

MARQUES JUNIOR

*do desenho de "modelo-vivo,, e
seus problemas.*

Tese de Concurso

DESENHOS DO AUTOR



T/4
1950
ex. 4

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES
1950

A D^a Graema, com muita
simpatia, oferece o amigo certo, e
reconhecido pelas altas expressões
morais que recebeu, tão espontaneamente.

Mio, 20 de Novembro de 1950

Marques Junior

**Do desenho de "modelo-vivo"
e seus problemas.**

714
1950
ex. 4

BIBLIOTECA PROF.º ALFREDO GALVÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES

N.º 171 ANO 2002

Augusto José Marques Junior

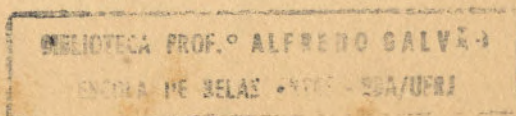
DOCENTE LIVRE DE PINTURA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES.

DOCENTE LIVRE DE DESENHO ARTISTICO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES.

PINTOR "HORS-CONCURS" NO SALÃO NACIONAL DE BELAS ARTES.

MEDALHA DE OURO NO SALÃO NACIONAL DE BELAS ARTES.

REPRESENTANTE DOS DOCENTES LIVRES JUNTO À CONGREGAÇÃO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES.



Agosto de 1914

BOGOTÁ, D. C. - 1914

LA NACIONAL DE BOGOTÁ

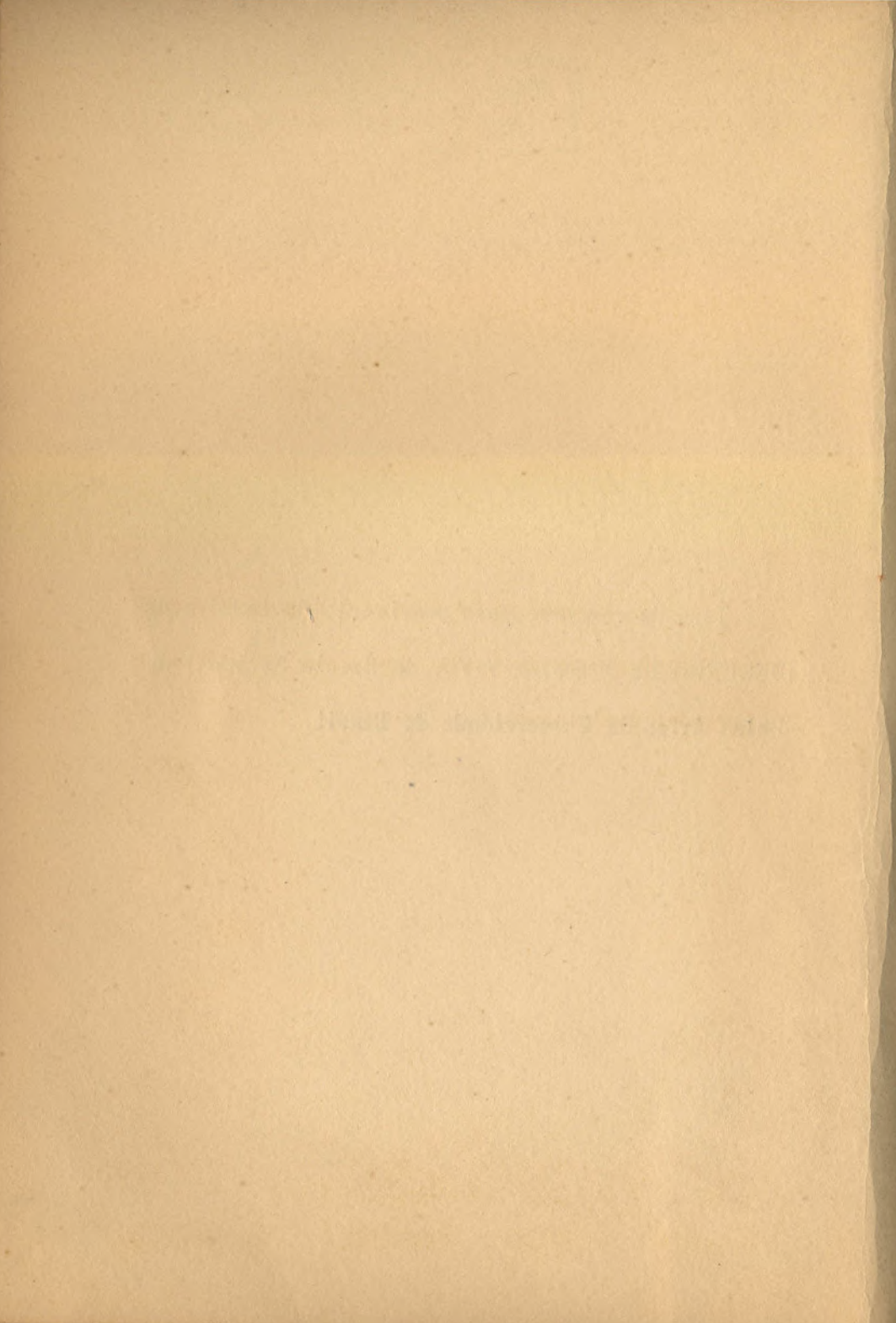
LA NACIONAL DE BOGOTÁ

LA NACIONAL DE BOGOTÁ

LA NACIONAL DE BOGOTÁ

BIBLIOTECA PROF.º ALFREDO GALVÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES - SPA/UFPA

Tese de concurso para provimento da cadeira de
DESENHO DE MODELO-VIVO, da Escola Nacional de
Belas Artes da Universidade do Brasil.



A memoria de Elyseu d'Angelo Visconti
e João Baptista da Costa, dois grandes artistas e
grandes professores.

1870
The first of the year
was a very dry one
and the crops were
very poor.

The second of the year
was a very wet one
and the crops were
very good.

The third of the year
was a very dry one
and the crops were
very poor.

The fourth of the year
was a very wet one
and the crops were
very good.

The fifth of the year
was a very dry one
and the crops were
very poor.

The sixth of the year
was a very wet one
and the crops were
very good.

The seventh of the year
was a very dry one
and the crops were
very poor.

I N T R O D U Ç Ã O

Cumprindo disposições legais, que exigem dos candidatos a concurso para o magistério superior, a apresentação de uma tese sobre as as sunto da disciplina visada, elaboramos o presente trabalho.

Iniciando-o, e, tendo em vista a cadeira de Desenho de Modêlo-vivo da Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil, vi eram-nos à mente inúmeras reminiscências de or dem histórica e estética relativas ao Desenho, de maneira geral, as quais entretanto, foram deliberadamente afastadas, pelo propósito de imediatamente focalizarmos o tema escolhido ou seja:

"O Desenho de Modêlo-vivo e seus problemas.

É óbvio não haver necessidade de repetir mos os conceitos sobre as inúmeras e incontáveis vantagens do conhecimento profundo do Desenho para a prática e o cultivo das Artes plásticas.

Tendo sido êste assunto tão estudado pelos maiores valores da cultura estética e histórica, de todas as épocas e nacionalidades - julgamos ocioso desenvolver argumentos e conceitos que dificilmente seriam originais.

Não devemos, porém, esquecer que o Desenho é matéria fundamental, tão ligada a todas as Artes plásticas que a prática de qualquer delas, nada mais é do que a observação constante e intensiva de suas leis.

Ao consubstanciar o artista suas idéias,

dando-lhes forma plástica está fazendo constante e conscientemente desenho com os elementos materiais inerentes à Arte que pratica.

A Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil, possui gloriosa tradição de ensino dessa disciplina, no acervo de suas atividades educacionais, através de eminentes Mestres, dentre os quais destacamos a figura ímpar, exemplar, de Zeferino da Costa, a cuja memória prestamos as mais respeitosas e elevadas homenagens.

Pelo título dêste trabalho, logo se verifica que é nosso escopo produzir obra de fundo didático.

Realmente, estudando os problemas do ensino do Desenho de Modelo vivo, em cujo nobre mister vimos trabalhando há mais de vinte anos, muitas observações, referências e convicções temos adquirido que constituirão os assuntos, para a elaboração da presente tese.

Para conveniente clareza expositiva de nossas idéias dividimos seu desenvolvimento nos capítulos seguintes:

"Como iniciar o estudo do Desenho do natural, nas Escolas Superiores de Artes Plásticas?"

"Anatomia e mecanismo da figura humana."

"O croquis da figura humana e o desenho pela educação da memória visual."

"O material, a técnica e a prática do desenho."

"Conclusões."

Rio de Janeiro - Dezembro de 1949

Escrito na "Mansão Azul" Duque de Caxias -
E. do Rio.

Desenho de academia executado na aula de
desenho de modelo-vivo, a cargo do eminente Mestre,
João Zeferino da Costa, na Escola Nacional de Belas
Artes, no ano de 1911.

Vide a última página das gravuras

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

CAPÍTULO I

"Como iniciar o estudo do Desenho do natural nas escolas superiores de Artes-plásticas?"

O ensino do desenho de modêlo vivo, constituindo cadeira especial, e de grau superior, no currículo do estudo das artes plásticas, da ta do começo do século XVII, quando foi criada em Paris, a "Academie Royale de peinture et de sculpture", fonte inicial da Escole Nationale, superieure des Beaux-Arts, que veio a servir de modêlo para todas as Escolas de Arte do mundo ocidental.

A convicção ainda não desaparecida de que o ensino do Desenho de Modêlo-vivo coroava a aprendizagem do natural, exigindo portanto para seu tirocínio eficiente, uma quase completa educação visual do estudante, obrigava os futuros artistas a um longo estágio em aulas, onde o estudo do desenho se fazia exclusivamente pela cópia da estatuária clássica e por meio de ensinança rígida, antes de subir ao grau superior de estudos que constituía a aula de Modêlo-vivo.

Esse método de ensino parece, à primeira vista, mais lógico, mais racional, visto que a estátua sendo materialmente imóvel, estática, proporcionava possibilidade de constantes mensurações, verificações e correções até a re-produção perfeita objetiva, das suas formas, descendo mesmo a análises mais apuradas.

Entretanto se atentarmos bem, verificaremos que, sendo a estátua uma obra de Arte, ou seja resultado da interpretação da natureza feita por um temperamento de determinado ar-

tista, poderemos prever a incomensurável dificuldade do problema equacionado a ser resolvido pelo neófito.

Como chegar o aluno principiante a um desenho perfeito e tão subtil que represente os estilos dos escultores da Grécia p. exemplo, com a amplitude e magnificência dos planos e síntese do modelado?

A cópia constante, permanente e prolongada da estatuária clássica, conduzia então, os estudantes de artes plásticas a um desenho frio e tímido, executado automaticamente, sem emoção, de tal sorte amaneirado, que se tornava necessário desaprendê-lo, esquecê-lo, varre-lo da memória visual, quando se encontravam diante da natureza viva, palpitante, para, nesta altura então, interpretá-la com entusiasmo.

Foi entretanto, este procedimento de ensino, criado pela convicção inabalável de certos artistas professores, de que só na Grécia se encontravam os cânones supremos da eterna Beleza, e foi este um dos fatores mais preponderantes no aparecimento do estilo decadente pejorativamente designado de "pompier".

Com o advento do impressionismo e a consequente revogação de todas as idéias estéticas, então respeitadas como definitivas e cuja abolição parecia um atentado sacrílego à Arte, foi a ensinância do Desenho do natural, nas Escolas de Artes plásticas sofrendo modificações sensíveis, sujeitando-se a experiências e, hoje não é raro iniciar-se o seu ensino pelo "modelo-vivo", reservando-se o estudo da estatuária clássica para o término, quando já se tornou possível a compreensão das grandes belezas da forma só sensíveis a olhos bastante educados e a espíritos largamente cultos.

O modelo-vivo, sendo a natureza em seu

estado primitivo, admite interpretação diferente e oferece seus traços característicos, não estilizados para esta interpretação.

O discente principiante pode partir de uma caricatura do modelo, que ainda assim mesmo, está adquirindo conhecimentos, visto que, para aprender os traços característicos da figura, fez um esforço notável de observação.

A caricatura, pelo abrandamento dos exageros, pelo equilíbrio e melhor compreensão do conjunto, pelo estudo refletido das proporções atinge a uma visão mais aproximada, a uma interpretação própria, pessoal, evidentemente muito mais viva, original e eloquente, que ao copiar obra já interpretada, portanto menos rustica, menos acessível e legível para seus olhos deslumbrados, inexperientes e indecisos de jovem artista.

A estatuária sendo obra de Arte, e interpretação da Natureza executada por determinado temperamento artístico já é síntese, uma codificação de emoções plásticas e estéticas e não pode ser interpretada. Ela deve ser compreendida e admirada, apenas, si realmente é Bela.

Assim suas proporções, atitudes e expressões, são o resultado da vontade do artista, das convicções do momento artístico, do destino da obra, etc..

Ora, a cópia constante e prolongada de tais monumentos, durante muitos anos, por um espírito em formação, vai lhe criando a convicção de não ser ele próprio capaz de descobrir outras belezas, outras proporções e atitudes, por meio da observação da vida, em toda a sua plenitude e deslumbramento.

Ao desejar fazê-lo depois cái invariavelmente no que em seu espírito se acha de tal

maneira sedimentado, e somente um inaudito esforço para tudo recomeçar e uma revolta incoersível contra tudo o que aprendeu até ali, o libertará do desenho amaneirado e automatico e tão pouco expressivo, que adquiriu depois de longo e porfiado esforço.

Basta pensarmos nas proporções e nos tipos humanos vivos, e nas proporções e nos tipos criados pela estatuária clássica para termos a evidencia do perigo ocorrido, pelos que se demoraram demasiadamente, por largos anos no estudo pela copia.

Dois cânones de proporção foram os mais usados na Grécia: O de Polycleto e de Lysipo.

O primeiro com a altura igual a $7 \frac{3}{4}$ - diametros verticais da cabeça, e o 2º com altura igual a 8 desses diametros.

Isto posto, o homem raramente atinge essas proporções, aproximando-se delas os habitantes do norte da Europa, e poucos mais. O tipo, em geral, representado pelos artistas classicos, é sempre alto, de compleições robustíssimas, atléticas, de musculatura volumosa e harmoniosa, e simetricamente desenvolvida e, mesmo em repouso, parecendo em contração, tal a saliência das suas massas carnosas.

No homem vivo, conforme sua profissão, conforme seu genero de trabalho, para só citar um exemplo, desenvolvem-se mais certos grupos musculares em detrimento de outros, havendo ás vezes no conjunto sensíveis assimetrias que caracterisam a vida e as atitudes habituais do modelo observado.

Na estatuária, as expressões, os gestos, as atitudes são ponderadas e equilibradas. Na vida, são mais francas as expressões, lerdos ou vivazes os gestos, firmes ou duvidosas as atitudes.

Si o estudante se detem preliminarmente longos anos no estudo da estatuaría, isto é, na contemplação e na cópia de obras de arte, não compreenderá a natureza viva quando a ela se dedicar, será arrastado a um desenho que não representa um sentimento próprio deante da natureza variada e inconstante, porquanto não chegou a desenvolver sua sensibilidade e sua capacidade de observação.

Mas ainda é considerado por certos espíritos tímidos um problema saber-se se realmente devemos começar o ensino do desenho do natural nas Escolas Superiores de Artes Plásticas pelo modelo vivo ou pela cópia de estatuaría clássica.

A mim se me afigura pelas razões expostas, a primeira maneira, a melhor, a única que inspira coragem, decisão, ação própria e preserva a personalidade do estudante.

* * *

CAPÍTULO II

"Anatomia e mecanismo da figura humana"

Causa-nos, ainda hoje, espanto a preciosa e justa anatômica na representação da forma humana pelos gregos, quando nos lembramos que não lhes era permitido o estudo anatómico do corpo humano, nem mesmo quando se tratasse de médicos. Galeno julgou-se felicíssimo quando certa vez, encontrou num cemitério revolvido pelas águas tumultuosas de um rio transbordado alguns ossos humanos que furtivamente levou para estudar. Foi pois graças a feição social da vida grega que permitia, como se sabe, a observação visual do nus nos estádios, ao ar livre, nos jogos olímpicos, etc., que os gregos criaram suas obras primas de escultura. Foi assim que, de maneira empírica, estudaram a morfologia, a fisiologia e as proporções da figura humana guiados unicamente pela acuidade visual, pelo desejo de acertar e pelo ideal de perfeição e de beleza.

Só muito mais tarde a anatomia foi estudada por meio da dissecação de cadáveres. Havia desaparecido na Idade Média o culto pela forma humana. Os homens se cobriram e assim haviam de permanecer até o século XIX; impossibilitados da observação do vivo, dedicaram-se os grandes artistas do Renascimento a anatomia no cadáver, criando a Arte científica que caracteriza as grandes escolas, daquela época. E desde então até o fim do século passado, grande número de autores se tem ocupado com a anatomia para aplicações artísticas. Dentre eles destacamos, por serem, pode-se dizer, os codi-

ficadores do estudo da anatomia artística, os nomes de Mathias Duval, T. Thompson, Alberto Gamba e Paul Richer, um dos mais abalizados mestres do assunto.

Hoje, grande número de publicistas, americanos na maioria, divulgam as idéias desses e de outros autores. Por outro lado a volta a uma vida menos cheia de preconceitos religiosos e de roupas nos proporciona o quase nudismo nas praias e nos esportes em geral, oferecendo belas e constantes ocasiões de observações para os artistas.

Mas em tôdas as Escolas de Arte há ainda uma aula de Anatomia que deve ter orientação muito especial e delicada no sentido de levar o aluno ao conhecimento da forma viva sem exageros inúteis de nomenclatura e ciência.

Julgamos que o conhecimento da anatomia é de capital necessidade para o aluno de Belas Artes que avança em seus estudos. Temos, entretanto, opinião firmada sobre o ponto seguinte; julgamos o estudo da osteologia mais necessário que o da miologia para a compreensão da forma, da proporção e do movimento no desenho do modelo vivo.

É realmente o conjunto ósseo o arcabouço rijo que, em linhas gerais, já indica a forma do corpo, determina a altura, a envergadura e, nos tipos de adiposidade normal, as proporções gerais. Influem, poderosamente, os ossos na configuração de certos detalhes como o fêmur na curvatura da convexidade anterior da coxa, a cabeça do umero na forma do ombro, as curvas antero-posteriores da coluna vertebral na linha mediana geral do tronco, as costelas na forma da caixa torácica, etc., sem falar na conformação da cabeça, mãos e pés que reproduzem, quasi rigorosamente a do conjunto ósseo. Além disso determinam os ossos, por suas

porções subcutâneas, muitos pontos de referên-
cia para as mensurações e para as relações de
proporções entre as diversas partes. Assim no
pubis fica a metade da altura, o centro da
rótula é a metade da distância do solo a espi-
nha ilíaca antero superior, o condilo no umê-
ro é o centro da distância medida do acrómio
a cabeça do 3^o metacarpiano, etc.. As dimen-
sões da clavícula, do esterno sem a apófise
xifoide, a do bordo interno do omoplata, são
iguais, etc..

Nas mensurações à distância, tão usadas
pelos artistas, ainda os ossos oferecem pon-
tos fixos subcutâneos de grande utilidade co-
mo a 7^a. vértebra cervical ou proeminente, as
fossêtas sacras, o acrómio, a espinha do omo-
plata e seu ângulo inferior, as clavículas, a
apófise xifoide, etc..

Bem conhecido o conjunto ósseo, o jovem
artista representando esquematicamente o cor-
po pelos seus elementos sólidos, poderá até
estudar a mecânica da figura humana, como o
fez, entre nós, o Professor Zeferinó da Cos-
ta em seu livro — "Do mecanismo e proporções
da figura humana" — aparecido após a sua mor-
te graças aos cuidados de seu enteado Luis de
Siqueira e do emérito Professor Raul Pedernei-
ras.

* * *

CAPÍTULO III

"O "croquis" da figura humana e o Desenho pela educação da memória visual".

Uma das mais atraentes atividades do professor de desenho é sem dúvida a aula de "croquis" da figura humana, já pelo interesse que desperta entre os alunos, já pelos rápidos progressos apresentados por muitos em curto lapso de tempo.

O ensino do "croquis" não tem constituído nas escolas de artes plásticas, uma cadeira autônoma, embora alguns professores de Desenho de modelo-vivo lhe tenham dado especial atenção. Tem contribuído para isso a crença de que o "croquis" não se pode ensinar, sendo ele antes a consequência do conhecimento do desenho que um meio de sua aprendizagem. Evidentemente a aula de "croquis" isolada e única seria insuficiente para a formação do desenhista, mas é um auxiliar de primeira ordem pelo exercício da visão em conjunto, pela rapidez exigida na percepção do movimento e do caráter, da variedade na execução e no desenvolvimento de memória visual.

A Escola Nacional de Belas Artes — por que não dizê-lo? — graças a sábia orientação do ilustre Professor Flexa Ribeiro talvez seja a primeira do mundo a prever, no seu regimento, a criação de uma cadeira autônoma para o ensino do "croquis".

Em uma aula de "croquis" o professor terá de orientar e esclarecer o aluno, com o intuito de fazê-lo observar com rapidez, com acuidade visual intensa e interesse permanente,

as atitudes do modelo.

Deverá levá-lo a ter em conta os eixos construtivos da figura humana, e, como, então já os alunos estudaram anatomia artística, estando familiarizados, portanto, com a arquitetura e as proporções do corpo humano, será tarefa agradável para o professor solicitar do discente a atenção para esses problemas.

O estudo do desenho de "croquis" de modelo vivo é um adestramento e um exercício salutar porque obriga o discente a uma constante excitação emocional na ansia de fixar, com expressão e rapidez o arabesco do modelo, o significado das "poses", o sentido plástico das formas. O aluno, na febre da improvisação fixará de acordo com seus pendores mentais e emocionais, os motivos que mais ferirem a sua sensibilidade despertando-lhe desejos de exteriorização dos seus sentimentos. Tanto que, numa aula de "croquis" quer em recinto fechado, quer ao ar livre, podemos constatar a variabilidade dos temperamentos, observar a psicologia do discente, os seus estados de alma, etc.. Assim é que, de um mesmo modelo resultam interpretações as mais diversas que se podem imaginar, tantos e tão variáveis são os temperamentos humanos em geral e, particularmente, os artísticos.

O professor é o guia, o animador, o pesquisador das individualidades, exercendo, entretanto, a sua influência pedagógica em setores básicos como sejam o equilíbrio da figura, seus movimentos, suas proporções e em outros problemas surgidos no decorrer dos trabalhos do curso.

É o "croquis", para o discente de Belas Artes, prática proveitosa, eficiente, de aquisição de conhecimentos e de desembaraço manual que muito o ajudarão nas suas realizações mais elaboradas em outros setores das finalidades

escolares.

E tanto são justos êstes comentários que se rapidamente olharmos os grandes mestres, pela anotação sumária da distribuição de massas, de claro-escuro, de indicação de personagens, etc., já se antevê o que o autor pretende ou irá realizar. Si colocarmos um ao lado do outro, "croquis" de grandes artistas de diferentes épocas, escolas e tendências, veremos a marcante personalidade de cada um exteriorizada em tão simples indicação. Assim, podemos ainda afirmar que o "croquis" é um grande índice de aferição da personalidade artística. Lecoq de Boisbaudran, artista francês da primeira metade do século XIX, conquanto não tivesse grande relevo na época, como pintor, imortalizou-se ligando o seu nome a uma iniciativa pedagógica pela qual lutou, sofrendo, sem esmorecer, enorme soma de ataques severos e impiedosos.

Esse grande professor instituiu o ensino do Desenho pela educação e desenvolvimento da memória visual, isto é, pela conservação dada a imagem, na memória, para posterior exteriorização. Era um método em que procurava desenvolver a inteligência da forma e a facilidade de sua retenção, na memória, pela observação prolongada e reflexiva.

Julgamos o método de muita utilidade e de reais vantagens para o ensino do Desenho de "croquis". Somos de opinião que o professor, no caso, deverá, no correr dos trabalhos e em muitas outras oportunidades, praticar este método, explicando aos alunos suas vantagens e possibilidades ou alcance didático.

Na prática, o professor colocaria, por exemplo, o modelo-vivo em pose durante determinado praso para que os alunos o observassem; recomendaria que, nêsse praso, não dese-

nhassem, aguçando-lhes a atenção para as proporções gerais, sobre o movimento, o claro-escuro, aspetos enfim do conjunto. Findo o prazo estabelecido o modelo retirar-se-ia e a turma de alunos, num esforço intelectual, já tendo exercitado a memória pela observação consciente, sincera e honesta, passaria a desenhar no prazo determinado pelo professor.

Outra maneira, dentro da mesma orientação, também de real importância é levar os alunos a executarem, de memória, algum trabalho longamente estudado.

Em aditamento às considerações feitas sobre o Desenho pela educação da memória lembramos ainda que o professor em ocasião oportuna deve conduzir os alunos a um parque, levando um ou mais modelos que, deixados livres em atitudes naturais, espontâneas, permitam aos alunos grande variedade de observações, de notações e sugestões para temas diversos. Voltando ao atelier, ainda com a memória povoada de todas aquelas impressões, passariam os alunos a construção de cenas, atitudes, grupos compostos, etc..

Esses estudos poderiam ser realizados também nas ruas, praias, mercados, interiores de igrejas, etc..

O Desenho de memória é indispensável aos nossos estudantes quando tem eles de cumprir os dispositivos regulamentares que exigem esboços de composição sobre temas dados. Encontrarão eles maiores facilidades para tais estudos pela agilidade adquirida na retenção de imagens, figuras, gestos e atitudes variadas. Essa prática ser-lhes-á salutar sem dúvida quando, terminados os estudos académicos, prosseguirem pela vida artística e independente.

Antes de Lecoq de Boisbaudran sistemati-

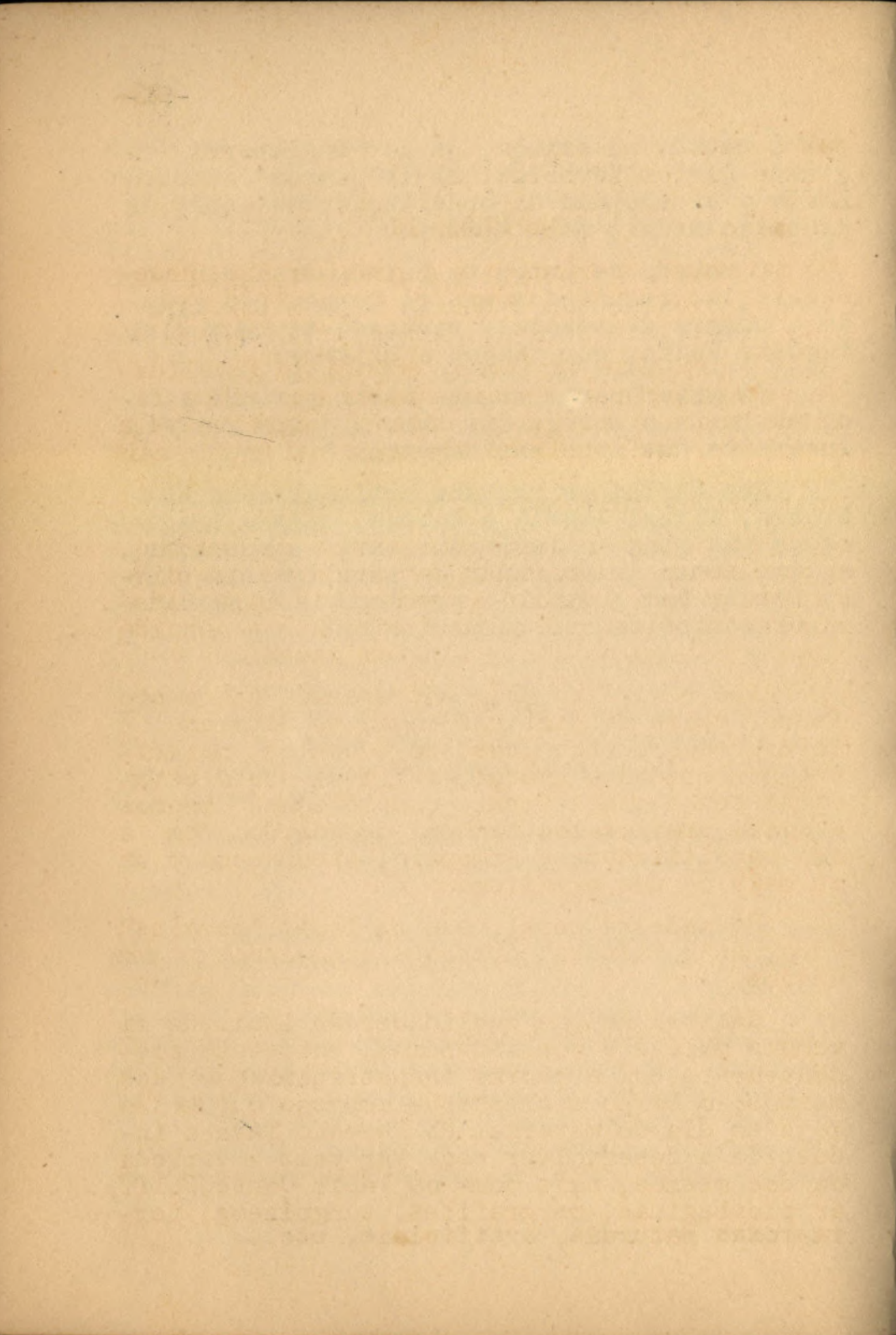
zar o método na França, já na Inglaterra o grande Pintor Reynolds, havia também aconselhado a disciplina da observação, ou antes, da educação visual, pela memória.

O método de Lecoq de Boisbaudran, deu tão excelentes resultados que se tornou bem grande o número de adeptos, contando-se entre eles Auguste Rodin, que chegou a afirmar:

"A maior parte do que assim aprendi ainda me resta e desejo que todo o jovem artista aproveite dos seus ensinamentos."

Que faziam os grandes artistas como Rembrandt, Miguel Angelo e Rubens, quando imaginavam uma cena, um episódio, uma composição, enfim, senão ir ao fundo da inteligência e de lá trazer com o auxílio precioso da memória os elementos de que necessitavam?

* * *



CAPÍTULO IV

"O material, a técnica e a prática do Desenho".

O presente capítulo, embora de finalidade subsidiária às considerações que vimos fazendo sobre o ensino do Desenho, destina-se a resolver, indicando os diversos materiais mais empregados na técnica do Desenho artístico, mais um dos problemas da disciplina.

No decorrer dos ensinamentos do Desenho, o professor, auscultando os pendores dos discentes, poderá indicar os materiais mais adequados de maneira a tornar atraente e convidativo o estudo da disciplina em causa.

Não se infere daí, entretanto, que o professor deixe de praticar todas as faturas e interpretações técnicas com todos os materiais conhecidos e usados, a fim de que o estudante tenha conhecimento completo dos mesmos e possa praticá-los também, de acordo com a sua sensibilidade e simpatia, escolhendo um ou mais de sua predileção.

De maneira geral, são os lápis, "fusains", "crayons", "sauces" pretos e sanguíneos os mais usados.

Existem muitas qualidades de lápis, de diversas marcas e consistências, sobretudo presentemente, com a enorme industrialização dos mesmos; o largo e crescente emprego que se faz hoje em dia de material de Desenho leva a indústria a desenvolver cada vez mais a variedade dos mesmos, tais como os lápis Conté, Wolff, as plumbaginas, os grafites, sanguíneos, terra-roxas naturais, artificiais, etc..

Um material muito empregado no passado e hoje em desuso é o chamado "Sauce" que, trabalhado a esfuminho, permite resultados bastante agradáveis no aspecto final do trabalho. Seu manejo difícil, bem como a tendência de propender para um desenho liso, concorrem para o seu abandono. Questão de moda porém.

Muito aplicados ainda são os lápis "Conté" cujas vantagens se tornaram evidentes pela delicadeza de finura de traçado a que obriga o desenhista; são de grande utilidade nos desenhos pela linha e nos "croquis" de figura ou de paisagem urbana.

Também a pena desperta muito interesse pela variedade de faturas que admite e quase todos os artistas dela se utilizam nos "croquis" e esboços.

Existem ainda os processos chamados "ponta de ouro", "ponta de prata" muito usados no Renascimento e hoje também, em desuso, que consistiam em desenhar com estilete de prata ou de ouro sobre papel previamente preparado com Branco da China (óxido de zinco).

Mas, de todos, o fusain é o material mais usado hoje e, realmente, o que permite maior acabamento ao desenho sem prejudicar ou "cansar" o papel facilitando até ao fim as correções. É maleável, de fácil emprego, permite tons negros profundos e meias-tintas delicadíssimas.

Os outros materiais necessários ao aluno de Desenho são o papel branco e de diversos tons, sendo mais comumente empregados os papéis "Ingres" e "Cançon", as pranchetas que deverão possuir dimensões variadas conforme sejam pranchetas manuais, de cavalete ou de mesa e finalmente, os cavaletes que representam material por demais conhecido, dispensando referências.

CAPÍTULO V

"Conclusões".

Ao chegarmos à parte final do nosso trabalho, depara-se-nos a contingência inevitável da síntese que, por difícil e imperiosa, não raro amedronta ou embaraça aqueles que, pelo mando das circunstâncias, se vêm impelidos a fazer afirmativas, dizer algo em definitivo. E, como é difícil - em matéria de Arte afirmar-se alguma coisa!...

Não tememos nós, entretanto, em positivar e defender as conclusões a que chegámos e que representam por si sós, toda uma existência quase, encanecida no tirocínio largo e dedicado do ensino do Desenho artístico.

Assim pois, e tratando do desenho de modelo vivo e seus problemas, concluimos, em síntese, pela preferência dada ao estudo do modelo vivo que deve, nas Escolas superiores de Artes plásticas, preceder a cópia da estatuária clássica, ficando esta reservada para o fim do curso e não tendo caráter constante.

Quanto ao estudo da Anatomia julgamo-lo de capital importância para o estudante de Belas Artes, mas achamos que o conhecimento seguro da "osteologia" sobrepõe aos demais.

Considerando, finalmente, o desenho de "croquis", somos levados a afirmar ser o mesmo de imensa utilidade no currículo das Escolas Superiores de Belas Artes, devendo segundo pensamos ser visado, na orientação do seu ensino, o desenvolvimento da memorização das imagens, memorização essa imprescindível ao artista plástico.

