

Georgina de Albuquerque  
742



# DESENHO COMO BASE NO ENSINO S ARTES PLASTICAS

APRESENTADA NO CONCURSO PARA A Cadeira de Desenho  
URSO DE PINTURA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES  
PELA PROFESSORA GEORGINA DE ALBUQUERQUE

RIO DE JANEIRO 1947

I N M E M O R I A M

AO PATRONO DA CADEIRA EM CÔNCURSO

O GRANDE ARTISTA E EMERITO PROFESSOR

LUCILIO DE ALBUQUERQUE

E' DEDICADA A PRESENTE TÊSE

TÊSE DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE - ERRATA

PAG.	PERIODO	LINHA	
4	4°	2 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- PELA ASSIMILAÇÃO DO REI LEIA-SE:- E NA ASSIMILAÇÃO DO REI
4	5°	2 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- TIJOLO CRU LEIA-SE:- TIJOLO COSIDO E ESMALTADO
6	5°	1 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- MANUAL PAUSELINO LEIA-SE:- MANUAL PANSELINO
6	7°	2 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- QUE O DO FERRO FORJADO LEIA-SE:- QUE O FERRO FORJADO
6	8°	2 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- ARTE DE ROMA LEIA-SE:- ARTE DA ITALIA
7	1°	6 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- COMO FOI MAIS TARDE LEIA-SE:- COMO FORAM MAIS TARDE
8	1°	3 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- COMPREENDEU A DECORAÇÃO LEIA-SE:- COMPREENDEU A DECORAÇÃO MURAL
9	5°	6 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- NESSAS PESQUIZAS LEIA-SE:- ESSA S PESQUIZAS
9	5°	9 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- É QUE CONSTITUE, LEIA-SE:- É QUE CONS TITUEM
11	5°	1 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- O DESENHO SENDO A ARTE LEIA-SE:- O DESENHO FIGURADO, SENDO A ARTE
12	3°	11 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- RELAÇÕES INTRADEPENDENTES LEIA-SE:- RELAÇÕES INTERDEPENDENTES
12	3°	13 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- DESENHO COM UMA CONSTRUÇÃO LEIA-SE:- DESENHO COMO UMA CONSTRUÇÃO
12	4°	4 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- SEM FA ZER MAIS OU MENOS PERSPECTI- LEIA-SE:- SEM FAZER PERSPECTIVA -VA
16	4°	2 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- É A OSSATURA DO ESTUDO LEIA-SE:- É A ESTRUTURA DO ESTUDO
16	7°	6 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- OS RESULTADOS DA PERSPECTIVA LEIA-SE:- OS EFEITOS DA PERSPECTIVA
18	1°	1 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- PROFUNDIDADE CONSTRUTIVA LEIA-SE:- PROFUNDIDADE PERSPECTIVA
19	5°	1 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- DEPOIS DE O TER OBSERVADO LEIA-SE:- DEPOIS DE TER OBSERVADO
21	3°	16 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- A PERSPECTIYA É CIENTIFICAMENTE LEIA-SE:- À FOTOGRAFIA É CIENTIFICAMENTE
22	1°	5 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- ALTURA LARGURA E COMPRIMENTO CONVEM CONSULTAR A PAG. II ULTIMO PERIODO E LEIA-SE:- ALTURA LARGURA E PROFUNDIDADE
22	3°	3 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- O TAMANHO DO OBJETO LEIA-SE:- A MAIOR DIMENSÃO DO OBJETO
22	3°	6 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- DEPENDE O RESULTADO DO DESENHO LEIA-SE:- DEPENDE O ASPECTO DO DESENHO
24	5°	2 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- NATUREZA DO ARTISTA SEJA LEIA-SE:- NATUREZA DO ARTISTA FÔR
26	1°	3 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- EFEITOS DE LUZ E SOMBRA, QUE DÁ LEIA-SE:- EFEITOS DE LUZ E SOMBRA, QUE DÃO
26	1°	6 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- NA AULA DE GEOMETRIA LEIA-SE:- NA AULA DE PERSPECTIVA
34	5°	2 <sup>A</sup>	O/S/LÊ:- ALUNO INEXPERIENTE PROMIDO LEIA-SE:- ALUNO INEXPERIENTE PREMIDO

O DESENHO COMO BASE NO ENSINO DAS ARTES PLASTICAS

POR

GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Titulada pela Escola de  
Belas Artes de Paris em 1910

Livre docente de pintura da Escola Nacional de Belas Artes por concurso de provas em 1927. Ex professora contratada da cadeira paralela de pintura da Escola Nacional de Belas Artes em 1934. Ex professora e chefe de sessão do curso de arte decorativa da Universidade do Distrito Federal (1935) Professora interina da cadeira de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes (1927) Professora interina da cadeira ora em concurso, da mesma Escola (1939) Com 8 (oito) anos de professorado nesta mesma Escola. Grande medalha de prata (1909); pequena medalha de ouro (1912) e grande medalha de ouro (1919) nos Salões Nacionaes de Belas Artes - Primeiro grande premio no Salão Argentino (1937) Quadros nos Museus de Belas Artes, Historico, Municipal e de Arte Decorativa do Rio de Janeiro, Pinacoteca de São Paulo, Museus da Baía, Recife, Buenos Aires e America do Norte. Quadros em diversas importantes galerias particulares.

O DESENHO COMO BASE NO ENSINO DAS ARTES PLÁSTICAS

R E S U M O

I - CONSIDERAÇÕES GERAES

O desenho como base de todas as artes plásticas

II - O ENSINO DE DESENHO

O método e o programa de ensino

III - A PRÁTICA DO DESENHO

IV - EXERCÍCIOS GRADATIVOS

V - PROCESSOS

VI - SOCIALIZAÇÃO DA SALA DE AULA

I - CONSIDERAÇÕES GERAIS

O DESENHO COMO BASE DE TODAS AS ARTES PLÁSTICAS

É pelo desenho que classificamos os diferentes estilos e as diferentes épocas das civilizações. O desenho trouxe ao nosso conhecimento a lei de frontalidade dos egípcios, seu interesse mais pelo tipo que pelo indivíduo, seus templos imensos, sua arte religiosa e sintética, seu conhecimento do retrato, a mais alta expressão da arte.

Esse desenho, sem perspectiva, altamente decorativo, classifica e dá estilo às suas figuras e a sua arte em geral.

Sempre através do desenho, conhecemos os tumulos geométricos e monumentais dos reis, suas vestes, joias, carros, móveis, sua tiara e seu cetro.

Fôrma e desenho, classificam os egípcios em sua religião pela assimilação do rei à divindade. Pelos desenhos, sabemos que sua paisagem era simples e tranquila, que a pintura era subordinada à arquitetura, que a escultura era elegante, nobre e realista, representando o retrato, que estilizavam a flora e a fauna, e que o lotus e o papiro eram as plantas nacionais.

Em consequência do meio, os Assírios empregaram o tijolo cru, cozido e esmaltado como material dominante, mas a abobada como forma principal assinala sua arquitetura, e é principalmente na fôrma, no desenho, que está o seu caráter. É pelos baixo-relevos, onde havia fôrma e desenho, quasi nenhum modelado, que nós sabemos que esse povo era chato e baixo, barbado, guerreiro e caçador, conhecia os animais e os desenhava com magistral realismo. O caráter de seus templos e seus jardins, era de um desenho sobre a extensão, sua arquitetura era

civil, sua arte analítica, cujo carater está na fôrma que é desenho, de tal maneira que poderemos traçar um touro alado do Palacio de Korsabad com poucas linhas, sem côr e sem materia e é incontestavelmente um desenho típico assirio. Desse povò sabemos pelos desenhos dos baixo-relevos como se banquetava, como eram seus utensilios.

O mundo de hoje possui intactas algumas peças da arte grega e muitas mais ou menos mutiladas, classificadas distintas das do primeiro periodo da arte Grego-romana pelo desenho que as distingue e caracteriza, nessa coisa difficilima da arte grega que é a belosa fôrma, sem outra procura que a harmonia das fôrmas, o que podemos quasi dizer que a belosa para os Gregos era uma expressão matematica com modulo e canon. Por maior differença que seja a da materia prima empregada é o desenho que distingue a arte grega da arte egipcia e da romana.

Embora nos primeiros tempos de Roma os artistas tenham sido gregos, o fausto de Roma levou os artistas a um desenho mais complicado de fôrma e vemos a superposição das ordens, o robuscado da folha de acanto e o emprego do arco. Isto é, fôrma consequente da materia empregada. O desenho que tinha differenciado a Grecia arcaica da Grecia de Phidias, differencia agora em Roma as expressões das figuras da belosa fôrma para as de expressões de paixão.

Arabes e Persas tiveram a sua fôrma e o seu desenho caracteristico. Pela linha sabemos que os Arabes tiveram sua arte propria, que deram grande importancia ao recorte, que não modelavam e que eram engenhosos e requintados; deram mais que recolheram na arte dos outros povos.

E' ainda a fôrma de um desenho mais fino, que distingue uma columna persa com seu capitel de touro alado e sua base de desenho tão delicado.

Ainda pelas ilunúrnas dos manuscritos Persas, pelo desenho de seus tapetes magnificos, de seus aureos brocados, do

seus estofos, de sua cerâmica maravilhosa, sabemos do gosto requintado d'esse povo.

A China e Japão, apesar das linhas que se assemelham, pelo desenho podemos distinguir o valor de suas artes e diferenciá-las.

Vemos na Palestina nos baixo-relevos de tumulos, um desenho naturalista e delicado, inspirado na folha da oliveira, no cacho de uva, no carvalho, etc; suas vestes eram mais simples que as dos povos anteriores e não representavam figuras na decoração.

Quando na época medieval a estatuária quasi desaparece para maior impulso ao azulejo, ao esmalte e á joalheria, não é só a materia que muda, mas o desenho e o carater da linha.

Nos livros de orações (o mais celebre é o Manual Paulselino), no ambiente dos mosteiros, a escrita é desenhada e o desenho é a escrita dos artistas bisantinos. E' a fôrma, o desenho, que, com o sistema arquitetónico diferenciam as catedraes românicas das góticas e cada uma d'elas entre si. E' o desenho, a linha e a arquitetura da Idade Media, que caracterizam a torre do Palacio Publico de Sienna, ou a muralha do Palacio d'Avignon.

Dessa época notamos o rebuscado da forma da flora na decoração que é de um desenho realista e minucioso, mas de mais requintado gosto de applicação.

Fôrma e desenho classificam todas as catedraes góticas e a sua estatuária. Pelos desenhos sabemos que o de ferro forjado dessa época tinha a mesma inspiração decorativa da arquitetura.

Os Papas Julio II e Leon X, Adriano VI. Clemente VII e Paulo III marcam o apogeu da arte de Roma. E é principalmente pela fôrma, isto é, pelo desenho, que classificamos o desenho magestoso de Miguel Angelo, o desenho espiritual de Leonardo e o desenho sentimental de Rafael.

E' atravez do desenho que distinguimos todos os grandes artistas do renascimento, a arquitetura e o mobiliario. O

conhecimento da perspectiva veio trazer o aprimoramento do desenho, assim como os conhecimentos de anatomia; mas através do desenho vemos quanto se inspiravam dos antigos romanos, quanto os humanistas que estudavam a arte antiga vinham em auxílio dos artistas do momento. Gregos e Romanos eram a inspiração da arte do renascimento, como foi mais tarde a inspiração da arte chamada estilo imperio, na França.

O desenho de Durer que conhecemos através as suas gravuras, atestam uma profundidade de pensamento ao mesmo tempo que uma ciência da forma, só comparáveis á Leonardo como sentimento e a Miguel Angelo como valor. Os desenhos de Holbein, tão fortes como os de Durer, são mais idealistas. Toda a obra de Rembrandt é caracterizada pela importancia do partido de luz que ele inicialmente estabelecia para seus quadros como seus desenhos e aguas-fortes. Esse partis pris da iluminação era o triunfo do claro escuro.

E' o desenho que distingue um quadro de Millet de um de Courbet. O desenho de Millet não é naturalista no sentido de Courbet, ele não copiava os camponeses, suas imagens são naturalistas, mas seu desenho tem a marca de profunda meditação. E' pelo pensamento, pela memoria que ele compõe suas télas, que traduzem sentimentos e ideias proprias. Millet desenhou com carinho gestos simples e admirava Miguel Angelo, que desenhou os gestos atleticos. Millet punha no seu desenho um pensamento profundamente meditado, n'isso ele era moderno no sentido do que se quer fazer hoje.

As camponesas de Jules Breton eram superficiaes, eram o modelo sem carater de desenho.

Fantin Latour e Carrière, tão diferentes um do outro, e bons desenhistas, pela intensidade da expressão ultrapassaram os limites do comum. Fantin mais elegante de linha, Carrière mais sentimental, apagava as aparencias materiaes. O desenho idealista de Puvis de Chavannes distinguia-se n'um contraste vio-

lento dos de Courbet. O desenho equilibrado, meditado e sereno de Puvis se adapta á arquitetura e foi na sua época quem melhor compreendeu a decoração.

Não abrangemos toda a extensão do desenho pela simples transposição das fôrmas para uma superfície plana por meio de lapis, carvão ou pincel, si limitarmos o desenho sómente a esses traços com luz e sombra.

Motivo porque, na Escola de Belas Artes ha a cadeira de arquitetura analitica no Curso de Pintura, que tem como finalidade dar ao desenho toda sua extensão de desenho das imagens em todos os tempos, estudando a diversidade dos estilos, na fôrma, nas particularidades e nos arabescos. E' ainda no desenho da atitude e da expressão da estatuaria, na diversidade dos canons, na variedade dos vasos e utensilios, que o professor de Historia da Arte se basea para a classificação das artes.

Assim considerando, vemos que o desenho só abrange toda sua extensão, encarado como conhecimento, expansão e base de toda a arte plastica.

Pelo desenho conhecemos a arte que nos precedeu e pelo desenho daremos a conhecer a arte da presente geração.

A aula de desenho figurado que parecerá a muitos insignificante, é o conhecimento basico do curso. E' n'essa aula, onde o modelo é estatico, que os futuros pintores ou escultores aprendem a copiar do modelo a sua parte construtiva, isto é, suas proporções, suas relações. Essa parte construtiva é a unica que sempre se copia do modelo. Por mais que os anos transformem os estudantes de pintura e escultura em grandes artistas, interpretando as mais variadas tendencias, essa parte construtiva permanecerá sempre, porque um objéto ou uma figura, seria outro objéto ou outra figura se lhe alterassemos as proporções e as suas relações construtivas.

O grau de realidade que contem uma obra de arte, não tem importancia estética, senão porque nos permite de medir o

poder de penetração, que foi necessário para o captar e a força de imaginação que permitiu de o reproduzir com tal relevo que exalta nossa admiração.

A exatidão e a propriedade dos traços não tomam valor estético senão porque testemunham da aplicação do artista, de sua consciencia, sua penetração, sua emoção e seu poder de traduzir sua impressão.

A imitação da natureza não é senão o meio, ou antes a ocasião e o pretexto. A verdadeira e unica fonte da arte é o proprio artista. Uma obra de arte para ser classificada na categoria das obras expressivas, é condição trazer a marca de uma imaginação e de uma sensibilidade que ultrapassem o nivel comum.

O primeiro cuidado do ensino deve ser pois, de despertar as personalidades.

Reclama-se que a Escola (1) é arcaica, mas, no ensino escolar, não são propriamente as regras, os preceitos geralmente procedentes da experiencia e de uma justa observação, que tolhem um tanto o desenvolvimento da mocidade, é antes a falta de motivo e de ocasião de expandir o élan, o movimento, o calor das almas juvenis.

O que faz falta á Escola é o cuidado de elevar o nivel de cultura e de gosto, não por mais uma aula de estética por exemplo, mas por series de conferencias, exposições e entretiens ilustrativos como lições de bom gosto e cultura plastica e tecnica, e como alimento espiritual ás faculdades artisticas inatas dos alunos. N'essas pesquisas constantes, consagradas aos jovens com intenção de os desenvolver, de os guiar sobre os campos da emoção estética, solicitando a expansão de sua capacidade intelectual é que constitue a verdadeira fonte da arte. Afinando sua sensibilidade os levaríamos a vibrar e expandir-se mais livres, mais pessoas e mais expontaneos. Esse desenvolvimento, verdadeiras aulas praticas de gosto e cultura artistica teriam ainda

(1) Refiro-me a Escola no sentido do ensino classico.



## II - O ENSINO DO DESENHO

A cadeira de desenho em concurso, consta do curriculum do 1º Ano do Curso de Pintura, Escultura e Gravura, e está classificado como cadeira pratica.

Com a minha experiencia de muitos anos de ensino, considero que seria muito mais util que a cadeira de desenho constasse do 1º e 2º Ano do curriculum e fosse teorico-pratica. Poder-se-ia objetar que os alunos têm desde 1º, até o ultimo ano, desenho de modelo vivo, mas todos sabemos que não é possivel dar qualquer lição teorica quando o modelo está em pose.

Essa aula comporta: os alunos em trabalho, aproveitando o modelo e o professor corrigindo individualmente.

Nas aulas de desenho, onde o modelo é estatico, é muito diferente. Aí devem ser dadas no quadro negro algumas explicações necessarias através de graficos do professor, sobre o mecanismo da visão, as Leis de perspectiva, planos, sombra propria e projetada, anatomia, etc., cujas aulas especiaes do curso, regidas por notaveis professores, os alunos não sabem coordenar por si mesmo, para aplicar ao desenho. Só quando o professor desenha e explica no quadro negro é que o aluno realiza que os conhecimentos que está adquirindo nas demais materias do curriculum, são meios para aprender desenho, assim como desenho é meio para aprender as artes plasticas. Esse metodo teorico-pratico é tanto mais necessario quanto temos agora anexo ao curso de Pintura, o curso de formação de Professores Secundarios de Desenho.

---

### DESENHO

O desenho, sendo a arte de representar sobre uma superficie plana, objetos que têm na realidade tres dimensões, altura, largura e profundidade, torna-se necessario para aprender a desenhar, duas cousas indispensaveis:

UM METODO de trabalho que comporta um certo numero de regras e a PRÁTICA.

### O METODO DE ENSINO

O metodo de ensino compreende:

- 1º - As características do ensino do desenho
- 2º - Os preliminares
- 3º - O sentido do desenho
- 4º - O espirito do programa.

#### 1º - AS CARACTERISTICAS DO ENSINO DO DESENHO

As características baseam-se nos diferentes tipos de exposição do ensino através dos quaes é obtida a metodologia do ensino do desenho. O objetivo das lições didaticas sobre desenho é trazer uma contribuição metodologica baseada sobre experiencias pedagogicas. Caracterisa o ensino o desenvolvimento das faculdades de observação e analise, que é justamente o que distingue o desenho do adulto do desenho da criança, o adulto vê, observa, copia, pensa, sente, inventa e póde ser original, a criança apenas vê e sente. A observação é a analise das fôrmas, o conhecimento do objéto ou reunião de objéto, é a visão de conjunto das fôrmas ligadas entre si por relações intradependentes e que se completam umas nas outras. Pelo metodo se estabelece que faz-se um desenho com uma construção, partindo dos alicerces ao conjunto, e do conjunto ao detalhe, estabelecendo pontos de referencia baseados na perspectiva de observação.

#### 2º - OS PRELIMINARES

Como preliminares para uma bõa analise das fôrmas, são necessarios conhecimentos do mecanismo da visão, cone visual, etc, conhecimentos de perspectiva, porque é impossivel desenhar justo uma fôrma qualquer, sem fazer mais ou menos perspectiva. Por isso, Leonardo Da Vinci via na perspectiva a razão universal do desenho.

Sendo a perspectiva a ciência das formas aparentes é mistér, para representar os objectos taes quaes parecem, conhecê-los, taes quaes são. Uma forma que se desenhasse sem compreender, seria difícil fazer compreender aos outros.

Nos preliminares está compreendida a orientação de como aproveitar no desenho figurado, os conhecimentos adquiridos nas cadeiras de perspectiva modelagem e anatomia.

### 3º - O SENTIDO DO DESENHO

Apreender o sentido do desenho é chegar à observação subtil, á auto-critica sincera, de como foram obtidos os relevos, através do traço e da luz e sombra. É o desenvolvimento da sensibilidade, realizando o que vem a ser coordenação, entre o que se observa e o que se executa. É conhecer mentalmente, através das dificuldades progressivas os resultados das maneiras diferentes de execução. É, enfim, o conhecimento do desenho através da propria experiencia.

### 4º - O ESPIRITO DO PROGRAMA

O espirito do programa está na coordenação dos periodos gradativos da materia estudada, que constituem o treino metódico para a finalidade do curso.

O programa pôde ser empirico e a orientação das aulas ser livre, tudo depende da interpretação do professor, só a exiguidade de tempo tolhe o desenvolvimento.

Ha alunos que discutem problemas complicadissimos de geometria, entretanto desenhavam errados o pedestal do busto e a coluna em que pousa o modelo; para eles perspectiva é uma cousa, desenhar é outra, chegam ao fim do ano sem realizar que estudam perspectiva para ter conhecimento do horizonte e das rétas paralelas fugindo para um ponto de fuga na linha do horizonte. Os alunos estudam projeções, planos e, quando se encontram diante do modelo, ficam atrapalhados com o relevo e claro escuro dos di-

versos planos da figura como se fosse um assunto desconhecido, novo, independente dos conhecimentos adquiridos. Isso por falta de coordenação entre as aulas de geometria descritiva, perspectiva e a pratica do desenho. Sentir o espirito do programa é saber coordenar as diferentes materias do curriculum, aplicando-o para a finalidade do curso.

CONTENIDO PROGRAMÁTICO

CONTENIDO :

- 01 - A REPRESENTAÇÃO
- 02 - PERSPECTIVA
- 03 - LUM E SOMBRA - VALORES - ESCALAS
- 04 - REPRESENTAÇÃO E INTERIORES DE INTERIORES DO CUBO
- 05 - REPRESENTAÇÃO DA FORMA HUMANA EM SEU MOVIMENTO E EXPRESSÃO
- 06 - A COMPOSIÇÃO

RECURSOS

- 01 - DESENHOS
- 02 - DESENHOS

REQUISITOS DA SALA DE AULA

- 01 - EQUIPAMENTOS DE AULA
- 02 - MATERIAL DO PROFESSOR

III - PRÁTICA DO DESENHO

COMPREENDE :

EXERCÍCIOS GRADATIVOS

PROCESSOS

SOCIALIZAÇÃO DA SALA DE AULA

EXERCÍCIOS GRADATIVOS

COMPREENDE :

1º - A MARCAÇÃO

2º - PERSPECTIVA

3º - LUZ E SOMBRA - VALORES - RELEVO

4º - DEFINIÇÃO E TÉCNICA DO DESENHO E DO CROQUIS

5º - ESTUDO DA FIGURA HUMANA EM SEU MOVIMENTO E EXPRESSÃO

6º - A COMPOSIÇÃO

PROCESSOS

1º - DE MATERIAL

2º - DE EXECUÇÃO

SOCIALIZAÇÃO DA SALA DE AULA

1º - PSICOLOGIA DO ALUNO

2º - ATITUDE DO PROFESSOR

### III - PRÁTICA DO DESENHO

Como aplicação do método, a prática representa, o treino simultâneo da visão e da execução, olho e mão tendo função igual. Como todo estudo, o desenho requer do estudante uma atitude de interesse.

Para aquisição dessa atitude de interesse (opinião, modo de ver e de fazer, conhecimento etc.) é indispensável que o professor demonstre a utilidade e os objetivos do estudo e das experiências sucessivas que comporta o método de ensino em particular e do curso em geral.

A prática comporta a maneira de ver e comparar, estabelecendo pontos de referência entre as partes e o todo do modelo, e a maneira de executar.

Em cada unidade de treino deve haver uma ideia diretriz que nunca deve ser perdida de vista, é a ossatura do estudo.

Em desenho acadêmico a figura humana forma a principal unidade de treino, a fórmula ideia. Todo o estudo gira em torno da figura quer com modelos de gesso, quer com modelo vivo.

Na cadeira em concurso, todos os processos e exercícios para conhecimento de conjunto, generalidade ou relatividade para conceito de volume, relevo e detalhes, são feitos através de modelos em gesso, reprodução do clássico.

Para o curso de pintura é também interessante estudar desenho através de objetos de matéria e cores diferentes, desenvolvendo conhecimento de técnicas e aplicação das leis de contrastes e reflexos, etc. Através de objetos de matéria e coloração diferentes, é que se podem fazer estudos de policromia em claro escuro que vem a ser a base para os resultados da perspectiva aérea em pintura.

O desenho é como um jogo, tem regras para chegar à sua finalidade. O desenho pode ser mesmo encarado como uma ciência no sentido de que obedece à leis fixas imutáveis. O artista não

póde fugir dessas regras.

Alem dessas regras que provêm de leis de perspectiva, luz, etc, ha ainda o treino da tecnica em si, que deve seguir um determinado andamento e que tem tambem as suas regras.

#### REGRAS QUE AUXILIAM A PRATICA

- 1 - Tomar conhecimento do modelo para depois iniciar o desenho.
- 2 - Comparar e medir vertical e horizontalmente até ter perfeita ideia da atitude e das proporções das massas em geral.
- 3 - Estabelecer uma medida que sirva de módulo para essas comparações.
- 4 - Desenhar construindo e chegar ás sombras pela pesquisa da fórma.
- 5 - Proceder sempre de conjunto ao detalhe, de maneira a poder parar em qualquer momento, dando o desenho a justa impressão de estar sendo feito com inteligencia e conhecimento.
- 6 - Encarar as tres fâzes do desenho: 1ª - das bases construtivas, 2ª - da construção em andamento, 3ª - da construção em acabamento.
- 7 - Observar muitas vezes antes de traçar.
- 8 - Cuidar da frescura do papel para poder obter traços delicados e sombras transparentes.
- 9 - Comparar o desenho com o modelo, colocando um ao lado do outro.
- 10 - Não convem conversar enquanto se desenha, porque olhos, mão e mente trabalham juntos. Isso é indispensavel ao ritmo. Quando um falta, falha o outro.
- 11 - Não riscar com força.
- 12 - Não cobrir o papel com sombras escuras.
- 13 - Não traçar na superficie as sombras que vem da pro-

fundidade construtiva.

- 14 - Não esfregar com pano e com os dedos antes de ter apurado a forma.
- 15 - Não começar por fazer os olhos ou o nariz etc., muito bem acabadinho, sem ter verificado se estão em seus logares exatos.
- 16 - Não riscar o contorno aparente com traço uniforme porque esse contorno resulta da pesquisa da forma que é interna, provindo da musculatura, das articulações e do proprio esqueleto.
- 17 - Não riscar automaticamente.
- 18 - Não dar o desenho por terminado sem ter feito um pouco mais que no desenho anterior.

O desenho figurado é o aprendizado da construção das figuras em sua proporção e sua expressão.

EXERCÍCIOS GRADATIVOS

1) - MARCAÇÃO

- 1 - COLOCAÇÃO DO MODELO EM RELAÇÃO A LUZ
- 2 - PERSPECTIVA
- 3 - PONTOS DE REFERENCIA, MEDIDAS COMPARATIVAS
- 4 - PAGINAÇÃO
- 5 - LINHA GERAL, VALORES INICIAES
- 6 - DA CONVENÇÃO

-.-.-.-.-

No ensino primario e secundario o desenho é considerado como fim educativo, como trabalho da inteligencia, como contribuição á cultura geral do espirito e como desenvolvimento do gosto. Pela visão ensina-se melhor e mais rapidamente que pela palavra, pois quer se ensine geografia, astronomia ou fisica etc., os nomes dizem menos que as imagens.

A educação faz-se simultaneamente pela mão, olho e espirito, e é o desenho o meio mais rapido de educação. Na Escola de Belas Artes o aluno vem fazer o estagio de treino profissional. A aula de desenho o prepara para as aulas praticas de arte, pela educação da visão e destreza da mão.

A marcação comporta a justa colocação das linhas geraes e dos valores dominantes, feitos á traços leves para reservar ao papel sua frescura. Esse cuidado em não fatigar o papel é importante, porque uma vez que se passa da marcação ao desenho terminado ha necessidade do recurso material do papel em condições de ser trabalhado, para obter o modelado.

Inicia-se um desenho depois de o ter bem observado e traçado mentalmente o plano de sua execução, comparado seu conjunto e suas partes entre si. Antes de tudo é preciso estabelecer os grandes planos do modelo. Acentuar vigorosamente a orientação do conjunto. O desenho exige decisão.

Essa é a lição geral para todos, lição curta, porém de treino longo. Mente, olho e mão, devendo agir juntamente para conseguir a execução do desenho, mas a mão é muito lenta a executar o que o olho já viu e o que a mente já entendeu. Outras vezes o olho não sabe vêr, a mente não percebe e a mão executa de qualquer maneira.

Portanto, o aprendizado do desenho requer treino constante e paciente. Para um bom resultado, contribue principalmente a aplicação do aluno, seu esforço, tenacidade e vontade. A aula de desenho figurado com modelo estático é que se destina ao treino da marcação perfeita, isto é, construção, conjunto de formas exatamente em seus logares e sombras dominantes, porque na aula de modelo vivo, o modelo, mais ou menos se move e altera a atitude de uma pose para outra. Além disso a vida arrasta a interpretação. No desenho do antigo (gesso) só a transposição exata das suas linhas e volumes para a superfície do papel, representa o estudo em si e a sua finalidade.

A aula de desenho é que prepara o aluno ás aulas praticas de arte, desenvolvendo as tecnicas e processos varios de desenho, orientando os alunos para as necessidades do atelier, conduzindo-os á uma serie de descobertas que se encadeiam e se completam umas nas outras.

Os exercicios gradativos compreendem uma ordem nos trabalhos a serem executados, não só quanto ás dificuldades que apresentam os modelos, mas nas exigencias progressivas da execução. Os trabalhos que tinham sido unicamente marcação, passam a ser estudados como claro escuro, relevo, particularidades e expressão. Como progressão de dificuldade os trabalhos passam de cabeça e extremidades, á busto, torço, estatua e grupos de estatuas.

Propositadamente até agora só falei de cuidado, exatidão, paciencia, esforço e atenção e nada disse de arte e beleza. Para a cadeira de desenho do 12 ano, isso pareceria sem proposito. Falei nas qualidades que são susceptiveis de serem ensinadas e

são as que mais interessam o professor. Essas mesmas qualidades não conferem aos trabalhos de extreantes valor artistico, mas são qualidades basicas de educação tradicional que todo aluno deve receber mesmo aqueles que são atraídos mais especialmente pelas novas tendencias artisticas ou pelo espetaculo da vida que os cerca. Que nenhum aluno tema diminuir suas faculdades pelo estudo aprofundado e minucioso. Quanto maior fôr sua educação n'esse sentido, tanto maior será o poder de sua memoria, das fórmas precisas e das proporções exátas, das noções controladas, das possibilidades e impossibilidades da natureza.

#### COLOCAÇÃO DO MODELO EM RELAÇÃO À LUZ

A bôa colocação do modelo em relação á luz, é a lição inicial.

E' preciso escolher o melhor efeito de luz e sombra, que melhor ponha em realce a belesa do modelo, e que estabeleça pontos de referencia que sirvam de base á comparação do desenho com o modelo. Depois, deve-se tratar do ponto de vista, isto é, da colocação do observador. Não se pôde escolher um logar qualquer para fazer um desenho, é preciso que o modelo fique dentro do cone visual. E' preciso saber vê e saber como se vê. O olho pôde ser comparado á uma camara fotografica. Adiante uma lente que projéta a imagem, atraz a retina que a recebe. Os raios luminosos que partem de todos os pontos do objéto convergem ao mesmo ponto da lente ocular onde se cruzam, projetando na retina a imagem invertida. A razão da imagem ser invertida é porque ao se cruzarem os raios no centro ótico, o que estava em cima passou para baixo. Essa imagem invertida restabelecemos á verdadeira posição por raciocinio intuitivo. (Desenho nº 1) A perspectiva é cientificamente esse mesmo raciocinio.

## 2) - PERSPECTIVA

Não é possível desenhar sem o auxílio da perspectiva, porque o proprio desenho já é a perspectiva. É por meio d'ella que representamos em superficies planas de duas dimensões, altura e largura, objéto que tom na realidade tres dimensões, altura, largura e comprimento. Pela perspectiva se resolvem todos os problemas que se apresentam na representação dos objéto. É pela perspectiva que os artistas criam as pequenas e as grandes composições com personagens, edificios, batalhas etc.

A dificuldade do desenho provem de que, conhecendo os objéto taes quaes são, devemos entretanto desenhá-los taes quaes vemos. Nós sabemos que uma chicara é redonda, mas se a temos á um metro de distancia, guiados pela visão e pela observação, desenhamos de fórmula oval, porque assim aparecerá aos nossos olhos. Uma criança desenharia a chicara redonda, porque a criança não observa, desenha o que sabe. Essas deformações apparentes estão sujeitas as leis que governam a ótica. A visão se propaga em linha réta. Não basta que uma coisa exista para representá-la no desenho, é preciso que a vista alcance-a.

(Des. 2). A perspectiva ensina a representar a apparencia das coisas. A linha do horizonte fica á altura do olho do observador. (Des. 3)

Para observar devidamente um objéto, é preciso que fique dentro do cone visual, portanto é preciso guardar uma certa distancia que é calculada de tres vezes o tamanho do objéto. O local onde o observador se coloca para desenhar chama-se ponto de vista, que é importantissimo, porque em parte só d'ele depende o resultado do desenho.

Perspectiva de observação é a comparação que se faz de um objéto, de sua altura pela largura ou vice-versa, estabelecendo certos pontos de referencia que nos dão o conhecimento de sua exata proporção, (maneira de medir - Des. 4) nos permitindo de desenhá-lo em qualquer tamanho, desde que esteja den-

tra das proporções conhecidas. (Des. 5)

No croquis basta a indicação brilhante da forma feita rapidamente. No desenho propriamente dito, em cada trabalho é preciso pesquisar a fôrma mais e mais insistentemente para conseguir obra acabada e completa.

Cada trabalho deve ser uma conscienciosa pesquisa para o trabalho seguinte.

É preciso compenetrar-se que o desenho é um saber profundo, uma ciência dentro de leis imutáveis, que não se improvisa o seu conhecimento, conquista-se com muito esforço e tenacidade. Seria ignorancia fazer as fôrmas mais ou menos com sombras bonitas fôra de seus logares, resultando um desenho superficial e falso, porque ha um abismo entre a obra d'aquela que n'um ponto de vista definido e raciocinado, simplifica sua visão e a execução de seu trabalho e aquele que fica no vago esboço por falta de força para levar a pesquisa da fôrma até encontrá-la.

No desenho figurado do antigo não se trata de interpretação, nem de estilisar ou modificar para acentuar característicos. O desenho do antigo é um desenho de imitação.

Felizmente em todo caso, a visão pessoal de cada um se impõe, e os desenhos são todos diferentes porque a maneira de cada um é diversa pela mesma razão que são diversas as suas assinaturas. O interesse pelo desenho é cada vez mais raro, parece que a época dos grandes desenhistas que viam em profundidade, passou. Tudo hoje é superficial.

Ainda considerando a marcação, devemos atender a que o encaixe do motivo na folha de papel observado vertical ou horizontalmente, quer seja uma ou outra d'essa linhas que vae melhor definir a attitude do modelo, constitue o áto inicial do trabalho.

Quer se trate de uma estatua, busto ou simples cabeça, etc., o modelo nunca é eróto, ha sempre um movimento de cabeça, de hombros que é preciso marcar de inicio, levando em considera-

ção a apresentação do trabalho. É o que se chama uma boa paginação.

### DA CONVENÇÃO EM ARTE

Não é imposta pelo ensino, a convenção nos é imposta em desenho pela necessidade de representar em superfície plana o relevo do modelado. É portanto a convenção que se impõe ao artista e não ele que a cria compreende-se que se para reproduzir uma flôr o artista só disponha de uma folha de papel branco e de um lapis, e que por meios limitados devem dar a impressão da fôrma, beleza e frescura dessa flôr, só por artifícios particulares conseguirá obter o volume e os atributos do modelo.

O desenho deve exprimir construção e relação das partes do conjunto, fôrma e local das sombras e relação entre elas conservando a primeira impressão produzida pela flôr sobre a sensibilidade.

A convenção está na transposição á lapis para o papel dessa flôr em relevo, com sua fôrma, seu aspecto, sua graça, etc. Linha e sombra é a convenção geral, para obtenção da fôrma e relevo; a maneira de fazer esses traços e esses valores, depende da sensibilidade de cada artista (Des. 6)

A execução do desenho será o que a natureza do artista seja; transposição literal ou livre, grosseira ou delicada, acanhada ou subtil, mas de qualquer maneira á uma convenção e a obra de arte resulta da maneira que o artista emprega as leis impostas por essa convenção.

### 3) - LUZ E SOMBRA

FÓCO LUMINOSO

SOMBRAS DIVERGENTES

SOMBRAS PARALELAS

MODIFICAÇÃO DA SOMBRA PELO AFASTAMENTO

DA SOMBRA PROPRIA - VALORES

DA SOMBRA PROJETADA

REFLEXOS

ILUMINAÇÃO COMPLEXA

VALORISAÇÃO DEVIDO AO EFEITO DAS CÔRES

VALORISAÇÃO DEVIDO AO EFEITO DA DISTANCIA

“.....”

O desenho na sua origem constou apenas do traço. Assim eram os belísimos desenhos de animais das cavernas pré-históricas. Assim também sem nenhum modelado eram as pinturas gregas, romanas e bizantinas. Assim era e é até nossos dias a arte chinesa e japonesa, onde as sombras são convencionais, sem outra expressão que a procura da forma.

Os primitivos italianos e flamengos ainda empregavam as sombras convencionais. A ciência da luz e sombra data do Renascimento, com Lippi Bellini, Mantegna e principalmente Leonardo Da Vinci. Luz e sombra é toda a arte de Rembrandt e assim outros como Velasquez, Nicolas Poussin, etc. Depois da procura da luz e sombra vieram os que procuraram a própria atmosfera, e conseguiram não mais a luz, mas o próprio ar que banha os objetos.

E assim os impressionistas chegaram às sombras coloridas e transparentes. O desenho de hoje em dia voltou à expressão da linha em busca do estilo, fugindo do "trompe l'œil" fotográfico, mas essa linha esse estilo é um tanto pesado porém humano, fora do convencionalismo de elegância.

Nenhum espírito educado suporta hoje o desenho de imitação, de cópia servil da natureza. Para que a interpretação e transposição das coisas nos comovam é preciso que o desenho traduza o seu senso interior, que faz parte integrante da forma exterior, mas é outra coisa, porque é o objeto apresentado na maneira inédita da exteriorização do próprio artista através dos seus meios de expressão.

## LUZ E SOMBRA

Toda interpretação de real valor, se baseia no conhecimento. Para adquirir a tecnica do modelado é preciso conhecimento pratico dos efeitos de luz e sombra, que dá aos objéto seu relevo, seu volume e sua profundidade. Luz e sombra obedecem á leis mecanicas simples em principio mas de efeitos variadissimos que requerem estudo teorico na aula de geometria e treino de tecnica de execução nas aulas de desenho figurado e de modelo vivo.

A teoria das sombras tem por fim, conhecendo a posição da luz, determinar sobre a superficie dos corpos as partes em luz e as partes em sombra. A luz se propaga em linha róta. Quando a luz é de facho a distancia é finita e as sombras são divergentes. (Des. 7)

Quando a luz é do sol, a distancia é infinita e as sombra são paralelas. (Des. 8)

Em relação ao objéto os raios luminosos pódem ser de tres categorias :

- 1<sup>a</sup>) - raios incidentes, que tocam o objéto
- 2<sup>a</sup>) - raios lateraes, que passam ao lado o vão iluminar outros objéto
- 3<sup>a</sup>) - raios tangentes, que passam pelo limite aparente do objéto. (Des. 9)

Os raios tangentes são os mais importantes porque determinam a separatriz de sombra e luz. A parte em sombra chama-se sombra propria da superficie. A aproximação ou o afastamento do fóco luminoso modifica a sombra. (Des. 10)

As sombras são de duas especies: sombras proprias do objéto e sombra projetada. (Des. 11)

No estudo da sombra propria ha a considerar que são tres as zonas caracteristicas de toda superficie:

- a) - zona zero, que vem imediatamente depois da separatriz da sombra e luz que foi geometricamente determinada pelos ra-

ios luminosos tangentes á superfície

b) - zona alfa ou de ton local, onde o objéto é iluminado á saturação

c) - zona Beta ou de incidencia normal, onde a luz branca não é toda absorvida e a superfície é aclarada. Ha ainda as zonas intermediarias. (Des. 12)

As sombras são representadas por tres valores ou grãos de intensidade: valor claro, valor medio e valor escuro. Nos planos á angulo réto é facil separar os valores (Des. 13), porque são bem nitidos, sendo mais difficil nas superficies arredondadas (Des. 14).

O relevo é obtido através do modelado que tem dois efeitos : 1ª) - dar espessura fazendo voltar a fôrma

2ª) - dar carater e expressão acentuando as particularidades.

Sombra projetada é a que se estende sobre um corpo diferente daquele que intercepta a luz. A luz se propalando em linha réta, um corpo opaco interposto no seu trajeto intercepta a luz e produz a sombra. Quando a luz está á 45% a sombra projetada é da altura do objéto (Des. 15)

Opacos ou luminosos, os objétoes alem da luz que os iluminam, recebem reflexos e reverberações do ambiente, tanto mais esteja cercado de superficies iluminadas tanto mais as sombras serão leves e transparentes (Des. 16)

Na parte em luz os objétoes tem graduação como na sombra. A luz que tóca o objéto vem ao olho do observador porque os raios agem segundo o principio de que o angulo de incidencia é igual ao angulo de reflexão.

Ha ainda a considerar as sombras produzidas por dois ou mais fôcos de luz (Des. 17)

MODELADO - A luz que ilumina o objéto e vem ao olho do observador tóca o objéto antes do contorno. A sombra tambem

fica antes do contorno que é aclarado pelos reflexos. Levando em conta essas considerações é que conseguimos os relevos. Há ainda a considerar luz e sombra dos objetos brilhantes, metais, superfícies polidas, ou objetos transparentes, vidros etc. que tomam os mais variados aspectos.

Para praticar em desenho o estudo de valores, do início é preciso limitá-lo a dois apenas: a) - sombra

b) - luz.

Reservado para as partes em luz o branco do papel, desenha-se o contorno da sombra com cuidado como se desenha o contorno dos objetos enchendo-se em seguida o espaço em sombra com um valor igual. (Des. 18) - É o que se chama em desenho uma marcação. Depois de alguns treinos nesse sentido passa-se a tres valores

a) - sombra

b) - luz

c) - valor médio (que os pintores denominam meia tinta (Des. 19)

No emprego do valor medio observa-se cuidadosamente a justeza da forma. Depois de ter feito muitos estudos com essas marcações em tres valores, é que dá-se início á procura das particularidades ou seja dos valores médios; comparando no modelo as sombras, e os valores medios entre si e procedendo da mesma forma com as partes em luz até obter o relevo e a expressão (Des. 20).

O desenho não deve ser nem muito preto, porque fica carregado, nem também desmaiado, porque fica mole, é preciso que tenha acento e subtilidade que representam vigor e sentimento.

O efeito de luz e sombra é a alma do desenho, si na colocação do modelo não foi levada em conta uma boa distribuição de luz, seja embora o desenho bem executado, nunca será belo.

A convenção estabeleceu que a luz venha da esquerda e a 45° e assim se procede toda vez que desenhemos de cór e de imaginação, mas diante da natureza, pode-se obter efeitos de oposi-

ção, de contrastes bastante interessantes. Na nossa Escola, as aulas de desenho têm luz artificial que dá efeitos ótimos, principalmente para os principiantes porque pôde-se colocar o modelo de fôrma a obter-se sombras bem definidas.

Valorizam-se os planos na apresentação dos objétoes quanto ao efeito das côres, segundo a intonsidade dos tons. Os efeitos dos planos, obtêm-se em claro e scuro, dentro do seguinte principio: 1ª) - um objéto se afastando deve perder de sua coloração propria

2ª) - deve incorporar tons de atmosfera ambiente.

Portanto quer seja um ou outro desses dois efeitos o dominante, fica sujeito á gradação de valor que se lhe atribuiria um primeiro plano. Isso é muito importante para o estudo de paisagem, desenhada ou pintada. Ha ainda os efeitos de fisica, taes como contrastes, irradiação, etc.

Branco ao lado do preto exagera o efeito de intensidade. Cinzento sobre o preto ou sobre o branco parece mais escuro ou mais claro. Um circulo muito branco sobre papel menos branco produz irradiação cinzenta etc.

Na valorisação dos planos devido á efeitos das cores, ha ainda a notar que o céu sendo azul os objétoes que se destacam sobre ele parecem alaranjados como côr, forçando o valor em claro escuro.

Ainda por efeito de côr e contrastes, os edificios parecem mais escuros na parte superior. Os artistas sentem instintivamente todos esses efeitos e acentuam para maior relevo dos planos.

#### VALORISAÇÃO DEVIDO AO EFEITO DE DISTANCIA

Diante da natureza ha uma infinidade de planos que se valorizam por um primeiro valor inicial dado para o primeiro plano e um limite de valor dado para o ultimo. Teoricamente estudamos tres planos principais: a) - primeiro plano

b) - plano intermediario e

c) - ultimo plano (Des. 21)

Regra geral - Tanto mais um objeto está proximo, tanto mais nos apercebemos dos detalhes e sobretudo mais os valores são nitidos.

Assim as sombras do primeiro plano são muito escuras em relação ás outras e igualmente as partes claras, são muito claras. Tanto mais o objeto se afasta, tanto mais a camada de atmosfera é espessa; tanto mais as sombras perdem de intensidade e as partes em luz perdem de luminosidade.

Portanto, quer como valorisação como maneira de tratar o desenho obtem-se efeitos de distancia.

Nos desenhos de illustração pôde-se obter efeitos interessantes, indicando apenas dois planos (Des. 22)

Quando um objeto se afasta, dois efeitos se produzem-1º) efeito de distancia; a luz que envia o o brilho que possui decresce em razão directa do quadrado da distancia-2º) efeito de perspectiva aerea; quando um objeto se afasta interpõe-se entre ele e a visão camadas de ar ou de pó que produzem os efeitos de reflexão e transparencia diminuindo sua cor e intensidade.

#### 4) DEFINIÇÃO E TECNICA DO DESENHO E DO CROQUIS

##### 1º- DO DESENHO

Só ha duas maneiras de estudar desenho; uma sumaria, voluntariamente sumaria e outra aprofundada. Só o estudo aprofundado é util. Enquanto ainda é possível melhorar, ajustar, enquanto um característico, um traço ou um acento resta a ser retomado, ajustado ou acrescentado, o esforço deve proseguir.

A consciencia é o principio de todo estudo, quer se trate de desenho, musica, de ciencia etc.. Porque cessar o esforço antes de conseguir o que sentimos que falta para completar a pesquisa da linha ou dos volumes? De outra parte, porque prosseguir n'um desenho mal começado? Não é possível procurar o relevo quando ainda não se encontrou a fórma. Portanto no que concerne a aquisição da

prática do desenho, do conhecimento das formas, dos planos e do modelado, não pôde estar considerado em tempo exato para todos, porque os resultados não são eguaes, e a limitação de tempo impediria uns de prosseguir no esforço, e arrastaria outros a perder tempo em detalhes de valorização n'uma marcação inicialmente errada em suas linhas geraes.

O conhecimento não se adquire em tempo limitado, igual para todos, porque sua aquisição depende do poder latente de percepção, recepção e tradução de cada um, poder variavel como os individuos.

Esse conhecimento que é preciso possuir para ter liberdade de exprimir e traduzir suas proprias sensações, só se obtem pelo estudo atento, esforçado, continuo e sincero da natureza.

No desenho figurado (Diante do antigo) a procura dominante é a da linha bem apurada e exata, e dos valores justos de que resulta o volume. A linha exata depende da boa marcação. O volume depende do jogo de luz e sombra. O desenho do antigo não é um desenho original, mas um desenho de pesquisa e imitação.

O desenho do antigo pôde ser ainda justo e bom, sem ser um belo desenho, porque para ser belo e valer por si, como obra de arte, precisaria que alem do apuro da linha de volume de claro escuro, tivesse expressividade de execução, transparecendo a personalidade do artista, seu estilo, como os desenhos dos mestres. O que faz a beleza do desenho é a força expressiva de carater, de vigor ou de delicadesa, mas sempre de volume e de sensibilidade. A beleza não provém do modelo bonito ou feio, mas da execução do desenho, sentido em volume e profundidade. O desenho é feio não só quando está errado como construção, mas principalmente quando é falso e superficial, amaneirado, sem nenhuma observação ou sem nenhuma intenção. No

desenho não se pôde ultrapassar o minuto em que se sentiu que já se fez tudo, que já se realizou a impressão recebida. Con- vem dar o desenho por terminado enquanto a linha está simples, as sombras transparentes e os valores intermediarios delicados.

Comparando um desenho do Século XV e um desenho de hoje, vemos que os artistas de então eram meticulosos, como que tinham dificuldade de exprimir seu pensamento, refletindo sua época, os desenhos de hoje são apressados, entretanto mais evoluídos. O desenho de outrora era feito meditado e lentamente, o de hoje é rapido, o de outrora era minucioso e detalhado, o de hoje é sintético.

Mas não é só na questão tempo, que os desenhos dife- rem, é também na questão espaço, que tem sua importancia. Que- ro dizer, que a reação diante do mesmo assunto, de um artista de Pekin, de Paris ou de Nova York são totalmente diferentes. O oriental abstrae o, nem pensa na perspectiva, o ocidental não pôde prescindir d'ela. Ha pois, uma questão de espaço que en- tra em jogo. A maneira de acabar um desenho é pois função:

- a) - de temperamento do artista
- b) - da época em que viveu
- c) - do meio cultural e racial d'onde provêm

O artista sente o desenho, partindo de um estado de alma. Concebe a imagem em fôrma e valores, antes de fazer a transposição para o papel, e só sente a realização, quando as imagens se justaçõem.

Entra no desenho a expressão de profundidade de relo- vo, de ponderação e observação, que lhe dão carater definitivo. Vejam-se os desenhos de Holbein. Os seus retratos são de uma calma, de uma sensibilidade absoluta, nem um traço á mais, nem um traço a menos, a justa medida. Ingres fez desenhos maravi- lhosos, de uma absoluta simplicidade de meios. Certos desenhos de retratos seus, são uma linha apenas, da mais perfeita pu- reza. Zorn fez em ponta seca e em agua-forte, desenhos opostos

nos do Ingres, em esbatidos, ou tratados com linhas sinuosas ou pujantes, mas sempre do grande interesse e de uma expressão diferente.

Saber parar a tempo é o segredo do desenho, mas não ha uma medida para esse ponto final, cada artista tem o seu, nem Holbein, nem Ingres nem Zorn paravam no mesmo ponto; nem o processo d'elles, nem a sua medida foi a de Rembrandt ou a de Leonardo. E' o temperamento de cada um e o senso do ritmo proprio a cada artista, é a sensibilidade, é o senso divinatorio do bello, uno e vário.

### 2ª) - DO CROQUIS

O croquis é o desenho feito em poucos traços, analisando rapidamente as linhas e as massas de claro e escuro.

E' instantaneamente a apuração da visão, a simplificação total pelo traço que, ora espesso ora leve, variando expressões de volume e arabescos, definem o movimento. E' pelo croquis a lapis, a pincel ou a pena, rapido como uma escrita, que se apanham os gestos, os movimentos, e as expressões da vida. O que os torna atraente, os valorisa e lhes dá interesse é a espontaneidade. No croquis exprime-se a verdade só pelas proporções justas e pelo vigor do traço. E' um desenho improvisado e original. O bom croquis depende da virtuosidade, do brilho, da fuga, do imprevisto que seduz. E' atraente colaborar com o artista e terminar mentalmente as linhas que foram apenas inscritas. A ciência do bom croquis, como do desenho aliás, é saber parar em tempo. E' como uma metrificação em poesia, como a compasso em musica. E' a pausa final. No croquis, linhas e sombras devem com o minimo de traços dizer tudo de uma vez. Voltar atrás, retomando os valores é sempre em prejuizo da frescura e espontaneidade razão de ser desse tipo de desenho. Por essa mesma razão não se pôde empregar a borracha.

O croquis tem duas finalidades distintas:

- 1ª) - apanhar os flagrantes da natureza
- 2ª) - anotar, para ajudar a memória na reconstituição de cenas completas, para ilustração, grandes composições, etc.

Ha quem pense que o croquis lembra a "KODACK", mas é um engano. Enquanto a objetiva fotografica apanha tudo sem seleção, o olho que toma faculdade de fazer abstração seleciona em beneficio de um ou dois motivos principais e tem a propriedade magna do esquema.

O croquis é um desenho rapidamente feito para apanhar a sensação de movimento, dando expressão do presteza e emotividade. Corresponde ao allegro, ao vivace ou ao acelerado em musica. O desenho propriamente dito, mesmo os que são feitos com bravura e força, correspondem ao andante ao moderato ou ao adagio.

O croquis de figuras em movimento, sendo sintese, compreende-se que, para indicar de um traço rapido, expressivo e justo, não somente o movimento mas ainda o efeito percebido pelo olho, que a condição essencial seja o conhecimento anterior e quasi do côr do corpo humano em suas proporções, sua forma, suas possibilidades de movimentos.

Faltando treine nesse sentido, o aluno inespiciente, promido pelo tempo, não pôde conseguir desenhar por falta de meios. Portanto não havendo propriamente regras, ha uma serie de conhecimentos e de sequencias de treinos, para um bom resultado do desenho de croquis.

No croquis de movimento, o essencial é a expressão de vida. A imagem recobida pela retina deve ser transmitida sem demora, com poucos traços, porém muito justos, suprimindo os detalhes para apanhar os traços dominantes que marcam a expressão do movimento. É o croquis o exercicio mais apto a desenvolver a observação rapida, o espirito de sintese e a dar o habito de anotações sumarias, porém seguras e significativas. São qualidades particulares da juventude, vivacidade de impressão, injenuidade, frescura, qualidades otimas para o croquis, contanto que simultaneamente estude seriamente o antigo e o modelo vivo, para contraba-

lançar e não habituar a desenhar rapidamente sem acabamento dentro do menor esforço da tendência moderna, que seja dita, não se aplica exclusivamente ao estudo do desenho.

A principal unidade de treino em desenho é a figura humana, portanto o estudo do modelo vivo e croquis, deve ser precedido do conhecimento das proporções do corpo humano, a ponto de desenhar de cór, sem exatidão, como taboada ou uma regra de português.

Depois do conhecimento do canon de cór, vem o treino dos movimentos com desenho de imaginação, passando então para o estudo do croquis do natural.

Não são de grande utilidade os croquis feitos de modelo em pose, os verdadeiramente interessantes para o desenvolvimento das capacidades de observação e destreza são os croquis de figuras em ação, porque então, apanhamos expressões de vida em suas diferentes manifestações em trabalhos, jogos, etc.

A preocupação máxima n'um croquis é a expressão da atitude. O croquis do personagem que caminha, começa pelas pernas, do que está sentado, começa pelo apoio, etc. É preciso encarar sempre o conjunto deixando os detalhes para o fim, se o tempo permitir. Encarando o conjunto, desde o primeiro traço, o desenho se define, uma vez que se conhece as proporções, intuitivamente colocamos as grandes linhas nos seus justos lugares.

#### 5) - ESTUDO DA FIGURA HUMANA EM SEU MOVIMENTO E EXPRESSÃO

No estudo das proporções do corpo humano, o homem de arte precedeu o homem de ciência. A ciência dissóca e analisa, indo do detalhe ao conjunto. A arte n'uma visão de amplitude, vai do conjunto ao detalhe. Os primeiros artistas que representaram a figura humana enfrentaram o problema das proporções, porque é o elemento essencial da representação da figura por mais arcaica e grosseira que seja. Esses primeiros artistas basearam-se em al-

guma medida, alguma comparação para crear a primeira imagem em que os seus semelhantes se reconheceram.

Das proporções usadas pelos egipcios, os arqueologos dão intorpretações diferentes, com 15,16,19 e até 21 sub-divisões. Portanto o canon dos egipcios não era um, mas muitos. E a unidade de medida usada em cada canon tambem é diferente. Wilkison e Lopsius dão como unidade, ou módulo o pé (6 a 7 pés menos a cabeça), Charles Blaen dá como módulo o dedo medio. Maspero acha que os egipcios tinham adquirido a pratica de estabelecer certas proporções geraes do corpo e a determinar relações constantes entre as partes estabelecidas, e que nada na obra dos egipcios autorisa a acreditar que eles possuissom um canon regulado sobre o comprimento do dedo ou do pé, e que na arte egipcia é a lei de frontalidade e são as características permanentes que nos autorizam a considerar como sendo a expressão de uma regra de proporções sinão unica e absoluta, pelo menos geral; regra tanto mais curiosa que, é particular da arte egipcia e difere completamente do canon grego, tanto do de Polycloto como do de Lysippo. Difere tambem do canon antropologico estabelecido cientificamente para o homem de raça branca.

Exemplos constantes de proporções egipcias: (Des. 23)

- 1<sup>a</sup>) - largura exagerada dos hombros
  - 2<sup>a</sup>) - bacia muito estreita
  - 3<sup>a</sup>) - torço muito curto
  - 4<sup>a</sup>) - coxas curtas
  - 5<sup>a</sup>) - pernas muito compridas
  - 6<sup>a</sup>) - braços e cabeça normaes
  - 7<sup>a</sup>) - pé grande, mão pequena
- Aspecto geral, elegancia.

O canon na arte grega atinge á perfeição. Polycloto, contemporaneo de Phidias, escreveu as regras do seu canon, que não chegou até nós, mas nos foram transmitidas através da estatua Doryphoro (museu de Napoles) 7 cabeças e 1/2.

Plinio escreveu dessa estatua que Polycleto poz a arte toda, dentro de uma obra de arte. Lysippo nos dá com o seu Apoxyomene de 8 cabeças um canon mais ologante. O canon de Lysippo

foi o que usaram os artistas bisantinos, que nos foi conservado por Vitúvio e empregado pela maior parte dos artistas do Renascimento. Leonardo da Vinci que, foi grande artista e grande sábio, estudou o canon dentro do quadrado dos antigos, acrescido de um círculo para a envergadura (canon de 8 cabeças)

Alberto Dürer publicou em 1528 um trabalho sobre as proporções com canons de 7,8,9 e até 10 cabeças conforme os tipos.

Ha ainda o canon de Joan Cousin, de 8 cabeças, sistema claro e simples. Entre nós, preocupou-se com proporções o antigo professor do modelo vivo da nossa Escola, Zeforino da Costa.

#### PROPORÇÕES DO CORPO HUMANO

O canon de 8 cabeças é o mais facil de ser aprendido, porque não tendo fração na divisão, guarda-se bem de memoria. Uma vez feita a divisão e marcados os principaes pontos de referencia, a construção é simples (Des. 24 e 25). Presta-se tambem á ser feito mais magro ou mais gordo (Des. 26). A envergadura é igual a altura (Des. 27). Sentada a figuratambem articula-se dentro das mesmas proporções (Des. 28). Os braços movimentam-se dentro das mesmas relações constantes (Des. 29). É indispensavel o conhecimento do esqueleto para movimentar rapidamente as figuras (Des. 30)

Entre o homem e a mulher, existem diferenças construtivas na largura dos hombros com os quadris, tanto na largura como no comprimento (Des. 31). Existem relações interessantes de anotar, como sejam tamanho da mão e da face, do pé e da cabeça (Des. 32):

Nas proporções das crianças, simplifica começar a escala de proporções pela criança de 2 anos, que tem metade exacta da altura do adulto.

Se tomarmos um adulto de 1m70, a criança de 2 anos cor-

respondente tem 0,85 cms. de altura, o que estabelece a seguinte escala para o canon da criança (Des. 33)

2 anos	-	cabeça	0,18,5	canon	4	cabeças	2/3
4	"	"	0,18,6	"	5	"	"
6	"	"	0,18,7	"	6	"	1/2
10	"	"	0,19	"	7	"	1/2
16	"	"	0,20,3	"	7	"	"

Aquelles autores que dão o reconhecido com 4 cabeças 1/2 e a criança de 3 anos com 6 cabeças não observaram directamente da natureza.

Na cabeça da criança de 2 anos, 3/5 é o craneo e 2/5 a face. A criança varia muito de um ano para outro, não só quanto á proporção mas mesmo nas formas.

O angulo facial classifica as raças e exprime o grão de intelligencia (Des. 34).

São indispensaveis estudos detalhados e minuciosos de olhos, nariz e boca para conhecer as particularidades e características construtivas, para não ser tolhido pela dificuldade de fórma na pesquisa da expressão (Des. 35).

O retrato é das maiores dificuldades em desenho, porque as pessoas têm, com os mesmos traços, muitas fisionomias, e o desenho só pôde fixar uma. As paixões e os sentimentos, as emoções e a indiferença, dão á mesma criatura, expressões que variam de instante á instante. É preciso saber captar os traços da expressão psicologica dominante da personalidade do retratado. Podemos ainda dizer que cada pessoa tem tres fisionomias diferentes, aquella que o artista vê, aquella que os amigos lhe atribuem e aquella que a propria pessoa julga ter.

A caricatura é um desenho que exagera a expressão dominante do individuo, para atingir sua característica deformada e ridicula. É um desenho bastante difficil para atingir seu verdadeiro sentido com arte e gosto.

#### PROPORÇÕES DA CABEÇA

Todo sistema de proporções é mais ou menos arbitrario.

Tomando a proporção da cabeça em 4 partes iguaes, temos o que ha de mais proximo da normalidade (Des. 36)

Entre os dois olhos, ha o tamanho de um terço, o nariz tem na sua base o tamanho de um olho, o que quer dizer que as narinas correspondem ao lacrimal, a altura das orelhas é entre o nariz e a sobrançolha.

A cabeça é a parte do corpo que contribue mais directamente para as expressões das paixões. A cabeça exprime todas as emoções da alma, pelo jogo dos musculos da face. Um rosto pelo fâto de estar frequentemente alegre ou sério, pensativo ou indiferente, dissimulado ou franco, guarda essa expressão dominante e apresenta as principais características.

#### DAS EXPRESSÕES

Os esquemas de Humbert de Superville são os mais divulgados, sendo 3 as expressões geraes, calma, tristeza e alegria (Des. 37).

Desenvolvendo a tóse, chegariamos aos estudos de Duchesne de Boulogne, com 5 expressões, preocupação, riso, choro, espanto e reflexão. (Des. 38) O pintor Le Brun, da côrte de Luiz XIV, mais cientista que pintor, fez estudos especiais das expressões. Ele considerava as paixões da alma como difusa e expressa pelas atitudes do corpo. Para ele as paixões não se traduziam somente pelo jogo da fisionomia, mas tambem pelos gestos e atitudes. As mãos por exemplo, toman grande parte na expressão de nossos sentimentos e de nossas paixões (Des. 37)

O corpo, enfim, pôde exprimir as tres expressões geraes, calma tristeza e emoção (Des. 38)

#### 6) - COMPOSIÇÃO

Em aula de desenho, chama-se composição á um agrupamento de objétoes de valores e materias diferentes para estudo de tecnica e claro escuro. Em tóse, chama-se composição á toda procura de harmonia para qualquer desenho. Si a composição

visar uma harmonia de claro escuro, consistirá n'uma serie de combinações e procuras que dê resultado um desenho de belo efeito de iluminação. Si a composição visar o arabesco, a pesquisa será da linha do desenho, em seu conjunto, em sua variedade ou em seu ritmo. Genéricamente composição é uma combinação ritmada, representando alguma coisa ou alguma cena para que nos auxiliemos da memoria ou do croquis feitos do natural.

Os antigos usavam para a composição o ponto de ouro, isto é, que o ponto principal, dominante do assunto fique na altura ou na largura dentro da divisão em media extrema razão.

(Des. 39) Na capa da tóse apresento desenho do motivo medieval cujo côrte o iluminação coloca o motivo dentro do ponto de ouro,

Toda boa composição só tem um ponto principal como assunto, como linha e como efeito de luz.

Cada artista pôde obter os mais variados efeitos, partindo de maneiras as mais opostas em materia de composição.

Em tóse sabemos que a composição parte da ideia, do conjunto ao detalhe, entretanto pôde se dar o fâto de que seja o detalhe que motive a composição.

Em natureza morta, um objéto pela bolosa de sua forma, ou de sua materia, ou do seu valor colorido nos sugere uma ideia e nos interessa para o ponto de partida para uma composição, entretanto na pesquisa de outros elementos para o conjunto, encontramos uma harmonia, ou uma nova ideia que vem excluir da composição o primitivo elemento. O mesmo pôde se dar na composição de personagens.

O conjunto deve exprimir a ideia que motiva a composição, mas um detalhe pôde ter sugerido essa ideia e ser excluído da composição.

Portanto só podemos falar do que obedece á leis imutáveis como a luz ou a linha geral de uma boa composição. Mas mesmo assim ainda não encaramos toda a questão porque resta a

execução. Ideia, linha, iluminação, ótima composição, enfim, podem fracassar por falta de recursos de transposição para o desenho ou para a pintura.

E chegamos à conclusão de que a obra de arte, como o homem, tem tres facos distintas: mental, sentimental e fisica, correspondendo em arte à concepção, expressão e materia (Des. 40)

Posso dizer que, filosofica, teorica e praticamente, este meu esquema é a soma das minhas proprias experiencias e conhecimentos do arte.

Isto não é propriamente o que se pôde ensinar, mas o que se pôde lograr, uma vez que aprendemos através de generalidades, destiladas de muitas gerações, treinando a memoria e a imaginação, que são as faculdades construtivas que grupam as experiencias e principalmente desenvolvem as faculdades intuitivas.

A composição que comporta movimento é muito difficil; os Gregos fizeram geralmente seus heróis, deuses e semi-deuses em attitude de beleza sem ação. Em pintura a Gioconda, Beatriz d'Este só fazem apparecer na tábua, são pinturas do intellecto, materias.

Pôde-se reduzir a pintura á linha e ao claro escuro, a cor propria do objecto, sendo desnecessaria á obra de arte que vae alem da natureza. A obra de arte vae alem da natureza porque desenha as ideias e as concepções. A natureza pôde apresentar fenomenos, mas a ideia ultrapassa tudo. A natureza fornece as imagens para a abstracção mas é o homem que crea os estados da alma.

Dai as representações de objectos agrupados, como vasos, frutas, utensilios etc., não constituirem obra de arte, mas pela sua tecnica e sua execução, obra de boa pintura ou de bom desenho.

Na composição da aula de desenho figurado, ha a considerar-se a linha geral, os volumes e principalmente a luz e

sombra, quer propria quer projetada sobre o conjunto. Sem a pesquisa de uma boa iluminação que dê bolo o efeito de luz e sombra, os mais belos modelos não resultariam belos desenhos. Portanto a composição comporta o agrupamento e a distribuição de luz e sombra, formando um todo harmonioso como linha e como claro escuro.

### PROCESSO DE VISÃO

O processo de visão de acordo com a Escola de Berlin é dividido em duas partes, a primeira, a da recepção da luz e a segunda, a da interpretação da mesma.

A primeira parte do processo de visão é a da recepção da luz, que se dá através da retina e do nervo óptico, sendo a segunda parte a da interpretação da mesma, que se dá através do cérebro.

O OBJETO - é qualquer coisa que se apresenta aos sentidos, sendo a fonte de estímulo para a percepção.

De acordo com a Escola de Berlin, a percepção é o resultado da interpretação da informação recebida pelos sentidos, sendo a primeira parte do processo de visão, a da recepção da luz e a segunda, a da interpretação da mesma.

Como processo de percepção, a percepção é o resultado da interpretação da informação recebida pelos sentidos, sendo a primeira parte do processo de visão, a da recepção da luz e a segunda, a da interpretação da mesma.

De acordo com a Escola de Berlin, a percepção é o resultado da interpretação da informação recebida pelos sentidos, sendo a primeira parte do processo de visão, a da recepção da luz e a segunda, a da interpretação da mesma.

PROCESSOS

PRINCIPAES PROCESSOS DE EXECUÇÃO

GARVÃO  
LAPIS  
AGUADA  
PENA  
NANKIN Á PINCEL

-.-.-.-.-

PROCESSOS DE EXECUÇÃO

O processo nas aulas de desenho figurado da Escola de Belas Artes é geralmente o desenho á carvão, entretanto consegue-se que alguns alunos mais interessados estudem também á sanguino, á nankin e á aguada.

A aula de desenho figurado é de um ano apenas, com 2 horas de aula 3 vezes por semana, de fórma que não ha muito tempo para aprender processos variados como material, a variação é de processo de execução.

O CARVÃO - é geralmente o processo de material mais empregado, porque é o que dá maiores possibilidades, dada a facilidade de seu emprego.

Mas o carvão também tem seus inconvenientes, porque os alunos têm tendências á confundindo os valores, encher todo o desenho de sombras muito pretas. Esquecem que têm como modelo um gesso com sombras cheias de reflexos, onde devem observar e distinguir quaes as sombras indispensaveis e quaes as superfluas.

Como processo de execução, a melhor maneira de proceder para a valorização dos planos em luz e dos planos em sombra é pela visão ocular, isto é, apertando uma vista até fechar, observar pela outra. A visão ocular limita o campo da visão, focaliza melhor e nos permite vêr e comparar com mais segurança para tomar um partido de execução.

Uma vez indicada as grandes massas por valores e equivalentes, restam as acentuações e detalhes finas.

Só quando os primeiros valores estão justos como local e como intensidade é que se pôde fundir as sombras pelos valores medios, e envolver o desenho para obter todo o volume pelo modelado.

O modelado tem dois efeitos: a) - dar espessura fazendo voltar a fôrma; b) - dar carater acentuando as particularidades.

As sombras podem ser obtidas pelo traço, ou serem espalhadas pelo dedo ou por meio de um esfuminho.

As luzes, no desenho feito a traço, devem de preferencia, serem reservadas, e no desenho esfumado podem ser obtidas limpando o papel com miolo de pão.

Como papel de côr obtem-se desenhos interessantes, tocados de lapis branco ou guache.

Nunca se deve empregar borracha que suja e desvalorisa o desenho. Quando o desenho é feito á lapis, deve-se apurar muito a linha e fazer apenas as sombras indispensaveis.

A AGUADA é o desenho feito á sepia, tinta neutra ou nankin dissolvido em agua.

Para o desenho á aguada são precisos 3 godês; um com tinta escura, um com tinta clara e outro com agua limpa, dois pinceis de aquarela ou um duplo.

Traça-se ligeiramente a fôrma com a tinta média. Leva-se em consideração que tem que ser reservado o branco do papel para a luz, porque em aguada pode-se reforçar os valores, mas não se pôde aclarar e aí está a dificuldade do processo. É preciso ir do mais claro para o mais escuro e reservar o maximo de acentuação para o fim.

Pôde-se fazer com o papel molhado anteriormente ou não, mas sempre com bastante agua e pincel grande.

A PENA o desenho requer papel liso e tinta nankin. É mais proprio para illustração. Requer muito exercicio e goito especial. Como processo tem muitos recursos.

NANKIN Á PINCEL - O desenho á nankin feito á pincel é o melhor processo para aprender a apanhar rapidamente as atitudes e

os movimentos. Obriga a pensar, porque cada pincelada é definitiva, uma vez que não pôde ser removida. Obtem-se belísimos desenhos com esse processo que é o melhor para aprender a fazer croquis, dando os melhores resultados.

## SOCIALIZAÇÃO DA SALA DE AULA

### PSICOLOGIA

Numa Escola de Arte estão reunidos os ensinamentos da tradição, criando para o aluno o ambiente Escolar, com bibliotéca, museu, etc. O aluno desenvolve-se pelas lições dos mestres, pelo proprio esforço e pela convivencia de outros alunos, criando um centro de interesse.

A Escola não fórma o artista; a Escola através dos conhecimentos classicos dá aos alunos a oportuniidade de aprender o que a Escola considera desde a Idade Media, como o indispensavel para a formação do artista.

O ambiente Escolar mostra como fazer umas tantas praticas para a finalidade de cada curso. E uma organização do trabalho, a que os alunos se devem incorporar, tendo tanto mais rendimento quanto mais dorrem de si. Os resultados dos trabalhos são dosiguens como os propios alunos, para uns é gradativo, com melhoras continuas, para outros é estacionario, parecendo paralisado, e repentinamente explodindo em surpreendente melhora.

Ha alunos para os quaes as dificuldades cada vez maiores mais incentivam o esforço. Ha outros, que osmorecem, si se lhes apressa o desenvolvimento.

O professor intoligentemente dosa essa ação e reação para o melhor rendimento do trabalho.

Hoje em dia com os directorios academicos, a socialização entre estudantes, trouxe um ambiente cultural, criando centro de pesquisa e de interesse que se reflete no aproveitamento dos estudos.

As turmas de alunos se renovam todos os anos, mas os tipos psicologicos mais ou menos se repetem. Em 40 alunos, 30 são assiduos ás aulas e muito esforçados, d'esses, uns 25 tem aptidões especificas. Uns 15 goralmente, entre os mais irregulares de frequencia e capacidade de trabalho, tem talento. E, finalmente, só uns 8 tem talento e são trabalhadores.

E' preciso notar que são alunos do 1º ano e essa media pó-

de mudar muito no correr do curso.

#### ATITUDE DO PROFESSOR

No meu ponto de vista a grande qualidade do professor, a principal, é saber conservar no aluno o entusiasmo. Antes de fazer a sua correção, o professor deve procurar com o máximo interesse no trabalho do aluno, uma qualidade por pequena e palida que seja, e dessa qualidade fazer o ponto de partida para chegar então às indicações, dos pedaços francamente máos do trabalho. O aluno sentir-se-á compreendido, e, animado, trabalhará com ardor.

Nos años que venho vindo ensinando, muito tenho observado dos resultados obtidos da simples maneira de dirigir-me aos alunos. Considero como funesta a correção, quero dizer, o ensino pela critica. A critica irrita a mocidade, os ditos do espirito e as comparações jocosas perturbam os alunos que devem trabalhar pensando e concentrados.

O professor, com intelligência e tato, deve visar a conservação e desenvolvimento das aptidões de seus alunos e, para aproveitar bem as diversas tendencias, tem que dirigir-se á elles de diversas maneiras.

Alunos ha que vêm a fórma, outros a côr, pouquissimos vêm em profundidade ou em massas. Todas essas diversas visões são aproveitáveis porque representam tendencias e temperamentos. O grande trabalho do professor consiste em leva-los á desenhar um mesmo modelo, estabelecendo os planos com intelligencia, precisão e principalmente com carater. Isto é essencial ou basico, porque os detalhes vem á seu tempo e variam muito. A lição é individual, e o professor dirige-se á cada aluno da maneira adequada. Acho que está n'isso a parte mais interessante do professorado de arte: cultura de individualidades.

O professor deve ser fonte de conhecimento. O seu cabedal de experiencias e cultura deve ser incessantemente renovado, augmentado, por continuo semente, continuo colher de novas experiencias. O professor não pôde estacionar, para poder ser essa fonte de conhe-

cimentos que propuleiona o entusiasmo dos alunos.

A mocidade em seu vigor está de posse do dom exterior da arte, mas é o Mestre, o artista amadurecido, que tem o senso interior, a consciencia, o conhecimento da arte.

Muitas vezes uma criação no dominio do pensamento é superior á que se exprime pela execução. A capacidade de projetar á roda de si pensamentos uteis, ideias pessoas, concepções originaes que a mocidade pôde desenvolver passando para o seu ponto de vista, é o mais alto poder espirital da missão do professor.

*Guilherme de Albuquerque*  
*Professor de Arte*

CONCLUSÃO

Analisado o desenho através das artes e das civilizações, encarado o método de ensino e o desenvolvimento da prática, considerados alunos e professores chegamos á conclusão de que o desenho é a BASE DE TODAS AS ARTES PLASTICAS quer pelo dominio da materia, quer pelo dominio intelectual e cultural.

*Georgina de Albuquerque*  
Georgina de Albuquerque.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- 1 - Charles Blanc - "Grammaire des Arts du Dessin"
- 2 - Leonardo da Vinci - "Trattato de la Pintura"
- 3 - Auguste Rodin - "L'Art"
- 4 - P. Richer - "Sur quelque caractères anatomiques des jambes des statues égyptiennes" Revue de l'E. d'Anth. - 1903
- 5 - P. Richer - "Introduction a l'Etude de la figure humaine"
- 6 - H. de Laborde - "Ingres"
- 7 - Dumas - "Psychologie et physiologie"
- 8 - Salomon Reinach - "Apollon"
- 9 - Leon Charvet - "Oeuvres d'art ancien"
- 10 - Goodyear - "The Grammar of the Lotus"
- 11 - Rouaix - "Histoire de Beaux Arts"
- 12 - Duchesne - "Mechanisme de la physiologie humaine"
- 13 - Humbert de Superville - "Raport de l'Architecture et de la Figure humaine"
- 14 - Lechat - "L'Esulpture grecque"
- 15 - Louis Hourticq - "Histoire generale de l'art"
- 17 - Eugene Veron - "L'Esthetique"
- 18 - Malcol Dieulafoy - "Histoire générale de l'art".
- 19 - Mathias Duval - "Anatomie artistique"
- 20 - René Monard - "La mythologie dans l'art ancien et moderne"
- 21 - Corrado Ricci - "Histoire generale de l'art"
- 22 - Emilo Bayard - "L'Art de reconnaître les styles"
- 23 - P.J. Poitevin - "Oeuvre de dessin"
- 24 - H. Guiot - "Le dessin"
- 25 - Maurice Hamel - "Les peintres de la lumière et les artisans du clair obscur" - Revue d'art.
- 26 - Charensol - "La peinture Espagnole" Revue artistique et littéraire.
- 27 - André Galland - "Le croquis-reportage" - Revue artistique et littéraire
- 28 - Joan Fourgous - "L'art de nos plus vieux ancêtres, Revue artistique et littéraire."





D.6



D.7

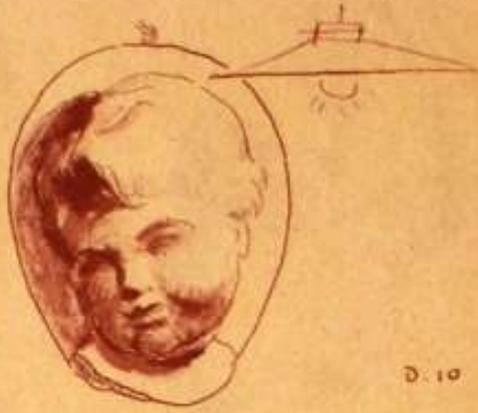


D.8

Georgia de Albuquerque  
1942



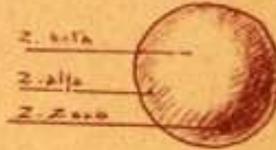
D. 9



D. 10



D. 11



D. 12



D. 13



D. 14



D. 15



D. 16



D. 17

*Composizione di tre teste femminili*  
1912



D.18



D.19



D.20



D.21

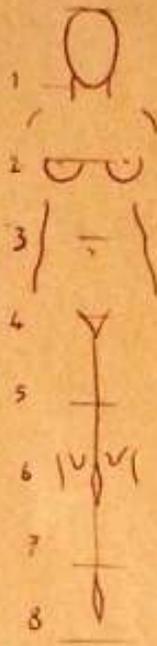


D.22

Guillermo de Alvarado  
1942



D23



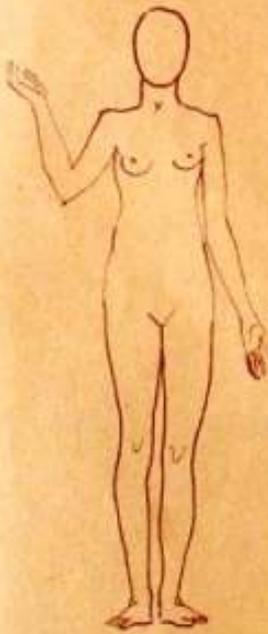
D24



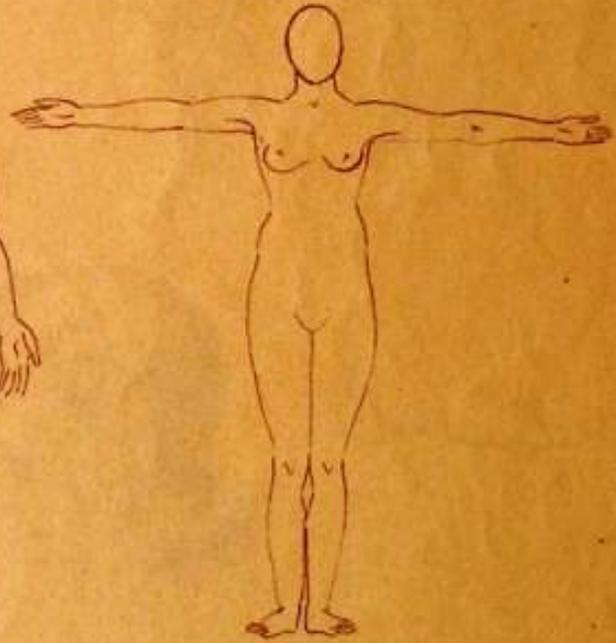
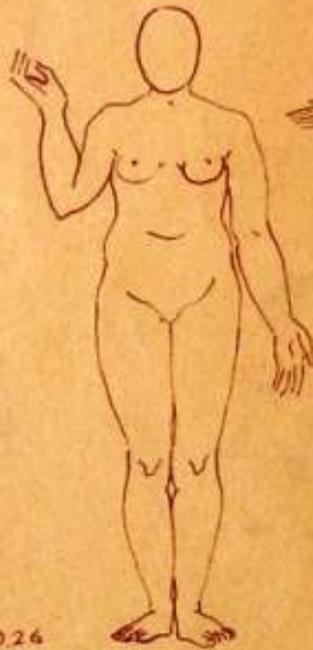
8



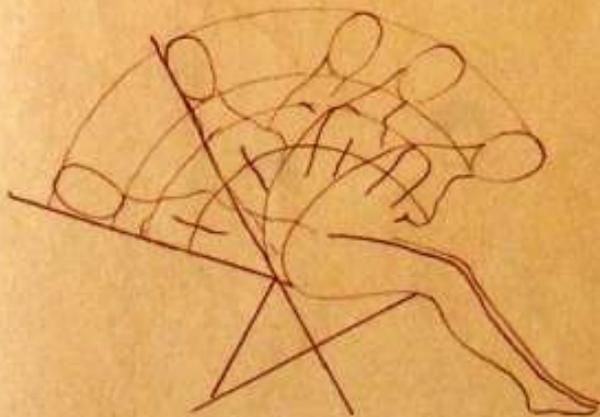
D25



D26



D27

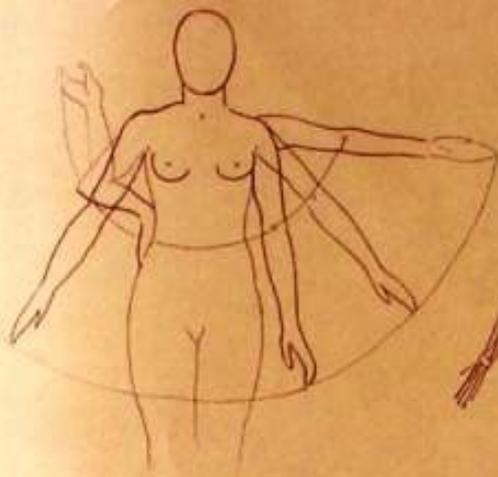


D28

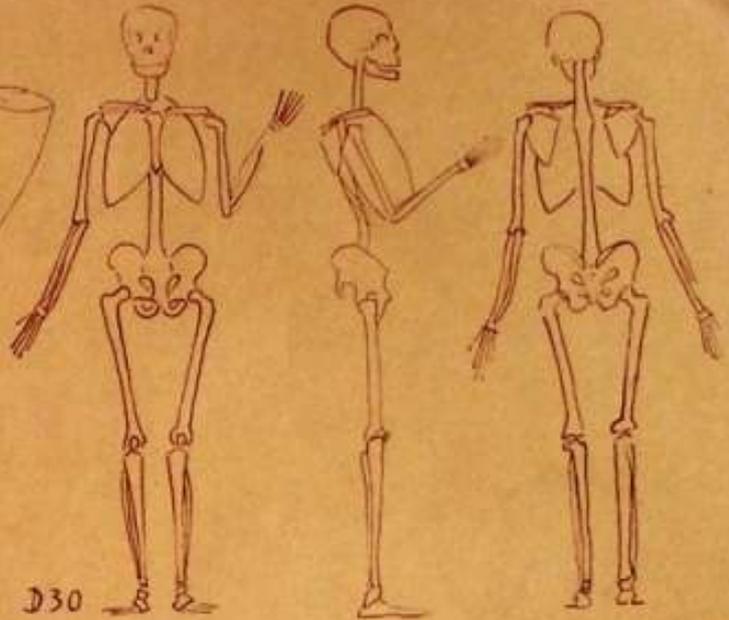


D28

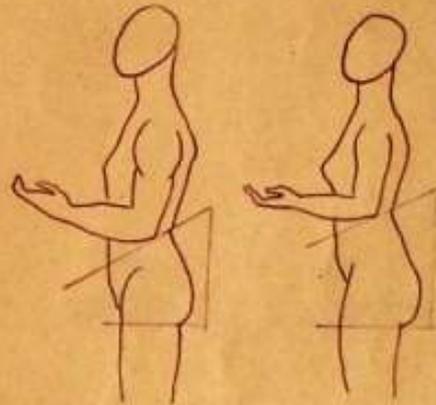
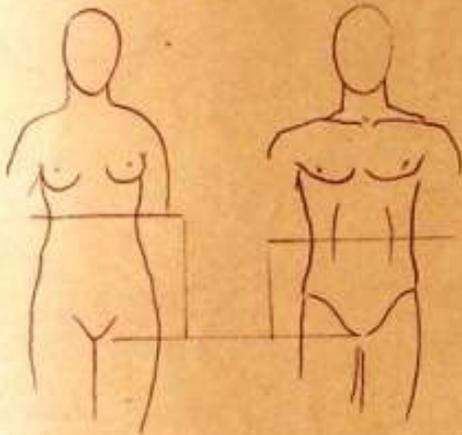
*Virginia de Albuquerque*  
1942



D.27



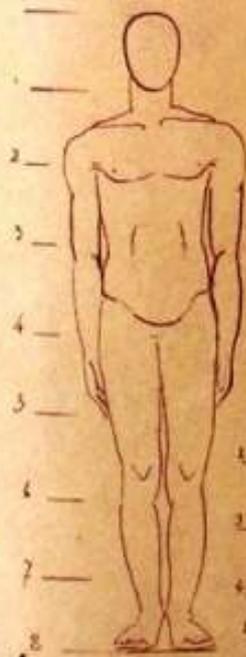
D30



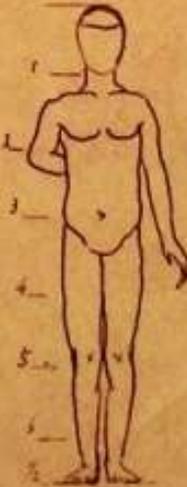
D31



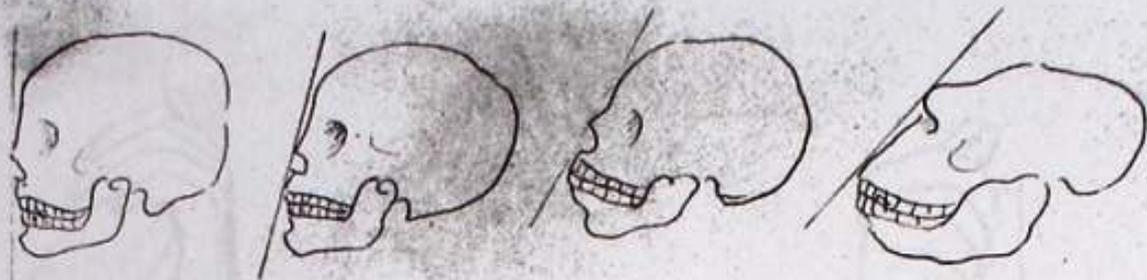
D32



D33



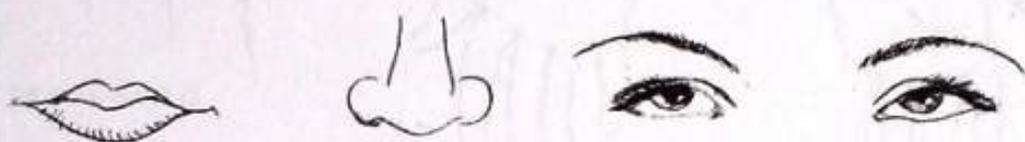
Georgina de Albuquerque 1942



D.34



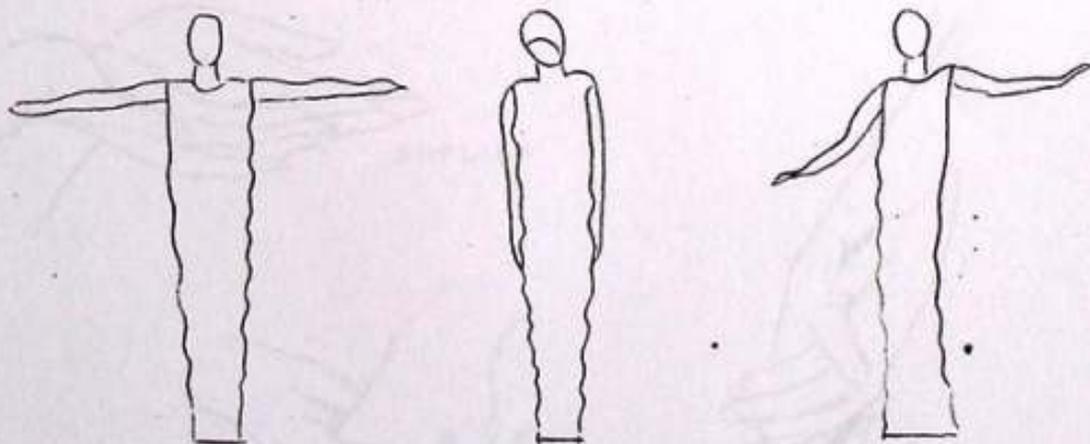
D.36



D.35

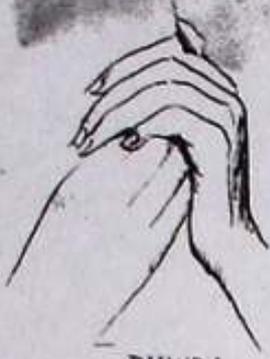


D.36

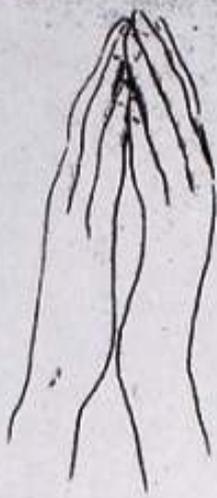


D.38

Francisco de Albuquerque  
1942



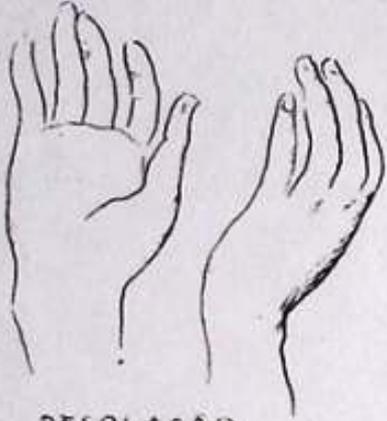
DUVIDA



PRECE



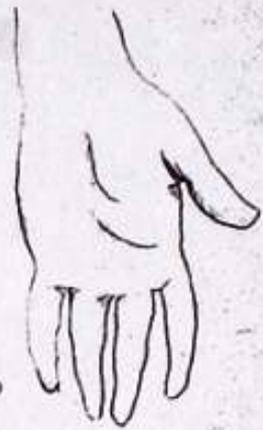
DOR



DESOLAÇÃO



SUBMISSÃO



ABANDONO



INDECISÃO



SUPLICA

CONFIANÇA



AMIZADE





337

- 1 PENSAMENTO
- 2 CONCEPÇÃO
- 3 COMPOSIÇÃO
- 4 TRANSPOSIÇÃO

- ESTILO
- TEMPERAMENTO
- PERSONALIDADE



MATERIA PLASTICA  
TECNICA  
FORMA, COR

- 1 MENTE
- 2 DESEJO
- 3 ASPIRAÇÃO
- 4 EXPERIENCIA
- 5 CONHECIMENTO

- SENTIMENTO
- EMOÇÃO
- AMOR
- DEDICAÇÃO



CORPO  
BELEZA  
SAUDE

D. 40

*Georgina de Albuquerque*  
1942