

MARQUES E CALMON: DA OBSERVAÇÃO AOS MODOS ESTILÍSTICOS

Monique da Silva de Queiroz e Rafael Bteshe

Os historiadores Heinrich Wölfflin e Ernest Gombrich contam que em sua autobiografia, o ilustrador alemão Ludwig Richter narra uma ocasião em que ele e seus amigos, estudantes de arte, na Roma de 1820, se prostraram diante de um motivo e se puseram a desenhar o mais fielmente possível o que tinham diante dos olhos. Ao final do processo, quando compararam os resultados, para seus espantos, constataram que cada trabalho possuía características distintas entre si. Este fato revelador demonstra o inevitável olhar pessoal do artista sobre o objeto e faz reavaliar o conceito de imitação mecânica no processo de estudo acadêmico. O crítico e teórico francês, Charles Blanc, em seu influente livro, *Grammaire des Arts du Dessin*, publicado em 1867, muito citado pelos professores ligados à Academia/Escola de Belas Artes, aponta as diferenças estilísticas entre artistas de um mesmo período histórico, a fim de reforçar sua irremediável argumentação de arte enquanto interpretação em oposição a teoria de arte enquanto imitação, já que segundo o teórico é possível por meio da relação sujeito/objeto, alcançar o estilo como o selo do temperamento individual do artista.

Por meio das pesquisas realizadas no acervo do museu D. João VI, chegamos à questão semelhante às levantadas pelos respectivos autores quando analisamos os desenhos de modelo vivo de Marques Júnior (1887-1960) e Calmon Barreto (1909-1994). Durante o concurso para a cadeira de professor de modelo vivo no ano de 1950, os aspirantes ao cargo partiram de um mesmo modelo, todavia os resultados formais revelam as preferências individuais de cada autor.

No presente estudo, analisamos tais características por meio das imagens dos desenhos desses artistas, evidenciando a individualidade presente durante a execução de um exercício básico no ambiente acadêmico. De alunos na primeira década do século XX, ao concurso de professor na década de cinquenta, os estudos de modelo de Marques e Calmon, revelam o que alguns historiadores contemporâneos têm se empenhado em apontar: desde pelo menos a década de 1880, ainda no regime monárquico, houve um crescente interesse por parte dos professores da academia, ao encorajamento das peculiaridades dos estudantes que se intensificou com a Reforma de 1890 e ganhou reforço ao longo do século XX. Augusto José Marques Júnior ingressou como estudante da ENBA em 1905, tendo como professores, dentre outros, Baptista da Costa (1865-1926), Eliseu Visconti (1866-1944) e Zeferino da Costa (1840-1915). Conquistou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro em 1916, com a tela *Harmonia em Verde*, que já denunciava sua identificação com a estética impressionista. Na França, pode estudar mais a fundo e conhecer pessoalmente as obras de pintores desse gênero.

Retorna ao Brasil em 1922, sendo nomeado docente do Curso de Pintura da ENBA. Ministra as cadeiras de Desenho Figurado, de 1934 a 1937; de Pintura, de 1938 a 1948; torna-se livre-docente da II cadeira de Desenho Artístico, em 1948; e finalmente catedrático de Desenho de Modelo Vivo, no concurso de 1950, episódio analisado nessa pesquisa.

Calmon Barreto iniciou seus estudos de arte na Casa da Moeda, ainda muito jovem, depois de deixar a cidade de Araxá em busca de conhecimentos no Rio de Janeiro. Em 1923, aos 14 anos, ingressou no Curso de Escultura da ENBA. Em sua formação teve como base a atenção voltada para o desenho, para a gravura e escultura, aspectos que serão cruciais na análise proposta nesta pesquisa. Assim como Marques, Calmon recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, optando, no entanto, por

Roma, berço dos grandes muralistas e escultores, ao invés de Paris, que naquele momento era o centro da pintura modernista. Em 1942 retornou a Brasil, tornando-se professor assistente de Desenho de Modelo Vivo. Em 1950, concorreu com Marques Júnior à cátedra dessa disciplina, ficando, de acordo com Bandeira de Mello, em segundo lugar no respectivo concurso. No ano seguinte, em novo concurso, tornou-se professor da cadeira de Anatomia e Fisiologia Artística.

Por meio desse breve estudo sobre a formação de Marques Júnior e Calmon Barreto, chegamos a algumas informações que podem nos ajudar a entender as preferências formais desses artistas no que tange o processo de criação de uma obra de arte. Ou seja, o interesse de Marques pela pintura

impressionista e a atenção de Calmon pelo estudo da forma no espaço, seja por meio do entalhe no aço, na escultura, na pintura, ou no desenho.



Imagem 10. MARQUES JÚNIOR. “Figura Masculina em Pé de Frente”, 1911. Carvão sobre papel, 58 x 44cm, Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe



Imagem 11. CALMON BARRETO “Nu masculino (academia)”, Sanguínea, carvão e giz sobre papel, Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe

Tais características são confirmadas quando entrevistamos um de seus alunos: o artista Bandeira de Mello. Segundo o pintor, Calmon Barreto “era um professor que possuía um conhecimento profundo do desenho e da gravura”¹ que ensinava, sobretudo, a estrutura da forma. Com ele, Bandeira diz ter aprendido sobre o processo de construção da figura humana, o ritmo, a proporção, o equilíbrio, o movimento e a paginação (composição).

Com Chambelland e Marques Júnior, Bandeira de Mello afirma ter aprendido as sutilezas do claro-escuro e do acabamento de um desenho. Lembra de Chambelland como um artista que parecia possuir um fotômetro no olho.

Analisando os desenhos de modelo vivo de Marques e Calmon, assim como suas pinturas, percebemos que Calmon acentua a configuração da forma em seus trabalhos (Figs. 50, 52 e 54). As mudanças de plano são enfatizadas nos acidentes da linha de contorno. Como vimos, em sua formação, Calmon Barreto especializou-se em Desenho e Escultura, tendo trabalhado como gravador de medalhas da Casa da Moeda. Talvez seu interesse pela forma tátil se manifeste também em seus desenhos e pinturas. Por outro lado, Marques Júnior parece estar mais atento à mancha (Figs. 49, 51 e 53). O desenho se aproxima da pintura, as formas são indefinidas, não há o interesse em fechá-las, pelo contrário, a dinâmica se dá pela variação tonal das manchas e não pelo movimento da linha de contorno. Nas palavras de Bandeira: “Marques Júnior possuía um desenho sensível, com grande riqueza de passagens e meias tintas, atento às sutilezas do claro-escuro.”¹¹ Os instrumentos utilizados pelos artistas na confecção de seus desenhos também confirmam nossa hipótese. Segundo Bandeira, Marques utilizava pincel em seus desenhos, de maneira a dispersar o carvão em manchas. Já Calmon, utilizava os dedos como esfumino, de maneira a construir o volume de uma maneira mais restrita, mais atento a forma.

Tais aspectos também são perceptíveis nas pinturas desses professores. Marques Júnior se aproxima do Impressionismo. Em suas pinturas, a forma é, muitas vezes, dissolvida em favor da atmosfera geral da mancha e das vibrações cromáticas, assim como no trabalho de Eliseu Visconti, mestre de Marques. Por outro lado, no trabalho de Calmon Barreto o desenho das formas é enfatizado, tanto pelas linhas, quanto pelas áreas de cor, que parecem subordinar-se ao limite das formas.



Imagem 12. MARQUES JÚNIOR. “Auto Retrato”, 1925. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm, Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe



Imagem 13. CALMON BARRETO “Auto Retrato”, 1951. Óleo sobre tela, Fonte: <http://museucalmonbarreto.org>

Tais preferências formais são evidentes nos trabalhos pessoais desses artistas, contudo se tornam mais sutis quando observadas em alguns dos exercícios do meio acadêmico, como por exemplo: o desenho de modelo vivo. Analisando as cabeças executadas por Marques e Calmon no concurso para a cadeira de Desenho de Modelo Vivo, em 1950, chegamos a uma oportunidade relevante no estudo das identidades artísticas: a possibilidade de analisar os resultados da observação e interpretação de dois artistas de um mesmo objeto.



Imagem 14. MARQUES JÚNIOR. “Cabeça de Velho”, 1950. Carvão sobre papel, 57,5 x 45cm Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe



Imagem 15. CALMON BARRETO “Cabeça de Velho”, 1950. Carvão sobre papel, 57,5 x 45cm. Coleção MDJVI/EBA/UFRJ. Fonte: Foto de Rafael Bteshe

Bandeira de Mello presenciou o concurso e nos fornece alguns dados relevantes. O pintor ingressou na ENBA em 1946, e nessa época, trabalhava como assistente de Marques Júnior. Lembra que seu professor ficou em primeiro lugar no concurso, e por meio desse tornou-se professor catedrático de Desenho de Modelo Vivo, enquanto Calmon obteve a segunda colocação. Segundo Bandeira, o posicionamento dos candidatos frente ao modelo se dava por meio um sorteio, enquanto o modelo e a pose eram escolhidas pela banca do concurso, sendo, nesse caso, escolhido um modelo idoso em pose sentada.

Se as diferenças relativas as preferencias individuais de cada artista se tornam sutis num exercício como este, isso não quer dizer que não eram valorizadas. Segundo Arthur Valle, a defesa da “originalidade do talento individual do artista”, e o “respeito pelos defeitos pessoais do artista”, “tornaram-se um dos marcos distintivos dos esforços reformadores que sacudiram a École des Beaux-Arts parisiense a partir de 1863”.^{III} Os escritos de Charles Blanc revelam o interesse sobre as qualidades pessoais dos artistas e, no Brasil, a discussão se torna evidente nas últimas décadas do século XIX, como aparece em alguns trechos do parecer de Zeferino da Costa (1840-1915) sobre uma obra de Rodolfo Amoedo (1857-1941), quando aponta “falta de individualidade que tanto distingue as obras dos artistas”. No fim do parecer Zeferino aconselha: “agora deve considerar-se livre e imprimir sua marca individual, que é um dos principais objetivos dos artistas”.^{IV}

Ainda que a Reforma de 1890, com a mudança da AIBA para ENBA não tenha trazido mudanças concretas no que se refere a metodologia de ensino, para alguns, intensificava-se a atenção sobre as peculiaridades artísticas individuais.^V Tal fato faz com que o historiador Arthur Valle aproxime a reforma brasileira de 1890 com a francesa de 1863. Segundo Valle, o influente aristocrata francês Leon de Laborde, autor de “l’union des arts et de l’industrie” (1856), defendia que a arte na sociedade moderna, “requeria a originalidade e a personalidade do artista, e somente o cultivo destas qualidades asseguraria, por sua vez, que suas obras fossem marcadas por um caráter tipicamente nacional”, aspecto presente na sociedade francesa da década de 1860, e essencial na reforma política da República brasileira.^{VI}

Para o concurso de 1950, Marques escreveu a tese “Do Desenho de Modelo Vivo e seus Problemas”^{VII}, na qual defende a formação artística a partir da observação direta da natureza, sem as cópias prévias de modelos clássicos. A personalidade individual do artista só seria possível por meio de um olhar livre de “pré conceitos”. No texto, Marques defende que o desenho de gesso deveria ser ensinado depois do modelo vivo e não o contrário, pois o busto de gesso já é uma obra de arte, ou seja, a interpretação de outrem.

No século XIX, na França, Thomas Couture, professor de Manet, já defendia que o estudo a partir de moldes de gesso era prejudicial a aprendizagem da arte. Para ele, este método dava aos alunos “falsas impressões” sobre as coisas, era preciso, então, estudar a natureza para trazer maior verdade aos objetos.^{VIII} Assim como Couture, Marques acreditava que os estudantes deveriam aprender primeiro a partir da natureza, para que então desenvolvessem um olhar pessoal sobre as coisas.

Calmon, em sua aula inaugural “Bases Realísticas para a Interpretação da Figura Humana nas Artes Plásticas”, publicada em 1959^{IX} também defende a importância do estudo da natureza. Não aborda o estudo introdutório de desenho por meio da observação de esculturas em gesso, concentrando-se na Anatomia Artística, contudo aborda a distinção entre interpretação e cópia.^X

Apesar de sutis, as diferenças formais presentes nos desenhos de modelo vivo de Marques e Calmon permitem maior compreensão dos interesses estéticos e artísticos desses artistas, assim como um olhar mais cuidadoso sobre o tradicional exercício acadêmico.

Monique da Silva de Queiroz - Mestranda em História e Crítica da Arte (PPGAV-UFRJ).

Rafael Bteshe - Doutorando em História e Crítica da Arte (PPGAV-UFRJ); professor substituto das disciplinas: Análise da Composição e Teoria da Pintura (EBA-UFRJ).

Notas Finais

- I. Entrevista realizada com Bandeira de Mello em 2014.
- II. Entrevista realizada com Bandeira de Mello em 2014.
- III. VALLE, A. G. A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1 República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007. p.51.
- IV. Acervo arquivístico M.DJVI, pasta 081.
- V. Dentre as propostas concretas sobre esse assunto, destacam-se: a defesa de que “os professores responsáveis pelo ensino ‘technico’ (...) não deveriam exercer o professorado por mais de dez anos, afim de garantir a constante renovação da ENBA”; e o estímulo dos chamados “cursos livres que, pelo menos em princípio, relativizavam o monopólio dos professores oficiais”. Segundo Valle, ainda que essas medidas tenham, “na prática, se efetivado de maneira apenas relativa e que não tenha sido possível evitar completamente a perpetuação de estéticas específicas, elas tiveram reflexos no impulso eclético que é característico do período”. (VALLE, A. G. “A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1 República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007. p.52).
- VI. Id. *ibid.*, p.51-52.
- VII. VALLE, A. G. (org.). “Do desenho de ‘modelo-vivo’ e seus problemas”, de Augusto José Marques Júnior. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul. /set. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/txtartistas_mj.htm Acesso em: 5 de maio de 2013.
- VIII. COUTURE, T. *Conversations on Art Methods*. New York: G.P. Putnam’s sons 182 Fifth Avenue, 1879. p. 2.
- IX. BARRETO, Calmon. “Bases Realísticas para a Interpretação da Figura Humana nas Artes Plásticas”. In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, nº 5, separata, p. 151-163, agosto de 1959.
- X. “O que não pode ser contestado é que com o conhecimento da figura humana nos seus elementos estruturais e funcionais, o artista plástico poderá usufruir de liberdade de expressões e de estilos, permitindo-se na emancipação da realidade objetiva, aparente a poder tratar a forma com a máxima independência, dominando o modelo, ao invés de copiá-lo como copiam os diletantes. Deste conhecimento derivou a parte máxima das excelências dos estilos dos mestres, que nos precederam. Mesmo aqueles que levaram este estudo a minucias científicas, as suas produções plástico-artísticas, ganharam, sublimando e revelando a forma na sua maior potência”. (Id. *ibid.*, p.154). Mais adiante Calmon afirma: “quanto à forma humana representada nas plásticas, é fácil de se verificar, através do acervo contido nos museus e coleções seculares, que sua representação sempre foi interpretada, estilizada, no bom sentido, onde são reconhecíveis os tipos humanos integrados nas suas respectivas épocas e no gosto vigente do meio artístico, caracterizadas, sem dúvida, pelo toque de personalidade transmitida pelo artista que a realizou”. (Grifo nosso). (Id. *ibid.*, p.154).