEONARD DE VINCI – Éd. Phaidon – tav. 70.

(50) M. BAYET – Rubens – *Encyclopedic par l'image* – Hachette – pág. 28.

O naufrágio da Medusa, de GERICAULT⁽⁵¹⁾.

Doce país, de PUVIS DE CHAVANNES⁽⁵²⁾

Em relação à “Escola de Atenas”, de RAFAEL, verificamos que a linha do horizonte, embora oculta, se acha justamente no ponto definido pela *secção áurea* da altura. Fig. 21.

Conclui-se, assim, que *o número de ouro* não tem aplicação constante na localização do horizonte.

* * *

Às vezes, oculta ou mal definida, como na bailarina de DEGAS, fig. 18, é, todavia, a linha do horizonte fundamental na deformação perspectiva e a base estrutural da Composição.

(51) BERNARD DORIVAL – *La peinture française* – Libr. Larousse, Paris – pág. 160.

(52) C. MAUCLAIR *Puvis de Chavannes* – Libr. Pion – pág. 132.





FIG. 21 - "ESCOLA DE ATENAS", DE RAFAEL

DOMINANTES FRONTAIS

*Conceito de dominantes frontais – O seu uso no Renascimento –
Giotto – Andrea Pisano – Sandro Botticelli – Leonardo da Vinci
– H. e J. Van Eyck – Dürer – Donatello – Ghiberti – Miguel
Angelo – Rafael – Veronese – Bernard Van Orley – Jean Cousin –
Holbein – Ver Meer de Delft – Nicolas Poussin – David – Ingres
– Corot – Puvis de Chavannes – Rossetti e os pré-rafaelitas.*

EM toda perspectiva pode ser considerado o ângulo reto, de plano horizontal, cujos lados caracterizam as direções dominantes e fundamentais. Quando esse ângulo tem um dos lados paralelo ao quadro, diz-se que há *dominantes frontais*.

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, o quadro com *dominantes frontais* não é o mais antigo, cronologicamente falando.

Não considerando a arte pré-histórica ou a do Oriente antigo, nas quais, como vimos, a Perspectiva se assimila a uma projeção cilíndrico-oblíqua, a pintura mural de Pompéia, que àquelas se segue em ordem de antiguidade, consigna o uso de *dominantes oblíquas*.

Verifica-se assim que as primeiras obras em que a Perspectiva tem *dominantes frontais* datam do princípio do Renascimento italiano, ou seja, do século XIV. Essa disposição do assunto, em relação ao quadro, perdurou na Itália, em França, na Alemanha e na Bélgica, desde o século XIV até o XVI.

Tão extenso período reuniu os mais altos valores das artes plásticas, não havendo exagero ao afirmar-se que as obras-primas, então produzidas, não foram jamais superadas quer em beleza, quer em perfeição técnica.

A simples enumeração dos nomes que ilustraram o Renascimento é suficiente para demonstrar que a Perspectiva, para eles tão cara, não pode ser considerada como ciência auxiliar da Pintura ou do Baixo-relevo. Ela se identifica com ambos a tal ponto, que seria impossível precisar onde um acaba e outro começa.

Faremos, pois, uma resumida relação dos artistas mais notáveis que pertencem a esse período, classificando-os cronologicamente por séculos.

Século XIV – Na Itália surgem dois centros de relevante importância na Pintura. Florença, com GIOTTO, TADDEO GADDI e ANDREA ORCAGNA, e Siena, com SIMONE DI MARTINO e AMBROGIO LORENZETTI.

NICOLAS e seu filho GIOVANNI PISANO, bem como ANDREA DE PONTEDERA, dito PISANO, foram os mais importantes escultores italianos do século décimo quarto.

Século XV – Entre italianos, flamengos, franceses e alemães se dividem as glórias artísticas do século XV.

Na Itália, Florença nos dá MASOLINO DA PANICALE, MASACCIO, FRA ANGELICO, PAOLO UCCELLO, FILIPPO LIPPI, BENOZZO GOZZOLI, VERROCCHIO, BOTTICELLI, GHIRLANDAJO, LUCCA Signorelli; da Úmbria vêm GENTILE DA FADRIANO, PIERO DELLA FRANCESCA, PERUGINO (PIETRO VANUCCI), e PINTURICCHIO (BERNARDINO BETTI BAGGIO); de Veneza surgem GENTILE e GIOVANNI BELLINI, CARLO CRIVELLI, ANDREA MANTEGNA, ANTONELLO DA MESSINA, CIMA DA CONEGLIANO, VITTORE CARPACCIO e GIORGIONE (GIORGIO BARBARELLI); Milão é representada pelo sublime LEONARDO DA VINCI⁽⁵³⁾, ANDREA SOLÁRIO, BERNARDINO LUINI e GIOVANNI-ANTONIO BELTRAFIO.

Flandres, nesse mesmo século, é o berço de HUBERT e JEAN VAN EYCK, os irmãos inventores da pintura a óleo, VAN DER WEYDEN, VAN DER GÖES, MEMLING, QUENTIN MATSYS e GERARD DAVID.

Nasceram em França JEAN FOUQUET e NICOLAS h.

ALBERTO DÜRER é o extraordinário representante da Alemanha no XV século.

Reúne-se nessa centúria, na Itália, um grupo dos mais notáveis escultores que trabalharam o baixo-relevo, com elevada compreensão da Perspectiva: DONATELLO,

(53) LEONARDO DA VINCI embora nascido na pequena cidade toscana de Vinci, próxima de Florença, transferiu-se aos 30 anos para Milão, onde fez escola.

BRUNELLESKO, VERROCCHIO, MINO DA FIESOLE, ANTONIO ROSSELINO, BENEDETTO DA MAJANO, JACOPO DELLA QUERCIA, LUCCA e ANDREA DELLA ROBBIA e o magnífico LORENZO Ghiberti.

Século XVI – As atividades artísticas ainda se projetam sobre o mesmo fundo panorâmico, constituído pela Itália, Flandres, França e Alemanha.

Da Itália surgem, em Florença, FILIPPINO LIPPI, LORENZO DI CREDI, FRA BARTOLOMEO, MIGUEL-ANGELO, o gênio da Capela Sixtina, ANDREA DEL SARTO, BRONZINO, JACOPO ROSSO, DANIEL DE VOLTERRA e CARLO DOLCI; em Roma manifesta-se o talento prodigioso de RAFAEL, secundado por GAROFALO, GIULIO ROMANO, CARAVAGGIO, (POLIDORE CALDARA); PARMA nos dá ANTONIO ALLEGRI DA CORREGGIO; Veneza apresenta-se com os nomes de PALMA IL VECCHIO, LORENZO LOTTO, SEBASTIANO DEL PIOMBO, TIZIANO, TINTORETTO (JACOPO-ROBUSTI) e VERONESE (PAOLO CALIARI), o grande mestre que dominou os problemas de Perspectiva.

Em Flandres, os nomes de VAN ORLEY e BRUEGHEL, o velho, são os mais representativos da pintura no século XVI.

França contribui com JEAN COUSIN e JEAN e FRANÇOIS CLOUET.

Na Alemanha devem ser destacadas as figuras de h, o velho, CRANACH, DÜRER que, nascido no século anterior, viveu vinte e oito anos no décimo sexto século e HOLBEIN, o moço, maior que seu pai.

Vejamos com maior detalhe alguns dos artistas mencionados, em face das características de suas obras.

Em GIOTTO, a culminante expressão artística do “quatrocento”, a ciência da Perspectiva aparece ainda muito embrionária. Através da sua obra, verifica-se que o mestre florentino conhecera a existência das fugitivas, mas hesitava quanto ao modo de usá-las, talvez por ignorar ou conhecer deficientemente os fundamentos da Perspectiva linear.

Nos seus afrescos encontramos tanto *dominantes frontais* como *dominantes oblíquas* e, em muitos casos, uma espécie de *Perspectiva paralela*, na qual a mudança de direção das fugitivas nos leva a pensar numa linha de horizonte.

Na “Aparição do anjo a Sta. Ana”⁽⁵⁴⁾, existente na capela Arena em Pádua e na “Ascensão de S. João Evangelista”⁽⁵⁵⁾, na igreja de “Santa Croce”, em Florença, encontram-se dois exemplos característicos da interpretação que GIOTTO dava à Perspectiva, com *dominantes frontais*. As fugentes, que nessas decorações são perpendiculares ao quadro, têm o seu ponto de fuga arrojado para além dos limites do painel.

Dos seus murais, o que melhor define o espírito da Perspectiva predominante no Renascimento e o que ele pintou na “Santa Croce” de Florença “A morte de S. Francisco”⁽⁵⁶⁾, no qual vamos encontrar o ponto principal de fuga, na parte central do quadro.

É interessante assinalar que, nos baixo-relevos de ANDREA PISANO para o Batistério de Florença, há evidente influência de GIOTTO, notadamente quanto à localização do ponto de fuga das perpendiculares fora dos limites do quadro.

PIERO DELLA FRANCESCA, o primeiro autor de um tratado de Perspectiva, pintor destacado do século XV, deixou-nos dentre os seus vários quadros uma “Flagelação do Cristo”⁽⁵⁷⁾, fig. 22, que bem identifica as características da Perspectiva com *dominantes frontais*. As figuras se agrupam Segundo planos de frente; a composição é serena, um tanto fria, e as fugentes convergem para o ponto principal de fuga. O ângulo reto das horizontais de frente com as verticais é encontrado em todo o campo do quadro.

SANDRO BOTTICELLI, uma das mais sedutoras personalidades artísticas do cenário renascentista, é exemplo notável da pintura em que prevalecem as *dominantes frontais*. Embora não tenha sido um pintor que procurasse com freqüência a inclusão de elementos arquitetônicos nas suas criações, pode-se identificar na totalidade de sua obra a referida característica quanto à disposição perspectiva.

Como trabalhos em que mais facilmente se revela o que afirmamos, mencionaremos: “A virgem com seu filho, os anjos e os santos”⁽⁵⁸⁾, existente na galeria da Academia de Florença, a cena bíblica “Coré, Dathan e Abiron”⁽⁵⁹⁾, pintada na Capela Sixtina e “La calunia di Apelle”⁽⁶⁰⁾, na Uffizi, de Florença.

(54) JEAN ALAZARD – *Giotto* – Henri Laurens, ed. – pág. 45.

(55) GIORGIO VASARI – *Le vite G. C.* Sansoni, ed. – pág. 64.

(56) JEAN ALAZARD – ob. cit. – pág. 117.

(57) GIUSEPPE FIOCCO – *La pittura toscana del quattrocento* – Istituto geografico de Agostini-Novara – tav. 65 – Palazzo Ducale. Urbino.

(58) GUSTAVE GEFFROY – Florence – Ed. Nilsson – Paris – pág. 110.

(59) RENÉ; SCHNEIDER – *Botticelli* – Henri Laurens, éd. – Paris – pág. 57.

(60) Idem, id. – pág. 85.

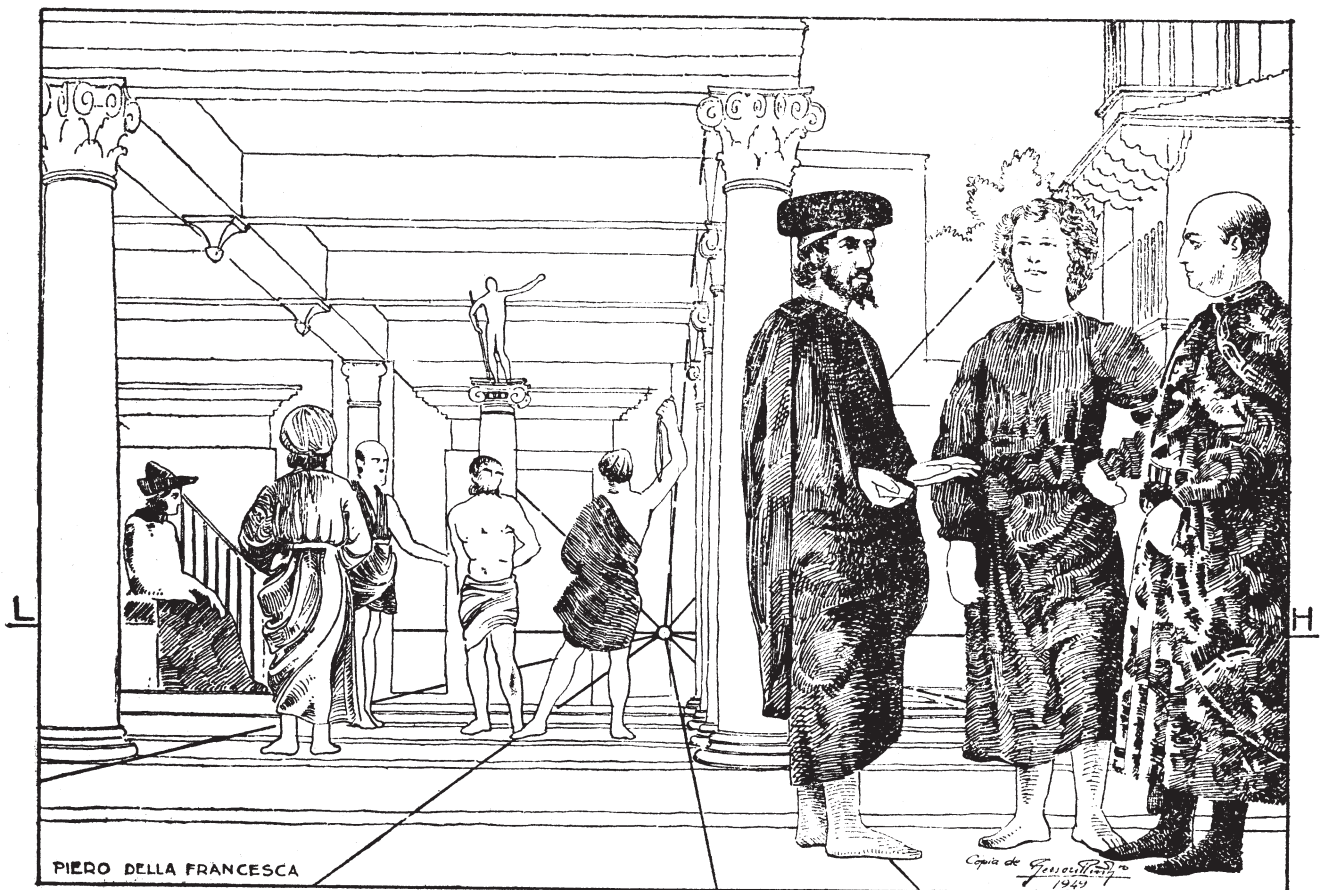


FIG. 22 – “FLAGELAÇÃO DO CRISTO”, DE PIERO DELLA FRANCESCA

Neste trabalho sobre Perspectiva, seria inaceitável que o nome de LEONARDO DA VINCI aparecesse numa simples enumeração, pois ao seu gênio extraordinário tão grande na arte como na ciência deve a Perspectiva todo um capítulo do seu tratado da Pintura. Seu quadro “A anunciação”⁽⁶¹⁾, em Florença, na Galeria degli Uffizi, e o célebre mural “A Ceia”, que por ser pintado a óleo se acha precariamente conservado no refeitório de Sta. Maria das Graças, em Milão, demonstram eloquentemente a sua preferência pelas *dominantes frontais*.

Em Flandres, o retábulo do “Cordeiro místico”⁽⁶²⁾, obra dos irmãos VAN EYCK, a “Virgem e o chanceler Rolim”⁽⁶³⁾ e a “Virgem do cônego Pala”⁽⁶⁴⁾, de JOÃO VANEYCK, constituem significativos exemplos da disposição frontal.

(61) LEONARD DE VINCI – Bd. Phaidon – Paris – pl. 66 – Painel no Museu Uffizi, Florença.

(62) HOUTICQ – ob. cit. – pig. 147 – Retábulo na igreja de S. Bavon, em Gand.

(63) HOUTICQ – ob. cit. – pág. 153 – Museu do Louvre.

(64) H. e J. VAN EYCK – Ed. Hispano Americana – Paris – pág. 64 – Museu da Academia de Bruges.

Com ALBERTO DÜRER, o mestre de Nuremberg, vamos encontrar ainda uma vez a perspectiva característica do Renascimento. Suas obras, “Adoração dos reis magos”⁽⁶⁵⁾ e a “Natividade”⁽⁶⁶⁾, são comprobatórias do que afirmamos.

No campo da escultura, podem ser lembrados os exemplos de DONATELLO, com os relevos sobre os “Milagres de Sto. Antonio”⁽⁶⁷⁾ e de Ghiberti, com as portas do Batistério de Florença⁽⁶⁸⁾, como dos mais característicos e expressivos da perspectiva com *dominantes frontais*.

MIGUEL-ANGELO, medularmente escultor, em virtude de seu temperamento e das atividades a que se entregou, pouco uso fez da Perspectiva no tratamento de fundos ou ambientes, tanto na Pintura como no Baixo-relevo. Como preciosa exceção, citaremos o seu magnífico baixo-relevo, “Madonna col bambino”⁽⁶⁹⁾, existente na Galeria Buonarroti, em Florença.

Na constelação esplendorosa do Renascimento italiano, seiscentista, brilha o nome de RAFAEL com o fulgor de estrela de primeira grandeza. A sua pintura, grande na quantidade como na qualidade, é uma permanente lição do bom emprego de Perspectiva, rigorosamente usada segundo o gosto e o costume da época, ou seja, *com dominantes frontais*. Disso, são exemplos bastante expressivos a “Virgem Ansidei”⁽⁷⁰⁾ e a esplêndida “Escola de Atenas”.

VERONESE, cujo verdadeiro nome era PAOLO CALIARI, ocupa na história da pintura italiana do século XVI lugar de importância invulgar. Ninguém o superou na mestria da *perspectiva de tetos*, gênero em que observou o emprego de dominantes paralelas ao quadro, como o fez ainda em obras para serem vistas em posição vertical, do que é um belo exemplo “A ceia de Cristo em casa de Simão”⁽⁷¹⁾, existente em Turim.

O flamengo BERNARD VAN ORLEY, o vitralista francês JEAN COUSIN e o extraordinário alemão HANS HOLBEIN, respectivamente, com suas obras,

(65) HENRI BODMER – *Dürer* – Ed. Rombaldi – Paris – pl. 28 – Museu Uffizi – Florença.

(66) Idem, id. – pl. II e 23 – Antiga pinacoteca de Munich.

(67) *Enciclopedia Universal* – vol. M – Jose Espasa y hijos, ed. – pág. 181 – Basílica de Sto. Antonio de Pádua. – *Encyclopedic Alpina illustrée, Donatello* – Paris – pls. XXX a XXXIII.

(68) A. SPRINGER-C. RICCI – *Hannah’ di Storia dell’Arte* – Istituto italiano d’arti grafiche, Bergamo – vol. III, pág. 85.

(69) ASPRINGER C. RICCI – ob. cit. – vol. III, pág. 342.

(70) RAFAEL, – Ed. Phaidon, cit. – pl. 30 – National Gallery, Londres.

(71) RODOLPHO PALLUCHINI – *Veronese* – Istituto italiano d’arti grafiche – Bergamo – tav. 32 – Pinacoteca Sabauda, em Turim.

“Imploração dos amigos de Job”⁽⁷²⁾, “Cena do Apocalipse”⁽⁷³⁾ e “A fonte da vida”⁽⁷⁴⁾, demonstram que o uso de dominantes paralelas ao quadro não se limitou à Itália.

O holandês JOHANNES VER MEER, conhecido por VER MEER de Delft, para diferenciar de VAN DER MISER de Utrecht, também pintor, é um dos nomes que maior destaque merece, em se tratando de Perspectiva na arte da Pintura. Sua obra, que não é muito grande, pois a sua vida se limitou a 43 anos, constitui esplêndido manancial de estudo e observação pela excepcional Perspectiva que apresenta.

Devemos situá-lo dentre aqueles artistas que compunham sobre esquema de *dominantes frontais*, o que é mais um motivo para ressaltar a sua singular figura na História da Arte, pois, tendo nascido no século XVII, se filiou à linhagem dos que viveram nos três séculos anteriores.

O emprego sábio e ousado que fez dos recursos proporcionados pela Perspectiva o conduziu a resultados como o alcançado no “Atelier do pintor”⁽⁷⁵⁾, onde a notável compreensão da profundidade e do ambiente sugeriu o pronunciamento de FLÉXA RIBEIRO, que dele disse: “foi um artista que conseguiu pintar até o que se encontrava em suas costas, numa espécie de retrovisão”.

Na realidade, o seu grande poder de interpretação espacial reside no fato de ter representado em seus quadros tudo quanto alcançava dentro da abertura angular do cone óptico, e não apenas os objetos principais da composição, geralmente grupados num só plano, para além do quadro. Procurava mesmo enquadrar em suas telas elementos situados em diferentes profundidades, de tal sorte que os primeiros aparecessem com tão grande dimensão que nos levassem, de imediato, à compreensão da distância que os separava dos últimos⁽⁷⁶⁾.

O seu biógrafo JEAN CHANTAVOINE dele disse, com grande propriedade:

“Tudo obedece em VER MEER às determinações do espaço, que não conhece nenhuma hierarquia moral entre os homens e as coisas, mas, unicamente, lugares na escala da Perspectiva”.

(72) HOURTICQ – ob. cit. – pág. 389.

(73) Há dois JEAN COUSIN, contemporâneos, na história da pintura francesa. – CAMILLE BELLANGER – *L'art de peindre* — Garnier, frères – Paris – vol. V, pág. 21.

(74) A. SPRINGER-C. RICCI – ob. cit. vol. IV, tav. VI, depois da pág. 178 – Castelo Real do Lisboa.

(75) JEAN CHANTAVOINE – *Ver Meer de Delft* – Henri Laurens, ed., Paris – pág. 9 – Galeria Czernin, Viena.

(76) No gênero, possui o nosso Museu Nac. de Belas Artes uma preciosa obra de CARLOS CHAMBELLAND, “Interior de atelier”, onde se pode estudar o magnífico resultado obtido por esse modo de compor.

Mencionaremos ainda, além do Atelier do pintor, “Moço e moça junto ao cravo”, do Castelo de Windsor⁽⁷⁷⁾, “O concerto”⁽⁷⁸⁾ e “O geógrafo”⁽⁷⁹⁾, como dos mais *típicos* no emprego do mencionado recurso perspectivo.

Afora tais detalhes, característicos e tão marcantes, é interessante assinalar que todos os seus quadros, nos quais predominam as cenas de interior, acusam o emprego de *dominantes frontais*.

Na história da pintura francesa existem nomes de grande significação, que, separados dos artistas do Renascimento no tempo, a eles se juntam pelas suas afinidades estéticas: NICOLAS POUSSIN, LOUIS DAVID, JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT e PUVIS DE CHAVANNES. Esta afinidade, a que nos referimos, não implica em sacrifício do estilo pessoal de cada um; ela se define, principalmente, no gosto por determinados temas, bem como pelo modo de agrupar as figuras na composição que se rege pela perspectiva com *dominantes frontais*. “Rebecca e Eliezer”⁽⁸⁰⁾ de POUSSIN, “O juramento dos Horácios”⁽⁸¹⁾, de DAVID, “Apoteose a Homero”⁽⁸²⁾, de INGRES, “Homero e os pastores”⁽⁸³⁾ de COROT, ou “O repouso”⁽⁸⁴⁾, de PUVIS DE CHAVANNES, são obras que bem demonstram analogia de preferências, em especial, quanto à disposição dos objetos em relação ao quadro.

Na Inglaterra, sob o patrocínio prestigioso de JOHN RUSKIN, surgem, no século XIX, os pré-rafaelitas com DANTE GABRIEL ROSSETTI à frente, os quais, em conformidade com a denominação escolhida, procuraram restabelecer o gosto, a maneira, a técnica e, conseqüentemente, a perspectiva dos antecessores de RAFAEL.

Vale acentuar que, considerados quanto à disposição perspectiva que empregam, pintores e escultores das mais diferentes épocas ou procedências podem ser classificados em uma mesma categoria.

(77) JEAN CFIANTAVOINE – ob. cit. – pág. 73.

(78) JEAN CHANTAVOINE – ob. cit. – pág. 77 – Coleção Gardner, Boston.

(79) JEAN CHANTAVOINE – ob. cit. – pág. 85 – Museu Staedel, Francfort.

(80) OZENFANT & JEANNERET – *La peinture moderne* – G. Gres & Cie., Paris – pág. 26.

(81) A. SPRINGER-C. RICCI – ob. cit. – Vol. V, pág. 32 – Museu do Louvre.

(82) CH. SAUNIER – ob. cit. – Vol. I, pág. 35 – Museu do Louvre.

(83) ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON – *Corot* – Henri Laurens, Paris – pl. 7 – Museu de Saint-Lô.

(84) CAMILLE MAUCLAIR – *Puvís de Chavannes* – Libr. Plon, Paris – pág. 32 – Museu de Picardie – Amiens.

Um pequeno parêntese para referir alguns exemplares brasileiros, característicos de perspectiva frontal pode ser justificado pela facilidade de exame direto que oferecem.

Em primeiro lugar, mencionaremos o pequeno quadro de DEBRET (embora francês, está diretamente ligado à arte brasileira por ter sido membro da Missão Lebreton), “Sagração de D. Pedro I”⁽⁸⁵⁾, composição na qual houve clara observância de frontalismo dos grupos e elementos. SOUZA CARNEIRO, com o “Descimento da Cruz”⁽⁸⁶⁾, realiza uma forte composição inspirada visivelmente no espírito da arte renascentista primitiva. “Pompeiana”⁽⁸⁷⁾, de ZEFERINO DA COSTA, apresenta detalhes no ambiente que identificam o emprego de *dominantes frontais*.

No Baixo-relevo, cabe destacar o belo trabalho de RODOLFO BERNADELLI, “São Sebastião”⁽⁸⁸⁾, que não apresentando o mesmo espírito de composição dos baixos-relevos do Renascimento italiano, pela ausência de elementos arquitetônicos, no fundo, é, todavia, típico quanto à frontalidade dos motivos.

Relativamente ao Baixo-relevo, parece-nos que, depois do Renascimento, quando sob o gênio de GHIBERTI atingiu os mais altos índices de perfeição, quanto à técnica e aos recursos perspectivais, essa forma de arte procurou outros rumos, abandonando progressivamente a pretensão de representar numa só superfície, como na Pintura, os vários planos de que se compõe a cena, em profundidade. A tendência atual – não falamos, é claro, dos modernistas que se permitem todas as concessões – é para a composição em um mesmo plano, no espírito do baixo-relevo grego, o que se nos afigura mais consentâneo com a sua própria natureza plástica.

* * *

O uso de *dominantes frontais* na Pintura ou no Baixo-relevo traz como consequência imediata o aparecimento de dominantes perpendiculares ao quadro, que fogem para o ponto principal.

(85) Galerias do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

(86) Galerias do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

(87) Galerias do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

(88) Galerias do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

A obra de arte, ao contrário da produção científica, não tem os seus resultados regulados por leis que se verifiquem experimentalmente. Entretanto, há fatores que contribuem para que, no produto, apareça este ou aquele resultado previsível, e, dentre eles, a Perspectiva, conforme seja o seu uso, concorre poderosamente para caracterizar o espírito da obra.

É inegável que o chamado centro de interesse de uma composição pode ser exaltado com o auxílio de uma conveniente disposição perspectiva. Está neste caso o uso das *dominantes frontais* que, através dos numerosos exemplos constituídos pelas criações artísticas de todos os tempos, das quais destacamos algumas das mais expressivas, vem provar que as fugitivas orientadas para a região central do quadro contribuem para valorizar a obra pela focalização que produzem em relação ao seu tema principal.

DOMINANTES OBLÍQUAS

O emprego de dominantes oblíquas: Pompéia, Giotto, artistas do século XVII e posteriores — Paralelo entre dominantes frontais e oblíquas — Rubens, Rembrandt, Tiepolo, Velázquez, Goya, Prud'hon, Gericault, Delacroix, Courbet, Monet, Degas — Jean-Paul Laurens — Dominantes oblíquas e o Barroco.

EM toda a História da Arte, só os três séculos do Renascimento se caracterizam pelo emprego generalizado de *dominantes frontais*; o que foi feito antes e depois desse período, sempre que houve compreensão de Perspectiva, corresponde à livre escolha de direções dominantes em relação ao quadro, prevalecendo, todavia, as *dominantes oblíquas*.

Seria, pois, impraticável neste capítulo ligar o nosso estudo ao desenvolvimento dos séculos. O que nos cabe fazer é focalizar, em especial, a identidade de conseqüências, em qualquer tempo, quando as direções dominantes da perspectiva, na Pintura ou no Baixo-relevo, são oblíquas em relação ao quadro.

Os mais remotos exemplos pictóricos, nos quais o uso dessa disposição de dominantes se identifica claramente, são oriundos de Pompéia. Citaremos, em primeiro lugar, o célebre painel “Nozze Aldobrandini”⁽⁸⁹⁾, onde, no fundo, estão representadas paredes divisórias, de meia altura, que parecem oblíquas relativamente ao quadro. Podem ser mencionadas ainda as seguintes obras, provenientes da mesma fonte, em que se encontram *dominantes oblíquas*: “Orestes e Pílates na presença de Efigênia”⁽⁹⁰⁾, a série decorativa dos *amorini*⁽⁹¹⁾, encontrada na casa dos Vettii e um interessante painel “Bottega di fornaio”⁽⁹²⁾.

(89) PERICLE DUCATI — *Pittura etrusca-italo-greca e romana* — Istituto geografico de Agostini-Novara — tav. 61 a b.

(90) Idem, id. — tav. 72.

(91) Idem, id. — tav. 89, 90.

(92) A. SPRINGER-C. RICCI — Istituto italiano d’arti grafiche, Bergamo — vol. I, pág. 566.

GIOTTO, um dos precursores do Renascimento, artista em cuja obra teve início o uso de *dominantes frontais*, empregou também dominantes não paralelas ao quadro. Na Basílica Superior de Assis, os murais “S. Francisco renunciando aos bens deste mundo”⁽⁹³⁾ e o “Adeus de Sta. Clara a S. Francisco”⁽⁹⁴⁾ demonstram o que afirmamos. Assim também, o confirmam os painéis de sua autoria “A ressurreição de Drusiana”⁽⁹⁵⁾ e outro “S. Francisco renunciando aos bens deste mundo”⁽⁹⁶⁾, na igreja de “Sta. Croce”, em Florença, bem como, “O encontro de Joaquim e de Ana na porta dourada”⁽⁹⁷⁾, na capela de La Arena, em Pádua. Em todas essas composições, as fugitivas são aproximadamente paralelas, sendo que as situadas na parte superior se inclinam diferentemente das que estão na parte inferior do quadro, donde a conclusão de que o artista tinha noção de linha do horizonte, conforme já observamos no capítulo anterior.

Há, entretanto, um mural por ele pintado, na capela de La Arena, “Joaquim no deserto”⁽⁹⁸⁾, onde é interessante notar que as horizontais, a direita de quem olha para o quadro, são nitidamente convergentes para um ponto de fuga acessível.

Nos afrescos atribuídos a alunos de GIOTTO, existentes na Igreja Inferior de Assis, bem como na “Apresentação da Virgem no templo”⁽⁹⁹⁾, pintada por TADDEO GADDI, em Sta. Croce, de Florença, verifica-se ainda o uso de *dominantes oblíquas*.

Depois desse pequeno surto, só no século XVII vamos encontrar obras em que aparecem dominantes inclinadas relativamente ao quadro, fixando-se desde então o seu emprego, definitivamente, na Pintura e no Baixo-relevo, até os nossos dias.

Se bem que a identificação das dominantes perspectivas de um quadro seja mais fácil quando existem no seu ambiente edifícios ou detalhes de arquitetura, não é impossível classificá-lo quanto à direção das dominantes, quando a cena não conta com aqueles motivos. Outros meios de verificação podem ser empregados: a distribuição das figuras componentes do quadro, a perspectiva de elementos de forma geométrica, e, até mesmo, o movimento dos figurantes.

A composição, que nos três séculos anteriores ao XVII era feita por planos de frente, passa a ser regulada por *dominantes oblíquas* ao quadro. Aliás, os últimos

(93) JEAN ALAZARD — *Giotto* — Henri Laurens, éd., Paris — pág. 17.

(94) JEAN ALAZARD — *Giotto* — Henri Laurens, éd., Paris — pág. 33.

(95) JEAN ALAZARD — *Giotto* — Henri Laurens, éd., Paris — pág. 105.

(96) JEAN ALAZARD — *Giotto* — Henri Laurens, éd., Paris — pág. 113.

(97) JEAN ALAZARD — *Giotto* — Henri Laurens, éd., Paris — pág. 49.

(98) JEAN ALAZARD — *Giotto* — Henri Laurens, éd., Paris — pág. 41.

(99) LUIGI COLETTI — *I primitivi i senesi e i giotteschi* — Istituto geografico de Agostini-Novara — tav. 100.

grandes pintores italianos do século XVI, TIZIANO, TINTORETTO e VERONESE, já agrupavam as figuras segundo direções não paralelas ao quadro.

Examinemos algumas obras características do uso de *dominantes oblíquas* em paralelo com uma criação típica de *dominantes frontais*, para melhor fixarmos os nossos conceitos.

O “Cristo na cruz”⁽¹⁰⁰⁾ de LUCA SIGNORELLI, pertence a esta última modalidade e a “Ronda da noite”⁽¹⁰¹⁾, de REMBRANDT, demonstra o caráter da perspectiva com *dominantes oblíquas*.

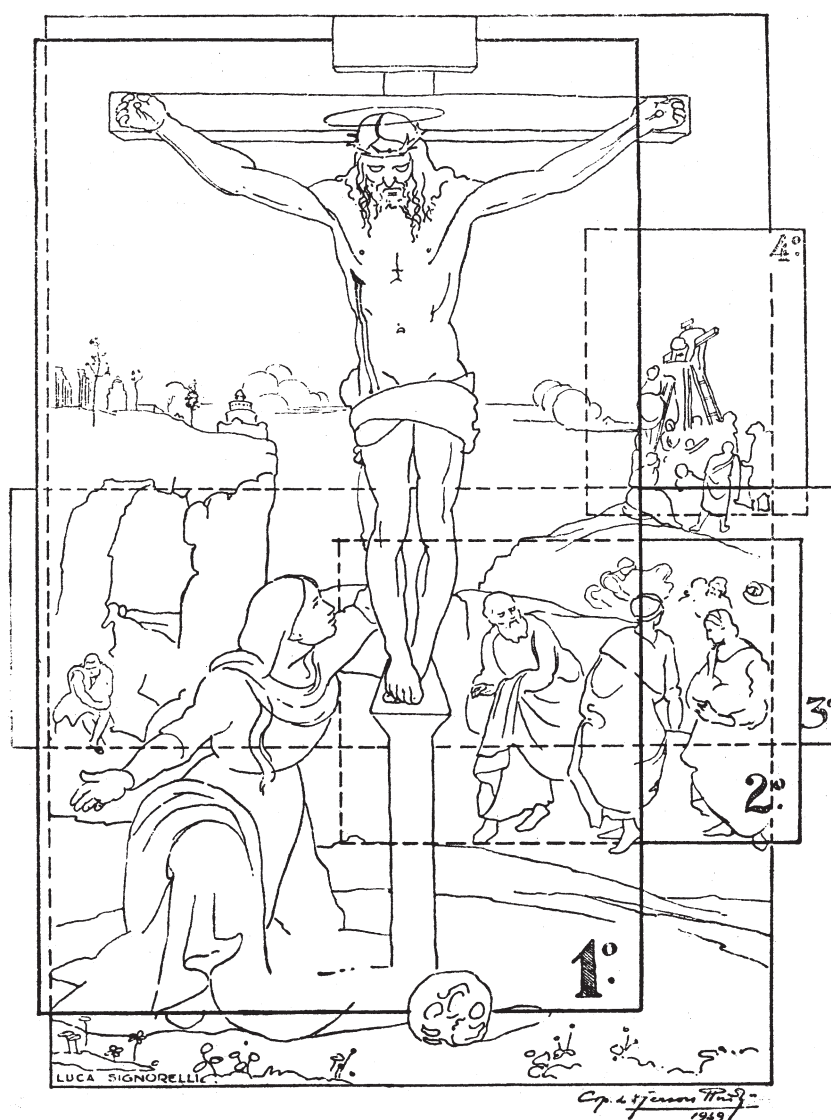


FIG. 23 – “CRISTO NA CRUZ”, DE L. SIGNORELLI

(100) GUSTAVE GEFFROY — Florence — Éd. Nilsson, Paris (depois da pág. 106) — Galeria da Academia, Florença.

(101) REMBRANDT — Phaidon Press, London — pl. 33 — Museu de Amsterdam.

Em LUCA SIGNORELLI as figuras de Madalena e do Cristo crucificado pertencem ao primeiro plano. Num segundo plano encontram-se três figuras à direita. Seguem-se um terceiro e um quarto planos, todos paralelos ao quadro, onde se localizam os componentes da cena. Fig. 23.

Na “Ronda da noite”, REMBRANDT dispôs os personagens em grupos que se alinham obliquamente ao quadro, disposição que se repete em outras obras suas, como nas de quase todos os artistas posteriores ao Renascimento. Fig. 24.

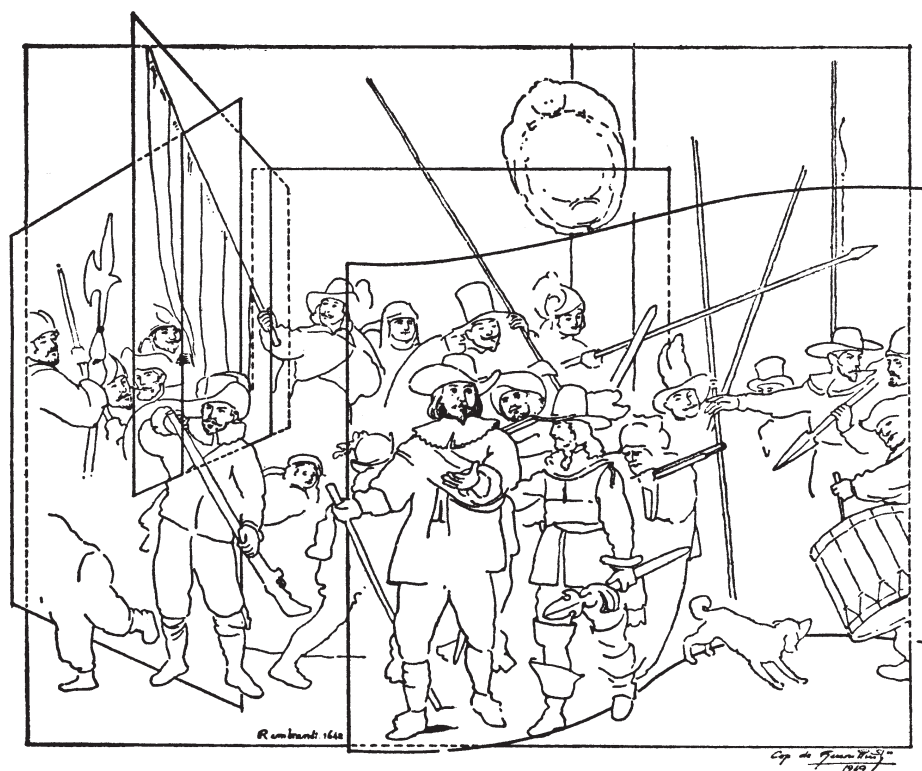


FIG. 24 – “RONDA DA NOITE”, DE REMBRANDT

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO, pintor discutido, se bem que capaz de imprimir em suas criações a mais alta expressão dramática, é dos que melhor caracterizam a nossa afirmativa. Sua composição é tumultuária pela distribuição variada das dominantes sempre inclinadas em relação ao quadro, como se vê em suas obras: “Cristo carregado para o sepulcro”⁽¹⁰²⁾, “A queda de S. Paulo”⁽¹⁰³⁾ e o “Martírio de S. Pedro”⁽¹⁰⁴⁾.

(102) A. SPRINGER-C. RICCI — ob. cit. — vol. IV, pág. 308 — Vaticano, Roma.

(103) Idem, id. — vol. IV, pág. 310 — Igreja de S. M. del popolo, Roma.

(104) Idem, id. — vol. IV, pág. 310 — Igreja de S. M. del popolo, Roma.

Os maiores nomes da Pintura, em todos os tempos, RUBENS, REMBRANDT, TIEPOLO, VELÁZQUEZ, GOYA, PRUD'HON, GERICAULT, DELACROIX, COURBET, MANET, DEGAS, JEAN-PAUL LAURENS, e outros, recorreram ao emprego de *dominantes oblíquas* ao quadro, em grande parte de sua produção artística.

Para RUBENS, artista exuberante e pintor de infinitos recursos, o quadro deveria ser movimentado e rico, razão por que o mestre flamengo não se prendeu apenas às *dominantes frontais*, empregando, precisamente nas suas composições mais convulsionadas, as *dominantes oblíquas*. Como exemplos podem ser mencionados o tríptico “Ereção da cruz”⁽¹⁰⁵⁾, as cenas de “Caça ao leão”⁽¹⁰⁶⁾ e “Caça ao crocodilo e ao hipopótamo”⁽¹⁰⁷⁾, “O rapto das filhas de Leusipo”⁽¹⁰⁸⁾, “O golpe da lança”⁽¹⁰⁹⁾ e a “Subida ao Calvário”⁽¹¹⁰⁾.

REMBRANDT, o filósofo do claro-escuro, apoiou várias das suas criações em esquemas de linhas inclinadas ao quadro, embora o seu espírito fosse muito mais sereno que o de RUBENS. A “Ronda da noite”, já referida, “A lição de anatomia”⁽¹¹¹⁾, “O sacrifício de Abraão”⁽¹¹²⁾, demonstram que o mestre holandês pode ser incluído dentre os pintores que usaram *dominantes oblíquas*.

GIAMBATTISTA TIEPOLO, o mestre incomparável da pintura veneziana, no século XVIII, deixou em sua imensa bagagem pictórica um valioso patrimônio para estudo da Perspectiva artística, e, em qualquer dos seus trabalhos, a dominância de oblíquas ao quadro é bem definida. Do ponto de vista do trabalho que estamos fazendo, citaremos o seu “Martírio de S. Bartolomeu”⁽¹¹³⁾, o “Caminho do Calvário”⁽¹¹⁴⁾, ou ainda “La caduta della Manna”⁽¹¹⁵⁾, nos quais as suas

(105) M. BAYET — Rubens — *Encyclopedic par l'image* — Hachette, Paris — pág. 11 — Tríptico na catedral de Anvers.

(106) Idem, id. — pág. 24 — Antiga pinacoteca de Munich.

(107) Idem, id. — pág. 25 — Galeria real de Augsbourg.

(108) Idem, id. — pág. 30 — Pinacoteca de Munich.

(109) Idem, id. — pág. 33 — Museu de Anvers.

(110) Idem, id. — pág. 53 — Museu de Bruxelas.

(111) REMBRANDT — ob. cit. — pl. 5 — Museu de La Haye.

(112) PAUL FIRENS — Rembrandt — Les éditions Braun & Cie. — Paris — fig. 26 — Museu de l'Ermitage, Leningrado.

(113) ANTONIO MORASSI — Tiepolo — Istituto italiano d'arti grafiche — Bergamo — tav. 6 — Igreja de S. Stal, Veneza.

(114) Idem, id. — tav. 56 — Igreja de S. Alvise, Veneza.

(115) Idem, id. — tav. 48, 49 — Igreja paroquial, Verolanuova.

preferências pelo contraste e pela linha inclinada são bem evidentes. TIEPOLO demonstra claramente a nova concepção no modo de dispor as figuras: *as do primeiro plano se superpõem às demais, embora ocultando-as parcial ou totalmente*.

A obra de VELÁZQUEZ, não sendo muito extensa é, todavia, suficiente para que se tenha do seu extraordinário valor segura opinião. Para que se identifique no artista espanhol um pintor que aceitou a orientação dos que preferem *as dominantes oblíquas*, vejamos a “Adoração dos reis”⁽¹¹⁶⁾, o “Infante Baltazar Carlos” ou a “Rendição de Breda”⁽¹¹⁷⁾, obras que bem analisadas revelam o não paralelismo dos objetos em relação ao quadro. GOYA, outro grande pintor espanhol, exemplifica iniludivelmente a mesma interpretação perspectiva no seu “3 de maio de 1808”.

“L’enlèvement de Psyché”⁽¹¹⁸⁾ de PRUD’HON, “Le radeau de la Meduse”⁽¹¹⁹⁾ de GERICAULT, “La liberté guidant le peuple”⁽¹²⁰⁾ ou “Chasse au tigre”⁽¹²¹⁾ de DELACROIX, são criações em que o espírito da composição é marcado pelas *dominantes oblíquas* que regem a perspectiva das cenas.

A todos aqueles que, inconformados com o espírito sistematizado e rígido das escolas, buscam novos rumos, a modalidade das *dominantes oblíquas* atende melhor aos objetivos visados para a satisfação de seus ideais. Essa a razão por que vamos encontrá-la em COURBET com “La rencontre”⁽¹²²⁾ ou no retrato de “Prud’hon”⁽¹²³⁾, em MANET com “Le déjeuner sur l’herbe”⁽¹²⁴⁾ ou retrato de “Eva Gonzales”⁽¹²⁵⁾ ou em DEGAS, com as suas numerosas “Bailarinas”.

JEAN-PAUL LAURENS, que foi por nós destacado, não pertence ao grupo dos reformadores que acima enumeramos. Pelo contrário, o seu fecundo talento, trabalhado pelos severos princípios de uma boa escola, produziu obras que significam verdadeiras conquistas na cadeia do aperfeiçoamento pictórico. Apaixonado dos temas históricos, tratou-os com profunda compreensão do real,

(116) LEON-PAUL FARGUE — Velázquez — éd. du Dimanche — pl. 3 — Museu do Prado.

(117) Idem, id. — pl. 27 — Museu do Prado — Cópia de Eliseu Visconti no Museu Nacional de Belas Artes.

(118) A. SPRINGER-C. RICCI — ob. cit. — vol. V, pág. 40 — Museu do Louvre.

(119) Idem, id. — vol. V, pág. 97 — Museu do Louvre.

(120) CHARLES SAUNIER — *Anthologie d’art français* — La peinture au XIX^e siècle — Bibl. Larousse — vol. I, pág. 62 — Museu do Louvre.

(121) Idem, id. — vol. I, pág. 65 — Museu do Louvre.

(122) Idem, id. — vol. I, pág. 116 — Museu de Montpellier.

(123) Idem, id. — vol. I, pág. 118 — Museu de Belas Artes da Cidade de Paris (Petit Palais).

(124) A. SPRINGER-C. RICCI — ob. cit. — vol. V, pág. 265 — Museu do Louvre.

(125) Idem, id. — pág. 267.

imprimindo nas figuras que participam do quadro a expressão inteligente e humana que o tema sugere. Para o estudo das *dominantes oblíquas*, aqui focalizado, a sua obra é fértil dos mais belos exemplos, como “A excomunhão de Roberto o Piedoso”⁽¹²⁶⁾, fig. 25 ou “O Papa e o Imperador”.

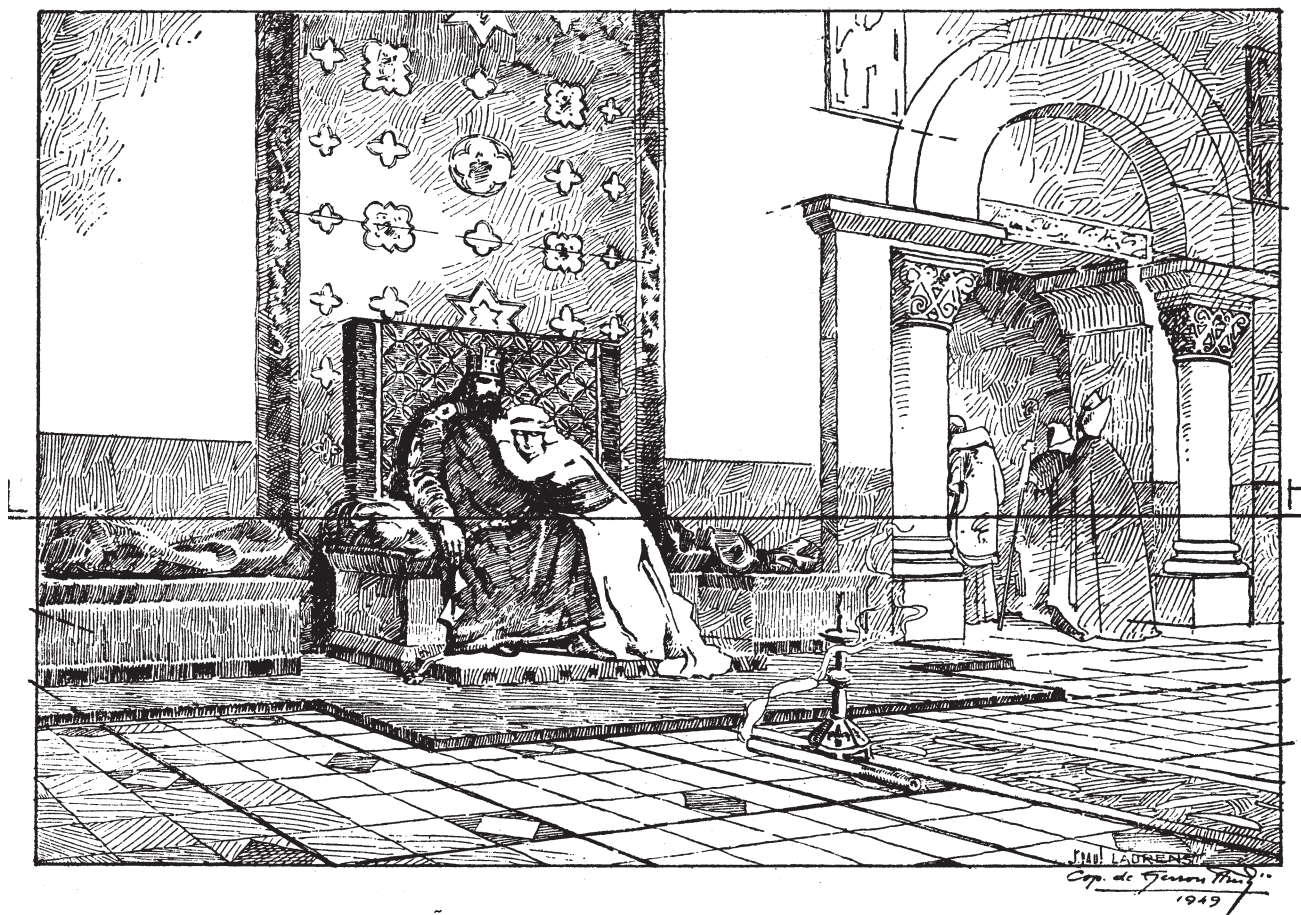


FIG. 25 – “A EXCOMUNHÃO DE ROBERTO, O PIEDOSO”, DE JEAN PAUL LAURENS

VINCENT VAN GOGH, o amargurado e expressivo pintor, que interrompeu voluntariamente os seus dias aos 37 anos, quando já estava mergulhado nas trevas da loucura, é para nós particularmente interessante pelo significativo cuidado com que observou as deformações perspectivas. É possível mesmo que o infeliz holandês nem tivesse conhecimento de Perspectiva, mas o que se não pode contestar é que, por intuição, por sentimento ou por simples observação, nas suas originalíssimas paisagens encontra-se rigorosamente respeitada

(126) CHARLES SAUNIER — *Anthologie d'art français* — La peinture au XIX^e siècle — vol. II, pag. 183.

aquela ciência da imagem. E não hesitamos ao afirmar que nos seus quadros, se a cor encanta pela intensa e vibrante gama, como só ele soube encontrar, a Perspectiva, onde as dominantes são quase sempre oblíquas, e correta e bem lançada, constituindo sólido motivo de admiração e louvor pela sua obra.

Na pintura brasileira, seria longo enumerar os trabalhos mais significativos, em que se encontram *dominantes oblíquas*, porque em sua grande maioria é essa a disposição perspectiva preferida. Entretanto, se fizermos a citação de “Voltaire e o neto de Benjamin Franklin”⁽¹²⁷⁾, de PEDRO AMÉRICO de “A invocação”⁽¹²⁸⁾, de VICTOR MEIRELLES, de “Descanso do modelo”⁽¹²⁹⁾, de ALMEIDA JUNIOR, de “Cristo em Cafarnaum”, de RODOLFO AMOEDO, de “óbulo da viúva”⁽¹³⁰⁾, de ZEFERINO DA COSTA e de “Interior bretão”⁽¹³¹⁾, de PRESCILIANO SILVA, teremos apresentado alguns exemplares brasileiros, significativos e de alto valor artístico.

* * *

O aparecimento das *dominantes oblíquas*, como uso corrente na Pintura, coincide com o desabrochar de um período que se chamou “Barroco” na História da Arte. A Perspectiva de objetos inclinadas relativamente ao quadro permite a criação de efeitos e formas que, pelo seu dinamismo, melhor afinam com o sentimento barroco. Aliás, uma das mais expressivas conquistas da Perspectiva para a Pintura é legítima vitória do “Barroco” que, pretendendo iludir pelo jogo inteligente do claro-escuro, tanto na ornamentação esculpida como na decoração pintada, chegou a criar *a perspectiva de tetos*.

Outro aspecto não menos importante da Perspectiva com dominantes inclinadas relativamente ao quadro é a já referida superposição de imagens. É o que se observa na famosa “Rendição de Breda”, de VELÁZQUEZ, onde o cavalo, à direita, ou os personagens, à esquerda, constituem massas ponderáveis e equilibradas, relativamente ao eixo vertical, no plano geral da composição, ocultando, fortemente, as figuras que se lhes sucedem.

(127) Museu Nacional de Belas Artes.

(128) Liceu de Artes e Ofícios.

(129) Museu Nacional de Belas Artes.

(130) Museu Nacional de Belas Artes.

(131) Museu Nacional de Belas Artes.

Para exprimir o sentimento próprio de um episódio histórico, fictício, religioso ou de assunto de gênero, bem como as emoções suscitadas por uma paisagem, cena vazia de personagens, mas cheia de sentimento, ou ainda, para sugerir através de uma natureza-morta a alma de um indivíduo ou as emoções de um introvertido, o emprego de *dominantes oblíquas* ao quadro concorre decisivamente, sublinhando com efusão o caráter do tema.

A EMOÇÃO PELA PERSPECTIVA

O diagrama estrutural pela Perspectiva – Borissavlievitch, a estética de conteúdo e a estética formal – Dominantes frontais: serenidade – Dominantes oblíquas: inquietação – Escorço perspectivo: tormenta – Mantegna – Luca Signorelli – Rafael – Tintoretto – Caravaggio – Tié polo – Rubens – Goya – Pintura de batalhas: Gros, H. Vernet, Delacroix, Meissonier, Detaille, Adolphe Yvon – Pedro Américo e Victor Meirelles.

NÃO se pode negar o valor que possui a forma, como agente de emoções, desde as mais simples configurações dos entes geométricos até as mais complexas representações dos seres vivos, em especial a da figura humana.

Nisso, aliás, se resume toda a essência das artes plásticas.

Descendo ao detalhe, analiticamente, na composição de um painel, seja pintado ou em relevo, vamos verificar que, em se tratando de representação objetiva de um assunto, ocupa a Perspectiva lugar de importância substancial, quer como fundamento da composição, quer como recurso de alto poder de expressão.

As linhas estruturais da perspectiva constituem como que um diagrama que, considerado isoladamente da sua significação objetiva, passa a contar apenas como forma, e como tal, pode ser interpretado subjetivamente em função das emoções estéticas ou simplesmente afetivas que nos sugere.

Ocorre-nos aqui uma passagem de Borissavlievtch em que aquele autor faz um paralelo entre a estética de conteúdo e a estética formal para negar essa duplicidade aceita por outros estetas. Para ele, “contemplar esteticamente uma obra é *“viver com ela, é vibrar com ela, é recriá-la”*⁽¹³²⁾.

(132) MILOUTINE BORISSAVLIEVITCH – Les théories de l’architecture – Payot, Paris – págs. 28 a 35.

Se, no ato estético, há uma tão intensa participação do nosso eu, é evidente que não pode haver belo puramente formal. Uma linha, uma figura, uma forma, em si mesmas, nada representam; sua significação estética é experimentada pela nossa sensibilidade, vive e tem sede em nosso ser.

Nessa ordem de idéias, se tivéssemos que estabelecer um paralelo entre o caráter das disposições perspectivas e as reações emocionais que elas nos despertam, diríamos que à *dominante frontal* corresponde a serenidade estática; à dominante oblíqua a inquietude dinâmica e ao *escorço*, violenta representação da figura ou do tema principal, a tormenta que se traduz em vibração dolorosa e patética.

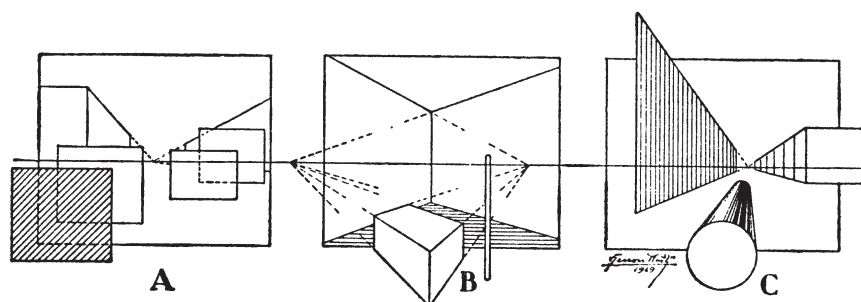


FIG. 26

Os três gráficos que organizamos correspondem às disposições perspectivas que a nosso ver exprimem a SERENIDADE, a INQUIETUDE e a TORMENTA. Fig. 26.

No diagrama A, em que representamos a disposição de dominantes frontais, os elementos se apresentam em ordem, arrumados como para uma demonstração de sereno equilíbrio, posando para a eternidade.

Em B, as dominantes oblíquas determinam a movimentação da cena, parecendo que os objetos pretendem fugir aos limites do quadro, ali permanecendo apenas porque foram surpreendidos e imobilizados pelo flagrante inesperado.

O diagrama C representa o *escorço*, no qual os elementos avançam agressivamente para o observador, invadindo o espaço neutro ou intermediário.

Acerca das dominantes frontais e das oblíquas já cuidamos pormenorizadamente nos capítulos anteriores, e a referência que aqui lhes fazemos visa estabelecer claramente o caráter de cada uma em face do *escorço* na Perspectiva.



ANDREA MANTEGNA

FIG. 27 – “PIETÁ”, DE MANTEGNA

Respeitando a orientação que nós traçamos de início, qual seja, a de verificar de que modo e em que intensidade a Perspectiva atua na elaboração da obra de arte, examinaremos, quanto ao emprego do escorço, algumas obras de grandes mestres.

Exemplo dos mais expressivos no gênero é a “Pietà”⁽¹³³⁾, figura 27, de MANTEGNA, existente no Museu La Brera, em Milão. O artista não hesitou em

(133) A. SPRINGER-C. RICCI – ob. cit. – vol. III, pág. 185.

colocar a figura deitada do Cristo, perpendicularmente ao quadro, tendo os pés em primeiro plano, resultando em violento escorço que bem se identifica com o drama ali representado. A condensação, em pequena superfície, do modelado da cabeça, tronco, braços, e panejamento sobre as pernas da figura, proporciona um efeito plástico que, no plano musical, seria se-melhante a repetição obstinada e crescente de uma mesma nota que fizesse fundo sonoro para a enunciação de uma frase dolorosa e profunda.

LUCA SIGNORELLI realiza com a sua obra no “Duomo” de Orvieto, *I Quattro Novissimi*⁽¹³⁴⁾, expressiva demonstração das qualidades que possui o escorço para a interpretação de temas de natureza trágica.

A “Transfiguração”⁽¹³⁵⁾, uma das últimas obras de RAFAEL, da qual a Escola Nacional de Belas Artes possui uma cópia, apresenta alguns personagens em escorço, notadamente o velho no canto inferior, à esquerda. A sublimidade do tema foi traduzida por movimentos bruscos, acentuados pictoricamente pelo escorço de braços, pernas e bustos.

TINTORETTO, com o “Milagre de S. Marcos”⁽¹³⁶⁾, oferece-nos uma obra cujo teor emocional é valorizado pelo escorço.

CARAVACGIO, com a “Queda de S. Paulo” e “Martírio de S. Pedro”, atingiu as culminâncias do patético, lançando as figuras integrantes dessas obras em todas as direções, contanto que se oferecessem ângulos de perspectiva forçada para tumultuar o sentimento da composição.

TIEPOPO, que possuía pleno domínio sobre os recursos da Perspectiva, é pródigo em exemplos dignos de minucioso estudo pelos ensinamentos que encerram. O “Martírio de S. Bartolomeu”⁽¹³⁷⁾ na igreja de S. Stae, em Veneza, “A tomada de Cartago”⁽¹³⁸⁾, na coleção Castiglione em New York, “Eteocles e Polinice”⁽¹³⁹⁾ no Museu histórico-artístico de Viena, são documentos de invulgar significação no gênero patético, tratados com perfeita compreensão pelo artista.

(134) A. SPRINGER-C. RICCI – ob. cit. – vol. III, págs. 176 e 177.

(135) RAFAEL – Ed. Phaidon – ob. cit. – tav. 114 – Museu do Vaticano, Roma.

(136) GUSTAVE SOULIER – Le Tintoret – Henri Laurens, ed. pág. 29 – Academia de Veneza.

(137) ANTONIO MORASSI – Tiepolo – Istituto italiano d’arti grafiche, Bergamo – tav. 6.

(138) ANTONIO MORASSI – Tiepolo – Istituto italiano d’arti grafiche, Bergamo – tav. 30.

(139) ANTONIO MORASSI – Tiepolo – Istituto italiano d’arti grafiche – tav. 34.

De RUBENS, as composições Milagres de Sto. Inácio de Loiola⁽¹⁴⁰⁾, “Lamentação sobre o Cristo morto”⁽¹⁴¹⁾, “Prometeu subjugado”^(141a) e “Crucificação de S. Pedro”⁽¹⁴²⁾, revelam que o genial flamengo utilizava o *escorço* para acentuar o caráter dos temas dramáticos.

GOYA, no “3 de maio de 1808” (fuzilamento de rebeldes)⁽¹⁴³⁾ apresenta algumas figuras, precisamente as dos condenados já caídos, em forte *escorço*.

Na pintura de batalhas, gênero em que tanto se destacaram GROS, H. VERNET, DELACROIX, MEISSONIER, DETAILLE, ADOLPHE YVON e tantos outros, o *escorço* perspectivado tem larga aplicação.

Os temas dramáticos, tão do agrado dos românticos, como DELACROIX e GERICAULT, têm no “Naufrágio da Medusa” um grande exemplo dos recursos que a disposição do *escorço* proporciona.

* * *

A pintura brasileira conta com algumas grandes obras no gênero de batalhas, onde nomes de PEDRO AMÉRICO e VICTOR MEIRELLES assinam telas como a “Batalha de Campo Grande” e “Batalha do Avaí”, do primeiro e “Batalha do Riachuelo” e “Batalha dos Guararapes”, do segundo.

Nas quatro composições citadas, o primeiro plano é rico de figuras, vistas segundo ângulos os mais ousados e em posições fortemente movimentadas⁽¹⁴⁴⁾.

Do que foi referido, quanto a assuntos, obras e autores, verifica-se que o *escorço* na Perspectiva é disposição propícia à manifestação de grandes e profundas tragédias que se traduzem no paroxismo do desespero ou no sentimento patético da dor.

(140) M. BAYET – Rubens – ob. cit. – pág. 31 – Museu de Viena.

(141) M. BAYET – Rubens – ob. cit. – pág. 16 – Museu de Anvers.

(141a) *Enciclopedia Universal Ilustrada* – Tomo XLVII – Espada Y Calpe – pág. 870 – Museu de Oldemburgo.

(142) M. BAYET – Rubens – ob. cit. – pág. 54 – Igreja de S. Pedro, Colônia.

(143) A. SPRINGER-C. RICCI – ob. cit. – vol. IV, pág. 387 – Museu do Prado, Madrid.

(144) Em consequência das buscas que fizemos para elaborar este trabalho, verificamos que na “Batalha do Avaí”, de PEDRO AMÉRICO, o soldado, no primeiro plano, que foge com moedas nas mãos, repetido por ele próprio na “Batalha de San Martino”, foi visivelmente inspirado numa figura igualmente colocada, na bela composição de ADOLPHE YVON “Prise de Makaloff” (existente no Museu de Versalhes, e reproduzida na “Histoire de France” da *Encyclopedic par l’image*, Hachette, pág. 56). Aliás, na “Batalha do Riachuelo”, VICTOR MEIRELLES pintou, igualmente, uma figura no mesmo ponto do quadro e em atitude semelhante. São coincidências que demonstram constituir a figura em questão uma nota expressiva, conveniente em quadros desse gênero.

LICENÇAS E DERROGAÇÕES

Licença – Derrogação – A arte moderna – Causa: o tamanho do quadro – O círculo – A esfera – Pontos principais de fuga sobre um mesmo horizonte – Idem, em vários horizontes: Nozze di Cana – Erro de Perspectiva – Justificação científica da licença.

L ICENÇAS são alterações permissíveis na representação perspectiva de um objeto⁽¹⁴⁵⁾, visando a um melhor resultado artístico.

DERROGAÇÕES são alterações de qualquer espécie na representação perspectiva de um objeto.

Isto posto, conclui-se que toda *licença* comporta uma *derrogação*, mas nem toda *derrogação* corresponde a uma *licença*.

Para os domínios artísticos interessa mais o estudo das *licenças*. Mas, como julgar, na atualidade – quando todas as liberdades e *licenças* se concedem – quais as *derrogações* permissíveis, ou quais as não permissíveis?

Os tratados clássicos, que já nos habituamos a consultar, limitam o seu número em apenas três ou quatro.

Entretanto, depois de já termos incluído em capítulo anterior os estudos pormenorizados de “ponto de vista múltiplo” ou de “ponto de vista virtual”, ser-nos-ia permitido estabelecer que tais ou quais *derrogações* não podem constituir *licenças*?

Estamos convencidos que sim, e a nossa convicção decorre do fato de que no desenvolvimento deste trabalho não assumimos – por escapar ao nosso objetivo – uma posição doutrinária em questão de escolas de arte. Quando fizemos a análise referida acima, procuramos demonstrar a amplitude da nossa tese, isto é, que a preponderância da Perspectiva na Composição tem caráter absolutamente geral.

(145) O objeto aqui referido pode ser simples ou múltiplo.

Diz MELLO E CUNHA⁽¹⁴⁶⁾ com muito acerto, que “as *licenças* se explicam pela mobilidade do espectador em relação ao quadro”.

De fato, são os painéis de grandes dimensões que pedem a aplicação de *licenças*, pois diante deles o observador é forçado a se deslocar para ver os detalhes, de modo que o quadro, na multiplicidade de assuntos, pode assimilar-se ao ambiente que nos cerca, onde, para vermos os diversos objetos, fazemos observações sucessivas, a cada uma correspondendo um quadro com o seu raio visual principal.

Dentre as *licenças* comumente empregadas pelos bons artistas aparecem a representação perspectiva do círculo de plano horizontal, deformado em elipse com o eixo maior paralelo a linha do horizonte, e a da esfera, cujo centro não está contido no raio visual principal, representada por um círculo, em vez de uma elipse como seria a sua imagem correta, do ponto de vista científico. Como demonstração do emprego simultâneo dessas *licenças*, basta examinar o quadro “Rebecca e Eliezer”, de POUSSIN. Nessa obra do grande mestre, a quem dedicamos intensa admiração, há como que uma pletora de exemplos de perspectiva do círculo horizontal e para completar, no alto à direita, coroando um pilar, uma esfera representada rigorosamente por um círculo.

A “Escola de Atenas”, de RAFAEL e “Nozze di Cana”(147), de VERONESE, são duas bem conhecidas composições, nas quais se vêem esferas representadas por círculos.

Do nosso PEDRO AMÉRICO poderemos citar a “Joana D’Arc”⁽¹⁴⁸⁾, onde existem vários círculos de nível, representados em forma de elipse com o eixo maior, claramente horizontal.

Outro tipo de *licença* usada com freqüência nos grandes quadros é a multiplicidade do ponto principal de fuga, não só mais de um sobre o mesmo horizonte, como aparecendo em dois ou mais horizontes.

Exemplo da primeira hipótese é a obra de PERUGINO “Cristo entregando as chaves a S. Pedro”⁽¹⁴⁹⁾, onde o artista utilizou dois pontos principais, cada qual correspondendo, quanto à localização, a uma das

(146) G. MELLO E CUNHA – *Curso de perspectiva linear* – Imprensa Naval, Rio de Janeiro, 1922 – pág. 221.

(147) RODOLFO PALLUCCHINI – *Veronese* – ob. cit. – tav. 64 – Museu do Louvre.

(148) Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro.

(149) A. SPRINGER-C. RICCI – ob. cit. – vol. III, pág. 227 – Capela Sixtina, Vaticano, Roma.

ombreiras da porta do templo central. É bem verdade que esse procedimento, cientificamente interpretado, significa que as fugitivas não são paralelas entre si e que, em consequência, um grupo de retas ou ambos os grupos não são perpendiculares ao quadro.

A grande e célebre composição de VERONESE, que mede 6,60m x 9,90m, “Nozze di Cana”, invocada por todos os autores como exemplo altamente expressivo para estudo da matéria, apresenta numerosos pontos de fuga; em exame que empreendemos, realizado sobre documentos não muito idôneos, pela imprecisão dos detalhes, verificamos a existência de pelo menos seis pontos de fuga para as perpendiculares ao quadro, sendo de notar que os pontos que encontramos se acham em diferentes níveis, contrariamente às afirmativas de PAUL GUADET e de EMANAUD.

GUADET⁽¹⁵⁰⁾ afirma que há vários pontos de fuga, porém, num só horizonte e EMANAUD⁽¹⁵¹⁾, que os pontos de fuga se agrupam em diferentes linhas de Horizonte.

Na nossa opinião, o mestre veneziano, valendo-se da extraordinária dimensão do painel, orientou a construção da perspectiva, inteiramente à vontade, visando apenas harmonizar o efeito das fugitivas em cada grupo e o aspecto dos grupos no conjunto.

Lembra EMANAUD que: “Le tableau n’est pas la *reproduction* de l’object, ni même d’un aspect de l’object: it en est une *representation* particulière, un moyen convenu d’expression”.

De fato, pensamos, como o citado autor, que o quadro deve constituir, principalmente, um meio de expressão e que, se assim é preciso, nenhuma norma poderá prevalecer em prejuízo do objetivo visado.

Entretanto, entenda-se que a liberdade, que reconhecemos imprescindível aos artistas, não pode ir além dos limites estabelecidos pela elementar e necessária observância da forma, no que a distingue como fonte de beleza. Esta forma, seja uma natureza-morta, uma paisagem, um retrato ou uma composição, tem a sua expressão plástica, caracterizada pelo desenho, pelos valores e pela cor. E, Perspectiva é a ciência que explica as leis do desenho dos valores e da cor.

(150) PAUL GUADET – *Cours de Perspective* – Vincent Freal & Cie., Paris – pág. 191.

(151) M. EMANAUD – *Geometrie perspective* – Éd. Doin, Paris – pág. 351.

Antes de finalizar, examinemos algumas *derrogações* existentes em obras célebres, o que vem provar que o valor artístico de uma obra não depende da sua correção, do ponto de vista científico.

Uma *derrogação* freqüentemente praticada, e que nos desagrade sobremodo, é a introdução de um fundo, em que o horizonte é bem diferente do que prevaleceu para a pintura do motivo principal do quadro. Na “Rendição de Breda”, é visível que o horizonte da cena está mais ou menos no nível das cabeças dos personagens; entretanto, a paisagem, ao fundo, se estende muito acima desse limite, determinando, por conseguinte, um outro horizonte. O “Infante Baltazar Carlos”, também de VELÁZQUEZ, consigna o mesmo procedimento, pois, pelo que se vê do ventre do animal, não se pode aceitar o horizonte alto que é aparente na paisagem.

O quadro de VERONESE a “Ceia de Emaús”⁽¹⁵²⁾ acusa outra espécie de *derrogação* que dá impressão muito desagradável. É que as fugitivas do desenho do piso têm o seu ponto de fuga muito abaixo do tampo da mesa e, no entanto, o plano horizontal deste foi representado como se fosse visível. A mesma coisa foi por ele feita no seu Segundo “Nozze di Cana”⁽¹⁵³⁾ existente em Dresden (o primeiro é de 1562/5 e este, de 1571).

É evidente que mais valem como arte estas poucas obras, devidas aos pincéis de um VELÁZQUEZ ou de um VERONESE, embora nelas haja estes ou aqueles pontos discutíveis, do que milhares de obras de perfeitos conhecedores das ciências subsidiárias da Pintura, porém desprovidos dessa chama que ilumina os artistas, e que se denomina talento. Mas, daí não se conclua que onde haja talento artístico, seja desnecessária a cultura científica. “Ciência e Arte, as duas filhas do homem”, no dizer de FELIPPE DOS SANTOS REIS, devem caminhar juntas e em boa harmonia para que uma dê à outra tudo quanto pode a fim de engrandecer a obra do seu criador – o homem.

E o capítulo sobre *licenças e derrogações* aparece nos tratados de Perspectiva porque, mesmo para o uso de licenças, que são *derrogações* à representação perspectiva da imagem, há um fundamento científico, baseado em experiências relativas à formação da imagem no olho do observador.

(152) RODOLFO PALLUCCHINI – *Veronese* – ob. cit. – tav. 28 – Museu do Louvre.

(153) RODOLFO PALLUTINI – ob. cit. – tav. 87 – Galeria Estatal de Dresden.

CONCLUSÕES

A HISTÓRIA da Perspectiva se confunde com a da própria Pintura e do Baixo-relevo.

Perspectiva pode ser tomada como termo de referência para o estabelecimento de uma classificação, na Pintura e no Baixo-relevo, que inclui desde a arte pré-histórica até a arte dos nossos dias.

A linha do horizonte, fundamental na deformação perspectiva, é a base estrutural da composição.

As fugentes orientadas para a região central do quadro contribuem para valorizar a obra, pela focalização que produzem em relação ao tema principal.

O emprego de dominantes oblíquas ao quadro concorre para sublinhar com efusão o caráter histórico fictício, religioso ou de gênero da cena, bem como para acentuar as emoções suscitadas pela paisagem ou sugeridas pela natureza-morta.

O escorço na Perspectiva é disposição propícia à manifestação das grandes e profundas tragédias que se traduzem no paroxismo cruciante do desespero ou no sentimento patético da dor.

As licenças, derrogações na representação perspectiva de um objeto, têm os seus fundamentos em razões de ordem científica.

BIBLIOGRAFIA

ARTE, HISTORIA, FILOSOFIA E ESTÉTICA

- ALAZARD, Jean. **Piero della Francesca**. Paris, Libr. Pion, 1948.
- _____. **Giotto**. Paris, Henri Laurens, éd.
- BARR Jor., Alfred H. **Picasso, Fifty years of his art**. New-York, Simon and Schuster, 1932.
- BAYET, M. **Rubens**. *Encyclopédie par l'image*. Paris, Hachette, 1928.
- BEAUME, Georges. **Michel-Ange**. Paris, Louis Michaud.
- BELLANGER, Camille. **L'art du peintre**, (5 vols.). Paris, Libr. Garnier Freres.
- BERRY, Ana M. **Bruegel el viejo**. Buenos Aires, Ed. Poseidon, S. R. L., 1942.
- BLANC, Charles. **Grammaire des arts du Dessin**. Paris, Henri Laurens, ed.
- BLANCHE, Jacques-Emile. **De David a Degas**. Paris, Editions Emile-Paul Freres, 1927.
- BODMER, Henri. **Dürer**. Paris, Éd. Rombaldi, 1947.
- BON, Antoine. **Introduction générale a l'histoire de l'art**. Rio de Janeiro Atlântica editora, 1941.
- BORISSAVLIEVITCH, Miloutine. **Les théories de l'architecture**. Payot, Paris.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, J. M. **Pedro Américo**. Paris, Guillard Aillaud & Cie., éd., 1898.
- _____. **Pedro Américo**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943.
- CASSOU, Jean. **Delacroix**. Paris, Éd. du Dimanche, 1947.
- CATÁLOGO geral das galerias de pintura e escultura da Escola Nacional de Belas Artes, 1923.
- CHANTAVOINE, Jean. **Ver Meer de Delft**. Paris, Henri Laurens, éd., 1926.
- CHARVET, Léon. **Enseignement des arts decoratifs**. Paris, Ernest Flammarion, éd.
- CHRISTINO, J. Ribeiro. **Elementos de história da arte**. Lisboa, Biblioteca de Instrução Profissional.
- COLETTI, Luigi. **I primitivi i sinesi e i giotteschi**. Novara, Istituto geografico de Agostini, 1946.
- COLOMBIER, Pierre du. **Historia da arte** – tradução de Fernando Pamplona, Porto Livr. Tavares Martins, 1947.

- DORIVAL, B. **La peinture française**. Paris, Libr. Larousse, 1946.
- DUCATTI, Pericle. **Pittura etrusca-italo-greca e romana**. Novara, Istituto geografico de Agostini, 1942.
- D'UDINE, Jean. **Q'est-ce que la Peinture**. Paris, Henri Laurens, éd., 1929.
- FARGUE, Leon-Paul. **Velázquez**. Paris, Éd. Dimanche, 1946.
- FAURE, Elie. **Velázquez**. Paris, Henri Laurens, éd., 1929.
- FIERENS, Paul. **Rembrandt**. Paris, Éd. Braun & Cie.
- FIOCCO, Giuseppe. **La pittura toscana del quattrocento**. Novara, Istituto geografico de Agostini – 1945.
- _____. **Giorgione**. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948.
- FROMENTIN, Eugène. **Les maîtres d'autrefois**. Paris, Nelson, éd.
- GAUTHIER, Joseph. **Graphique d'histoire de l'art**. Paris, Plon-Nourrit et Cie., 1919.
- GEBELIN, Francois. **Donatello. Encyclopedic Alpina illustrée**. Paris, 1943.
- GEFFROY, Gustave. **Florence**. Paris, Editions Nilsson.
- _____. **Rome**. Paris. Editions Nilsson.
- GHICKA, Matila. **Le nombre d'or** (2 vols.). Paris, Libr. Gallimard, 1935.
- GOLDSCHIEDER, Ludwig. **Leonard de Vinci**. Paris, Éd. Phaidon, 1948.
- GOULINAT, J. C. **La technique des peintres**. Paris, Payot, 1926.
- GRANGER, Ernest. **Histoire de France. Encyclopédie par l'image**. Paris, Hachette, 1926.
- GRAVES, Maitland. **The art of color and design**. New-York, Mc Graw. Hill Book, Company, Inc., 1941.
- GUERLIN, Henri. **L'esthétique**. Paris, Henri Laurens, éd., 1930.
- _____. **Le dessin**. Paris, Henri Laurens, éd., 1930.
- HOURTICQ, Louis. **La peinture des origines au XVIe siècle**. Paris, H. Laurens, éd., 1926.
- LALANDE, André. **Vocabulaire technique et critique de la Philosophie**. Presses Universitaires de France, Paris, 1947.
- LARAN, Jean. **Rembrandt. Encyclopedie par l'image**. Paris, Hachette, 1926.
- LARGUIER, Léo. **En compagnie des vieux peintres**. Paris, Albin Michel, éd., 1927.
- LHOTÉ, André. **Traité du paysage**. Paris, Libr. Floury, 1948.
- LORAN, Erle. **Cezanne's composition**. University of California Press, 1947.
- MAILLART, Diogène. **Athena** – Paris, Libr. Garnier Frères, 1914.
- MARTIN, Henry. **L'art égyptien**. Paris, Libr. d'art R. Ducher, 1926,

- MAUCLAIR, Camille. **Puvis de Chavannes**. Paris, Libr. Plon, 1928.
- _____. **Leonard de Vinci**. Paris, Editions Nilsson.
- MAUROIS, André. J. -L. **David**. Paris, Éd. du Dimanche, 1948.
- MÉAUTIS, Georges. **Las obras maestras de la pintura griega**. Buenos Aires, Argos, 1948.
- MOMMÉJA, J. **Ingres**. Paris, Henri Laurens, éd., 1938.
- MORASSI, Antonio. **Tiepolo**. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1943.
- MOREAU-NÉLATON, Etienne. **Corot**. Paris, H. Laurens, éd., 1928.
- MORIN, Jean. **Les artistes préhistoriques**. Paris, H. Laurens, éd., 1933.
- MOURET, Gabriel. **D. G. Rossetti et les préraphaélites anglais**. Paris, H. Laurens, éd., 1929.
- NOVOTNY, Frit. **Paul Cézanne**. London, Phaidon Press Ltd., 1947.
- OZENFANT & JEANNERET. **La peinture moderne**. Paris, Les éditions G. Grés & Cie., 1927.
- PALLUCCHINI, Rodolfo. **Veronese** – Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1943.
- PEREIRA DA SILVA, Gastão. **Almeida Júnior**. S. Paulo, Editora do Brasil S/A, 1946.
- PICARD, Charles. **La sculpture antique de Phidias a l'ère Byzantine**. Paris, H. Laurens, éd., 1926.
- POUSSIN. **Bulletin de la société** – Paris, Libr. Floury, 1947.
- REINACH, Salomon. **Apollo**. Paris, Libr. Hachette, 1924.
- RIBEIRO, Fléxa. **Rubens e os flamengos**. Petrópolis, 1917.
- _____. **O imaginário**. S. Paulo, Nova Era, ed., 1925.
- ROGER-PEYRE. **Histoire générale des beaux-arts**. Paris, Libr. Delagrave, 1921.
- RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. S. Paulo, Companhia Editora Nacional. 1941.
- _____. **Vitor Meireles**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945.
- _____. **Vida e glória de Baptista da Costa**. Rio de Janeiro, edição da Soc. Brasileira de Belas Artes, 1947.
- SAUNIER, Charles. **Louis David**. Paris, Henri Laurens, éd., 1928.
- _____. **La peinture au XIX^e et au XX^e siècles (3 vols.)**. Paris. Bibliothèque Larousse.
- SCHNEIDER, René. **Botticelli**. Paris, Henri Laurens, éd. 1928.
- SCHURÉ, Edouard. **Les prophètes de la renaissance**. Paris, Libr. Académique, 1923.
- SEVERINI, G. **Ragionamento sulle arti figurative**. Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1936.
- SOLÁ, Miguel. **Historia del arte precolombiano**. Barcelona, Editorial Labor S. A., 1936.

- SOULIER, Gustave. **Tintoret**. Paris, Henri Laurens, éd., 1928.
- SPEED, Harold. **La practica y la ciencia del dibujo**. Buenos Aires, Ed. Albatros, 1941.
- SPRINGER-C. Ricci, A. **Manuale di storia dell'arte** (6 vols.). Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1946.
- STHENDAL. **Histoire de la peinture en Italie**. Paris, Calman, Lévy, éd., 1925.
- SUIDA, W. E. **Rafael**. Paris, Éd. Phaidon, 1948.
- TAINE, H. **Philosophie de l'art** (2 vols.). Paris, Hachette.
- UHDE, W. **Vincent Van Gogh**. Paris. Éd. Phaidon, 1947.
- VAN-LOON, Hendrik Willem. **As artes**. Porto Alegre, ed. da Liv. do Globo, 1939.
- VASARI, Giorgio. **Le vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti**. Firenze, G. C. Sansoni, ed., 1924.
- VÉRON, Eugène. **L'esthetique**. Paris, Alfred Costes, éd., 1921.
- VINCI, Leonard. **Traité de la peinture**. Paris, Libr. Delagrave, 1934.
- VOLLARD, Ambroise. **Paul Cezanne**. Paris, éd. G. Crés et Cie.,
- WERTH, Leon. **Quelques peintres**. Paris, éd. G. Crés et Cie., 1923.
- WIELEITNER, H. **História de las matemáticas**. Barcelona, Editorial Labor S. A., 1932,

GEOMETRIA DESCRITIVA E PERSPECTIVA

- AIMÉ-DESLANDES E. **Précis de perspective d'observation**. Paris, Libr. Delagrave, 1931.
- ANASAGASTI Y ALGAN, Teodoro. **Perspectiva artistica**. Barcelona, Editorial Labor, 1945.
- AUBERT, Joseph. **Elements de perspective conique**. Paris, Armand Colin & Cie., éd., 185.
- BOLL, André. **La perspective expliquée**. Paris, Etienne Chiron, éd., 1921.
- BRAHDY, Joseph. **Perspective drawing**. New York, D. Van Nostrand Company, Inc., 1929.
- BRISSE, Ch. et H. Piquet. **Cours de géométrie descriptive** – Paris, Baudry & Cie., Libr., Éditeur, 1898.
- BUCKLEY, H. **Perspective**. London, Sir Issac Pitman & Sons, Ltd., 1947.
- CAPELLONI, Dott. Ing. A. **Applicazioni di geometria descrittiva**. Milano, Dottor Francesco Vallardi, 1934.
- CARDELLACH, Felix. **Leyes iconográficas de la linea y de la luz**. Barcelona, Libreria de Agustin Bosch, 1913.
- CARDOSO, Armando. **Sombras e Perspectiva**. Porto, Edições Lopes da Silva, 1945.
- CASSAGNE, Armand. **Traite pratique de perspective**. Paris, Henri Laurens, éditeur.

- CENTO, Giuseppe. **Prospettiva ed ombre geometriche**. Torino, Libreria Tecnica Editrice Dott. Ing. V. Giorgio, 1946.
- CHECA, U. **La Perspective**. Paris, Société française d'édition d'art, 1900.
- CHIESA, Cino. **Prospettiva – Elementi razionali per l'uso pratico**. Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1944.
- CLARK, Artur Bridgman. **Perspective**. New-York, Bridgman publishers, inc., 1936.
- CLOQUET, J. B. **Nouveau traité élémentaire de Perspective a l'usage des artistes**. Paris, Bachelier successeur de Mme. Ve. Courcier, 1823.
- CLOQUET, Louis. **Traité de perspective pittoresque**. Paris, Henri Laurens, éd., 1913.
- COLE, Rex Vicat. **Perspective**. London, Seeley, Service & Co. Limited, 1927.
- COTTINI, Aristides. **Perspectiva**. Buenos Aires, Revista de Arquitectura. Junio 1942 e Enero 1943.
- CRIVELLI, Oscar F.; NERY, René; CATALANO, Eduardo Fernando. **Teoria de las Sombras y trazados de Perspectiva**. Buenos Aires, 1940.
- DEL, NEGRO, Carlos. **Desenho e relevo**. Rio de Janeiro, Tipografia Mercantil, 1938.
- _____. **Desenho Artístico e a Perspectiva linear**. Rio de Janeiro, 1942.
- _____. **Sobre o método do duplo ponto de fuga**. Rio de Janeiro, 1947.
- _____. **Baixo-relevo**. Rio de Janeiro, 1949.
- D'OCAGNE, Maurice. **Cours de geometrie descriptive**. Paris, Gauthier-Villars, 1896.
- DUCLOS, Albert. **Cours do perspective linéaire**. Paris, August Vicent, 1907.
- EVERETT, Herbert E. and LAWRENCE, William. **Freehand and perspective drawing**. Chicago, American Technical Society, 1941.
- EMANAUD, M. **Geometrie perspective**. Paris, Gaston Doin, Éditeur, 1921.
- FREESE, Ernest Irving. **Perspective projection**. New York, The Pencil Points. 1938.
- F. T. D. **Tratado práctico de perspectiva**. Barcelona, Gustavo Gigli, Editor, 1942.
- GREGORY, Roberto Muniz. **Ensaio de Axionometria**. Rio de Janeiro, Of. Gráficas do Colégio 28 de Setembro, 1947.
- GORRIERI, Domenico. **Applicazioni di geometria descrittiva**. Bologna. Nicola Zanichelli, 1922.
- GROMORT, G. **Introduction a l'étude de la perspective**. Paris, Vincent Freal & Cie., Éditeurs. 1944.
- GROSCLAUDE, A. **Méthode pratique de perspective**. Paris, S. Bornemann, Éditeurs 1946.
- GUADET, Paul. **Cours de perspective**. Paris, Vincent Freal & Cie., Successeurs, 1929.
- GULL, Dr. Erhard. **Perspektivlehre**. Zurich, Verlag Für Architektur Erlenbach, 1946.

- _____. **Perspectiva** (version española). Barcelona, Editorial Reverté, S. A., 1948.
- HOELSCHR, R. P.; CLIFFORD, H. Springer; POHLE, Richard F. **Industrial production illustration**. New-York, McGraw-Hill Book Company, Inc., 1946.
- JAULIN, Emile. **Travaux graphiques**. Paris, H. Dinod et E. Pinat, éd., 1909.
- KIRCHMAYR, Mario. **Prospettiva, Ombre prospettiche**. Torino, G. B. Petrini, 1945.
- LA GOURNERIE, J. De. **Traité de perspective linéaire**. Paris, Gauthier-Villars, 1898.
- LAWRENCE, William H. **Principles of architectural perspective**. Mass. U.S.A., Addison-Wesley Press, Inc., 1947.
- LAWSON, Philip J. **Practical perspective drawing**. New-York, McGraw-Hill Book Company, Inc., 1943.
- LEROY, C.P.A. **Traite de stéréotomie comprenant les applications de la géométrie descriptive a la theorie des ombres, la perspective linéaire, la gnomonique, la coupe des piérrres et la charpente**. Gauthier-Villars, 1926.
- LORIA, Gino. **Metodi di geometria descrittiva**. Milano, Ulrico Hoepli, 1925.
- LUBSCHEZ, Ben J. **Perspective**. New York, D. Van Nostrand Company, Inc., 1926.
- MANNHEIM, A. **Cours de geometrie descriptive**. Paris, Gauthier-Villars, 1886.
- MILLER, M. E. H. W. **Descriptive geometry**. New-York, John Wiley & Sons Inc., 1940.
- MONGE, Gaspar. **Géométrie descriptive**. Paris, Bachelier successeurs de Mme. Ve. Courcier. 1827.
- _____. **Géométrie descriptive** (2 vols.). Paris, Gauthier-Villars, 1922.
- NORLING, Ernest R. **La perspectiva simplificada**. Buenos Aires, Editorial Tecnolandia, 1944.
- _____. **Perspective made easy**. New-York, The Macmillan Company, 1948.
- OLMER, Pierre. **Perspective artistique**. Paris, Libr. Plon, 1943.
- PILLET, Jules. **Traité de perspective linéaire**. Paris. Libr. scientifique Albert Blanchard. 1921.
- PLANAT, P. **Manuel de perspective et tracé des ombres**. Paris, Libr. de la construction moderne, éd., 1910.
- POSTELS, Theodore. **Fundamentals of Perspective**. New-York, Reinhold Publishing Corporation.
- QUANTINNE, Esteban. **Tratado metódico de perspectiva** – Buenos Aires, Libr. El Ateneo editorial, 1944.
- RHODES, Paul Hunter. **Perspectiva y sombras**. Buenos Aires, Editorial Hobby.
- RODRIGUES, Alvaro J. **Geometria descritiva** (1.º volume, 2.ª edição). Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944.

- _____. **Geometria descritiva** (2.º volume. 1.ª edição). Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945.
- _____. **Perspectiva paralela**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1948.
- ROSSIER, Paul. **Perspective**. Neuchatel, Édition du griffon, 1946.
- ROVERSI, Prof. Arturo. **Disegno edile**. Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1946.
- SALA, Francisco Arola. **Perspectiva practica y elementos de composicion**. Barcelona, Libreria de Feliu y Susanna, 1925.
- _____. **Perspectiva de la luz y de las sombras**. Madrid, Barcelona, Calpe, 1921.
- SALÓ, A. **Practicas de dibujo para las artes descorativas**. Barcelona, Casa editora Feliu Susanna.
- SAMPAIO, Carlos. **Geometria applicada**. Rio de Janeiro, Domingos Magalhães Editor, 1894.
- SELLER, Arch. Prof. Giovanni. **Geometria descrittiva elementi ed applicazioni**. Milano, Ulrico Hoepli, 1946.
- STOREY, G. A. **The theory and practice of perspective**. Oxford, At the Clarendon Press, 1910.
- TAIBO FERNANDES, Angel. **Tratado de Geometria Descriptiva**. Buenos Ayres, Libr. y editorial El Ateneo, 1947.
- TURNER, William Wirt. **Fundamentals of Architectural Design**. New York and London, McGraw, Hill Company Inc., 1930.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Agatarcus de Samos	18
Alazard (Jean)	20, 52, 60
Albuquerque (Lucilio)	31, 34 , 35
Almeida Junior (Jose Ferraz de)	35, 36, 66
Amoedo (Rodolfo)	31, 32 , 33 , 66
Anasagasti (Teodoro de)	17
Anaxágoras	18
Angelico de Fiesole (Fra)	20, 50
Apolodoros	18

B

Barr Jr. (Alfred H.)	29
Bartolomeo (Fra)	51
Bayet (M.)	44, 63, 73, 81
Bellanger (Camille)	55
Bellini (Giovanni)	20, 50
Bellini (Gentile)	20, 50
Beltraffio (Giovanni-Antonio)	50
Benedetto da Majano	51
Bernardelli (Rodolfo)	57
Bodmer (Henri)	54
Borissavlievitch	69
Botticelli (Sandro)	20, 44, 49, 50, 52
Bronzino	51
Brueghel, o velho	51
Brunellesco	20, 51

C

Caillebotte (Gustave)	39 , 61, 72
Caravaggio	51, 62, 69
Cardoso de Oliveira (J. M.)	41

Carpaccio (Vittore)	50
Castagno (Andrea del)	20
Cézanne (Paul)	23, 28
Chambelland (Carlos)	55
Chantavoine (Jean)	55, 56
Cima da Conegliano	50
Cloquet (Louis)	13, 17, 22
Clouet (Jean e François)	51
Coletti (Luigi)	60
Corot (J. B. Camille)	49, 56
Corregio (Antonio Allegri de)	51
Cosson	41
Courbet	59, 63, 64
Cousin (Jean)	49, 51, 54
Cranach (Lucas)	51
Credi (Lorenzo di)	51
Crivelli (Carlo)	50
Cubels y Ruiz	41

D

David (Louis)	49, 50
Debret	57
Degas	31, 40 , 59, 63
Delacroix	59, 63, 64, 69, 73
Demócrito	18
Del Negro (Carlos)	22
Detaille	69, 73
Dolci (Carlo)	51
Donatello	20, 49, 50, 54
Dorival (Bernard)	45
Ducatti (Pericle)	59
Dürer (Alberto)	49, 51, 59

E

Emanaud (Maurice)	77
Ésquilo	18
Euclides	43
Eufranor	19
Eupompos	18

F

Fabriano (Gentile da)	50
Fargue (Leon-Paul)	32, 64
Fasola (G. Nicco)	21
Fiocco (Giuseppe)	32, 52
Firens (Paul)	63
Fouquet (Jean)	50
Francesca (Piero della)	17, 20, 50, 52, 53
Froment (Nicolas)	50

G

Gaddi (Taddeo)	50, 60
Galli-Bibiena (Ferdinando)	21
Garofalo	51
Geffroy (Gustave)	52, 61
Gerard David	50
Gericault	45, 59, 63
Ghiberti (Lorenzo)	20, 21, 49, 51, 54
Ghika (Matila C.)	43
Ghirlandajo (Domenico)	20, 50
Giorgione	31, 32, 44, 50
Giotto	49, 50, 51, 52
Goya	59, 63, 64, 68, 73
Gozzoli (Benozzo)	20, 50
Gros	69, 70
Guadet (Paul)	77
Guidobaldo del Monte	21
Gull (Erhard)	21

H

Holbein, o velho	49, 51, 54
Holbein, o moço	51, 49
Hourticq	19, 53, 54, 55

I

Ingres (Jean Auguste Dominique)	26, 49, 56
---------------------------------------	------------

J

Jeanneret	25, 56
-----------------	--------

L

La Gournerie (Jules de)	22, 26
Laran (Jean)	32
Laurens (Jean-Paul)	59, 63, 64, 65
Lebreton Leger	57
Lippi (Filippo)	20, 50
Lippi (Filippino)	50
Loran (Erie)	28
Lorenzetti (Ambrogio)	50
Lotto (Lorenzo)	51
Luini (Bernardino)	50
Luca Pacioli de Borgo	61

M

Manet (Edouard)	35, 63, 65
Mantegna (Andrea)	20, 31, 41, 42, 50, 69, 71
Martin (Henry)	24
Martino (Simone di)	73
Masaccio	19, 26, 50
Masolino da Panicale	50
Mauclair (Camille)	45, 56
Meissonier	69, 73
Mello e Cunha	76
Memling	50
Messina (Antonello da)	20, 50
Miguel-Angelo	51, 54
Mino da Fiesole	20, 51
Morassi (Antonio)	63, 72
Moreau-Nélaton (Etienne)	56

O

Olmer (Pierre)	13
Orcagna	50
Ozenfant	23, 26, 56

P

Pallucchini (Rodolfo)	32, 76, 78
Palma, il vecchio	51
Pânfilo	18
Parrásios	19

Pausânias	18
Pedro Américo	41, 66, 69, 73, 76
Pélerin (Jean)	21
Perugino	23, 27, 50, 76
Picasso (Pablo)	23, 29, 30
Pillet (Jules)	22
Pinturicchio	50
Piombo (Sebastiano del)	51
Pisano (Andrea)	20, 49, 52
Pisano (Giovanni)	50
Pisano (Nicolas)	48
Polignoto de Tassos	18
Poussin (Nicolas)	49, 56, 76
Pozzo (Andrea)	16, 21
Protógenes	19
Prud'hon	59, 63, 64
Puvis de Chavannes	45, 49, 56

Q

Quentin Matsys	50
Quercia (Jacopo della)	51

R

Rafael Sanzio	21, 27, 31, 44, 45, 46 , 47 , 51, 54, 56, 72
Reinach (Salomon)	32
Reis (Felippe dos Santos)	78
Rembrandt	59, 61, 62 , 63
Ribeiro (Fléxa)	55
Ricci (C.)	54, 55, 56, 59, 62, 64, 72, 73, 76
Robbia (Della)	51
Rodrigues (Alvaro J.)	21, 26
Romano (Giulio)	51
Rosselino (Antonio)	51
Rossetti (Dante-Gabriel)	49, 56
Rosso (Jacopo)	51
Rubens (Pedro Paulo)	31, 32, 44, 59, 63, 73
Ruskin (John)	56

S

Sarto (Andrea del)	51
Saunier (Charles)	39, 56, 64, 65
Schneider (Rene)	44, 52
Signorelli (Lucca)	20, 50, 61 , 62, 69, 72
Silva (Presciliano)	66
Solá (Miguel)	24
Solário (Andrea)	50
Sorolla y Bastida	31, 41
Soulier (Gustave)	72
Souza Carneiro	57
Springer (A.)	54, 55, 56, 59, 62, 64, 71, 72, 73, 76,

T

Taylor (Brook)	17, 21
Tiepolo	59, 63, 64, 72
Tintoretto	21, 51, 61, 69, 72
Tiziano	21, 51, 61

U

Uccello (Paolo)	17, 20, 50
-----------------------	------------

V

Van der Gões	50
Van Eyck (Hubert)	50
Van Eyck (Jean)	50
Van Gogh	26, 65
Van Orley (Bernard)	49, 51, 54
Vasari (Giorgio)	52
Velázquez	31, 32, 63, 64, 66, 78
Ver Meer de Delft	49, 55
Vernet (H.)	69, 73
Veronese	20, 23, 27, 31, 32, 49, 51, 54, 76, 77, 78
Verrocchio	20, 50, 51
Vicat Cole (Rex)	19
Victor Meirelles	66, 69, 73
Vignola (Giacomo Barrozzì)	21
Vinci (Leonardo da)	21, 26, 44, 49, 50, 53
Vitrúvio	18
Volterra (Daniel)	51

W

Weyden (Van der)	50
Wieleitner (H.)	21

Y

Yvon (Adolphe)	69, 73
----------------------	--------

Z

Zeferino da Costa	57, 67
Zêuxis	18

INDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – Perspectiva dos egípcios	18
Fig. 2 – Baixo-relevo egípcio de Ipsamboul	24
Fig. 3 – Baixo-relevo assírio de Koioundjik	24
Fig. 4 – Afresco do templo dos guerreiros Chichén-Itzá	25
Fig. 5 – Composição de Ozenfant	25
Fig. 6 – “Natureza-morta com cesto de frutas”, de Cézanne	28
Fig. 7 – O ponto de vista virtual	29
Fig. 8 – “O peixe na rede”, de Picasso	30
Fig. 9 – A composição de “A partida de Jacob”, de Amoedo	32
Fig. 10 – “A partida de Jacob”, de R. Amoedo	33
Fig. 11 – A composição de “O despertar de Ícaro”, de Lucílio de Albuquerque	34
Fig. 12 – “O despertar de Ícaro”, de Lucílio de Albuquerque	35
Fig. 13 – “Amolação interrompida” de Almeida Junior	36
Fig. 14 – Quadro vertical	37
Fig. 15 – Quadro não vertical	37
Fig. 16 – O quadro inclinado	38
Fig. 17 – “Les raboteurs de parquet”, de Gustave Caillebote	39
Fig. 18 – “Dançarina em cena”, de Degas	40
Fig. 19 – “S. Jacques a caminho do suplício”, de Mantegna	42
Fig. 20 – O número de ouro	43
Fig. 21 – “Escola de Atenas”, de Rafael	47
Fig. 22 – “Flagelação do Cristo”, de Piero della Francesca	53
Fig. 23 – “Cristo na cruz”, de L. Signorelli	61
Fig. 24 – “Ronda da noite”, de Rembrandt	62
Fig. 25 – “A excomunhão de Roberto, o piedoso”, de Jean-Paul Laurens	65
Fig. 26 – Diagramas de composição perspectiva	70
Fig. 27 – “Pieta”, de Mantegna	71