O DESENHO COMO BASE NO ENSINO DAS ARTES PLASTICAS

ESE APRESENTADA NO CONCURSO PARA A CADEIRA DE DESENHO
O CURSO DE PINTURA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

PELA PROFESSORA GEORGINA DE ALBUQUERQUE

IN MEMORIAM

AO PATRONO DA CADEIRA EM CONCURSO

O GRANDE ARTISTA E EMERITO PROFESSOR

LUCILIO DE ALBUQUERQUE

E' DEDICADA A PRESENTE TÊSE

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, Pinacotéca de São Paulo, Museus da Baía, Recife, Buenos Aires e America do Norte. Quadros em diversas importantes galerias particulares.

TÉSE DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE - ERRATA

- - -

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

PAGINA DO DESENHO 40 - DA APRESENTAÇÃO DA TÉSE À SUA DEFESA, E APRESENTADO NOVO GRAFICO MOSTRANDO A EVOLUÇÃO DENTRO DESSA CONCEPÇÃO FILOSOFICA.

- - -

O DESENHO COMO BASE NO ENSINO DAS ARTES PLASTICAS

R E S U M O

I - CONSIDERAÇÕES GERAES

O DESENHO COMO BASE DE TODAS AS ARTES PLASTICAS

E' pelo desenho que classificamos os diferentes estilos e as diferentes épocas das civilisações. O desenho trouxe ao nosso conhecimento a lei de frontalidade dos egipcios, seu interesse mais pelo tipo que pelo individuo, 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 ás suas figuras e a sua arte em geral.

Sempre atravez do desenho, conhecemos os tumulos geometricos e monumentaes dos reis, suas vestes, joias, carros, moveis, sua tiára e seu cetro.

Fórma e desenho, classificam os egipcios em sua religião ~~pela~~ e na assimilação do rei á divindade. Pelos desenhos, sabemos que sua paisagem era simples e tranquila, que a pintura era subordinada á arquitetura, que a escultura era elegante, nobre e realista, representando o retrato, que estilisavam a flora e a fauna, e que o lotus e o papirus eram as plantas nacionaes.

Em consequencia do meio, os Assirios empregaram o tijolo ~~crú~~, cozido e esmaltado como material dominante, mas a abobada como forma principal assinala sua arquitetura, e é principalmente na fórma, no desenho, que está o seu carater. E' pelos baixo-relevos, onde havia fórma e desenho, quasi nenhum modelado, que nós sabemos que esse povo era chato e baixo, barbado, guerreiro e caçador, conhecia os animaes e os desenhava com magistral realismo. O carater de seus templos e seus jardins, era de um desenho sobre a extensão, sua arquitetura era

civil, sua arte analitica, cujo carater está na fórma 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 tipico assirio. Desse povo sabemos pelos desenhos dos baixo-relevos como se banqueteava, como eram seus utensilios.

O mundo de hoje possue 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 caracterisa, nessa coisa dificilima da arte grega que é a belesa formal, sem outra procura que a harmonia das fórmas, e que podemos quasi dizer que a belesa para os Gregos era uma expressão matematica com módulo e canon. Por maior diferença 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 é um desenho mais complicado de fórma e vemos a superposição das ordens, o rebuscado da folha do acanto e o emprego do arco. Isto é, forma consequente da materia empregada. O desenho que tinha diferenciado a Grecia arcaica da Grecia de Phidias, diferencia agora em Roma as expressões das figuras da belesa formal para as de expressões de paixão.

Arabes e Persas tiveram a sua forma 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 fórma de um desenho mais fino, que distingue uma coluna persa com seu capitel de touro alado e sua base de desenho tão delicado.

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

seus estofos, de sua ceramica 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 diferencial-as.

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 estatuaria 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 Paranselino), no ambiente dos mosteiros, a escrita é desenhada e o desenho é a escrita dos artistas bisantinos. E' a fórma, o desenho, que, com o sistema arquitetonico diferenciam as catedraes romanicas das goticas e cada uma d'elas entre si. E' o desenho, a linha e a arquitetura da Idade Media, que caraterisam 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 aplicação.

Fórma e desenho classificam todas as catedraes goticas e a sua estatuaria. 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 da ~~Roma~~ Italia. E é principalmente pela fórma, 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 veiu trazer o aprimoramento do desenho, assim como os conhecimentos de anatomia; mas atravez do desenho vemos quanto se inspiravam dos antigos romanos, quanto os humanistas que estudavam a arte antiga vinham em auxilio dos artistas do momento. Gregos e Romanos eram a inspiração da arte do renascimento, como ~~foi~~ FORAM mais tarde a inspiração da arte chamada estilo imperio, na França.

O desenho de Dürer que conhecemos atravéz as suas gravuras, atestam uma profundidade de pensamento ao mesmo tempo que uma ciencia da fórma, só comparaveis 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 caraterisada 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 triumfo 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 MURAL.

Não abrangemos toda a extensão do desenho pela simples transposição das fórmas para uma superficie 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 fórma, 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 gráu de realidade que contem uma obra de arte, não tem importancia estética, senão porque nos permite de medir o

Esta ação de "colorir", o desenho perfilhando, sublinhando e estende de forma de adapta à arquitetura e ao mês épocas quem maior conveniência a decorações.

Não obstante toda a riqueza do desenho pela variedade transmissão que dá forma para uma superfície plana por meio de linha, cerca ou pincel, ei limitamos o desenho adquirindo a exaltação sob-ins e sombra.

Motivo porque, na escola de Belas Artes da a ênfase da arquitetura analítica do Curso de Pintura, que tem como finalidade dar ao desenho toda sua extensão de desenho das diversidades de tempo, estudando a diversidade das estilos, as formas, das particularidades e nos arcabouços. E' ainda no desenho de atitude e de expressão de estatuária, na diversidade das formas, na variedade dos vasos e utensílios, que o professor de História da Arte se baseia para a classificação das artes.

Assim considerando, vemos que o desenho é abrange toda sua extensão, encarado como conhecimento, exigindo a ação de toda a arte visível.

Pelo desenho conhecemos a arte que nos precedem e que o desenho daqueles a conhecer a arte da presente geração.

A aula de desenho figurado que parecerá , muitos simplíssima, é o conhecimento básico do curso. E' nessa aula, que o modelo é estático, que os futuros pintores ou arquitetos aprendem a copiar do modelo a sua parte construtiva, isto é, suas proporções, suas relações. Essa parte construtiva é a única que sempre se copia do modelo. Por mais que os anos transformem as estudantes da pintura e escultura em grandes artistas, autoridades em meia verdades fundamentais, essa parte construtiva permanece sempre, porque um objeto ou uma figura, nesta ocasião objeto ou outra figura se lhe alterassemos as proporções e as suas relações construtivas.

O grau de qualidade que contém uma obra de arte, são suas características qualitativas, sendo portanto nos quanto de medir o

poder de penetração, que foi necessario 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 expanção de sua capacidade intelectual é que constitue a verdadeira fonte da arte. Afinando sua sensibilidade os levariamos a vibrar e expandir-se mais livres, mais pessoaes 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.

outra vantagem, a de despertar em cada um, um exame de suas proprias aptidões. Se o estudo se reduz á copias e imitações, repetições do que fizeram os outros, todos podem fazer o mesmo, mas se o estudo de arte fôr a revelação de uma personalidade, si ficar bem claro que para ser artista é preciso ter imaginação, ter sensibilidade, entusiasmo, aptidão instintiva, dominante de traduzir sob fórma plastica suas emoções, haveria mais revelações de verdadeiras vocações, mais esclarecimento e mais senso pratico, evitando desperdicios de tempo para aqueles em que outras aptidões podem ser melhor aproveitadas em outros ramos de atividade.

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 atravéz 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, FIGURATIVO 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 PRATICA.

O METODO DE ENSINO

O metodo de ensino compreende:

1º - As caracteristicas 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 caracteristicas baseam-se nos diferentes tipos de exposição do ensino atravez 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 fórmas, o conhecimento do objéto ou reunião de objétos, é a visão de conjunto das fórmas 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 bôa analise das fórmas, são necessarios conhecimentos do mecanismo da visão, cone visual, etc, conhecimentos de perspectiva, porque é impossivel desenhar justo uma fórma qualquer, sem fazer ~~mais~~ ~~ou~~ ~~menos~~ perspectiva. Por isso, Leonardo Da Vinci via na perspectiva a razão universal do desenho.

Sendo a perspectiva a ciencia das fórmas aparentes é mistér, para representar os objétos taes quaes parecem, conhecel-os, taes quaes são. Uma fórma que se desenhasse sem compreender, seria dificil 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 á observação subtil, á auto-critica sincera, de como foram obtidos os relevos, atravéz do traço e da luz e sombra. E' o desenvolvimento da sensibilidade, realizando o que vem a ser coordenação, entre o que se observa e o que se executa. E' conhecer mentalmente, atravéz das dificuldades progressivas os resultados das maneiras diferentes de execução. E', enfim, o conhecimento do desenho atravéz 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 metodisado para a finalidade do curso.

O programa póde 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 desenham 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 realisar 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-

importante

Sendo a perspectiva a ciência que permite à matéria, para representar os objetos tridimensionais, adquirir uma certa ordem, uma coerência que se tornaria sem compreensão, seria difícil fazer compreender sua essência.

Nos primeiros anos, a complexidade e pretensões da sua aprendizagem, fazendo, os conhecimentos adquiridos nas cadeiras de perspectiva, geometria e anatomia.

55 - O SENTIDO DO DESENHO

Aprender o sentido do desenho é chegar à observação exata, à auto-crítica sincera, da coisa formas objetos os relevos, através do traço e da luz e sombra. É a desenvolvimento da sensibilidade, mostrando o que vem a ser correspondência, entre o que se observa e o que se executa. É conhecer muito cedo, através das dificuldades progressivas de ignorância das maneiras diferentes de execução. É, enfim, o conhecimento do desenho através da propria experiência.

56 - O ESPÍRITO DO PROGRAMA

O espírito do programa está na concatenação dos exercícios práticos de uma certa ordem, que conduz traço e traço mostrando para a realidade do corpo.

O programa pode ser cumprido à maneira de outras aulas livre, tudo depende da interpretação do professor. Só a extensão de tempo tolhe o desenvolvimento.

Se alguns que de outros problemas condicionados de geometria, entretanto desenha sempre o pedestal do busto e a coluna em que possa - modelo, para seu preparo. É uma coisa desenhar à outra, chegam ao fim de não saber reconhecer que estudam perspectiva para seu conhecimento de montagem. Este pois linhas fundo para os pontos de fuga na linha de horizonte. Os alunos estudam perspectiva, primeiro, quando na sala-frente dentro do modelo, fazem alguns linhas com o compasso e outro mesmo dos

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.

III - PRATICA DO DESENHO

COMPREENDE :

EXERCICIOS GRADATIVOS
PROCESSOS
SOCIALISAÇÃO DA SALA DE AULA

-.-.-.-.-

EXERCICIOS GRADATIVOS

COMPREENDE :

1º - A MARCAÇÃO
2º - PERSPECTIVA
3º - LUZ E SOMBRA - VALORES - RELEVO
4º - DEFINIÇÃO E TECNICA 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

SOCIALISAÇÃO DA SALA DE AULA

1º - PSICOLOGIA DO ALUNO
2º - ATITUDE DO PROFESSOR

III - PRATICA DO DESENHO

Como aplicação do metodo, a pratica representa, o treino simultaneo 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 vêr e de fazer, conhecimento etc.) é indispensavel que o professor demonstre a utilidade e os objetivos do estudo e das experiencias sucessivas que comporta o metodo de ensino em particular e do curso em geral.

A pratica comporta a maneira de ver e comparar, estabelecendo pontos de referencia 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 ~~escatura~~ ESTRUTURA do estudo.

Em desenho academico a figura humana forma a principal unidade de treino, a formula 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 exercicios para conhecimento de conjunto, generalidade ou relatividade para conceito de volume, relevo e detalhes, são feitos atravéz de modelos em gesso, reprodução do classico.

Para o curso de pintura é tambem interessante estudar desenho atravéz de objétos de materia e côres diferentes, desenvolvendo conhecimento de técnicas e aplicação das leis de contrastes e reflexos, etc. Atravéz de objétos de materia e coloração diferentes, é que se pódem fazer estudos de policromia em claro escuro que vem a ser a base para os ~~resultados~~ EFEITOS da perspectiva aerea em pintura.

O desenho é como um jogo, tem regras para chegar á sua finalidade. O desenho póde ser mesmo encarado como uma ciencia no sentido de que obedece á leis fixas imutaveis. O artista não

pôde 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 fázes do desenho: 1º - das bases construtivas, 2º - da construção em andamento, 3º - 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.~~ PERSPECTIVA

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 aprendisado da construção das figuras em sua proporção e sua expressão.

E X E R C I C I O S G R A D A T I V O S

1) - MARCAÇÃO

1 - COLOCAÇÃO DO MODELO EM RELAÇÃO Á 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.

V A L O R E S S E N S A T I V O S

I) - MAGNITUDES

1 - CONCEPÇÃO DO MOVIMENTO EM RELAÇÃO À LUZ

2 - TEMPERATIVA

3 - PONTOS DE PERSPECTIVA, ORDENADAS GEOMANATIVAS

4 - MARINHAGEM

5 - LINHA GERAL, VALORES INTOLAES

6 - DA CONVERGÊNCIA

No ensino primário e secundário o desenho é considerado como fim educativo, como treinamento de inteligência, como contribuição à cultura geral do aprendiz e como decorativamente do preto. Pela vista ensina-se melhor e mais rapidamente que pela palavra, pois quer de ordem geométrica, astronomia ou física, os nomes ficam menos que as imagens.

A educação faz-se simultaneamente pela mão, olho e ouvido, e é o desenho o meio mais rápido de educação. Em Escola de Belas Artes o aluno vem fazer o estudo de treino profissional. A aula de desenho o prepara para as outras práticas de ensino, pela educação da vista e destreza da mão.

A percepção compõe a parte delicadeza das linhas gerais e dos valores dominantes. Feitos à vista levam para reservas no papel aos tresouros. Esse cuidado em não fixar o ponto é importante, porque nem ver que se perde em mergulhar de demasiado tempo na necessidade de reparar material do papel em condições de ser trabalhado, para obter o resultado.

Inicia-se em desenho depois de o ter bem observado e sentido mentalmente o plano de seu conjunto, comparando seus tamanhos e suas partes entre si. Antes de tudo o círculo enlaçamento os grandes planos do pedaço. Acontece vê-lo pronunciado a elevação de conjunto. O desenho exige pontos.

Essa é a lição geral para todos, lição curta, porem de treino longo. Mente, olho e mão, devendo agir juntamente para conseguir a execução do desenho, mas á mão é muito lente 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 aprendisado 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. Alem disso a vida arrasta á interpretação. No desenho do antigo (gesso) só a transposição exáta das suas linhas e volumes para a superficie 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 atençaõ e nada disse de arte e belesa. Para a cadeira de desenho do 1º ano, isso pareceria sem proposito. Falei nas qualidades que são susceptiveis de serem ensinadas e

Mais é preciso, porém, tirar outra, porque de tempo longo. Mas, não a vê, devendo agir instantaneamente para conseguir a execução do desenho, mas a mão é muito lenta e encontra o que o olho já viu e o que a mente já entendeu. Outras vezes o olho não sabe ver, 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, contribuem principalmente a aptidão de olhar, ser esforço, tenacidade e vontade. A ordem do desenho figurado com modelo estático, que se destina ao treino da percepção perfeita, tido é, consequente, contribuir de forma exatamente em nous lugares e sombras dominantes, porque na ordem de modelo vivo, o modelo, pela ou menos se move e oferece a atitude de uma pose para outra. Alem disso a vida arrasta a interpretação. No desenho de estilo (gesso) só a transposição exata das suas linhas e volumes para a superfície da papel, representa o estudo em si e a sua finalidade.

Depois de desenho é que prepara o aluno de maneira primeiro de arte. Desenvolvendo lá técnica e proporcionando vários desenho, orientando os alunos para as necessidades do atelier, contribuindo-se à uma parte de descobertas, que se encadeiam e se complicam umas nas outras.

Os exercícios gráficos compreendem uma ordem nos trabalhos a serem executados, não só quanto as dificuldades que apresentam os modelos, mas também exigências progressivas de execução. Os trabalhos que tinham sido anteriormente marcados, passam a ser realizados como claro-escuro, relevo, particularidades e expressão, como progressão de dificuldade de técnicas pelaqum de colagem e extremidades, à guache, tons, matiz e grupos de cestaria.

Propositadamente até agora só tratei de grafismo, aquilo que, pretendia, contudo, a pragmo e nada disso de arte a bolsas. Para o ensaiar de desenho de if. que. Isso primeiro sem propósito. Pois, qualquer que seja o desenvolvimento de alguma criatividade 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 atraidos 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 Á 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 póde escolher um logar qualquer para fazer um desenho, é preciso que o modelo fique dentro do cone visual. E' preciso saber vêr e saber como se vê. O olho póde 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 instintivo. (Desenho nº 1) A perspectiva é cientificamente esse mesmo raciocinio.

2) - PERSPECTIVA

Não é possivel desenhar sem o auxilio da perspectiva, porque o proprio desenho já é a perspectiva. E' por meio d'ela que representamos em superficies planas de duas dimensões, altura e largura, objétos que tem na realidade tres dimensões, altura, largura e comprimento. Pela perspectiva se resolvem todos os problemas que se apresentam na representação dos objétos. E' 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 objétos taes quaes são, devemos entretanto desenhal-os 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 fórma oval, porque assim aparecerá aos nossos olhos. Uma criança desenharia a chicara redonda, porque a criança não observa, desenha o que sabe. Essas deformações aparentes estão sujeitas as leis que governam a ótica. A visão se propala em linha réta. Não basta que uma coisa exista para represental-a no desenho, é preciso que a vista alcance-a. (Des. 2). A perspectiva ensina a representar a aparencia das coisas. A linha do horizonte fica a 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 desenhal-o em qualquer tamanho, desde que esteja den-

tro 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 fórma mais e mais insistentemente para conseguir obra acabada e completa.

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

E' preciso compenetrar-se que o desenho é um saber profundo, uma ciencia dentro de leis imutaveis, que não se improvisa o seu conhecimento, conquista-se com muito esforço e tenacidade. Seria ignorancia fazer as fórmas mais ou menos com sombras bonitas fóra de seus logares, resultando um desenho superficial e falso, porque ha um abismo entre a obra d'aquele 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 fórma até encontral-a.

No desenho figurado do antigo não se trata de interpretação, nem de estilisar ou modificar para acentuar caracteristicos. 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 atitude 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. E' o que se chama uma bôa paginação.

DA CONVENÇÃO EM ARTE

Não é imposta pelo ensino, a convenção nos é imposta em desenho pela necessidade de representar em superficie plana o relevo do modelado. E' portanto a convenção que se impõe ao artista e não ele que a crea 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 fórma, belesa e frescura dessa flôr, só por artificios particulares conseguirá obter o volume e os atributos do modelo.

O desenho deve exprimir construção e relação das partes do conjunto, fórma 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 fórma, seu aspecto, sua graça, etc. Linha e sombra é a convenção geral, para obtenção da fórma 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 naturesa do artista ~~seja~~ FOR; 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 convenão.

3) - LUZ E SOMBRA

FÔCO 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 belissimos desenhos de animaes das cavernas preistoricas. Assim tambem sem nenhum modelado eram as pinturas gregas, romanas e bisantinas. Assim era e é até nossos dias a arte chinesa e japonesa, onde as sombras são convencionaes, sem outra expressão que a procura da forma.

Os primitivos italianos e flamengos ainda empregavam as sombras convencionaes. A ciencia 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 propria atmosféra, e conseguiram não mais a luz, mas o proprio ar que banha os objétos.

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

Nenhum espirito educado suporta hoje o desenho de imitação, de copia servil da naturesa. 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 objéto apresentado na maneira inedita da exteriorisação do proprio artista atravéz dos seus meios de expressão.

LUZ E SOMBRA

Toda interpretação de real valor, se basea no conhecimento. Para adquirir a tecnica do modelado é preciso conhecimento pratico dos efeitos de luz e sombra, que dá aos objétos 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 propala 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 : 1º) - raios incidentes, que tocam o objéto

2º) - raios lateraes, que passam ao lado e vão iluminar outros objétos

3º) - 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 superficie

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 superficie é aclarada. Ha ainda as zonas intermediarias. (Des. 12)

As sombras são representadas por tres valores ou gráos 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 dificil nas superficies arredondadas (Des. 14).

O relevo é obtido atravéz do modelado que tem dois efeitos : 1º) - dar espessura fazendo voltar a fórma

2º) - 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 objétos 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 objétos 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 fócos 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. Ha ainda a considerar luz e sombra dos objétos brilhantes, metaes, superficies polidas, ou objétos transparentes, vidros etc. que tomam os mais variados aspectos.

Para praticar em desenho o estudo de valores, de inicio é preciso limital-o á 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 objétos enchendo-se em seguida o espaço em sombra com um valor igual. (Des. 18) - E' 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 inicio 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 tambem desmaiado, porque fica mole, é preciso que tenha acento e subtilesa 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 bôa 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 desenhamos de côr 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 póde-se colocar o modelo de fórma a obter-se sombras bem definidas.

Valorisam-se os planos na apresentação dos objêtos quanto ao efeito das côres, segundo a intensidade dos tons. Os efeitos dos planos, obtem-se em claro e scuro, dentro do seguinte principio: 1º) - um objêto se afastando deve perder de sua coloração propria

2º) - deve incorporar tons de atmosféra ambiente.

Portanto quer seja um ou outro desses dois efeitos o dominante, fica sujeito á graduação do valor quese 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 objêtos 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 naturesa 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 principaes: a) - primeiro plano

b) - plano intermediario e

c) - ultimo plano (Des. 21)

Regra geral - Tanto mais um objéto 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 objéto se afasta, tanto mais a camada de atmosféra 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 ilustração póde-se obter efeitos interessantes, indicando apenas dois planos (Des. 22)

Quandoum objéto se afasta, dois efeitos se produzem-1º) efeito de distancia; a luz que envia e o brilho que possue decresce em razão diréta do quadrado da distancia-2º) efeito de perspectiva aerea; quando um objéto 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 côr 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 e'util. Enquanto ainda e'possivel melhorar, ajustar, enquanto um caracteristico, um traço ou um acento resta a ser retomado, ajustado ou acrescentado, o esforço deve proseguir.

A consciencia e'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 possivel procurar o relevo quando ainda não se encontrou a fórma. Portanto no que concerne a aquisição da

pratica do desenho, do conhecimento das formas, dos planos e do modelado, não póde estar considerado em tempo exáto para todos, porque os resultados não são eguaes, e a limitação do tempo impediria uns de prosseguir no esforço, e arrastaria outros a perder tempo em detalhes de valorisação 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 exáta depende da bôa 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 póde 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 do volume de claro escuro, tivesse expressividade de execução, transparecendo a personalidade do artista, seu estilo, como os desenhos dos mestres. O que faz a belesa do desenho é a força expressiva de carater, de vigor ou de delicadesa, mas sempre de volume e de sensibilidade. A belesa não provêm 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 intençaõ. No

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

Comparando um desenho do Seculo 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 evoluidos. 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 diferem, é tambem na questão espaço, que tem sua importancia. Quero 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 e, nem pensa na perspectiva, o ocidental não póde prescindir d'ela. Ha pois, uma questão de espaço que entra 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 fórma e valores, antes de fazer a transposição para o papel, e só sente a realisação, quando as imagens se justaçõem.

Entra no desenho a expressão de profundidade de relevo, 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 maravilhosos, de uma absoluta simplicidade de meios. Certos desenhos de retratos seus, são uma linha apenas, da mais perfeita pureza. Zorn fez em ponta seca e em agua-forte, desenhos opostos

aos de Ingres, em esbatidos, ou tratados com linhas sinuosas ou pujantes, mas sempre de 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'eles, nem a sua medida foi a de Rembrandt ou ã 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 belo, uno e vário.

2º) - DO CROQUIS

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

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 expontaneidade. 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 ciencia do bom croquis, como do desenho aliás, é saber parar em tempo. E' como uma metrificação em poesia, como o compasso em musica. E' a pausa final. No croquis, linhas e sombras devem com o minimo de traços dizer tudo de uma vez. Voltar atráz, retomando os valores é sempre em prejuizo da frescura e expontaneidade razão de ser desse tipo de desenho. Por essa mesma razão não se póde empregar a borracha.

O croquis tem duas finalidades distintas:

1º) - apanhar os flagrantes da natureza
2º) - anotar, para ajudar a memoria 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 tem a faculdade de fazer abstração seleciona em beneficio de um ou dois motivos principaes e tem a propriedade magna do esquema.

O croquis é um desenho rapidamente feito para apanhar a sensação de movimento, dando expressão de presteza e emotividade. Corresponde ao alegro, 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 de cór do corpo humano em suas proporções, sua forma, suas possibilidades de movimentos.

Faltando treino nesse sentido, o aluno inesperiente, premido pelo tempo, não póde 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 recebida pela retina deve ser transmetida sem demora, com poucos traços, porém muito justos, suprimindo os detalhes para apanhar os traços dominantes que marcam a expressão de 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, porem 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 tendencia 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 de modelo vivo e croquis, deve ser precedido do conhecimento das proporções do corpo humano, a ponto de desenhar de côr, sem exitação, como taboada ou uma regra de portuguez.

Depois do conhecimento do canon de côr, 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 maxima 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. E' 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, instintivamente colocamos as grandes linhas nos seus justos logares.

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 ciencia. A ciencia dissêca e analisa, indo do detalhe ao conjunto. A arte n'uma visão de amplitude, vae 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 interpretações 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. Wilkilson e Lepsius dão como unidade, ou módulo o pé (6 a 7 pés menos a cabeça), Charles Blanc 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, o que nada na obra dos egipcios autorisa a acreditar que eles possuissem um canon regulado sobre o comprimento do dedo ou do pé, e que na arte egipcia é a lei de frontalidade e são as caracteristicas permanentes que nos autorisam 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 Polycleto como do de Lysippo. Difere tambem do canon antropologico estabelecido cientificamente para o homem de raça branca.

Exemplos constantes de proporções egipcias: (Des. 23)

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

O canon na arte grega atinge á perfeição. Polycleto, contemporaneo de Phidias, escreveu as regras do seu canon, que não chegou até nós, mas nos foram transmitidas atravéz da estatua Doryphore (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 elegante. O canon de Lysippo

foi o que usaram os artistas bisantinos, que nos foi conservado por Vituvio 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 circulo 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 Jean Cousin, de 8 cabeças, sistema claro e simples. Entre nós, preocupou-se com proporções o antigo professor de modelo vivo da nossa Escola, Zeferino 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). E' 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 exata 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	" 5	" 1/2
10 "	-	"	0,19	" 6	" 1/2
16 "	-	"	0,20,3	" 7	"

Aqueles autores que dão o recemnascido 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 inteligencia (Des. 34).

São indispensaveis estudos detalhados e minuciosos de olhos, nariz e boca para conhecer as particularidades e caracteristicas 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 póde fixar uma. As paixões e os sentimentos, as emoções e a indiferença, dão á mesma criatura, expressões que variam de instante á instante. E' preciso saber captar os traços da expressão psicologica dominante da personalidade do retratado. Podemos ainda dizer que cada pessoa tem tres fisionomias diferentes, aquela que o artista vê, aquela que os amigos lhe atribuem e aquela que a propria pessoa julga ter.

A caricatura é um desenho que exagera a expressão dominante do individuo, para atingir sua caracteristica deformada e ridicula. E' um desenho bastante dificil 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 terceiro, 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 sobrancelha.

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

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 tése, 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 especiaes 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, tomam grande parte na expressão de nossos sentimentos e de nossas paixões (Des. 37)

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

6) - COMPOSIÇÃO

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

Commodo e proporções da cabeça e à posição igneas, bonsa e que
ja de mais proximo da normalidade (Des. 39).

Entre os dois olhos, lá o tamanho de um cotovelo, o
nariz tem na sua base o tamanho do mesmo, e que quer dizer que
as medidas correspondem ao lado direito, e atrás das orelhas é em-
bro a Marie e a sobrancelha.

A cabeça é a parte do corpo que contribue mais dire-
tamente para as expressões das paixões. A cabeça exprime todas
as modos de alma, pois logo dos músculos da face. Um vasto
polo rito de estar frequentemente diante de alguém, pensativo ou
indiferente, dias mudos ou frenéticos, quando essa expressão dom-
mente o aspectante da psicologia transcendentalista.

DES. DEPRESSÕES

Os ensinamos da Humbert de Superville são os mais vi-
vificados, sendo 3 as expressões gerais, alma, trabalhos e ale-
gria (Des. 37).

Desenvolvendo a tese, comparamos nos estudos de Du-
chenne de Boulogne, com 3 expressões, predominantes, dia, alem,
espanto e trabalho (Des. 38). O pintor le Brun, da corte de
Luis XIV, nada atentado que pintou. Tra estudos sagazes das
expressões. Ele constituiu as paixões da alma como direcas e
expressas pelas atitudes do corpo. Para ele as paixões não se
produzem somente pelo jogo da fisionomia, mas também pelos ges-
tos e atitudes. As mãos por exemplo, tomam grande parte na ex-
pressão de nossos sentimentos e de nossas paixões (Des. 37).

O corpo, sentindo pode exprimir as três expressões ge-
rais, dadas brilhante e mesmo (Des. 38).

SÍNTESE COMPOSITIVA

Em suas de Gaumon, chamamos como ação à um agrupa-
mento de objetos de valores e matérias diferentes para produ-
zir sensação e claro espaço. Em tom, o mesmo conhecimento é ex-
da pressão de harmonia, para quem [illegible]

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. Genericamente composição é uma combinação ritmada, representando alguma cousa ou alguma cena para que nos auxiliamos 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 tése apresento desenho de motivo medieval cujo côrte e iluminação coloca o motivo dentro do ponto de ouro,

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

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

Em tése sabemos que a composição parte da ideia, do conjunto ao detalhe, entretanto póde se dar o fáto de que seja o detalhe que motive a composição.

Em natureza morta, um objéto pela belesa de sua fórma, ou de sua materia, ou de 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 póde se dar na composição de personagens.

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

Portanto só podemos falar do que obedece á leis imutaveis 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 á conclusão de que a obra de arte, como o homem, tem tres faces distintas: mental, sentimental e fisica, correspondendo em arte á 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 de arte.

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

A composição que comporta movimento é muito dificil; os Gregos fizeram geralmente seus herois, deuses e semi-deuses em atitude de belesa sem ação. Em pintura a Gioconda, Beatriz d'Este só fazem aparecer na têla, são pinturas de intelecto, imateriaes.

Póde-se reduzir a pintura á linha e ao claro escuro, a côr propria do objéto sendo desnecessaria á obra de arte que vae alem da naturesa. A obra de arte vae alem da naturesa porque desenha as ideias e as concepções. A naturesa póde apresentar fenomenos, mas a ideia ultrapassa tudo. A naturesa fornece as imagens para a abstração mas é o homem que crea os estados da alma.

Daí as representações de objétos 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 belo 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.

P R O C E S S O S

PRINCIPAES PROCESSOS DE EXECUÇÃO

CARVÃO
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 tambem á sanguinea, 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 do 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 tambem tem seus inconvenientes, porque os alunos têm tendencias 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 valorisação 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, focalisa 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 finaes.

Só quando os primeiros valores estão justos como local e como intensidade é que se póde 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 fórma; 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 gôdes; um com tinta escura, um com tinta clara e outro com agua limpa, dois pinceis de aquarela ou um duplo.

Traça-se ligeiramente a fórma 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 póde aclarar e aí está a dificuldade do processo. E' preciso ir do mais claro para o mais escuro e reservar o maximo de acentuação para o fim.

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

Á PENA o desenho requer papel liso e tinta nankin. E' mais proprio para ilustração. Requer muito exercicio e geito especial. Como processo tem muitos recursos.

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

Só quando os pintores talvez sejão tão bons como eram, intensidade é que se pode fundir as sombras pelas valores bastantes, e revolver o desenho para obter todo o volume pelo modelado.

O modelado tem mais dificuldades a) - dar exagerar fundo pintar a forma; b) - dar carácter característico, ou particularidades.

As sombras podem ser obtidas pelo traço, ou apenas esfumadas pelo lado ou por meio de um esfumado.

As linhas, no desenho feito a traço, devem de preferencia serem perpendiculares, e do desenho esfumado podem ser antidas diagonais o papel com mínimo de pelo.

Como papel de cór obtém-se duas vantagens interessantes, tons de fazer brancos em grande.

Nunca se deve empregar borracha dura e desvalorisa o desenho. Quando o desenho é feito à lápis, deve-se empregar mais a lima e fazer apenas as sombras indispensaveis.

A AGUADA é o desenho feito à lápis, tinta, aquarela ou mistura diluída em água.

Para o desenho à aguada são precisos 3 pincéis um com tinta escura, um com tinta clara e outro com água limpa, folha branca de aquarela ou um duplo.

Trabalhe ligeiramente a fôrma com a tinta mais clara. Leva-se em consideração que têm que ser reservado o branco do papel para a luz, porque em aguada pode-se carregar os valores, mas não se pode alterar o que está demasiado de pronto. Em seguida pode-se mais claro para o mais escuro e reservar o branco de acentuação para o fim.

Pode-se fazer com o papel molhado antecedentemente ou não mas sempre com bastante água e pincel grande.

A PENA o desenho requer papel liso e tinta nanquim. Em muita proporção com linhas-ação, requer muito cuidado e prática para as pessoas com muita paciência.

PASTEL E CARVÃO - O desenho é muito feito à pastel e a maior precisão para aprender a empregar rapidamente as sombras e

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

SOCIALISAÇÃO DA SALA DE AULA

PSICOLOGIA

N'uma Escola de Arte estão reunidos os ensinamentos da tradição, creando 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, creando um centro de interesse.

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

O ambiente Escola r mostra como fazer umas tantas praticas para a finalidade de cada curso. E uma organisação de trabalho, a que os alunos se devem incorporar, tendo tanto mais rendimento quanto mais derem de si. Os resultados dos trabalhos são desiguaes como os proprios 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 esmorecem, si se lhes apressa o desenvolvimento.

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

Hoje em dia com os diretorios academicos, a socialisação entre estudantes, trouxe um ambiente cultural, creando 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 especiaes. Uns 15 geralmente, 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 maximo interesse no trabalho do aluno, uma qualidade por pequena e palida que seja, e dessa qualidade fazer o ponto de partida para chegar então ás indicações, dos pedaços francamente máos do trabalho. O aluno sentir-se-á compreendido, e, animado, trabalhará com ardor.

Nos anos 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 de espirito e as comparações jocosas perturbam os alunos que devem trabalhar pensando e concentrados.

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

Alunos ha que vêm a fórma, outros a côr, pouquissimos vêm em profundidade ou em massas. Todas essas diversas visões são aproveitaveis porque representam tendencias e temperamentos. O grande trabalho do professor consiste em leval-os á desenhar um mesmo modelo, estabelecendo os planos com inteligencia, 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, aumentado, por continuo semear, continuo colher de novas experiencias. O professor não póde estacionar, para poder ser essa fonte de conhe-

cimentos que propulsiona 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 creação no dominio do pensamento é superior á que se exprime pela execução. A capacidade de projetar é roda de si pensamentos uteis, ideias pessoas, concepções originaes que a mocidade póde desenvolver passando para o seu ponto de vista, é o mais alto poder espiritual da missão do professor.

C O N C L U S Ã O

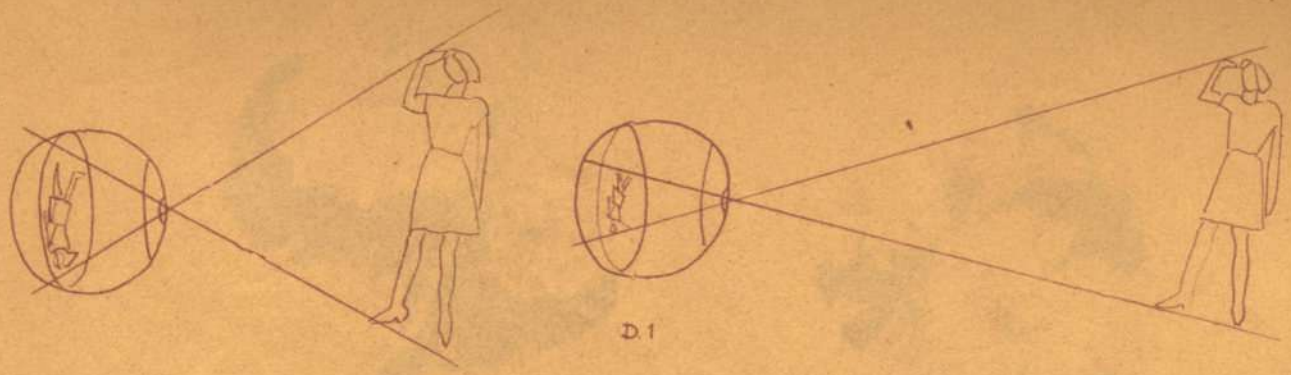
Analisado o desenho atravéz das artes e das civilisações, encarado o método de ensino e o desenvolvimento da pratica, considerados alunos e professor, chegamos á conclusão de que o desenho é a BASE DE TODAS AS ARTES PLASTICAS quer pelo dominio da materia, quer pelo dominio intelectual e cultural.

Georgina de Albuquerque

Georgina de Albuquerque.

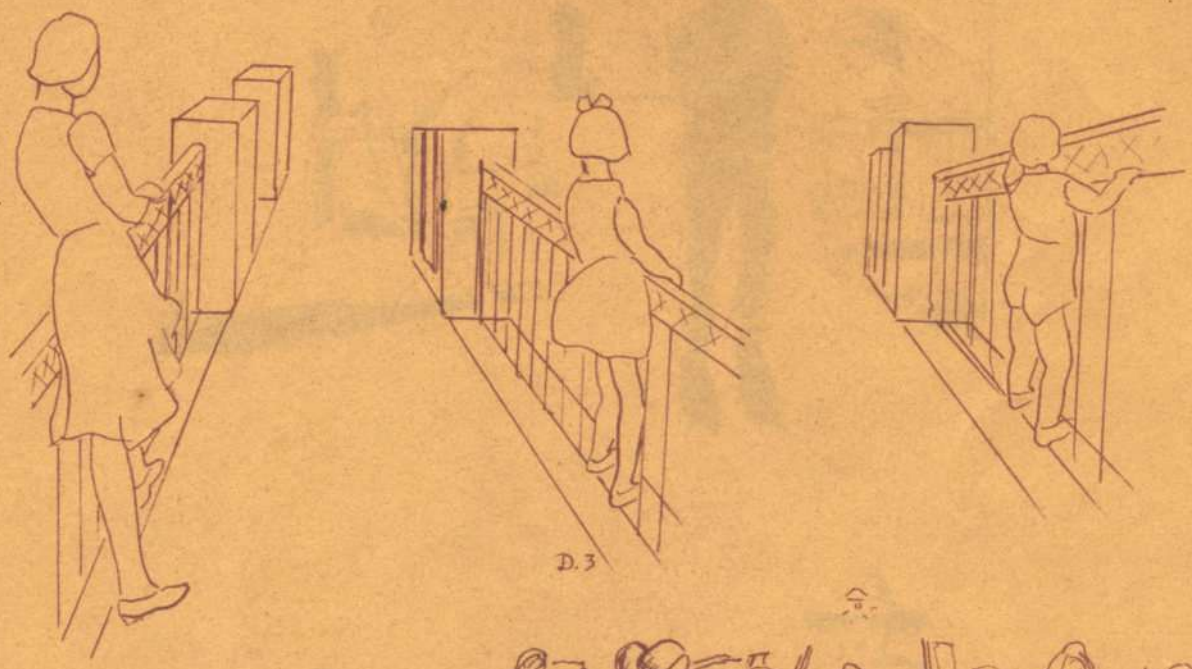
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

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 egypciennes" 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 - "Apollo"
9 - Leon Charvet - "Oeuvres d'art ancient"
10 - Goodyear - "The Grammar of the Lotus"
11 - Rouaix - "Histoire de Beaux Arts"
12 - Duchesne - "Mechanisme de la physionomie humaine"
13 - Humbert de Superville - "Raport de l'Architecture et de la Figure humaine"
14 - Lechat - "L'Escupture grecque"
15 - Louis Hourticq - "Histoire generale de l'art"
17 - Eugene Veron - "L'Esthetique"
18 - Malcel 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 - Emile Bayard - "L'Art de reconnaitre les stylles
23 - P.J. Poitevin - "Coeur 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 literaire.
27 - André Galland - "Le croquis-repoortage" - Revue artistique et literaire
28 - Joan Fourgous - L'art de nos plus vieux ancetres, Revue artistique et literaire.



D.1

D.2

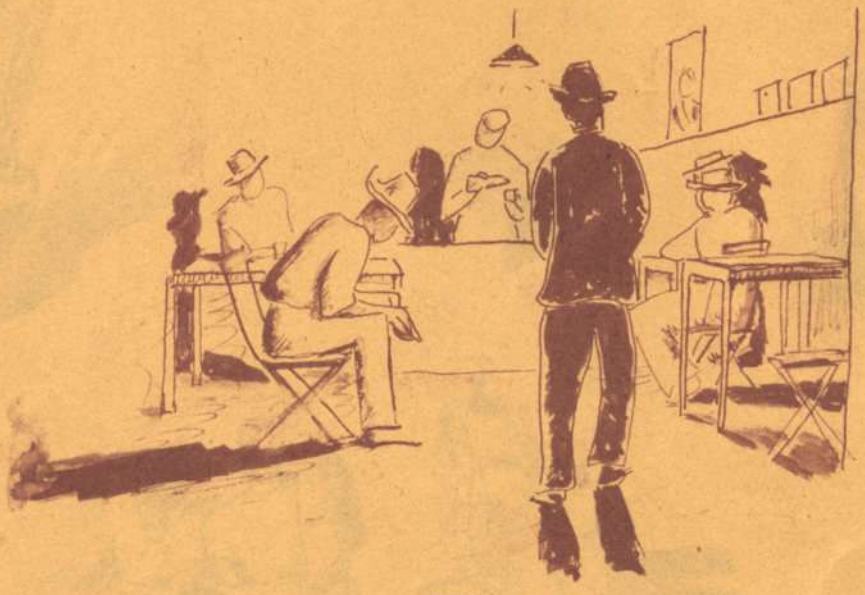


D.3

D.4.

D5

D. 6



D. 7

D. 8

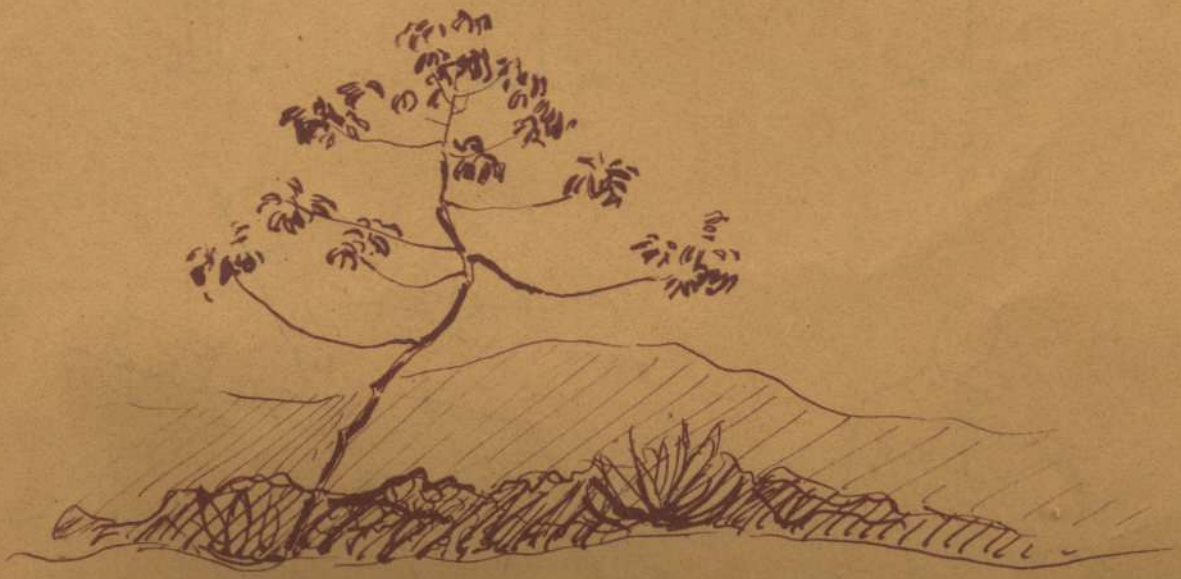

R. tangente
R. circunferente
R. Raiz
D.9
D.10
Z. baixa
Z. alta
Z. Zero
D.12
D.13
D.11
D.14
D.15
D.16
D.17
Georgina de Albuquerque
1942

D.18

D.19

D.20

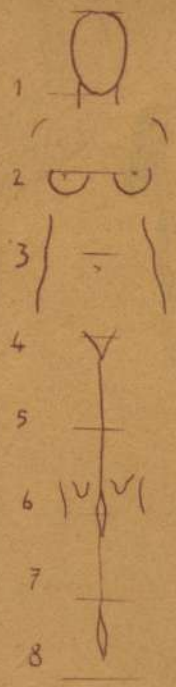
D.21



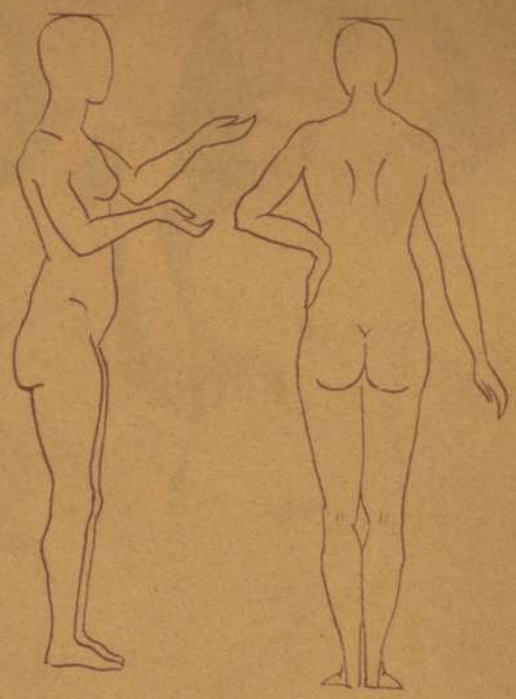
D.22

Georgina de Albuquerque
1942

D.23

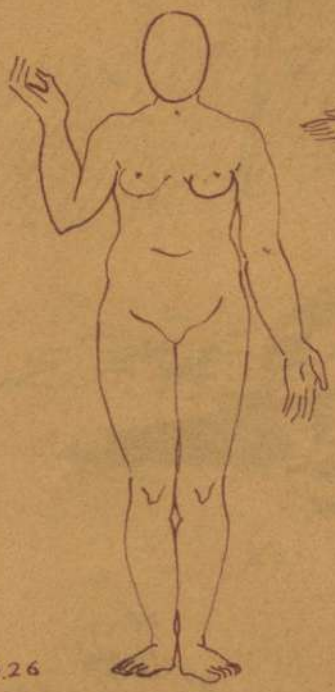


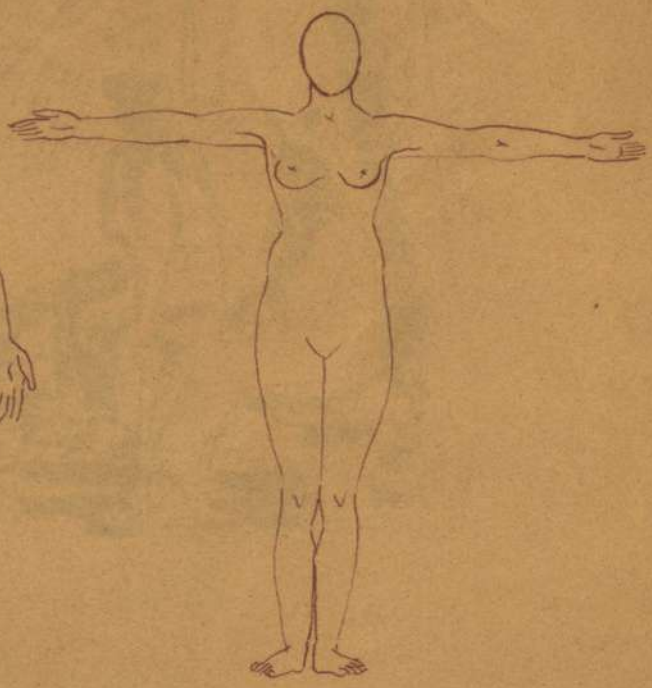
D.24



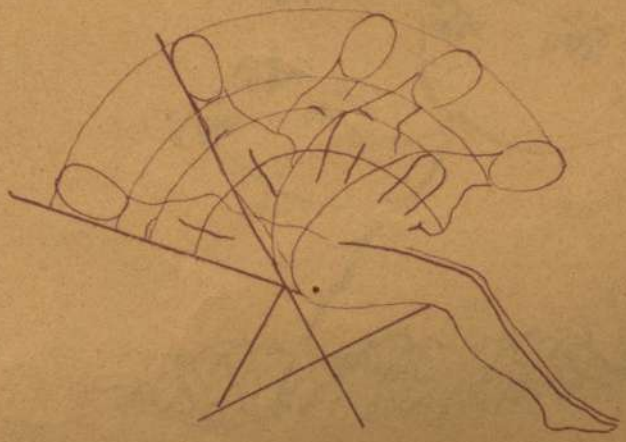
D.25

D.26



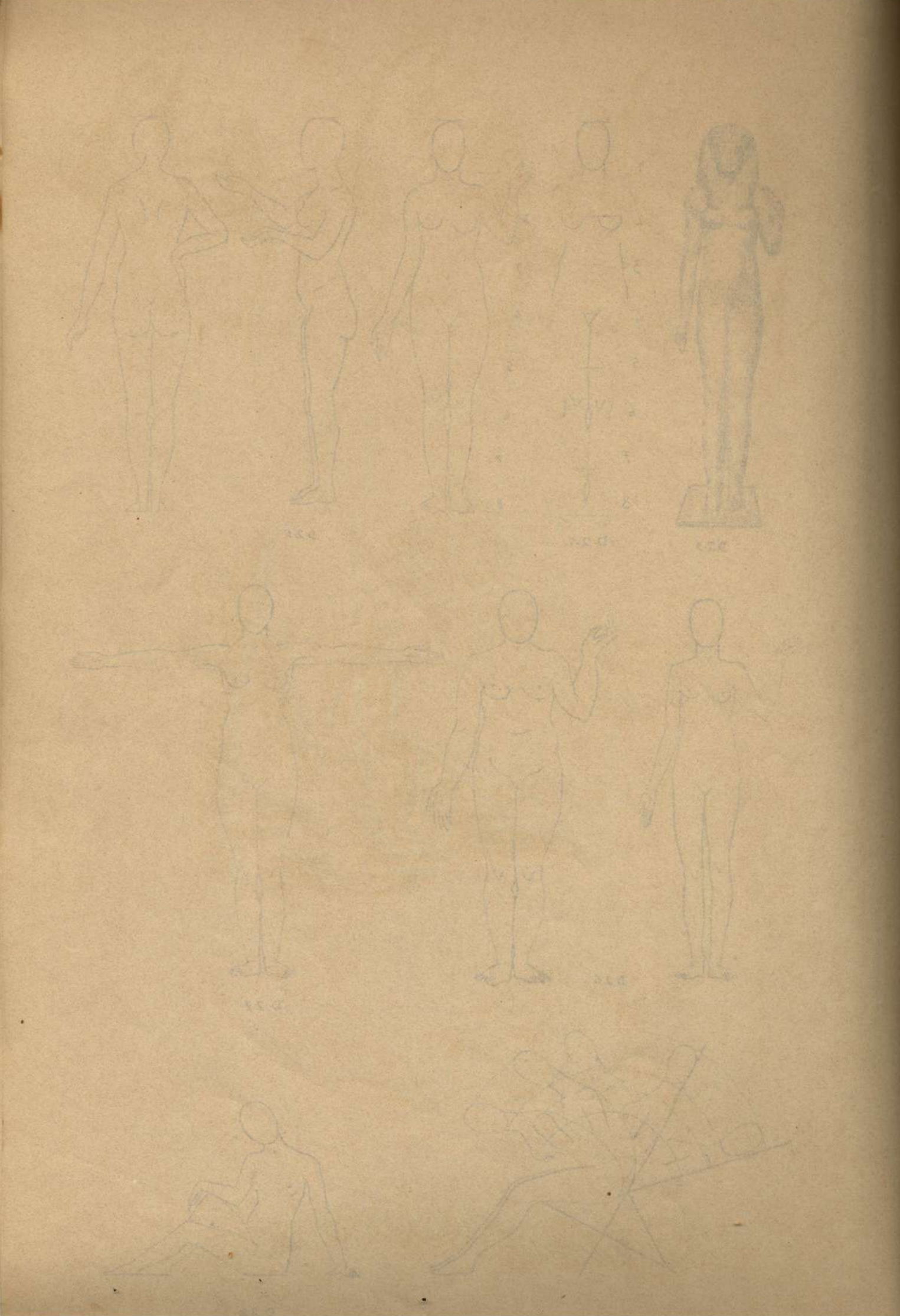


D.27



D.28

D.28

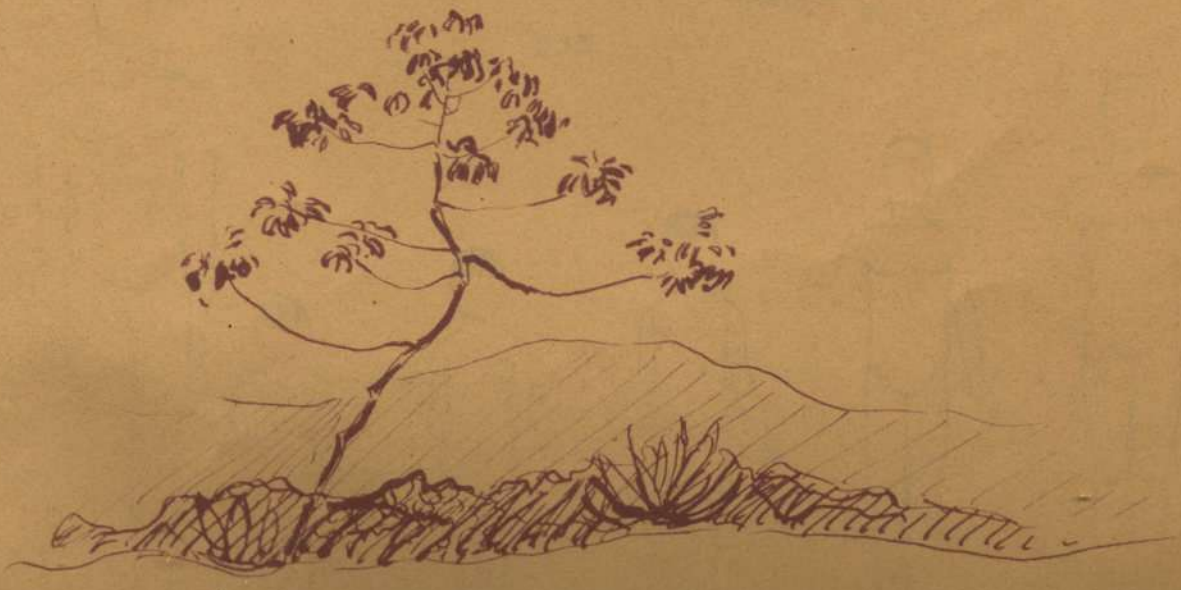


D.18

D.19

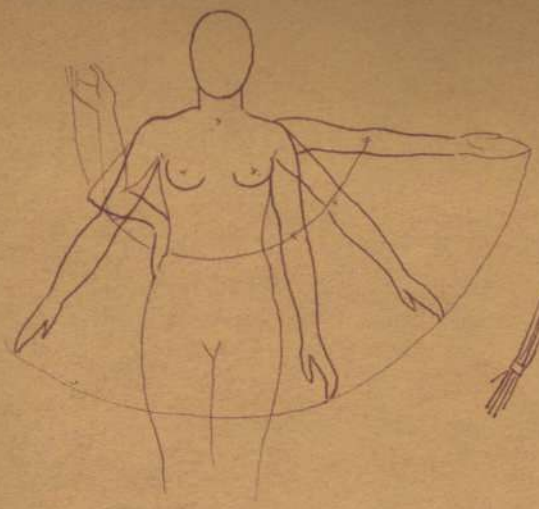
D.20

D.21

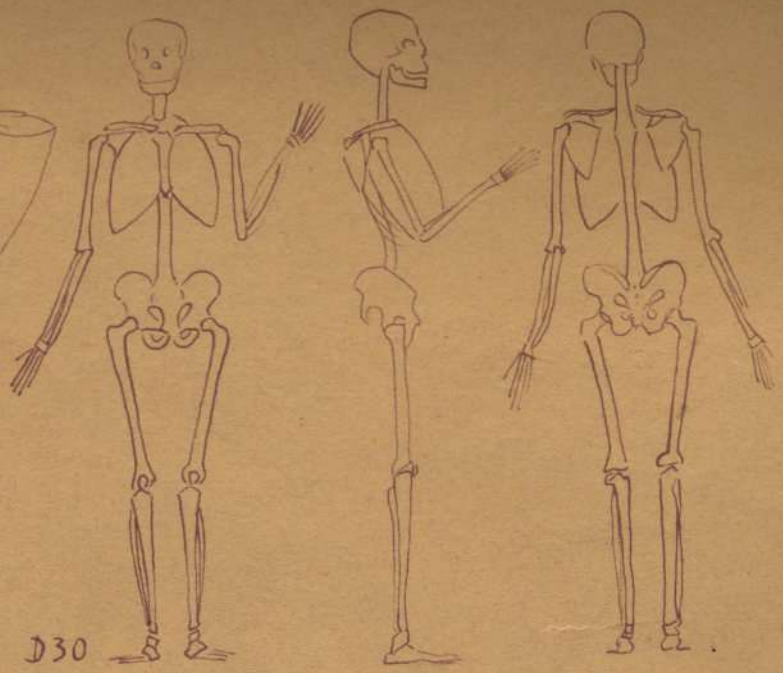


D.22

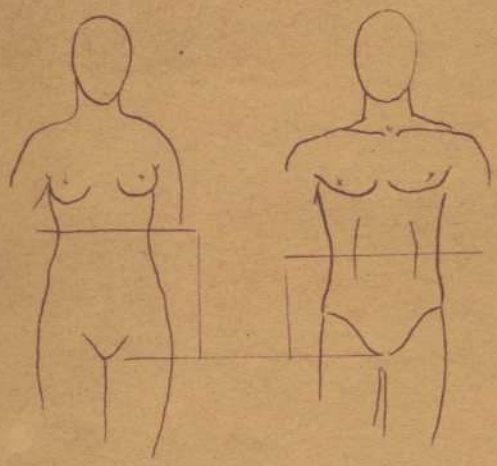
Georgina d'Albuquerque

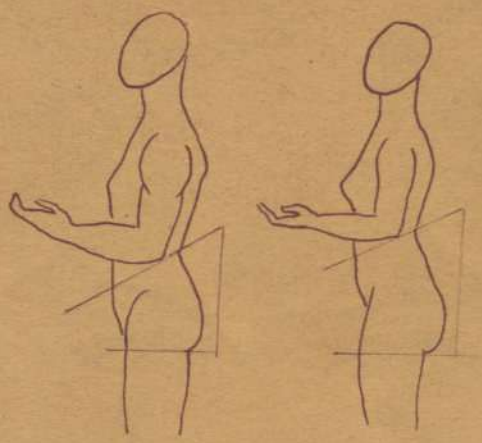


D.29



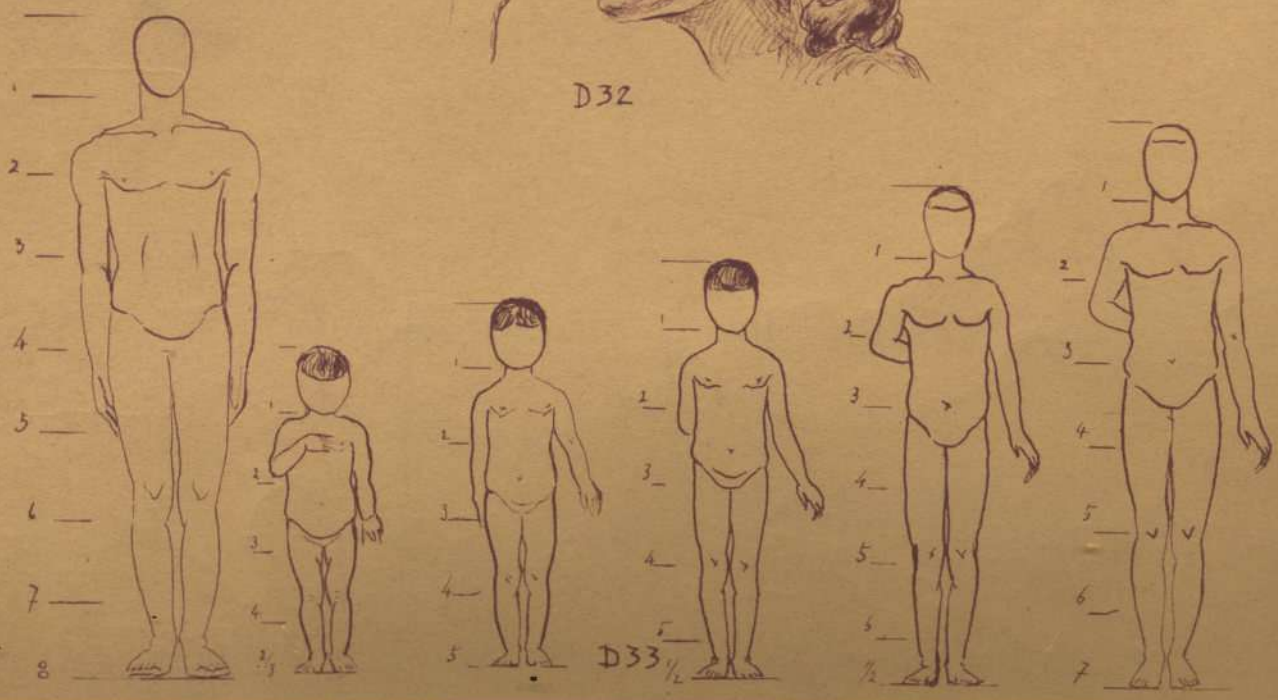
D30



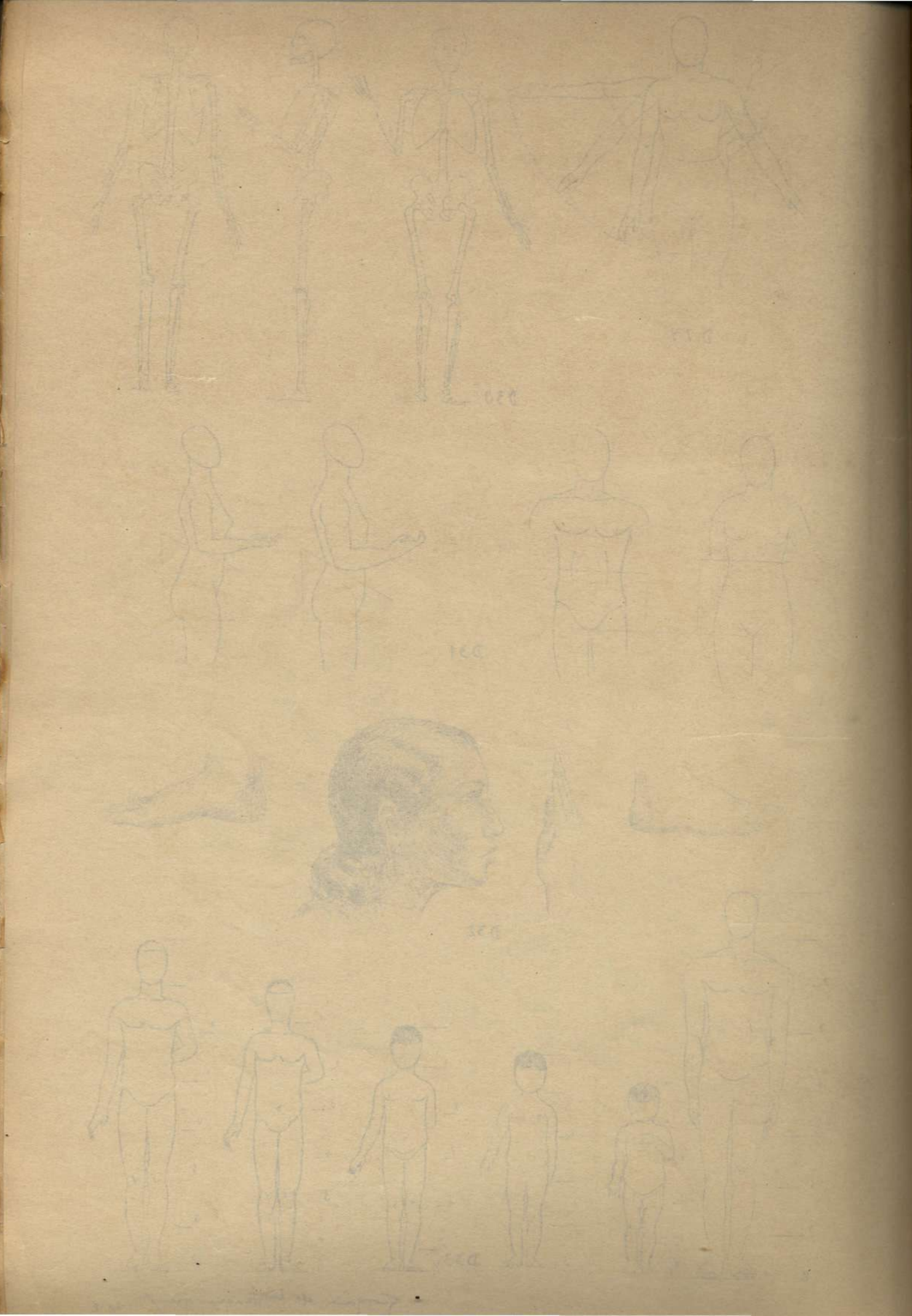


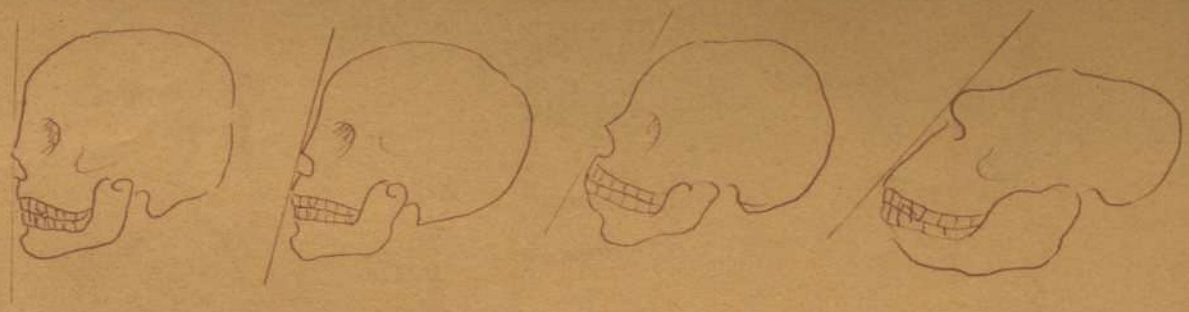
D31

D32



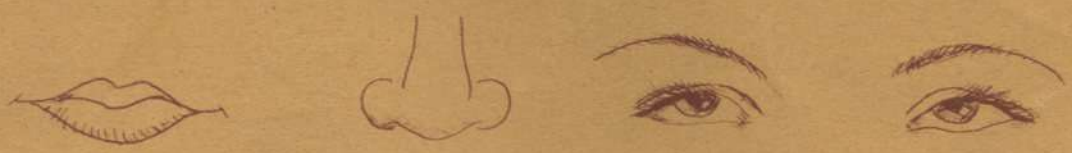
D33





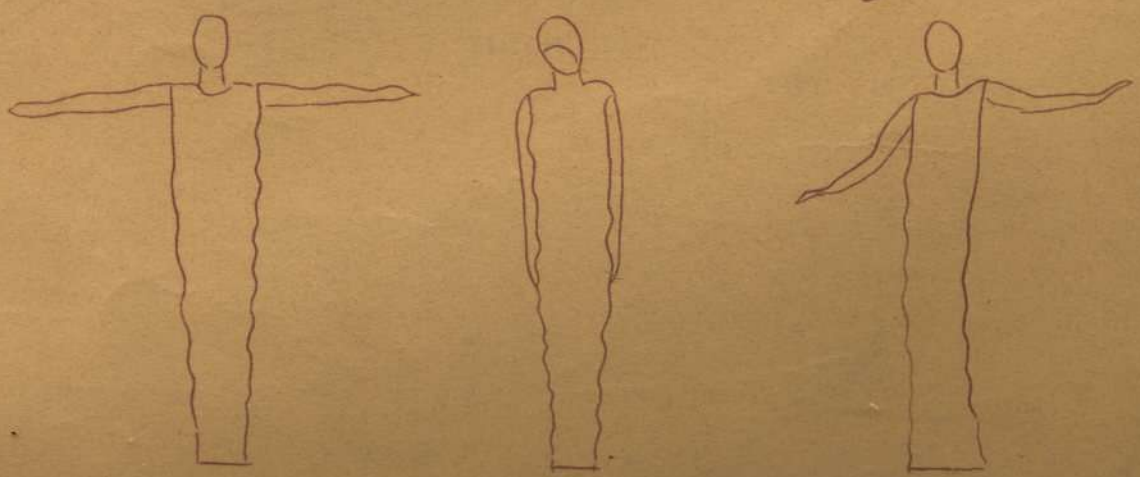
D.34

D.36



D.35

D.36

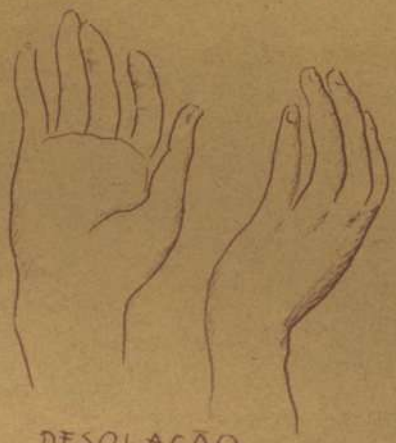


D.38

DUVIDA

PRECE

DÔR



DESOLAÇÃO

SUBMISSÃO

ABANDONO

INDECISÃO

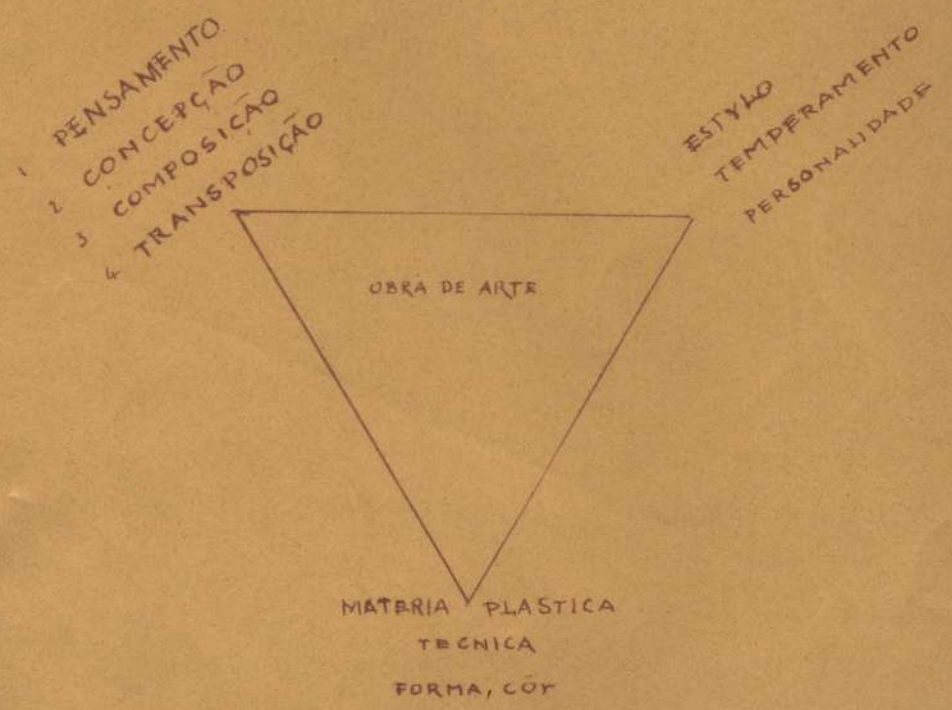
SUPLICA

CONFIANÇA

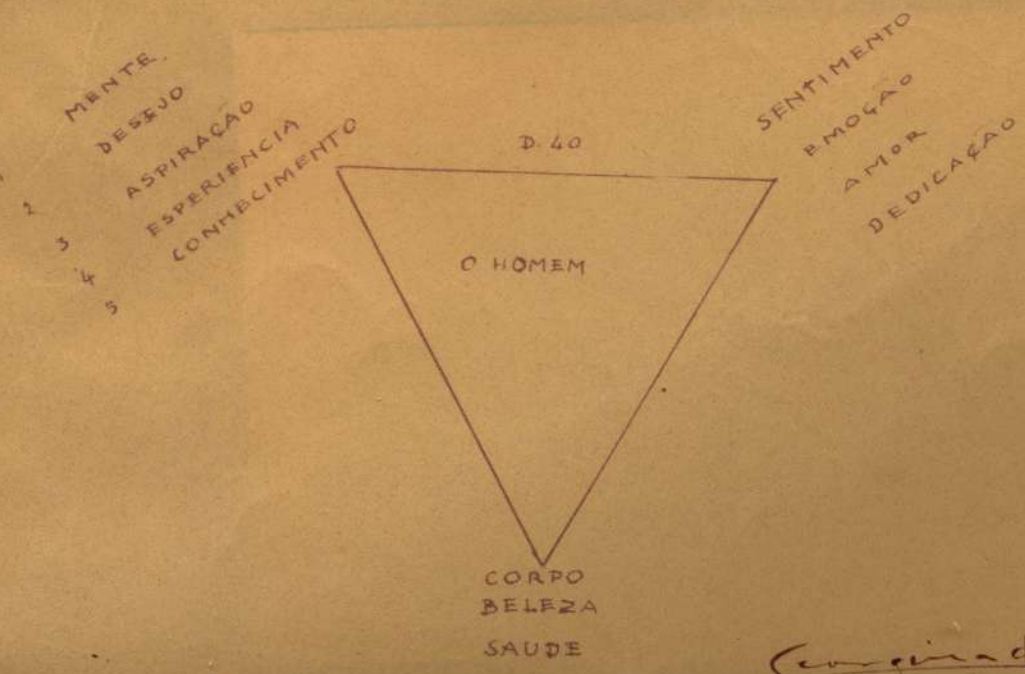
AMISADE

Georgina de Albuquerque

D.39


1 PENSAMENTO
2 CONCEPÇÃO
3 COMPOSIÇÃO
4 TRANSPOSIÇÃO
ESTYLO
TEMPERAMENTO
PERSONALIDADE
OBRA DE ARTE
MATERIA PLASTICA
TECNICA
FORMA, CÔR

D. 40


1 MENTE
2 DESEJO
3 ASPIRAÇÃO
4 ESPERIENCIA
5 CONHECIMENTO
SENTIMENTO
EMOÇÃO
AMOR
DEDICAÇÃO
O HOMEM
CORPO
BELEZA
SAUDE

1962