

O papel do esboço na construção pictórica acadêmica a partir de exemplos do MDJVI.

Monique da Silva de Queiroz¹.

O museu Dom João VI é um lugar privilegiado para o campo da pesquisa historiográfica em torno do ensino acadêmico brasileiro. Este local, reserva de conhecimento, abriga a memória do ensino artístico desenvolvido na academia durante o século XIX até os dias atuais, o que possibilita uma maior aproximação à metodologia praticada na instituição. Sua reserva técnica conta com um rico manancial que tem gerado novas discussões dentro do ensino oficial.

Durante algum tempo, o ensino acadêmico se tornou sinônimo de conservador, estático e artificial, com isto, muitas vezes, pesquisadores da arte desconsideraram parte da produção do século XIX, ao compartilharem do credo de que no corpo acadêmico não existiam discussões acerca dos problemas contemporâneos à época.²

Nas últimas décadas, alguns interessados no ensino e prática da arte acadêmica do século XIX e início do XX, puderam por meio do acervo desse museu, reavaliar a construção do pensamento plástico³ desenvolvido na instituição. A pesquisadora Sonia Gomes Pereira, com o projeto “A Formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes”, o grupo de pesquisa Entreséculos, entre outros pesquisadores do período, tem revisado criticamente a oposição entre academicismo e modernismo, apontando outros modos de reflexão sobre essa visão unilateral.

Ao embarcar nessas recentes perspectivas em torno da didática acadêmica, esbarramos em um ponto que merece maior atenção: o papel do esboço no ensino oficial do século XIX.

Parte considerável do acervo de pintura Museu Dom João VI, é formada por obras que imprimem as características da técnica de esboço. Quem quer que ande pelos corredores do museu, pode, num simples relance notar pinturas impregnadas de dinamismo e espontaneidade.

O esboço foi por certo tempo associado quase que exclusivamente a trabalhos de artistas “independentes”, ou seja, aqueles que não faziam parte do cenário artístico acadêmico. Assim, tal abordagem técnica não era apontada como prerrogativa do método utilizado na academia. A liberdade do traço e do gesto declarados nas obras modernas do século XIX, possibilitou ao teórico ligado ao modernismo realizar tais associações.

Contrário a essas ideias, o historiador de arte Albert Boime, publicou o livro *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* em 1971, resultado de uma intensa pesquisa no universo

prático desenvolvido nos ateliês acadêmicos franceses do século XIX. Ao mergulhar nesse conhecimento, o pesquisador defende que fatores de ordem técnica, como a síntese da forma, o pensamento de conjunto, e a preocupação com o efeito geral, eram problemáticas que vinham sendo desenvolvidas no seio da instituição. Segundo o historiógrafo a técnica de esboço e a pintura ao ar livre, eram procedimentos triviais tratados por professores acadêmicos nos ateliês da *École*.⁴ Esses ateliês eram centros de ensino que atraíam artistas oficiais e os não oficiais. O romântico Theodore Rousseau, por exemplo, foi orientado por Guillon Le Tière, e segundo Boime, um dos primeiros a apreciar suas habilidades paisagísticas e a incentivá-lo em tal prática. Millet estudou com Delaroche, enquanto Seurat foi instruído por Lehmann. Manet recebeu influências do método de Thomas Couture. Os jovens impressionistas, Bazille, Renoir e Monet estudaram no ateliê de Gleyre, que embora não fosse acadêmico, possuía metodologia muito aproximada daquela.⁵ Esta convivência mútua entre “acadêmicos” e “modernos” pode ser vista até mesmo entre os artistas brasileiros, que ao estudarem na Europa, conviviam com figuras de destaque de movimentos modernos. Modesto Brocos conta que se iniciou no impressionismo com seu colega da Escola de Belas Artes de Paris, Seurat.⁶ Desse modo, Boime acredita que existe um conhecimento basilar tanto para o artista acadêmico quanto para o independente.

Pensamento semelhante pode ser observado na tese de doutoramento do pesquisador Arthur Valle, na qual aborda o “modo esquisse” como um meio fundamental do processo plástico acadêmico priorizado desde o século XVIII, para Valle “a “ausência de formas”, i. é, a indefinição, o inacabado, já possuíam ..., em finais do setecentos, um caráter de virtude artística, o qual no pensamento dos teóricos e artistas posteriores seria apenas exacerbado.”⁷

Em sua definição formal o esboço é determinado pelas qualidades de espontaneidade, sinceridade e originalidade, independentemente do material utilizado, pena, carvão, lápis ou pincel. A palavra está sempre associada a características de inacabado, dinamismo e movimento. Em outros termos, o esboço é a materialização de uma ideia ou de uma imagem tirada do natural de maneira sintetizada.

Na didática acadêmica francesa o termo esboço se refere aos processos *ébauche* e *esquisse*. O *ébauche* representa o estágio inicial da realização de uma pintura, em que são enfatizadas as grandes linhas, as massas principais, as formas, a ação, o efeito geral e o esquema de cor da cena a ser representada. Ou seja, é uma espécie de marcação inicial feita com a própria tinta, na qual é organizada a composição, sem se ater aos detalhes de acabamento. *Ébauche* ainda significa a pintura em camadas, constituindo a base para a pintura finalizada, é por assim dizer uma “pré pintura”, executada de modo espontâneo, assim como o esboço.

Já o esquisse, corresponde a um esboço de composição normalmente em dimensões pequenas, que servirá de referência para a construção de uma obra posterior de dimensões maiores.

É possível encontrar referências ao esboço no acervo do museu DJVI, tanto em trabalhos práticos do entresséculos – desenhos e pinturas - como também em manuais de pintura do início do século XIX, programas de aula, ementas de curso e como etapa das competições para o prêmio de viagem ao estrangeiro.

Ao investigar o Setor de Obras Raras do museu, encontramos o livro “A Arte de pintar a óleo conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a imitação dos primeiros Mestres das Escolas Italianas, Inglesa e Flamenga”, do autor Thomas Bardwell (1704-1767). Segundo fontes⁸, o tratado foi traduzido por Félix Èmile Taunay e publicado 1836, para que servisse de manual de pintura para os estudantes da academia.

Podemos notar na didática do livro os termos – “primeira mão” ou “esboço”, que correspondem ao *ébauche* francês. O livro trata da pintura em camadas a começar pelo esboço, e destaca que “a primeira mão” deveria ficar “brilhante e espirituosa”, e ainda que, “quanto menos misturadas as tintas, melhor.”⁹

Essa observação é extremamente significativa pois se aproxima do método tratado por Albert Boime em relação à prática francesa, o qual chama de “mosaico *demi tainte*”. A pintura em mosaico consiste em aplicar os tons de cores, justapostos sem misturá-los. Boime acredita que a apreciação, por parte dos acadêmicos, das obras dos artistas venezianos e dos esboços de Rubens, contribuiu para a popularização do método na academia europeia, em fins do século XVII.¹⁰

Rubens é considerado uma das grandes expressões da Escola Flamenga em termos de inovação técnica; ele instruía seus pupilos para que não misturassem as luzes durante o processo de execução da pintura, para que assim se mantivessem “puras”: “consegue-se isso”, dizia ele:

colocando cada cor em seu lugar, uma perto da outra, de sorte que com um ligeiro misturar, feito com a trincha ou o pincel, consegue-se fundi-las, passando-se de uma para outra, sem as empastar e, então, pode-se retornar sobre esta preparação e dar os toques necessários decididos, que são sempre as marcas distintas dos grandes mestres.¹¹

O método de Rubens se aproxima da definição de *ébauche* supracitado. Durante a execução do processo acadêmico, os artistas, em muitos casos, se utilizavam da pintura em mosaico, já que o método permitia maior facilidade na execução da pintura evitando que as cores se tornassem “lamacentas”.¹²

Ainda podemos observar a aplicação do método esboço, nos programas de aula dos professores Vitor Meirelles e Rodolfo Amoedo. Meirelles afirma em seu programa de pintura histórica de 1862 que “os alunos serão obrigados a exercitarem-se no estudo de composição fazendo esboços dos assuntos que o professor tiver escolhido, quer sejam de história Antiga, da Idade Média ou Moderna”.¹³ Igualmente, nos programas de 1896, 1918 e 1920, Amoedo instrui seus alunos para que se exercitem na prática de *esbocetos* de composição de assuntos variados.¹⁴

O processo de síntese da forma era um recuso fundamental trabalhado na didática acadêmica desde as etapas iniciais de desenho.

Ao chegar na fase de estudo de modelo vivo, o aluno se situava diante da figura e era orientado, num primeiro momento, a realizar um desenho de linhas simplificadas, apreendendo os elementos essenciais da mesma.¹⁵

Esse método era responsável por fornecer ao aluno a noção de conjunto e proporção, ou seja, a relação entre partes e todo, o todo e as partes. Este era um problema que o aluno muitas vezes, tinha dificuldade de compreensão. O pintor Jules Breton exprime a dificuldade enfrentada neste nível, ele afirma:

O grande erro da maioria dos alunos estava em sair do seu caminho para incluir detalhes em seus desenhos que suportavam pouca relação uns com os outros, como narizes e bocas que não combinavam. Na elaboração dos modelos eles mostravam músculos que não se encaixavam na construção todo (...)¹⁶

Para concentrarem-se apenas na essência da forma, o mestre Dominique Ingres admoestava os discípulos a observarem apenas as linhas e as massas sem se ater aos detalhes de acabamento, dizia ele: “Linha e massa. O movimento do modelo deve ser expresso em poucas linhas e não deve haver nenhum detalhe nas manchas claras e escuras, ou se houver, deve estar subordinado às suas massas essenciais de luz e sombra”.¹⁷

A noção de conjunto era muito importante durante a execução dos exercícios de academias, não importava ao mestre, a construção de um belo nariz pelo estudante, caso este, não estivesse em perfeita harmonia com as outras partes da cabeça e esta, por sua vez, em conformidade com o corpo inteiro.

A fim de apreender a ação dominante do modelo e os movimentos dos músculos, o aprendiz realizava, num primeiro momento, um desenho levemente esboçado, indicando as direções gerais da figura. O desenho *Nu masculino* (figura 1), de Rodolfo Amoedo, indica linhas

que configuram a forma de modo sintético. Podemos notar na parte inferior do desenho (detalhe fig. 1), que o então estudante simplificou os membros inferiores da figura, por meio de linhas diagonais, verticais e curvas. A figura desenhada é resultado de interações entre elementos formais. A percepção do mundo físico torna-se pelas mãos do pintor, um equivalente criado “pelas possibilidades que o meio de expressão proporciona.”¹⁸ Neste caso, o processo de síntese promove a figuração.



Figura 1: **Rodolfo Amoêdo (1857 - 1941)**. *Nu Masculino*, 1880. Carvão s/ papel, 63,5 x 49 cm. Rio de Janeiro, Museu D. João VI/ EBA/ UFRJ, registro 254. Fonte: Foto da autora, 2013.

Modesto Brocos, relata o mesmo procedimento realizado durante as aulas de modelo vivo na Escola de Paris:

Na segunda feira abria-se a aula com o modelo na pose, e os alunos, a medida de ir sendo chamados, colocavam-se nos seus lugares, marcando todos eles a figura a traços simples, para indicar o movimento e as proporções, de modo que no dia seguinte, terça feira, o professor pudesse julgar do conjunto do trabalho.¹⁹

Segundo Boime, esse exercício era dividido em duas etapas principais: *mise en place* e a execução final. Assim começavam a partir de esquemas simples até atingir as estruturas mais complexas, sempre a observar o conjunto, ou seja, a proporção e o todo.²⁰

Após a construção da figura por meio de linhas simples o artista prosseguia no trabalho observando as massas, isto é, os valores de claro escuro²¹. Este procedimento é notado na parte superior do desenho de Amoedo (detalhe figura 1). Todo o aprendizado da fase de cópias de gesso, que tinha por finalidade desenvolver a percepção do novato em termos de volume, altura,

largura, proporção e das diferentes nuances de luz e sombra incididas sobre o objeto, eram transportadas para a fase de modelo vivo.

Assim, como apontado por Arthur Valle, a divisão do desenho em duas fases - uma que destacava o contorno da figura e a outra que enfatizava o modelado em valores de claro escuro -, remonta a união da tradição do conceito romano florentino, que ressaltava o contorno linear, com o veneziano, que fazia prevalecer as concepções da luz e sombra.²²

A partir desses conceitos alguns professores como Zeferino da Costa adotaram o seguinte método de ensino:

2º Os alumnos da 2ª turma que são os principiantes, mas que já tenham cursado a aula de - desenho figurado -, a de perspectiva e algumas noções de - anatomia - com aproveitamento bastante, ou que por uma prova prévia se mostrem habilitados para passarem ao estudo de modelo vivo, serão obrigados a desenhar o modelo só por meio de linhas, isto é: - marcação do movimento com as devidas proporções das partes e conjuncto, ate conseguir marcar também a divisão do claro-escuro e habilitarem-se a passar para a - 1ª turma - 3º - Os alumnos da 1ª turma continuarão seus estudos aperfeiçoando-se em tudo quanto aprenderam na 2ª e entrarão no estudo de modelagem do - Claro-escuro com todos seus accidentes, podendo então cada um, e só depois de ter bastante pratica da technica do desenho, adoptar o processo e maneira de desenhar que entender mais próprios ao seu Character individual.²³

As palavras de Zeferino apontam a didática acadêmica dividida em etapas, a fim de facilitar a compreensão do estudante, e a importância de, a partir do desenvolvimento e do estudo aplicado, atingir o estilo pessoal.

Somente após, trabalhar as linhas e as massas essenciais de claro escuro de modo esboçado, o aluno partia para a fase de conclusão do trabalho. Ainda em relação ao desenho de Amoedo, na cabeça da figura, (detalhe fig. 1) notamos uma parte mais “inacabada”, em que o artista fundiu figura e fundo por meio da mancha escura, e outra mais elaborada, com os detalhes de acabamento.

Como podemos notar por meio dessas noções, o movimento e o todo eram problemas tratados nas primeiras noções básicas de construção da figura. Arthur Valle acredita que “a concepção de “movimento” professada nos meios oficiais pode ser considerada um exemplo típico das vias pelas quais se estabeleceram então relações entre a didática acadêmica e a estética de alguns artistas independentes”.²⁴

Assim, o movimento e as “linhas de ação”, como Valle se refere as linhas que indicam as direções do corpo, eram igualmente importantes ao movimento dos ossos e músculos e aos

poucos, os artistas de “vanguarda” se desvincularam das questões anatômicas e passaram a conferir maior importância a estrutura rítmica do movimento da linha por si mesma.

Todas essas noções adquiridas nas etapas de desenho eram levadas para a pintura.

Ao chegar ao nível da pintura, o mesmo procedimento era aplicado. A pintura *Nu Feminino de Costas* de Eliseu Visconti, aponta que o artista começou a mesma por meio de um desenho levemente esboçado, assim como no desenho de Amoedo. (Figura 2, detalhe)

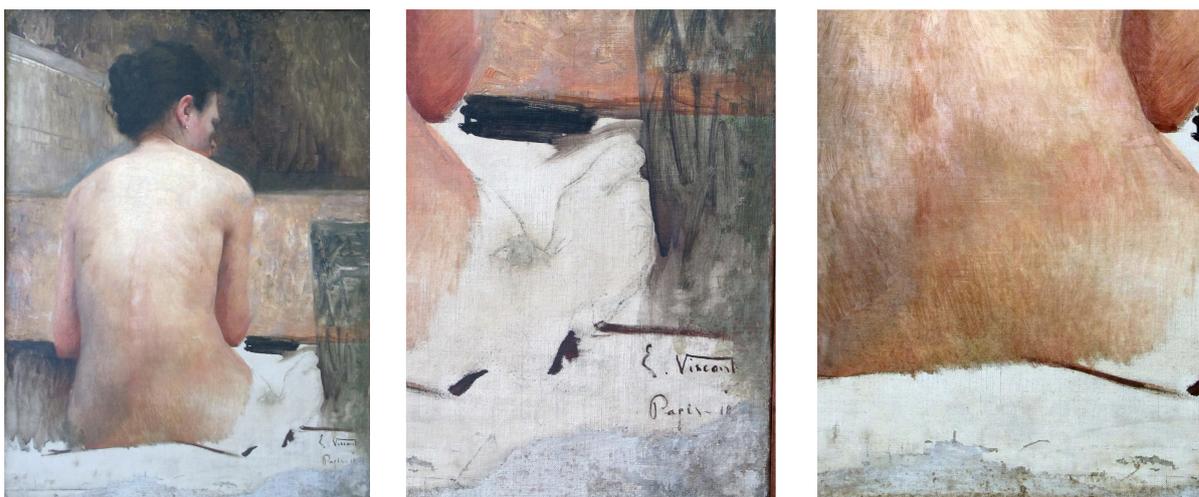


Figura 2: **Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)**. *Nu feminino de costas (Academia)*, s/d. Óleo s/ tela, 80,5 x 60 cm. Rio de Janeiro, Museu D. João VI/ EBA/ UFRJ, registro 0049. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2011.

Após a marcação inicial, o artista trabalhava as áreas de sombra, observadas na figura de maneira bastante simples com movimentos de esfregação.²⁵ Neste momento ele utilizava a tinta dissolvida numa solução de óleo de linhaça com terebintina, conhecida como *sauce*.²⁶ Tal etapa do processo pode ser observada na parte inferior da pintura de Eliseu (Figura 2, detalhe), na qual essa primeira camada permanece aparente, já que não foi coberta com as posteriores etapas do processo. Nesta fase, os estudantes eram orientados a não prestarem nenhuma atenção aos detalhes e às meias tintas.²⁷ Essa primeira mão encorajava o aprendiz a trabalhar as próximas fases, já que neste momento ele possuía um esboço preliminar que o orientava a pintar com as outras cores da paleta.

Após destacar a sombra principal, pintavam-se as partes mais brilhantes, misturando o pigmento branco abundantemente em ricos empastes. O pintor francês Thomas Couture recomendava que seus alunos marcassem o que costumava chamar de “dominantes” de luz e sombra, ele afirmava:

Você deve estabelecer o que chamo de ‘dominantes’ de efeitos de luz e sombra. Observe cuidadosamente seu modelo, decida qual é a sua luz mais brilhante, e situe a luz de seu desenho no lugar que ocupa na vida real. Tendo feito esta posição dominante, você naturalmente se certifica que todas as outras luzes estão subordinadas a esta.

O mesmo se aplica à sombra, o estudante deveria encontrar o seu preto mais profundo e mais forte, e usá-lo como um guia ou um diapasão para estabelecer os valores de suas sombras e outros meios-tons.²⁸

A pintura *Retrato de Homem* de Rodolfo Amoedo (Figura 3) é bastante didática para exemplificar a primeira camada de divisão da área de luz e sombra. O artista trabalhou de maneira esboçada com a tinta bastante diluída na sombra, e mais encorpada na luz.



Figura 3: **Rodolfo Amoedo (1857 - 1941)**. *Retrato de Homem*, s/d. Óleo sobre tela, 44 x 35 cm. Rio de Janeiro, Museu D. João VI/ EBA/ UFRJ, registro 7585. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2011

Após o destaque das luzes e sombras principais, o pintor começava a trabalhar com as meias tintas, justapondo os diferentes tons como o mosaico, antes referido. A pintura de Lucílio de Albuquerque é exemplar para demonstrar o processo (figura 4).



Figura 4: **Lucílio de Albuquerque (1877- 1939)**. *Busto feminino (Academia)*, s/d. Óleo sobre tela, 55,4 x 46 cm. Rio de Janeiro, Museu D. João VI/ EBA/ UFRJ, registro 0058. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2011

Assim, o aprendiz trabalhava por meio da aproximação dos tons, em que a certa distância as partes individuais se fundiam e transmitiam a aparência de volume, não se preocupando com nenhum detalhe. Boime aponta o fato de ser comum pensarmos que esse método de pintura somente foi adotado por artistas independentes, todavia este procedimento era trivial nos ateliês e academias daquele período. O autor afirma:

Do ponto de vista das tendências adotadas mais tardiamente, esse método pode parecer surpreendente. A ideia de compor um *ébauche* sob a forma de mosaico, isto é, através da justaposição de tons em vez de misturá-los, e levando-se em conta a distância do espectador transmitindo volume e o efeito geral é um conceito avançado raramente associado a esse período. Embora fosse verdade que este mosaico representasse apenas uma fase preliminar da produção artística, e não o trabalho final, esse conceito foi formulado, no entanto, nos procedimentos de pintura acadêmica, e manteve-se por artistas independentes para fazer novas experiências dentro do mesmo sistema.²⁹

Após a colocação das meias tintas, o pintor começava finalmente a dissimular o efeito de *patchwork* e unir as passagens tonais, assim a pintura adquiria um acabamento uniforme em que muitas vezes os toques de pinceladas se matem imperceptíveis.

Entretanto, no final do século XIX e início do XX, os artistas da academia brasileira já não tinham o interesse em disfarçar as marcas das pincelas como algumas obras que apresentamos nesta comunicação. Até mesmo, podemos notar, obras em esboço laureadas no importante Prêmio de Viagem ao estrangeiro.

O esboço, que rendeu a premiação máxima, ao então estudante Lucílio de Albuquerque no concurso em 1906, demonstra a maneira espontânea como a composição era criada neste tipo de competição (Figura 5). Como uma das etapas do concurso, sorteava-se um tema, e os concorrentes deveriam realizar um esboço de modo a sintetizar a ideia sobre o assunto proposto, ou seja, um *esquise*. A partir desse esboço, o estudante trabalhava em uma pintura mais finalizada em dimensões maiores (Figura 6). Apesar de se tratar de uma obra realizada para concurso, é interessante evidenciar que mesmo na pintura definitiva, Lucílio demonstra características que são próprias de um esboço. Ele, em momento algum dissimula as marcas das pincelas, de maneira que podemos sentir o gestual dinâmico do pintor enquanto cria a obra. O mesmo tratamento espontâneo do desenho foi transmitido na pintura.³⁰



Figura 5: **Lucílio de Albuquerque (1877-1939)**. Esboço para “Poema a Virgem”. Carvão sobre papel – s/d. 31,3 x 39,2cm. Reg. 206 Coleção Museu D.João VI, RJ Fonte: Foto da autora, 2013.

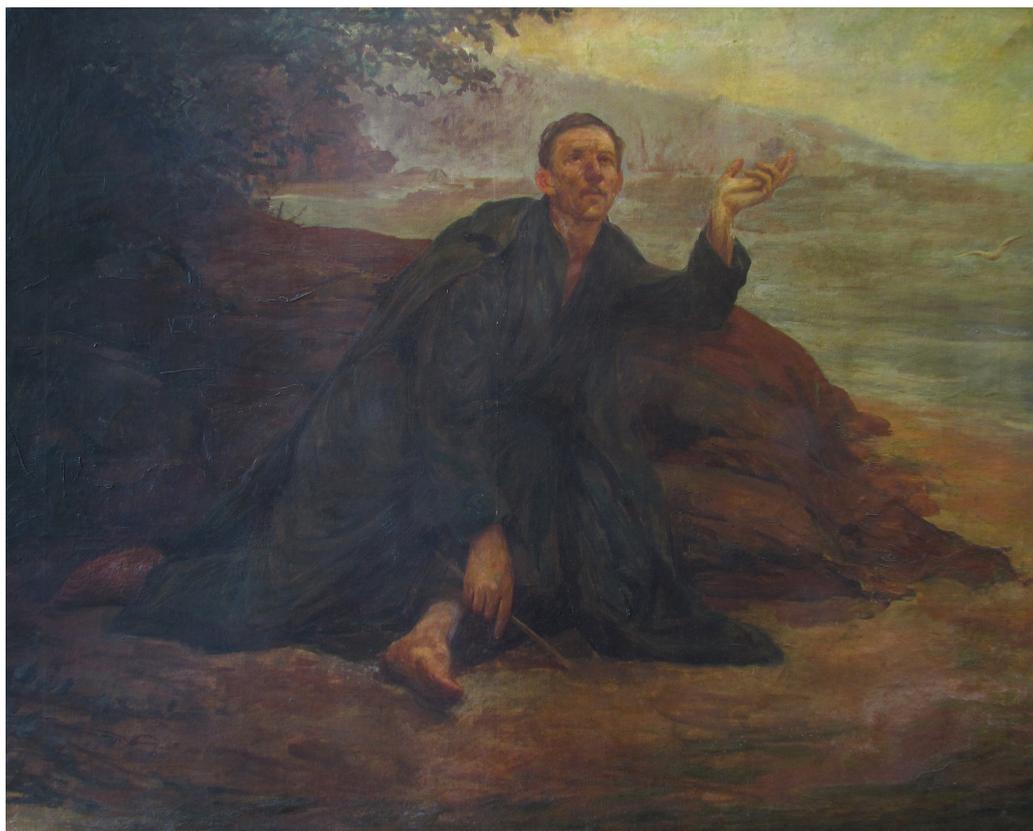


Figura 6: **Lucílio de Albuquerque (1877- 1939)**. *Anchieta escrevendo poema à virgem*, Prêmio de Viagem, 1906. Óleo sobre tela, 100 x 125 cm. Museu Dom João VI, RJ. Fonte: Foto da autora. 2013.

Segundo parecer do júri técnico, composto pelos professores, Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli e Zeferino da Costa, a obra comporta harmonia geral, como também “a indispensável lógica entre o movimento do protagonista e os acessórios que completam a cena, e boa compreensão da atitude do personagem em relação ao assunto”.³¹

Conforme Boime, os métodos *ébauche* e *esquisse* eram os mais apreciados pelos artistas independentes, o que acarretou em profundas implicações para as tendências modernas.

Analisar o aspecto construtivo da obra de arte é um importante meio para a compreensão da história do ensino desenvolvido na academia. Por meio das obras inacabadas do museu, podemos ter uma visão mais aproximada do fazer artístico e da didática acadêmica.

Embora servisse como arcabouço para as obras finais, o esboço constituía parte fundamental para a realização da pintura. Durante o “ato formativo” da obra de arte, o artista vivencia as etapas e dialoga constantemente com a experiência produtiva. Para ele, a pintura não se resume ao resultado final, mas é parte de um conjunto de ações. Assim sendo, o artista acadêmico pensava sua obra como uma construção que surgia de dentro para fora e por meio do

esboço ele podia se concentrar apenas em sua essência mesma. Este processo torna-se, deste modo, o elo de ligação entre acadêmicos e modernos, já que é o “embrião da pintura”. Ele é a gênese da criação artística, e embora a técnica tenha ficado conhecida por meio das tendências modernas, certos princípios da imagem pictórica, como composição, ritmo e relações cromáticas, independiam do tema e faziam parte da trajetória cognoscitiva do estudante de arte.

Por meio das análises aqui apresentadas, fica patente a relação entre a técnica de esboço e a formação da pintura na Academia brasileira. O sentido de unidade, conjunto, ritmo e movimento constituíam para o pintor a chave de seu conhecimento.

Notas

¹ Bacharel em Pintura, EBA, UFRJ. Mestranda PPGAV, linha de pesquisa- História e Crítica da Arte.

² PEREIRA, S. G. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.

³ Segundo o filósofo Pierre Francastel, [...] “existe um pensamento plástico- ou figurativo- como existe um pensamento verbal ou um pensamento matemático. A retórica não é o único meio de reunir signos. Os que fazem reservas ao valor autônomo da Arte confundem na realidade imitação e representação”. FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970 p.69.

⁴ Cf. BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London: Yale University Press, 1986.

⁵ *Id, ibid.* 1986, p. 47.

⁶ BROCOS, *Retórica dos Pintores*, 1933, p.104. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/brocos_retorica.htm. Acesso em: 13 de Maio de 2014.

⁷ 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, xxv, 446 f., II vol.: il. p. 220.

⁸ Cf. COELHO, D.R.; LEITE, R.R. A relevância das retóricas visuais na formação artística brasileira. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ret_reg.htm>. Acesso em: 10 de Abril de 2013.

⁹ BARDWELL, T. *A Arte de pintar a óleo conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a imitação dos primeiros Mestres das Escolas Italianas, Inglesa e Flamenga*, 1836, p.15.

¹⁰ *Op cit.*, 1986, p. 81.

¹¹ RUBENS *apud* MOTTA, E. *Iniciação à Pintura*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976, p.80.

¹² *Op cit.*, 1986.

¹³ MEIRELLES *In* Acervo Arquivístico Museu Dom João VI, pasta 233.

¹⁴ Nos Programas de aula de pintura de Amoedo de 1896, 1918 e 1920, consta o termo *esbocetos de composição*. Cf. http://www.dezenovevinte.net/documentos/programas_enba.html. Acesso em: 10 de Maio de 2014.

¹⁵ BOIME, *op cit.*

¹⁶ BRETON *apud* BOIME, *id ibid.*, p. 31. (tradução nossa)

¹⁷ INGRES, *apud* BOIME, *id ibid.*, p.31. (tradução nossa)

¹⁸ ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. XI.

¹⁹ BROCOS, *id ibid.*, p. 142.

²⁰ BOIME, *id ibid.*, p. 32.

²¹ A massa também estava associada ao termo valor. O pintor Henrique Cavallero explica seu significado: Releva notar que as palavras tom, gama, valores, nuança, colorido, contrastes, côr local, usadas correntemente em pintura e tomadas por vezes em sentidos vários e confusos, nem sempre são aplicadas de acordo com suas próprias designações. [...] Em pintura, os valores dependem da intensidade luminosa da côr dos objetos, em relação à escala que vai do branco ao preto e considerada como limites extremos da escala cromática. Em desenho, dependem exclusivamente daquela escala. CAVALLERO *apud* VALLE, *op. cit.*, p.313.

²² VALLE, *id ibid.*, p.113.

²³ ZEFERINO *apud* VALLE, *op. cit.*

²⁴ VALLE, *ibid.*, p.116.

²⁵ BOIME, *id. Ibid.*

²⁶BOIME, *id. Ibid.* p.37.

²⁷No manual da Monarquia de *Julho* consta a seguinte indicação: “Você não deve prestar nenhuma atenção aos meios-tons e detalhes até que tenha trabalhado as massas principais. Se logo após, de desenhado o contorno da figura, estiver por terminar o trabalho rapidamente, colocando os detalhes e os meios-tons em torno da zona de luz, você poderá cair no erro característico de fazer com que os detalhes apareçam em tons carregados e duros, ao passo que deviam ser brilhantes e envoltos em reflexos luminosos.” BOIME, *id. Ibid.*, p.28. (*tradução nossa*)

²⁸COUTURE *apud* BOIME, *id. ibid.*, pp. 28-29. (*tradução nossa*)

²⁹BOIME, *id. ibid.*, p. 38.

³⁰É importante ressaltar que o concurso de esboço, não tratava apenas de uma mera execução rápida, o que seria apenas uma demonstração de virtuosidade, mas antes uma atenção voltada para a composição, para o todo, o efeito geral, o que naturalmente conduzia o pintor a relegar os detalhes de acabamento para segundo plano.

³¹VALLE, Arthur (org.). Termos de julgamento das provas dos Concursos ao Prêmio de Viagem em pintura durante a Primeira República. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/documentos/pareceres.htm>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2014.