Antonio Morais Comin

O MODELADO PICASSIANO:
Rupturas e Transformações

UNESP - 1998



O Modelado Picassiano:
rupturas e transformações

πλαστης

Antonio Morais Comin

1998

ANTONIO MORAIS COMIN

O MODELADO PICASSIANO:
Rupturas e Transformações

BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS BAURU

ANTONIO MORAIS COMIN

O MODELADO PICASSIANO:
Rupturas e Transformações

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Campus de Bauru, *Curso de Pós-Graduação "Projeto, Arte e Sociedade"*, Área de Concentração: *Comunicação e Poéticas Visuais*, para a obtenção do título de Mestre em Artes Plásticas.

Orientador: **Profª. Drª. Cleide Santos Costa Biancardi.**

BAURU
1998

N.º 737
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

Comin, Antonio Morais.

A metodologia aplicada no processo do modelado na produção escultórica de Picasso. Suas transformações e Rupturas estéticas no contexto histórico-crítico.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Campus de Bauru, SP.

1. Escultura – processos de elaboração 2. Modelado – técnica – método plástico

DADOS CURRICULARES
ANTONIO MORAIS COMIN

NASCIMENTO	11.02.1949 – Agudos / SP.
FILIAÇÃO	Pedro Luiz Comin Rosa Morais Comin
1970/1973	Curso de Graduação. Faculdade de Ciências da Fundação Educacional de Bauru.
1973/1975	Professor Assistente em Escultura do Departamento de Artes, da Fundação Educacional "Miguel Mofarrej" de Ourinhos/SP.
1976/1988	Professor Auxiliar de Ensino (Escultura) do Departamento de Artes da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade de Bauru/SP
1988/1998	Professor-técnico especializado em docência, do Departamento de Artes da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Campus de Bauru/SP.



Àqueles que se dedicam a desvendar os mistérios que envolvem a concepção escultórica.
Especialmente aos artistas que os produzem.

Agradecimentos

A concretização deste trabalho só foi possível com a colaboração direta ou indiretamente de profissionais especializados. A todos manifestamos a nossa gratidão:

Aos colegas do Departamento de Artes da Unesp de Bauru, pelo grande apoio e estímulo para que não sucumbíssemos nos momentos difíceis da pesquisa;

Aos Professores do Curso de Pós-graduação do Campus de Bauru, pelos acréscimos de conhecimentos durante os cursos, especialmente à Dr.ª Lair Ana Barreira, pela demonstração de sua sensibilidade artística na metodologia de abordagem da produção estética;

À amiga e orientadora Dr.ª Cleide Santos Costa Biancardi, que com seu profundo conhecimento específico em Artes Plásticas, ampliou os espaços para que nos movessemos com maior liberdade e segurança, direcionando a trajetória da nossa pesquisa;

Ao Ariel N. Comin do Curso de Comunicação Visual da Unesp, Campus de Bauru, pela idealização gráfica e elaboração computadorizada da apresentação deste trabalho;

Aos funcionários do Pós-graduação da Unesp de Bauru pela eficiência no atendimento e nas informações antecipadas para que não ultrapassassemos os prazos legais.

Eu não procuro... encontro!

Pablo Ruiz Blasco – Picasso

(1881 – 1973)

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS 9

LISTA DE TABELAS 12

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO I 18

O MODELADO: UM PROCESSO ESCULTÓRICO MUTANTE 18
PERCURSOS HISTÓRICOS 18
O MODELADO COMO LINGUAGEM EXPRESSIVA 25
A ARGILA 27
O ESTUQUE 53
O GESSO 57
A CERA 60
O MODELADO COMO MEIO TRANSITÓRIO 61
O MODELADO COMO EXPRESSÃO AMBÍGUA 74
O MODELADO COM INTERFERÊNCIAS E CRUZAMENTOS PLÁSTICOS 84

CAPÍTULO II 90

O MODELADO NA TRANSIÇÃO DA ESCULTURA DO SÉC. XIX 90
MEDARDO ROSSO (1858 – 1928) 101
AUGUST RODIN (1840 – 1917) 104
ARISTIDE MAILLOL (1861-1914) 123
EDGAR DEGAS (1834-1917) 128
HENRI MATISSE (1869-1954) 131
AUGUST RENOIR (1841-1919) 137

CAPÍTULO III 139

O MODELADO PICASSIANO 139
PICASSO, ESCULTOR. 139
O MODELADO PICASSIANO: RUPTURAS E TRANSFORMAÇÕES 161

CONCLUSÃO 203

BIBLIOGRAFIA 206

RESUMO 212

ABSTRACT 213

LISTA DE FIGURAS

		página
FIGURA 1.	TERRACOTA EGÍPCIA 3400 A.C.	31
FIGURA 2.	ESTATUETA VOTIVA, TERRACOTA, SANTUÁRIO PETSOPHA.	32
FIGURA 3.	TERRACOTA 2500 A 2000 A.C. – HERAKLION.	33
FIGURA 4.	DIVINDADE COBRA, FAIANÇA, 1700 A 1600 A.C. KNOSSOS.	35
FIGURA 5.	FIGURA VOTIVA DE AGIA IRINI. TERRACOTA.	36
FIGURA 6.	DEUSA. KNOSSOS. TERRACOTA, 1400/1200 A.C.	38
FIGURA 7.	ÍDOLO FEMININO. BEÓCIA, TERRACOTA, SÉC. VII A.C.	39
FIGURA 8.	HOMEM DE PÉ. TERRACOTA, SÉC. IV – III A.C.	40
FIGURA 9.	HOMEM CAVALGANDO SOBRE UM CENTAURO. ÉPOCA HELENÍSTICA.	41
FIGURA 10.	ESTÁTUA DO FALECIDO. TERRACOTA, SÉC. VII A.C. CAERE.	42
FIGURA 11.	SILENUS E MAENAD. TERRACOTA, 480 A.C. ROMA.	43
FIGURA 12.	CABEÇA DE HOMEM. ARGILA PINTADA, SÉC. I A.C.	46
FIGURA 13.	MADONA. TERRACOTA POLICROMADA. LUCA DELLA ROBBIA, 1454.	48
FIGURA 14.	LEONARDO DA VINCI. TERRACOTA, 1500.	49
FIGURA 15.	CAVALO. TERRACOTA. DINASTIA TUNG.	50
FIGURA 16.	FIGURA MOCHICA. TERRACOTA. PERU, CERCA DE 500.	51
FIGURA 17.	FIGURA SENTADA. TERRACOTA OLMECA. CERCA DE 1200 A 1600 A.C.	52
FIGURA 18.	OS MISTÉRIOS DE DIONÍSIO. ESTUQUE. 19 A.C.	54
FIGURA 19.	OS AMANTES. GEORGE SEGALL, GESSO.	60
FIGURA 20.	DEFINIDOR DE ALBERTI.	63
FIGURA 21.	HÉRCULES E CACO. MODELO EM CERA. MICHELANGELO, 1528.	69
FIGURA 22.	O RAPTO DAS SABRINAS. MODELO EM CERA. GIOVANNI BOLOGNA.	71
FIGURA 23.	CABEÇA DE SANTO ATANÁSIO. MODELO EM CERA. BERNINI, 1661.	71
FIGURA 24.	MONUMENTO À LUÍZ XV. MODELO EM CERA. PIGALLE, 1756.	72
FIGURA 25.	MEDITAÇÃO. MODELO EM GESSO, 1896.	73
FIGURA 26.	TOCADOR DE FLAUTA. FIGURA VOTIVA DE TYLISSOS, 1700 A.C., BRONZE.	75
FIGURA 27.	KOURUS. BRONZE DO SÉC. VI A.C.	76
FIGURA 28.	O MÚSICO NEGRO, SÉC. II A.C. BRONZE, ARTE GREGA.	78
FIGURA 29.	AURIGA DE DELFOS, SÉC. V A.C. BRONZE GREGO.	79
FIGURA 30.	CABEÇA DE BRUTO, SÉC. III A.C. BRONZE ROMANO.	81
FIGURA 31.	JUDITH, 1453. BRONZE. DONATELLO.	82
FIGURA 32.	O VASO DE ABSINTO. 1914, BRONZE PINTADO. P. PICASSO.	85

FIGURA 33.	**PERSEU COM A CABEÇA DA MEDUSA, 1804 – 1806. ANTONIO CANOVA, MÁRMORE, 2,20 M.**	91
FIGURA 34.	**ESTUDO PARA CUPIDO E PSIQUE, 1793, ARGILA. ANTONIO CANOVA.**	94
FIGURA 35.	**MARSELHESA, 1833/36, BRONZE. FRANÇOIS RUDE.**	97
FIGURA 36.	**UGULINO E SEUS FILHOS, 1860, SBOZZETO, ESTUDO EM ARGILA. J. B. CARPEAUX.**	98
FIGURA 37.	**RATAPOIL, 1850, BRONZE. HONORÉ DAUMIER.**	100
FIGURA 38.	**IMPRESSÃO DE MENINO DIANTE DE FOGÕES ECONÔMICOS, 1892, CERA. MEDARDO ROSSO.**	103
FIGURA 39.	**O HOMEM COM NARIZ QUEBRADO, 1864, BRONZE. A. RODIN.**	104
FIGURA 40.	**CABEÇA DE JEAN DE FIENNES, 1886/87, BRONZE. A. RODIN.**	106
FIGURA 41.	**A GRANDE SOMBRA, 1902 – 1903, BRONZE. A. RODIN.**	107
FIGURA 42.	**ESTUDOS PARA BALZAC, 1897, ARGILA E GESSO. A. RODIN.**	110
FIGURA 43.	**EU SOU BELA, 1882, BRONZE. A. RODIN.**	113
FIGURA 44.	**JEAN DE FIENNES, 1895 – 1899, BRONZE. A. RODIN.**	115
FIGURA 45.	**O HOMEM ANDANDO, 1897, BRONZE. A. RODIN.**	118
FIGURA 46.	**A MEDITAÇÃO SEM BRAÇOS, 1896 – 1897, BRONZE. A. RODIN.**	122
FIGURA 47.	**MEDITERRÂNEA, 1902 – 1905, BRONZE. A. MAILLOL.**	123
FIGURA 48.	**O PENSAMENTO, 1930, BRONZE. A. MAILLOL.**	125
FIGURA 49.	**MULHER EM PÉ, 1932, BRONZE. G. LACHAISE.**	126
FIGURA 50.	**PEQUENO BUSTO, 1955, BRONZE. A. GIACOMETTI.**	127
FIGURA 51.	**DANÇARINA OLHANDO A SOLA DO PÉ DIREITO, 1896 – 1911, BRONZE. E. DEGAS.**	129
FIGURA 52.	**A MASSAGEM, 1896 – 1911, BRONZE. E. DEGAS.**	130
FIGURA 53.	**NÚ DEITADO, 1933, BRONZE. H. MATISSE.**	132
FIGURA 54.	**A SERPENTINA, 1909, BRONZE. H. MATISSE.**	134
FIGURA 55.	**CABEÇA DE JEANNETTE III, 1910 – 1913, BRONZE. H. MATISSE.**	134
FIGURA 56.	**HENRIETTE II, 1925, BRONZE. H. MATISSE.**	135
FIGURA 57.	**A LAVADEIRA, 1917, BRONZE. A. RENOIR.**	137
FIGURA 58.	**MULHER SENTADA, 1902, BRONZE. P. PICASSO.**	141
FIGURA 59.	**FIGURA, 1907, MADEIRA PINTADA. P. PICASSO.**	143
FIGURA 60.	**CABEÇA DE MULHER, 1909, BRONZE. P. PICASSO.**	144
FIGURA 61.	**GUITARRA, 1912, CHAPA E ARAME. P. PICASSO.**	145
FIGURA 62.	**VIOLINO E JARRO SOBRE A MESA, 1915, MADEIRA PINTADA, CRAVOS E CORDÉIS. P. PICASSO.**	146
FIGURA 63.	**VASO DE ABSINTO, 1914, BRONZE PINTADO. P. PICASSO.**	147
FIGURA 64.	**FIGURA DE MULHER, 1928, BRONZE. P. PICASSO.**	149
FIGURA 65.	**CONSTRUÇÃO COM FIO METÁLICO, 1928/29. P. PICASSO.**	150

FIGURA 66.	**CABEÇA DE MULHER, 1931, BRONZE. P. PICASSO.**	151
FIGURA 67.	**CABEÇA DE MULHER, 1932, BRONZE. P. PICASSO.**	152
FIGURA 68.	**MULHER DEITADA, 1932, BRONZE. P. PICASSO.**	153
FIGURA 69.	**CABEÇA DE GUERREIRO, 1933, BRONZE. P. PICASSO.**	154
FIGURA 70.	**FIGURA, 1935, MADEIRA, CORDÉIS, GARFOS. P. PICASSO.**	154
FIGURA 71.	**O HOMEM COM CORDEIRO, 1942/44, BRONZE. P. PICASSO.**	155
FIGURA 72.	**CABEÇA DE TOURO, 1943, ASSEMBLAGE. P. PICASSO.**	155
FIGURA 73.	**A)MULHER EM PÉ, 1947, BRONZE; B)MULHER COM BRAÇO ERGUIDO, 1943, BRONZE; C)MULHER, 1940, GESSO. P. PICASSO.**	157
FIGURA 74.	**RAMO DE FLORES, 1953, BRONZE. P. PICASSO.**	157
FIGURA 75.	**A MENINA SALTANDO A CORDA, 1950, BRONZE. P. PICASSO.**	158
FIGURA 76.	**CAVEIRA DE CABRA E JARRO, 1951, BRONZE. P. PICASSO.**	158
FIGURA 77.	**MULHER E MENINO, 1961, CHAPA. P. PICASSO.**	159
FIGURA 78.	**MULHER SENTADA, 1902, BRONZE. P. PICASSO.**	163
FIGURA 79.	**CABEÇA DE PICADOR COM NARIZ TORTO, 1903, BRONZE. P. PICASSO.**	164
FIGURA 80.	**O LOUCO, BUFON, 1905, BRONZE. P. PICASSO.**	166
FIGURA 81.	**CABEÇA DE MULHER, 1909, BRONZE. P. PICASSO.**	168
FIGURA 82.	**O VASO DE ABSINTO, 1914, BRONZE PINTADO. P. PICASSO.**	170
FIGURA 83.	**FIGURA DE MULHER, 1928, BRONZE. P. PICASSO.**	172
FIGURA 84.	**MULHER, 1932, BRONZE. P. PICASSO.**	174
FIGURA 85.	**CABEÇA DE MULHER, 1932, BRONZE. P. PICASSO.**	175
FIGURA 86.	**MULHER DEITADA, 1932, BRONZE. P. PICASSO.**	176
FIGURA 87.	**O GALO, 1932, BRONZE. PICASSO.**	177
FIGURA 88.	**O GALO, 1933, BRONZE. PICASSO.**	177
FIGURA 89.	**CABEÇA DE MULHER, 1932, BRONZE. P. PICASSO.**	178
FIGURA 90.	**CABEÇA DE MULHER, 1932, BRONZE. P. PICASSO.**	178
FIGURA 91.	**CABEÇA DE GUERREIRO, 1933, BRONZE. P. PICASSO.**	181
FIGURA 92.	**A)MULHER EM PÉ, 1947, BRONZE; B)MULHER COM BRAÇO ERGUIDO, 1943, BRONZE; C)MULHER, 1940, GESSO. P. PICASSO.**	182
FIGURA 93.	**MULHER COM MAÇÃ, 1943, BRONZE. P. PICASSO.**	184
FIGURA 94.	**HOMEM COM CORDEIRO, 1944, BRONZE. P. PICASSO.**	186
FIGURA 95.	**FORMA FEMININA, 1948, BRONZE. P. PICASSO.**	190
FIGURA 96.	**VASO E PRATO DE DOCES, 1953, BRONZE. P. PICASSO.**	191
FIGURA 97.	**RAMO DE FLORES, 1953, BRONZE. P. PICASSO.**	192
FIGURA 98.	**MENINA SALTANDO A CORDA, 1950, BRONZE. P. PICASSO.**	193
FIGURA 99.	**CAVEIRA DE CABRA E JARRO, 1951, BRONZE PINTADO. P. PICASSO.**	198

LISTA DE TABELAS

		página
TABELA 1.	**DIVISÃO TRADICIONAL DAS ARTES PLÁSTICAS**	88
TABELA 2.	**SUBDIVISÃO IDENTIFICADA NA PESQUISA**	89
TABELA 3.	**SÍNTESE DA EVOLUÇÃO DO MODELADO PICASSIANO**	199
TABELA 4.	**PERÍODOS DO MODELADO**	200
TABELA 5.	**ESCULTURAS ELABORADAS POR PICASSO (DE 1902 A 1935)**	201
TABELA 6.	**ESCULTURAS ELABORADAS POR PICASSO (DE 1936 A 1971)**	202

INTRODUÇÃO

Há poucos anos tive a oportunidade de ter acesso à produção escultórica de Picasso. E foi através dessa descoberta que passei a interessar-me pelo modelado picassiano.

A produção escultórica de Picasso foi descoberta pelos teóricos tardiamente, o que relevou a importância, dada a sua pintura desde os seus inícios, atribuindo a Picasso a sua difusão como pintor.

Pablo Ruiz Blasco – **Picasso**, iniciou suas pesquisas plásticas como escultor em 1902, quando realizou a primeira escultura que se conhece de sua autoria a **Mulher Sentada**. Modelada em argila, esta obra revela no seu processo de elaboração as primeiras intenções estéticas de um artista que concretizaria grande inovações nesta modalidade escultórica.

A sua produção escultórica, que se estenderá aproximadamente até 1971, demonstrará na dinâmica revolucionária, de seus enfoques, a grande versatilidade do escultor que tem como premissa a **ruptura de linguagens convencionais**. Isso comprovadamente é concretizado pelo artista na pesquisa de processos e matérias escultóricas, que possibilitaram a revelação do seu imaginário na ambígua fragmentação da linearidade de representação.

Mas a sua obra não é somente *ruptura*. Este visionário artista em sua trajetória não deixará de abordar os processos escultóricos tradicionais, como a **talha** e o **modelado**. E é aí que este escultor desconhecido inova, ele retoma-os com uma nova

unesp

postura estética. Essa sua atitude transformadora já é constatada em sua primeira escultura quando utilizou o *modelado* na sua elaboração: um processo considerado como a herança histórica dos antigos métodos. Obstinado pela **transformação, Picasso não revoluciona na transformabilidade da natureza do processo convencional desta obra – um simplificado modelado manual, mas no tratamento plástico que o escultor atribui a figura acentuando-lhe o volume com um modelado ótico de superfície**.

Essas inovações serão constantes na evolução do seu modelado que é objeto de análise em nossa pesquisa. E assim projetamos para o desenvolvimento da nossa abordagem teórica, nos basearmos em documentação fotográfica das obras modeladas enfocadas, sendo que a sua grande maioria foi possibilitada pelos arquivos fotográficos das esculturas de Picasso publicadas pelos teóricos Werner Spies, Ingo F. Walther, H. Kahnweiller, Christian Zervos, Brassai, Georges Bloch, Albert Elsen, René Gaffé, Welcker Carola Gieldion, Roland Penrose, Enrico Prampolini, Alain Jouffroy, Giulio Carlo Argan, Odisseus Eltys, Herbert Read e Michel Seuphor.

Intencionamos, com embasamento teórico fundamentado no conhecimento acumulado e divulgado por esses pesquisadores, particularmente os estudos avançados dos teóricos Werner Spies, Ingo F. Walter e Herbert Head, *redimensionar as etapas da evolução do seu modelado, indicando as suas possíveis rupturas e transformações*.

Ao iniciarmos esta pesquisa, a definição de processos escultóricos tradicionais, projetou o impulso dos primeiros passos, para a formulação de uma base teórica, que possibilitou o desenvolvimento desse estudo. Revela-se a consideração de que *o processo do modelado tem suas especialidades, que o diferencia dos demais, e projeta*

unesp

uma trajetória histórica que nos permite estabelecer, o elo de ligação entre os escultores.

Teóricos que refletiram sobre essas questões estéticas como Plínio, Vasari, Cellini, Ruskin, Focillon, Wickhoff, A. Riegl, Herbert Read... também devem ser considerados, pois nos permitiram averiguar a trajetória histórica do processo enfocado, e ao mesmo tempo constatar o seu condicionamento, **a uma determinada intencionalidade artística preponderante em cada época**. Essa intencionalidade e esse condicionamento motivou e concretizou a sua acentuação no processo artístico, como **linguagem expressiva**, **meio transitório**, **forma ambígua ou de interferências e cruzamentos plásticos**.

Tais acentuações definiram no processo o seu caráter mais **expressivamente artístico**, ou simplesmente como um recurso **tecnicista**. Isso naturalmente refletiu no papel do escultor, estatuário, talhista ou modelador, e na consagração do modelado como uma categoria escultórica.

Diante do seu posicionamento, e de sua transformabilidade na história artística tornou-se importante destacar o reconhecimento do papel desse processo na transição da escultura européia do séc. XIX. Condicionada por uma estagnária estética neoclassicista, teve sua situação inferiorizada revertida pela iniciativa de escultores que combinaram tradição e revolução, abrindo-lhe o horizonte para uma série de possibilidades e alternativas promissoras, especialmente com o surgimento do escultor modelador, August Rodin, que foi o responsável pelo destino da escultura européia do período. E não podemos deixar de considerar a grande influência que exerceram os pintores escultores, do final do séc. XIX, que buscaram em **substâncias frágeis** como a **argila** e a **cera**, através da

unesp

escultura modelada, elementos que complementariam os recursos que a pintura não lhes proporcionara, na concretização dos seus ideais estéticos de concepção impressionista.

Na abordagem do modelado picassiano, constata-se o reflexo das transformações estéticas que proliferaram em movimentos artísticos a partir do séc. XIX. Concepções **impressionistas**, **expressionistas**, **cubistas**, **dadaístas**, e **surrealistas**, impregnaram o formalismo de suas obras modeladas, em resposta a princípios estéticos formulados anteriormente, os quais romperam com a idéia tradicional de representação. As soluções plásticas formuladas por Picasso, se revelam no seu modelado e estruturam-se em princípios que podem ser evidenciadas através de análises estruturais, baseadas na evolução do formalismo escultórico.

O presente estudo foi organizado em três momentos, possibilitando ao leitor percorrer as questões relacionadas ao modelado enquanto:

- Tradicional processo escultórico no decorrer da história da escultura; linguagem expressiva em seus vários materiais: argila, estuque, gesso e cera; expressão plástica, por vezes transitória, ambígua e interfacial com outras técnicas;

- Técnica eletiva de diferentes artistas no decorrer do século XIX, em especial Rosso, Rodin, Maillol, Degas, Matisse, Renoir;

unesp

- E finalmente conhecendo as rupturas e transformações do modelado de Picasso nas obras: Cabeça de Mulher (1909), O Vaso de Absinto (1914), Cabeça de Mulher (1932), Mulher Deitada (1932), Cabeça de Guerreiro (1933), Homem com Cordeiro (1944), Forma Feminina (1948), Menina Saltando Corda (1950), Caveira de Cabra e Jarro (1951), Vaso e Prato de Doces (1953), Ramo de Flores (1953).

As questões teóricas que embasaram a pesquisa, como dito anteriormente estiveram centradas nos estetas das escolas formalistas, visto que mais do que outras, o modelado á antes de tudo *forma*.

Certamente pela relevância e extensão do assunto, que tem merecido atenção de muitos perquisadores em todo mundo, o mesmo não se esgota neste trabalho. Nosso objetivo é contribuir para a historiografia da arte, na área da escultura, com algumas reflexões críticas. Elas são fruto de quase três décadas de estudo, reflexões e criação nesta forma de expressão que é a mais antiga do mundo: a modelagem com barro.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



CAPÍTULO I

O *Modelado:*
um processo escultórico mutante

unesp

CAPÍTULO I

O MODELADO: um processo escultórico mutante

Percursos históricos

O teórico italiano Guido Giubbini comenta na obra *Le tecniche artistiche*[1], que as expressões **plástica** e **plasmare**, derivam do grego **plasso**, indicando em sentido estrito a ação de **modelar um material tenro, como a cera, a argila, o estuque**, ..., enquanto que a palavra **escultura**, do latim **sculpere**, envolve propriamente a ação de **entalhar** ou **escavar um material duro, como a pedra**, a madeira, o osso, o marfim, ... Neste pequeno relato que integra um estudo específico e abrangente da arte escultórica, e intitulado *A escultura em metal*, o autor evidencia uma distinção terminológica que define e distingui dois processos de elaboração de uma modalidade artística, os quais se diferenciam pela metodologia adotada durante a execução, pela divergente natureza das substâncias nas quais atuam e por suas qualidades expressivas envolventes.

Mário Barata[2] enfoca a questão relevada por Guido Giubbini em sua tese *Concepção atual da Natureza da Escultura*, onde afirma que a palavra **plástica** procede do grego que **significa terra branca, designando trabalhos feitos com argila e materiais moles**. E da mesma origem eram os termos **plastei** – modelador, e **plassein** – que dava a idéia geral de **formar**... Segundo este teórico, **escultura** vem do vocábulo latino **scalprum** que era o nome do cinzel utilizado pelos escultores em seu trabalho.

---

[1] MALTESE, C. Le tecniche artistiche, p. 83.

[2] BARATA, M. Concepção atual da Natureza Escultórica, p. 8.

unesp

Tais referências e distinções terminológicas são também encontradas no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa[3], onde a palavra **Plástica**, segundo consta, procede do grego **plástikós**, sendo relativo a obras produzidas em argila, e eqüivalendo a **plasticu** em latim. De acordo com o historiador romano, Plínio[4] (em sua *História Natural*) as palavras latinas **plastica** e **plastice**, do grego πλαστιχξ, caracterizavam **plástica**, **arte de modelar em barro**. Outras derivações do latim[5] nos fornecem ampliações do significado: **plastes** – o que **trabalha com o barro**, **modelador**; **plasso** – **formar**, **fazer**, **dar forma**; **plasticus** – **que modela**.

Para a denominação **escultura**, evidencia-se a sua origem do latim[6] **sculpitilis**; de **sculpere**, como **scultor**, escultor que de acordo com Plínio, eram **gravadores de pedras preciosas**. Daí derivaram **sculpere**, que denotava lavrar o marfim; scalprum que designava o instrumento utilizado pelo escultor: o cinzel, o buril, o escopro, o formão ou a goiva.

Estas distinções terminológicas que evidenciam categorias distintas de modeladores e entalhadores, também nos revelam que em épocas remotas os modeladores de materiais brandos já possuíam uma importância considerável, embora não pertencessem a hierarquia dos escultores que se relacionavam com uma arte praticada por entalhadores de pedra. Esta afirmação pode ser comprovada na *História Natural* de Plínio, escrita no século I D.C., sendo um livro que contém a maior parte das informações que possuímos sobre os artistas gregos. Em seu relato nos deparamos com uma tríplice divisão das **artes plásticas**, que na Antigüidade eram chamadas de **fusória**, **plástica** e **escultura**. **Fusória**

---

[3] NASCENTE, A. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, p. 403.

[4] ADAM, S. The technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods, 1966.

[5] SARAIVA, F. S. s/d, p. 906.

era a arte de fundir o metal; **plástica** *a arte de trabalhar a argila e a cera* e **escultura** *a arte de trabalhar a pedra*.

Outros teóricos contemporâneos tem abordado a questão das definições dos procedimentos escultóricos, dentre eles, Alec Miller[7], afirma ser impossível entender a arte escultórica sem ter conhecimento do processo pelo qual ela é feita. Em seu discurso enfatiza que uma distinção essencial que deve ser feita, é que existem dois tipos de escultura: ***uma escultura plástica***, *que é elaborada com um material maleável, como a argila ou cera, podendo ser pressionada com os dedos, ou modelada para a configuração de uma forma com instrumentos; a outra* ***uma escultura entalhada***, *a qual é feita através de cortes, onde a forma é obtida pela ruptura com auxílio instrumental em um material duro*. Na ***escultura plástica*** **as superfícies surgem pela adição de pedaços de argila**. Isto é, **ela é construída de dentro para fora**, e o artista deve deixar distintamente as evidências do material e do processo pelo qual a escultura foi feita, sendo que em tais acentos ficarão as marcas do bom modelador. Opostamente a este processo, **na *escultura entalhada*, a forma concebida é construída de fora para dentro pelo processo de atrito ou corte ao redor**.

O começo da estátua na pedra ou na madeira não é um **vazio**, como ocorre na escultura modelada (plástica) mas, normalmente um bloco retangular tridimensional de **sólida substância**, tendo os limites que engloba a figura ou forma concebida pelo escultor. O processo da escultura entalhada é exatamente o de libertar a estátua do bloco que a encerra – como procedia Michelangelo durante o Renascimento

---

[6] Ibidem, p. 1074.

[7] MILLER, A. Tradicion in Sculpture, 1945, pgs. 11, 12, 13.

unesp

Italiano. A distinção entre os dois tipos de escultura como *plástica* e a *glíptica*, foi feita primeiramente por **Ruskin** em 1870, no Aratra Pentelice[8].

Alec Miller menciona em seu ensaio teórico, que estes processos produzem dois tipos de trabalhos inteiramente diferentes. Ele argumenta que *em toda história da arte do Antigo Egito até Michelangelo, nenhuma estátua entalhada se parece com argila, ou tem qualidades não naturais do material e do cinzel*. Mas, acrescenta que distintamente quase todas *as esculturas modernas têm essencialmente as qualidades do modelado, ainda que seu material seja pedra, mármore ou bronze*. Para este teórico as características inerentes de uma escultura modelada, como a *plasticidade suavidade* e *formas dúcteis* são qualidades inteiramente estranhas para um material duro como o mármore e para seu processo de cinzelamento. Sublinha que a suavidade e a ductilidade, qualidades do modelado, não são inteiramente *falsas* no bronze, um material escultórico que considera intermediário entre o modelado e o entalhe.

Ruskin[9] faz alguns comentários sobre o modelado: *A argila sendo uma substância dúctil, permite toda uma suavidade linear(...) por sua fragilidade seria ridículo dar-lhe pontas afiadas.(...) Assim, devido as suas características particulares, uma representação de massividade sem cortes, com gestos graciosos seria a sua natural função(...) mas devido a sua constituição que possibilita ser comprimida, esticada ou retorcida instantaneamente na projeção de certos efeitos, que levariam horas para se obter na pedra, estas qualidades serão usadas na representação de formas fantásticas e grotescas que não envolvam pontas afiadas*.

---

[8] Ibidem, p. 13.

[9] Ibidem, p. 13.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O reconhecimento de que certas qualidades das substâncias refletem na expressão da obra de arte e as transforma em linguagens únicas, não escapam da visão esteticamente aguçada de Henri Focillon[10]. Assim ele extrai da sua reflexão alguns princípios que nos norteiam na identificação do modelado como uma linguagem plástica altamente expressiva: *O primeiro é que as matérias possuem um certo destino ou, se quisermos, uma certa vocação formal. Ela tem consistência, cor, textura. Elas são formas, e por isso mesmo, provocam, limitam ou desenvolvem a vida das formas de arte. Elas são escolhidas não apenas pela comodidade do trabalho ou, na medida em que a arte serve às necessidades da vida, pela adequação de seu uso mas, também porque prestam a um determinado tratamento, pois causam certos efeitos. Então, a sua forma bruta suscita, sugere, propaga outras formas(...) e liberam as formas de acordo com suas próprias leis. Mas convém salientar logo, que esta vocação formal não consiste em um determinismo cego, uma vez que este é o segundo ponto, as matérias tão bem caracterizadas, tão sugestivas e até mesmo tão exigentes em relação as formas de arte, sobre as quais exercem uma espécie de atração, são, por sua vez, profundamente modificadas por elas. A matéria de uma arte não é um dado fixo, adquirido para sempre: desde os seus primórdios, ela é transformação e inovação, já que a arte, como uma operação química, elabora, mas a sua matéria continua a transformar*. Focillon estabeleceu ainda uma regra mais geral que se encontra ligada ao princípio do destino ou da vocação formal: *as matérias da arte não são intercambiáveis, isto é, que a forma, passando de uma matéria para outra, sofre uma transformação*.

Focillon ainda questiona: (...)*não é estranho que um volume possa mudar conforme toma forma em mármore, bronze ou madeira*?, e conclui (...) *é certo que*

[10] FOCILLON, H. Vida das Formas, 1983, Cap. III, p. 66.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

os volumes, nesses diversos estados, não são os mesmos, já que dependem da luz que os modela e põe em evidência as suas saliências e reentrâncias e que faz da superfície a expressão de uma densidade relativa. Ora, a própria luz depende da matéria que a recebe, sobre a qual se insinua e desliza ou se assenta com firmeza, à qual comunica uma qualidade mais rica. Assim somos levados a ligar a noção de matéria a noção de técnica que na verdade, não se separa da outra de modo algum.... Focillon, ainda neste ensaio, comenta as interferências ou fenômenos de *cruzamentos* e de *intercâmbio* que podem ser interpretados como uma reação contra a vocação formal das matérias da arte ou, como um trabalho da técnica em cima das relações entre as técnicas. E acrescenta que seria proveitoso analisar de perto em que medida e porque meios o *escultor* busca atingir certos efeitos e quais são estes efeitos. (...) *É preciso recapturar os diversos artifícios que a técnica transporta e emprega em uma outra matéria da qual ela, por sua vez, sofre a influência*. E conclui: *As matérias não são intercambiáveis, mas as técnicas se misturam e, em suas fronteiras, a interferência tende a criar novas matérias*.

Completando as afirmações de Focillon sobre as substâncias e técnicas artísticas, Alois Riegl[11] justifica que a *vontade artística* faz com que o escultor selecione a sua matéria e seu método de trabalho e não meramente a abundante disponibilidade de matérias que impulsiona a empregá-los. Assim na evolução da arte escultórica alguns momentos serão relevantes para o desenvolvimento do processo do modelado como em outros o método da talha será a linguagem dominante. E mesmo durante o processo de atuação predominante dessas linguagens tão diferenciadas, os fenômenos de interferência e de cruzamento apontados por Focillon se farão presentes e a acentuação de determinados

[11] RIEGL, A. Arte Tardoromana, 1959, p. 73.

unesp

elementos plásticos universais do mundo escultórico, condicionarão constantemente a transformabilidade dos processos e das substâncias.

Segundo a atuação da intencionalidade artística, apontada por A. Riegl, certas substâncias de natureza plástica como a argila, o gesso, a cera, o estuque, ..., foram empregadas na elaboração escultórica com finalidades distintas, que refletem as articulações plásticas dominantes no imaginário produtivo de cada época. Sendo possível constatar-se historicamente que o modelado foi praticado tanto por modeladores quanto por talhistas. E devido a grande divergência de seus interesses estéticos, condicionados por sua também divergente natureza cultural e artística, eles nos proporcionaram, nas suas práticas, certas acentuações que ultrapassaram os limites da estética do modelado. Erros de interpretação dessas produções, têm a sua origem na falsa afirmação de que todo *objeto modelado (executado em material plástico)*[12] *é um produto elaborado por um modelador e possui a acentuação da linguagem expressiva e específica desta modalidade artística – o que não é verdadeiro.* ***E assim afirmamos que é possível identificar as várias práticas do modelado e estas podem privilegiar certos fatores estéticos ou simplesmente técnicos.***

[12] Material plástico: cera e argila.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Para tal confirmação, identificamos e indicamos as suas diversas formas nas práticas escultóricas:

1. **O modelado como linguagem expressiva**;
2. **O modelado como meio transitório e técnico**;
3. **O modelado ambíguo: expressivo e técnico**;
4. **O modelado como linguagem de interferência e cruzamentos plásticos**.

O modelado como linguagem expressiva

No modelado como *linguagem expressiva*, ele é praticado com uma **finalidade exclusivamente estética** na qual há uma objetivação das qualidades sensíveis das substâncias empregadas e onde ocorre o desenvolvimento de uma linguagem plástica pertinente as suas características, não sendo considerado veículo plástico mas, o próprio fenômeno plástico, onde existe o desenvolvimento da Idéia com as qualidades sensíveis da substância. Neste procedimento define-se como produtos não descartáveis do processo de criação. Tradicionalmente as **terras cozidas** ou **terracota** conhecidas como objetos escultóricos, praticados por muitas civilizações, sendo despidos de interferências e cruzamentos estéticos, é um exemplo característico desta modalidade.

Cinco substâncias plásticas são apontadas nesta prática por Vasari, Cellini, Charles Blanc, Rudolf Wittkower e Herbert Head. São identificados a **argila**, a **cera**, o **gesso** e o **estuque**, por possuírem uma característica comum que é a plasticidade. A quinta substância é o **bronze**, que é diferenciado, pois tecnicamente não pode ser



modelado mas, moldado, dependendo do processo de modelagem para sua concretização. A **plasticidade** que é *definida como a qualidade potencializada dessas matérias*, permite ao modelador transformá-las formalmente, mediante o emprego das mãos ou com simples instrumentos por pressão. Esta característica física que não existe nas matérias rígidas (como a pedra), e que só podem ser alteradas com auxílio instrumental pelo método de atrito, dinamiza o processo de elaboração da obra e sem interrupção do fluxo de feed backs durante o processo de criação. Os **efeitos expressivos possibilitados pela plasticidade na manipulação, ressaltam as suas qualidades específicas e as diferenciam das substâncias opostas**. As penetrações ou reduções de volumes projetados no espaço, condicionam a sua natureza de resistência à ruptura de forma **moderada**, no entanto, possibilitam uma concepção multifacial do objeto, com a experimentação da intensificação dos efeitos de **movimentos arrojados** e **nuâncias de luz nas superfícies**, que alteram as suas texturas proporcionada por sua constituição, atribui-lhe uma identidade expressiva única, absorvendo ou projetando reentrâncias transmissoras de uma **leveza ou pesante ótica**.

No início do processo de construção das formas tridimensionalizadas, que se desenvolve pelo **acréscimo de porções da matéria**, o modelador não conta com um dado fixo, mas orienta-se **preenchendo um vazio**, até deparar-se com os limites volumétricos de sua concepção. *Em sua trajetória para o exterior ele não procede como o talhista que retira a substância supérflua, porém precisa, formalmente, a criação do seu imaginário em progressão gradativa e calculada através da sobreposição da substância que não é supérflua, e sim essencial.*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A argila

Das substâncias relacionadas, a argila é a mais freqüentemente utilizada na prática do *modelado como expressão*. Segundo Charles Blanc[13], ela era empregada primitivamente pelos *escultores*, bem como pelos *ceramistas*. Este autor afirma que a *arte de modelar os materiais plásticos precedeu a arte de entalhar os materiais duros e os metais, a arte do cinzelador e dos gravadores*. Para Barry Midgley[14] porém, desde os primeiros tempos, junto com os materiais empregados na talha, também se utilizou a argila para a escultura. Ressalta, que para sua realização muitas culturas adotaram técnicas ceramistas.

O teórico R. J. Charleston[15] relata que as primeiras sociedades, que temos evidência do trabalho em argila, são sem dúvida aquelas do antigo oriente, onde há uma tradição na produção da cerâmica datando de sete mil anos atrás. *Entretanto*, comenta o autor, *na prática da magia ou da religião homens aprenderam a confeccionar e cozinhar pequenas figuras humanas e animais de argila, e eles já estavam conscientes das qualidades plásticas e duráveis desse material*.

No processo de elaboração, as primeiras argilas eram secas ao ar livre, mas, posteriormente passaram a ser cozidas depois de secas, e eram conservadas assim. Estas obras são denominadas pelos pesquisadores de **terracotas**, sendo que a maioria dos escultores o usam para designar qualquer escultura em que se utilize a argila como material definitivo, e que se submete ao cozimento, para que adquira durabilidade. Este termo, porém, tem um uso mais específico, no qual, **terracota significa escultura em**

---

[13] BLANC, C. La Sulture, s/d, Cap. VII, p. 55.

[14] MIDGLEY, B. Guia completo de Escultura, Modelado y Ceramica, 1982, p. 78.

[15] CHARLESTON, R. J. World Ceramics, 1975, p. 13.

argila cozida realizada em corpos de argila vermelha, que é plástica e que normalmente não se coze à uma temperatura acima de 1280 °C. As argilas utilizadas para a escultura em terracota são as mesmas das cerâmicas, variando desde as roxas às argilas e porcelanas mais pálidas de cor salmon ou rosado, cozidas em temperaturas médias[16]. As suas técnicas podem variar com o acréscimo de materiais texturizantes – como areia. Esse processo foi praticado no Egito, na Índia, na China, no Oriente Médio; são os lugares de onde provém as primeiras terracotas conhecidas. Provavelmente as terracotas se desenvolveram quando o homem abandonou a forma de vida nômade de caçador e começou a cultivar a terra[17].

Também Ezia Gavazza[18], comenta esta questão plástica da cerâmica (do grego χεραμς = argila) e a define por *tudo que é modelado de argila e sobretudo cozido por meio do fogo, abrangendo produtos de uso comum, destinado ao cotidiano, à prática ritual (urnas para incinerações), para representação de símbolos culturais (estatuetas, simulacros), em alguma época e regiões da civilização*.

As *terracotas* que tem interesse para o estudo da *escultura modelada* são as produzidas para a *representação de símbolos culturais*. Neste sentido Gavazza também faz algumas considerações. Inicialmente as definiu como objetos elaborados de uma pasta de argila, mais ou menos depurada, segundo a época e a área da cultura. A qualidade e a quantidade do composto mineral contido na argila dão diversos tipos de pasta que determinam o maior ou o menor grau de porosidade e sua cor. Depois da pasta grosseira do neolítico pré-cerâmica, se passa a difusão da técnica mais aperfeiçoada do mundo euro-asiático, com o emprego de uma pasta geralmente escura, do preto ao

---

[16] MIDGLEY, B. Ibidem, p. 30.

[17] Ibidem, p. 56.

[18] MALTESE, C. 1983, p. 83.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

vermelhão, e seus produtos são individualizados, e classificados através de seus elementos plásticos. Esta produção ocorreu no fim do III e II milênio a.C. Na época clássica, do VII séc. a.C. ao IV séc. a.C. a produção era elaborada de uma pasta de argila composta de ferro, que depois do cozimento assume a cor avermelhada. Substancialmente o princípio do trabalho é baseado no processo mais aperfeiçoado de correções e purificação da argila que constituía o composto.

Inicialmente a terracota era formada inteiramente pela mão. A maior parte das argilas era vagarosamente revolvida conforme o artista deslizava e pressionava para a construção de uma forma intencional[19].

A partir do III milênio modelam-se objetos de pequenas dimensões em um só bloco. Os de grandes dimensões eram executados em partes separadas e posteriormente colados com argila líquida (barbotina). Este sistema em uso na mais antiga cultura e freqüentemente na época clássica, continuou sendo praticado durante o processo de evolução da terracota[20]. *Algumas terracotas eram produzidas em torno de oleiro*, e decoradas na técnica da pintura dos vasos (com tinta não cerâmica). Na escultura figurativa normalmente o corpo era feito no torno, a cabeça fixada no longo pescoço, e os membros eram modelados manualmente e depois fixados ao tronco[21].

Geralmente, devido a grande dificuldade técnica, *os objetos de grandes dimensões eram executados dentro de fôrmas em duas partes, as quais eram preenchidas e coladas com barbotina*. As formas eram confeccionadas em terracota ou gesso. A argila trabalhada em lâminas se estendia sobre a fôrma, e depois era prensada. Muitas vezes

---

[19] Ibidem, p. 92.

[20] ROBERTSON, M. Uma breve história da Arte Grega. 1982, p. 4.

[21] Ibidem, p. 4

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tornava-se necessário unir várias peças de um só objeto. Alguns tipos de estátuas gregas eram compostas pela criação de várias partes (dorso, pernas, cabeça) de fôrmas separadas que depois de unidas e cobertas de uma sutil camada de argila branca eram cozidas a baixa temperatura. Depois da modeladura, estes objetos eram retocados com instrumentos próprios, antes do cozimento. Os objetos em terracota geralmente eram ocos, o que lhes atribuía uma extrema leveza[22].

A técnica do uso da fôrma, permitia a reprodução de objetos em série. Quanto ao acabamento, descobriu-se que nas primeiras terracotas os artigos finalizados eram parcialmente porosos e manchados na superfície, onde impurezas tinham sido queimadas nas paredes externas do objeto. Um simples método de diminuição da porosidade consistiu em amaciar a superfície do objeto, enquanto estava úmido para que a imperfeição fosse coberta antes de cozer. O mais elaborado tratamento usado primitivamente, era pintar externamente o objeto com uma argila altamente refinada[23].

Durante a secagem esta adicional camada era polida com couro ou osso. Ambas técnicas eram praticadas por volta de 5000 a.C. em algumas áreas do Oriente. Este avanço no tratamento da superfície foi básico no desenvolvimento e prática desta técnica depois de 2000 a.C. A respeito da queima ou cozimento dos objetos em argila, foram encontrados vestígios de tentativas infrutíferas em comunidades neolíticas de Khirokitia em Chipre, as quais foram abandonadas um pouco depois de 6000 a.C. Fornos verticais também foram utilizados para a queima de objetos sem contato direto com o fogo, ocorrendo na Mesopotâmia e Pérsia cerca de 4000 a.C., e eram aparentemente usados em larga escala no Egito e na Palestina por volta do III milênio, no norte da Mesopotâmia, em

[22] MIDGLEY, B. Ibidem, p. 18.

[23] ROBERTSON, M. Ibidem, p. 13.

unesp

Halaf, produzia-se terracotas policromadas, um pouco depois de 4000 a.C.[24]. Segundo Glenn C. Nelson, a prática de terracotas se tornou um uso comum no Oriente Médio, depois de 3000 a.C. No Egito (fig. 1), *os indícios do uso das primeiras cerâmicas vitrificadas foram encontradas, em forma de pequenos fragmentos, na tumba do faraó Menes* (cerca de 3000 a.C.). Os primeiros vidrados egípcios não eram somente usados na cerâmica utilitária, eram também usados sobre paredes com finalidades decorativas. Estenderam para figuras humanas e esculturas de animais que eram muito populares, especialmente as figuras turquesas de Ushabiti[25]. *Esta prática evidenciada inicialmente no Egito terá expressivas repercussões no desenvolvimento de uma específica modalidade de escultura modelada*. Esta técnica, historicamente projetará uma categoria distinta a qual caracteriza-se por modelados vidrados e coloridos, uma vertente da escultura tradicional, que será bastante notável durante o Renascimento, por Luca della Robbia, *uma arte que se aproximará expressivamente das tendências pictóricas e decorativas da arte escultórica*.



Figura 1- Terracota egípcia 3400 a.C.

De fato, as terracotas egípcias, depois de um promissor desenvolvimento para o uso sacerdotal e da realeza, nunca se desenvolveram em uma forma artística, devido a grande produção cerâmica ser destinada à população pobre. Pequenas esculturas em faiança, no estilo egípcio, foram encontradas em Creta entre 3000 a 2500 a.C.[26]

---

[24] Ibidem, p. 13.

[25] NELSON, G. Ceramics. 1971, p. 3, 4.

[26] Ibidem, p. 6.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Durante o período entre 3000 a 2500 a.C. uma cultura bastante diferente desenvolveu-se nas ilhas de Creta, sessenta milhas a nordeste do Egito. Esta civilização constitui um capítulo introdutório da experiência artística dos gregos[27]. Paralelamente à sua produção de cerâmica utilitária do primeiro período pré-palaciano, ou primeiro período minoano (2800 a 2000 a.C.), eram praticadas a modelagem de pequenas figuras votivas (de motivo religioso) em terracota(fig. 2). As pequenas figuras masculinas e femininas esquematizadas, tinham corpos volumosos, largos e faces esboçadas[28]. Os modeladores cretenses davam mais ênfase na expressão ou representação do corpo e procuravam eliminar a imobilidade estereotipada (dos ídolos proto-cicláticos) das figuras rígidas dos nus femininos, que se postavam com as mãos sobre o peito. De tradição proto-líbia, imitavam a textura angular e faces pontiagudas. Embora a produção de escultura em larga escala fosse uma forma estranha à civilização minoana, as estátuas de culto de tamanho considerável eram raras. Apesar da dificuldade da pedra, existem alguns exemplares neste tipo de material que apresentava uma textura mole mas, as terracotas eram mais variadas em suas formas e temas (Tauromaquia). No período Palaciano ou Minoano Médio (2000 a 1550 a.C.) as terracotas, que se encontravam em sua maioria nos santuários, que se localizavam nas montanhas, eram produtos de artesões simples e refletiam, como imagens votivas, um gosto bem definido e uma influência policromática (de Kamares)[29].



Figura 2- Estatueta Votiva, terracota, Santuário Petsopha.

[27] Encyclopedia of World Art, vol. II, p. 75.

[28] NELSON, G. Ibidem, p. 5

[29] Encyclopedia of World Art. Ibidem, p. 76, 77.

Geralmente os ídolos masculinos eram representados com uma adaga(fig. 3); as femininas tinham uma forma de sino, com vestimentas pregueadas. A produção de membros separados dos corpos, eram modelados como simbólicas oferendas. Descobertas foram feitas nos santuários de Palaikastro, no monte Petsopha. No Santuário de Khamaizi, encontram-se grandes estatuetas[30].



Figura 3- Terracota 2500 a 2000 a.C. - Heraklion

No período dos Segundos Palácios ou Minoano Tardio (1700 a 1400 a.C.), considerado como de renovação e maior desenvolvimento da arte cretense, a modelagem continuou a florescer, particularmente na produção de ex-votos. Superiores em qualidade, comparadas com a produção do período anterior, as terracotas deram continuidade ao formalismo no tratamento da face. As mais interessantes séries são provenientes de Piskokephali, a leste de Creta. Entre as figuras de orantes, os exemplos femininos são notáveis pela grande variedade de vestimentas e chapéus, enquanto que as masculinas usavam a costumeira tanga. Muitas outras estatuetas de tipos variados encontradas em diferentes áreas de Creta central e leste, mostram que a *modelagem em argila estava seguindo novas direções*. Neste período a técnica largamente usada é a faïance, reminicências das terracotas vidradas egípcias que terão repercussões na separação do modelado escultórico e nas artes aplicadas. Da produção em faiança se destacam as deusas cobras (fig. 4). Estas deusas distinguem-se pelo uso de ricos vestidos colados ao corpo, busto nu, serpentes enroladas no torso ou nas mãos, um traço comum dos deuses Chtonian. Os homens eram representados com o tronco projetado para trás e uma mão suspensa em direção à face, ou mais raramente sobre o

[30] Ibidem.

tórax, em gesto de adoração. As mulheres, em sua maioria dançarinas, com as mãos acima da cabeça, inclinando-se acentuadamente. Os animais eram consagrados à divindades, especialmente os touros. Os temas são monótonos, mas as figuras individuais são variadas. As melhores esculturas tem sido encontradas nos santuários: as de Tylissos, de grandes dimensões estão atualmente no Museu Arqueológico de Herakhion[31].

Durante o período Pós-palaciano (1400 a 1100 a.C.) há uma fusão das culturas minoânica e micênica, e isto refletiu na mudança do estilo das terracotas. As estatuetas perdem a elegância e movimento e a tendência geral para uma estilização convencional que foi acompanhada de formas grotescas. Repetem-se as cenas de adoração, com as mãos voltadas para cima. A parte inferior do corpo reduzia-se a um simples cilindro; os símbolos que as figuras ostentavam sobre a cabeça tornaram-se maiores. Nas figuras femininas enfatizaram-se um caráter material. Os mais importantes grupos dessas estatuetas foram encontrados em Gournia, Gortyna, Gazi, Prinias e Karphi. Alguns moldes onde eram executadas as estatuetas de faiança também foram preservados. As tendências apontadas também se refletem e podem ser observadas nas figuras de animais (Phaestos)[32].

---

[31] Ibidem.

[32] NELSON, G. Ibidem, p. 6.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em síntese as terracotas minoanas encontraram a sua inspiração primariamente na natureza e na vida, as quais eram observadas atentamente e alegremente, com um interesse mais descritivo do que narrativo. Nas cenas religiosas e na divinização da natureza eram rigidamente hieráticos. A construção tectônica da figura era cautelosamente observada. O interesse estava concentrado na imagem e nos efeitos de movimento e colorido. O gosto característico da arte minoana pode ser definido como *dinâmico e ilusionista*[33].



Figura 4- Divindade Cobra, faiança, 1700 a 1600 a.C. Knossos

Antes de comentarmos a produção de terracotas gregas não podemos deixar de enfocar a Arte Chipriota, que é de grande importância nesta trajetória histórica.

[33] Encyclopedia of World Art. Ibidem, p. 100.

A cultura local da ilha de Chipre emergiu de comuns tradições pré-históricas mediterrâneas. No período Neolítico (IV milênio a 2400 a.C.) há uma produção de alta qualidade de pedra, vasos decorados incisivamente e ídolos. Na Idade do Bronze (2400 a 1050 a.C.) desenvolve-se a cerâmica monocromática (vermelho polido), e posteriormente policromático, com motivos lineares. No final do período marcado por uma grande produção artística, destacando-se as *terracotas vidradas*, combinam-se elementos estilísticos egípcios e minoanos. Na Idade do Ferro (1050 a 700 a.C.) a escultura cipriota é limitada pela produção de pequenas figuras primitivas de argila, de ídolos e animais, elaboradas para propósitos mágico-religiosos de pouco valor artístico. Durante o período arcaico (700 a 475 a.C.) *surge pela primeira vez a escultura monumental*. O meio disponível para o escultor cipriota era a *argila* e uma *pedra local calcária* (branco creme) e muito macia quando lavradas e à exposição do ar endurecia. *As características plásticas desses materiais determinou o desenvolvimento escultural cipriota. O modelador usava a dúctil argila para expressar o que lhe parecia uma forma essencial, enquanto que o entalhador esculpia com uma faca no lugar do martelo e cinzel, criando assim um estilo linear que permaneceria por séculos.* Isto se aplica particularmente para o primeiro período da escultura arcaica conhecida como Proto-cipriota (cerca de 630 a 540 a.C.). Duas áreas são de particular importância nesta produção: Agia Irini, na Costa Norte, e Arsos no interior da Ilha. Em Agia Irini existe uma grande quantidade de esculturas em terracota (fig. 5)



Figura 5- Figura votiva de Agia Irini. Terracota.

bem documentadas e identificadas com relação à cerâmica, os talhes em gemas e outras artes em pedra. Entre as mais de 2000 estátuas, estatuetas e ídolos encontrados quase todos representam homens. Alguns são de tamanho real, indicando que as dificuldades técnicas inerentes ao modelado e a queima das grandes estátuas (terracota) tornaram-se exímios trabalhos de mestre no final do período. A característica principal do estilo proto-cipriota é a concentração do escultor na elaboração da face e a sua indiferença com a forma do corpo. As cabeças quase que triangulares na forma, são dominadas por expressivos olhos; as sobrancelhas são atribuídas plasticamente, os narizes são grandes aquilinos, os lábios são cheios e firmemente cerrados. Barbas pontudas e capacetes cônicos enfatizavam a estrutura geométrica das cabeças. A intensidade de expressão obtida pelo contraste entre a cabeça e o corpo é comumente afetadora. Em muitos casos, o corpo amorfo, sem detalhes formais relembra um cilindro achatado. Esta forma da escultura era elaborada usualmente no torno de oleiro, em duas partes. Freqüentemente não há nenhuma indicação do pé; algumas vezes estes emergem da base do corpo do cilindro. Os braços eram feitos separadamente e inseridos sobre o ombro projetando-se verticalmente. Esta estilização é algumas vezes atenuada, especialmente nas estátuas de tamanho médio, sem afetar a absoluta frontalidade da figura. Algumas vezes o drapejamento do longo vestido cerimonial é indicado por pregas simétricas e convencionalizadas. Arsos, pelo contrário, fornece as primeiras esculturas monumentais em pedra calcária e estas representam mulheres. Exceto pelas diferenças inerentes de material e tema, estas esculturas são, em muitos aspectos, enfatizadas na forma estilizada e monumental[34].

[34] Encyclopedia of World Art. Ibidem, p. 170, 171, 172.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 6- Deusa. Knossos. Terracota, 1400/1200 a.C.

Nos últimos séculos do II milênio desenvolve-se na Grécia a representação de homens e animais em uma forma denominada arte geométrica. Esta tendência ascendente é detectada na única arte existente: ***a cerâmica***. As estatuetas de terracota produzidas nessa técnica constituem em sua maioria oferendas baratas, um trabalho carente de estilo. Existem, no entanto, algumas figuras cuidadosas e grandes, que se revestem de maior significado. As grandes estatuetas(fig. 6) produzidas, principalmente em tornos de oleiro e decoradas na técnica da pintura de vasos (tinta não cerâmica) são conhecidas em numerosos sítios gregos. No período proto-geométrico em Atenas, as figuras de animais eram modeladas no torno com os membros modelados manualmente depois fixados ao corpo. Estas estatuetas eram decoradas com a mesma técnica de pintura de vasos[35].

Aproximadamente, no começo de 1050 a.C., as cerâmicas na área de Atenas indicavam uma melhoria: coberturas de argila eram agora cuidadosamente preparadas com finas partículas de argila vermelha decantada, as quais depois de cozidas no fogo, tinham um polimento negro na superfície. Os detalhes eram adicionados por incisão ou ocasionalmente por toques adicionais de cobertura branca. As cerâmicas pintadas localizavam-se nas cidades[36].

---

[35] ROBERTSON, M. Ibidem, p. 4.

[36] Ibidem, p. 12, 16.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No Período Arcaico, são abundantes esculturas de materiais diversos e em muitas escalas. As mais comuns são as pequenas terracotas, que tem o mesmo estilo das obras produzidas em marfim, mármore ou bronze: um longo nariz retilíneo em forma de T com a franja reta que desce sobre a testa, um bloco retangular de cabelo emoldura o rosto triangular que afila até o queixo pontudo. As linhas e os ângulos retos são arredondados no interesse do naturalismo, mas a base geométrica permanece extremamente marcada; as cabeças com cabelo tipo peruca são freqüentes em várias artes orientais e certamente serviram de modelo, se bem que a geometria grega está inteiramente ausente nelas. Esse estilo é convencional e conhecido como *dedáleo* em homenagem a Dédalo, o primeiro escultor na tradição grega. Graças a outras das inovações ou adoções técnicas que marcam a arte desse período, as estatuetas e as cabeças de terracotas *deixam de ser, de um modo geral, livremente feitas a mão ou em torno de oleiro, passando agora a ser prensadas em moldes*. As suas qualidades podem ser de alto nível mas, as terracotas são, em seu todo, produtos baratos para o mercado local e assim fornecem uma valiosa indicação dos estilos predominantes em determinados lugares. As terracotas dedáleas são encontradas em quantidade no Peloponeso (Coríntio, Argos, Esparta) Creta e Rodes. As primeiras esculturas em argila datam de antes do séc. VII (fig.7); e o seu estilo se estende para as obras elaboradas em mármore, fundindo-se com outros movimentos estilísticos, no final desse século[37].



Figura 7- Ídolo feminino. Beócia, terracota, séc. VII a.C.

Nesse período as estátuas eram imagens de divindades, especialmente a destinada ao culto no interior do templo; ou dedicatórias, isto é, oferendas consagradas aos

[37] Ibidem, p. 17.

deuses, colocadas nos templos; ou erguidas sobre os túmulos. O relevo limitava-se igualmente à ornamentação dos templos, santuários e túmulos. Nesta época e posteriormente um tipo de decoração arquitetônica em terracota pintada é encontrada em todas as áreas da Grécia[38]. As pequenas figuras com formas humanas e animais se difundiram e passaram a ser elaboradas em todas ilhas gregas. No século V a maioria das esculturas dos frontões de edifício eram produzidos em mármore e no período clássico o bronze será o meio favorito para a escultura independente. Depois do século IV a.C. a cerâmica grega foi afetada pelo declínio da arte escultórica do período, e as qualidades das terracotas foram destruídas por excessos[39].

As populares estatuetas de *tanagra* (fig. 8), elaboradas pelos modeladores gregos se tornaram conhecidas mas, as mais importantes são as primeiras estátuas cerâmicas existentes nos templos. Constantes guerras entre as cidades-estado gregas resultou em sua mais completa destruição. Fragmentos de duas grandes figuras cerâmicas provenientes de Olímpia (cerca de 470 a.C.) revelam uma igualdade artística com a escultura em mármore da época e indica um longo período de prioridade no desenvolvimento do modelado em argila[40].



Figura 8- Homem de pé. Terracota, séc. IV - III a.C.

Fontes que sobreviveram indicam que os antigos eram cuidadosos com certas tradições artísticas, ou algumas particularidades da produção artística da antiga Itália. De acordo com Varro, *a arte da modelagem em argila era particularmente*

---

[38] Ibidem, p. 18.

[39] NELSON, G. Ibidem, p. 16.

[40] ROBERTSON, M. Ibidem, p. 51, 54.

avançada na Itália, especialmente na Etrúria. Isto é confirmado pela riqueza de evidências arqueológicas de monumentais esculturas em terracotas dos templos[41]. Os etruscos chegaram diretamente à área central da Itália no séc. IX a.C., provenientes da Síria na Ásia Menor. Ali eles expandiram a sua influência e controlaram definitivamente as áreas próximas de Roma; porém com a chegada dos gregos, (entre o VIII e o começo do VI séc. a.C.) para o povo nativo da Etrúria, as mudanças que aconteceram foram revolucionárias. Elas refletiram especialmente na importação e imitação dos produtos comerciais de Aegian e Coríntio[42].

Coríntio exerceu uma influência expressiva sobre as artes esculturais e particularmente no uso das terracotas para revestimento arquitetônico. Esta arte atribuída à antiga tradição de Coríntio expandiu-se pela Itália e continuou desenvolvendo-se até depois do período arcaico[43].

Durante a Idade do Ferro (1° milênio a.C.) trabalhos de arte um tanto diferentes das espécies que o mundo antigo tinha produzido começou a surgir na Itália. Pequenos trabalhos em vulto redondo, como estatuetas de humanos e animais eram produzidos no estilo esquematizado, entretanto em um estilo mais livre e menos polido em forma de canon, adquiriu um realismo espontâneo essencial na aparência de um gesto, pose, figura ou grupos (fig. 9). Este estilo tardio é encontrado na arte de outras regiões do



Figura 9- Homem cavalgando sobre um Centauro. Época Helenística

[41] Encyclopedia of World Art. Ibidem, p. 114.

[42] NELSON, G. Ibidem, p. 17.

[43] Encyclopedia of World Art, p. 102.

Mediterrâneo, da Ásia Menor à Grécia, particularmente entre o período do final da Idade do Bronze e o início da Idade do Ferro. Entretanto, entre o séc. VIII e VII a.C., a Etruria parece ter sido o centro que espalhou o estilo realístico e rudimentar que casualmente usou ao longo do tempo e que adquiriu um contraste com as formas geométricas rígidas e severas encontradas nos objetos tradicionais de inspiração oriental[44].



Figura 10- Estátua do falecido. Terracota, séc. VII a.C. Caere.

Campania no Sul da Itália destacou-se na produção de placas de terracota refletindo múltiplas influências na pintura escultura e cerâmica. O tema e as composições foram primeiramente inspirados quase que inteiramente pelo repertório de animais da arte do Este. Originalmente, entretanto, estes temas zoomórficos, permaneceram na esfera decorativa, como ocorreram com outros motivos orientalizantes, na qual apareceram como temas. A sua importância para a arte da Itália cresceu no séc. VI a.C. devido o aumento da imitação dos modelos gregos e a presença de artistas do mundo helênico. Na estatuária de pequenos votos, era adotada largamente a figura masculina grega, vestida ou nua (Kouros), a figura feminina (Kore), o guerreiro... Mas, uma estatuária funerária em terracota desenvolvem-se com figuras (fig. 10), algumas vezes, assumindo dimensões monumentais e inspirados diretamente dos estilos orientais e grego-orientais – estátuas de Caere, Cerveteri, no Museu Conservatori de Roma, e no Museu Britânico; e as grandes estátuas pilares do Túmulo della Pietra em Vetulonia[45].

---

[44] Ibidem, p. 120.

[45] Encyclopedia of World Art. Ibidem, p. 120.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Foi particularmente importante para o desenvolvimento da escultura decorativa e representacional, a ornamentação em terracota dos telhados de madeira dos templos, consistindo em frisos que cobriam as vigas, as pontas projetantes sobre as telhas, os antefixos e acrotérios. Uma primeira fase decorativa ou Jônica dessas jovens construções era caracterizada pela fixação de cabeças modeladas nas extremidades que eram circundadas por ornatos ou douradas; nas cornijas, frisos em relevo de terracota vermelho escuro[46].

A segunda fase ou *Arcaica* iniciou no final do séc. VI a.C. Os antefixos assumiram a forma de concha ou de figuras. Os frisos figurados desapareceram das grandes cornijas, e passaram a ser elaboradas de argila suavemente colorida. Estas evidências são encontradas em fontes escritas, e nos achados arqueológicos de placas em terracotas pintadas que vieram à luz em Caere e nos templos de Portonaccio em Veii. Nas artes funerárias etruscas o grande legado deixado foi a riqueza de material – cippi esculturais, estelas, sarcófagos e pequenas urnas em terracota com figuras projetadas sobre as tampas, procedentes de Caere, e esculturas de Vulci e Clusium. O resto da arte etrusca, durante o período arcaico, era dedicada a objetos sacros, particularmente pequenas estátuas votivas (fig. 11). A variedade desses objetos, a riqueza dos temas e decorações e o completo trabalho de mestre em variadas técnicas mostra que

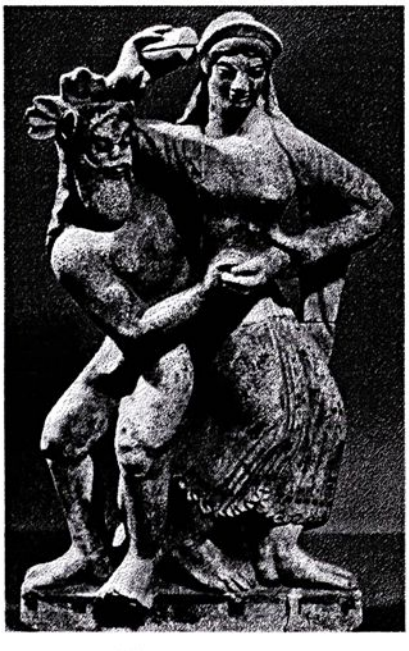


Figura 11- Silenus e Maenad. Terracota, 480 a.C. Roma.

[46] Ibidem, p. 126.

eles pertenceram a uma civilização mais complexa e avançada. Uma civilização, entretanto, que centralizava toda a atenção nos aspectos materiais da vida. Isto explica que é impossível distinguir na sua produção uma *grande arte* e uma *arte menor*, o que justifica uma busca por *qualidades estéticas na terracota*, *no bronze*, ou mesmo no entalhe do marfim. Assim pode-se incluir nessas especificações a escultura monumental de Veii, *a argila pintada*, os sarcófagos e urnas modeladas com figuras em terracota de Caere, o bronze de Vulci, as cippi e urnas em baixo-relevo de Clusium (Chiusi) e as estelas de Fiesoli[47].

A monumental escultura arquitetural alcançou o apogeu durante este período. Terracotas encontradas em Veii provam que uma famosa escola mencionada em fontes antigas (Plínio, História Natural) aí existiu, e nesta praticavam somente artistas etruscos, nela destacando-se o grande escultor Vulca. Nestas terracotas se expressam a personalidade de um grande artista que em torno de 500 a.C. modelou enormes estátuas para o Templo de Portonaccio com seu estilo inconfundível, vigoroso, incisivo e tão diferente das linhas suaves do gosto Iônico, do qual, entretanto ele tirou parte de sua inspiração. Na escultura a mudança das suaves e graciosas formas para estruturas vigorosas e sérias expressões – da escultura grega contemporânea – toma lugar nos anos que precedem e continuaram depois de 490 a.C. Isto ocorreu com as terracotas e as esculturas em pedra dos templos de Falerii, Satricum e Pyrgi[48].

Os artistas romanos se preocupavam pelos mesmos problemas que os artistas gregos tinham conseguido dar uma solução artística. Assim nas coberturas mais antigas das edificações romanas (depois da fase primitiva das cabanas) se tem descoberto

---

[47] Encyclopedia of World Art, p. 125

[48] Ibidem, p. 131.

unesp

frisos de barro cozido, pertencentes a construções ortogonais de madeira e adobe. Provavelmente estes frisos colocavam-se sob as bordas do teto. Se trata de uma técnica utilizada na Grécia e no Oriente Grego, durante a época arcaica, que logo seria abandonada nestes países, em época posterior, enquanto que na Itália Central se conservaria até a utilização do mármore na arquitetura em começos do séc. I a.C. Alguns restos de barro cozido pertencentes a esta arquitetura e espalhados pelo território circundante da cidade, indicam a concentração de forças etruscas que tinham contribuído para a construção dos povoados[49].

A técnica consistente em revestir as construções de madeira com placas de barro cozido no tempo de Augusto (27 a.C. a 14 D.C.) havia se mantido e desenvolvido continuamente desde a sua aparição no séc. VII a.C. (quando a Grécia já havia desaparecido). Nas ruínas dessa época, as placas pintadas de barro cozido são um exemplo típico do novo estilo. É interessante assinalar que nestas placas decorativas, que até então haviam se inscrito no ciclo geral da arte italiana, aparece um novo estilo e modelos pertencentes a uma plástica que é preciso considerar como uma das fontes principais do séc. de Augusto: a arte neoática. Corrente artística da 2ª metade do séc. I a.C., surgida da época helenística tardia, era uma arte orientada para a forma clássica. Embora esta corrente, tenha tido na arte grega, o importantíssimo papel revelador da plástica – o corpo dotado de uma existência própria encontrara uma realização artística[50].

Ainda nessa época, pelo fato dos gregos terem conseguido, todo o aperfeiçoamento na representação do mundo visível, na arte imitativa, não permitia aos romanos, neste sentido, conseguir inovações, assim os artistas deste século deviam

---

[49] ROBETSON, M. Ibidem, p. 41.

[50] Ibidem, p. 105, 106.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

considerar esta arte como uma reserva de temas figurativos e decorativos a sua disposição. Assim se processaram influências de modelos arcaicos, clássicos e helenísticos caracterizando uma arte eclética, fina e precisa em sua execução e na sensibilidade no modelado das superficies, qualidades que amalgamam as diferentes formas em um estilo incontestavelmente novo. Dessa forma, a tradição da arte grega, que descansava sobre o princípio da adição de elementos, seguia ainda muito viva e se rejuvenescia constantemente graças ao afluxo dos artistas, procedente daquelas regiões do Oriente grego onde continuava florescendo o movimento mais rico da época. Por isso os detalhes artísticos eram trabalhados em si mesmo, por puro prazer estético que puderam proporcionar[51].

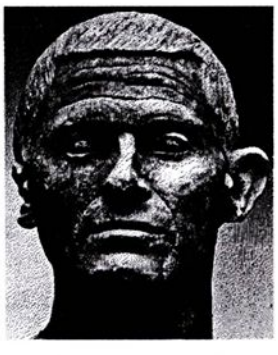


Figura 12- Cabeça de homem. Argila pintada, séc. I a.C.

Dado que a arte romana é uma fusão de elementos etruscos e gregos, se tornou natural o seu grande interesse pelo retrato (fig. 12), que se difundiram na produção do Império. As suas terracotas que são no refinamento vermelho de tradição etrusca, devido os seus intrincados detalhes eram freqüentemente prensados em moldes cozidos. Apesar dos primeiros templos de Roma terem tido conceituada produção escultórica em terracota elaboradas por modeladores do florescente estilo de Veii, os romanos logo adotaram o mármore como meio favorito. Relevos em terracota, retratos e pequenas esculturas continuaram a ser produzidas mas, elas careciam da vigorosa e antiga vitalidade dos Etruscos[52].

Gradativamente, as terracotas que já não desfrutavam uma posição expressiva nos meios escultóricos, tendem a desaparecer deste cenário artístico, e por um

---

[51] Ibidem, p. 108.

[52] NELSON, G. Ibidem, p. 19.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

longo período o mármore e o bronze serão os dois materiais que determinarão a atividade produtora dos escultores. Principalmente durante a Idade Média quando o uso do talho da pedra se estenderá, predominantemente para todas as modalidades escultóricas (relevos, vulto redondo). Considerando que a terracota está ligada as práticas cerâmicas, não podemos afirmar que esta modalidade desapareceu nesses períodos mas, pode-se afirmar com certeza que as produções cerâmicas se direcionaram mais para a fabricação de objetos utilitários e decorativos do que para uma autêntica escultura modelada. Na Itália do séc. XIII estas indústrias cerâmicas surgiram no Norte, e com o crescente comércio na Europa, aprimoraram e difundiram-se pelos vários países nos séculos subsequentes[53].

Durante o século XV uma grande contribuição escultórica abre uma exceção na estagnação produtiva que se encontrava esta modalidade: *a terracota*. Nos primeiros decênios do século é fundamental a contribuição do italiano Luca della Robbia com suas plásticas em terracota, que criam um laço muito estreito entre a arte da cerâmica e a escultura florentina, invadida pelas primeiras exigências humanistas – a influência da arte gótica havia desaparecido, dando lugar a um interesse crescente pela representação da figura humana – e assim determinam um modo novo de conceber os produtos de faiança até então relegados quase que exclusivamente para uma produção de uso corrente. A partir desse momento, da louça doméstica surgem objetos com uma função mais ornamental do que prática com conseqüentes e profundas modificações na decoração do próprio objeto. *A distinção entre objetos para uso doméstico e os de natureza estética consolidam reminiscência das terracotas vidradas praticadas pelos egípcios* (ushabati)[54].

---

[53] Ibidem, p. 33.

[54] BENINI, M. Cerâmica do Renascimento. 1989, p. 8.

unesp

As terracotas do escultor Luca della Robbia se distinguem da produção cerâmica corrente pelo seu caráter especulativo. Enquanto que em todo séc. XV, a louça está associada às necessidades da vida doméstica, as esculturas de Luca della Robbia em terracota vidrada, tem um significado filosófico – religioso (fig. 13). É a primeira vez na história da cerâmica italiana que as obras executadas num material até então considerado pobre, atribui-se uma mensagem intelectual. Anteriormente esse material era usado quase que exclusivamente para fins ornamentais. Na Idade Média os objetos que decoravam arcos e frontões dos edifícios tinham uma função de quebrar a monotonia da parede (do tijolo), para também serem algumas vezes ofertas votivas[55]. As notícias à respeito de Luca della Robbia, como modelador são bastante escassas. Não se sabe nada de uma formação efetuada junto a qualquer oficina de cerâmica florentina; o seu primeiro trabalho documentado, um cibório (1441 a 1442) para Santa Maria Miova, em Florença atualmente na igreja paroquial de Peretola, revela já um estilo amadurecido. Posteriormente o artista irá revelar-se de tal forma perito no modelado que executará tarefas importantes, como os óculos para as portas das sacristias da catedral de Florença (1442 a 1451). São célebres as suas numerosas Madonas com o Menino, muitas delas executadas quando o escultor se aproximou do pensamento neoplatônico de Marcílio Ficino. Na sua maior parte, as obras de Luca são executadas em branco e azul, mas não faltam exemplos de maior vivacidade cromática, como o friso ao redor do túmulo do Bispo Benozzo Federighi (1454 a 1957) em S. Trinita, Florença, rico e variado nas cores e nas tonalidades. A atividade do artista teve



Figura 13- Madona. Terracota policromada. Luca della Robbia. 1454.

[55] Ibidem, p. 30.

seguimento em Andrea della Robbia(1435 a 1525) e Giovanni della Robbia(1469 a 1529). A longa colaboração de Andrea com seu tio Luca, na oficina deste, torna difícil atribuir com segurança a um ou a outro muitas dessas obras, embora possam servir-nos de guia, à maior complexidade de representação e o notável número de cores utilizadas geralmente por Andrea. Este artista executou numerosas imagens sagradas e profanas, destacando-se os dez famosos medalhões com meninos de fraldas colocados no pórtico do Hospital dos Inocentes em Florença, e considerados a sua obra prima. Seguindo o exemplo de Luca e Andrea, Giovanni della Robbia também executou numerosas terracotas pintadas como o óculo para o lavabo da sacristia (1497) de Santa Maria Novella, mas neste caso como em outros análogos a superfície em terracota é utilizada como mero suporte pictórico. O gesto essencialmente estético de trabalhos desse tipo aponta para uma evolução posterior no sentido do especulativo da faiança, cada vez mais desligada de uma finalidade prática[56].

Outros escultores renascentistas produziram também, trabalhos específicos em terracota, podendo ser citado Donatello, Michelangelo e Leonardo da Vinci (fig. 14), *mas comparados com os seus trabalhos em mármore eles tiveram pequeno reconhecimento como modeladores*[57].

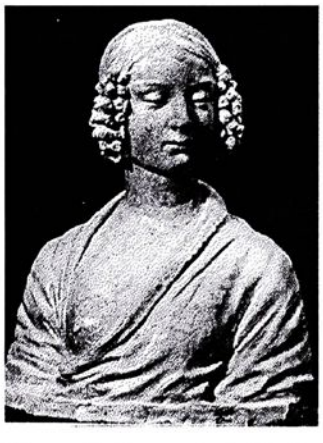


Figura 14- Leonardo da Vinci. Terracota, 1500.

Esta contribuição no desenvolvimento do modelado como expressão escultórica relevada pela família della Robbia durante o Renascimento Italiano posteriormente terá muitos seguidores, mas as suas produções serão novamente sufocadas pela crescente demanda dos mármores e bronzes. Embora não

[56] Ibidem, p. 32.

[57] NELSON, G. Ibidem, p. 30.

desconsideramos o surgimento de excelentes modeladores bronzistas até inícios do séc. XIX, nesta categoria faz-se necessário o desenvolvimento de um estudo específico, devido o envolvimento de outros procedimentos metodológicos e de suas qualidades expressivas distintas.

Antes de concluirmos esta abordagem escultórica, não podemos deixar de mencionar a grande contribuição dos modeladores americanos e chineses. Os chineses a partir da Sexta Dinastia (220 a 589) e durante a Dinastia Tang (618 a 906), já realizavam com uma destreza cuidadosa e vigor esculturas modeladas em argila raramente observados na produção artística de alguma época (fig. 15). O período Tang, foi um tempo de grande experimentação na forma e técnica, cores variadas e vidrados eram aplicados sobre as superfícies das argilas cozidas, e estes artistas criaram um número notável de figuras mitológicas, soldados e especialmente cavalos. Durante o período da Dinastia Sung (960 a 1279) sob a influência do Budismo da Índia, em numerosas terracotas se observam os reflexos da nova religião nos detalhes dos seus santos. No período de Yuan (1280 a 1368) a terracota se estagnou devido as invasões mongólicas, e durante a Dinastia Ming (1368 a 1644) os modeladores retornaram com uma produção que refletia a sua habilidade. Na subsequente etapa (Ching) o modelado colorido em azul e branco alterou-se tornando-se mais claro e brilhante com acréscimos em ouro, uma influência da arte Islâmica. Na época da Revolução Industrial a



Figura 15- Cavalo. Terracota, Dinastia Tung.

tradição das terracotas chinesas alteraram e se perderam devido a crescente demanda estética do comércio[58].

Tão importante quanto os chineses, neste contexto, é a produção dos países americanos. Na América do Sul as terracotas são datadas de mais ou menos 2500 a.C. Eram cinzas ou pretas, primitivamente cozidas e apresentavam motivos desenhados incisivamente e geométricos. Desenvolveram-se nas altas terras, onde os artistas tinham uma preferência pelo motivo do jaguar, que evidentemente era de significado religioso. Gradualmente elas se aperfeiçoaram, sendo que no período de experimentação (400 a.C. a I D.C.) o motivo do felino desapareceu e tomara a forma humana, do pássaro ou de outros animais. Uma pigmentação de vermelho sobre o branco e uma recente técnica de argila resistente possibilitou novas adições esculturais[59].



Figura 16- Figura Mochica. Terracota. Peru, cerca de 500.

O período dos mestres artistas é melhor caracterizado pela cultura Mochica (fig. 16) e Naxca, nos vales costais do Peru (cerca de I a 900). O Naxca era mais aprimorado, e as suas terracotas eram finas e feitas parcialmente em moldes de argilas cozidas. Utilizavam de vários pigmentos: vermelho, amarelo, preto, violeta e branco, que eram queimados na superfície dos objetos. Contrastando com o estilizamento do Naxca, a terracota Mochica do Norte era mais interessada no naturalismo escultural, como cabeças retratos, pássaros, grupos de pessoas e acentuavam expressivamente o modelado de superfície.

---

[58] Ibidem, p. 8, 12.

[59] Ibidem, p. 45.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Na cultura Tihuanaco (áreas costais), no período da construção das cidades as terracotas declinaram, e isso refletiu na rara pintura que usualmente era preta ou vermelha esfumaçada. O uso da argila em moldes cozidos com desenhos geométricos e motivos de peixe ou pássaro resultaram numa individualidade decrescente.

Os Incas (nas terras altas centrais) no período anterior à conquista espanhola (1450 a 1532) tinham uma terracota bem diferenciada com decoração geométrica e motivos pontilhados em vermelho, amarelo, laranja e preto.

No México Central, algumas comunidades agrárias cresceram nos seus vales em torno de 1500 a.C. Em Tlatilco, grandes quantidades de pequenas figuras em terracotas, a maioria feminina, tem sido encontrada indicando um culto à fertilidade. As terracotas eram queimadas em preto e vermelho com simples desenhos incisivos.

Os Olmecas que tiveram o seu centro religioso na Ilha de Laventa (800 a 400 a.C.) foram notáveis também em suas esculturas cerâmicas de volumes esféricos, com formas plásticas carnosas e com as características faces de bebê que eles atribuíam às suas figuras (fig. 17). Além das esculturas de pequenas dimensões encontramos uma produção de figuras monumentais[60].



Figura 17- Figura sentada. Terracota. Olmeca, cerca de 1200 a 1600 a.C.

[60] Ibidem, p. 47.

O estuque

A segunda substância utilizada no **modelado como meio expressivo é o estuque**. Com o termo ***stucco*** **se define uma pasta de cal, pó de mármore, saibro lavado e caseina que são misturados em proporção variável de acordo com a função e a necessidade**.

Do estuque se conhece o uso proveniente de civilizações mais remotas, seja como elemento de enchimento (recheio) ou acabamento de obra arquitetônica, seja como elemento de decoração. Em qualquer um dos casos o procedimento da pasta e do trabalho segue regras diversas em relação ao emprego particular do material. *No caso da escultura a pasta deve ser plástica e dotada de um notável grau de maleabilidade e refinamento que permita a modelação. Esta se faz por meio de instrumentos denominados spatole (espátula de metal) e stecche ou stecco (espátulas de madeira), ou diretamente com as mãos, ou ainda com matrizes de moldar (cit. Plínio e Vitruvio).* Este último sistema é utilizado, no caso do baixo-relevo, em cujas partes projetantes são acrescentados eixos de metal. O uso do estuque foi determinado historicamente pela particular condição ambiental – localização do material necessário à pasta, condições climáticas que favorecem o trabalho e a sua conservação. Na faixa mediterrânea encontramos decorações de estuque pintado em Cnossos – época tardia minóica, sobre a costa mediterrânea do Egito, sobretudo na época helenística e romana, é praticado o uso do estuque para execuções de máscaras sepulcrais coloridas e para elementos de decoração arquitetônica (fig. 18) – baixos-relevos, pilares, revestidos de uma notável policromia. É possível que do oriente helenístico, segundo C. Maltese, o estuque se tenha estendido para áreas etruscas – tumba em relevo de Cerveteri – e depois empregado pelos romanos a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

partir da época de Augusto e por todo o século II (Famesina, Domus Aurea – Casa Lívia a Prima Porta), com extensão à área Pompeiana[61].



Figura 18- Os mistérios de Dionísio. Estuque, 19 a.C.

O estuque modelado e colorido caracterizam também os produtos artísticos da civilização irânica – época sasanide – e indiana com poucas variantes na técnica da pasta e na modelação clássica. Destaca-se a modelação de partes separadas e depois unidos por meio de bastões. No Islã, que herdou a técnica da cultura helenística, a decoração em estuque tem grande difusão, favorecida pelas condições ambientais e pelo particular emprego na decoração arquitetônica. Os muitos motivos de ornatos, largamente difundido em toda área de influência islâmica – África setentrional e Espanha, são com toda probabilidade executados com a técnica de incisão sobre estuque seco – Alhambra de Granada, com um processo semelhante também no mundo bizantino e na área de sua influência direta – Ravena. Este tipo de técnica reflete claramente a intenção do modelador em imitar o metal precioso – *Gypsca metalla sculpta*, *Liber Pontificalis*, *Ecclesie Ravennatis*. Tal uso perdura largamente no alto medievo, sobretudo na área setentrional – Tempietta de Cividade de S. Salvatore de Brescia, da Chiusa de Malles, e a decoração se aproxima mais do tipo plástico, – Cibório de S. Ambrogio, Milão. De ornamento arquitetônico, depois do séc. XII, o estuque passa a ter uma função complementar no âmbito da pintura e da escultura em madeira. Na escultura é particularmente comentado por Cennino Cennini[62].

---

[61] MALTESE, C. Ibidem, p. 127.

[62] Ibidem, p. 130.

No Renascimento, o estuque é empregado como motivo plástico de complemento arquitetônico, em concomitância com a pintura, para ambientes tipicamente romanos, uma moda influenciada pelas descobertas arqueológicas.

A procura de uma pasta muito fina, capaz de imitar o refinamento dos estuques da época clássica progrediu, refletindo nas experimentações de uma técnica sempre mais elaborada na composição. Encontramos vários comentários sobre a composição dessas pastas de ***Giorgio Vasari*** – **Tratado:** ***Vida dos*** **Artistas**, e do testemunho de **Piero Cataneo no Tratado L'architetura**, de 1561, Veneza, Cap. XI. Sobre a sua modelação, Cataneo dá indicações bastante precisas: Para a estátua aconselha fazer uma estrutura com seixo, tijolo, tufo, terra argilosa ou mesmo pedra mole de corte fácil. Sobre a referida estrutura, se estende a primeira camada de estuque, que deve ser denso, áspero e granulado e em seguida, quando o estuque da primeira camada estiver com presa (aderência), mas não todo seco, se estende a camada externa, que deverá ser de estuque muito mais fino e que deve ser umedecido continuamente para que mantenha a sua maleabilidade. Procede-se a modelação dos elementos projetantes e aconselha-se prender a pasta com pregos de ferro ou de outro metal, e depois de comprimir o molde sobre a pasta mole – sendo a forma borrifada com pó de mármore – bate-se suavemente com um martelo para deslocá-la. A escultura assim obtida poderá ser também acabada a mão, tendo o cuidado que o estuque mantenha sempre o grau de maleabilidade como se fosse cera.

Cataneo recomenda para a decoração externa um tipo de pasta mais resistente às intempéries dos ventos, chuvas e congelamento, para a qual fórmula a agregação de outros elementos – infusão de olmo, ferro, malva, pedra pomi. Também encontramos semelhantes recomendações no ***Pirotechnia*** **de** ***Varroccio Biringuccio, Veneza, 1540, livro VIII, cap. V.***

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A prática do estuque em grande uso em Roma (círculo de Raffaello, Logge Vaticane, stufetta del Cardinale Bibbiena, Villa Madona) se difunde pela Itália do Norte, a Genova – Palazzo del Príncipe, a Mantua – Palazzo del Te, a Veneza – Palazzo Ducale, na França (Reggia di Fontainebleau com contribuições de artistas famosos – Perin del Vaga, Giovanni de Udine, Giulio Romano, Primaticcio, é na Europa Oriental, na Alemanha e Áustria como um fenômeno de maestria especializada. Sobretudo no séc. XVII e XVIII, tal especialização foi aplicada na complexa decoração por canteiros de escola rococó[63].

No seiscento e setecento, o estuque foi importante como complemento de cenografia arquitetônica. Da decoração esquematizada regularmente no Cinquecento se passa para uma decoração mais liberal, mas que exige também uma técnica de modelação mais arrojadas. A alma ou estruturas de ferro ou chumbo tornaram-se conhecidas em torno da qual são moldados as formas em estuque, em particular a escultura em *tutto tondo* – *ronde bosse* – que contribuiu em ampla medida na decoração arquitetônica – anjos e virtudes de A. Raggi, Igreja de Jesus, Roma, ou a estátua de Giacamo Serpotta.

A decoração de estuque no interior, no séc. XVII e XVIII, se impõe como elemento determinante do espaço arquitetônico, tornando-se uma prática de especialistas – Berain, Le Pautre, Pineau, Missionnier, Cullier, Zimmermmann e Asam. A maestria lombarda é encontrada nos canteiros da grande capital alemã e austríaca, e dos países da Europa Oriental, Boemia, Polônia, Russia, e a mais notável das comparações é dos Carloni. Com as especializações, o estuque assume na modelação a forma mais fantasiosa realizada com uma habilidade que presume um grande conhecimento do oficio, que a torna imutável na sua essência.

---

[63] Ibidem, p. 131.

unesp

No séc. XVIII, no tratado de **Ramom Pascoal Diez**, ***Arte de fazer o estuque***, Rodrigo, nos relata através dos procedimentos metodológicos do estucador espanhol, que o processo não se alterou com respeito a época precedente. Comenta que estuques eram coloridos ou imitavam o aspecto dos mármores.

Passado o momento neoclássico, excetuando-se esporadicamente alguns exemplos em decoração Art Nouveau, a prática do estuque não teve mais nenhuma relevância, reduzindo-se a um banal emprego decorativo com modelados estampados sem vitalidade criativa[64].

O gesso

Não tão freqüentemente quanto o emprego do estuque, o gesso foi encontrado utilizado pelos modeladores na expressão escultórica. Desde os tempos mais remotos que o gesso serve como material para ornamentação arquitetônica, como indica as escavações de Nínive. Nas ruínas dos palácios dos reis da Assíria, encontram-se em quantidade fragmentos de ornamentação em gesso, tais como corpos de esfinges, touros, capitéis e motivos vegetais. Não há dúvida que as formas estilizadas provinham dos Assírios, dos Midos e dos Babilônios, e passaram para os povos da Ásia Menor e dali para a Europa, onde encontraram na Grécia a mais artística transformação. É certo que tanto os gregos, como os romanos, usaram do gesso para seus trabalhos artísticos, além do mármore, como é documentado nos manuscritos encontrados[65].

Ao escultor grego, Lisístrato se atribui a invenção do procedimento escultórico de fazer vazados no séc. IV a.C. Entretanto se tem conhecimento que os

---

[64] Ibidem, p. 133.

[65] FULLER, J. Manual do Formador e Estucador. s/d, p. 1, 2.

unesp

egípcios, já no ano 2400 a.C. utilizavam o gesso para fazer máscaras mortuárias e vazados de diversas partes do corpo humano[66]. Reproduções expressivas dos gregos e romanos são encontradas no Palácio de Trocadero em Paris, no Kensington Museum de Londres e sobretudo na Itália, nos museus de Roma, Florença e Nápoles. Em Nápoles, existem interessantes modelos das formas extraídas das escavações de Pompéia e Herculano, duas povoações romanas que atingiram elevado grau de civilização[67].

Apesar de sua utilização pelas grandes civilizações, parece que o gesso caiu em desuso como processo escultórico depois da queda do Império Romano, e não voltou a empregar-se até o Renascimento. O primeiro expoente importante desta época da escultura em gesso foi o italiano Andrea Verrochio (cerca de 1435 - 1488), que com freqüência o empregou para fazer vazados do natural. As técnicas de Verrochio foram descritas por seu contemporâneo Vasari (Vida dos Artistas): Andrea gostava muito de fazer vazados em gesso, para os quais utilizava uma pedra branda extraída nas canteras das regiões de Volterra, Siena, e outras partes da Itália. Essas pedras eram calcinadas e moídas da qual se fazia uma pasta temperada, tão maleável que podia ser modelada na forma que se desejasse, e, uma vez seca se tornava tão dura que com ela se podia vazar figuras inteiras. Andrea costumava vazar diversas formas naturais, como joelhos, pernas, braços e torsos, que conservava para reproduções. No tempo de Andrea, iniciou-se o costume de fazer, por pouco dinheiro, vazados de cabeças dos que morriam e assim em todas as casas de Florença, em cima da lareira, sobre as portas, janelas e sobreportas, podem se ver exemplares sem fim de tais retratos, tão bem feitos e tão naturais que parecem estar vivos. Esta prática tem continuado até nossos dias e tem demonstrado ser

---

[66] MIDGLEY, B. Ibidem, p. 141.

[67] FULLER, J. Ibidem, p. 2.

unesp

extremamente útil para por a nossa disposição os retratos de muitos daqueles que aparecem nas cenas pintadas do Palácio do Duque de Cosimo. Por esta razão, nos encontramos em débito com as idéias de Andrea, que foi um dos primeiros a fazer tais vazados. Esta descrição ilustra a importância da escultura em gesso daquela época. Assim, Vasari releva a prática de Verrochio em *vazar do natural*, devido as propriedades expressivas dessa substância[68].

A busca da naturalidade em detrimento de outros valores escultóricos, conduziu a uma decadência relativa das qualidades expressivas das substâncias empregadas na arte escultórica. Esta recuperação se estenderá até o aparecimento de Rodin. O escultor francês Auguste Rodin (1840 - 1917), mantinha em seu atelier uma enorme quantidade de vazados em gesso. O vazado do natural era uma prática freqüente entre os escultores de sua época. Rodin os utilizava para montar figuras a partir de diversos fragmentos, o que possibilitou conseguir uma liberdade na forma anatômica, que caracteriza a sua obra. No século XX, as qualidades expressivas deste material serão relevadas por escultores modernistas, destacando-se o norte-americano George Segall (1924) e Claes Oldenburg (1929) que produziram obras permanentes em gesso e concretizaram com integridade a prática do modelado como linguagem expressiva. George Segall não faz a menor tentativa para polir a textura modelada no gesso (fig. 19). O toque expressivo da figura se acentua com a qualidade real do material empregado[69].

---

[68] MIDGLEY, B. Ibidem, p. 141.

[69] Ibidem, p. 151.

unesp



Figura 19- Os amantes. George Segall. Gesso.

Tecnicamente a propriedade de endurecimento a partir do estado líquido dessa substância é a que permite a sua transformação em objetos escultóricos pelo processo de vazagem no estado líquido em fôrma ou na prática do modelado direto quando este se torna uma pasta maleável que é aplicada sobre uma estrutura em adições sucessivas manualmente ou com auxílio de instrumentos específicos de metal, denominados espátulas e teques. O gesso pode ser colorido artificialmente, pois no estado natural é branco variando para o cinza, encarnado, amarelo e verde. Adições de pigmento na sua composição alteram a sua cor natural. Escultores como Aristide Maillol (Primavera) e Lembruck (Mulher 1911) assim procederam, interessantes efeitos de texturas toscas que permite este material, que foi experimentado também pelo escultor italiano Marino Marini (Arcangel - 1943) sob a influência do modelado Rodiniano[70].

A cera

Muito antes da descoberta do bronze, se tem utilizado a cera como linguagem expressiva no modelado. Dada a sua fragilidade que não permite suportar calor, *a prática da obra definitiva nesta substância foi particularmente evitada na história da arte escultórica*, mas excetua-se o desenvolvimento em alto nível no retrato miniatura durante o séc. XVII. A invenção da cera pigmentada, abriu novos caminhos no modelado como expressão. A escultora suíça Marie Tussand (1760 - 1850) como outros

[70] Ibidem, p. 154.

escultores realizaram experimentos artísticos expressivos nesta modalidade (Roy Herbert, Gales). Além de ser uma substância bastante expressiva na escultura, desempenhou um papel importante como meio transitório em estudos preparatórios e fundições do bronze[71].

O modelado como meio transitório

Na prática do modelado como meio transitório o artista neutraliza as qualidades sensíveis das substâncias empregadas. Ele as reduz, neste procedimento, as técnicas construtivas descartáveis, que o auxiliam numa primeira etapa na definição formal de suas idéias criativas. Durante o processo de definição do objeto, estas substâncias são substituídas por outras, as quais durante a modelação o escultor conserva na mente atribuindo na obra conclusiva as suas qualidades expressivas.

Este procedimento adotado para a escultura em pedra, tem sido definido pelos teóricos como *modelo plástico*. **Rudolf Wittkower**, ao comentar os processos de elaboração escultórica (*Escultura, processos e princípios*, 1989), afirma que *a argila era empregada pelos escultores talhistas, nos estágios preparatórios da escultura em mármore, servindo como meio para o estudo e resolução formal da idéia, pelo fato de que o mármore, durante a ruptura, não permite erros, o que levaria a danos irrecuperáveis*. Tal procedimento, afirma este teórico, foi uma prática constatável durante a Antigüidade na civilização grega. Assim, em meados do séc. V a.C., os escultores gregos já haviam modificado a sua abordagem de desenharem diretamente sobre o bloco de mármore, e *passaram a utilizar um modelado de argila ou terracota, que orientava o desenvolvimento da talha do bloco*. Consequentemente, os gregos desenvolveram um

[71] WITTKOWER, R. Escultura, Processos e Princípios. 1989, p. 24.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

processo mecânico de traslado do modelo para o mármore. Tais modelos inicialmente davam uma visão mais clara do planejamento e, mais tarde, serviam de referência aos que iriam executá-lo[72].

O teórico italiano Guido Giubbini[73], sobre a existência do modelo plástico para a escultura em pedra, relata que faltam documentos conclusivos referentes à arte grega, mas como Rudolf Wittkower[74], afirma que a partir do século V a.C., paralelamente à conquista espacial do estilo severo, e pela influência da *técnica* da fusão do bronze, são documentados com certeza tanto o uso do modelo preparatório em argila, quanto o traslado das medidas do bloco com o fio de prumo, partindo dos pontos mais salientes do volume. Nas estátuas dos frontões de Olímpia, este ponto correspondente a área da superfície não concluída. *Uma das conseqüências nesta prática do uso do modelado plástico ocorreu na espacialidade da escultura clássica que passou a desfrutar de infinitos pontos de vista em comparação com o processo utilizado no período pré-clássico, quando o artista somente desenhava na face do bloco de pedra o que resultou na bidimensionalidade da escultura arcaica, comprometida com as quatro vistas principais e a forma do bloco.* A partir do séc. V a.C., o uso do modelo plástico e o traslado das medidas tornou-se comum e refletiu na relação da exigência de distribuição do trabalho na grande oficina escultórica, seja com maior ou menor grau de intervenção do artista idealizador, do ajudante, ou do artesão especializado na elaboração do modelo e no traslado das medidas.

---

[72] Ibidem, p. 26.

[73] MALTESE, C. Cap. La Scultura. 1983, p. 19.

[74] WITTKOWER, R. Ibidem, p. 26.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Durante o período medieval, segundo G. Giubbini, a prática do entalhe direto era parcial, mas para Rudolf Wittkower existem documentos sobre os trabalhos a serem dirigidos por Maitani, na Catedral de Orvieto (16 de setembro de 1310), que relatam a contratação de discípulos para modelar e executar as esculturas em pedra, o que confirma a prática do modelado como meio transitório também neste período.

No Renascimento e no período Barroco, não somente se aperfeiçoa a técnica do traslado mecânico, como passa-se a preparar para uma mesma obra um ou mais desenhos e um *bozzeto (esboceto – ou modelo plástico), de pequena dimensão na elaboração da invenção, e um modelo conclusivo do mesmo tamanho da escultura definitiva*. No caso da escultura monumental, o artista preparava um modelo de dimensão menor, o qual era transportado à escala definitiva pelo mestre artesão[75].

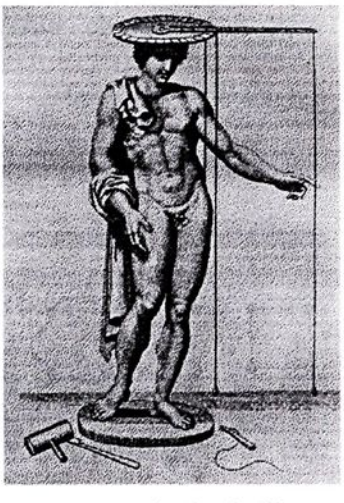


Figura 20– Definidor de Alberti.

No século XV a prática das artes era fundamentada na teoria. Leon Battista Alberti[76] (1404 - 1472) precursor de Leonardo da Vinci foi o primeiro teórico do Renascimento (italiano). Alberti escreveu – em Florença – o seu primeiro tratado *De Statua* (1434), onde acentua a objetividade e a materialidade da obra escultórica. Na Introdução do *De Statua* a posição da mímese é teorizada objetivamente. A finalidade da escultura para Alberti, *é executar os trabalhos de maneira que pareçam – aos espectadores, assemelhar-se o mais possível aos corpos verdadeiros criados pela natureza*. Assim ele apresenta duas categorias de forma distinta: A *Dimensio*

[75] MALTESE, C.

[76] BAYER, R. História da Estética. 1978, p. 104.

– que é o número, e o *finitio* – o elemento qualitativo da beleza formal indiferenciada e global. De acordo com o método de Alberti a *dimensio* e o *finitio*, constituem os pré-requisitos para a obtenção de toda e qualquer semelhança. O *finitio* se apresentava implicado no *collocatio* que prepara-a, acompanha-a e serve para melhor ensinar o lugar e a disposição dos membros. A *finitio* levava ao rigorosíssimo da forma rígida: que só é perfeita de um único ângulo e de um só ponto de observação. A mensuração – *dimensio* – podia ser obtida com a utilização de dois instrumentos: a *exempeda* e o *definidor*. A *exempeda* era uma régua reta e modular usada para medir os comprimentos, e um par de esquadros móveis de carpinteiro, empregados para medir os diâmetros. Com sua ajuda o escultor podia determinar com precisão matemática, o tamanho exato do seu modelo. Rudolf Arnheinn[77] – *Arte e Percepção Visual* – também comenta este método: *com a ajuda da régua, do transferidor e o prumo, todo ponto da estátua pode descrever-se mediante ângulos e distâncias, e com um número suficiente de medições, pode conseguir-se uma duplicata da mesma*. Esse teórico refere-se ao instrumento chamado por Alberti de definidor que era utilizado para determinar os aspectos particulares ou *finitio*. Os aspectos universais são determinados pela *mensuração*. *Delineamento* era o método pelo qual se determinavam os contornos de uma figura em movimento, com todas as suas saliências e protuberâncias, o que é realizado com auxílio do *definidor (fig. 20)*. Este instrumento consistia em um disco circular ao qual se adaptava uma haste giratória, cuja extremidade pendia um fio de prumo. Utilizando-se este instrumento podia determinar-se qualquer ponto dado – do modelo, bastando para isso perfurar a argila na profundidade desejada.

---

[77] ARNHEIN, R. Arte e Percepção Visual. 1962, p. 34.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Rudolf Wittkower argumenta que Alberti jamais se refere explicitamente ao traslado mecânico do modelo para o mármore, porém, segundo a descrição de seu método, há evidências que ele estava pensando em métodos de traslado mecânico à partir de um modelo plástico.

Há evidências que Leonardo da Vinci fizesse experiências neste sentido. Rudolf Wittkower indica que no Manuscrito A do Institut de France, em Paris (1490), existem referências corretas sobre os modelos e traslado de medidas. Em seus escritos Leonardo comenta: *Se você deseja executar uma figura em mármore, faça primeiro uma de argila – **modelo plástico**, (...) quando estiver concluído, deixe-a secar – **método**, e coloque-a numa caixa grande, o suficiente para que nela caiba, depois de retirar a figura de argila – o bloco de mármore em que se pretende esculpir a figura igual ao modelo em argila*. Leonardo prosseguiu em sua descrição de um método de traslado, a base de pontos, mais simples que o *definidor* de Alberti.

Alberti e Leonardo referem-se aos modelos como uma coisa natural e lógica. Provavelmente esses métodos, no século XV, teriam sido praticados pelos escultores da época. Nesse período os modelos passam a ser mencionados em contratos e documentos. Alguns desses modelos embora comumente descartáveis, sobreviveram, como é o caso do modelo em terracota de Verrochio utilizado como estudo tridimensional para o cenotáfio do Cardeal N. Forteguerri (1476), atualmente no Victoria and Albert Museum de Londres. Também o mencionado modelo de argila para o Monumento dos Sforça (destruído, 1493) de Leonardo da Vinci, confirma essas indagações[78].

[78] WITTKOWER, R. Ibidem, p. 87.

unesp

Durante a primeira metade do séc. XV, na Itália, excluindo-se Florença, as obras escultóricas eram preparadas somente através de desenhos. Os modelos plásticos eram desconhecidos. Eles somente serão mencionados na prática no tempo de Leonardo. Em quantidade, esses modelos do séc. XV, são bastantes reduzidos, mas de acabamento bastante avançado. Quanto a seus procedimentos metódicos, os escultores renascentistas, inicialmente faziam estudos gráficos em natural e esboços da composição. Em seguida elaboravam um pequeno modelo de argila, cera ou terracota. Depois de concluído, começavam a trabalhar um modelo grande, correspondendo ao tamanho que iria ser esculpido em pedra, e em todos os seus aspectos essenciais semelhante ao pequeno modelo preparatório[79].

No século XVI, o número de modelos originais aumentara, mas serão menos cuidadosos no acabamento que os anteriores ao século XV. *Estes modelos serão verdadeiros esboços de cera ou argila, surgidos pela primeira vez na história da escultura, a rápida anotação plástica de uma forma tridimensional muito conhecida por bozzeto.*

A questão dos modelos plásticos também é abordada pelo teórico italiano (de Arezzo) Giorgio Vasari[80] – também pintor e arquiteto. Ele publicou em 1550 a sua famosa obra *Vida dos artista*s. Nesta obra enfoca questões de estética – da pintura, da arquitetura e da escultura, o caráter das artes e os princípios que os sublinham no cap. II, quando discorre sobre a técnica do escultor, Vasari destaca que *escultores quando anseiam trabalhar uma figura no mármore, estão acostumados a fazer o que chamamos de modelo, em argila, cera ou material plástico. Esse modelo tem um padrão de mais ou*

---

[79] Ibidem, p. 95.

[80] VASARI, G. Vida de Artistas. 1960, p. 41.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

menos um pé de altura – 30 centímetros. Assim os escultores de forma convincente podem exibir nele a atitude e a proporção da figura que desejaram, devendo adaptar a altura e a largura da pedra lavrada para a sua escultura. Na seqüência de seus comentários, discute questões de construções técnicas de modelos, iniciando pelas substâncias plásticas: a cera, e em seguida a argila. Para os pequenos modelos em cera recomenda certos ingredientes para serem misturados, os quais lhe proporcionará suavidade, tenacidade e coloração – preta, vermelha e outras cores.

Na construção dos pequenos modelos a cera é preparada em rolos, bastões ou tiras, que devem ser aplicados sobre uma armação de madeira ou arame. Comenta que esta estrutura também pode ser omitida pelo escultor. Na modelagem da figura o material é adicionado pouco a pouco, onde o artista com o seu julgamento manipula a matéria, comprimindo com suas ferramentas de osso, ferro ou madeira e em alterações sucessivas refinando com seus dedos até a finalização ser dada ao modelo. Para os pequenos modelos de argila, Vasari aconselha ao escultor trabalhar exatamente como a cera, mas sem armação de madeira ou ferro no interior, o que com sua utilização causaria rachaduras. Durante o processo o modelo deve ser protegido com um pano úmido até ser concluído. Quando os pequenos modelos de argila ou cera, estiverem sido encerrados, o artista se prepara para fazer outro modelo tão grande quanto a figura é intencionada para se executar no mármore. Neste modelo o escultor deve ter deliberação, porque a argila que é trabalhada no estado úmido encolhe enquanto seca; assim enquanto trabalha o artista deve adicionar aos poucos, e nos últimos toques, um pouco de farinha de confeiteiro[81] para manter a suavidade da argila e retirar a secura. Esse cuidado, justifica-se pelo fato de que o modelo não deve encolher, mas permanecer de acordo e similar à figura que deve ser

unesp

entalhada em mármore. Para se assegurar que o grande modelo suporte seu peso e a argila não rache, o artista deve pegar alguns pedaços de tecido ou crina de cavalo e misturá-los com a argila, para proporcionar-lhe tenacidade e uma não sujeição à ruptura. Vasari recomenda ainda, que a figura ao ser modelada seja suportada sobre madeira, que é amarrada uma a outra como uma corda. Esta estrutura ou esqueleto da figura enquanto construída é posicionada de acordo com o padrão do pequeno modelo, tanto ereto ou sentado; e do começo ao fim do processo a cobertura de argila da figura é composta nua. Se o artista desejar vesti-la com drapejamento, ele deve utilizar finas roupas, se for pesada as mais rústicas, e umedecidas, cobrindo-as com argila, não líquida, mas, de consistência fina e barrenta; em seguida arranja-las ao redor da figura com dobras e pregas criadas de acordo com a mente; ao secar, torna-se dura e continua a manter as dobras[82].

Para transferir a figura modelada para o mármore, Vasari descreve um método a base de traslado de medidas do modelo utilizando-se de um esquadro de carpinteiro. E para que a figura entalhada em mármore seja proporcional ao modelo, usa como referência o método de cinzelamento gradual da pedra, provavelmente praticado pelo escultor Michelangelo, como se a figura de cera fosse emergindo de um recipiente de água na posição horizontal.

---

[81] Farinha de confeiteiro: usada pelos modeladores para manter a plasticidade. Impedia o desmoronamento rápido da argila (Nota do autor).

[82] Segundo o autor, esse método não é muito artístico.

unesp

Michelangelo Buonarotti, escultor talhista de Florença do séc. XVI, que Vasari menciona como referência em seu tratado, concebia a *escultura* como um processo de ***subtração***, e o *modelado*, que criticava, comparava-o depriciadamente com a atividade do pintor, como um processo de ***adição***. Segundo R. Wittkower[83], Michelangelo, ao preparar as suas esculturas após realizar estudos desenhando, com auxílio de pequenos modelos em cera ou argila, incentivou involuntariamente o modelado (fig. 21). Esses modelos o ajudaram a esclarecer e consolidar as suas idéias, e serviam como um referencial para ser consultado durante o processo da talha.



Figura 21- Hércules e Caco. Modelo em cera. Michelangelo, 1528.

Comentado por Vasari, Michelangelo teria entalhado o seu gigante David, com a ajuda de um pequeno modelo de cera, que se encontra preservado na Casa Buonarotti em Florença; no entanto, também teria executado alguns modelos de grandes dimensões em argila, entre 1524 a 1526, que integrariam, como esculturas entalhadas em mármore, o túmulo de Julio II, e eram do mesmo tamanho que teriam as suas obras definitivas. São os únicos modelos grandes assinalados em sua obra.

A prática dos escultores italianos, também é descrita por Benvenutto Cellini em seu tratado de *Escultura e Ourivesaria*[84]: Muitos excelentes mestres de técnica assegurada, tem atacado o mármore rapidamente com suas ferramentas após terem concluído um pequeno modelo. Cita como um dos melhores escultores de sua época

---

[83] Ibidem, p. 88.

[84] CELLINI, B. Tratado de Escultura e Ouvesaria. Cap. IV.

Donatello, que teria praticado esse processo no seu trabalho. Entretanto, destaca a versatilidade de Michelangelo, que entalhava esculturas a partir do pequeno modelo e do grande. Para Cellini, Michelangelo teria se convencido das respectivas vantagens e desvantagens desses modelos, e optou pelo segundo método, adotando na prática os modelos de tamanho real. Isto Cellini confirma, pelo fato de ter visto Michelangelo trabalhando em modelos de grandes dimensões na Sacristia de São Lorenzo – no túmulo dos Médicis. *Em meados do séc. XVI tem início um processo, ao longo do qual o modelador (da argila ou cera), passou a ser o escultor, o artista que solucionava todos os problemas estéticos da obra, enquanto que o escultor entalhador acabou por tornar-se um mero artesão executor. Este fenômeno é assinalado por um afastamento da preocupação contínua com a pedra, em direção à manipulação do bozzetto, no qual se concentram as atenções dos artistas.*

Contrariamente ao domínio do pensamento de Michelangelo com a pedra que conduzirá o movimento de suas figuras a voltar-se sobre si mesmo, não extrapolando os limites do bloco; artistas modeladores como Giovanni Bologna[85] irão libertar-se dessas limitações impostas. Os contornos ziguezagueantes, com extremidades salientes de seus modelados em cera e argila comprovarão essa liberdade plástica alcançada.

[85] WITTKOWER, R. Ibidem, p. 163.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 22- O rapto das Sabrinas. Modelo em cera. Giovanni Bologna.

Os bozzetis de Bologna, que apresentam a característica dominante de uma criação rápida, ultrapassam o tratamento dos modelos de Michelangelo. Segundo os registros de Bernardo Vecchietti – primeiro protetor florentino de Bologna – eles eram numerosos e de alta qualidade, executados em cera vermelha e argila. Bologna também dedicou-se a elaboração de modelos em terracota (Bargello, 1565) e modelados em gesso de proporções monumentais a partir de pequenos *bozzettis* (fig. 22).

No século XVIII o *bozetti* assumiu uma posição central no processo criativo. Gian Lorenzo Bernini (1599)[86], que é destacado como um dos maiores escultores italianos, também expressava as suas idéias na argila; ele criava os seus modelos (fig. 23) em argila em rápida sucessão, trabalhava com os polegares e com um cinzel de dentes finos. Para este escultor, o trabalho preparatório dos seus modelos tinha duas finalidades distintas: *primeiro familiarizavam-no com os traços pessoais a serem representados, em segundo lugar o ajudavam a elucidar aquilo que chamava de idéia geral.* Esta idéia geral tratava da expressão visual: grandiosidade, nobreza, heroísmo, majestade. Expressões que dependiam do modelado da postura, da flexão das várias vestimentas. Assim, Bernini estudava a postura desejada ao longo de sucessivos modelos, até encontrar o que melhor traduzisse a sua concepção. Bernini que tinha por hábito executar as suas obras definitivas em mármore (ou bronze) afastava-se da fidelidade



Figura 23- Cabeça de Santo Atanásio. Modelo em cera. Bernini, 1661.

[86] Ibidem, p. 173.

do modelo na execução final (longinus). Quando havia intenção de preservar um modelo em argila, o que não era comum, estes eram cozidos no forno, e depois recebiam uma camada, de tinta, utilizada por razões estéticas e para assegurar-lhe maior proteção.

A liberdade conseguida no manuseio desses materiais plásticos, proporcionara aos escultores da época contornos ziguezagueantes, com extremidades salientes de suas esculturas, e como conseqüência as esculturas em mármore de um só bloco, serão posteriormente compostas por vários blocos de pedra. Estabelece como norma o dever dos escultores fazerem modelos do tamanho real que teriam suas obras definitivas, e testá-los no lugar que permaneceriam como obras concluídas.

No séc. XVIII, os escultores franceses condicionavam-se ao princípio de que uma escultura deve ter inúmeros pontos de vista. E em conformidade com esta norma que foi retomada dos maneiristas dos finais do séc. XVI, passaram a utilizar e estudar o modelo plástico em todos os aspectos de pose que pretendiam atribuir a sua escultura. Assim o procedia Bouchardon (1698/1762)[87]. Dando continuidade a tradição, ao *esboço escultórico tridimensional*, Jean Baptiste Pigalle (1714/1785) vai mais longe. Os seus modelos, que revelam claramente a rapidez de sua execução na qual pequenas porções de argila úmidas foram acrescentadas e modeladas, transcende as possibilidades estéticas de seus predecessores (fig. 24). Ele aplicará em seus modelos a



Figura 24- Monumento à Luiz XV. Modelo em argila. Pigalle, 1756.

[87] Ibidem, p. 214.



Figura 25- Meditação. Modelo em gesso, 1896.

definição do modelado segundo Michelangelo: o que é feito por meio de acréscimo. Esta característica estará próxima da linguagem do grande modelador Rodin (fig. 25). A grande ruptura de Bologna, se processará na elaboração de Nus.

Os escultores - modeladores do séc. XVIII, tinham por norma e segurança fazer um molde de gesso a partir do modelo de argila, o qual utilizavam para o traslado no mármore. Este é, também, o procedimento de Canova – 1757[88] que executava modelos pequenos em cera e em seguida os modelos em argila, com as mesmas dimensões da obra definitiva, os quais eram moldados em gesso. Na prática a execução de seus mármores ficavam a cargo de assistentes habilidosos, mas Canova dava o 'toque de mestre' no final.

Assim com a prática acentuada do modelo plástico, o método de traslado mecânico através do bozzetti, assumiria uma importância cada vez maior durante o séc. XVIII, numa preocupação evidente com a fidelidade formal da cópia na elaboração plástica.

No séc. XIX, embora exista ainda neste período uma produção de esculturas em mármore, que continuam a utilizar-se da preparação dos modelos plásticos, *uma vanguarda artística iniciaria a retomada do processo do modelado com uma acentuação plástica não mais condicionada à mímese naturalística. Este processo deixaria de ser abordado como um meio transitório*, como fora caracterizada na prática

[88] Ibidem, p. 239.

dos escultores talhistas. A nova expressão seria concretizada com a adoção e ampliação das produções escultóricas em bronze[89].

O modelado como expressão ambígua

A natureza ambígua desta concepção ocorre somente na elaboração dos bronzes, que devido à sua constituição, não pode ser modelado diretamente, ou mesmo entalhado. É um material que é utilizado no estado de fusão para enchimento de moldes pré-elaborados. Por esta característica *depende da modelagem de certas substâncias plásticas* – gesso, cera, argila, que são utilizadas na produção das formas sem as quais este processo artístico não pode ser concretizado. A ambigüidade evidencia-se na *fusão da linguagem expressiva do modelador, com a qualidade expressiva do bronze*. A primeira é pertinente à manipulação das matérias plásticas utilizadas durante a preparação do modelo plástico que é transferida com fidelidade formal para o produto final em bronze, excetuando-se a sua coloração que é complementada pela qualidade pictórica do material definitivo. Assim, o desempenho do modelador é fundamental na concretização de uma realidade ambígua que é proporcionado pela indissolubilidade da expressão de sua intencionalidade artística e das qualidades plásticas das substâncias envolvidas no processo.

Segundo Guido Giubbini[90], o uso do metal na produção de objetos, que tem um valor expressivo autônomo é já presente na civilização pré-histórica, mas é sobretudo em época histórica, que o trabalho do metal torna-se uma técnica importante. Este processo se realiza todavia muito lentamente, sendo que por um longo período, do III

[89] ZANINI, W. Tendências da Escultura Moderna. 1971, p. 19.

[90] MALTESE, C. Le tecniche artistiche. 1983, p. 33.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

milênio até a metade do I milênio a.C., a escultura monumental em metal, no Oriente Antigo como na Grécia Arcaica e na Etruria, permaneceu ligada a técnica primitiva do martelamento a frio da lâmina da fundição, a vazagem do metal fundido no molde era empregada somente para esculturas de pequenas dimensões.

Charles Blanc[91] comenta que os antigos denominaram os artistas que produziram figuras em bronze, de **statuários**. Mas estes somente irão surgir, a partir do séc. VI a.C., na Grécia, quando a técnica da fusão valorizada por uma nova visão figurativa, substituiu definitivamente aquela do martelamento da lâmina, para se tornar o processo mais ou menos exclusivo na produção da escultura em metal.

O método da fundição do bronze, já era conhecido pelos sumérios, que habitavam o Vale do Indo, cerca de 2000 a.C. Podendo ser observada no Egito, durante o II milênio (fig. 26), a técnica da fusão em cera perdida, com *alma interna de argila*, o que permitiu realizar estátuas de grandes dimensões, porém, passou a ser utilizada na Grécia com considerável atraso, a partir do séc. V a.C.[92].



Figura 26- Tocador de Flauta, figura votiva de Tylissos. 1700 a.C., bronze.

No período arcaico grego, magníficos trabalhos eram produzidos em Olímpia, comumente esculturas votivas de pequenas dimensões em fusão plena até primórdios do séc. VI a.C. As esculturas monumentais permaneciam na antiga técnica do martelamento da lâmina.

---

[91] BLANC, C. La Sculpture . s/d, p. 72.

[92] MALTESE, C. Ibidem, p. 34.

Gradativamente, com o abandono da técnica do martelamento e com adoção do procedimento de fusão, também na estatuária de grandes dimensões se pode dizer que iniciou a história da escultura em metal, como técnica autônoma e plenamente desenvolvida[93].

Durante o séc. VI a.C., afirma Martim Robertson[94], os escultores gregos aprenderam, sem dúvida, do Oriente a fundição com *macho* de estátuas em bronze, produzindo-as em larga escala. Entretanto, as estátuas de bronze que procediam do período anterior, continuaram a serem fundidas em cheio, eram muito delicadas, arrojadas e livre na pose e estrutura (fig. 27).



Figura 27- Kourus. Bronze, séc. VI a.C.

No período clássico, o bronze se tornará o meio favorito para a escultura, independente e doravante a composição de uma estátua, se baseará na estrutura e não em seu padrão superficial.

No período de transição do arcaico para o clássico, cidades como Argos, Sicíon e Egina, figuram com destaque nas fontes literárias dessa época, especialmente pela produção de esculturas em bronze[95].

Na tradição grega, a *invenção* da fundição do bronze, é atribuída a dois sâmios Rhoecus (Roico) Theódore (Teodoro), que nasceram, segundo Pausanias, no tempo

---

[93] Ibidem, p. 34.

[94] ROBERTSON, M. Uma breve história da Arte Grega. 1982, p. 25.

[95] Ibidem, p. 42.

de Cirus e de Cresus, isto é, no séc. VI a.C.[96] – *Plínio, História Natural*, estes dois escultores trabalhavam para Polícrates, como arquitetos – Teodoro era também lapidador de pedras preciosas e gravador de sinites. A *invenção* dos artistas samienses, consistiu, sem dúvida, em vazar o bronze, num molde oco, que permitisse diminuir à vontade do artista a espessura do metal.

A técnica da fusão do bronze, para ser vazado em molde, já na metade do III milênio, tinha adquirido um alto grau de perfeição na Ásia e no Egito. Na sua utilização mais antigo, o metal fundido era vazado dentro do molde aberto que era feito de pedra ou argila cozida. Esta técnica elementar, permitia produzir objetos formados de uma superfície modelada e outra plana. Em um segundo momento a adoção de formas cavadas em duas partes – eventualmente eram compostas de duas partes encaixadas, obtidas por moldes de argila ou de gesso, de uma fôrma em positivo normalmente de argila, permitiu produzir objetos mais complexos modelados em três dimensões.

[96] BLANC, C. Ibidem, p. 72.

Já a partir do III milênio, o conhecimento da técnica de fusão em cera perdida, tornou possível, obter em bronze objetos complexos mediante uma fôrma de argila de uma só peça modelada sobre um modelo de cera: a cera era eliminada por fusão e a cavidade que resultava era preenchida com metal fundido. Uma vez que o modelo de cera, em seu primeiro momento era maciço, assim resultava o objeto fundido. Esta técnica de fusão plena servia somente para produção de escultura de pequena dimensão. A maior estátua grega que se conhece é o *Tocador de Flauta*, tendo apenas 42 cm de altura – Museu de Samos (fig. 28). Foi somente com a adoção de um modelo provido de uma *alma* de terra que a técnica da fundição do bronze pode ter um autêntico desenvolvimento, na produção artística, especialmente na estatuária monumental[97].



Figura 28- O músico negro, séc. II a.C. Bronze, arte grega.

A preparação do modelo representou o momento mais importante do processo de fundição. Considerando que é indispensável durante o processo, porque o metal não pode ser entalhado ou modelado diretamente. Assim a preparação do modelo passou a exaurir em si o completo ato criativo: projeção e execução, idealização e reprodução mecânica da idéia, vem a ser assim rigorosamente distinta. *Uma vez que pressupõe sempre um modelo elaborado em material maleável, o objeto de bronze, como a terracota, penetra a rigor do termo no gênero da* ***plástica***[98].

---

[97] MALTESE, C. Ibidem, p. 47.

[98] Ibidem, p. 45.

O procedimento clássico da fusão, a cera perdida como alma é estabelecido em sua essência já nos exemplares mais antigos. O modelo era preparado aplicando diretamente a cera sobre um núcleo de argila, reforçado com uma estrutura de ferro. Na escultura grega do séc. VI a.C., o núcleo recebia uma modelação sumária e não seguia todos os relevos do modelo em cera, ocasionando em bronze de grande espessura e desigual. Mas, no séc. V a.C., os bronzes apresentarão uma espessura pequena e regular – *Auriga de Delfos*, 474 a.C. (fig. 29). Uma vez concluído o modelo (de cera), era recoberto com uma camada de terra com espessura suficiente para suportar o peso e pressão do metal fundido. Canais especiais eram anteriormente fixados à cera para saída do ar e dos gases da fusão e introdução do metal.



Figura 29- Auriga de Delfos, séc. V a.C. Bronze grego.

Depois era cozido em fôrma para a eliminação da cera o que torna a forma oca, onde se depositaria o metal fundido coincidentemente com a superficie externa do modelo. Depois de vazado o metal, a cobertura de terra é rompida com escopro e também a alma interna é removida. Se obtêm assim a escultura acabada, um exemplar único devido a ruptura da fôrma e da perda do modelo de cera. As esculturas monumentais eram fundidas em partes separadas e depois soldadas – *Auriga de Delfi*, composta de 10 peças principais.

A partir do séc. III a.C., o procedimento clássico, de cera perdida – onde o modelo era destruído, começou a ser substituído por outro método mais aperfeiçoado, que permitia a recuperação do modelo e a sua reprodução em série. Como o método de *fôrma a tasselo* permitiu às oficinas dos escultores atender a crescente demanda da escultura em bronze, determinada pela formação de um novo público e da nova função,

não mais exclusivamente religiosa, da obra de arte. Do ponto de vista metodológico, o novo procedimento, foi provavelmente elaborado sob a influência da terracota, ainda que o uso da fôrma a tasselo na fusão do bronze, como é notado, não representava novidade. Com este novo sistema, o modelo era confeccionado inteiramente em argila no lugar da cera sobre a *alma* de argila. Depois de elaboração (o modelo) era revestido de gesso, isto é, preparava-se uma fôrma dividida em partes desmontáveis. A fôrma obtida, que se compunha à parte do modelo, era revestida internamente com uma camada fina de cera, aplicada com pincel, ou derramada no interior do molde em estado líquido, que resfriando aderia às paredes internas, retirando-se o excedente. A cavidade resultante no interior da cera era preenchida com terra, que constituiria a alma matriz. O procedimento tradicional, passou a realizar-se inversamente, enquanto não se iniciava do núcleo para concluir na fôrma, através da aplicação de camadas sucessivas, mas da fôrma se atingia o núcleo seqüencialmente. Neste ponto a fôrma a tasselo era desmontada, a cera do modelo era corrigida dos excessos e depois de provida com canais era revestida com uma fôrma definitiva, procedendo-se ao cozimento e a fundição usual. Esse procedimento permitia a conservação do modelo e a sua reprodução em mais exemplares, e na fundição os bronzes teriam uma espessura mais fina e uniforme daquela obtida no modelado direto da cera. Já no séc. III a.C., alguns exemplares refletiam na leveza a aplicação do novo método[99].

Novamente, os ateliers se reorganizaram na atribuição de funções: do competente artista modelador e do artesão fundidor – o modelador, depois da preparação do modelo passou a intervir na correção da cera e no acabamento do objeto, enquanto que o fundidor permanecia na fundição do objeto. Esta divisão do trabalho

[99] Ibidem, p. 51.

unesp

possibilitou ao modelador uma maior liberdade na criação e abreviou notavelmente o tempo de produção.

A técnica da fôrma a tasselo, desenvolvida na Idade Helenística, foi amplamente empregada em Roma para o Retrato (fig. 30) e também para a escultura de grandes dimensões, *enquanto o método da modelação direta da cera* continuou a ser usada na pequena escultura. O bronze antigo, executado com o método de tasselo é reconhecido pelo traço deixado pelo pincel ou do polegar sobre a cera que se reproduzia fielmente no bronze na sua face interna, e sobretudo pela sua espessura muito fina[100].



Figura 30- Cabeça de Bruto, séc. III a.C. Bronze romano.

No final da época clássica declinou a tradição da fundição dos bronzes, e também se perdeu o conhecimento da forma a tasselo, retomando o procedimento mais simples da modelação direta aplicados na fundição de sinos, fontes batismais e porta de Igrejas. Mas, durante o Alto Medievo, a fundição de Aquisgrana de Carlos Magno e os dois centros otoniones da Renania e da Alemanha Setentrional se colocou na base da florescente indústria do bronze Românico, gótico e gótico tardio dos países baixos da Alemanha e da Inglaterra. Na Itália, depois do I milênio D.C., a importância das portas de bronze do Oriente reaviva a metalurgia artística que adquire uma fisionomia própria, mas, a grande fundição, permaneceu por todo medievo, rara e de técnica rudimentar[101].

---

[100] Ibidem, p. 52.

[101] Ibidem, p. 53.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Durante o Renascimento, a fundição dos bronzes é retomada, difundindo-se a partir da imitação da grande arte fusória do mundo antigo e estendendo esta prática ao gênero tradicional do culto, à estatuária monumental e a arte profana (fig.31). Todavia o processo permanece primitivo, evoluindo no final do Cinquento.

De acordo com B. Bearzi[102], *o escultor do Renascimento não esperava da fundição muito mais que um esboço em metal*. O tempo de produção tornou-se demorado, pois a fusão e o acabamento se estendiam por longos anos, com o método utilizado na elaboração dos modelos onde o escultor trabalhava diretamente acrescentando a cera em torno de uma alma de argila. Somente no final do Renascimento retornou o uso sistemático de fôrma a tasselo, do qual perdeu-se o conhecimento depois da Idade Clássica. As fontes da metade do Cinquecento, refletem uma fase de transição, onde se tornou conhecida a nova técnica, mas não significou grandes possibilidades à produção artística.



Figura 31- Judith. 1453, bronze. Donatello

Segundo Biringuccio – Pirotechnia, VI, 4, ed. Post, 1540, o método da modelação direta era o *modo comum* para fundir, enquanto que o negativo a tasselo, servia somente para reprodução de estátuas de mármore ou de bronze, já existente. Cellini em seu *Trattado*[103], descreve minuciosamente o novo método e o julga conveniente porque permitia aos ajudantes reproduzir o objeto tendo o modelo original do mestre, mas na prática se utilizava o velho procedimento. O teórico Vasari comenta na 2ª edição da Vite,

---

[102] BEARZI, B. La técnica fusória de Donatello. 1966.

[103] CELLINI, B. Ibidem, Cap. III.

1568, que: *é vinda ao nosso tempo esta maneira nova de fundir a figura com tanta excelência, que muitos mestres o procedem de modo perfeito que não se tem de retocar com ferramentas*.

Com certeza as esculturas em bronze desse período eram fidelíssimas ao modelo. Assim o procedimento do negativo tasselado começou a ser empregado sistematicamente na oficina de Giambologna, o que *libertou o mestre da fadiga da execução* e permitiu a fundição de réplicas de ótima qualidade a partir de um modelo original. Durante o período Barroco, o acabamento dos bronzes exigia uma intervenção de cinzeladura pelos mestres. *No Oitocentos, ao contrário, o acabamento do objeto passa a ser executado pelo mestre fundidor. O artista somente intervinha depois da preparação dos modelos em cera para corrigi-la no polimento dos bronzes*[104].

Durante todo o período do Oitocento a arte bronzista burguesa e elitista permaneceu fiel ao velho sistema da cera perdida com pequena tiragem de exemplares.

No séc. XIX a prática do modelado ambíguo, deu continuidade a metodologia do período anterior. Os escultores, classicistas avançados, dividiam-se em dois grupos que se diferenciavam pela acentuação dos efeitos expressivos proporcionados pelas qualidades sensíveis das substâncias. O primeiro grupo manifestou-se pela necessidade de uma *expressão diretamente manual, utilizando a argila e o gesso, não deixando a superfície em repouso. Eles consideravam a maleabilidade de seus materiais como uma reflexão da sua própria visão de reconhecimento, do meio, um nervoso jogo*

[104] MALTESE, C. Ibidem, p. 53.

unesp

(no modelado) de seus dedos como um necessário elemento da espontaneidade. Esta colocação proporcionou a mais produtiva e direta expressão da época[105].

Outro grupo, ao contrário, fez o melhor para *remover qualquer traço da mão do modelador. Aspiravam pelas formas puras e superficies polidas*. Ao proceder desta maneira preparavam o caminho para o estilo esquematizado que eventualmente conduziria para a escultura abstrata do século XX. Esta categoria de artistas que primeiramente *se interessavam pelas relações de volume*, sintetizariam posteriormente os planos da constituição do corpo humano em sistemas *geométricos* e *superficies contínuas* ou *quebradas*.

O modelado com interferências e cruzamentos plásticos

Nesta última abordagem, se incluem as obras modeladas, onde ocorreu a sobreposição – interferência – de recursos plásticos de outras modalidades artísticas, a inversão de processos escultóricos, o seu cruzamento, e a inclusão de outras matérias na tridimencionalização do objeto.

O emprego da cor, de caráter estranho à natural qualidade das substâncias plásticas, que é encontrada nos modelados de figuras, desde as civilizações mais antigas, caracteriza um recurso plástico de *interferência* na expressividade de sua linguagem específica. *A maior ou menor intensidade dessas interferências condicionam o processo a um estilo tátil ou pictórico do modelado*. A predominância da interferência

[105] SEALS, J. Modern Sculpture. 1963, p. 161.



não tátil, revela o enfraquecimento dos recursos escultóricos empregados e de suas linguagens exclusivas.

Um exemplo deste enfoque pode ser detectado na vertente escultórica renascentista de Luca della Robbia[106], onde a expressão do modelado é em grande parte absorvida pelo excesso da interferência pictórica, o que atribui ao objeto o caráter de uma pintura em relevo. Com menor grau de interferência se situam as obras modeladas durante a antigüidade, onde a pigmentação intencional das superfícies modeladas se reduzem a mínimos e estratégicos recursos lineares, que permitem o desenvolvimento predominante da tatibilidade natural do processo.

Quando se afirma que no desenvolvimento histórico do modelado, podem ser constatadas duas concepções de escultura – *sendo uma tátil e outra pictórica*–, eventualmente pode ocorrer na sua interpretação, um direcionamento às distorções que se concentram no modelado das substâncias, o qual poderá expressar, segundo a conformação das superfícies e volumes, um *efeito mais tátil ou pictórico nas nuanças do claro e escuro*. Esta concepção que se relaciona com a percepção visual da escultura, onde o modelador obtém os efeitos utilizando os próprios recursos proporcionado pela plasticidade das substâncias, deve ser considerada. Mas, este enfoque é distinto da nossa abordagem, pelo fato de que a expressão atribuída ao objeto é resultante de um profundo conhecimento das qualidades das substâncias e domínio na sua manipulação.



Figura 32- O Vaso de Absinto. Pablo Picasso, 1914, bronze policromado.

Este tipo de abordagem artística não se compromete com os recursos *estranhos*, fortalecendo a natureza dos conceitos escultóricos. *Na evolução do modelado desenvolveu-se uma tendência ascendente de interferências à partir do início do séc. XX* (fig. 32).

Por outro lado, os *cruzamentos* de processos ocorrem na *transferência e sobreposição de uma linguagem escultórica distinta*, que passam a atuar sobre o objeto modelado. Nesta substituição artística a expressão dominante é proporcionada pelas características externas do processo que neutralizam parcialmente a ação das qualidades das matérias que as absorvem. As matérias incorporadas por outros processos revelam somente as suas possibilidades de adaptação e corporificação da nova expressão propiciando-lhe uma existência efêmera que é acentuada por sua natureza pictórica.

O estudo deste fenômeno no processo do modelado não é abordado pelos teóricos com muita freqüência, o que dificulta a aquisição de um repertório para distinções de processos e as suas implicações estéticas na avaliação das especificidades e complexidades das linguagens escultóricas. Em nosso estudo não foi possível ampliar estas teorias, mas salientamos que *tais inversões e cruzamentos de processos incidirão com maior freqüência após o desenvolvimento da fase cubista na escultura*. Um exemplo dessa abordagem pode ser observada na *Forma Alada* de K. Hartung, 1955, um modelado executado em bronze, que nos revela um objeto com características da *talha em madeira*, através de cortes incisivos e arestantes; mais expressivas são as obras Hans Hokanson – Helixikos, 1969, também em bronze.

---

[106] MIRELLA, B. Cerâmica do Renascimento. 1989.

unesp

Uma outra forma de *interferência* ou *cruzamento* plástico, manifesta-se quando o artista modelador, *inclui na materialização de sua concepção escultórica outras substâncias, tanto plástica como de outra natureza*. Tais agregações envolvem processos distintos e outras posturas estéticas na sua manipulação. Um dos artistas mais expressivos as concretizaria a partir dos anos trinta: **Pablo Ruiz Blasco**.

Com esta última categoria de acentuação artística do modelado, concluímos a nossa abordagem de diferenciações metodológicas, as quais podem se manifestar de forma distinta em certos períodos da evolução artística. Na abrangência histórica do modelado é possível detectar estas incidências, como as demonstramos sinteticamente em vários momentos. A sua manifestação como processo escultórico, reflete a tendência estética com uma certa abordagem *mais tátil*, *mais ótica* ou *mais pictórica* da escultura. E é através da incidência de intencionalidade na seleção de matérias concretizadas das idéias estéticas, que é possível detectar essas vertentes.

Na evolução da escultura existem períodos, nos quais o processo do modelado se manifestará de forma extremamente decisiva na sua predominante objetivação de manter, e dar continuidade a essência estética dessa categoria artística.

A partir da segunda metade do séc. XIX, esta linguagem expressiva surgirá como uma abordagem fundamental, para definir a nova tendência escultórica emergente.

Discorrer sobre essas manifestações escultóricas é o objetivo e conteúdo do próximo capítulo: *o papel do modelado na transição do séc. XIX*.



	DIVISÃO TRADICIONAL DAS ARTES PLÁSTICAS		
CATEGORIA	**I – PLÁSTICA**	**II – FUSÓRIA**	**III – ESCULTURA**
DEFINIÇÃO	Arte de trabalhar argila e cera;	Arte de fundir o metal: ligas metálicas;	Arte de trabalhar a pedra;
ORIGEM (TERMINOLOGIA)	*PLASTIKÓS*: plasso ação de modelar um material tenro;	*STATUARIÄ*: arte de fazer estátuas;	*SCULPITILIS*: arte do gravador de pedras;
AGENTE	*PLASTEI*: modelador;	*STATUARIUS*: estatuário (séc. VI a.C.)	*SCULPTOR*: escultor;
PRODUTO	**Escultura plástica**: produto artístico da ação do modelador;	**Escultura fundida**: Bronze;	**Escultura entalhada**;
PROCESSO	É iniciada à partir do vazio, pela adição de partes de matéria de dentro para fora;	Preenche o vazio de um molde, à partir de um modelo plástico pelo método de fusão de ligas metálicas;	Inicia-se a partir de fora para o interior, pela redução da matéria por corte ou atrito sobre um material resistente com auxílio de instrumentos;
TÉCNICA	É elaborada manualmente por pressão dos dedos ou com auxílio instrumental;	1. Elaboração de um modelo plástico; 2. Elaboração do molde; 3. Fundição de ligas metálicas e vazagem;	1. Preparação de um bozzeti ou modelo plástico; 2. Translado das medidas para um bloco de material definitivo; 3. Acabamento por abrasão; Ou 1. Talhe direto do Bloco sem modelo;
MATÉRIA	Se processa com materiais maleáveis (plásticos): argila, gesso, cera, estuque.	Ligas metálicas: cobre x estanho.	Se processa com substâncias duras: pedra, madeira, ossos...

Tabela 1 – Divisão Tradicional das Artes Plásticas

SUBDIVISÃO IDENTIFICADA NA PESQUISA			
MODELADO EXPRESSIVO	**MODELADO TRANSITÓRIO**	**MODELADO AMBÍGUO**	**MODELADO DE INTERFERÊNCIAS OU CRUZAMENTOS PLÁSTICOS**
Definido como produto final, com finalidade estética;	Estágio do projeto tridimensional, o modelo plástico: a) Modelo para a fundição; b) Modelo para o entalhe;	Definido como expressão do produto final: bronze;	Definido como produto final nas interferências pictóricas sobre modelados, nas inversões de linguagens específicas: entalhe sobre modelados; nas assemblages com os objetos tridimensionalizados com modelados;
Praticado desde a antigüidade.	Praticado desde o séc. V a.C. até a Idade Moderna.	Praticado a partir do III milênio	Praticado a partir do séc. XX.

Tabela 2 – Subdivisão identificada na pesquisa.



CAPÍTULO II

O Modelado na Transição da Escultura do século XIX

CAPÍTULO II

O modelado na transição da Escultura do séc. XIX

No início do século XIX a busca na produção escultórica, condicionava-se aos objetivos que os escultores empreendiam ao aperfeiçoamento do mundo, através da razão, e de um aguçado sentido moral, restabelecendo e *adotando modelos da Antigüidade greco-romana* que consubstanciavam nobres virtudes[107]. Segundo o teórico Donald Reynolds, este novo classicismo produziu mudanças fundamentais no estilo e no conteúdo das Artes Visuais em toda Europa e na América.

Influenciados por teóricos, os escultores da primeira metade do séc. XIX, *passaram a imitar* a escultura produzida pelos antigos, que reduziam as formas naturais a formatos e inter-relações básicas... Este estilo emergente no início do séc. XIX, era conhecido como o *estilo correto*, e considerado como o ressurgimento das artes, sendo mais tarde denominado com o termo *neoclássico*[108].

Na origem deste estilo, encontram-se as fundamentações teóricas de Sir Joshua Reynolds da Real Academia Britânica, e as obras clássicas do alemão J. J. Winckelmann[109] editada em 1755 e 1764. Nestas obras se afirmam a necessidade de se imitar a arte Clássica, e se definir as características estéticas da escultura grega como *nobre simplicidade e tranqüila grandeza*[110].

---

[107] REYNOLDS, D., in A arte no séc. XIX, p. 04.

[108] Idem.

[109] WINCKELMANN, J. J., Reflexões acerca da limitação das Obras de Arte dos Gregos na Pintura e na Escultura, 1775 e História da Arte na Antigüidade de 1764.

[110] SPROCATI, S. Guia da História da Arte, p. 102.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A esta conclamação a imitação, responderam os escultores neoclássicos (fig. 33) – A. Canova, Itália; John Gibson, Inglaterra – os quais passaram a copiar os modelos da Antigüidade Clássica Grega, possibilitados pela sobrevivência de um grande número de originais, ou réplicas romanas, os quais orientaram as suas aspirações estéticas. O ressurgimento da Arte Clássica grega para expressar idéias contemporâneas, derivou da convicção filosófica, característica do século XVIII, de que nas obras da Antigüidade residiam os padrões supremos de excelência e virtude[111]. O restabelecimento das formas antigas tinha um objetivo ético, e este tentaria a purificação da sociedade e da arte.



Figura 33 – Perseu com a Cabeça da Medusa. Antonio Canova. 1804 – 1806. Mármore, 2,20 m.

Assim de acordo com esta postura estética – filosófica, o escultor neoclássico interpretaria as necessidades espirituais do homem, seus sentimentos mais refinados, suas vagas aspirações além de suas idéias de beleza moral e intelectual. Tais enfoques concretizaram-se na expressão pela combinação de elementos dos *sentidos o* ***real****, e da alma o* ***ideal***. Na concepção das obras, as mais bem sucedidas concretizariam *a fusão do real com o ideal.*

No repertório temático do artista, *a figura humana era considerada a mais importante e nobre das formas, e a estética da época sustentava que o veículo mais*

apropriado para expressar a figura era a escultura[112]. O *nu estatuário* era considerado como uma expressão escultural da alma humana, e a escultura antiga, em razão da serenidade da permanência e da uniformidade, era vista como modelo adequado para expressar os valores espirituais e materiais que na concepção do séc. XIX, guiavam a sociedade.

Na materialização da idéia, o *mármore*, como substância duradoura, organicamente pura (branco), livre de elementos estranhos, foi escolhido pelos artistas, como *veículo mais apropriado para a expressão do ideal*. O metal foi descartado, pois era considerado um material adequado para utensílios de cozinha, e demasiado vulgar para a escultura, e também a cor e a granulação da madeira, incluíram-na como um veículo inaceitável para a escultura ideal[113].

Segundo suas características, o *mármore* utilizado pelos escultores do século XIX, era denominado *veículo monótono*, por sua granulação imperceptível, sua textura regular e de sua cor neutra que não permitia que os olhos do observador, se desviassem das curvas, linhas e ondulações da forma. A apreciação do ser existente não era perturbada por imperfeições da superfície que poderiam ser associados à decomposição e ao abandono. *As superfícies trabalhadas em texturas sensuais foram substituídas por formas esculturais polidas e macias*.

O mármore de Serraveza, foi introduzido pelo escultor Hiram Powers, era mais branco e puro do que o de Carrara, então em uso, e por essa qualidade não tardou

---

[111] Idem.

[112] BOHN, M. Themes in art – The Nude, p. 31.

[113] Idem, p. 33.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

a se tomar o material mais popular para o estilo correto[114], pois a sua superfície depois de polida era especialmente adequada para a técnica de iluminação vigente na época. O olhar neoclássico exigia que os ambientes nos quais as esculturas eram expostas teriam a cor das paredes adequadas, particularmente em canela e marrom, com a finalidade de conferir uma coloração carnal à superfície do mármore. Quanto à iluminação do ambiente e da escultura, a luz teria que ser suave e difusa, para que não projetasse sombras lineares, para evitar o conflito entre formas orgânicas e sombras geométricas. Na figura ereta ou no retrato, o foco da luz deveria proceder de um ponto suficientemente elevado para que a sombra projetada pelo nariz se quebrasse logo acima da borda do lábio superior, permitindo que a boca fosse totalmente vista à luz, sem ser eclipsada pela sombra[115]. Durante a primeira metade do século XIX, estas são algumas das evidências estéticas que nortearão a atividade do escultor que produzirá obras entalhadas em mármore, que encerram sob a sua superfície polida os procedimentos metodológicos adotados e praticados pelo escultor neoclássico.

O teórico alemão J. J. Winckelmann (1717-68) em sua obra Reflexões sobre a imitação de Obras Gregas nos acrescenta algumas informações esclarecedoras dos procedimentos artísticos dos escultores neoclássicos. Na sua publicação, ele afirma e identifica o escultor neoclássico como entalhador de mármore. Mas, na realidade o artista restringia sua atividade de escultor, somente a certas etapas de elaboração: em primeiro momento executava os estudos gráficos de solução da idéia; em seguida procedia a preparação dos estudos tridimensionais em argila que permitiriam ter uma visão adequada

---

[114] Purismo do estilo neoclássico.

[115] REYNOLDS, D., p. 33.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

da concepção plástica. Esses modelos plásticos[116] executados através do processo do modelado eram ampliados pelos assistentes e transferidos por hábeis entalhadores para o mármore definitivo[117].

O que nos é revelado nesta descrição da atividade do escultor é que ele praticava o modelado com substâncias plásticas – argila, gesso, cera – sendo na época um dos recursos metodológicos fundamentais para a concretização de sua criação. Uma descrição bastante elucidativa de tais procedimentos, também é proporcionada pelos escritos do pintor alemão Ferlow publicados em um pequeno livro sobre os procedimentos por ele observados no atelier do escultor neoclássico italiano A. Canova em 1806. Nos relata que devido a importância e magnitude de seus encargos, Canova via-se forçado a recorrer a ajuda de seus assistentes. Ele próprio, *Canova, fazia somente os modelos* (fig. 34) *de suas obras*: *primeiro os modelos de cera em tamanho pequeno, depois os modelos em argila com as mesmas dimensões que terá a obra definitiva*. Na definição em mármore o trabalho era executado inteiramente pelos assistentes qualificados. A sua participação ficava restrita



Figura 34 – Estudo para Cupido e Psique, em argila, de 1793. A. Canova.

[116] Modelos plásticos: esboços executados em argila.

[117] WINCKELMANN, ibidem.

somente a uma fase em que os trabalhos do mármore já estavam bastante avançados, quando Canova intervinha dando o *toque de mestre* nos detalhes finais[118].

Este era um procedimento *natural* ao escultor *entalhador* neoclássico, que não permitia revelar na obra concluída a expressão de um *bom entalhe*, pois o resultado formal condicionara-se aos cânones dos modelos clássicos. *O modelado praticado pelo escultor neoclássico revela-se como um processo técnico auxiliar na execução da idéia, sem objetividade como meio expressivo.*

Esta postura nos faz retroceder a afirmação do teórico Walter Zanine, quando menciona que o *escultor neoclássico orientava-se pela primazia da conceituação mimética das imagens, o que provocaria uma depreciação nos processos de modelagem, com a ênfase de sua atenção para a elaboração da superficie do volume ao invés de valorizar os planos de profundidade*[119]. Esta colocação de Walter Zanine se justifica, com base na própria evolução da escultura, que permaneceria sedimentada até o séc. XIX, numa vulgaridade da sua matéria temática e sua falta de sentido real, era prisioneira das condições estabelecidas séculos antes; *não que os escultores tivessem deixado de praticar o modelado*; por séculos eles tinham produzido pequenos modelos em argila que se submetiam criativamente à limitação imposta pela objetivação de sua condição como meio auxiliar do processo escultórico. Notavelmente algumas vezes os escultores, distanciavam-se de suas normas acadêmicas e atribuíam uma certa liberdade no tratamento do modelado. Isso pode ser observado em alguns modelos conservados de A. Canova. Mas, embora as superficies destes modelos, se apresentem quebradiços, riscadas, apesar de serem irregulares, imprecisas, *elas continuam sendo uma superficie que não se prolonga a*

---

[118] WITTKOWER, R., in A Escultura, p. 235 e 236.

[119] ZANINI, W. Tendências da Escultura Moderna, p. 17.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

partir do ser existente e consequentemente não se manifesta no polimento de seus mármores.

Essa liberdade de superfície se manifestaria algumas vezes, desafiando deliberadamente as concepções acadêmicas (Carpeaux). Mas a postura neoclássica do escultor não, permaneceria imutável durante o século XIX. Os primeiros indícios de reformulação já se fariam sentir e se revelariam a partir da metade do século.

Uma nova orientação se processaria nas artes escultóricas e esta ocorreria através da escultura modelada, e não em obras talhadas no mármore[120].

Os primeiros sintomas de transformações estéticas são observadas nos escultores românticos que iniciam sua trajetória artística. Desprendido do neoclassicismo e ao mesmo tempo compartilhando a sua clareza de propósitos o artista romântico difere do neoclássico, considerando que o seu critério fundamental é a própria sensibilidade do artista, ao passo que a arte neoclássica tenta expressar valores universais e eternos. Enquanto o neoclássico é identificado com a razão, a arte romântica com o sentimento e a paixão.

Em virtude de sua natureza subjetiva e de seu reconhecimento da autonomia do indivíduo, o escultor romântico produziu uma mudança profunda na expressão artística do séc. XIX, que teve efeitos muito difundidos[121]. O nascimento e a difusão do romantismo se processará no início do séc. XIX, reunindo artistas e situações diferentes, unidos por uma nova atmosfera cultural, uma nova sensibilidade. No início do

---

[120] Idem, p. 19.

[121] REYNOLDS, D., p. 05

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

séc. XIX, o artista não[122] tem diante de si um cliente preciso, ele trabalha para si mesmo, faz obras por sua própria iniciativa, que poderão ou não ser compradas[123].

Os temas tradicionais – greco-romanos, são substituídos pelo mundo inteiro do artista, por aquilo que o emocionava no presente e no passado histórico, no mito e no imaginário, no sonho, no devaneio fantástico[124].

O escultor romântico estava tão comprometido quanto o neoclássico com a figura humana, embora não se limitasse ao mármore como veículo de expressão (o bronze foi o material dos Escultores românticos bem antes do emergente Rodin, praticado por Barie e Preault) os bronzes tornam-se mais comuns na produção. Nos seus retratos também se observam uma estruturação equilibrada entre o real e o ideal, e a sua inspiração também é buscada na Antigüidade. Entretanto, observa Donald Reynolds, temas que expressam emoção violenta e um estilo caracterizado pelo movimento intenso e exagerado, executado freqüentemente em *técnica esquemática como de um esboço*, distinguem a escultura romântica da neoclássica. Baseando-se em formas greco-romanas em fontes modernas e na composição barroca, o escultor impregna um evento moderno de intensidade psicológica e física – animação de



Figura 35 – Marselhesa, pedra, 1833/36. François Rude.

[122] SPROCCATI, S. Guia de História da Arte, p. 107.

[123] Idem.

[124] Idem.

figuras e a densidade da composição obtidas pelo exagero de gestos e detalhes anatômicos. Nas esculturas do francês François Rude (1784 – 1855), (fig. 35) os contornos das figuras se apresentam firmes e as superfícies são contidas, mas Carpeaux (fig. 36) *suaviza estes contornos prenunciando as superfícies esquemáticas de Rodin*. Usualmente as proporções das figuras humanas aproximam-se das naturais e o modelado da superfície do bronze avizinha-se da maciez e suavidade da pele humana. A escultura romântica mais naturalista em sua execução formal, trata os sentimentos humanos tal como expressos em temas contemporâneos, históricos ou mitológicos[125].



Figura 36 – Sbozzeto, estudo em argila para Ugulino e seus Filhos. 1860. J. B. Carpeaux.

A grande ruptura na escultura do século XIX, ocorrerá aproximadamente entre 1830 até 1870. Um novo realismo que teve efeito profundo sobre a arte do período, tanto na oficial, quanto na vanguarda, foi uma reação que ocorreu contra o *estilo correto* que dominava os Salons e em parte uma reação contra as visões subjetivas da natureza e os extremos da fantasia da visão romântica. Ao mesmo tempo expressou novos interesses numa abordagem lúcida, excitante e revigorada, ou profundamente insultante[126].

O realismo oitocentista vai adquirir uma fisionomia autônoma em relação às anteriores formas de arte baseadas na verossimilhança, para se afirmar como um movimento historicamente distinto[127]. O artista rompe com a classe dominante

---

[125] REYNOLDS, D., p. 37.

[126] REYNOLDS, D., p. 69.

[127] SPROCCATI, S., p. 115.

colocando a sua arte, por um lado à favor do compromisso político – como principal meio de expressão à serviço da luta antianárquica. Por outro, assiste-se uma espécie de fuga à realidade urbana e ao compromisso político.

O interesse pela vida cotidiana constitui um dos principais fundamentos da poética realista. *Observar a realidade atual e reproduzi-la com sinceridade, é para estes artistas o único processo de dar forma a uma necessidade expressiva autêntica*[128]. Sobre as duas fases desse processo, a observação e a reprodução, pesa a novidade das teorias perceptivas, dos interesses sociais e da história: começam a aparecer as pessoas vulgares, entregues as suas atividades diárias, não como evocadores de um mundo simplista e inocente, mas como elementos autênticos com seu engajamento social.

Um dos sintomas da rejeição do conceito de supremacia do irracional e do fantástico sobre o concreto (da estética romântica) é o interesse pela realidade do visível mais do que pelo poder evocativo[129]. Os temas banais são reinseridos no contexto da normalidade quotidiana[130].

Na França, como já havia afirmado Zanini[131], o primeiro homem a quebrar com a *tradição* vigente no séc. XIX, não era um escultor, mas um pintor que produziu um número de obras escultóricas modeladas. ***Honoré Daumier*** (1808 –1879). Este artista que raramente trabalhava do natural, *elaborava seus estudos de memória em argila, sendo que a maioria de suas esculturas, permaneceram no estado frágil da argila*

---

[128] Idem, p. 116.

[129] SPROCCATI, S. Idem.

[130] Idem, p. 120.

[131] ZANINI, W. Tendências da Escultura Moderna, p. 19.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

crua (fig. 37), as quais, ocasionalmente eram coloridas por ele, sendo que algumas delas, foram cozinhadas levemente em forno caseiro.

Entre 1831 e 1832, ele executou uma série de mais de quarenta modelos de pequenos bustos e retratos caricaturais dos quais trinta e seis sobreviveram e foram reproduzidos em bronze. Essas primeiras cabeças que realizou aos 24 anos, *são extremamente impressionantes pelo processo do modelado e pelo poder expressivo.* Esses retratos revelam o que mais tarde seria chamado *concepção impressionista da escultura.* Nas suas *terracotas* – terras cozidas, do período de 1850, demonstra o *caráter pictórico do modelado*, característica que antecipava a produção escultórica de Medardo Rosso, fato este que nos permite situá-lo à frente de sua época[132]. Daumier criou um novo estilo de modelado na escultura do séc. XIX – o qual se manifestaria 20 anos mais tarde. Nas suas esculturas o tratamento agitado da matéria as distingue, e antecipam os impressionistas pelas *soluções luminísticas do modelado de gesso e argila*[133].



Figura 37 – Ratapoil, bronze, 1850, 0,44 m. Honoré Daumier.

Em meados de 1860, em Paris, nasce o impressionismo. Originalmente, este movimento estético envolvia uma nova teoria de visão artística, da sua subjetividade, o novo modo de expressão baseado na equivalência de cor e luz.

---

[132] SEALZ, J., p. 63.

[133] ZANINI, W., p. 21.

A relação entre o impressionismo e a escultura, introduz um problema de básico interesse na revolução do processo do modelado e no estudo das origens da escultura moderna[134].

Honoré Daumier já havia prenunciado ***através de soluções luminísticas do modelado em cera e argila o surgimento do impressionismo na escultura***, mas posteriormente a ele surgirão outros artistas com uma preocupação constante pelo jogo de luz e sombra projetadas em seqüências rápidas de registros na matéria tridimensional, ou enfocando os elementos que constituem a natureza específica da escultura e do modelado. Partidários dessa perspectiva estética participarão tantos escultores: **August Rodin**, **Medardo Rosso**, **Aristide Maillol**, **Charles Despiau**, como também pintores que se tornaram modeladores como **Edgar Degas**, **August Renoir**, **Henri Matisse**, e **Pablo Picasso**; e que deixariam as preocupações subjetivistas tradicionais e se inclinariam para os **valores sensíveis da forma**[135].

O termo impressionismo usado, foi primeiramente aplicado somente por dois escultores **August Rodin** e **Medardo Rosso**.

Medardo Rosso (1858 – 1928)

Escultor de origem italiana, Medardo Rosso, iniciou-se nas artes através da pintura e deu seqüência a sua carreira como escultor entalhador de mármore, sendo que mais tarde preferiria o gesso e a cera devido a sua maleabilidade. O começo de sua carreira não está relacionado com as preocupações, que mais tarde seriam a base de seu estilo pessoal: era limitado a um naturalismo com uma certa polidez impressionista.

---

[134] SPROCCATI, S., p. 125.

[135] ZANINI, W., p. 25.

nº 737
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

Aspirando por recuperar as evidentes desvantagens da escultura em relação à pintura, que vinha ocorrendo já a algum tempo. *Rosso iria explorar a absorção da luz, através de uma elaboração modelada. A pequena importância dada a luz, não apenas pela orientação da superficie, mas também por um estilo de modelado*, aproximou-o mais do que qualquer outro escultor, dos pintores impressionistas, os quais o influenciariam diretamente em 1884, em Paris.

A sua abordagem do Impressionismo é bastante pessoal, sendo o primeiro a *enfatizar e expressar a consciência do valor poético da espontaneidade*, um valor muito recusado pela preocupação clássica da *finalização perfeita*[136].

Os seus métodos de elaboração aproveitam a antiga tradição da *escultura de fundo pictórico*. As suas esculturas apresentam um modelado de volume oscilante e massa conturbada, onde na dialética do claro-escuro, observam-se o reflexo da sua tendência impressionista. E é através da ordenação dos volumes, e dos claros e escuros que limitará às suas obras à uma vista única, o que o diferenciara da multiplicidade de vistas da escultura Rodiniana[137].

No seu percurso, a liberdade de tratamento agitado no modelado de suas figuras, tenderá a uma redução mínima da alusão a figuração, e com este tipo de abordagem iniciaria o princípio da evolução na escultura abstrata ou arte informal.

O importante de Rosso para nós é como ele resolveu certos problemas de representação: usou somente os aspectos da figura que achava essencial para a

---

[136] SEALZ, J., Modern Sculpture, p. 117

[137] ZANINI, W., Tendências da Escultura Moderna, p. 32.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

expressão do caráter. E este princípio adotado por Rosso transcende o aspecto do único ponto de vista.

Ele foi mais longe que Rodin quando descartou os métodos tradicionais usados para expressar a semelhança pela primeira vez, levando em conta comentários de Rodin: *Eu me reprovo por não ter finalizado minhas esculturas e por presentear o público com esboços. O essencial modelado está concluído. Eu considero demorado e desnecessário polir certas partes, aqueles detalhes que não me interessam. Eles compreendem a idéia geral, a linha principal do meu trabalho*[138].

No entanto algumas esculturas de Rosso parecem com esboços (Conversa no Jardim) e esta técnica da *não finalização, não deve ser confundida com o trabalho praticado pelos escultores em fazer o esboço* (fig. 38) ou *Modelo Plástico*.

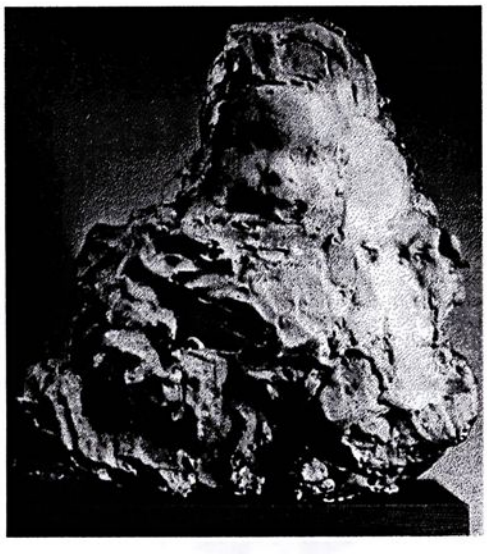


Figura 38 – Impressão de um menino diante dos fogões econômicos, 1892, cera. M. Rosso.

Quando modelava, Rosso eliminava certos detalhes ou partes mantendo a forma humana dentro dos limites decifráveis, dando a densidade poética do inexpressável, forçando-nos a ir muito mais além, num estado de sonho e alucinação. A maioria de suas esculturas foram fundidas em bronze e outras permaneceram cera e gesso, sem referências localizáveis, exceto Conversa no Jardim de 1898, modelada em gesso; Bookmaker de 1894, em cera; e Impressão de uma menina

[138] SEALZ, J., p. 125.

diante de fogões econômicos de 1892, também em cera. Os trabalhos de Rosso não levaram influência direta a outros artistas, mas as únicas esculturas relacionadas com a sua obra são os primeiros bustos de Picasso[139].

August Rodin (1840 – 1917)

Nos não podemos dizer que a escultura de Rodin nasceu do impressionismo, que originalmente envolvia uma nova teoria da visão do pintor, da sua subjetividade, o novo modo de expressão baseado na equivalência de cor e luz. O seu tratamento pessoal, suas formas e a força com os quais ele animava os seus materiais, já era visível em seus trabalhos – O homem com Nariz Quebrado (fig. 39), dez anos antes da primeira exibição impressionista. A sua influência não foi imediatamente estabelecida, nem aparente na escultura. Mas, os pintores impressionistas – Degas, Matisse; entretanto desenvolveram uma nova posição aos problemas estéticos e mais cedo ou mais tarde os escultores tomaram essa iniciativa por sua própria conta.



Figura 39 – O homem com nariz quebrado, 1864, bronze, A. Rodin.

Mas a contribuição fundamental de Rodin segundo Walter Zanine, reside na compreensão genuína dos problemas da forma e de sua inserção no espaço. *É pela regeneração das propriedades táteis da escultura, pelo respeito ao material de que*

[139] SEALZ, J., p. 125.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

se utiliza, pela ordenação rigorosa de suas imagens, obtida pela ciência do modelado, entendida como sendo as saliências dos volumes interiores que Rodin se tornará influente na Europa, suscitando neste século o respeito dos escultores endereçados para a Vanguarda da criação Artística. Segundo Rudolf Wittkower[140], na medida que o século XIX, se aproximava de seu final, o destino da escultura européia ficara sob a responsabilidade de dois homens, um deles o escultor e modelador August Rodin; o outro o teórico e escultor Adolf Von Hildebrand. Ambos viveram, quase na mesma época: Rodin entre 1840 e 1917 e Hildebrand entre 1847 e 1921.

Para este estudo, em que relevamos a evolução do modelado no século XIX, a figura de Rodin torna-se de máxima importância, ao passo que a teoria e ensinamentos de Hildebrand que enfatizam o processo do entalhe do mármore devido a sua tendência não expressiva e contrária a nossa pesquisa sobre a estética do modelado, tornou-se dispensável.

Considerado o pai da escultura moderna[141], **August Rodin** de origem francesa, durante o final do século *destruiu todos os padrões da escultura tradicional* que remontava ao classicismo greco-romano, e preparou o caminho para uma reinvenção da ideologia do fazer artístico do século XX[142].

---

[140] WITTKOWER, R., Escultura, processos e princípios, p. 243/244

[141] MARLOW, T. in Rodin.

[142] MARLOW, T. in Rodin, p. 6.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Segundo Tim Marlow, Rodin realmente atacou os valores neoclássicos da Academia Francesa, que ditava as normas da escultura produzida na época. Em muitos dos seus trabalhos, Rodin substitui a idealização da beleza por um realismo vívido (próximo da feiúra para alguns); a grandiosidade estática e inteireza da concepção dão lugar, em alguns de seus últimos trabalhos, a esboços em argila, freqüentemente fragmentários e deformados, esboços estes apresentados em exposições como obras acabadas (fig. 40). Embora Rodin aproxima-se da expressão pura e simples de sentimentos pessoais do que qualquer outro mestre na história da arte ocidental, ele permanece sendo um dos herdeiros do movimento romântico um artista cuja temática – inspiração, paixão e heroísmo – provinha das crenças artísticas do início do século XIX. Quando jovem, Rodin não apreciava os estudos. Escrevendo a um amigo comentava: *Você sabe que jamais gostei de estudar e escrever e falar sempre me deixa embaraçado; meus meios naturais de expressão são a argila e o lápis*.



Figura 40 – Cabeça de Jean Fiennes, 1886/87, bronze, A. Rodin.

Em 1854, ele não tinha ainda descoberto a argila, mas desenhava com observação. Neste mesmo período iniciou um curso na Petite École em Paris, onde aprendeu os rudimentos do desenho, como também o ofício de artesão. O ensino na Petite École estava a cargo de artesãos profissionais (Carpeaux, Violet-le-Duc). Foi nessa escola que Rodin aprendeu os primeiros ensinamentos da modelagem tridimensional com um material que se tornou uma fonte de inspiração e o veículo para a maioria de suas explorações através da arte da escultura: **a argila**.

Quando vi argila pela primeira vez, dizia ele, *senti como se subisse aos céus. Fiz partes separadas – braços, cabeças, pés – e aí então, montei uma figura por inteiro. Aprendi a técnica, num piscar de olhos e o fiz com a mesma facilidade que tenho hoje. Um verdadeiro êxtase!*[143].

Segundo Rilke o seu contato com a argila nessa escola, fez com que Rodin nunca mais se separasse desse material.

A argila oferecia a Rodin um material com o qual ele podia ampliar os seus desenhos. Sua flexibilidade e rapidez de execução, possibilitavam a confecção de um grande número de esboços[144].

A ciência do modelado lhe foi ensinada anos mais tarde pelo escultor. Constant Simon, que trabalhava num atelier de artes decorativas, onde Rodin ajudava na fabricação de moldes. Vendo Rodin a modelar, Constant o corrigiu, aconselhando-o: *de agora em diante, quando esculpir, nunca veja as formas como superficies, mas sempre em profundidade. Considere uma superficie somente como uma extremidade de um volume – como a ponta, maior ou menor que se volta para você. É assim que irá adquirir a ciência do modelado*[145]. Sobre estes

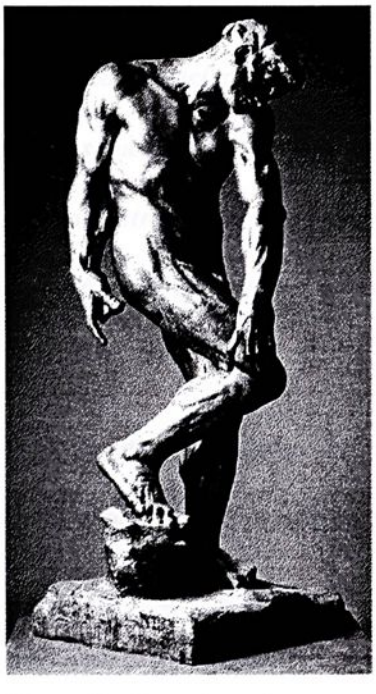


Figura 41 – A grande sombra, 1902/1903, bronze, A. Rodin.

[143] Idem, p. 08.

[144] RILKE, p. 132/133.

[145] GSELL, P., p. 46.

ensinamentos Rodin comenta: *Este princípio foi de uma fecundidade para mim. Apliquei-o na execução de figuras. Ao invés de imaginar as diversas partes do corpo, como superficies mais ou menos planas representava-as como saliências dos volumes interiores. Empenhei-me a expressar em cada intumescência do torso* (fig. 41), *ou dos membros o aflorar de um músculo ou de um osso que continuasse a se desenvolver sob a pele. E assim, a verdade das muitas figuras, ao invés de ser superficial parecia expandir-se de dentro para fora, como a própria vida*. Consequentemente descobrimos que clássicos praticavam precisamente este método de modelagem. E é a esta técnica, por certo, que suas obras devem tanto vigor como a flexibilidade palpitante[146].

Sobre as etapas do desenvolvimento do modelado Rodin acrescenta: *Quando um bom escultor modela uma estátua o que quer que ela represente, é preciso primeiramente que ele conceba o movimento geral. Em seguida é preciso que até o fim de sua tarefa, ele mantenha enérgico e claramente na consistência, sua idéia do todo, para que desse modo possa sempre comparar e relacionar estritamente os menores detalhes de sua obra com essa idéia. E isso não se dá sem imenso esforço de pensamento*[147].

Segundo Paul Gsell, que acompanhou os trabalhos do escultor em seu atelier, Rodin tinha por hábito fazer da argila *pequenos e rápidos esboços*. Um trabalho que o escultor se dedicava no intervalo das construções de grandes figuras. *Esses esboços de argila eram feitos de uma só vez* e excitavam o artista, porque permitiam-lhe agarrar no ar belos gestos cuja verdade fugidia poderia escapar num estudo mais aprofundado[148].

---

[146] Ibidem.

[147] Idem, Rodin, p. 118.

[148] Idem, p. 19.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Na preparação do seu modelo plástico (fig. 42), o próprio Rodin através do seu relato, nos dá uma idéia de como procedia; *Quando inicio uma figura, olho primeiro a parte posterior e os dois perfis, o esquerdo e o direito; em outras palavras, observo seus contornos a partir de quatro ângulos diferentes. Em seguida, com a argila, coloco no lugar a massa amorfa, que vai ser a figura... na seqüência realizo... os perfis, visto de um ângulo de três quartos. Depois girando o barro e o modelo vivo ao mesmo tempo, vou acompanhando-os e aperfeiçoando a obra. Então, mudo minha posição e a do meu modelo a fim de conseguir um novo perfil, giro novamente, e assim por estágios, realizo um circuito completo do corpo. Depois recomeço, condensando e aperfeiçoando cada vez mais os diferentes perfis, trabalho todos aqueles que posso, ou que considero relevantes*[149].

[149] WITTKOWER, R., p. 251, descrição proporcionada por Dujardin, Beaunutz, ministro de Belas Artes em Paris no início do século.

unesp

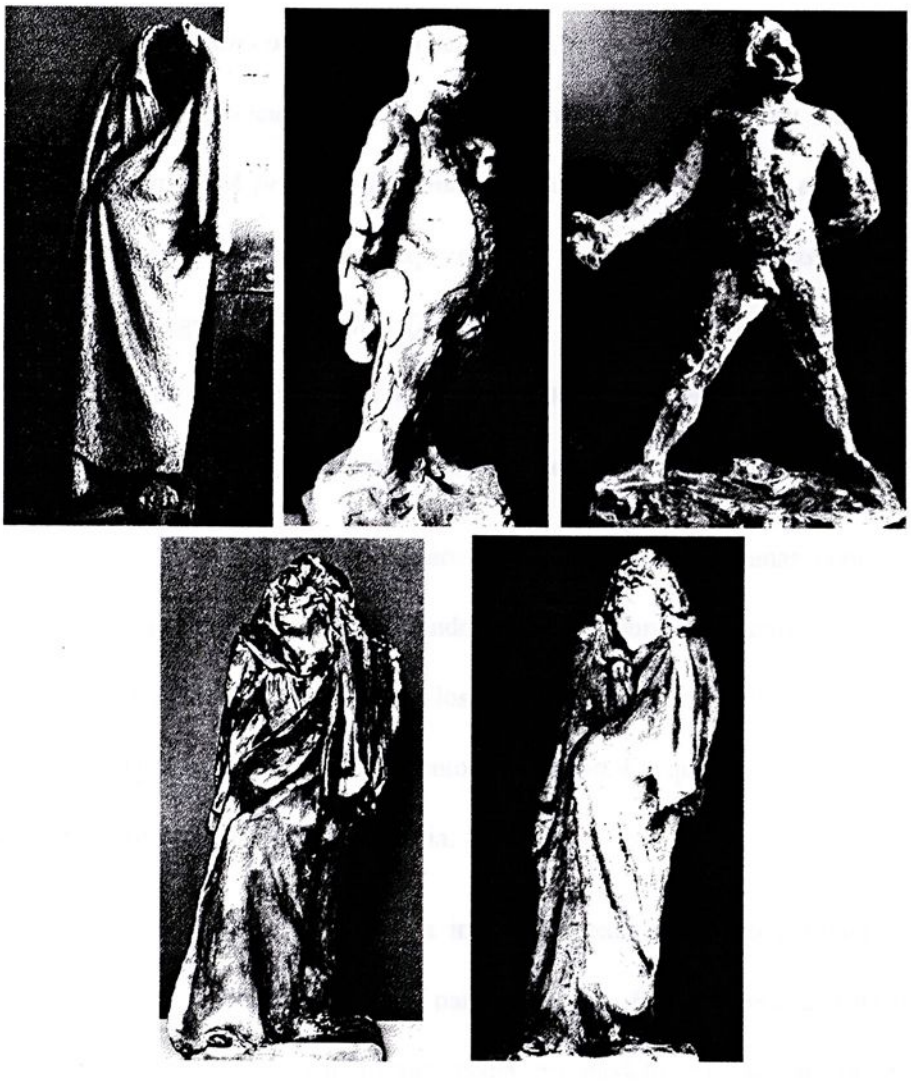


Figura 42 - Estudos para Balzac. 1897, argila e gesso.

O método comum de trabalho dos escultores na época de Rodin, consistia em fazer o modelo (vivo) subir num pedestal, ao qual se dá o nome de mesa, e lhe pediam que fizesse tal ou qual pose. E na maioria das vezes arrumavam o modelo como se fosse um manequim articulado. E então começavam a trabalhar. O método de Rodin era oposto. Segundo a descrição de Paul Gsell o procedimento de Rodin era singular.

Em seu atelier circulavam ou repousam diversos modelos nus, homens e mulheres. Rodin contemplou-os sem parar, e é assim que ele se familiariza, há muito tempo com o espetáculo de seus músculos em movimento. O nu tornou-se uma visão habitual para ele. A presença contínua de seus humanos que vão e vem diante de seus olhos lhe permitiam decifrar a expressão de sentimento em todas as partes do corpo. Seus olhos seguem os modelos. Quando um modelo proporciona um movimento que lhe agrada, pede que a pose seja mantida. Então rapidamente pega a argila e logo tem pronto um esboço. Em seguida passa a outro que executa da mesma maneira[150].

Rodin acreditava que ao tratar as criaturas humanas como *bonecos articulados*, os artistas estariam se arriscando a produzir obras artificiais e sem vida. Na busca da verdade, Rodin evitava imitá-los. Extraindo da vida os movimentos que observava, mas não impunha esses movimentos ao modelo. Ele queria representar apenas o que a realidade espontaneamente lhe oferecia.

Considerando que seria impossível para o modelo permanecer numa mesma pose durante o tempo que levaria para modela-lo, Rodin conservava na mente a pose como um todo e ininterruptamente pedia ao modelo que se sujeitasse a sua memória[151].

Era um costume de Rodin realizar estudos gráficos dos modelos, procedendo dessa maneira a fim de familiarizar-se com os detalhes e as características dominantes. Em seguida, realizava o *esboço plástico* da figura em argila [152].

---

[150] GSELL, P. Rodin, p. 20.

[151] Idem, p. 21/22.

[152] Idem, p. 43.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Rilke enfoca a relação íntima de Rodin com seus modelos:

Rodin suspeitava que os movimentos discretos feitos pelo modelo, quando este não acredita estar sendo observado, poderiam rapidamente concentrar uma força expressiva que nós não pressentíamos existir, pois não estamos acostumados a acompanhar tais movimentos com uma atenção ativa e interessada. Na medida em que Rodin não perdia de vista e com as suas mãos rápidas e experientes percorria todo papel, ele podia desenhar uma infinidade de gestos nunca vistos e constantemente perdidos. O resultado era que a, força expressiva desses gestos era imensa. Estabeleciam-se relações entre movimentos que nunca antes havia sido encarados e reconhecidos como um todo e estas continham um imediatismo, todo ímpeto e todo calor de uma vida puramente animal[153].

Dessa forma Rodin reproduzia o espírito que segundo a sua afirmação fazia parte da Natureza. Ele procurava ver a verdade não apenas o que está na superfície, acentuando dessa forma as linhas que melhor expressam o estado de espírito que interpretava. Rodin admitia que o artista percebe a Natureza de forma diferente dos homens comuns, pois as emoções que sentia lhe revelavam as verdades interiores que jazem sob as aparências. A acentuação das expressões de suas obras lhe conduzia a modificação da estrutura interna de suas figuras. Assim, Rodin fazia sucessivos esboços de todas as faces de suas obras, dando contínuas voltas ao redor das mesmas, como se desejasse conseguir uma série de vistas ligadas em círculo. Ele desejava que a estátua se

[153] RILKE, Rodin, p. 61.

unesp

erguesse totalmente livre, e pudesse ser observada a partir de qualquer ponto; além disso ela deveria guardar uma relação com a luz e a atmosfera circundante[154].

Sobre a questão da luz (fig. 43), Rodin *estabeleceu uma relação entre a cor da escultura e a iluminação incidente sobre volumes e reentrâncias, afirmando que nas nuanças leves, nas meias tintas, vaporosas e tremulantes sobre as partes mais delicadas dos corpos estas passagens sutilmente e esbatidas dão a impressão de se dissolverem no ar.* Segundo as suas palavras isto é uma prodigiosa sinfonia de branco e preto ou de luz e sombra nos mármores gregos. Para ele os maiores escultores são tão bons coloristas como os melhores pintores, pois jogam de maneira tão hábil com todas as possibilidades do relevo, combinam tão bem a ousadia da luz à modéstia da sombra que suas esculturas, são tão maravilhosas quanto as mais cambiantes águas-fortes. A cor para Rodin é como a flor do belo modelado. Essas duas qualidades sempre se acompanham e são elas que dão a todas as obras-primas da escultura o aspecto radiante da carne animada de vida[155].

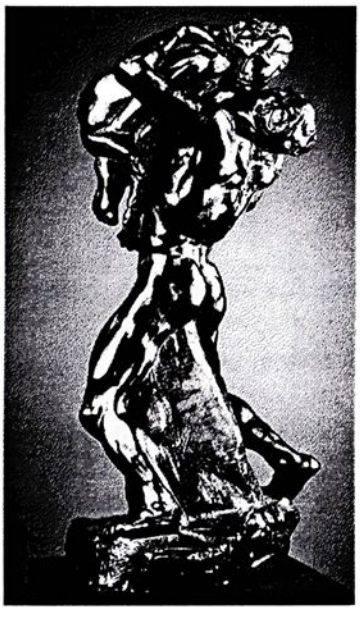


Figura 43 – Eu sou bela, 1882, bronze. A. Rodin

Considerando que a imobilidade da figura não é nova na arte escultórica do séc. XIX, identifica-se como novo o tipo de movimento para o qual a luz é coagida a seguir através das qualidades particulares dessas superfícies – modeladas – de

---

[154] WITTKOWER, R. Escultura, processos e princípios, p. 250/251.

[155] GSELL, P. Rodin, p. 48.

declives tão multiplamente variados, que a luz neles flui lentamente até se precipitar e aparecer ora rasa, ora profunda, espelhada ou opaca. A luz que toca uma dessas obras *não é mais que qualquer luz, ela não tem mais oscilações acidentais, o objeto toma posse dela e a usa como algo próprio.*

Rodin reconheceu nessa valorização e apropriação da luz, como conseqüência de uma superfície bem clara e determinada, uma qualidade essencial as obras plásticas.

Os antigos – góticos, cada um a seu modo, procuravam soluções para esta tarefa plástica, e Rodin se colocou em meio a antiquíssima tradição na medida em que fez da obtenção da luz uma parte de seu desenvolvimento. Em tais progressos – o uso da luz em crepúsculo / luz suaves, luz percorrendo corpos vagarosamente... conhecimento de escalas de sombras até o escuro dissipado; pouco descritíveis é que se encontra o desenvolvimento na obra de Rodin. Com a conquista da luz, começou também a grande dominação, a qual todas as suas coisas devem sua forma, aquele tipo de grandeza que é independente de toda massa. Eu me refiro a *conquista do espaço*[156].

Ao comentar a animação de suas esculturas modeladas, o escultor observa: *o movimento é uma transição de uma atitude para outra*, isto é a chave do mistério. Seu comentário nos faz entender que o movimento é uma *metamorfose* que o escultor executa com habilidade ao fazer seus personagens se deslocarem, onde progressivamente duas naturezas distintas, uma invade a outra, o que representa a passagem de uma pose para outra[157].

---

[156] RILKE, p. 122/123.

[157] GSELL, P., p. 54.

unesp

Rodin, como ele próprio afirma, jamais representou o repouso total. Sempre tentou expressar sentimentos interiores, através da mobilidade dos músculos. Até em bustos, Rodin dava alguma inclinação, algum desvio, alguma direção expressiva para intensificar o significado da fisionomia.

Partidário de que a *arte não existe sem a vida*, dizia que, *quando o escultor quer interpretar alegria, dor, uma paixão qualquer ele não pode nos emocionar a menos que saiba, primeiramente, como trazer suas figuras à vida. Para o escultor, a ilusão da vida se obtêm na arte pelo bom modelado e pelo movimento.* Essas duas qualidades para sua opinião, são como o sangue e o fôlego de todas as belas obras.

Na sua obra é possível verificar o seu conceito de movimento na evolução entre dois equilíbrios, isto é, na sucessão de vários estados seqüenciais o que provoca a impressão de deslocamento. Rodin não executa a paralisia da pose instantânea, mas o desdobramento progressivo do gesto, considerando que o tempo não pára e assim ele consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes condensando-os numa só imagem (fig. 44).



Figura 44 – Jean de Fiennes, 1895/1899, bronze. A. Rodin.

Na variação dos gestos de suas figuras, o ponto de partida e da chegada são fundamentais. Assim Rodin intercala entre esses dois simples momentos,

incontáveis passagens, mostrando que é sempre nessa condição de através que se passa a vida da humanidade atual, entre o mover-se e a sua incapacidade de deslocar-se[158].

Simultaneamente à pesquisa do movimento das superfícies vivas e ao processo de sua unificação, Rodin chega à procura de corpos que se tocam em vários lugares. Quanto mais pontos de contato dois corpos se oferecem mutuamente, quanto mais impacientemente eles se atraem, tanto mais se mantêm, organicamente úmidos, a nova totalidade construída por eles[159]. No grupo, quando normalmente as figuras não se *tocam*, elas somente se punham uma ao lado das outras, e o que as unia era somente o ar que participava da obra de modo especial. Na observação circular do conjunto, as ondulações dos contornos, os gestos projetam-se grandes e puros, elevando-se e retornando à nossa. Todos os grupos na obra de Rodin fecham-se em si mesmos. Ao invés de *contatos*, nestes tratam-se de *interferência*, que são também um tipo de contato, abrandador por meio do ar que se infiltra entre as formas, influenciado por elas e por elas transformado[160].

A participação do ar sempre foi para Rodin de grande importância. Ele adequou todas as suas coisas, superfícies por superfície ao espaço, e isso foi o que deu a elas essas grandeza e independência, criando o resultado que as distingue das outras coisas[161].

Ele *resolvia as superfícies* de suas obras – calmamente ou violentamente, procurando como a natureza. Aí se encontra o princípio monumental de sua

---

[158] RILKE, p. 34.

[159] Idem, p. 50.

[160] Idem, p. 78.

[161] Idem, p. 79.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

arte com tais meios ele poderia criar coisas visíveis à distância, moldando gestos grandes demais até que o espaço se obrigasse a participar dele.

Na abordagem do tema, este para Rodin, segundo Rilke, nunca é ligado a um objeto de arte. O tema vive em algum lugar nas proximidades do objeto, e vive deste. Quando vem a primeira inspiração de um tema, quando uma lenda da Antigüidade, um poema, uma cena histórica desencadeia a criação, esse elemento, no começo do trabalho de Rodin, se traduz em algo cada vez mais anônimo e objetivo: *na transferência para a linguagem das mãos, as exigências do tema assumiu um sentido totalmente novo ligado a realização da escultura*[162].

Na interpretação dos rostos tudo é apertado e escuro e nas reentrâncias reina a harmonia de um interior. O rosto da Mulher é considerado por Rodin como uma parte do seu belo corpo, e este continha uma expressão forte e comovente de uma vida nunca antes manifesta[163]. As figuras de mulher retornam sempre em todos os momentos de sua obra. Para os rostos masculinos Rodin criava esses momentos. Não dava vazão a primeira impressão, ele observava o modelo e anotava. Ele o surpreendia em hábitos e casualidade. O corpo se torna em suas mãos uma planície ondulante, onde o que sempre existe são fluxos e reflexos de movimentos e marés.

Nos bustos utilizava a *simplificação das superficies por uma exigência de visibilidade à distância*. Os seus movimentos sempre se aproximam dessas reivindicações[164].

---

[162] Idem, p. 59/60.

[163] Idem, p. 67.

[164] RILKE, p. 70.

A obra de August Rodin pode ser dividida em duas categorias principais de acordo com os distintos processos de realização: a primeira envolve o ***modelado de argila ou gesso***. Neste processo ele revelava a liberdade e sensibilidade do toque de suas mãos que imprimia a cada superfície para expressar a sua natural projeção da forma interna. Seu poderoso manuseio e o astuto desenvolvimento dos planos criava um jogo de luzes que atraia o olho do espectador de qualquer ângulo; a vitalidade de cada aresta interstício, estabelece uma relação entre o movimento da figura e o seu objetivo. Nesta categoria são incluídas as melhores obras de Rodin[165]: *O Homem Andando* (fig. 45), a grande *Cabeça de Íris*, os *Burgueses de Calais*, *O Mártir*, *A Cabeça da Tristeza*, *A Terra*, a *Mulher Agachada*, a *Mulher do Confeccionador de Capacetes*. Ainda são incluídos muitos bustos e máscaras em bronze, gesso e barro cozido que simplesmente foram deixadas a secar. Estas obras em bronze que diferem do olhar pálido do escultor neoclássico refletido na brancura dos mármores, revelam-se no final do século XIX, camuflados numa luxuosa pátina negra que revelam a antítese da criação da concepção rodiniana. Estas obras que gerou e uma forte expressão transmitidas pela mão do escultor para seus materiais sugerem que para Rodin, escultura não era uma idéia que assumia uma forma concreta, mas algo físico, a alcance da profunda e indissolúvel harmonia entre as suas mãos criadoras e os objetos criados.



Figura 45 – O Homem Andando, 1877, bronze, A. Rodin.

[165] SEALZ, J. p. 103.

O segundo grupo que de alguma forma, conserva a luz do ver neoclássico **encontra o seu meio ideal no mármore** e é baseado numa estética diferente dos seus modelados. Aparentemente, ele queria deixar os corpos emergirem do mármore semi-impressionados no meio; surgem-nos como uma descoberta do mármore; e dos ensinamentos dos grandes mestres renascentistas – Michelangelo. Aplicando tais conhecimentos adquiridos nas suas obras entalhadas, os gestos de suas figuras não permanecem mais no espaço como nas obras modeladas; não há circulação de ar em torno delas; as formas humanas são fundidas no bloco de mármore, o seu trabalho parece incompleto.

O ponto central de comparação entre Rodin e os impressionistas é estabelecido, não na realização da luz como muitas vezes é demonstrado mas, na *afirmação da superficie que é fisicamente perceptível no meio. A afirmação da superficie em Rodin na argila sentida e manuseada por si mesma, como material, significa o começo da realização da estrutura através do tema, da articulação de um invólucro ilusionário de espaço, criado pela animação da superficie, independente da tradicional ilusão de vida da figura*[166].

Nas discussões da modernidade de Rodin, *a ênfase é no seu modelado, no seu uso de argila*, sua qualidade mais dominante. Mas, há uma tendência para se ver no seu modelado uma renovação de possibilidades esquecidas a muito tempo no uso tradicional, uma total *ruptura com o passado*, onde a comunicação da forma seria interrompida, onde a figura deixaria de ser o veículo. *A argila em Rodin é utilizada tal como ela é: suave, inerte, sem estrutura, essencialmente passiva, que toma a forma pela*

---

[166] TUCKER, W. Early Modern Sculpture, p. 18.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ação dos dedos, porém rica em potencial, especialmente uma resposta da habilidade, talento e treino de Rodin[167].

Um dos primeiros materiais da escultura moderna – a argila nas mãos de Rodin; era uma substância tradicional, mas sentia-se que era usada pela primeira vez. A originalidade do manuseio da argila em Rodin é incontestável. Há uma identidade do aspecto externo com a força interna da figura: a argila é uma substância sensível, não acima da superfície, mas através de cada polegada de volume. Rilke descreve como Rodin descobriu o elemento fundamental de sua arte, *a superfície* – a sua diferente e grande superfície, variavelmente acentuada, de onde tudo deveria se projetar – o que tornou-se o tema de sua arte. Rodin redescobriu *o volume* como uma fundamental consideração expressiva na escultura e *determinou através de seus contornos, a animação da escultura de todos os pontos de vista* em reação ao baixo relevo da composição precedida por seus contemporâneos acadêmicos[168].

A dedicação de Rodin durante a sua vida, a submissão à argila assinalou uma total *responsabilidade do escultor* para o trabalho *em todo estágio de desenvolvimento do projeto escultórico*, um contraste com o prevalecente uso do mármore pelos acadêmicos escultores que não abandonaram a responsabilidade da concepção do trabalho, nos termos de uma limitação prescrita para o tema e forma, e também para o produto final que o artista nunca toca, sendo feita a transcrição para o mármore encarregada aos seus assistentes. Isso refletiu na produção em larga escala da escultura do séc. XIX e no avanço técnico dessa produção em detrimento das qualidades artísticas.

---

[167] Idem, p. 19.

[168] Idem, p. 21.

unesp

Rodin provocou a ruptura nos princípios formais da escultura do séc. XIX que enfatizavam a diluição do classicismo na composição com um naturalismo de superfície e detalhe. As esculturas reduziam-se para os elementos essenciais – sem acessórios, sem ornamento, sem detalhes, sem história, sem mensagem. Ele foi acusado de *fazer esboço no lugar de escultura finalizada*. Assim Rodin alcançou uma nova e distante ordem do naturalismo, nos seus trabalhos toda polegada é igual e diferentemente expressiva; a expressão é difusa da facial expressão, da gestura retratada e contorção musculares para a animação da superfície total.

Rodin provoca uma coincidência em suas obras entre o abstrato e o naturalismo. Esta abstração é conseguida pela redução dos limites expostos da figura. A qualidade do seu modelado foi o aspecto do seu trabalho que mais despertou admiração e atenção neste século. Rodin primeiramente preocupou-se com a construção da figura e nela escolhia poses e modelos da natureza, a estrutura retirada da figura aspira por uma nova liberdade no modelado. A sua liberdade em ligar e posicionar as figuras sem preocupação com a gravidade, lhe possibilitaram desenvolver a sua fundamental direção construtiva abstrata. Introduziu um novo conceito de anatomia na restruturação do corpo humano em termos de postura: forma e função confundem-se deliberadamente numa completa recolocação do corpo como um amontoado de inchaços e aresta. *Ele tornou a função da figura como veículo de abstração*, e essa crescente abstração acarretou uma ordem interna que evocava mais do que representava a figura. Essas figuras de total liberação e distorção anatômica objetivavam a representação pura do movimento (fig.46).

unesp

Reduziu as proporções de suas figuras, sugerindo a feitura manual, uma liberdade de orientação e a *identificação do material suave com a estrutura que o modelado permite*: *Isso não é mais anatomia, mas a mão na argila que determina a forma da figura*.



Figura 46 – A meditação sem Braços, 1896/97, bronze, A. Rodin.

August Rodin através do processo do modelado restabeleceu a tradição escultórica ao fazer desta um poderoso meio expressivo. Este arrojado artista construiu para a escultura, o equivalente ao que os artistas impressionistas realizaram para a pintura.

Contemporâneo dos impressionistas, a estética de Rodin baseou-se em uma aceitação semelhante do mundo revelado pela luz de superfície. Um *modelador de matéria suave* no lugar do *entalhador de uma substância dura*, ele poderia trabalhar as superfícies com os seus dedos sensíveis nas variações mais sutis de planos, captando o jogo fugidio de movimento vivo que muda constantemente sob a luz[169]. O toque dele é análogo, a rápida pincelada impressionista. Mas, embora a técnica de Rodin e a expressão formal o alinhem ao Impressionismo, os seus assuntos permaneceriam na veia romântica e o seu realismo pendente ao Expressionismo. Não recorrendo ao repertório de estilos

[169] Obs.: o material preferido de Rodin para as suas esculturas modeladas, foi o bronze patinado de negro.

históricos, ele ajustou para seus assuntos formas poderosas em *realismo e impressionismo*[170].

Rodin é a grande revelação na escultura do século XIX. Mas ele não é apenas isso; ele foi um grande mestre que atraiu ao seu estúdio em Paris muitos admiradores e artistas de uma geração mais jovem, os quais desenvolveram novos tipos de escultura influenciados por sua arte, ou em reação contra os seus princípios.

Depois de Rodin, um dos escultores emergentes foi o francês Aristide Maillol. Ele partiu dos efeitos evanescentes rodinescos de *luz e planos quebrados para um estilo simples e pesado*.

Aristide Maillol (1861-1914)

Iniciando sua carreira como pintor em 1900, inclinou-se para a escultura, estendendo essa atividade até o final de sua vida. Raramente divergiu do tema figura feminina, o qual ele interpretou em *planos volumosos* destituído da estilização histórica, mas que mantém uma concepção *naturalística*. Um de seus primeiros e mais importantes trabalhos foi a figura sentada *Mediterrâneo* (fig.47) em bronze, 1901. Concebida como uma organização de volumes simplificados e compactos retomados do arcaísmo grego, atribui as



Figura 47 – Mediterrânea, 1902/05, bronze, A. Maillol.

[170] Art Through the Ages , p. 708.

suas figuras peso e solidez, com *massas suavemente modeladas em superficies contínuas* (ou irrompíveis), que conduziu a luz uniformemente e silenciosamente[171].

A pose de suas figuras é familiar nas obras talhistas de Gauguin, cuja arte Maillol admirou e na sua adaptação as estruturou com mais monumentalidade que as esculturas de poemas gregos. A figura leva o seu próprio significado no fechamento da composição. E isso é confirmado pela própria declaração de Maillol à Judith Claudel em Paris:

Começo sempre por procurar o conjunto... minha idéia de início é vaga. Somente a custa do trabalho ela se torna visível e então esforço-me para permanecer fiel aos dados mais simples, seja eles linhas ou planos. Não é tão fácil: a natureza é móvel e mutável... o particular não me interessa: o que me importa é a idéia geral... procuro a arquitetura e os volumes. A escultura é a arquitetura, o equilíbrio de massas, uma composição realizada com gosto. Esse aspecto arquitetural é dificil de alcançar. Mas a exemplo de Policleto, esforço-me para atingir esse resultado. Parto sempre de uma figura geométrica – quadrado, losango, triângulo; porque são essas as figuras que melhor se adaptam ao espaço[172].

As suas esculturas são concebidas posturalmente nos limites espaciais de *sólidos geométricos*, o que os acarreta em certo isolamento no espaço e contradição na integração da concepção do modelado de Rosso e Rodin. Ele não abriu a forma ao espaço através de seu *modelado convexo*, e não superou a contradição entre a forma fechada e a forma aberta (fig. 48).

---

[171] SEALZ, J., p. 155/156.

[172] ZANINI, W. Tendências da Escultura, p 50.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Opostamente a Rodin, não tortura a forma nem a textura. Seu modelado é liso para ressaltar o volume pleno, a forma opulenta. Seus nus de mulher, tema predileto, tem um cânone volumoso que recorda Renoir, com mais harmonia e força. Acentuou intensamente a sensualidade da Mulher Nua em seus modelados com harmonia e limpidez de conteúdo. Nas últimas obras reafirma a sua fidelidade à tradição clássica, modelado com mais sensibilidade e formalismo. Ele influenciou com objetividade os escultores Europeus.



Figura 48 – O Pensamento, 1930, A. Maillol.

O tratamento de um *modelado contínuo* deste artista, objetiva uma característica que na sua época distinguia dois tipos de escultores modeladores, que se diferenciavam mais pelo tratamento atribuído ao *processo de elaboração* do que pelos temas. Um grupo de escultores sentiu a necessidade de uma *expressão diretamente manual utilizando a argila e o gesso, não deixando nenhuma argila em repouso. Eles afirmavam a maleabilidade de seus materiais como uma reflexão da sua própria visão do meio, um nervoso jogo de efeitos elaborados pelos dedos, como um elemento necessário da espontaneidade*. Esta colocação proporcionou a mais frutificante expressão direta da sensibilidade e se manifestará nas obras de vários artistas modernos: **Gernaine Richier**, **Alberto Giacometti** e **Pablo Picasso**[173].

[173] SEALZ, J., p. 164.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Outros artistas, ao contrário fizeram o melhor para *remover qualquer traço da mão do escultor. Eles desejavam fazer formas puras e superficies polidas*. Esses artistas primeiramente se interessaram pelas relações de volumes e posteriormente esquematizaram seu estilo o que conduziu ao surgimento da escultura abstrata. Deste grupo destacaram o francês **Gaston Lachaise** (1822-1935) (fig. 49); o **Polonês Elie Nadelman** (1885-1946) e a escultora francesa **Chana Orloff** (nascida na Rússia em 1888)[174].



Figura 49 – Mulher em pé, 1932, bronze. G. Lachaise.

Gaston Lachaise, pertence como Maillol, as fontes involuntivas e a tradições diversas da estatutária antiga. O que torna peculiar a forma de seus nus femininos, segundo Walter Zanini, além da extravagância anatômica e da postura truculenta, é sem dúvida o duplo movimento da massa arredondada e da linha Art Nouveau sofisticada.

Por outro lado, Gernaine Richier e Alberto Giacometti (fig. 50), artistas pertencentes a uma geração mais contemporânea, apresentarão em suas obras uma grande inclinação ao surrealismo, *onde os reinos biológico, vegetal e mineral se confundem para resultar numa iconografia, cujo teor fantástico é ainda ressaltado pelo expressionismo da matéria*[175]. **Pablo Picasso** que pertence também a este grupo, mas situando-se na transição do séc. XIX para o XX, apresentará uma diversidade de enfoques

---

[174] Ibidem.

[175] ZANINI, W. p. 79.

plásticos, que serão objetos de estudos individualizados: as interferências plásticas determinarão o ápice de sua ruptura.

Reconhecidamente as duas vertentes de (escultores) modeladores, promoveram uma grande transformação da escultura do séc. XIX, e no decorrer dos anos seguintes, se multiplicaram em várias correntes estéticas, o que produziu uma grande diversidade de estilos artísticos. Mas para objetivarmos as transformações da grande revolução da escultura modelada e produzida durante a primeira década do nosso século, faz-se necessário abordarmos a produção escultórica modelada dos *pintores escultores*.



Figura 50 – Pequeno Busto, 1955, bronze. A. Giacometti.

No final do séc. XIX, uma quantidade expressiva de pintores – em particular os impressionistas – decidiram estender o seu conhecimento estético para outra modalidade artística – a escultura. O interesse desse artistas se revelaram e voltaram (especialmente) para a prática do *modelado escultórico* o que lhes possibilitaria novos experimentos plásticos que partiam da bidimensionalidade da pintura para uma nova realidade espacial: *a tridimensionalidade do modelado escultórico*.

Essa realidade se faz concreta, como uma extensão das soluções do *modelado luminístico* (em gesso e cera) do precursor **Honoré Daumier**, em vários

artistas, que se destacaram expressivamente como: **Edgar Degas**, **Henri Matisse** e **Renoir**.

Edgar Degas (1834-1917)

Para o primeiro desses novos pintores modeladores Edgar Degas a escultura não é uma experiência distanciada da pintura. Contrariamente, ela é uma necessidade freqüente ligada a todos os processos de uma linguagem construída com sentido impressionista, especialmente para representar o movimento da figura[176].

Degas se preparou durante anos na pintura, foi a partir dessa expressão que empenharia os seus esforços criativos na *modelagem do volume no espaço*. O seu percurso artístico inclui a passagem do quadro à óleo convencional ao pastel e outras técnicas mais táteis, em tentativas progressivas para acomodar a sua ambição plástica na superfície plana. Mas este sensível artista perceberia a impossibilidade de realização de seus esforços artísticos, e naquele momento da história acreditaria que a escultura era o único meio para sua concretização.

Em 1880, ele dedicou muito tempo ao modelado, mas ele nunca conseguiu adquirir os rudimentos do processo. Entretanto o que lhe faltava em habilidade prática era compensado pela liberdade de convenções que pesavam na sua pintura[177].

---

[176] ZANINI, W., p. 23.

[177] TUCKER, W., p. 151.

unesp

Em suas primeiras esculturas ele segue o estilo reminescente de Daumier. Brevemente ele revelara a sua maneira pessoal sublinhando o *valor linear da escultura ativa no espaço*. Realizou mais de 72 esculturas durante um período de mais de 40 anos. Todas as suas obras eram modeladas em cera, transpostas depois da sua morte para o bronze (fig. 51); onde o artista com uma grande ousadia no manuseio do material atribuía-lhes a *expressão de um esboço*, embora fossem rigorosamente construídas[178]. Ele estava interessado no estudo dos movimentos de suas figuras, que são temas favoritos na sua pintura: cavalos e dançarinas. Os cavalos eram seus principais modelos até 1879 – a sua primeira obra foi realizada no tempo dos primeiros experimentos impressionistas entre 1846 e 1870[179] – data aproximada, depois vieram os dançarinos nos quais as posições do balé clássico são estudadas com precisão sem prejudicar a expressão do modelado. São mulheres sentadas, se arrumando, mulheres secando partes do corpo, andando nas ruas, dançando.



Figura 51 – Dançarina olhando a sola do pé direto, 1896/1911, bronze. E. Degas.

As suas esculturas foram desconhecidas até a sua morte em 1917, mas em 1920/1921, foram fundidas em bronze, a partir de 70 modelos originais em cera, de um total de 150. Esses modelos em cera se encontram atualmente nos Estados Unidos no Museu Metropolitano de Nova York.

---

[178] SEALZ, J., p. 174.

[179] Ibidem.

O seu trabalho de pesquisa e experimentação limitou-se a uma área específica da escultura – o *modelado impressionista*; onde ele decidiu encontrar uma solução para um problema de estabilização do não estável: o *movimento*. A sua trajetória no modelar a cera, a sua falta de critério para a *finalização do objeto*, o seu hábito de deixar impressões dos dedos nas suas esculturas, e a sua ênfase na qualidade expressiva de um tal gesto (fig. 52), mais do que a beleza da forma, eram extraídos das teorias idealistas da escultura clássica como de objetivos prosaicos do realismo[180]. Com uma grande liberdade nas suas proposições modestas, a sua obra pertence a família espiritual de Rodin, seu contemporâneo.



Figura 52 – A massagem, 1896/1911, bronze. E. Degas.

Degas que era livre das convenções acadêmicas foi o primeiro escultor a revolucionar a arte escultórica do século XIX. Ele antecipou o novo realismo que ocorreria na segunda metade do séc. XX, que teria correspondentes nos *modelados picassianos de 1906 (Vaso de Absinto)*.

Modelar para Degas é a subordinação à estrutura: a liberdade de manipulação de muitas figuras tem somente significado na leitura mais objetiva da estrutura total, direcionando o olho para registrar a transição do volume em relação ao todo no lugar do enfoque do detalhe muscular local.

unesp

A escultura de Degas é o triunfo do desenho não como desígnio, mas como equilíbrio obtido de *volume, superfície e silhueta*[181]. A sua escultura por seu perfeito equilíbrio que ordena a estrutura do volume mantém-se deslocada do naturalismo do séc. XIX.

Henri Matisse (1869-1954)

Descrito como pintor – escultor na linha de Daumier, Degas e Renoir – Henri Matisse não teve tanto sucesso como seus contemporâneos em escultura – como o exemplo de Picasso.

Como escultor, tendo sido aluno de Bourdelle, e não esquecendo o exemplo de Rodin, a atividade produtiva de Matisse é relativamente pequena. Suas esculturas que normalmente são de dimensões reduzidas, em termos de materiais (cera, bronze) e temática são considerados tradicionais, mas a sua originalidade em modelar a argila, mesmo considerando suas limitações técnicas e a sua inclinação estética, lhe permitiu destacar-se na transição da escultura do séc. XIX para o séc. XX.

Segundo o seu depoimento ele afirmava que tinha escolhido a escultura para conduzir investigações da forma que não eram possíveis na pintura: *Eu mudei meu método artístico e trabalhei a argila... tinha por finalidade organizar, por em ordem meus sentimentos e achar um estilo para me servir. Quando eu o encontrei em escultura, tal experimento me ajudou a prosseguir na minha pintura*[182].

---

[180] SEALZ, J., p. 175.

[181] TUCKER, W., p. 152.

[182] Idem, p. 85.

unesp

Segundo o teórico Jean Sealz, Matisse realizava modelagens desde antes de conhecer Maillol. O artista confirma: *Realizo esculturas ante de ter contato com as obras de Maillol. Faço-as como complemento de estudo para por em ordem minhas idéias. A escultura de Maillol não tem nada em comum com o meu trabalho... Maillol trabalha através da massa como os antigos e eu por meio de arabesco como os Renascentistas. Maillol não apreciava os riscos pelos quais eu sentia atração. Não gostava de aventurar-se*[183]. A primeira vista o modelado de Matisse parece ter permanecido dentro da linha de Rodin[184]. Mas muitas das pequenas figuras de Matisse especialmente seus nus são marcados por uma flacidez desconhecida que não é contrabalanceada pelo charme de uma técnica de *modelado rudimentar* (fig. 53). No jogo

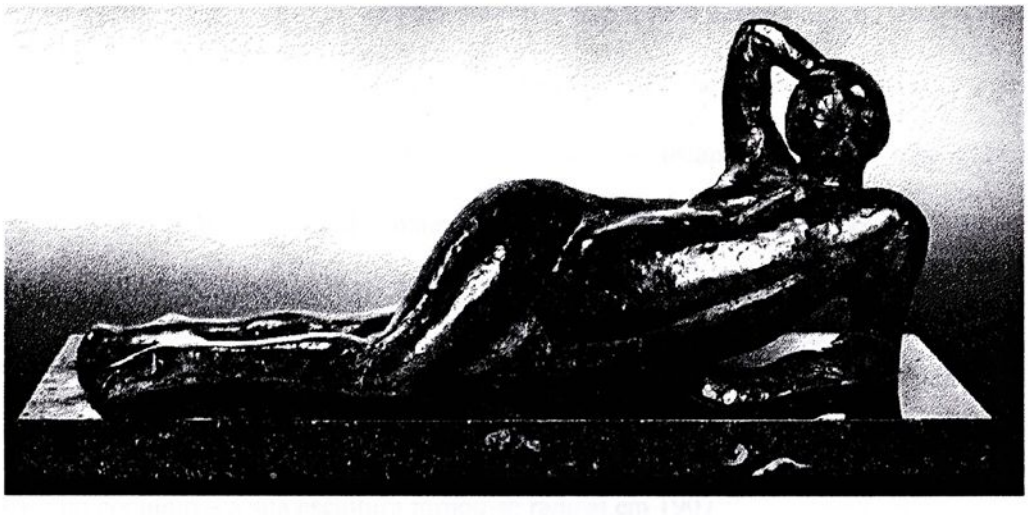


Figura 53 – Nu deitado, 1933, bronze, H. Matisse.

dos volumes e planos falta o equilíbrio, e consolidam uma escultura de sinuosidades tensas e deformações, simplificações abstratas geométricas que permite a presença mais homogênea da luz.

---

[183] SEALZ, J., p. 45.

[184] TUCKER, W., p. 86.

Para W. Tucker[185], as únicas correspondências que existem entre Rodin e Matisse derivam da divisão da estranha personalidade artística de Matisse: *o respeito pela tradição em contraste com o seu amor pelo risco em arte*. Enquanto que na sua pintura ele tinha uma multiplicidade de modelos em que ele poderia embasar sua visão, em escultura havia apenas um: Rodin, que lhe proporcionou a sua experiência clara e madura. Mas, desde o começo os objetivos de Matisse eram antiestéticos a Rodin. Matisse estava interessado no *todo não na parte*; *em estabilidade, equilíbrio, harmonia, contra a ilusão de movimento, desequilíbrio*.

O uso da argila e a própria figura volta a ser ilusivo. Matisse *usou a argila como a pintura* – Rodin a usou com a intensidade de um *modelado anatômico*; ingênua e diretamente; a argila era para ele um material de volume plástico. Usou a argila muito *rígida* e muito *suave*: esculpindo, entalhando, e modelando. Não tem estilo e pouca consistência na sua manipulação. E a sua recusa ou incapacidade para responder às características convencionais do material e o seu emprego artístico; faz com que sua escultura direcione-se, com a falta de experiência para um volume único. Nas suas figuras não são desenvolvidas proporções e distorções empáticas – físicas de expressão muscular com o espectador, mas somente em condições de um ordenar estético, uma certa relação de partes no conjunto – a sua escultura tornou-se radical em 1907[186].

A partir de 1907, as suas esculturas tem origem nas suas pinturas ou em fotos, quando Matisse não tinha modelos disponíveis, e esta fonte bidimensional lhe deu liberdade total para desenvolver a escultura em *volume e disposição* de acordo com a percepção da *arquitetura das partes*. As partes passam a ter o papel convencional

---

[185] Idem.

[186] Ibidem.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 54 – A Serpentina, 1909, bronze. H. Matisse.

estrutural. Assim, em sua concepção da figura serpentina (fig. 54), *transforma o volume em linha, para reinvocar* em volume de uma ordem completamente nova. O espaço a ser atraído na escultura: o modelado espacial entalhado, estirado, comprimido, como uma energia que corresponde a quietude da estrutura visual. Toda inflexão da superfície não só dá uma solução a uma função anatômica residual, mas afirma um papel externo, modelando o fluxo em favor do anti-anatômico perceptual, ritmo e conexões da figura.

Matisse começou a modelar em 1899. A partir de 1909 se afirma o seu conceito escultórico: esquematização do nu feminino, onde o sentido *arabesco* se impõe sobre o volume. Nos relevos produzidos entre 1909 a 1930, os volumes adquirem um tectonismo progressivo, sendo que nos últimos observa-se a criação de uma forma abstrata. Nos pós-cubismo de 1932 (obra Tiaré) o ritmo[187] das massa procuram uma independência articulando formas arredondada com uma *estranha sintaxe plástica*[188].



Figura 55 – Cabeça de Jeannette III, 1910/1913, bronze, H. Matisse.

No acabamento de suas esculturas da séria Jeannette (fig. 55) – 1910-13 – Matisse usa o gesso fundido

[187] As soluções dos membros proposta por Matisse durante os anos de 1932/33 são transposições da corporeidade à abstração.

[188] Dicionário Universal del Arte y de los Artistas, p. 190/191.

em estado prematuro, concretizando uma estrutura que dá continuidade do modelado, o que indica a presença simultânea de uma perfeição estética de uma certa fase e a sua natureza provisional no desenvolvimento da série.

Em outras esculturas – Thiari, Henriette II (fig. 56); Matisse alcançaria uma superfície tátil e suave que se aproximaria de uma idéia convencional de *acabamento* ou *finalizado*. Esta inventividade de Matisse trouxe acréscimos do modelado: o material é reafirmado em sua *natureza branda*.



Figura 56 – Henriette II, 1925, bronze. H. Matisse.

Para Matisse a organização do volume era a preocupação formal da escultura – como a cor para a pintura. A experiência do volume, para ele, era essencialmente abstrata: derivou inicialmente do olho e da mente, não da manipulação do material.

Este artista tem sempre a intenção de converter o corpo em uma forma pura, definitiva. O primordial de suas esculturas se concentra na sua intenção de criar um signo figurativo com menor quantidade possível de acessórios. Ele consegue a estilização das formas de maneira dedutiva através de um processo quase lógico, passo a passo[189].

Mas há uma categoria de obras de sua produção que se diferenciam: são pequenas cabeças e figuras feitas na mão. Aqui a presença da mão não cria a superfície, mas a forma; por conseqüência elas são intensamente táteis mas não menos

[189] SPIES, W., p. 99.

visuais que suas esculturas maiores. Elas comportam a expressão de terem sido *espremidas* em algum momento de sua existência, no lugar de terem sido *construídas* em longos períodos de trabalho. As suas poses são geralmente animadas e desequilibradas, interagindo com o espaço circunvizinho.

Os dois modos de expressão na escultura de Matisse evidenciam os seus limites técnicos e estéticos impostos pelo seu compromisso com a pintura. As obras maiores mais compostas eqüivalem às pinturas de cavalete; as menores com sua falta de agressividade, cheias de vida, equilíbrio e ordem, transcendem o mundo real.

Matisse também foi contaminado pelas rupturas dos movimentos modernos. O cubismo significou-lhe um desafio para os limites das convenções e um incentivo para fazer uso de uma nova liberdade. Esse acesso de súbito poder foi recebido por Matisse como um convite para refazer o mundo físico de sua arte. Isto é notável na série de cabeças de Jeanette e a sua conexão com o Cubismo. A série de Cabeças iniciada em 1910 – um ano após a Cabeça cubista de Picasso – foi elaborada no espaço de dois anos e trabalhada continuamente durante esse período. As versões que se caracterizam por um estudo progressivo de um único assunto são bastante expressivas, e o efeito de série é mitigar a importância do motivo como tal. O assunto deixa de ser a Cabeça de Mulher, passando para a demonstração do *processo de fabricação* da Cabeça. A cabeça torna-se o veículo de continuidade da percepção. Perceber os sentimentos deles em termos de material e processo se objetiva.

unesp

August Renoir (1841-1919)

August Renoir, integrando o conjunto de pintores escultores, impressionistas do séc. XIX, constitui um caso à parte. Ele produziu poucas obras modeladas – um total de 20 peças, que lhe atribuíram a reputação de um grande escultor modelador.

Renoir sentia um grande prazer físico pela forma e pela matéria, e esta qualidade de tendência do artista o induziria para a produção escultórica. Ele começou a se interessar pelo modelado mais ou menos em 1878. Mas começou realmente a modelar em 1907. Por casualidade de seu destino, uma enfermidade impediria de desenvolver a sua habilidade, uma paralisia em suas mãos interromperia totalmente a sua atividade artística[190]. Renoir não deixou-se desanimar e contando coma colaboração do modelador Richard Guino – assistente de Maillol, concretizou algumas de suas idéias plásticas, supervisionando a execução de suas obras, enquanto este escultor modelador as elaborava.

A única obra executada inteiramente por Renoir é o retrato de sua filha Coco elaborado entre 1907/1908. Quando iniciou a sua atividade de modelador, os grandes nus constituíam a essência de sua obra, interesse este acentuado a partir de 1900. A confirmação da abordagem deste tema é evidente na similaridade de sua obra pintada com seus modelados[191]. As suas esculturas são *transposições* para três dimensões de suas opulentas figuras nuas bidimensionais (fig. 57).



Figura 57 – Lavadeira, 1917, bronze. A. Renoir.

[190] SEALZ, J., p. 185.

Considerando a habilidade e originalidade de seu modelado, Renoir garantiu um lugar de destaque na produção precedente da vanguarda escultórica.

No final do séc. XIX outros artistas também se desviaram de sua especialidade, que era a pintura, para dedicar-se à experimentos tridimensionais. Dentre esses, uma exceção deve ser considerada pela relevância de sua produção escultórica: o surgimento do artista mais polêmico e produtivo do início do séc. XX, Pablo Ruiz Blasco, ou seja Picasso.

Este grande artista pintor e escultor, nascido na Espanha em Málaga em 1881, viria a falecer depois de uma longa e expressiva trajetória artística na França, na cidade de Mougins em 1973.

Mas a sua morte não significou o desaparecimento de sua arte nos meios artísticos. Pelo contrário, nos anos que sucederam àquele acontecimento, ela se tornou mais divulgada e conhecida, e por este fato a sua produção plástica provocaria entre os intelectuais (ou teóricos) uma reavaliação de conceitos estéticos estabelecidos.

Considerando a sua relevância no campo artístico, particularmente a sua produção escultórica sendo pouco analisada, e dando continuidade ao desenvolvimento deste estudo, enfocaremos no próximo capítulo as suas realizações plásticas neste campo especificamente o seu modelado com suas rupturas e transformações.

---

[191] Dicionário da Pintura Moderna, p. 285.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



CAPÍTULO III

O Modelado Picassiano: rupturas e transformações

CAPÍTULO III

O Modelado Picassiano

Picasso, escultor.

Segundo Julian Gallego, quando se fala em Picasso, pensa-se quase que exclusivamente no pintor, esquecendo-se a sua obra escultórica altamente expressiva que fica relegada como atividade secundária, um hobby. *Mas*, continua o professor e teórico, *quando nos detemos na contemplação de sua escultura, percebemos que bem poderia ser a atividade integral de um artista laborioso e inspirado. Se por desgraça desaparecessem todas as outras obras picassianas – pinturas, desenhos, gravuras; as esculturas bastariam para continuar situando-o no ápice da história da arte do nosso século*[192].

Sobre a questão da não difusão da produção escultórica de Picasso, comenta o teórico Pierre Daix[193]: *apesar do esforço intelectual de inúmeros trabalhos públicos publicados – desde 1979; e especialmente a retrospectiva organizada por William Rubin e Dominique Bozo em 1980, no Museum of Modern Art de New York e também graças as exposições de Jacqueline (ex-esposa), ou de Maya (sua filha), e, em 1981 do conjunto da parte de Marina Picasso, a verdade é que pouco saberemos ainda do seu impacto tanto sobre os pintores quanto sobre historiadores e o público. É difícil aceitar-mos a idéia de que, se viveu durante anos e mesmo décadas, com visões tão parciais e por serem parciais, deformadas, do maior artista contemporâneo. É a história da arte moderna que deve ser retomada.*

---

[192] JULIAN GALLEGO, in Picasso Escultor, p. 38, 1981.

Se justificam os depoimentos de Pierre Daix, pois a obra escultórica de Picasso é raramente enfocada pela grande maioria dos teóricos da arte. Mas, embora haja um grande desconhecimento de sua produção escultórica, **Picasso deixou-nos comprovadamente um legado de mais de mil e trezentas esculturas e também acima de duas mil e oitocentas cerâmicas, um universo de experimentação plástica, onde a diversidade de materiais, processos metodológicos e linguagens estéticas é uma constante**.

A produção de Escultura de Picasso data de começo do século vinte, mas a sua fecundação e alicerçamento artístico se encontra enraizada no século XIX.

Historicamente iniciará em escultura em 1902. Anteriormente a esse acontecimento ele já teria feito alguma experiência prática, segundo Werner Spies[194]. Isso ocorreu, certamente, no final do séc. XIX, na Espanha, quando bem jovem modelara em argila uma infinidade de pequenas figuras de presépio, entretanto esta pequena produção se perdeu[195].

A sua aprendizagem sistematizada ocorreria alguns anos depois, em 1895, quando estudou na Escola de Belas Artes de La Lonja, em Barcelona. Ali ele foi aprendiz do escultor Cardona. O mestre lhe ensinara os rudimentos da arte de modelar em argila e lhe demonstraria a técnica de fundir em bronze.

---

[193] DAIX, P., Picasso Criador, p. 523/524.

[194] SPIES, W., Escultura de Picasso, p. 12.

[195] Idem, p. 12/13.

unesp

Nos anos subsequentes ele ampliara o seu repertório plástico dedicando-se a pintura e escultura, interpolando essas duas categorias artísticas tão distintas durante toda a extensão de sua trajetória produtiva, nos demonstrando o inter-relacionamento entre pintura, desenho e escultura, que se comprova concretamente na sua análise.

A sua primeira escultura ***Mulher Sentada*** (fig. 58), de 1902, *modelada em argila e posteriormente fundida em bronze*, simboliza o momento histórico inicial do *escultor* e do *modelador*. Esta escultura nos revela a manipulação plástica de um tema que constantemente se fará presente na totalidade de sua obra, e que foi o sustentáculo das variações estéticas de Rodin: *a figura humana*.

Na obra de Picasso este tema se estabelece através de um relacionamento íntimo do artista com seus amigos e suas mulheres: *ele os utilizava como modelos para suas transformações plásticas*.



Figura 58 – Mulher Sentada, 1902, bronze. P. Picasso.

Nesta primeira série de esculturas que se estenderá até 1914, ele utilizara um material tradicional: ***a argila***, e também procederá a uma metodologia construtiva também tradicional: **o modelado manual**. Neste primeiro momento a sua produção escultórica é pequena, se comparada com a sua pintura. Executaria até 1914, trinta e seis esculturas modeladas e transferidas para o bronze.

Nesse período Picasso estará sujeito até 1908, às *concepções impressionistas* da escultura do séc. XIX, de Rodin e Maillol. A partir de 1909 com o modelado ***Cabeça de Mulher***, já se notam as reações de Picasso contra as concepções de Rodin. Isto é notado no *tratamento de superfície*, que se altera para uma textura lisa onde a escultura se encontra privada da intenção ordenadora da luz.

Nesse mesmo período entre 1907/1909, é o momento de revelação à Picasso da Arte Africana. No início de 1906, houve uma exposição de esculturas ibéricas no Louvre, datando de antes da conquista romana. E essa exposição oferecia a Picasso contato com obras desconhecidas de sua tradição e que eram admiravelmente expressivas[196].

Segundo Kahnweiler *para que a verdadeira descoberta da arte africana e a arte oceânica pudesse acontecer, foi preciso que no outono de 1906, os trabalhos de Picasso criassem o clima propício para este alargamento do horizonte estético*. Picasso já vinha simplificando, esquematizando o rosto à máscara, isto é, na sua pureza plástica, livre de detalhes individualizados[197].

Assim procedia à libertação das restrições plásticas da figura. Picasso durante este tempo teria contato com um novo material e processo, além dos que já vinha utilizando – *o gesso e a argila*. A **madeira** um material tradicional com o seu processo subtrativo, o entalhe, participou do seu contato com o tridimensional.

Executa nesta experimentação algumas *obras entalhadas* com bastante influência da arte africana; e as empregna depois de concluídas, com pigmentos coloridos

---

[196] DAIX, P., p. 90.

[197] Idem, p. 92.



distintamente, em forma linear, sobre a superfície rústica da madeira, objetivando destacar detalhes e relevos (fig. 59).

Esse procedimento de pintura de suas esculturas, ocorrerá também com os bronzes, com uma relevada significância estética, *provocando a ruptura entre o isolamento de pintura e escultura de conceito tradicionalista*. Esta intervenção pictórica no tridimensional, *romperá* com as barreiras divisórias dessas especialidades.

Segundo Zervos, ainda comentando a influência da arte negra, nos revela que Picasso, *buscava nas esculturas ibéricas o suporte necessário para transgredir as proibições acadêmicas, ultrapassar as medidas estabelecidas, questionar toda legalidade estética*[198]. Os empréstimos ibéricos na *construção* geral das cabeças, na forma das orelhas, nos olhos vão se ampliar depois de 1907, quando Picasso estudou em seu atelier duas esculturas roubadas do Louvre por Gery – Pieret. Picasso através dessas transformações não procura se transformar num primitivo, mas com a ajuda do ver novo dos primitivos *limpar sua arte de todos os truques e das convenções paralizantes*[199].



Figura 59 – Figura, 1907, madeira pintada. Picasso.

Em 1909 depois de entalhar, retornando ao modelado, defronta-se com o momento em que o *cubismo analítico*[200] se faz presente em sua obra escultórica (fig. 30). É o momento em que ele abandona a sua fase narrativa e expressiva e passa a *desagregar*

---

[198] Idem, p. 95.

[199] Idem, p. 95.

[200] WALTER, I. F., p. 165.

o conteúdo na ***Cabeça de Mulher***, de 1909 (fig.60). As expressões da figura passarão a ter um tratamento facetado no modelado de superfície. *É a imposição da fragmentação de superfície, para aperfeiçoar os contrastes e dar aos volumes, uma sensualidade tátil, e ao mesmo tempo, uma aproximação e um afastamento em relação as sugestões do modelo, já que a fragmentação é de fato, a afirmação do ponto de vista do artista*[201]. E o mesmo procedimento ocorrerá com a **Cabeça** de argila; e a **Maçã** de gesso ambas de 1909, feitas em Paris. Ao criar em três dimensões as facetas de sua pintura Picasso *quebra concretamente a superfície, a epiderme da escultura clássica, em um ato revolucionário na história da escultura*. Assim ele vai assumir todas as deformações primitivistas dos objetos negros, oceânicos ou ibéricos, e também porque realizaria materialmente todas as *descontinuidades* que a pintura sonhava[202].



Figura 60 – Cabeça de Mulher, 1909, bronze. Picasso

Esta ***Cabeça de Mulher*** – Fernande, abarca a expressão do cubismo escultórico em sua primeira fase. Também é a *primeira obra modelada* que introduz na criação escultórica um sistema de composição *radicalmente novo*. Através desse modelo em três dimensões *ele conseguira desenvolver de forma concreta, as estruturas de suas*

[201] DAIX, P., p. 144.

[202] DAIX, P., p. 149.

pesquisas espaciais identificadas na sua pintura. Romperá com o trabalho tradicional e perseguirá a reavaliação do espaço pictórico na escultura.

Picasso se libera: como escultor já desponta como um inovador, maior que na pintura[203].

No começo de 1910, ele se libera das *relações figurativas* que conservava, apesar de tudo, com as aparências do objeto. Descobre que pode reduzi-los a simples modulações, condensações do espaço, já que basta que isto funcione como signos abstratos para que a identificação, a leitura, reconstituam o objeto.



Figura 61 – Guitarra, 1912, chapa e arame. Picasso.

Em 1912, a inclusão de efeitos plásticos imitando madeira quebram a homogeneidade do quadro na sua pintura e transformam-se numa mistura de meios e códigos. Picasso prossegue na nova ruptura incluindo no quadro elementos já prontos. É a conquista da liberdade plástica. O novo espaço não vai depender da pintura, sendo possível substituir os signos coloridos por uma imitação industrial. Picasso passa a tratar os objetos como *simples signos fora de suas relações materiais*[204].

Neste ano de 1912, inicia-se o *domínio do cubismo sintético*[205] em suas criações (fig. 61). É o período em que Picasso faz a sua primeira escultura aberta:

---

[203] Idem, p. 150.

[204] DAIX, P., p. 166.

[205] WALTER, I. F., p. 203.

relevos com colagens[206]. Ë a conclusão do processo de ruptura na pintura. Picasso descobre que pode organizar os elementos informativos. Os signos não se desenvolvem obrigatoriamente sobre uma armação que estrutura a aparência do objeto, mas sobre uma composição axial que ele desenvolverá com a ajuda de planos diferenciados. Ele passa então a reconstruções concebidas com a ajuda de um modelo de arquitetura não representativas onde são as combinações de ideogramas e signos que sugerem o objeto ou a figura. As *assemblages* desenvolvem-se a partir de planos.

A partir daí Picasso passa a interessar-se por *assemblages* em três dimensões, e em Paris concretiza sua aspiração em esculpir. Realiza esculturas nunca antes concebidas, *escultura assembles*: as suas construções abstratas são alianças que a arte negra provoca entre *escultura não – imitativa e objetos de verdade*.

As figuras talhadas em madeira, ou modeladas em argila ou gesso cessam de ser elaboradas neste momento, dando lugar às construções de estruturas variadas com simples juntar de peças já prontas: são as *esculturas construídas* (fig. 62).

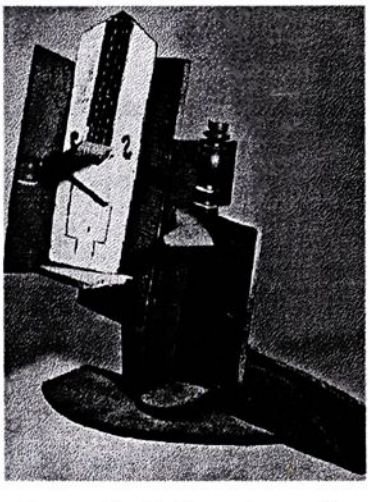


Figura 62 – Violino e Jarro sobre a Mesa, 1915, madeira pintada, cravos e cordéis. Picasso.

As suas primeiras *construções* constituíam estruturas; as posteriores são condicionadas pela escolha do material como uma nova densidade plástica. Depois de um emprego totalmente livre do material, Picasso deixa dominar-se

[206] WALTER, I. F. Picasso, p. 215/224.

mais pela forma do material: a maioria dos objetos nesta fase possuem grande variedade cromática. Essa série de construções se prolongará até os anos vinte[207].

Por um período de dez anos, Picasso se dedicará somente a pintura, deixando acalmar a euforia de suas experiências tridimensionais. Mas antes que Picasso interrompesse sua produção escultórica, modelaria em 1914, um objeto que *revolucionaria a estética escultórica dominante*: ***O Vaso de Absinto*** (fig. 63), fundido em bronze, num total de seis réplicas coloridas.

Pela primeira vez ele introduzirá um ciclo de variações na escultura. São variações que caracterizam o *modelado pictórico*: *pinturas feitas sobre a superfície do bronze, modificados substancialmente em cada exemplar*.



Figura 63 – Vaso de Absinto, 1914, bronze pintado. Picasso.

Segundo Werner Spies, o *Vaso de Absinto* se relaciona através da cor com o *cubismo sintético*, que não somente reintroduz um colorido mais vivo, mas que *ordena e simplifica a composição*. Por um momento Picasso deixa de compor com figuras humanas, transformando um objeto num dos temas mais expressivos do cubismo[208]. É a sua nova maneira de identificar o objeto artístico com a realidade. Nesta escultura ele prenuncia o *objeto dada*, ao incluir na sua modelagem um objeto – colher; *real*. A introdução do objeto real processa a interação da obra de arte na própria realidade. Picasso realiza em 1914, uma *interação da*

[207] DAIX, P., p. 197.

figuração conceptual ou estrutural não – imitativa com a figuração ilusionista tradicional[209].

Em Fontainebleau, onde se encontra em 1921, inicia o afastamento do cubismo, afirmando com intensidade suas ambições clássicas. A revisão de seu classicismo em 1923 provocará uma união estética com o cubismo estilizado: uma beleza estilizada à grega.

Em 1923, é o momento das maiores realizações do classicismo de Picasso nas obras com personagens. Nas suas novas composições se distanciara do modelo analisando o seu trabalho, destruindo-o de alguma maneira. Se lança em variações técnicas, destruidoras de ilusionismo sobre as possibilidades de produzir o *modelado com ou sem sombras*[210].

A partir de 1926, o *surrealismo* se faz presente. Os artistas surrealistas se dedicaram a trabalhar o objeto, promoveram a sua concretização e produção em 1930. A atenção do artista se volta para o *conteúdo como condição prévia para a utilização permutável das formas*. Há uma exclusão da interpretação formal surgindo objetos caricaturados e grotescos. Em 1925, Picasso participa de uma manifestação do gênero. Mas por estar na dianteira dos movimentos, ele não sofreu com efeito nenhuma influência, não protestando contra os surrealistas.

Picasso era atraído pelo surrealismo pelo seu caráter barroco fantástico que a intervalos regulares ia aparecendo em sua arte, a partir do momento em que a descoberta do espaço pictural do cubismo lhe possibilitava conjugar modos

---

[208] SPIES, W., p. 48.

[209] DAIX, P., p. 201.

[210] SPIES, W., p. 51/52.

unesp

figurativos diferentes. A exploração que ele já fazia há muito tempo dos acidentes que ocorriam na execução de suas obras, seu gosto pelos encontros insólitos, facilitados pela descoberta da colagem, eram fatores que o impeliriam a explorar por sua própria conta o que os surrealistas teorizarão como escrita ou expressão plástica automática, livre manifestação do inconsciente pessoal, do modelo interior[211].

Esse enfoque trará algumas conseqüências plásticas nos seus *modelados metamórficos* desse período. Opostamente ao modelado metamórfico (fig.64), Picasso desenvolverá uma série de esculturas denominadas por W. Spies de *potenciais*.

A *escultura potencial* terá desenvolvimento a partir de 1928, como *construções* de arames (fig. 65). Mas a sua fecundação se processou nos anos vinte, surgindo os seus primeiros indícios em 1912, época em que Picasso passou da fase analítica do Cubismo à uma interpretação construtivista do objeto representado. Nesta fase Picasso utilizara o metal em forma de arame nas suas composições, enfatizando na linha a sua expressiva autonomia.



Figura 64 – Figura de Mulher, 1928, bronze. Picasso.

Estas construções de arames no espaço, não evocam valores de volumes, mas se processam numa composição visível de espaços cerrados, limitando a elementos retos e circulares. Criam áreas de concentração e vazios. Dos desenhos no espaço derivam as armações rígidas, estruturantes e o impulso vertical construtivista.

---

[211] DAIX, P., p. 263.

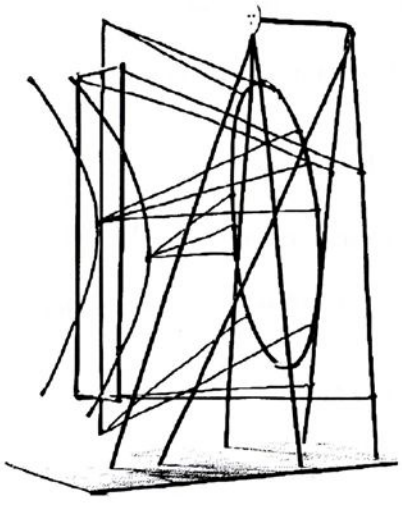


Figura 65 – Construção com fio metálico, 1928/29. Picasso

A geometrização já havia reaparecido em sua obra bidimensional, inicialmente num confronto figurativo. Em 1926, já havia demonstrado a vontade de transcrever essas remodelações em signos e reduzi-los ao máximo a formas geométricas abstratas. Pouco depois o artista dá a suas estruturas geométricas alguns atributos orgânicos[212]. Os signos geométricos se tornam ambíguos – um círculo com um ponto no centro pode ser um seio ou uma maçã. A sobreposição de detalhes –olhos; a testa a retomada do primitivismo[213].

A sua necessidade de conferir às remodelagens, uma presença concreta surge quando González, lhe ofereceu seus serviços de técnico em metal[214].

Picasso aceitaria a oferta de González e passaria a freqüentar o seu atelier. Logo se cria entre eles uma grande sintonia, que pouco tempo depois González descobriria o seu caminho pessoal de escultor para a modernidade.

Picasso realiza as *remodelagens* – transições dos personagens em formas claras, concretas e os desenhos no espaço em esculturas de arames no atelier de González. Escultura sem superfície, elas vão organizar os espaços em sua volta e projetar

---

[212] DAIX, P., p. 300.

[213] Idem, p. 301.

[214] JULIO GONZÁLEZ: escultor espanhol.

suas formas abertas, onde anteriormente permaneciam como simples esboços. Picasso faz o seu surrealismo retomar o seu cubismo em um novo modo às inovações anteriores[215].

O seu trabalho de laboratório com González começou em 1928. A partir de 1929 surgem obras maiores que as suas pequenas *assemblages* de 1928. A sua escultura ***Mulher no Jardim*** deriva de esquemas abstratos.

Em 1930/31 as técnicas metalúrgicas de González, se manifestam na produção escultórica de Picasso como construções metálicas (fig. 66): nestas esculturas a montagem significa uma *ruptura às normas técnicas da metalurgia*; as partes são encaixadas de forma perceptível e sem perfeição.

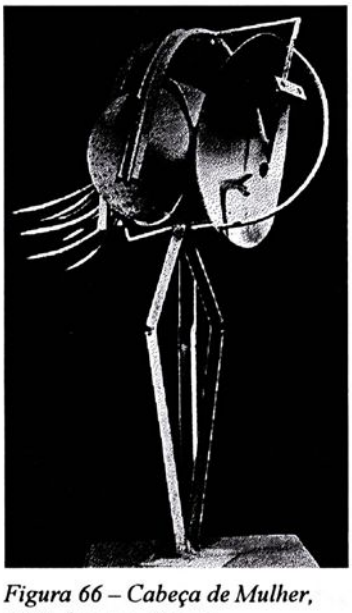


Figura 66 – Cabeça de Mulher, 1931, bronze. Picasso

Esta técnica metalúrgica de Picasso, sem intenção de dissimular possíveis falhas constituem uma forma particular de *Art Brut*, se submetem a uma manipulação anti-construtivista do material construtivista.

Contrária a esta concepção as esculturas *metamórficas*[216] elaboradas em *argila*, concretizam-se em volumes compactos expressando-se através do acúmulo da massa plástica. Nesta fase Picasso altera as deformações do período cubista que *são geométricas*, e estabelece um novo sistema de geração formal: *o orgânico*.

---

[215] DAIX, P., p. 301/302.

[216] WALTER, I. F. Picasso, 1955, p. 319/326.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Esta série de obras Picasso desenvolveu em desenhos preliminares, em 1927 em Cannes[217].

Na primavera de 1930, Picasso compra o castelo de Boisgeloup, perto de Gisors no limite nordeste da Normandia[218]. No fim do verão ele inaugura o Atelier de Boisgeloup, esculpindo em galho de pinheiro dezesseis figuras de mulher muito delgadas obedecendo a forma natural da madeira como nas artes primitivas e negras[219].

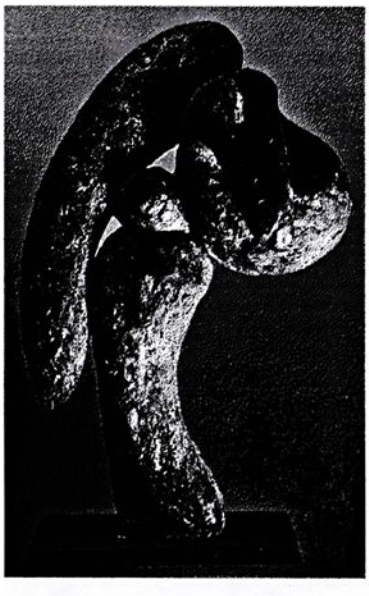


Figura 67 – Cabeça de Mulher, 1932, bronze. Picasso

Em Boisgeloup, Picasso retoma o modelado. Iniciando esta produção em 1930, ela seria expressivamente a mais fecunda em escultura modelada. Novos princípios são formulados, e serão desenvolvidos numerosas relações de volumes e exaltações plásticas projetadas também anteriormente em estudos gráficos.

As esculturas desse período apresentarão grandes diferenças formais. Mas a uniformidade entre elas é conseguida pelo *tratamento do volume. Inicialmente as massas tornam-se compactas e esféricas* (fig. 67). *As superficies sempre lisas com pequenas irregularidades. É a renuncia a agitação da superficie*. Isso vai ocorrer com as esculturas de grandes dimensões: é a *monumentalidade* que passa a ser um atributo desta série.

---

[217] SPIES, W., p. 312.

[218] DAIX, P., p. 401.

[219] Idem.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em 1932, realizaria vários modelados de cabeças de Marie Therese. Também modelou neste período algumas obras que podem ser relacionadas com as esculturas de Matisse, tal desejo de realização, que induz Picasso a concretização de suas obras ao estilo de Matisse, provém certamente do contato que teve com dezesseis esculturas de Matisse, que se encontram expostas. Esta influência é bem aparente na segunda escultura do período ***Banhista Deitado***; tal concepção nos remete aos nus deitados de Matisse (fig. 68). *Mas, o modelado Picassiano tem um traçado de volumes esbeltos que desenha no espaço, diferenciando-se de Matisse no modo particular de cada um tratar o volume*[220].

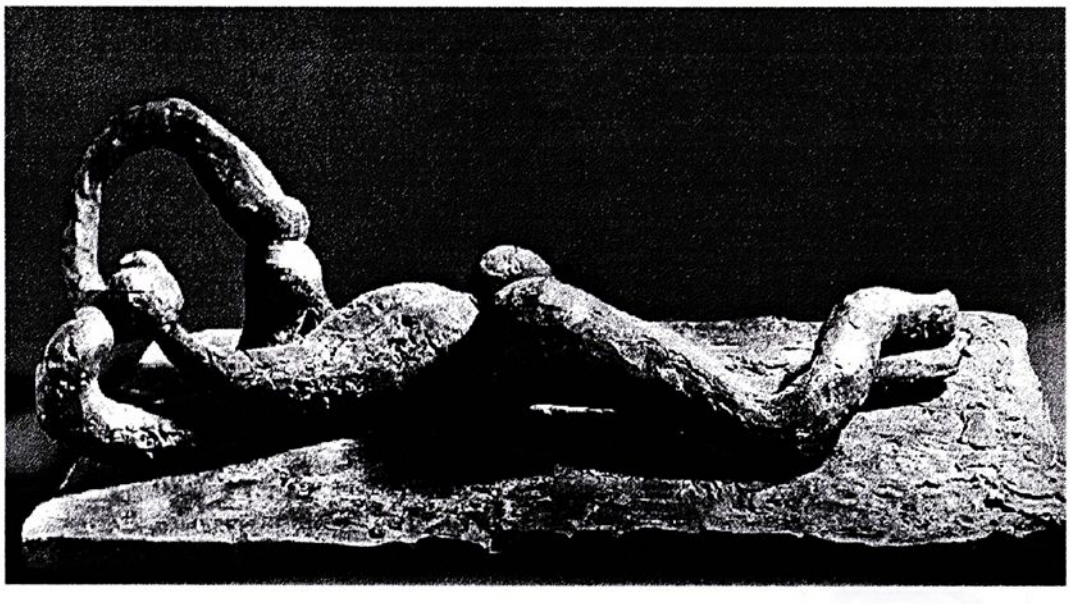


Figura 68 - Mulher Deitada, 1932, bronze. Picasso.

Em Boisgeloup, além de *figuras humanas* que é comum na produção de Picasso, ele cria *esculturas de animais*. Nessas representações Picasso se atém mais ao real do que nas representações humanas.

---

[220] DAIX, P., p. 318.

Na escultura plena, Picasso elabora um abundante e variado registro que parte de obras de composição estrutural a outras baseadas no volume. Sua maior escultura em gesso é modelada em 1935. Em 1933/34 a escultura modelada prossegue na sua trajetória com uma inventibilidade jamais vista. O escultor procederá a toda espécie de modelagens. Rostos, máscaras, são as grandes realizações escultóricas criadas pelo modelado ou com a adição de texturas não artísticas. Ele utilizará papel amassado, papel ondulado, de todos os moldes imaginários e integrando objetos.



Figura 69– Cabeça de Guerreiro, 1933, bronze. Picasso.

Em 1933 a ***Mulher com Vaso*** surgirá de sua pintura concretizada em bronze. Ao mesmo tempo a ***Cabeça de Guerreiro*** (fig. 69`), o ***Personagem Barbudo***, a ***Mulher e folhagem***, unem a modelagem ao poder de *transmutação das colagens e das assemblages*.

As esculturas do período de 1935/40 se distinguem por suas grandes dimensões, sendo substituídas posteriormente por uma criatividade escultórica esporádica se expressando em pequenas dimensões. Observa-se uma redução de sua produção entre 1934 a 1940, quando Picasso realiza algumas *construções*. As *construções* são obras iniciadas em 1930. Obras coloridas que estabelecem um equilíbrio através de uma fase expressionista



Figura 70 – Figura, 1935, madeira cordéis, garfos. Picasso.



Figura 71 – Homem com Cordeiro, 1942/44, bronze. Picasso

do artista. Nestas esculturas (fig.70) que não são traduzidas para o bronze, Picasso substitui a uniformidade do material – gesso ou bronze – utilizando para isso distintos elementos – madeira, corda, ferro, tecido... a partir daí as variações dos objetos e materiais desempenharão um papel cada vez mais importante na sua obra. Ainda em Boisgeloup em 1933, Picasso realizou obras modeladas esboçadas: uma tentativa de manipulação experimental do material amorfo (argila ou gesso), objetivando enfocar a sua qualidade expressiva. Este período de Boisgeloup, entretanto, foi a única *época de criação escultórica livre*, durante a qual Picasso parte de um material tradicional – gesso, argila, mas *inovando no método de realização*.

A partir de 1940, o modelado é observado com uma qualidade de *total plasticidade* no ***Homem com Cordeiro*** (fig. 71), mas é considerado como um exemplo isolado. Nesta obra que foi concluída em 1943, o número de estudos que a procederam é impressionante. Torna-se evidente na sua observação o contraste entre o seu classicismo e a liberdade da *assemblage* contemporânea.

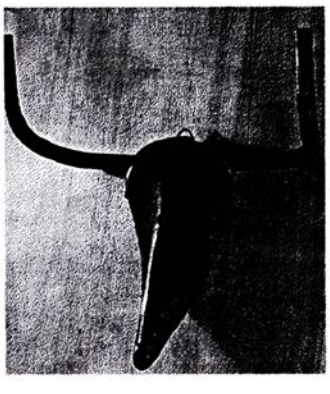


Figura 72 – Cabeça de Touro,1943, assemblage, Picasso

Provavelmente estas duas posturas estéticas nasceram pela contradição. A concepção classicista é voluntária e deliberada em Picasso. Opostamente a essa concepção clássica Picasso trabalha na ***Cabeça de Touro*** uma construção feita com peças encontradas (fig. 72).

A partir daí se tornam freqüentes esculturas totalmente modeladas em barro ou gesso, mas de tamanhos reduzidos, conservando um caráter de improvisação: estudos realizados às pressas.

Depois do período de Boisgeloup suas figuras adotam dois temas básicos:

a) *figuras com postura transitória*;

b) *figuras estáticas*.

As obras *modeladas* pertencem ao primeiro grupo – figuras em movimento, enquanto que as figuras estáticas são projetadas através de *combinações de processos*: *assemblage x modelado*.

Depois de 1940, as obras pertencentes ao próximo período são regidas individualmente por princípios distintos: *são compostas por objetos encontrados e por uma síntese entre modelado e objetos encontrados*. É a época de transição (1941) do período de Boisgeloup a um novo onde *Picasso passa a combinar progressivamente possibilidades expressivas do modelado com materiais e objetos existentes (ou achados)*.

As composições em ferro ou sucata desse período dão prosseguimento aos estudos realizados com a colaboração de Julio González nos anos trinta. Nestas esculturas Picasso articula os componentes pelo contraste entre forma *adotada* e os complementos *modelados*.

Em 1940, Picasso modela com argila branca uma série de pequenas estatuetas que terão continuidade em 1947, na técnica escultórica do *modelado em cerâmica*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

As pequenas esculturas modeladas em 1940 dividem-se em três grupos, com suas características distintas (fig. 73).



Figura 73 – A) Mulher em pé, 1947. B) Mulher com braço erguido, 1943. C) Mulher, 1940. Bronze e gesso. Picasso.

No primeiro grupo as figuras são inspiradas nas *primitivas* estatuetas *gregas*. O segundo grupo: o modelado é praticado com *placas de argila* para a construção das figuras. No terceiro grupo, as figuras são elaboradas *instrumentalmente*, o que as diferencia plasticamente do primeiro e segundo grupo. Durante o curso dos anos 40 e 50, os tipos de representação se processam de formas variadas: Picasso se dedica ao modelado utilizando *jarros com plasticidade total* (fig. 74).



Figura 74 – Ramo de Flores, 1953, bronze. Picasso.

Os jarros (bodegones) de total plasticidade são compostos por *assemblages de objetos encontrados* combinados com *modelado em gesso*, sob influencia da *técnica de Julio González*.

Em 1950/52 é o momento culminante das esculturas executadas com *múltiplos meios*. Nesta fase o modelado livre com os achados – objetos reais – chegam a uma síntese extrema.



Figura 75 – A menina saltando corda, 1950, bronze. Picasso

As esculturas elaboradas com *cruzamentos de processos*, são extremamente expressivos, denotando a grande *ruptura com o método tradicional* de *modelado*. Destacam-se as seguintes obras: ***A Cabra***, ***O Babuíno com sua Cria***, ***A Menina saltando Corda*** (fig.75) e ***Mulher com carrinho de Criança***.

A última fase de transição de Picasso é notável na obra ***Caveira de Cabra e Jarro*** (fig. 76). Ela é *o elo de ligação aos trabalhos em madeira e metal pintado*. E também é o *resumo de todas as rupturas do modelado picassiano, contendo as inovações do cubismo sintético* – o colorido e as aberturas do interior da escultura; *aspectos das construções metálicas dos anos 29* e *reminiscências dadaístas*, os agregados dos achados, o *modelado estampado*



Figura 76 – Caveira de Cabra e Jarro, 1951, bronze. Picasso.

que remete ao período de Boisgeloup, na substituição do *modelado manual pelo instrumental ou mecânico.*

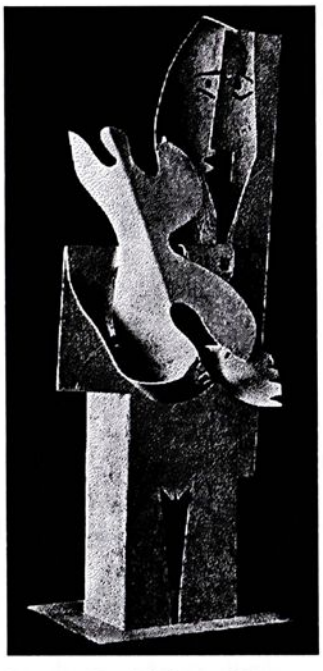


Figura 77 – Mulher e Menino, 1961, chapa. Picasso.

Entre os anos 50/60 (fig.77), Picasso volta-se para uma estética metodológica, oposta ao modelado e as assemblages: são as novas *esculturas dobráveis* e pintadas que são estruturadas a partir de planos e superfícies onduladas. Na primeira série de pranchas metálicas, a plasticidade é conseguida mediante um avanço e um retrocesso de planos. É nova a postura de Picasso que objetiva a busca de modelos tomados de empréstimo à arte. Agora Picasso está voltado para sua própria arte, a fim de descobrir em si mesmo outras possibilidades. A sua obra se tornaria o seu próprio modelo. As primeiras obras desse tipo foram realizadas em Vallauris[221] em 1954. Entre 1960/63 Picasso empregaria exclusivamente essa técnica. Na segunda fase desta escultura, muitas vezes as pinturas que recobrem as chapas metálicas cederão aos relevos com fios metálicos aplicados à superficie como desenhos. Em algumas variações dessas esculturas a organização dos planos vão sugerir um volume redondo. A pintura na sua superficie acentua a impressão de mobilidade.

A geometrização da escultura – à base de formas planas e recortados variam daí em diante, em um série de obras. *Este tipo de escultura plana que penetra o espaço assinala o fim da escultura modelada de Picasso*. As suas últimas obras são

[221] Obs.: na época de Vallauris, as obras são volumosas, meio modeladas, meio compostas por objetos encontrados, substituem a escultura redonda e compacta das épocas anteriores.

unesp

monumentais, mas não atualizam o modelado picassiano, abandonando muitas vezes as construções picassianas à González dos anos 1928/29.

É fácil verificar em muitos dos depoimentos de teóricos e pessoas que conviveram com Picasso, que este artista foi um escultor sem parceria na história da evolução desta modalidade. Ele foi um grande experimentador de materiais e de novas metodologias que romperam com o tradicional. Mas na sua trajetória como escultor, as suas obras modeladas tem um papel decisivo e também expressivo de suas rupturas e transformações.

Ao observar-mos a totalidade de sua produção, existe uma grande dificuldade em se detectar certas apropriações estéticas, e mesmo o desenvolvimento da vida dos signos no interior de suas obras, mais complicado se torna a ordenação cronológica da evolução de suas possíveis etapas. Por outro lado, uma análise mais especializada de cada momento ou obra, se apresenta como um desafio que muitos teóricos relegaram.

Com a intenção de destacar a trajetória do escultor modelador à luz da consciência e da franqueza estética, nos aventuramos no próximo assunto através da sua grande diversidade produtiva, na expectativa de demonstrar as rupturas e transformações no modelado picassiano.

unesp

O MODELADO PICASSIANO: Rupturas e Transformações

A trajetória escultórica de Picasso iniciada em 1902, se prolongaria até 1965. Com a obra ***Mulher Sentada***, considerada o marco histórico de sua produção, nos revela o início e o desenvolvimento do processo do modelado na sua evolução tão diversificada.

Como experimentador de materiais e inovador de métodos escultóricos, neste primeiro instante ele inicia o seu percurso plástico, utilizando *materiais tradicionais – o gesso e a argila*; e também uma metodologia considerada tradicional*: o processo aditivo*, que sempre caracterizou o *modelado* escultórico. Quando analisamos a obra *Mulher Sentada*, indagamos quais seriam os acréscimos artísticos que Picasso nos doaria nesta criação.

Certamente que Picasso não inova neste primeiro momento na metodologia do processo – que é considerada dentro dos padrões tradicionalistas de elaboração: um *modelado manual* obedecendo a sequencialidade aditiva deste processo na realização. Mas se Picasso não inova na metodologia, ele faz no *tratamento plástico*, assim devemos considerar que a forma de concretização desta obra sujeita-se a uma estética impressionista vigente na época[222]. Artisticamente uma escultura gerada a partir do condicionamento de efeitos pictóricos proveniente das grandes transformações da estética acadêmica da pintura do séc. XIX.

Picasso inicia a partir de uma estética que havia rompido definitivamente com a visão acadêmica dos escultores do séc. XIX. Mas voluntariamente,

---

[222] ZANINI, W. Tendências da Escultura Moderna, p. 25.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Picasso não irá repetir fórmulas artísticas, mesmo baseado nos ensinamentos de Rodin e Maillol.

Segundo Werner Spies[223] nesta obra o artista adotará uma norma estilística da construção corpórea na forma de bloco, no qual os volumes se concentram para formar uma massa o mais compacto possível (fig. 78). Este aspecto do modelado picassiano, denota o surgimento da composição *avultada* que sequencialmente condicionará a concepção de uma séria de obras, mas que ao mesmo tempo consolidará na consciência do escultor a aspiração pela corporeidade de suas figuras.

Esta visão materializada da escultura aproxima Picasso dos cânones estéticos de Aristide Maillol[224] no tratamento de expressão dominante do volume. Mas mesmo com o domínio do volume, o impressionismo não deixa de estar presente neste primeiro momento de criação. Picasso inicia pela ativação da superfície por um toque impressionista. *Aí aparece a primeira inovação do modelado de superfície: os efeitos de sombras passam a abrir sulcos nos corpos; onde se juntam partes claras e as escuras, surgem arestas. Diferentemente do tratamento impressionista dominante, as partes claras já não se dissolvem mutuamente, mas contrastam como unidades separadas. Estes efeitos – volume x impressão; se baseiam, eventualmente em uma forte acentuação do caráter plástico do objeto*. Esta escultura é expoente da prematura necessidade de Picasso combinar a expressividade da face com a do corpo da figura.

---

[223] SPIES, W. Picasso, escultor, p. 11.

[224] Escultor francês do séc. XIX.



Figura 78 – Mulher Sentada, 1902, bronze. Picasso.
Modelado Impressionista; avultamento à Maillol.

Dentro dessa perspectiva conceptiva, nenhuma forma sobressai do bloco; a figura parece mais extraída de uma massa que um modelado penetrando o espaço; massa de estrutura escultórica firme em sua plena corporalidade, cheia de tensão interior, características estas que juntas com os temas e técnicas o diferenciam de Rodin. Portanto parece indicado o termo de avultamento impressionista no sentido artístico histórico.

Este modelado de 1902[225], a *Mulher Sentada*; seria convertida posteriormente por Picasso em bronze fundido, um procedimento, que aconselhado por Sabartès, se tornaria uma norma constante de sua produção modelada, independente do material que conceberia a sua escultura. Neste primeiro momento de sua ascendência escultórica a sua produção é relativamente pequena. Ele a conjugará com a elaboração da pintura durante toda a sua vida, embora esta se torne a mais difundida. Gradativamente esta produção se acentuará a partir de 1931 em Boisgeloup, que é assinalado como o período de maior ascendência da escultura modelada. Depois desse período sofrerá uma diminuição até a sua completa extinção em 1954.



Figura 79 – Cabeça de Picador com Nariz torto, 1903, bronze. Picasso.

Posteriormente à *Mulher Sentada* ele modelará *A Cabeça de Picador com Nariz Torto* (fig. 79) de 1903. Dando seqüência em uma série de esculturas modeladas até 1909, quando a sua abordagem

[225] SABARTÈS, JAUME (1882-1968), escritor catalão amigo e o primeiro biógrafo de Picasso: o gesso é efêmero, o bronze dura para sempre...

plástica se alterará radicalmente. Até 1909, vários teóricos incluindo Werner Spies, confirmam a evidência de uma abordagem impressionista no seu modelado, que em 1902 é o seu estilo pessoal, e em 1905 no Bufon (fig. 80) e Cabeça de Mulher – Alice Derain, acentuou um forte caráter impressionista de *influência rodiniana*, no manejo do bronze e nas deformações.

Este período que se estende de 1902 a 1908, podemos denominá-lo de uma forma geral por ***modelado impressionista***, mas possui algumas acentuações expressivas bem diferenciadoras e marcantes na sua trajetória: em 1902 há um predomínio da *massa compacta*, onde as formas não penetram o espaço. O tratamento de superfície impressionista, é pessoal diferenciando-se de Rodin, se estabelece à Picasso, como unidades separadas – claro – escuro. Mas durante 1903, as superfícies se alteram passando para um tratamento liso para acentuar o efeito das concavidades. Há um predomínio expressivo no contraste entre a massa e concavidade. Surgem as deformações.

Durante 1905, há um retorno ao tratamento de superfície de forma irregular impressionista. Em 1906 as superfícies se tornam mais táteis contrastando áreas ásperas e lisas. Há uma tendência no final do período de 1908, para tornar independentes os elementos que compõem, adentrando e recuando no espaço.

O próximo período entre 1909 e 1914, é caracterizado pela independência dos elementos plásticos. O modelado de *suave transição* desenvolvido anteriormente, será substituído por uma *ruptura brusca*. Há um abandono da fase expressiva e narrativa e os contornos se desagregam. A ênfase passa a ser dada ao motivo plástico, onde na composição os elementos formais se ampliam.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 80 – O Louco, Bufon. 1905, bronze. Picasso.
Modelado Impressionista à Rodin.

A *Cabeça de Mulher* (fig. 81) se destaca em 1909, considerada a única obra escultórica verdadeiramente cubista. É a primeira obra modelada de Picasso que introduz um sistema de composição radicalmente novo. O seu volume é composto por partes independentes, onde a descrição formal se prende ao princípio estrutural entre volume e vazio. A luz e sombra condicionada ao sistema de modelado segue um ritmo severo: zona clara, zona escura – luz, sombra.

As massas convexas são representadas mediante o seu negativo: como ocos côncavos, o que daria lugar aos elementos pictóricos do incipiente cubismo. As formas utilizadas passam a ser ambíguas. A forma vai ter vários significados segundo o lugar que ocupe na obra. O lugar vai determinar a sua expressão. Nesta *Cabeça de Mulher*, Picasso quis evitar um traçado da face que pudesse interpretar-se como expressivo.

Com esta obra Picasso proporcionaria à escultura uma liberdade jamais alcançada nem pela continuidade mais audaz da desagregação de formas de Rodin, nem pela limitação radical dos signos figurativos de Maillol.

O modelado desta fase é resultado do seu cubismo analítico, das reflexões que Picasso realizou sobre a forma. As agregações de Picasso e suas invenções metodológicas modificariam o conceito de leitura, requerendo a ampliação da base de novos sistemas de interpretação. Esta fase se pode denomina-la de ***Modelado Cubista Analítico***.

unesp



Figura 81 – Cabeça de Mulher, 1909, bronze. Picasso.
Modelado Cubista Analítico.

Eqüivalendo às novas propostas da *Cabeça de Mulher* de 1909, o *Vaso de Absinto* (fig. 82) de 1914, também modelado em argila, amplia as possibilidades plásticas introduzidas por Picasso. O modelado desta fase é apresentado dentro de um ciclo de variações. São *variações pictóricas*, nas quais as suas diferenciações são proporcionadas pela forma individualizada de pintura das seis réplicas de bronze. É a primeira vez que um objeto dentro da categoria escultórica é composto pelo empregnação de cor de finalidade não descritiva, mas com independência plástica. O *Vaso de Absinto* é relacionado com o *cubismo sintético*, que não somente reintroduz um colorido mais vivo sobre o suporte tradicional – o bronze; mas que ordena e simplifica a composição mediante a cor.

É nova a maneira plástica de conceber um objeto que mostra o seu interior através de uma abertura no seu volume – além da cor; como também o cruzamento da sua concepção plástica materializada pelo modelado com a introdução de um objeto pré-fabricado no conjunto da composição, como um agregado plástico.

O *Vaso* segundo Werner Spies[226], é o motivo predileto de Picasso, e também constitui um evidente estímulo para realizações de decomposição e ampliação da forma. O vaso é um dos temas mais importantes do cubismo, nesta fase.

---

[226] SPIES, W. Picasso, escultor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

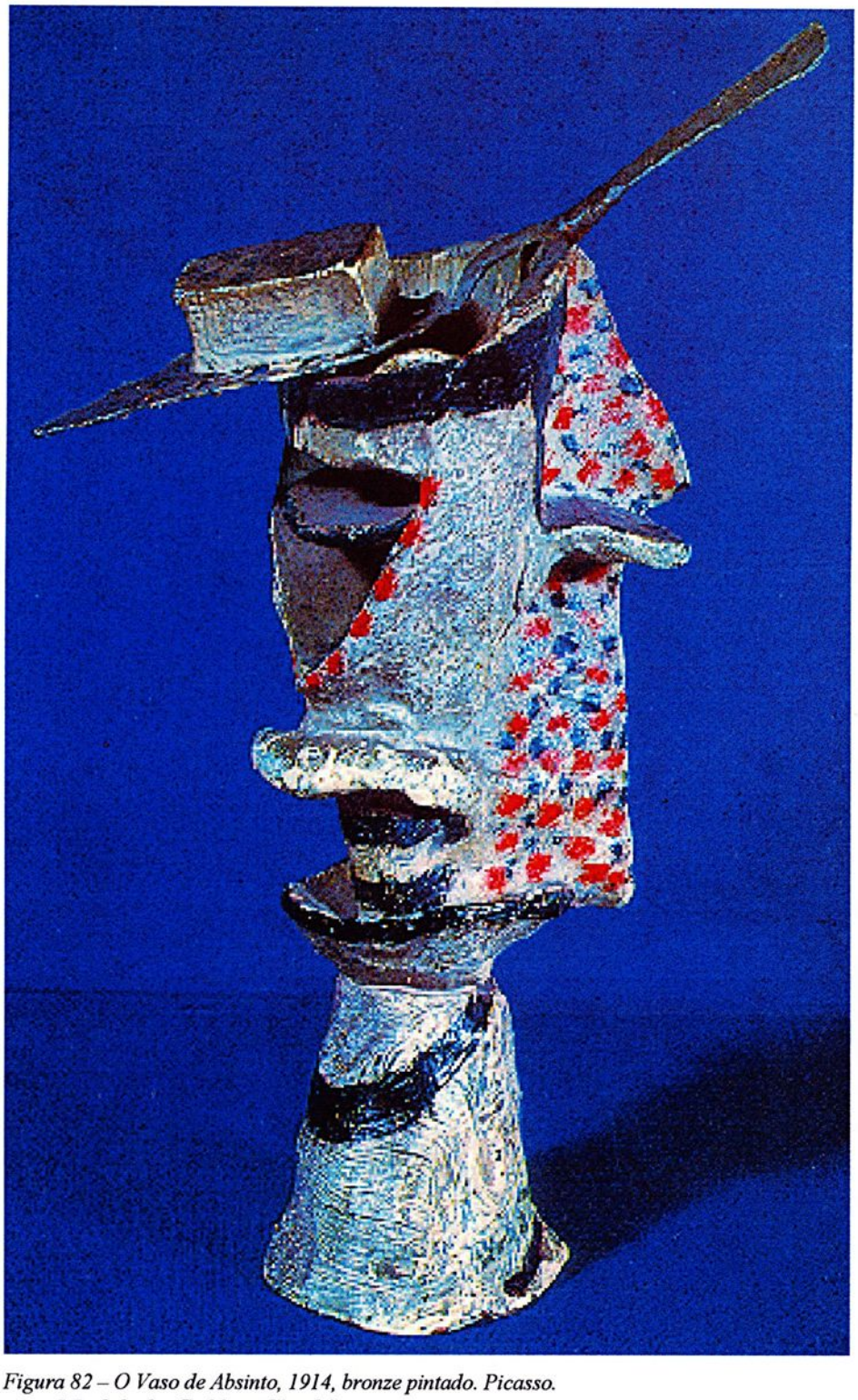


Figura 82 – O Vaso de Absinto, 1914, bronze pintado. Picasso.
Modelado Cubista Sintético.

Além de elementos anunciados neste objeto modelado por Picasso, novo é o sistema de inter-relacionamento de aspectos formais distintos:

1. primeiramente a representação do objeto que significa vaso: *modelado de criação*;
2. em segundo lugar, o *modelado de imitação* de um objeto real: um torrão de açúcar;
3. em terceiro lugar, a apresentação da *intervenção de um objeto real*: a colher.

Como se não bastasse o contraste na integração de elementos tão distintos ele os dissimula através da *cor* na sua superfície.

Neste período de 1909 e 1914, as suas obras são consideradas de plasticidade total e se estabelecem através de um sistema de *deformações geométricas* das figuras. Depois desta grande ruptura no modelado tradicional com o *Vaso de Absinto* de 1914, Picasso se dedicara durante 14 anos a experimentos escultóricos em outros materiais e processos; bastante diferenciados do modelado iniciado em 1902.

Mas, influenciado pelo movimento surrealista de 1928, Picasso retornara ao modelado, com uma visão plástica totalmente renovada. O seu cubismo analítico ou sintético tinha permanecido estagnado em 1914.

Nesta nova postura plástica, surgem os ***modelados metamórficos*** (fig. 83) que se caracterizam por volumes compactos, sendo que a acentuação de sua expressividade recai sobre sua massa plástica.

Picasso neste momento retorna às massas de argila, com a plasticidade do volume no espaço. O seu modelado já não revela uma deformação geométrica, como no período anterior, mas se estabelece como um novo tipo: *a transformação orgânica*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 83 – Figura de Mulher, 1928, bronze. Picasso.
Modelado Surrealista ou Metamórfico.

Na representação dos corpos de suas figuras, Picasso abandona o *canon* natural de partes sustentantes e partes sustentadas, dando lugar a uma representação de uma imaginação surreal. Novo no modelado também é o confronto de áreas densas com o vazio do espaço. Projeções de formas agudas se opõem a massas dilatadas e pastosas. As figuras modeladas nesse período apresentam partes do corpo modeladas desproporcionais, mas que são equilibradas pelo contraste entre forma cheia e vazia. Contrapõe os volumes *fechados* ao espaço, às áreas com arcadas *abertas* que permitem a sua penetração.

Os volumes de suas figuras tem a superficie extremamente polidas, o que lhe aumenta a compacidade e evoca a lembrança da estética volumétrica de Henri Laurens. Suas formas suaves avultadas se dilatam de cima para baixo ou contrariamente onde o estreitamento da forma detém o impulso.

Em 1932, há uma nova postura de Picasso. Ele intensifica a sua produção modelada, passando a dedicar-se intensamente a esta categoria escultórica, na manipulação do gesso e da argila. Embora o seu atelier, nesta época, em Boisgeloup[227], fosse bastante amplo para permitir-lhe ampliar as suas esculturas, ele teria que conservar certas limitações, pois dispensava assistentes na execução das obras. Anteriormente Picasso já havia demonstrado em projetos de desenho uma certa intenção de monumentalidade. Mas Picasso realiza uma série onde conservou certas limitações. Neste momento Picasso vai realizar numerosas relações de volumes e exaltações plásticas que projetara anteriormente.

As esculturas criadas em Boisgeloup, apresentam grandes diferenças formais. Mas, tem uma certa uniformidade no manejo do volume. A massa fica *compacta*

[227] BOISGELOUP: Picasso compra o castelo de Boisgeloup, na França em 1930, perto de Girors, no limite nordeste da Normandia.

unesp

e redonda; a superfície é quase sempre lisa, recoberta somente por leves irregularidades. Picasso renuncia à animação da superfície, o que também possibilita uma unidade adicional[228].

Nas cabeças que realizou em 1932, ele mantém essa tendência: uma massa plástica composta por *volumes* e *esferas orgânicas* (fig. 84). Mantém para estas obras um aspecto brando e pastoso. Este é um fato que Picasso confirmava, por sua atração por ossos, ao observá-los achava que sempre estavam modelados em barro e eram reproduzidos a partir desses modelos[229].



Figura 84 – Mulher, 1932, bronze. Picasso.

Segundo Werner Spies, esta é uma *fase clássica* de Picasso, onde as obras não somente demonstram os motivos harmônicos, tranqüilos do movimento, senão também certos resumos formais derivados da *escultura antiga*, grega.

Nestas esculturas, já se percebe o grande distanciamento do cubismo: aqui a dialética do espaço exterior penetra na massa. Na *Mulher* de 1932 (fig. 85), Picasso deforma o corpo e os membros subordinando-os ao movimento atribuído a estrutura. O Corpo composto por *massas arredondadas* (conexas) harmônicas; a figura recorda um ídolo. O interesse de Picasso neste momento é a figura móvel que se desloca no espaço. O

[228] SPIES, W. Picasso, esculturas, p. 97.

[229] Idem, p. 98.

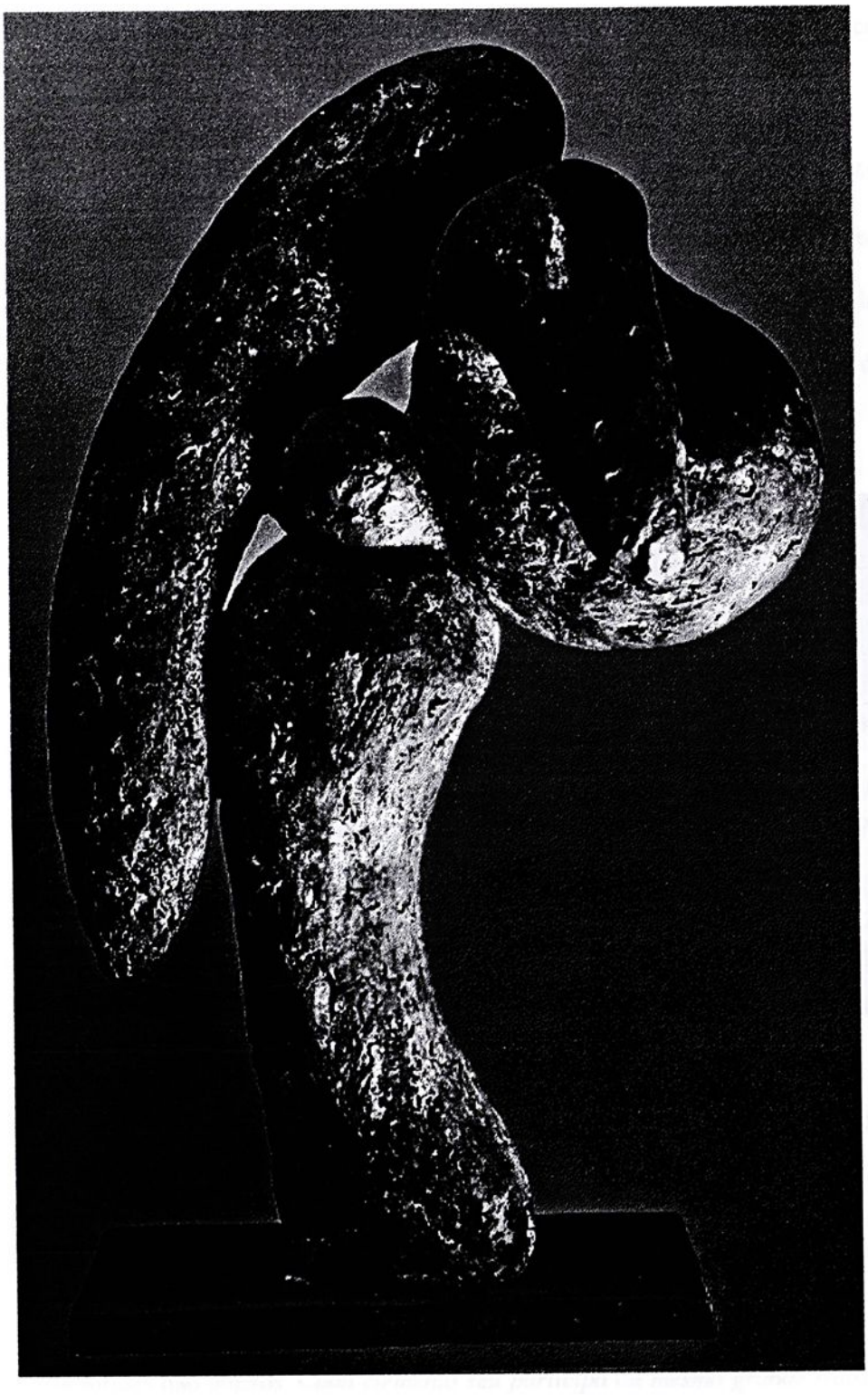


Figura 85 – Cabeça de Mulher, 1932, bronze. Picasso
Modelado de Plasticidade Total - esférico

Corpo é construído com um mínimo de partes maciças não estruturadas.

Também neste ano, Picasso se aproxima do *modelado de Matisse*, a *Mulher Jacente* (fig. 86). Ele a compõe através de quatro unidades plásticas de tamanho aproximado. A estrutura fluída de volumes esbeltos e o seu modelado de barro que *desenha* no espaço, o motivo e a sugestão do movimento demonstra a influencia da fase do **modelado *arabesco***.

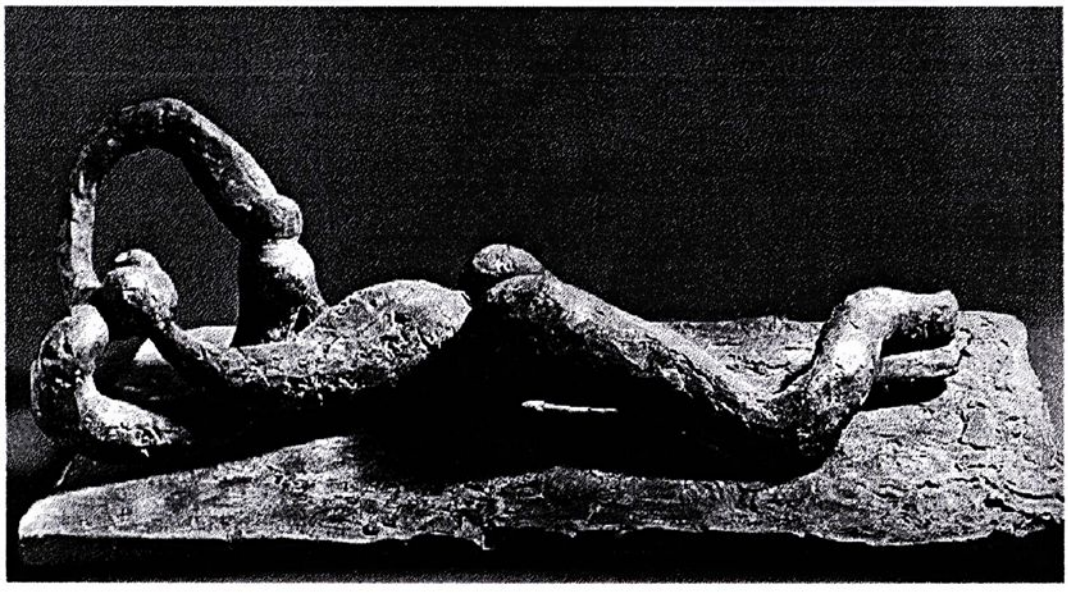


Figura 86 – Mulher Deitada, 1932, bronze. Picasso.

Modelado de Plasticidade Total – arabesco.

A grande diferença entre Matisse e Picasso, é no tratamento do volume. Matisse nunca vai tão longe na deformação do objeto. Ele tem sempre a intenção de criar uma forma delgada e com menor quantidade possível de acessórios. Matisse trabalha de maneira dedutiva. Picasso ao contrário, nos anos trinta possuía um arsenal de formas. Ele varia formas não objetos. *Cada elemento seu participa da mesma grande transformação*. Em Boisgeloup, Picasso também modela figuras de animais – touro, galo. Nestas representações Picasso condicionava-se mais ao real do que nas representações humanas.

O *Galo* (fig. 87) de 1932 de modelado livre, se distingue fundamentalmente do *Galo* (fig. 88) de 1933.



Figura 87 – Galo, 1932, bronze. Picasso



Figura 88 – Galo, 1933, bronze. Picasso

Em 1933, a massa plástica é modelada em uma nova técnica e indireta de modelagem: e o **modelado por impressão** – no barro úmido Picasso imprime folhas que serve para dissimular o aspecto do galo. A sua representação é esquemática e o seu modelado é livre.

Dando seqüência às suas experimentações na Cabeça de Mulher (fig.85). Picasso parte para um novo sistema de modelado: *torna independente as massas orgânicas tornando o signo figurativo anônimo. É o modelado que se estrutura na base de partes globulares volumosas e curvas, separadas entre si, mas reunidas na figuração.* O espaço penetra na *Cabeça*, mas esta penetração do espaço se diferencia do significado da escultura cubista, onde a massa ausente evoca a mesma massa. Nesta escultura os vazios do espaço servem para assegurar a autonomia das massas plásticas individuais. É o modelado de volumes desagregados ou de desagregação. Também em 1932, Picasso

modela uma série de cabeças que se diferenciam na concepção do modelado: a primeira evoca a época *clássica grega* (fig. 89). . As outras destruem essa imagem. Na segunda o modelado obedece ao princípio de uma composição de formas *esféricas* e *volumosas*, sugerindo se compostas de *partes desmontáveis*, que mantém as suas naturais proporções (fig. 90). Na seguinte as formas se fundem numa forma conjunta que são absorvidas pela ampliação do volume de um detalhe. São esculturas de volume redondo modelados em gesso e argila e conservados dessa forma por Picasso: ***este é o modelado esférico***.

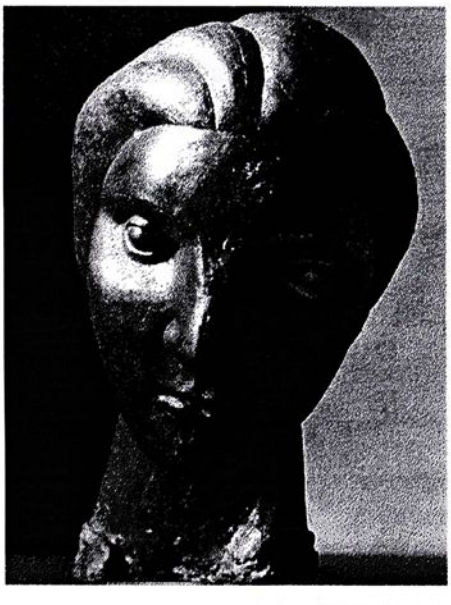


Figura 89 – Cabeça de Mulher, 1932, bronze. Picasso.



Figura 90 – Cabeça de Mulher, 1932, bronze, Picasso.

No período de Boisgeloup, as esculturas que representam corpos femininos, os princípios estilísticos, mantém uma estrita relação com os temas. Picasso segue uma norma vigente da composição: a lei da permutação – certas formas constantes conferem a estas obras sua grandiosa uniformidade. Na escultura plena elaborou variados sistemas de modelados que incluíam obras de *composição estrutural* e outras baseadas no *volume*.

Em geral nesse período, nas representações de cabeças, o papel da superfície era muito restrito. As poucas irregularidades consistiam em leves concavidades praticadas no volume liso e polido. Picasso não tenta atribuir valores táteis ao bronze. Ele prefere a graduação clara, e às vezes abrupta do espaço a uma transição modelada. Em algumas cabeças ele tenta dotar o modelado de novos valores óticos com a técnica do relevo, onde as distintas partes do rosto sobressaem do plano bidimensional. Pela diferença entre a saliência da forma e a base, as sombras que surgem chegam a desempenhar um papel importante: ***é o modelado ótico***. Em outras a alternância de áreas côncavas e convexas salienta a expressividade do relevo picassiano: ***é o modelado tátil***.

No período de Boisgeloup, Picasso modelava a mão suas formas plásticas. A partir de 1933, se acrescenta uma série de novos procedimentos nas técnicas de modelado: o artista procede pela primeira vez a *animar, as superfícies das esculturas por meios mecânicos*. Aplicar texturas ao gesso, não afasta do gesso a mão modeladora, mas lhe impõe uma resistência objetiva. *Rompe o meio da escultura da mesma forma que havia rompido com o meio da pintura suprimindo às vezes a execução do artista*.

A *Cabeça do Guerreiro* (fig. 91) de 1933, assinala a *transição de uma escultura modelada livremente em gesso ou argila a uma escultura, que inclui outros materiais:* na lateral do pescoço se imprimiu papelão ondulado contra o gesso mole. Um suporte metálico por traz da cabeça evidencia o contraste entre áreas construídas. Mais tarde durante os anos quarenta, Picasso volta a combinar à massa do gesso ou argila com outros materiais ou elementos como: ferro ou pedaços de madeira o que causará uma forte impressão no espectador. Este período caracteriza o **modelado de meios cruzados (ou ainda modelado de impressão)**.

unesp



Figura 91 – Cabeça de Guerreiro, 1933, bronze. Picasso.
Modelado de meios cruzados ou modelado de impressão.

Na mesma época outras obras introduzem uma diversidade de materiais em conjunto ao modelado: papel amassado, folhas vegetais, papelão ondulado.

Acentua-se a tendência de Picasso recorrer mais que nunca a criação de uma *superficie texturizada*. Esta manifestação de modelado é também nova, podendo ser considerada como as demais, uma forma de *romper com a norma na tradição do modelador.*

Daí em diante o jogo de texturas, vai se converter no tema principal, provocando contrastes na diversidade de texturas aplicadas ao gesso mole. Outras obras apresentarão uma animação de sua estrutura provocada pela moldagem de um objeto selecionado e reproduzido no gesso. Durante os anos de 1934 a 1940, ocorre uma diminuição no interesse de Picasso pelo modelado, a partir de 1940 desenvolve uma variedade de obras totalmente modeladas.

Entretanto entre os anos de 1935 a 1940, Picasso limita a sua atividade a pequenos modelados à maneira de esboços. Muitas dessas obras assinalam uma maneira experimental do material ser utilizado com a intenção de provocar a expressão de um elemento amorfo: gesso ou argila. Iniciados em 1933, em Boisgeloup estes trabalhos correspondem a uma série de relevos de cabeças, que recordam moedas galo-romanas. Picasso utilizou como matrizes, relevos negativos de argila que depois foram vazados em gesso.

Em 1937, elaboraria pequenas figuras femininas modeladas em argila e a Cabeça em gesso (de Dora Marr).

unesp

Em meados dos anos quarenta, Picasso começa a modelar uma série de pequenas figuras. Como material escolhe a argila dúctil e mole. As obras produzidas nesta série vão lembrar as diminutas **figuras gregas** (de Tanagra) (fig. 92-A), e possuem uma característica incomum na sua obra: *o modelado de superfície é composto por grânulos*. Numa outra série (fig. 92-B) Picasso utiliza a argila como se fosse *folhas*, e para criar volumes dobra as camadas de planos de argila e as acumula. Em outras ocasiões trabalha a argila com *objetos agudos* (fig. 92-C), infringindo-lhe cortes, perfurações; utiliza nestes modelados o processo de elaboração com ajuda de *meios mecânicos*. Não utiliza mais a mão nua, e não adota estruturas mecanicamente estampadas, como no modelado por impressão; assim *passa a utilizar um pequeno arsenal de ferramentas para abrir e penetrar a superfície plástica*.

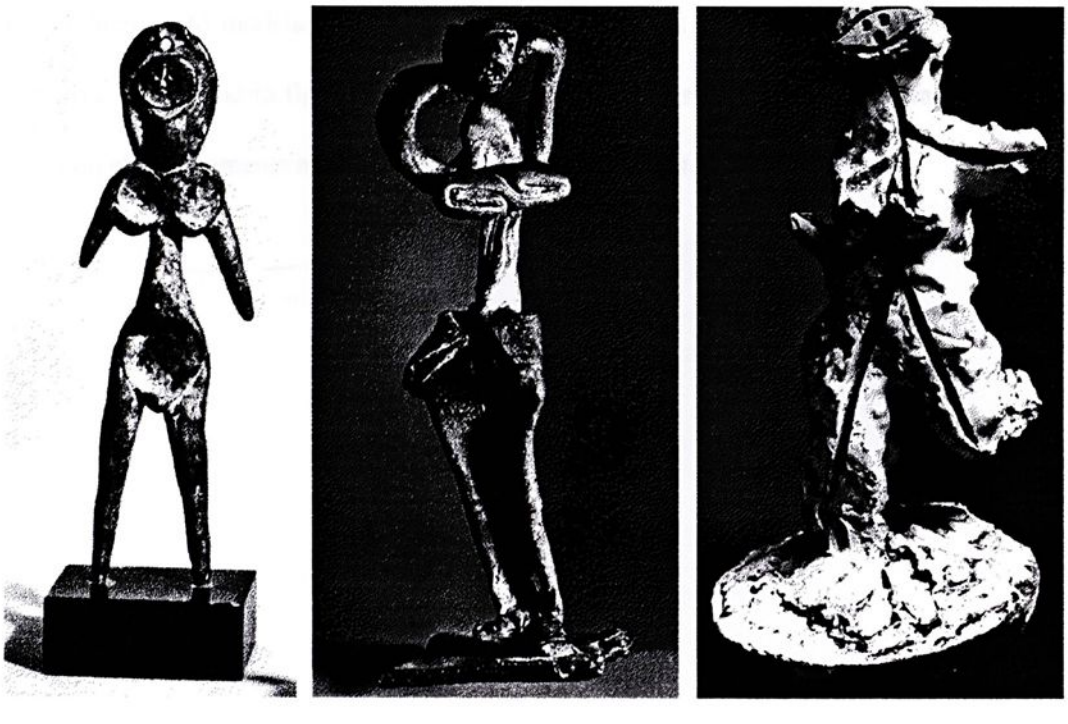


Figura 92 – A) Mulher em pé, 1947, bronze. B) Mulher com braço erguido, 1943, bronze. C) Mulher, 1940, gesso
Modelado: A)primitivo; B)Dobradura; C)Instrumental.

As pequenas figuras modeladas em pasta, encontram a sua continuidade a partir de 1947, nos *modelados cerâmicos*. O tema abordado nesta série é sempre a estruturação da figura em pé. Nos modelados com instrumentos destaca-se as figuras *Mulher em pé* e *Mulher com braços erguidos*, ambas de 1943. As figuras primitivas a *Mulher em pé* de 1945. Em 1943, tem início um novo procedimento escultórico de Picasso. Constituem as esculturas construídas com *achados*, onde o modelado desempenha dupla função: num primeiro momento como elemento expressivo por sua natureza plástica, em confronto com a pré-moldagem dos achados. As obras modeladas nesse período vão representar uma *síntese entre o* ***modelado e a assemblage***.

A *Mulher com Maçã* (fig. 93) de 1943, constitui a transição da época de Boisgeloup, a este novo período durante o qual Picasso combina progressivamente as possibilidades do modelado com o emprego de materiais e objetos existentes. O volume esbelto e delgado nesta figura é definido através do processo modelador. Outras figuras se baseiam exclusivamente no emprego da forma original dos achados: *Allabueta*.

unesp

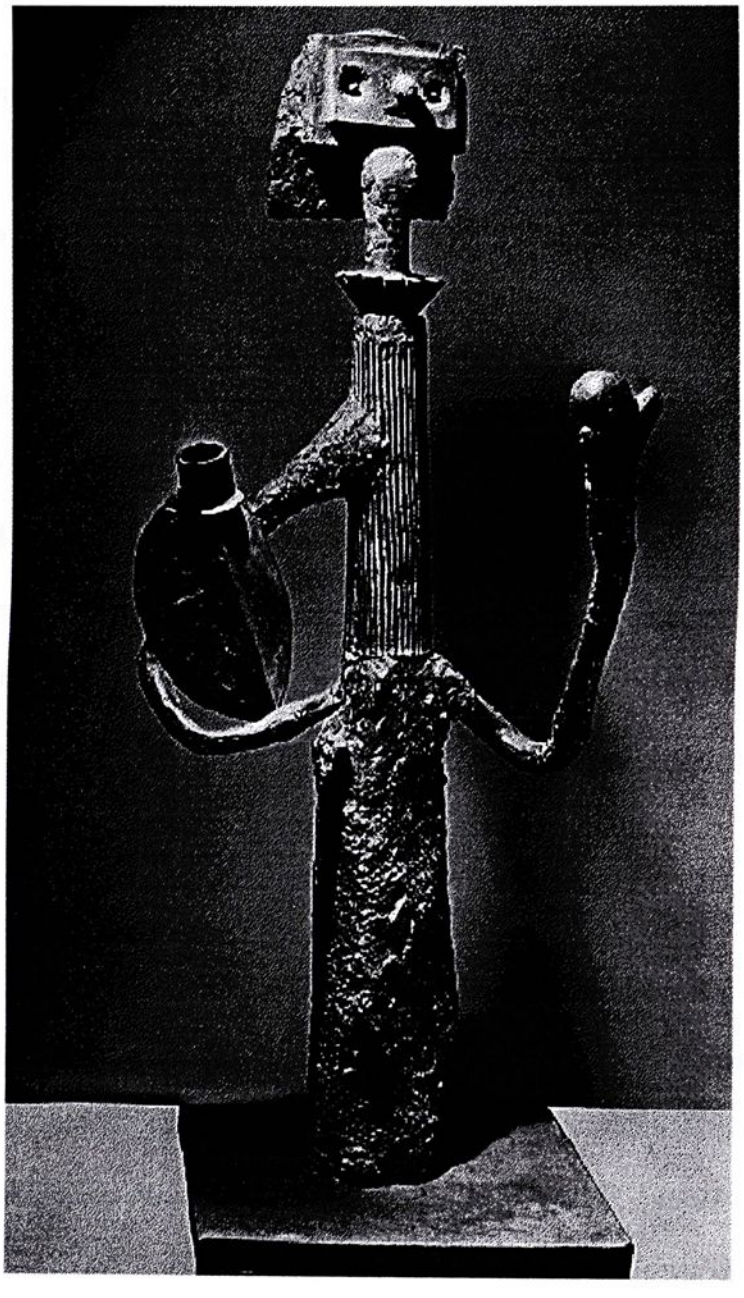


Figura 93 – Mulher com Maçã, 1943, bronze. Picasso.
Modelado assemblage ou de achados.

Picasso nos apresenta ainda uma tendência a transformar suas figuras a esquemas, através da supressão de certas partes que não considera relevante na expressão intencionada. Estas supressões que acentuam a redução da obra a esquemas pode ser definido como **modelado esquemático**: *Figura em pé* de 1939.

O contraste entre forma adotada e complementos modelados se revela intenso na *Mulher Vestida* de 1943, onde Picasso complementa um manequim, inserindo-lhe cabeças e braços. A cabeça e o braço direito estão modelados, enquanto que para o braço esquerdo foi empregado um *achado*. Importante se torna o contraste entre a cabeça modelada irregularmente e o corpo liso, cuja textura é intensificada pela fundição em bronze. Seu efeito se baseia na *descentralização* quantitativa em favor da *relevância das peças integradas*. Picasso empregará posteriormente este procedimento, sobretudo em trabalhos cerâmicos, que em parte também foram fundidos em bronze.

Uma obra que se destaca de toda produção modelada restante é o *Homem com Cordeiro* (fig. 94) de 1944. Realizado num processo inteiramente **modelado no sentido tradicional**[230], onde se observa a fidelidade nas proporções sem alterar o tema pela deformação. Aqui algumas intervenções plásticas, afetam a técnica do modelado que é em parte detalhada em parte sintética. Considerando a grande dimensão dessa obra, podemos concluir contrariamente aos pequenos modelados detalhados que ela é concebida para uma visualização à distância. Destacam-se áreas esquemáticas lisas, como nas extremidades dos membros e outras elaboradas, na técnica de bolets, que o artista acrescentou o material à pressão e que se processou de forma tão detalhada que na face se aproxima da expressão de um retrato.

---

[230] WALTER, I. F., p. 453.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 94 – Homem com Cordeiro, 1944, bronze. Picasso.
Modelado Clássico.

Considerada uma das suas mais importantes obras clássicas, nela não vai incidir nem mesmo sinalizar a mesma problemática que marca o resto de suas obras.

A partir da modelação do *Homem com Cordeiro*, serão mais freqüentes esculturas totalmente modeladas em argila ou gesso. Estas pequenas obras conservarão o aspecto de *esboços* modelados às pressas. Paralelamente a sua técnica de montagem escultórica Picasso recorrerá cada vez mais ao modelado. Depois do período de Boisgeloup – as suas representações figurativas podem ser agrupadas em dois temas:

O primeiro apresenta figuras que adotam uma *postura transitória*, que correm ou saltam: *são obras modeladas*. O segundo compreende figuras em pé ou *estáticas*: são as obras que apresentam uma *combinação de assemblage e modelado*. As figuras móveis do primeiro grupo, se apresentam isentas de acessórios, enquanto que as figuras estáticas do segundo grupo, estão animadas quase sempre por acessórios.

De acordo com Picasso, as figuras móveis já contém elementos suficientes para estimular a nossa percepção; por outro lado as imóveis ganham pelo verdadeiro interesse, pela combinação das grandes dimensões estáticas com as pequenas formas secundárias que as equilibram. Nestas *assemblages* se produz um atrativo adicional no momento em que os objetos e as *referências* da realidade que compõem o corpo humano, se convertam pela mão do modelador, de novo em objetos considerados como tais. O contraste entre o objeto subordinado ao organismo e o objeto complementar desse mesmo organismo surpreende o espectador.

Normalmente essas *assemblages* são constituídas com peças achadas isoladamente. Elas vão adquirir um significado graças a organização da estrutura conjunta

unesp

ao qual estão subordinadas. Alguns objetos permanecerão com o mesmo significado. Os outros são alterados com a modelagem da figura.

Assim se produz uma mudança no significado do objeto que se subordina a estruturação da figura, e ficam ambivalentes, enquanto que os demais não se alteram e não expõem um duplo significado.

Picasso realiza suas primeiras cerâmicas a partir de 1947, no atelier de Georges Ramié em Vallauris.

A cerâmica de Picasso pode ser dividida em dois grupos segundo a intencionalidade artística:

No primeiro grupo emprega a cerâmica unicamente como expoente da pintura – em geral recipientes. Mas, no contexto de sua obra escultórica é mais importante o grupo de obras no qual intervêm a criação de formas: o segundo grupo. A maioria dessas esculturas se baseia em formas cerâmicas utilitárias. São variações de uma forma concreta, modificadas manualmente.

No **modelado cerâmico**, *Picasso estabelece um sistema de acoplamento de vasos cerâmicos, que se organizam estruturalmente, tendo como referência o motivo figurativo*. O escultor passa a operar com um método de modelado que se diversifica a partir do momento em que ele faz a junção dos objetos ou quando os deforma por pressão em concavidades para intensificar a expressão da figura. Picasso opõe ao acabamento liso do corpo destas figuras, o não *finito* rodiniano, geralmente aplicado nas extremidades dos membros, o que proporciona a ampliação da expressão tátil da obra. A manipulação da cerâmica lhe permite o emprego de formas arredondadas ou

unesp

esféricas que são anônimas. Picasso as utiliza tirando partido de sua superfície completamente lisa.

Algumas destas cerâmicas como a *Forma Feminina* de 1948, *O Vaso* de 1946, recordam o tratamento polido do *Manequim*. O *Vaso*: rosto, o *Centauro* de 1948, a *Forma Feminina* (fig. 95) de 1947, e a *Mulher Grávida* de 1950, correspondem a categoria de esculturas cujo efeito se encontra basicamente nos volumes comprimidos e globulares. A manipulação é nova, as superfícies arredondadas côncavas e convexas concordantes conservam uma vivacidade ótica.

Picasso neste período vai recorrer a produtos *cerâmicos*, como material para modelagens escultóricas, com a mesma naturalidade que havia introduzido os *objetos encontrados* em sua escultura. Outras possibilidades de expressão na técnica da cerâmica, também são introduzidas por Picasso nesse período: além da forma cheia, perfeita, interessa-lhe a ruptura desigual, o rachado do barro cozido.

A valorização do bronze em detrimento à cerâmica em Vallauris, é demonstrado quando Picasso, manda fundir os seus modelados em argila para converte-los em bronze. Entre os anos 40 e 50, Picasso altera fundamentalmente um ponto do aspecto geral dos seus trabalhos escultóricos: os tipos de representação se tornam mais variados. Os seus trabalhos anteriores se limitavam nas figuras e cabeças, a configuração da escultura redonda e jarros com relevos. Agora surge um novo tipo: os jarros de total plasticidade em 1953. *Vaso de Flor* de 1953, *Vallauris*, *Vaso e Prato de Doces* (fig.96), também de 1953 são *assemblages* compostas com metais, objetos e gesso.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Figura 95 – Forma feminina, 1948, bronze. Picasso.
Modelado Cerâmico.

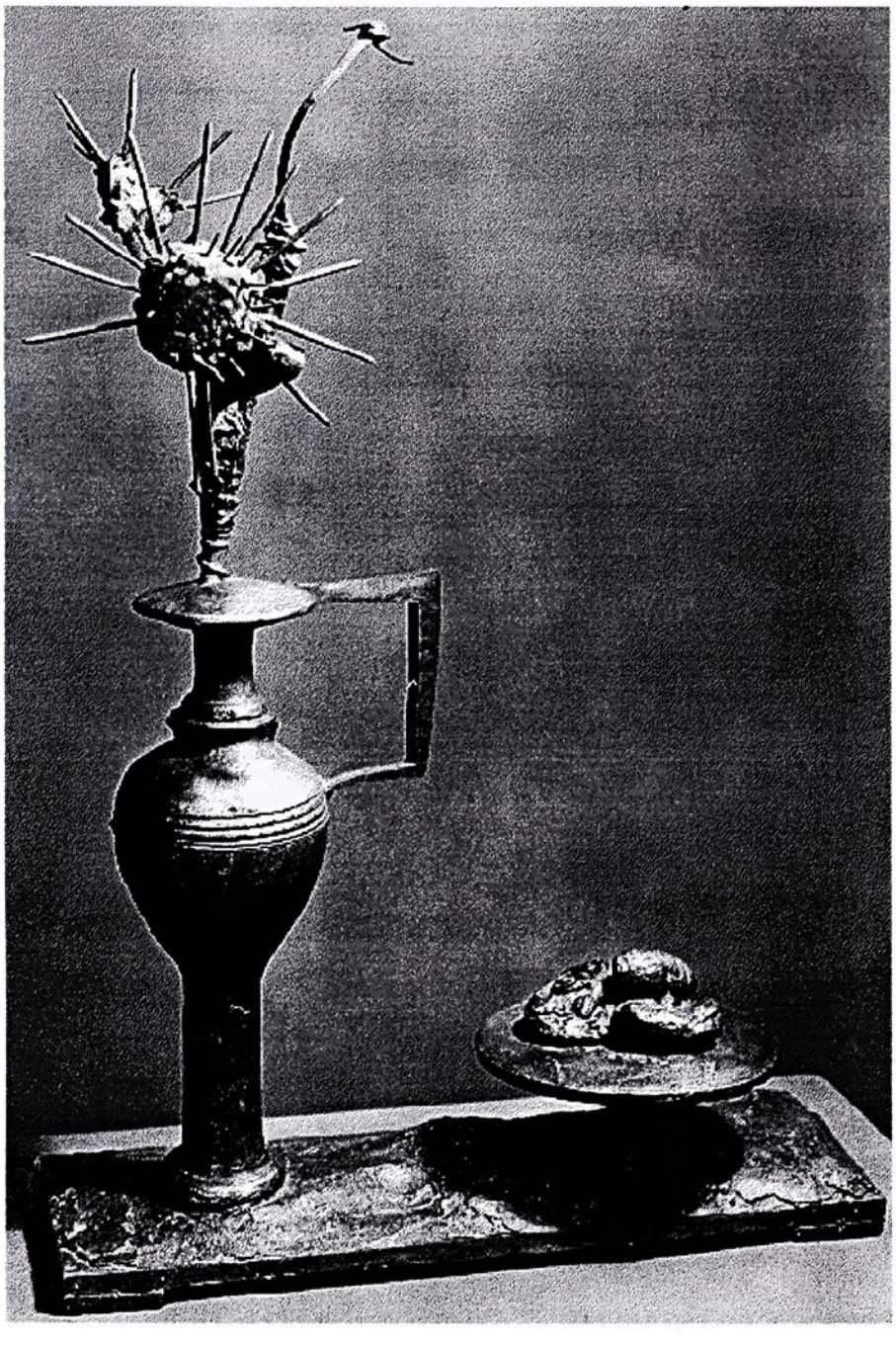


Figura 96 – Vaso e Prato de Doces, 1953, bronze. Picasso.

Modelado de Total Plasticidade x Assemblage.

Neste momento, Picasso não se baseia em nenhum protótipo concreto, a flor é imaginária. Sua maneira de compor se repete mediante formas básicas, que ao longo do tempo se convertem em elementos significativos com distintos conteúdos, portanto permutáveis. Nessas esculturas, Picasso mostra o contraste entre forma aberta e forma fechada. Outras versões relacionam-se com o período de Boisgeloup: *Ramos de Flores* (fig.97) de 1953, um modelado totalmente plástico com fases de percepção diferenciada: *o volume é cheio, compacto* e *neutro*, com *flores gravadas incisivamente na superficie*: um elemento não essencialmente plástico que se impõe a uma massa. Em 1951, na obra *Flores em um Vaso*, Picasso utilizou-se de objetos cerâmicos e moldes por vazagem.



Figura 97 – Ramos de Flores, 1953, bronze. Picasso.

O ponto culminante dessas obras executadas com múltiplos meios, consiste em cinco obras de grande dimensão realizadas entre 1950-52: *Mulher com carrinho e menino de 1950*; *Menina Saltando a Corda* (fig. 98) de 1950; *Cabra* de 1950, *Cabeça de Cabra e Botelha* de 1951, Vallauris.

Estas são as últimas obras de Picasso nos quais o livre modelado e o emprego de objetos reais chegou a uma síntese impressionante. Compostas por *assemblages* de vários materiais nestas obras o *modelado se destaca como unificador – tecnicamente e plasticamente*.



Figura 98 – Menina Saltando a corda, 1950, bronze. Picasso.
Modelado x Assemblage.

Nas esculturas, o caráter de montagens de elementos estranhos, são mais evidentes que nas composições que dispersam os objetos utilizados. É decisivo para este tipo de montagem o uso de um conteúdo estrutural para se conseguir uma unificação. Não se configura nesta série uma forma plástica de várias estruturas. Picasso introduz formas novas e estímulos adicionais na superfície.

O inventário de estruturas que Picasso utiliza para as *assemblages*, é ilimitado, mas em troca é limitado o inventário das formas nas quais se manifestam essas estruturas. Picasso procede a uma seleção preliminar dos materiais, escolhendo o que na realidade o interessa, buscando uma representação realista. O tema torna-se mais narrativo, cheio de detalhes expressivos.

Neste período o interesse de Picasso nas obras tardias por substâncias virgens que era tão pronunciado nos anos trinta, vai diminuindo. Funde todas as montagens em bronze, de modo que os materiais utilizados sofrem uma transformação. Mas, Picasso vai além chegando a pintar o bronze como no ***Vaso de Absinto***, de 1914.

Nas esculturas pintadas, ele acentua através da cor as estruturas utilizadas de modo que as texturas existentes resultem mais visíveis e a percepção do relevo se intensifica. Na representação figurativa há uma tendência de camuflagem dos elementos empregados através da mão modeladora, são dissimulados.

A escultura *Caveira de Cabra e Jarro* (fig. 99), Vallauris, 1951, se afasta do terreno da escultura inteiramente plástica. *Constitui a transição da última fase da criatividade escultórica de Picasso*: **os trabalhos pintados**.

Ela resume toda a riqueza de sua imaginação. Nos remete ao *Vaso de Absinto* de 1914, como escultura aberta; as estruturas metálicas que a compõe recordam as

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

obras metálicas executadas com González; o chifre evoca através do objeto real utilizado, o *ready made Cabeça de Touro*. As texturas utilizadas conseguidas com papelão ondulado sobre o gesso, às utilizações de texturas iniciadas em Boisgeloup, que substituiu o modelado livre. É um grupo de corpos plásticos que se confrontam.

A partir de 1954, Picasso se dedicara em Vallauris as primeiras esculturas de pranchas metálicas. Em 1961, ele estará empregando nos seus experimentos exclusivamente essa técnica. A **fase tardia de sua escultura, evidencia a limitação a um só tema: o da escultura plana que penetra o espaço; estas composições planas se converteriam nos anos sessenta, em verdadeiros monumentos**. Com esta abordagem que é a última fase da escultura picassiana, ele romperia definitivamente com a sua escultura modelada.

Antes de encerrarmos este capítulo, justifica-se reafirmarmos que a sua escultura modelada, desde o princípio é transformação. Como modelador Picasso era independente. E nessa liberdade criativa que desfrutava, ele nunca seguiu regras, nunca se sujeitou a normas determinadas. *Nos seus experimentos Picasso conseguiu a criação de signos portadores de uma nova realidade: usa os novos materiais não como metáforas poéticas, mas para produzir uma metamorfose, uma transformação*[231].Esse fenômeno pode ser constatado nas suas divergentes concepções de modelado, apresentados durante o desenvolvimento desse estudo.

Ao sistematizarmos essas obras em enquadramentos estéticos diferenciadores, não o realizamos arbitrariamente, mas através de análises de certas

[231] JAFFÉ, H. L. C., p. 29.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

evidências plásticas observáveis em seus modelados, sendo algumas delas apontadas por teóricos formalistas.

A síntese de sua evolução que propomos através de um esquema gráfico (tabelas 1 e 2) nos proporciona uma idéia geral de suas intenções estéticas. Mas, a nossa proposta não encerra as possibilidades, de uma reavaliação, onde especialistas em escultura poderiam alterá-la, propondo uma reclassificação do conjunto da obra modelada picassiana.

Considerando que no estudo do conjunto da obra de um artista, para o teórico progredir, é necessário ter uma visão geral de sua produção, com este fim realizamos um levantamento estatístico (gráficos p. 201 e 202) das esculturas elaboradas por Picasso durante toda a sua trajetória artística. Destacamos nesse estudo duas categorias de concepções: obras modeladas e esculturas realizadas com outros materiais e processos.

Tal projeção gráfica nos permitiu visualizar o surgimento do modelado em 1902. O seu desenvolvimento atingindo o ápice de sua produção em 1950. A partir desse momento ocorreu um processo de retraimento progressivo até os anos sessenta. Constatou-se durante essa trajetória que enquanto as obras reduziam em quantidade, enriqueciam-se em conteúdo, concentrando experiências estéticas anteriores. Nessa projeção o seu modelado encerrou-se definitivamente em 1962.

unesp

Nesse estudo tornou-se também possível verificar que além de sua escultura modelada, outras obras foram concebidas em materiais distintos e desempenharam um papel expressivo na sua produção, preenchendo os intervalos de uma evolução onde as soluções plásticas experimentaram o intercâmbio das qualidades sensíveis dos meios.

unesp

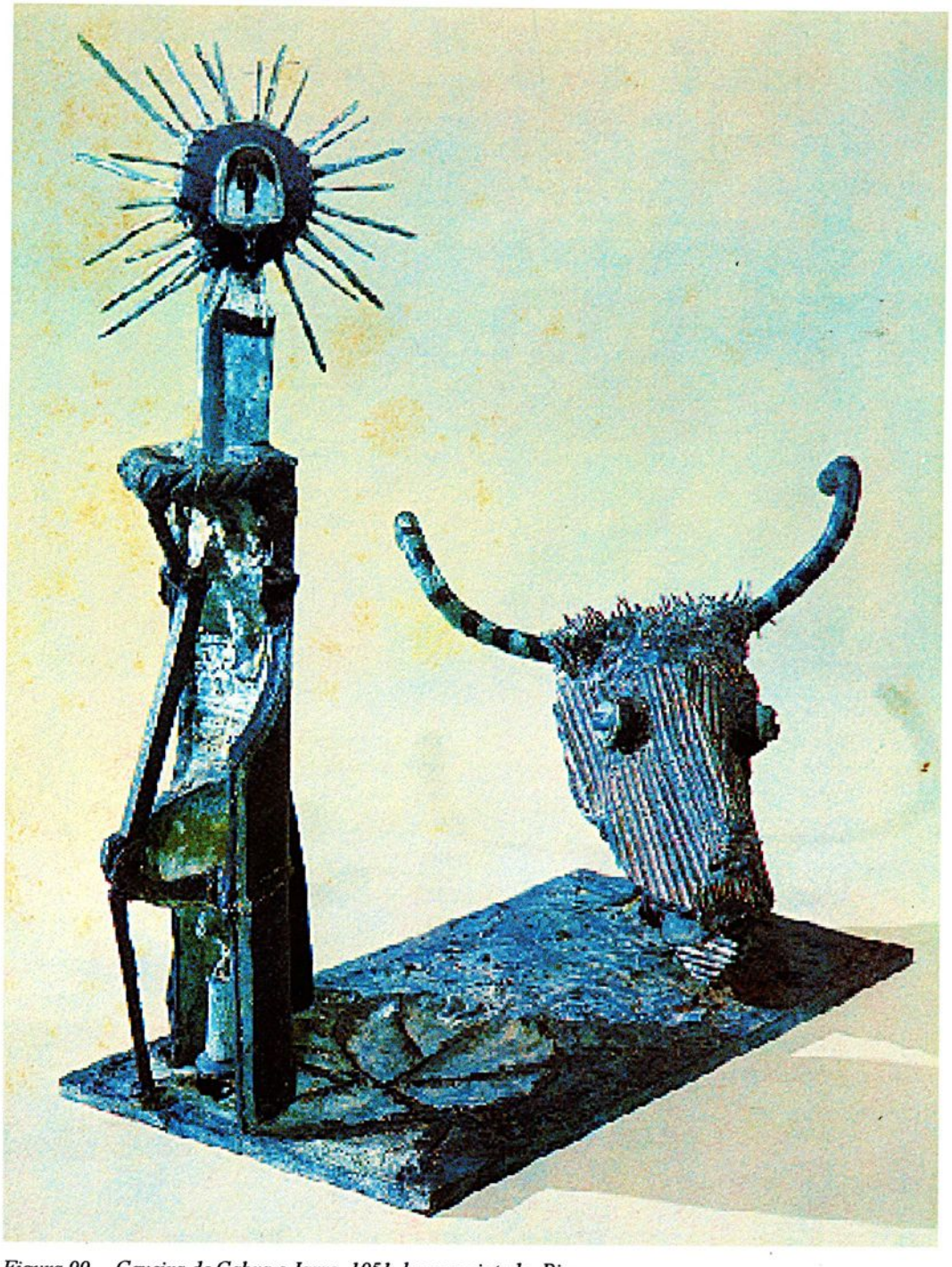


Figura 99 – Caveira de Cabra e Jarro, 1951, bronze pintado. Picasso.

Modelado pictórico x assemblage

SÍNTESE DA EVOLUÇÃO DO MODELADO PICASSIANO			
1ª FASE (1902)	*MODELADO IMPRESSIONISTA*	1902 – À MAILLOL avultamento (Barcelona)	
		1908 – À RODIN (Paris)	
2ª FASE (1909)	*MODELADO CUBISTA*	1909 – ANALÍTICO (Paris)	
		1914 – SINTÉTICO (Paris)	
3ª FASE (1928)	*MODELADO SURREALISTA* Ou metamórfico (Paris)		
4ª FASE (1931)	*MODELADO DE PLASTICIDADE TOTAL*	1932	MODELADO ESFÉRICO (Boisgeloup)
			MODELADO ARABESCO (à Matisse)
		1933 – MODELADO DE MEIOS CRUZADOS	
5ª FASE (1935)	*MODELADO EXPERIMENTAL* (Paris)	MODELADO PRIMITIVO	
		MODELADO POR DOBRADURA	
		MODELADO INSTRUMENTAL	
6ª FASE (1943)	*MODELADO ASSEMBLAGE* Ou de Achados (Paris)		
7ª FASE (1944)	*MODELADO CLÁSSICO* (Paris)		
8ª FASE (1947)	*MODELADO CERÂMICO* (Vallauris)		
9ª FASE (1950)	*MODELADO DE TOTAL PLASTICIDADE X ASSEMBLAGE* (Vallauris)		
10ª FASE (1951)	*MODELADO PICTÓRICO X ASSEMBLAGE* (Vallauns)		

Tabela 3 – Síntese da evolução do modelado picassiano.

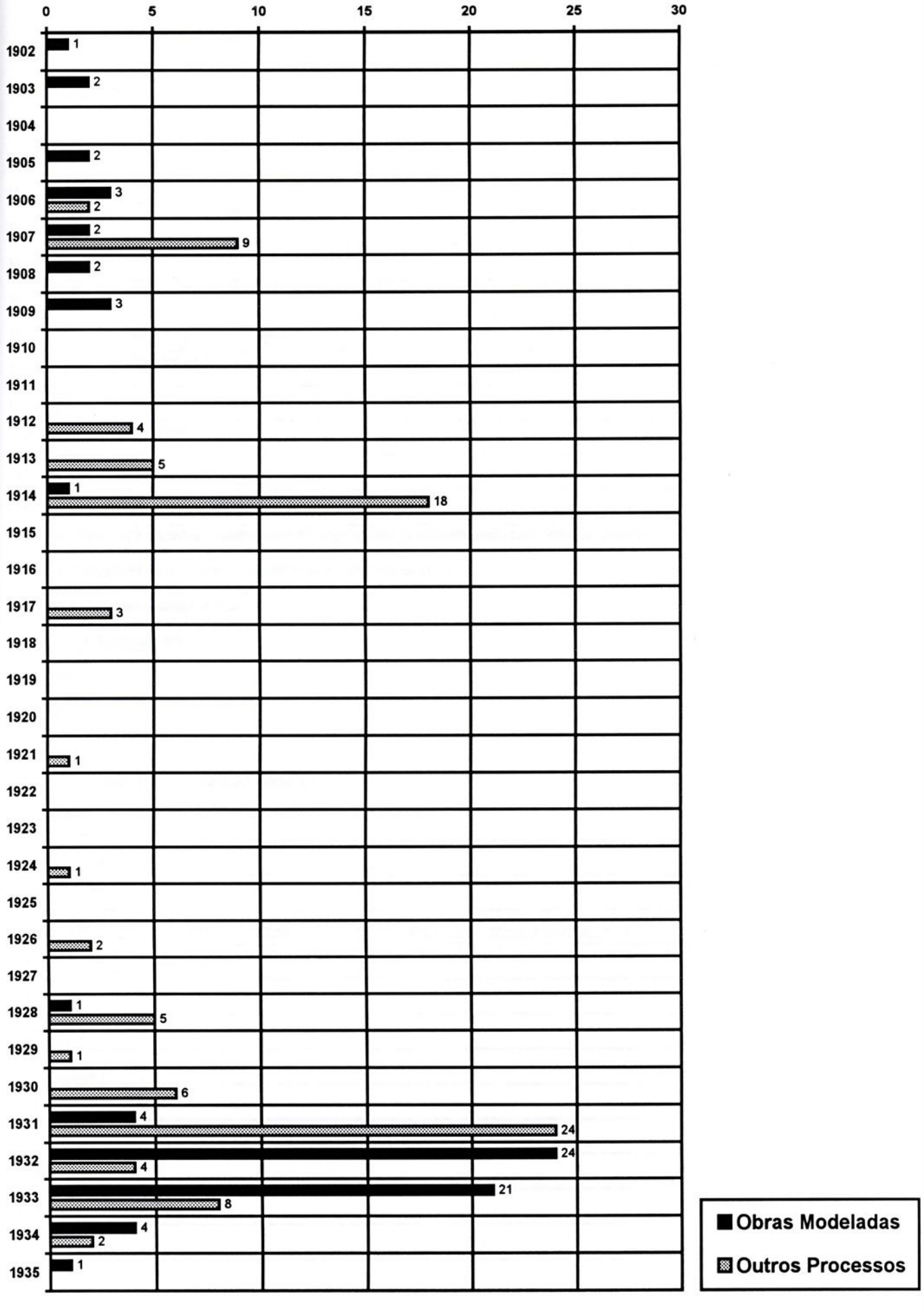
unesp

PERÍODOS DO MODELADO		
1°	1902 – 1903	BARCELONA
2°	1905 – 1928	PARIS
3°	1931 – 1935	BOISGELOUP
4°	1940 – 1947	PARIS
5°	1948 – 1955	VALLAURIS
6°	1957 – 1961	CANNES
7°	1962	MOUGINS

Tabela 4 – Períodos do modelado.

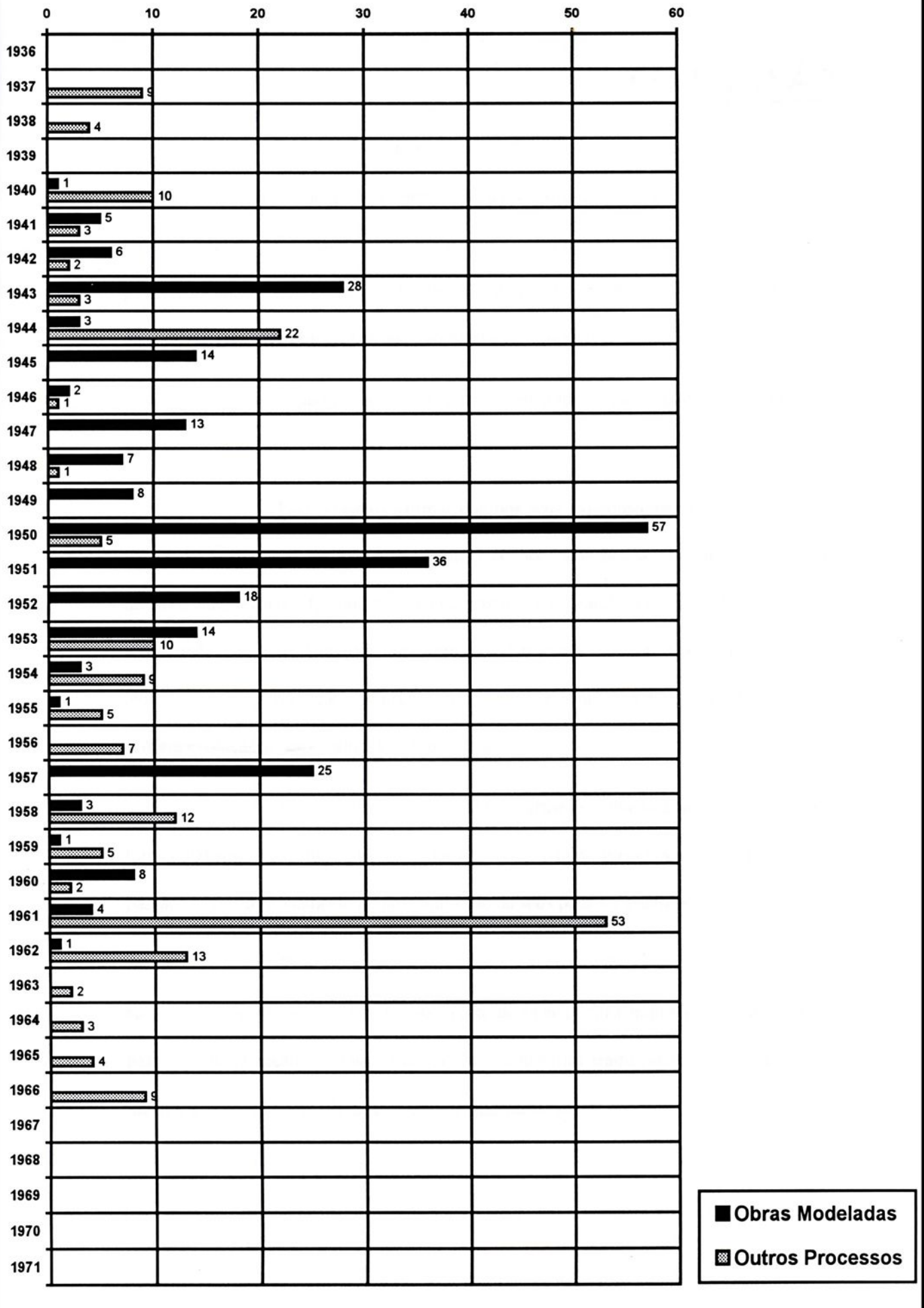
N.º 737
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

Esculturas elaboradas por Picasso (de 1902 a 1935)



cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Esculturas elaboradas por Picasso (de 1936 a 1971)



CONCLUSÃO

O objetivo desta pesquisa na descrição das esculturas modeladas por Picasso, tem sido o de proporcionar a redescoberta do escultor – modelador, uma especialidade que se destaca na sua produção e particularmente, relegada ao esquecimento pelos teóricos. O estudo dessa modalidade escultórica nos revela o artista modelador, com suas estratégias metodológicas e sua potencialidade criativa.

Picasso desenvolveu para a humanidade uma produção modelada que pode ser considerada como única no universo artístico.

Não podemos afirmar que nos seus experimentos escultóricos que ele partia do vazio. Isso seria o mesmo que reconhecermos que a obra de arte não tem historicidade. Picasso foi um artista que possuía um grande repertório de inovações e informações plásticas. Um artista que comprovadamente tem uma formação artística. Mas, além de sua sedimentação cultural é um pesquisador que manteve a continuidade da própria evolução de especialidades escultóricas.

Ele sempre foi considerado um artista revolucionário, que rompe com o tradicionalismo. Essa ruptura picassiana nas artes, não se processa no abandono de um passado, mas no refinamento e aproveitamento de seus padrões estéticos.

Esse procedimento é um fato constatável já nos primeiros momentos de sua evolução como modelador: Picasso parte de uma estética impressionista e se utiliza para a concretização de suas criações de um material tradicional – a argila, o qual manipula também dentro de certos padrões tradicionalista.

unesp

Na escolha de seus temas ele nunca abandonou a figura humana. Se as deformou geometricamente ou organicamente, foi para reafirmar a sua própria evocação de existência, e simultaneamente apontar a linha divisória do ser ou não ser em Arte: a afirmação dos próprios componentes da plástica escultórica – o volume, a massa, o vazio, a estrutura, a luz e as trevas, que ele nos demonstra nas suas obras.

E com essa demonstração ele reafirmou o novo olhar do escultor moderno, na concretização de um modelado tátil e pictórico em confronto com a polivalência das interferências de linguagens concentradas num só objeto.

Classificar o seu modelado dentro de um estilo correto, é um desafio e também utópico. Como ele nos demonstra na totalidade de sua obra escultórica, conservou aqui a liberdade de ser variável. Daí não se torna possível e real estabelecer um purismo no estilo das obras produzidas em cada etapa de sua evolução. Em cada momento os seus signos tem significado mutante, eles se contaminam pelas proximidades de seus pares. Cada etapa tem um predomínio de uma acentuação estética, mas os demais componentes não se neutralizam, podendo reverter as características dominantes.

Uma de suas características que deve ser considerada é a sua mutabilidade de interesse estético, que se transfere constantemente para diferentes questões artísticas.

Isso se reflete diretamente na sua produção que se apresenta com certos cortes bruscos na sua continuidade evolutiva, o que dificulta a comum iniciativa interpretativa. E não somente pelo fato da ausência de continuidade de uma mesma abordagem estética na sua obra, mas é na estruturação dos signos plásticos que se impõe uma nova postura interpretativa.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Podemos na observação da evolução do seu modelado anunciá-lo como o escultor polarizador da maioria dos acontecimentos inovadores do século vinte. Ele deu os primeiros passos para uma infinidade de transformações estilísticas que muitos escultores modernistas desenvolveram anos mais tarde.

Reconhecidamente a sua produção de escultura modelada é grandiosa em quantidade e qualidade. Ao analisa-la é possível compreender que ele não poderia permanecer durante algum tempo insistindo numa mesma problemática estética. Ele atribuíra essa função aos seus contemporâneos. Mas, tais abordagens sintetizariam pequenos modelados como obras únicas.

Juntar à sua capacidade de transformação, sua força criadora conduz a uma longa trajetória que não pode ser rompida pela descontinuidade de sua revolução estética.

Antonio Morais Comin

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BIBLIOGRAFIA

ANDREAE, B. *Arte Romano*. 2ª ed. Trad. J. G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gilli, 1974. p. 670.

ARAGON. *Henri Matisse, Roman*. 4ª ed. Paris: Gallimard, 1971. p. 460.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. 1ª ed. Trad. D. Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 565.

ARNHEIM, R. *Arte y Percepcion Visual*. 2ª ed. Trad. R. Masera. Buenos Aires: Universitária, 1962. p. 380.

BARATA, M. *Concepção atual da Natureza da Escultura*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, s.d. p. 573.

BAYER, R. *História da Estética*. 3ª ed. Trad. J. Saramago. Lisboa: Estampa, 1978. p. 573.

BECATTI, G. *A Escultura Grega*. 1ª ed. Trad. J. Sampaio. Lisboa: Arcadia, s.d. p. 235.

BENINI, M. *Cerâmica do Renascimento*. 1ª ed. Trad. M. Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989. p. 180.

BLANC, C. *La Scultura*. 2ª ed. Paris: Henri Laurens, s. d. p. 650.

BURNHAM, J. *Beyond Modern Sculpture*. 3ª ed. New York: George Brasiller, 1973. p. 493.

CARSTEN, P. W. *Pablo Picasso - 1881/1973*. Colonia: Benedikt Taschen, 1995. v. 1 e 2. p. 360.

CELLINI, B. *Tratados de la Orfebreria y la escultura*. 1ª ed. Trad. D. Bernabó. Buenos Aires: Schapire, 1949. p. 273.

CHARLESTON, J. R. *Word Ceramics*. 2ª ed. Londres: Hamlyn Publishing, 1975. p. 365.

unesp

CONSENTINO, P. *Alfareria Creativa*. 1ª ed. Trad. J. M. Ibeas. Madri: Gustavo Gilli, 1988. p. 165.

DAIX, P. *Picasso Criador*. 2ª ed. Trad. A. C. Viana. Porto Alegre: L & PM Editores, 1987. p. 697.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 1ª ed. Trad. J. L. Camargo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958. p. 325.

DUCHEN, M. B. *The nude*. 1ª ed., Londres: Scala Publications, 1992. p. 163.

FINKELSTEIN, S. *El realismo en el arte*. 1ª ed. Trad. G. G. Nicolau. México: Grijalbo, 1969. p. 389.

FOCILLON, H. *A Vida das Formas*. 1ª ed. Trad. L. M. Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p. 365.

FÜLLER, J. *Manual do Formador e Estucador*. 2ª ed. São Paulo: Diário de Notícias, s.d. p. 247.

GIOLOT, F. *Matisse e Picasso*. 1ª ed. Trad. J. S. Caldas. São Paulo: Siciliano, 1992. p. 365.

GOLDSCHEIDER, C. *Rodin – 1886/1917*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1964. p. 389.

GSELL, P. *Auguste Rodin*. 3ª ed. Trad. O. B. Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 230.

HARRIS, N. *Picasso*. 1ª ed. Trad. T. M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. p. 196.

HENESSY, J. P. *Donatello*. 1ª ed. New York: Abbeville Press, 1993. p. 696.

HILDEBRAND, A. *Il problema della forma*. 2ª ed. Trad. S. S. Lodovici. Florença: Casa Editrice G. D'Anna, 1949. p. 263.

HOFSTED, J. *Ceramics*. 1ª ed. New York: Harry N. Abrams, 1967. p. 260.

JAFFÉ, H. L. C. *Picasso*. 3ª ed. New York: Harry N. Abrams, 1983. p. 320.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

JANNEAU, G. *El Arte Cubista*. 2ª ed. Buenos Aires: Poseidon, 1944. p. 468.

KOWAL, D., MEILACH, D. *Sculpture Casting*. 3ª ed. New York: Crown Publishers, 1972. p. 386.

LIER, H. *Las artes del espacio*. 4ª ed. Trad. H. A. Maniglia. Argentina: Poseidon, 1959. p. 296.

LYNGGAAR, F. *Tratado de Ceramica*. 3ª ed. Trad. H. Pape. Barcelona: Omega, 1976. p. 310.

MALRAUX, A. *Musée imaginaire de la Sculpture Mondiale*. 3ª ed. Paris: Gallimard, 1952. v. 3. p. 960.

MALTESE, D. C. *Le Tecniche Artistiche*. 2ª ed. Milão Mursia, 1983. p. 570.

MIDGLEY, B. *Guia completo de escultura modelado y cerâmica*. 1ª ed. Trad. M. C. Hidalgo. Madri: Hermann Blume, 1982. p. 320.

MILLER, A. *Tradition in Sculpture*. 1ª ed. Londres: The Studio, 1949. p. 573.

NELSON, G. C. *Ceramics*. 3ª ed. New York: Rinehart and Winston, 1971. p. 371.

NESSI, O. A. *Técnicas de investigación en la Historia del arte*. 1ª ed. Buenos Aires: Nova, 1968. p. 261.

PAPAIOANNOU, K. *Arte Grego*. 2ª ed. Trad. J. G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gilli, 1973. p. 610.

READ, H. *The art of Sculpture*. 1ª ed. Londres: Faber and Faber, 1954. p. 603.

REYNOLDS, D. *A Arte do Século XIX*. 2ª ed. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986. p. 215.

RIEGL, A. *Arte Tardoromana*. 2ª ed. Trad. L. C. Ragghianti. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1959. p. 326.

RILKE, R. M. *Rodin*. 2ª ed. Trad. D. Caldas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. p. 272.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ROBERTSON, M. *Uma breve história da Arte Grega*. 2ª ed. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p. 320.

SELTZ, J. *Modern Sculpture*. 1ª ed. New York: George Braziller, 1963. p. 467.

SPIES, W. *Esculturas de Picasso*. 2ª ed. Trad. G. Kutziel. Barcelona: Gustavo Gili, 1971. p. 703.

STEIN, G. *Picasso*. 1ª ed. Trad. G. M. Oliveira. Lisboa: Vega, 1994. p. 326.

TUCKER, W. *Early Modern Sculpture*. 3ª ed. New York: Oxford University, 1974. p. 354.

VASARI, G. *Vasari on Technique*. 3ª ed. Trad. L. S. Maclehose. New York: Dover Publications, 1960. p. 320.

VERHELST, W. *Sculpture*. 1ª ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1973. p. 517.

WALTER, I. F. *Pablo Picasso - O Gênio do século*. 1ª ed. Trad. A. M. Kollert. Colonia: Benedikt Taschen, 1994. p. 197.

WITTKOWER, R. *Escultura*. 1ª ed. Trad. J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 376.

ZANINI, W. *Tendências da Escultura Moderna*. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 365.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Série e Coleções

Escultores Europeus, vols. 1 a 14. Trad. M. Horne. Buenos Aires: Carlos Hirsch, 1963. p. 67.

Normas para Publicações da Unesp, vol. 1 a 4. 2ª edição, São Paulo: Unesp, 1994.

SPINA, S. *Normas Gerais para Trabalhos de Grau*. 2ª edição, São Paulo: Ática, 1984. p. 105

COLECCIÓN MINIA.

História Geral da Arte, vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Ediciones Del Prado, 1995. p. 105.

Períodicos

Arts Magazine. v. 51, n° 7, p. 122-127, Março, 1977.

O Correio da Unesco. v. 9, n° 2, Fevereiro, 1981.

As Origens do Saber. v. 1, nº 1, p. 5-47, Janeiro, 1995.

Catálogos

Rodin - Esculturas. 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996. p. 40.

Maillol. 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996. p. 25.

SCHUURMAN, K. E. *Wessel Couzijn*. 1ª ed. Trad. F. Carrasquer. Amsterdam: J. M. Meulenhoff, 1967. p. 38.

GOLDSCHEIDER, C. *Rodin*. 1ª ed. Trad. E. Cirlot. Barcelona: Gustavo Gilli, 1964. p. 45.

RAOUL, J. M. *Giacometti*. 2ª ed. Trad. E. Cirlot. Barcelona: Gustavo Gilli, 1964. p. 38.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Normas Técnicas

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. *Normas para Publicações da Unesp*. nº 1 a 4. São Paulo: Unesp, 1994. p. 24, 60, 25, 93.

SPINA, S. *Normas Gerais para Trabalhos de Grau*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1984. p. 73.

Enciclopédias e Dicionários

RAYMOND, C. *Dicionário da Arte Contemporânea*. 2ª ed. Trad. A. Brito. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1969. p. 472.

Encyclopedia of World Art, vol. 1 a 15. New York: Macgraw-Hill Book, 1961.

CIRLOT, J. E. *Dicionário Universal de Escultores*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gilli, 1989. p. 301.

SARAIVA, S. F. R. *Dicionário de Latim/Português*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. p. 1285.

BAILLY, M. A. *Dicionário de Grego/Francês*. 6ª ed. Paris: Hachette, s.d. p. 895.

PARLAGRECO. C. *Dicionário de Português/Italiano*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.

HOLANDA, A. B. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1230.

Dicionário de Inglês/Português Michelis. 6ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1985. p. 976.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

RESUMO

Picasso – Pablo Ruiz Blasco (1881 – 1973) é considerado uma das maiores revelações artísticas do nosso século. Em sua trajetória produtiva ele demonstra que a sua criatividade não se limitou à pintura, ampliando o seu universo à escultura. E é nesta modalidade artística que realizou inusitados experimentos plásticos que motivaram uma geração de escultores contemporâneos. Dentre os seus experimentos escultóricos, as obras concretizadas através do processo do modelado se destacam como uma descoberta altamente expressiva e reveladora do seu profundo conhecimento histórico-artístico.

O seu universo como artista modelador á amplo e diversificado, exigindo do pesquisador em artes uma abordagem fundamentada no conhecimento da evolução do próprio processo escultórico. A análise dessa evolução revela a intenção artística de cada geração, na forma de manipulação de seus meios. Através dessa revelação podemos julgar e compreender a objetividade da expressão do modelado nas suas rupturas e transformações.

A demonstração das tendências escultóricas do séc. XIX reforça as evidências estéticas baseadas na manipulação das substâncias plásticas e do processo do modelado, o que torna possível estabelecer parâmetros norteadores para se desvendar os elos de ligação entre o presente e o passado dessa expressão artística.

Palavras-chave: processo escultórico; metodologia escultórica; modelado.

ABSTRACT

Picasso – Pablo Ruiz Blasco (1881 – 1973), is considered one of the most important revelations in the field of arts, in this century. In his productive development, he demonstrates his ingenious range was not limited just in painting, increasing his creative universe to sculpture. And it is, in this artistic condition; he'd realized unexpected experiments, motivating a generation of contemporaneous sculptors. Among Picasso's sculptural experiments, the modeled pieces appear as a highly expressive discovery and revealer of his deep historic-artistic knowledge.

His own universe as a modeling artist is wide and diversified, requiring from the artistic researcher, fundamented boarding in the evolution's knowledge in his sculptoric process. The analysis of this evolution reveals the artistic intention of each generation, in the manipulation methods of its media. With this knowledge we can judge and understand the objectivity in the expression of picassian modeling, in its ruptures and transformations.

This demonstration of this sculptoric tendencies in the nineteenth-century, reinforces the aesthetics evidences based on manipulation of plastic substances and the modeling process, what makes possible to stabilish pointing parameters between present and past of this artistic expression.

Keywords: sculptural process; sculptural methodology; modeling.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18


0810000737