

Capítulo 6

Harmonia da composição

Na pintura há muitas regras. Quando se procura entender suas origens, vê-se que algumas são decorrentes de outras, muitas tornam-se desnecessárias e, no final, sobram poucas para realmente se prestar atenção. A harmonia da composição é um desses assuntos. É muito difícil conseguir pintar, ou ter confiança de iniciar um quadro, com todas essas regras na cabeça. A criatividade é a primeira a desaparecer.

O que vou escrever aqui reflete um ponto de vista, o que não é novidade. Na arte, não há verdade absoluta. Em minha opinião, a harmonia na composição possui uma parte técnica (muito resumida por sinal) e uma parte artística (relacionada à nossa sensibilidade). Quanto à primeira, não há muitos questionamentos. Ela se baseia em alguns princípios da natureza e do mundo em que vivemos. Basta entender alguns desses princípios e fica fácil usá-los na composição. A última é mais sutil, requer observação e interpretação. Pode ser questionável (é bom que seja). Acho que é nesta parte que somos artistas. Precisamos ter sensibilidade e criatividade. Podemos, até, ser capaz de quebrar as regras da primeira parte. Tudo isso, como sabemos, não é algo simples. É frustrante quando um quadro não fica harmonioso. Significa que, naquele dia, não fomos artistas.

É sobre esse mundo fascinante que pretendo externar o que penso. Como disse, não são verdades (nem para mim). Se o que for escrito neste capítulo despertar outros artistas pelo assunto e eu consiga ter um retorno, mesmo discordante, terá cumprido sua finalidade. É principalmente na troca de ideias que evoluímos. Assim, se isso ocorrer, passaremos todos a uma posição superior à que estávamos.

Iniciaremos com a parte técnica. Primeiro falaremos, de maneira geral, sobre a disposição das diversas partes que compõem um quadro. Depois, ou paralelamente, iremos discorrendo sobre a parte artística. Aí, como disse, não há regras (há muito bom senso). É uma vivência diária de observações. No final, daremos mais detalhes sobre a parte técnica tratada no início.

1. Evitar simetria e monotonia

Começemos com um problema bem simples. Seja um segmento de reta **AB** como mostra a Fig. 1. Queremos colocar um ponto **P** sobre este segmento de forma que o conjunto fique o mais harmonioso possível.



Figura 1: Segmento de reta AB

É bom que o ponto **P** não fique no centro (composição simétrica). E por que não? Porque nós, observadores, não somos simétricos. Nosso lado direito não é igual ao lado esquerdo. Quanto a

isso não há dúvidas, pois usamos melhor um braço do que outro. Nossa vista direita não é igual à esquerda, nosso lado direito do cérebro não é igual ao esquerdo, e por aí vai. Assim, parece ser patente que uma composição simétrica não será a mais agradável à nossa observação.

Podemos ir mais além. Até a metade do século passado, achava-se que a falta de simetria era uma particularidade do ser humano, mas que a natureza seria simétrica. Estou me referindo à simetria direita e esquerda das leis físicas (que regem a harmonia da natureza). Não é difícil entender sua origem. Quando se quer estudar um determinado fenômeno, é necessário localizá-lo no espaço (e no tempo também). A localização no espaço é feita por um sistema de três eixos, correspondendo às três dimensões espaciais. O interessante é que há dois sistemas de eixos independentes para se fazer isto (veja, por favor, a Fig. 2). Usualmente, cada eixo (ou cada dimensão espacial) é representado pelas letras **x**, **y** e **z**, mas aqui, para ficar mais de acordo com nosso contexto, representei-os por cores, **vermelho** **verde** **azul** (cores básicas da combinação aditiva). Um dos sistemas se chama **triedro direito** e o outro, **triedro esquerdo**, fazendo referência à orientação dos dedos (médio, indicador e polegar) das mãos direita e esquerda.

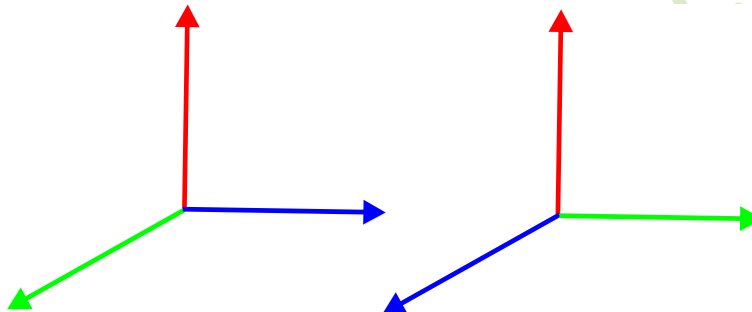


Figura 2: Triedros direito e esquerdo

Girando qualquer um dos triedros, nunca ficará igual ao outro. A pergunta agora é, qual dos dois deve ser usado para descrever as leis físicas? Até mais ou menos a metade do século passado, tudo indicava que a resposta seria qualquer um. Não havia experiência alguma na natureza que fosse sensível ao tipo de triedro que estava sendo usado. Mais enfaticamente, até com certo cunho religioso, dizia-se que este resultado parecia lógico. **A mão direita de Deus não poderia ser diferente da sua mão esquerda!** Entretanto, a natureza não segue necessariamente nem nossa lógica nem nossa intuição. Ao contrário, somos nós que devemos estar atentos ao que ela está nos dizendo. A natureza não foi feita sob a luz da nossa imaginação. De fato, existem fenômenos que são sensíveis ao tipo de triedro utilizado (a descoberta disso levou ao Prêmio Nobel de Física de 1957).

Assim, se nem mesmo a natureza é simétrica, parece que quadros muito simétricos podem não ser harmoniosos. Portanto, evitar a simetria rígida nas composições soa como boa medida técnica. Por questões mais óbvias, evitar composições monótonas parece, também, uma boa prática. Vamos, nas seções seguintes, discutir sobre o uso dessas ideias e, até mesmo, de não usá-las. Depois, discutiremos o caso específico referente à melhor posição para se colocar **P** entre os pontos **A** e **B**.

2. Isto significa evitar o centro do quadro?

Vou expressar um ponto de vista: **ter algo relevante ocupando o centro do quadro não significa que a composição seja simétrica** (o que queremos evitar). Um quadro, obviamente, é algo muito mais complexo que o conjunto dos três pontos referentes à composição da Fig. 1.

Já presenciei muitas críticas, feitas por artistas respeitados e de excelente pintura, sobre quadros contendo, por exemplo, uma árvore no centro (ou próximo dele), ou uma figura, ou qualquer coisa considerada relevante. O problema, referente ao meu ponto de vista, é que muitos desses artistas têm uma pintura que considero mais apurada que a minha. Assim, ter opinião contrária a deles coloca-me numa posição delicada. A solução que encontro, para sair desse impasse, é recorrer aos grandes mestres. Não é difícil achar quadros (alguns muito famosos) que sustentam minha posição. Entretanto, faço questão de enfatizar que não é minha intenção desmerecer o talento dos artistas com opinião contrária à minha.

A Fig. 3 é uma paisagem de Rembrandt. Vemos que há uma suntuosa árvore, fortemente iluminada, colocada exatamente no centro do quadro. Com certeza, este quadro de Rembrandt seria desclassificado em muitos de nossos salões.



Figura 3: Paisagem com longa ponte de arcos – Rembrandt – 29x40cm – óleo s/ carvalho - 1637

Agora, observe bem. Apesar de a árvore estar no centro, a composição não é simétrica. Embora as cores estejam muito castigadas (o quadro possui quase quatrocentos anos), vemos nitidamente uma ausência de simetria devido à iluminação de fundo mais à esquerda, contrastando com as densas nuvens à direita. A posição da ponte também ajuda no deslocamento do ponto de interes-

se do quadro. Mais ainda, há uma nítida diagonal ligando a ponte, a árvore e a densa nuvem no canto superior direito do quadro (essas diagonais são muito úteis para quebrar a simetria e a monotonia de uma composição).

Seja outro exemplo. A Fig. 4 mostra um quadro de Delacroix, pintado na Igreja de São Sulpice, em Paris. Novamente, vemos que, apesar de haver uma frondosa árvore ocupando o centro do quadro, a imagem da luta entre Jacob e o anjo desloca o centro de interesse para o lado esquerdo. É interessante observar que o tronco de uma das árvores se inclina de forma tal que o prolongamento da sua diagonal vai até os dois lutadores. Esta direção ajuda o olhar a se voltar para o ponto que o artista escolheu como principal. Outro detalhe importante da composição é que as figuras à direita se movem para o interior do quadro. Isto contribui para não desviar a atenção do tema.



Figura 4: Jacob em luta com um anjo – Delacroix - 751x485cm – óleo s/ painel – 1854

Mais um exemplo. A Fig. 5 é outro quadro do mestre Delacroix. Observamos que não há a mínima preocupação em se evitar o centro do quadro. Entretanto, o artista consegue dar um movimento incrível à cena (o que está bem de acordo com o tema). Parece haver um movimento circular (fato enfatizado pelo posicionamento das figuras). Com um movimento como este não há simetria nem, muito menos, monotonia.



Figura 5: **Caça ao Leão** – Delacroix - 76x98cm – óleo s/ tela – 1861

3. Ainda um pouco mais sobre a questão do centro

Um acontecimento que também me fez pensar sobre esse assunto ocorreu em 1996. Era inauguração do tradicional Salão de Artes Plásticas promovido pela Polícia Militar do Rio de Janeiro. Ouvi um comentário não muito agradável sobre meu quadro. Eu vinha pintando de forma sistemática há cerca de quatro anos. Positivamente, ainda não tinha muita experiência. O quadro a que me refiro está na Fig. 6 (a imagem não está muito boa, pois foi escaneada de uma foto convencional).

Este quadro tinha sido muito bem premiado e a crítica que ouvi (não diretamente, mas num comentário descuidado) era, como não poderia deixar de ser, que havia uma árvore no seu centro. Durante algum tempo pensei sobre isso. A composição não me desagradava (nem antes nem depois do comentário). Hoje em dia vejo que não há problema algum com a minha composição, embora possa haver gente que ache o contrário (o bom de se ter alguma experiência é que se fica imune a algumas críticas). Observo, até, haver algumas coisas, que fiz de forma intuitiva, que ajudam a tirar a importância da árvore. Primeiro, o seu tronco se curva, saindo um pouco do centro (meus críticos não viram isso). Segundo, sua folhagem ultrapassa a linha superior dos arcos aju-

dando a formar uma diagonal que se dirige para a Igreja das Carmelitas, localizada bem ao fundo, uma parte representativa da cena. Vi, mais tarde, que um dos pontos mais importantes da tela (relacionado com a posição do ponto **P** entre o segmento **AB**) está exatamente na parte principal da folhagem.

Eu coloquei essa árvore (agora falando de forma consciente) para quebrar um pouco a brutalidade da grande estrutura dos Arcos da Lapa. Acho que a posição ficou boa. Se a colocasse mais à direita, correria o risco de não mostrar suas bonitas curvas. Se a colocasse mais à esquerda poderia cobrir, ou tirar a importância, da Igreja das Carmelitas (embora de forma tênue, mas relevante na composição). Enfim, a árvore está onde deve estar.



Figura 6: Arcos da Lapa – 46x55cm – óleo s/ linho – 1996 (acervo da PMERJ)

Estou agora me lembrando de outro exemplo (para encerrar este assunto). Acho que foi no ano de 2005. Estava pintando com nosso grupo na Rua Sete de Setembro, perto da Praça XV. Usava uma tela bem vertical e tinha escolhido um tema onde no lado direito ficava parte do prédio que compõe o Paço Imperial e no lado esquerdo, a imponente torre de uma das duas Igrejas do Carmo. Enquanto fazia o desenho, achei que havia um problema na minha composição, uma desconexão entre as duas construções. Não era difícil resolvê-lo. Estendi aqueles pequenos arbustos que ficam na calçada (não coloquei nenhum no centro) e dispus algumas figuras indo de um lado para o outro da rua.

Depois, reparei que mais à minha frente estava um colega pintando o mesmo corte. Tratava-se de um experiente artista e possuidor de refinada habilidade técnica. Ele deveria ter tido o mesmo problema. Fiquei então curioso em saber como procedera. Vi que fora mais criativo. Na rua existiam pequenos postes, mantidos pela Prefeitura para relembrar o Rio Antigo. Meu colega pegou esses postes e os colocou em seu quadro, ligando, em diagonal e perspectiva, as duas construções. Ficou tecnicamente perfeito e muito bonito. Entretanto, nesse dia, havia algumas pessoas novas no grupo e ouvi delas um comentário (felizmente não muito comum nos nossos encontros) sobre um poste no centro do quadro do nosso grande artista. Achei engraçado. Acredito que vamos ter de conviver com esse tipo de comentário por muito e muito tempo.

4. Uso das diagonais

Nas seções anteriores falei, em algumas oportunidades, sobre a utilização de diagonais no direcionamento da composição. Este é um procedimento antigo e muito usado pelos grandes mestres. Realmente, ajuda sobremaneira na harmonia do conjunto. Vamos nos concentrar um pouco mais neste assunto. Começemos mostrando um quadro do Géricault, “A Balsa do Medusa” (veja, por favor, a Fig. 7).



Figura 7: **A Balsa do Medusa** – Théodore Géricault - 491x716cm – óleo s/ tela – 1818-1819

Géricault foi o precursor do Romantismo, justamente com este quadro (tendo, entretanto, Delacroix a figura mais conhecida dessa corrente artística). O **Medusa** era um grande barco do governo francês que afundou devido à incompetência do seu comandante, pessoa protegida politicamente. Não havia botes salva-vidas para todos. A tripulação e os mais abastados partiram nos botes. Os 149 menos favorecidos foram amontoados numa balsa improvisada e passaram 12 dias à deriva.

Só 15 sobreviveram. Todos esses acontecimentos transformaram-se num grande escândalo. O quadro de Géricault, que levou dois anos para ser pintado (após longa pesquisa), retrata justamente o instante em que se viabiliza o salvamento.

Há nitidamente uma diagonal que, na sua parte mais superior, mostra uma pessoa acenando na direção de um horizonte iluminado (talvez refletindo a esperança de vida). Fato contrastante na direção oposta, onde há morte e o ambiente é sombrio. Há uma diagonal secundária, cruzando com a primeira, onde também é mostrado o contraste entre a vida e a morte, porém com menor ênfase. Tem de ser assim, pois se as duas transmitissem informações com igual intensidade, haveria dispersão na mensagem que o artista brilhantemente conseguiu transmitir na primeira diagonal. Esta é uma das grandes obras expostas no Museu do Louvre e uma das mais comentadas na história da arte.

Observando quadros dos grandes mestres, podemos constatar o frequente uso de diagonais para expressar a mensagem do tema, ou para dar um dinamismo maior na composição. Como outro exemplo, mencionemos o quadro de Delacroix, “Liberdade Guiando o Povo”, que também está no Museu do Louvre (inspirado na insurreição que pôs fim à monarquia dos Bourbon, em 1830).



Figura 8: Liberdade Guiando o Povo – Eugène Delacroix - 260x325cm – óleo s/ tela – 1830

O interessante nesta composição é que Delacroix parece ter usado as mesmas mensagens em diagonais do quadro de Géricault. Na diagonal principal há a mesma dicotomia de vida e morte. No extremo superior da diagonal, a presença da vida é expressa, principalmente, por uma mulher

com seios desnudos. Seria ingenuidade pensar nesta cena como simples apelo erótico, pois nada está tão relacionado ao início da vida como os seios de uma jovem mulher. Na diagonal secundária a mesma dicotomia também aparece, mas de forma menos enfática. Acho também importante mencionar que esta obra possui muito mais informações. Uma delas é a presença de diferentes classes sociais dividindo o espaço do mesmo tema.

Quando li sobre a composição do quadro de Géricault, mais especificamente sobre as informações contrastantes ao longo de diagonais, procurei usá-la num quadro que pintei na Ilha de Bom Jesus sobre a vista de um estaleiro (Fig. 9). A mensagem principal está na diagonal que vai da parte superior esquerda para o lado inferior direito. Usei o contraste de cores complementares, com ênfase para o magenta e verde. Na outra diagonal, de forma mais tênue, enfatizei o contraste entre luz e sombra.



Figura 9: Estaleiro do Caju Visto da Ilha de Bom Jesus – 35x70cm – óleo s/ linho – 2004

5. Quebra de regras

O que foi falado acima são regras e procedimentos gerais. Está longe de ser algo absoluto e que tenha de ser usado em todos os casos. A maioria das regras existe para ser quebrada! Quebrá-las com consciência pode ser até mais difícil que usá-las. Como mencionei no início, decorar uma regra é muito simples. Difícil é estar inspirado para tentar uma ideia alternativa, algo não convencional. A minha intenção, nos itens acima, foi defender o ponto de vista de que a falta de simetria é boa norma para uma boa composição (mesmo que algo importante venha a ocupar o centro do quadro). Citei, como exemplos, quadros de grandes mestres. Gostaria apenas de acrescentar mais outro ponto de vista. Olhar um quadro (de quem quer que seja) procurando defeitos é um processo limitadíssimo no aprendizado. Tentar interpretar o que achamos de positivo é algo muito mais construtivo (e elegante também).

Coloco agora a seguinte pergunta. É possível uma boa composição ser simétrica? É aí que começa a quebra de regras. Às vezes, há uma mensagem tão superior a ser mostrada que os princípios básicos da composição podem ficar para segundo plano. Naturalmente, essa mensagem impor-

tante está no ponto de vista do artista. É a ele que o quadro deve inicialmente agradar. Muitas vezes ela pode não ser alcançada por quem o observa. Se o autor da obra é ainda inexperiente, pode até ser que haja mesmo erro de composição. Por outro lado, se ele possui certa experiência, um comentário por vezes simplista pode ser desrespeitoso à real capacidade do artista.

Um exemplo de composição simétrica é o próprio quadro do Delacroix, “Caça ao Leão”, mostrado na Fig. 5. O tema está distribuído ao longo de uma elipse centrada na tela. Agora, dizer que isso é erro de composição é, no mínimo, um desrespeito ao grande mestre Delacroix. É mais provável que seja ingenuidade de quem fez a observação. O quadro possui um movimento incrível, bem compatível com o tema. A caça ao leão, naquela época, com faca e lança, era um ato de imensa coragem. A presença de um leão (o rei dos animais) nas redondezas representava grande perigo para os moradores. Aparecerem pessoas dispostas a enfrentá-lo, quase a mão livre, constituía realmente uma ação de grande heroísmo, e merecia ser enaltecido (caçar leões atualmente é, no mínimo, uma grande covardia). No meu entender, esta é a grande mensagem do tema. Observar o não cumprimento de uma possível regra aqui e ali parece algo pequeno nesta situação.

Vamos olhar outro importante quadro da história da arte, a “Última Ceia” de Leonardo da Vinci (veja, por favor, a Fig. 10). Este quadro foi pintado em uma das paredes do refeitório dos padres dominicanos de Santa Maria *delle Grazie*, Milão, e levou três anos para ser concluído.

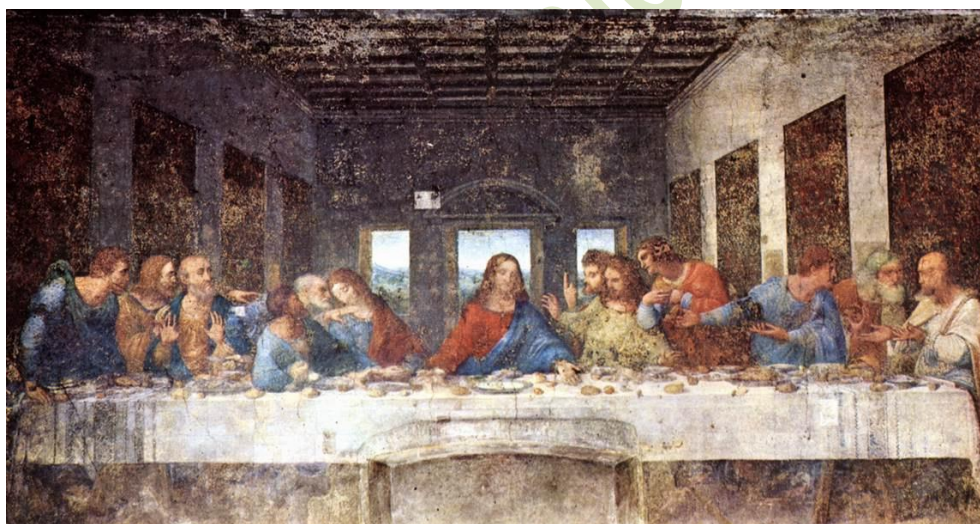


Figura 10: A Última Ceia – Leonardo Da Vinci - 460x880cm – óleo e têmpera s/ gesso – 1495-1497

Diz-se que havia dias em que Da Vinci chegava cedo, pintava até tarde sem interrupções e sem se alimentar. Entretanto, havia outros, muitos outros, em que ficava parado diante do quadro. Talvez pensando em como distribuir suas figuras (que foram todas meticulosamente estudadas). O quadro relata o exato momento em que Cristo anuncia que seria traído por um dos seus doze apóstolos. A ideia principal era retratar o espanto dos apóstolos mediante tão inesperada notícia.

A composição é fortemente simétrica (mas longe de ser monótona). Há seis apóstolos de cada lado de Cristo (cada grupo de seis apóstolos está distribuído em dois grupos de três). Cristo está exatamente no centro do quadro. Há uma monotonia (ou melhor, “monotonia”) de todos os

apóstolos estarem quase que na mesma altura de Cristo. Além disso, as linhas da mesa e da toalha cortam quase que totalmente todo o grande comprimento horizontal da tela.

Leonardo Da Vinci era muito estudioso. Ele conhecia mais do que ninguém todos os fundamentos da pintura. Era profundo conhecedor da divisão áurea (de que falarei mais adiante), e sabia perfeitamente o que estava fazendo. Desses três anos que levou para concluir o quadro, grande parte passou pensando. Se tentássemos compreender tudo que passou pela cabeça desse gênio, levaríamos muito mais tempo, muitos múltiplos de três anos.

Há um grande número de observações que pode ser tirado da sua composição. É interessante a maneira como ele resolveu o problema de colocar treze pessoas do mesmo lado da mesa e num limitado comprimento horizontal. Convém mencionar que esse tema já tinha sido pintado por outros artistas. A solução que encontravam era não colocar todos do mesmo lado. Não haveria espaço. Observe que Da Vinci não colocou todos sentados. Aquele foi o momento da notícia de que haveria um traidor. A agitação de alguns dos apóstolos, não necessariamente sentados, permitiu haver espaço para todos. Solução genial!

Imagine você pintando este quadro. Onde colocaria Judas? Isto deve ter consumido grande parte desses três anos. Pelos estudos de Da Vinci, sabe-se que tentou várias posições. A traição a Cristo era um ponto importante no tema, mas Sua sobriedade deveria ter papel mais relevante. Naturalmente, uma solução seria colocar Judas no extremo da mesa. Entretanto, isso poderia menosprezar o problema. Colocá-lo ao seu lado seria dar muita importância. Da Vinci colocou-o à sua direita, entre o Apóstolo João (que está ao seu lado) e o Apóstolo Pedro. Observe como Judas, mesmo próximo a Cristo, perde importância e é isolado da cena com Pedro comunicando-se com João por detrás dele. Observe, também, que Cristo volta-se mais para os apóstolos à sua esquerda, afastando-se ligeiramente de Judas. Realmente há muita poesia e sentimento nesse quadro.

Há outro grande ensinamento que podemos tirar do quadro de Da Vinci. Não exatamente do quadro, mas de sua postura. Nessa obra, ele passou mais tempo pensando do que pintando. Assim, **pensar** parece ser uma boa norma para qualquer composição.

Enfim, há tantas e tantas informações neste trabalho de Da Vinci, há tantas e tantas mensagens que ver detalhes supérfluos diminuem mais o observador do que a (irrefutável) qualidade da obra. Esta é uma conclusão que vale para a observação de qualquer quadro. Antes de se fazer uma crítica, baseada em alguma das muitas regras que existem por aí, é bom saber da experiência do artista. É preciso ter cuidado para não se fazer uma crítica ingênua perante, às vezes, a grandiosidade do que pode estar sendo mostrando. Melhor ainda seria não se ficar criticando. Acho importante repetir o que disse acima. Aprendemos muito mais olhando o que um quadro tem de positivo do que suas supostas partes negativas.

6. Razão áurea

De tudo que falamos até agora, partimos da motivação, simples por sinal, de qual seria a melhor posição do ponto **P** entre o segmento de reta **AB**. Na verdade, nem chegamos a ver qual seria essa posição. Só pelo fato de termos concluído que seria bom evitar simetria, pudemos tirar várias conclusões sobre o processo da composição. Entretanto, procurei deixar claro, também, que tais

procedimentos não são obrigatórios. Dependendo da grandeza do tema e, o que é mais importante, da experiência (e até mesmo coragem) do artista, esses procedimentos (ou regras) podem ser quebrados.

Vamos, agora, voltar à questão inicial do ponto **P** entre **A** e **B**. A resposta a essa questão vai nos permitir dar outros importantes passos nesse assunto da harmonia da composição. Vimos que o ponto **P** não deve ficar na posição central (situação simétrica). Assim, conseqüentemente, ele deverá se situar ou mais à direita ou mais à esquerda. Vamos considerar, inicialmente, o ponto **P** situado mais à direita, como mostra a Fig. 11. Ele divide o segmento de reta **AB** em dois pedaços, **AP** e **PB**. Podemos dizer, então, que temos três segmentos de reta: **AB** (o maior segmento), **AP** (o de tamanho médio) e **PB** (o menor).



Figura 11: Segmento de reta **AB** dividido pelo ponto **P**

Parece que a primeira definição clara do que veio se chamar **divisão (ou razão) áurea** deve-se a Euclides, o fundador da Geometria, no ano 300 antes de Cristo. A razão áurea é aquela em que a divisão do maior segmento, **AB**, pelo intermediário, **AP**, é a igual à divisão deste pelo menor, **PB**, ou seja,

$$\frac{AB}{AP} = \frac{AP}{PB}$$

É exatamente o valor desta divisão que se chama **número PHI**, iniciais de Phidias, grande escultor grego, que viveu mais ou menos entre 490 e 430 antes de Cristo, a quem historiadores associam o uso da divisão áurea em suas esculturas. Chamando este número pela letra grega Φ , isto é,

$$\frac{AB}{AP} = \frac{AP}{PB} = \Phi$$

e considerando que o segmento **AB** é igual à soma de **AP** com **PB**, pode-se diretamente mostrar que a relação acima leva a uma equação do segundo grau, dada por

$$\Phi^2 - \Phi - 1 = 0 \quad (1)$$

Não entraremos em detalhes sobre as passagens algébricas. Isto poderia, a exemplo da harmonia da composição, desviar a atenção do tema principal. A solução da equação acima dá dois valores, um positivo (o que queremos) e um negativo, que significaria o ponto **P** colocado exterior ao segmento **AB** (que não é o nosso caso). Assim, o valor de Φ é

$$\Phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1,6180339887 \dots$$

Este é um número dito irracional (ele nunca termina nem possui qualquer sequência que permita antever quais serão os próximos algarismos). Na Fig. 12, colocamos o ponto **P** entre o segmento **AB** de acordo com a posição acima calculada (o comprimento **AP** é obtido dividindo-se **AB** por Φ). Na Fig. 13, fizemos o mesmo, mas a tomamos a medida a partir do ponto **B**.



Figura 12: Posição de **P** conforme a divisão áurea (medida feita a partir de **A**)



Figura 13: O mesmo com a medida feita a partir de **B**

Vamos transpor esse raciocínio para o retângulo de uma tela. Fazendo a mesma sequência acima, para os comprimentos horizontal e vertical, obteremos quatro pontos como mostra a Fig. 14. Estes pontos são comumente chamados de **pontos de ouro** do retângulo.

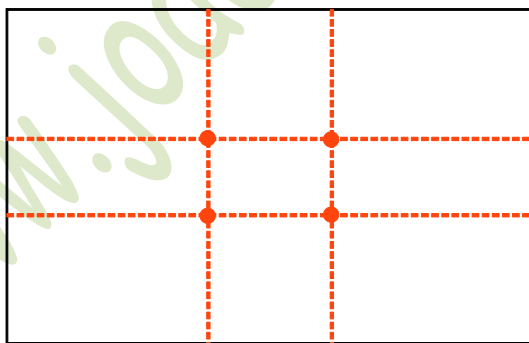


Figura 14: Os pontos de ouro de um retângulo

Na prática, para se usar o número Φ , não há necessidade de se tomar muitos algarismos. Por exemplo, para os comprimentos com menos de 1 metro (onde geralmente se situa a maioria das nossas telas), o uso de $\Phi = 1,62$ permite uma aproximação confiável nas divisões até milímetros. Para comprimentos acima de 1 metro (e menores que 10 metros), a aproximação até milímetros nas divisões pode ser obtida considerando-se $\Phi = 1,618$. E assim por diante.

É comum ouvir-se a seguinte regra prática para localização dos pontos de ouro. Divide-se a tela em três partes iguais (tanto vertical como horizontal) e a interseção dessas linhas corresponderiam a uma aproximação para os pontos de ouro. Isto equivale a tomar para Φ a aproximação de 1,5 (o que levaria os pontos mais para a extremidade). Veja, por favor, na Fig. 15 estes pontos (em azul) comparativamente com a posição dos pontos da figura anterior. Ao se acostumar com esta aproximação, pode-se ter a impressão de que uma composição baseada nos reais pontos de ouro estará com os motivos principais muito deslocados para o centro.

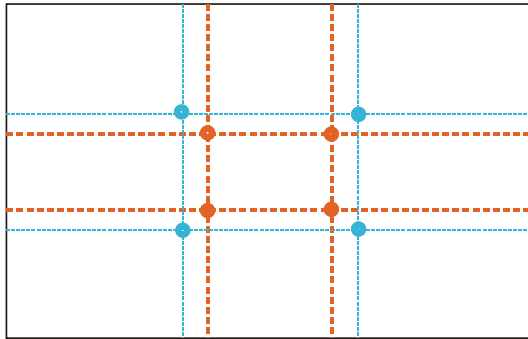


Figura 15: Comparação com o caso aproximado usual

Antes de prosseguir, acho oportuno mencionar que o número Φ (introduzido através da divisão supostamente mais adequada de um segmento) aparece por toda a natureza. Isto é algo muito interessante e, porque não dizer, intrigante. A sua importância foi percebida mais claramente quando se verificou que ele era gerado através da série de Fibonacci (matemático italiano que viveu no início do século XIII). Esta série começa com **0** e **1**, e cada termo seguinte vai sendo a soma dos dois termos anteriores. Assim, o terceiro termo é **1** (0+1); o quarto, **2** (1+1); o quinto, **3** (2+1); e assim por diante. Na sequência abaixo, mostramos alguns termos da série de Fibonacci

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ...

Ela aparece em muitas formas e fenômenos da natureza, indo da espiral da casca de caracóis à espiral de galáxias. Aparece nas formas de plantas, flores e, até mesmo, no nosso conhecido abacaxi. Está relacionado, ainda, a fenômenos de difração da luz, notas musicais etc. O mais interessante é a verificação de que se dividindo um número da sequência de Fibonacci pelo seu anterior, o resultado vai tendendo para o número Φ . Por exemplo, tomando os dois últimos termos da sequência acima, isto é, dividindo-se **21** por **13** obtém-se a aproximação de **1,62** (como vimos, esta é uma boa aproximação para fins práticos). No caso limite (que é um processo matemático), obtém-se o número Φ exatamente! Não é à toa que a **divisão áurea** é também chamada de **lei da divina proporção**.

Poderíamos citar muitos e muitos outros exemplos. É uma relação infindável o uso do número Φ ou da sequência de Fibonacci na natureza e, também, no comportamento humano. Por exemplo, em 1920 descobriu-se que gráficos do sobe e desce das bolsas de valores podem conter o número Φ . Não é nosso objetivo fazer isso aqui (nem haveria espaço). Há livros que tratam só deste assunto. Entretanto, é preciso tomar algum cuidado com essa literatura. Por ser um tema por de-

mais intrigante, pode haver muito misticismo e, conseqüentemente, uma perda de conteúdo e seriedade. No final do capítulo é apresentada uma lista de referências.

Após essa menção sobre a importância do número Φ nas formas da natureza, não é de estranhar que os grandes mestres procurassem introduzi-lo na composição da pintura com o objetivo da busca da harmonia. A maneira mais simples de se fazer isso é procurar colocar a parte mais importante da pintura sobre um dos **pontos de ouro**. Pode-se usar mais que um, entretanto, usar os quatro com igual ênfase pode levar a uma composição simétrica e monótona.

Um bom exercício é observar quadros dos grandes mestres e ver onde estão os pontos de ouro. Vamos tomar novamente o quadro de Delacroix, “Liberdade Guiando o Povo” (veja, por favor, a Fig. 16). Observamos que no entorno de um dos pontos principais foi colocada a jovem mulher e ele está próximo a um dos seus seios (os demais pontos não caem em posições tão relevantes).



Figura 16: Liberdade Guiando o Povo – Eugène Delacroix - 260x325cm – óleo s/ tela – 1830

Isto não significa, necessariamente, que Delacroix tenha feito tal estudo em relação aos pontos principais do quadro. Pode ser que sim, pode ser que não. Um quadro bem conhecido, onde isso foi feito conscientemente, é “Adoração dos Reis Magos”, de Velazques, que está no Museu do Prado, Madri. A cabeça do menino Jesus foi colocada exatamente na posição de um dos pontos de ouro, como está mostrado na Fig. 17.

Outro quadro que achei, onde um dos pontos de ouro está colocado numa posição tão particular (que talvez tenha sido feito realmente com consciência) é a “Primeira Missa no Brasil”, de Victor Meirelles, que está no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Veja, por favor, a Fig. 18.



Figura 17: Adoração dos Reis Magos –Velazquez - 203x125cm – óleo s/ tela – 1919

Localizar os pontos principais de uma tela através da divisão áurea e colocar os motivos mais importantes sobre um ou mais desses pontos (não todos para evitar uma composição simétrica e monótona) leva sempre a uma composição agradável. Como disse, isto pode ser feito conscientemente ou não. Para fazê-lo de forma consciente, basta que se trace na tela os riscos básicos para identificação desses pontos (como está mostrado na Fig. 14).

No caso de uma composição simples, onde as partes principais são bem claras, não há porque não colocá-las onde estão os pontos de ouro. Para concluir esta seção, vou usar uma composição simples, que é um quadro meu mesmo, e chamar a atenção para um detalhe que julgo importante. O quadro é o da Fig. 19, uma paisagem do Largo de Santa Rita, no centro do Rio. Como vemos, usei dois dos pontos principais para colocar a frente da Igreja de Santa Rita (isto aconteceu de forma inconsciente, não planejei onde ficariam esses pontos antes de começar o quadro).

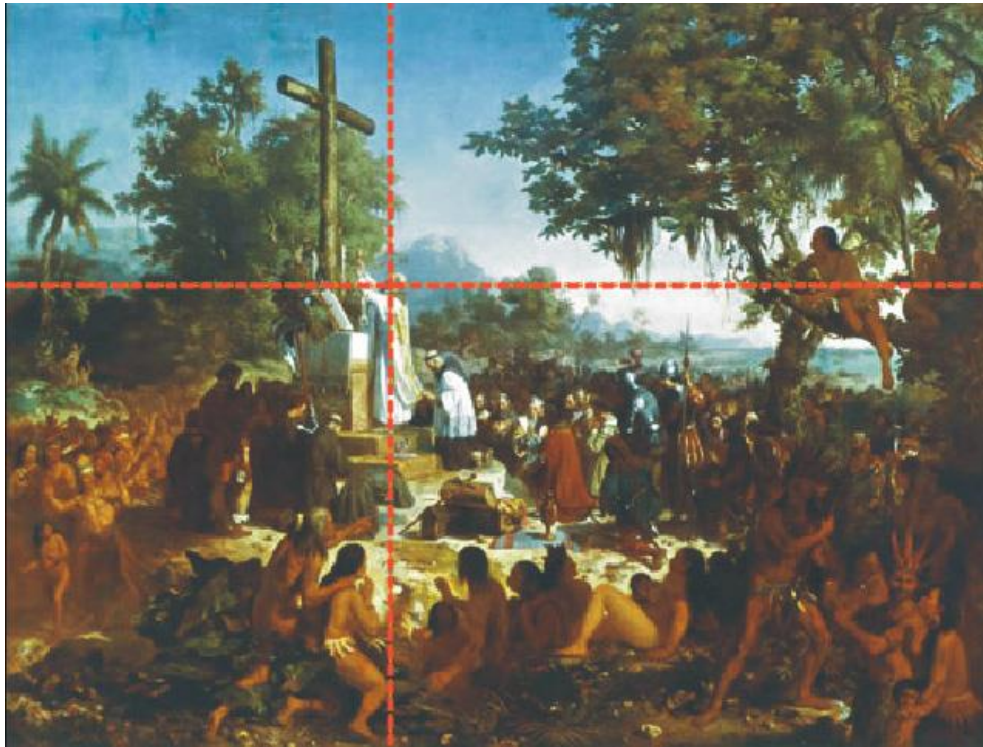


Figura 18: Primeira Missa no Brasil – Victor Meirelles - 268x356cm – óleo s/ tela – 1860



Figura 19: Largo e Igreja de Santa Rita – 40x50cm – óleo s/ linho – 2008

O que quero chamar a atenção é para a linha tracejada azul, que é a **linha do horizonte**. Ela está localizada na altura dos nossos olhos. No caso da paisagem do quadro, ela corresponde a uma vista tomada em pé e sobre uma superfície horizontal. Assim, a linha do horizonte fica mais ou menos na altura da cabeça das pessoas (como está no quadro). Naturalmente, neste caso, todas as portas devem ser maiores que a altura da linha do horizonte (como também está no quadro). Tem de ser assim, caso contrário as portas ficariam menores que as pessoas. Isto é um erro comumente encontrado (no caso é erro mesmo – não é quebra de regra). Perde-se toda a proporcionalidade e a composição fica bem desagradável.

7. Progressão em PHI

Vou aqui falar sobre um tipo de composição muito harmonioso, relacionado à chamada progressão em Φ . Esta progressão baseia-se no seguinte. Se tivermos certo comprimento inicial e o multiplicamos por Φ obteremos um comprimento maior, harmoniosamente relacionado ao anterior pela razão áurea. Se multiplicarmos esse comprimento resultante novamente por Φ , teremos outro ainda maior, também harmoniosamente relacionado com os anteriores. Podemos ir repetindo essa operação quantas vezes quisermos. O conjunto de comprimentos resultantes forma a progressão em Φ . Por exemplo, se tivermos um padrão inicial, que chamarei de I , os termos da progressão são

1º termo: I
 2º termo: ΦI
 3º termo: $\Phi \Phi I = \Phi^2 I$
 4º termo: $\Phi \Phi^2 I = \Phi^3 I$
 5º termo: $\Phi \Phi^3 I = \Phi^4 I$
 6º termo: $\Phi \Phi^4 I = \Phi^5 I$
 etc.

Como vemos, não é difícil construir esses comprimentos a partir do padrão inicial I . Basta ir fazendo multiplicações por Φ . Usando a equação (1), pode-se diretamente mostrar que cada termo da progressão é igual à soma dos dois anteriores (algo parecido com a série de Fibonacci). Assim, começando com o terceiro termo, temos

3º termo: $\Phi^2 I = \Phi I + I$
 4º termo: $\Phi^3 I = \Phi^2 I + \Phi I$
 5º termo: $\Phi^4 I = \Phi^3 I + \Phi^2 I$
 etc.

A Fig. 20 mostra a construção desses termos a partir de um certo padrão inicial (comprimento em vermelho). O comprimento seguinte, que está em verde, é Φ vezes ele (tomei o valor de Φ como 1,62). O próximo comprimento, em azul, é Φ vezes o comprimento do verde (ou a soma dos dois anteriores). E assim sucessivamente.

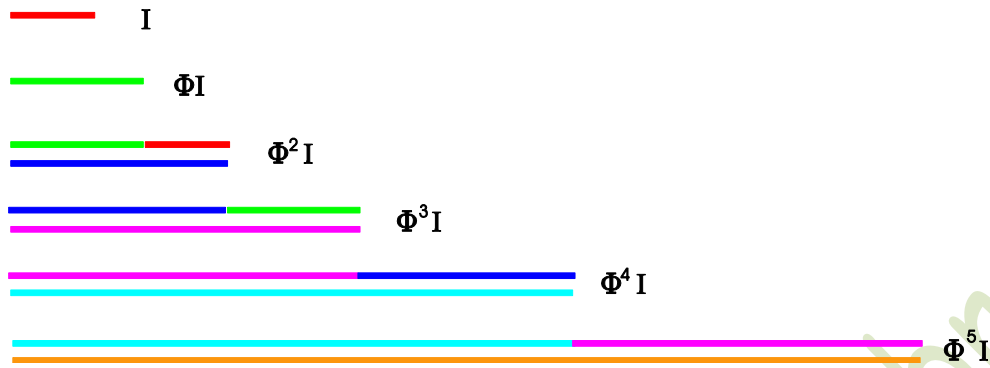


Figura 20: Progressão em PHI a partir de certo comprimento inicial

Temos, então, uma série de comprimentos que vão crescendo a partir de potências de Φ (a título de ilustração, o termo progressão é porque, matematicamente, o conjunto de comprimentos forma uma progressão geométrica com razão Φ). Inicialmente, o tema onde se prestou atenção nisso foi o corpo humano. Veja, por favor, a Fig. 21. O padrão de comprimento inicial é a distância que vai das sobrançelas à base do nariz.

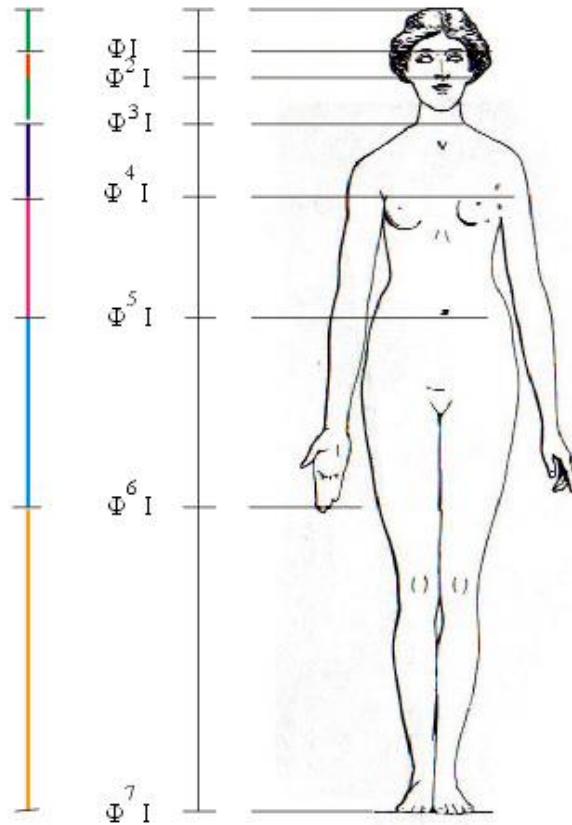


Figura 21: Corpo de uma mulher segundo progressão em PHI

A origem para marcar os comprimentos está no topo da cabeça. O primeiro termo da progressão é o comprimento que vai até as sobrancelhas. O segundo vai até a base do nariz. O terceiro, até o início do pescoço. O quarto, até a parte superior dos seios. O quinto, até o umbigo. O sexto até a ponta dos dedos e o último até a base dos pés.

Este padrão de modelo feminino foi encontrado nas estátuas do tempo de Phidias (cerca de 500 anos antes de Cristo) e foi muito usado na pintura. O artista Sandro Botticelli pintou “Venus” (a deusa da formosura, do amor e da beleza) usando este padrão de beleza (veja, por favor, a Fig.22).

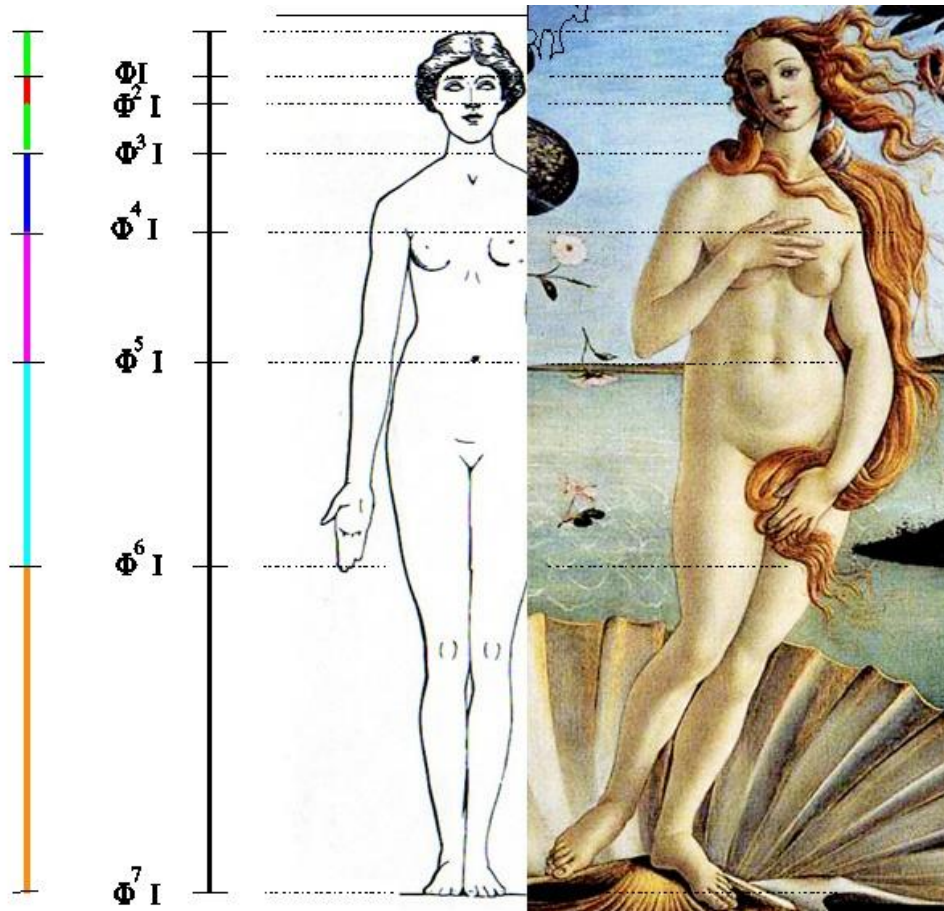


Figura 22: Detalhe do quadro: **O Nascimento de Vênus** – Uffizi - Florença – 1485

Pode ser que alguém esteja questionando tal padrão de beleza, datado de alguns séculos antes de Cristo. Pode ser, também, que tal questionamento seja sugestionado por imagens de uma mídia local, nem sempre preocupada com o belo artístico. Não é minha intenção convencer ninguém, muito menos tentar discorrer sobre tão polêmico assunto. Entretanto, apresentando fatos, creio que poderemos refletir melhor a respeito.

Há muitas deusas atuais que têm essas mesmas medidas. O problema é que são muito famosas e, portanto, não podemos ficar usando suas imagens com facilidade (nem mesmo com dificuldade). Podemos, também, achar algumas deusas, ou próximo disso, perto da gente. Entretanto, por não

serem famosas, não gostariam de tornar público tais atributos (mas, no íntimo, são nitidamente vaidosas por os possuírem). É complicado. Assim, a solução que encontrei foi sair dos nossos dias e ir um pouco para trás. Uma mulher elegante, relativamente alta, e admirada quase que por unanimidade, dificilmente não possui o padrão de beleza de Phidias. Provavelmente, já ouvimos falar de Rita Hayworth, a famosa intérprete de Gilda, um papel que confundiu muito artista e personagem. Veja, por favor, a Fig. 23 (por coincidência, vestida de Gilda).

É fantástica a coincidência! Quando tive a ideia de procurar por deusas próximas aos nossos dias não esperava tal coincidência. Afinal, são mais de dois milênios entre uma deusa e outra. A Ava Gardner é também outra deusa. Quem tinha alguma dúvida sobre o relacionamento do número Φ com a beleza do universo, agora, acredito, não resta nenhuma. Só um pequeno detalhe. Pode ser que alguém ache que a linha do comprimento $\Phi^6 I$ não está coincidindo com as linhas da Rita. Está sim. Apenas a sua elegância não permite andar com os ombros arriados (um detalhe que as deusas daquele tempo não atentavam – também não usavam sapatos altos).

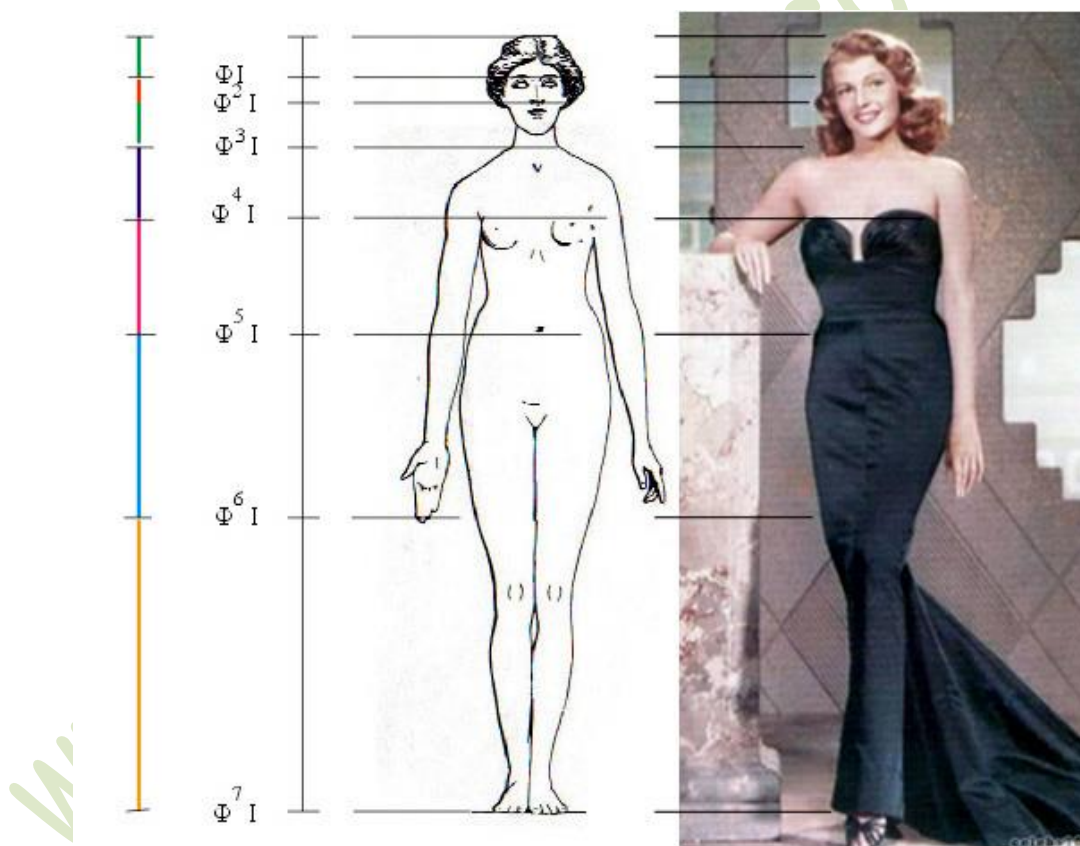


Figura 23: Uma deusa próxima do nosso tempo

8. Progressão em PHI na paisagem

Vimos na seção anterior que o corpo feminino, pelo menos o das deusas, apresenta uma harmonia em relação ao número Φ (conhecida há pelo menos 2.500 anos). A partir de um padrão inicial I (medida entre a base do nariz até a parte superior da sobrancelha) podem-se saber as medidas

mais harmoniosas de uma mulher através da progressão em Φ . A sua altura é $\Phi^7 I$ e cada termo da progressão representa a posição de uma parte do corpo, medida a partir da cabeça.

No final do livro *"The Curves of Life"*, de Theodore Cook, citado nas referências, é mostrada a utilização dessa mesma escala em Φ na composição de uma paisagem de Turner, que está na Nacional Galeria de Londres (veja, por favor, a Fig. 24). Isto não significa que a utilização dessa progressão tenha sido feita de forma consciente pelo artista. Talvez não, pois notamos que as partes do quadro encaixam-se de forma aproximada dentro da escala. Segundo Cook, se há harmonia numa composição, não é difícil encontrar algum relacionamento com o número Φ .

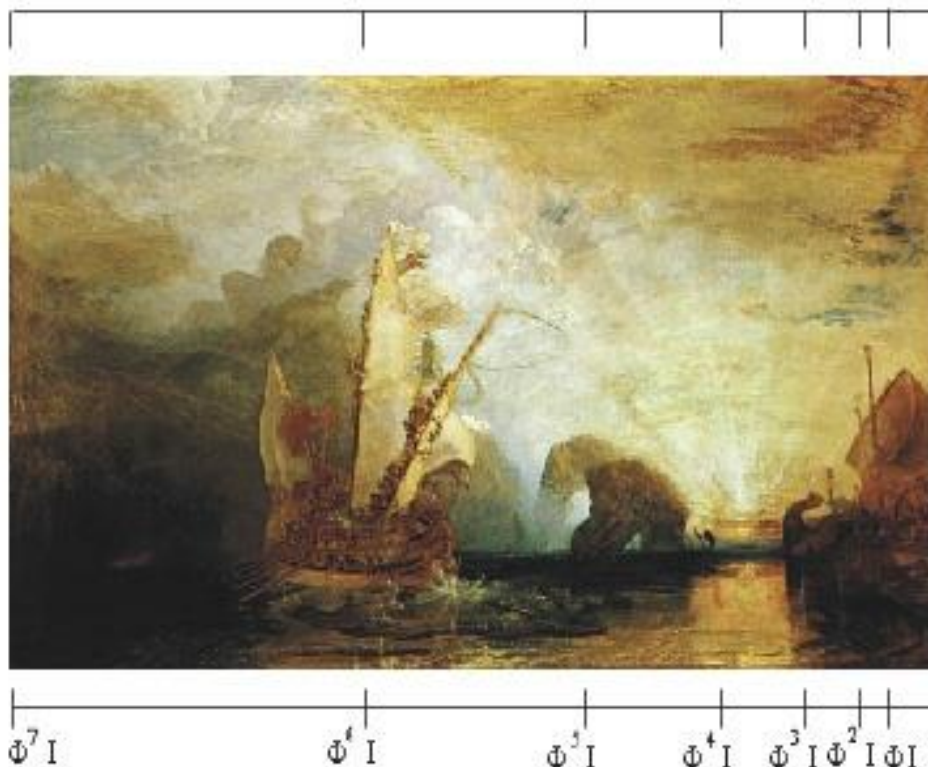


Figura 24: *Ulisses* – Turner - 132x203cm – óleo s/ tela – 1848

Não precisamos voltar tanto no tempo para encontrar outros exemplos. Sem muito esforço verifiquei essa progressão em alguns de meus quadros e de meus colegas. Não é minha intenção mostrá-los aqui. Tenho certeza de que o leitor, se artista, poderá encontrar essa progressão nos seus próprios quadros. Poderá notar, também, que tais quadros sempre lhe transmitem a sensação de uma composição agradável.

O que pretendo apresentar nesta seção é uma generalização do que foi introduzido por Cook. Primeiramente, vamos ver como, partindo do comprimento de uma tela, marcar os limites dessas regiões. Seja, então, X a medida desse comprimento. Consideremos que ele vai de **A** até **B** (algo parecido com o que foi mostrado na Fig. 1). No caso da construção da escala do corpo feminino, nós partimos de um padrão inicial **I** e fomos obtendo as diversas partes da escala pela multiplicação por Φ , até chegar na sua altura. Aqui já temos o comprimento final, que é o tamanho da tela (por enquanto, o lado horizontal). Assim, vamos obtendo as partes da escala seguindo caminho

inverso, isto é, dividindo esse comprimento por Φ , o resultado por Φ novamente e assim por diante. Dividindo-se, então, X por Φ , obteremos o ponto C , medido a partir de B (como é fácil ver, é o mesmo ponto P da Fig. 13).

Para dar um caráter mais prático ao que estamos falando, consideremos que X seja o comprimento de uma tela cuja medida horizontal valha 70 cm. Assim, tomando Φ com a aproximação de 1,62, temos que a distância BC é dada por

$$BC = 70 \div 1,62 = 43,2 \text{ cm}$$

O outro termo é obtido dividindo-se este resultado novamente por Φ . Chamando de D a posição deste ponto em relação a B , temos

$$BD = 43,2 \div 1,62 = 26,7 \text{ cm}$$

O primeiro caso corresponde a uma progressão em Φ com dois termos e o segundo com três termos. Veja esses dois casos mostrados na Fig. 25. É interessante observar que as linhas verticais que passam por C e D conterão os chamados **pontos de ouro** da tela. Assim, a progressão em Φ contém, como caso particular, o que vimos na seção 6.

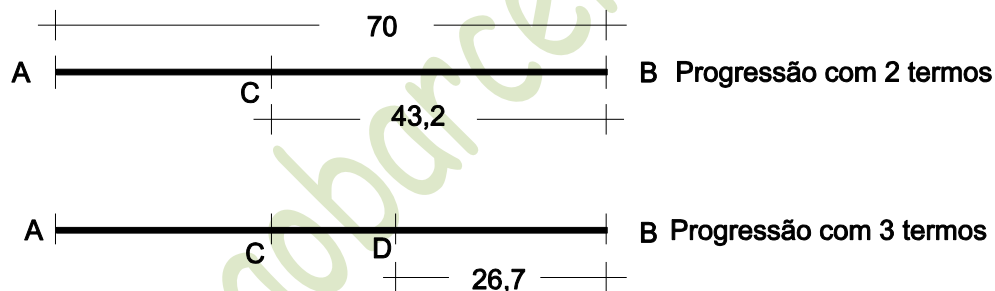


Figura 25: Exemplos de progressão em Φ com dois e três termos

Podemos continuar o processo acima e escrever outros termos (basta ir dividindo o último comprimento encontrado por Φ). Assim, dividindo 26,7 cm por Φ obteremos o ponto E , cuja distância BE é dada por

$$BE = 26,7 \div 1,62 = 16,5 \text{ cm}$$

Veja a Fig. 26 onde mostramos divisões até 6 termos (com 7 termos teríamos a escala do modelo feminino). Nada nos impede de dizer que os pontos E , F , G etc. estão relacionados a pontos de ouro secundários. A generalização de que falei acima é que podemos usar na composição de uma paisagem qualquer das divisões que aparecem na Fig. 26 (ou até outras que não escrevemos). Não há porque só usar (com todos os seus méritos) a escala do corpo feminino.

Como mencionei acima, alguns dos meus quadros e de meus amigos estão dentro dessas escalas. Em todos eles (acredito que os dos meus amigos também) isto ocorreu de forma intuitiva. Acho que não é importante mencionar nenhum desses quadros aqui. Como de praxe, para aumentar meu poder de convencimento, vou me ater aos grandes mestres da história da arte. Antes, porém, deixe-me fazer mais um comentário. Quando estudamos a localização dos chamados **pontos de ouro** de uma tela, falamos que uma boa composição seria colocar as partes principais da composição sobre alguns desses pontos (quando, é claro, isso fosse possível).

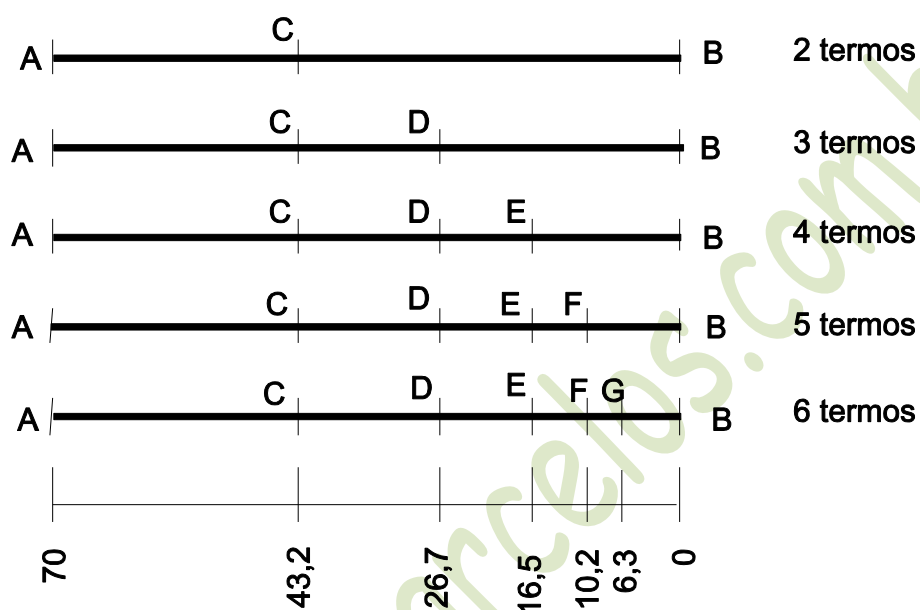


Figura 26: Mais exemplos de progressão em Φ

Nada impede, dentro do que foi apresentado acima, de que se continue a fazer isso, pois, para qualquer escala que tomarmos, os mesmos **pontos de ouro** ainda estarão lá. O que estamos vendo é que a partir de escalas com 4 termos outros pontos aparecem e algumas partes do tema podem se localizar sobre esses pontos também. Entretanto, agora, surge outra possibilidade interessante de composição, que corresponde a uma extensão do que se faz normalmente, que é a **disposição de partes do quadro por regiões**.

Vamos ao exemplo. Coincidentemente, eu estava com uma aquarela do Thomas Ender, onde buscava um tema para a minha série de quadros chamada "Mexendo com o Tempo", que será mostrada no capítulo seguinte. Ela data de 1817 ou 1818. É uma vista da Igreja de Santa Luzia e do Morro do Castelo, tomada mais ou menos de um local onde hoje fica a Rua de Santa Luzia. Nesta época, a Igreja não tinha nenhuma de suas duas torres. Era uma pequena capela. Observei que as partes desse quadro, numa composição muito harmoniosa por sinal, distribuem-se numa escala de progressão em Φ com 5 termos, como mostra a Fig. 27 (usei linhas tracejadas mais finas para não interferir na suavidade da aquarela).

Vemos que no primeiro espaço da divisão está a Igreja de São Sebastião, que foi extinta juntamente com o Morro do Castelo. No segundo espaço, na parte superior, está parte do Forte de São

Sebastião ou do Colégio dos Jesuítas. Na parte inferior, há uma construção, que parece ser residencial. A Igreja de Santa Luzia ocupa o terceiro espaço. No quarto está parte do barranco para o mar e no quinto isola-se uma figura humana. Observa-se, também, que, excetuando-se a residência, todas as partes mencionadas unem-se através de uma bonita diagonal que acompanha a linha do Morro do Castelo.



Figura 27: Vista da Ig. de São Sebastião no Caminho de Sta. Luzia – Thomas Ender - Aquarela – 1817/1818

Na Fig. 28 fiz a divisão com a progressão em Φ também na vertical (agora com 4 termos). Observe praticamente nada importante está colocado sobre os pontos de ouro (é, sem dúvida, uma composição através da ocupação de espaços – não sei se de forma consciente ou não). Observe ainda que no interior do retângulo central (que liga os quatro pontos de ouro) estão colocadas partes importantes do quadro. Aproveito para enfatizar o que disse no início. Não há problema algum nisso. Seria ingenuidade falar algo nesse sentido dentro de tão bela composição.

Para concluir esta seção, vou apresentar mais uma ilustração sobre o número Φ e a série de Fibonacci (com o intuito de ressaltar a importância da progressão em Φ). Como disse no início, há várias outras maneiras de se usar o número Φ na composição de uma pintura. Particularmente, acho que a progressão em Φ é um caso bastante especial. Falamos na Seção 6 sobre o relacionamento dos termos da série de Fibonacci com o número Φ , ou seja, que se dividindo um termo qualquer pelo seu precedente o resultando vai tendendo para o número Φ .

Agora, observe algo interessante. Fazendo uso da equação (3), que dá o valor de Φ , podemos mostrar que potências de Φ satisfazem as relações

$$\begin{aligned}\Phi^2 &= \Phi + 1 \\ \Phi^3 &= 2\Phi + 1 \\ \Phi^4 &= 3\Phi + 2 \\ \Phi^5 &= 5\Phi + 3 \\ \Phi^6 &= 8\Phi + 5 \\ \Phi^7 &= 13\Phi + 8 \\ \Phi^8 &= 21\Phi + 13 \\ \text{etc.}\end{aligned}$$

Vemos que os coeficientes Φ e os termos sem Φ são elementos da série de Fibonacci. Ou seja, as potências de Φ geram a série de Fibonacci.



Figura 28: Análise da mesma paisagem com progressão em PHI também na vertical

Para a gente refletir mais um pouco sobre o relacionamento da natureza e do comportamento humano com o número Φ e a série de Fibonacci, vou apresentar um exemplo extraído do livro do Mario Livio, também citado nas referências. Antes, porém, deixe-me dar uma explicação para melhor situar o que vai ser apresentado. Se jogarmos uma moeda para o alto repetidas vezes, notaremos que o número de vezes que dá uma face é aproximadamente o da outra, ou seja, a probabilidade de cada face é de 50%. Se jogarmos um dado sobre uma mesa, também repetidas vezes, notaremos que cada face tenderá a aparecer um número igual de vezes, pois a probabilidade também é a mesma (no caso 17% aproximadamente).

Vamos então ao exemplo do livro. Foi feita uma experiência onde tomaram-se várias tabelas, de naturezas bem diversificadas (todas nos Estados Unidos). Uma delas era o preço de gado e colheitas das fazendas nos diversos estados. Outra era a população dos condados (espécie de bairros) com mais de um 5.000 habitantes. Outra era o número de vítimas nos terremotos e assim por diante. O importante a enfatizar é que as tabelas referiam-se a assuntos sem nenhuma correlação. É natural esperar-se encontrar os algarismos de 1 a 9 com igual probabilidade dentro dos diversos números de cada tabela, ou seja, uma probabilidade de aproximadamente 11% para cada algarismo. Para surpresa, isto não acontece. Os algarismos de 1 a 9 não aparecem com igual probabilidade dentro dos muitos números de cada tabela. Verificou-se que o número 1 aparece bem mais freqüentemente, no entorno de 32%. O algarismo 2 com algo em torno de 17%. E assim vai diminuindo com o algarismo 9 aparecendo menos de 5%. Em outras palavras, nos números relacionados a dados da natureza e do comportamento humano, os algarismos de 1 a 9 não aparecem com igual probabilidade. O mais surpreendente é que são essas mesmas probabilidades que encontramos ao tomar um número razoavelmente grande de termos da série de Fibonacci (digamos dois mil). Este é mais um exemplo prático de como os termos da série de Fibonacci e, conseqüentemente o número Φ , estão associados à natureza.

9. Usando a progressão em PHI numa paisagem

Após este estudo, fiquei motivado em usar a progressão em Φ na composição de uma paisagem. Naturalmente, não poderia ser qualquer paisagem (aliás, a escolha do tema precede à composição). Eu tinha pintado com nosso grupo na Lagoa Rodrigo de Freitas na semana anterior. Ficou combinado de voltarmos ao mesmo local no encontro seguinte. Vi pelas fotos que havia um corte onde a progressão em Φ poderia se encaixar muito bem, tanto no comprimento horizontal como no vertical. Assim, preparei uma tela (40x60 cm) como mostra a Fig. 29. Eu a dividi com seis termos na horizontal e seis na vertical (eu tinha planejado, de acordo com o corte, que usaria essa escala).

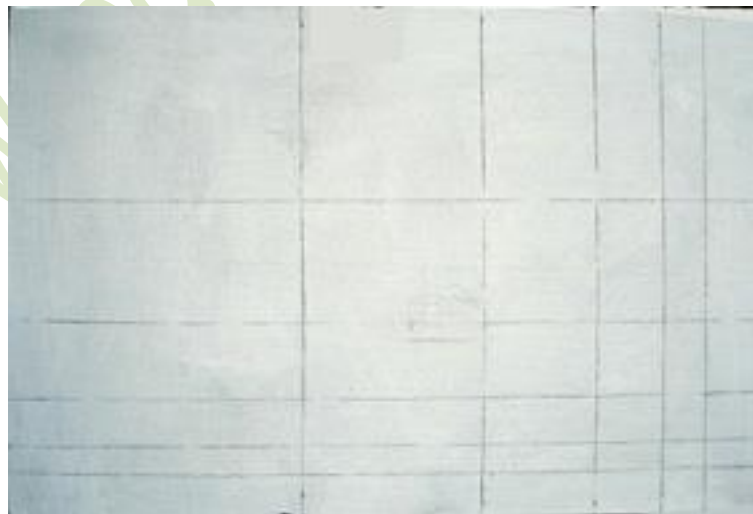


Figura 29: Tela 40x60 cm dividida horizontal e verticalmente numa progressão em PHI com 6 termos

Devo confessar que tive dificuldades em colocar o desenho dentro desse emaranhado de divisões. Fui obrigado até a apagar um pouco algumas linhas para não me atrapalhar. Melhor atitude seria ter feito o estudo preliminarmente num desenho separado ou numa foto (ou numa montagem conveniente de fotos). Isso facilitaria a transposição do tema para a tela, ajeitando as partes dentro dos espaços da progressão. Entretanto, depois de alguns deslocamentos aqui e ali, fiz o desenho que está na Fig. 30. Vê-se que as linhas iniciais indicativas da progressão estão bem tênues.

Aí mesmo no local fiz a marcação inicial do quadro e o terminei em casa no dia seguinte (a partir do capítulo 7 apresentarei detalhes do processo criativo). O quadro pronto está na Fig. 31, onde coloquei novamente os traços da progressão para mostrar como dividi as partes do tema dentro dos espaços.



Figura 30: Desenho da composição

A principal parte do primeiro espaço vertical é o Morro do Corcovado, fazendo uma bonita diagonal que se liga com o reflexo do morro ao fundo, mais à direita. Essa diagonal me chamou logo à atenção quando vi esse corte na calma manhã que estava fazendo. Na parte inferior deste mesmo espaço vertical, simulei uma vegetação à esquerda, sem muitos detalhes, para que nossa atenção não fosse desviada da sequência dos termos da progressão. A construção que aparece quase ocupando toda a região central é o Clube Piraquê. Para ajudar na composição, coloquei a sua parte mais iluminada sobre o ponto de ouro da parte inferior direita.

Nesta composição, além de preencher convenientemente os espaços entre os termos da progressão, procurei usar os limites de suas linhas para coincidir com algumas linhas importantes do te-

ma. Por exemplo, a linha do horizonte cai exatamente sobre a separação da segunda para a terceira região. Podemos observar que as demais linhas horizontais seguintes também foram usadas convenientemente. Fiz o mesmo com as duas últimas linhas verticais, onde elas coincidem com os mastros dos barcos. Era uma manhã muito calma. Procurei transmitir isso no quadro através de algumas linhas horizontais (como, por exemplo, no céu) e nos reflexos. Para evitar uma possível monotonia, cortei essas linhas convenientemente com algumas linhas verticais aqui e ali.

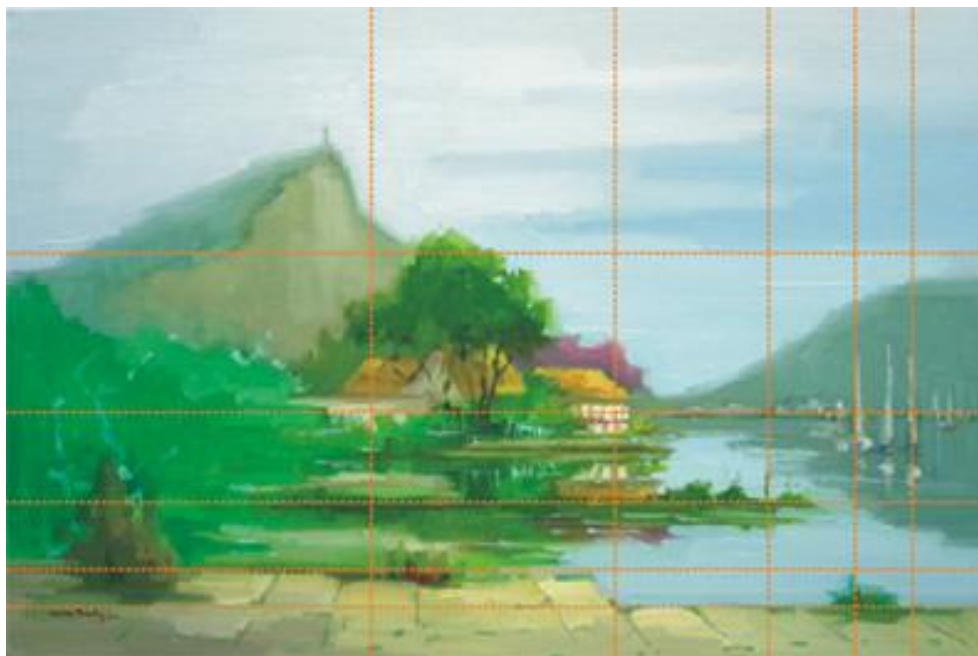


Figura 31: Clube Piraquê e Reflexos na Lagoa – 40x60cm – óleo s/ linho – 2008

Tudo o que foi dito acima foi feito de forma consciente. Antes que alguém fale alguma coisa, também coloquei conscientemente uma árvore no centro do quadro. Não a vejo atrapalhando em nada, pelo contrário. Sua finalidade foi suavizar um pouco a arquitetura do Clube Piraquê e deixar que a tranquilidade da paisagem falasse mais alto. Na Fig. 32, aparece o mesmo quadro acima, em tamanho maior e sem as linhas indicadoras da progressão em Φ .

10. Conclusão

Disse, ao iniciar esse estudo, que não sabia como alguém poderia iniciar um quadro com o número infundável de regras que existem por aí. Agora, ao chegar ao final, parece que houve certa incoerência de minha parte, pois discorremos sobre muitos e muitos aspectos da composição de uma pintura. Não houve não. A base de tudo que foi falado é muito pequena. Primeiramente, vimos que uma boa norma na composição era evitar simetria demasiada. Isto não significa, na minha opinião, evitar o centro da tela. Falamos do uso das diagonais e, depois, sobre a razão áurea (o que levou aos conceitos dos pontos de ouro e da progressão em Φ). Falamos, também, sobre não usar regra alguma.

Se olharmos bem, não há muita coisa. O importante mesmo é que, por trás de tudo que foi dito, devemos estar abertos para procurar a composição mais adequada para o quadro que vamos iniciar. Vimos, também, que a mensagem do tema pode estar muito acima daquilo que poderemos transmitir pela arrumação de suas partes. Assim, neste caso, é melhor deixar que o tema fale por si e, caso seja necessário, que as regras (as poucas que vimos) sejam quebradas.

Para concluir, há ainda uma regra muito usada (e que já usei muito também) que cores quentes devem ficar no primeiro plano e as cores mais frias nos planos seguintes. Seguir tal regra significa que nunca pintaremos uma paisagem com céu amarelo ou vermelho. Realmente, levei muito tempo para pintar um quadro assim. Não há necessidade de usar uma cor fria para colocar determinada parte no fundo do quadro (e uma cor quente para colocá-la na frente). Isso ajuda, mas não é condição necessária. Uma perspectiva correta, os tipos de pinceladas etc. podem levar algo para o fundo ou para a frente, independentemente da cor que tenha.

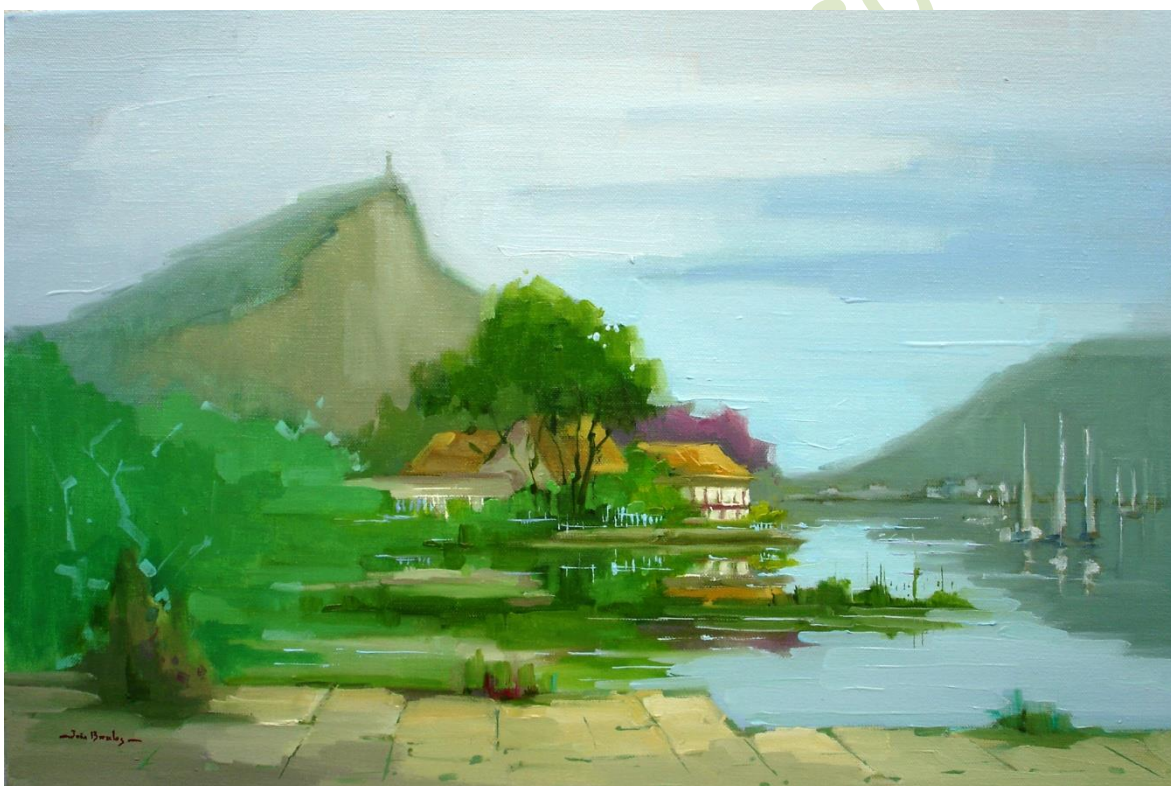


Figura 32: Clube Piraquê e Reflexos na Lagoa – 40x60 cm – óleo s/ linho – 2008 – Pigmentos: PW6, PV19 (R), PR249, PBr7 (sena queimada), PY110, PY3, PY17, PY42 (T), Vessi (Winton), PG36, PG7, PG17, PB15:4, PB15, PB60 e PV23.

Referências:

1. Theodore Andrea Cook, *The Curves of Life*.

2. **Mario Livio**, *Razão Áurea – A História de PHI – Um Número Surpreendente*.
3. **D. Fifi**, *O Número PHI e a Série de Fibonacci* – (artigo de uma carismática professora de Sobral – Ceará – <http://www.seara.ufc.br/donafifi/donafifi.htm>).
4. **Matila Ghyka**, *The Geometry of Art and Life*.
5. **György Doczi**, *The Power of Limits*.

www.joaobarcelos.com.br