

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

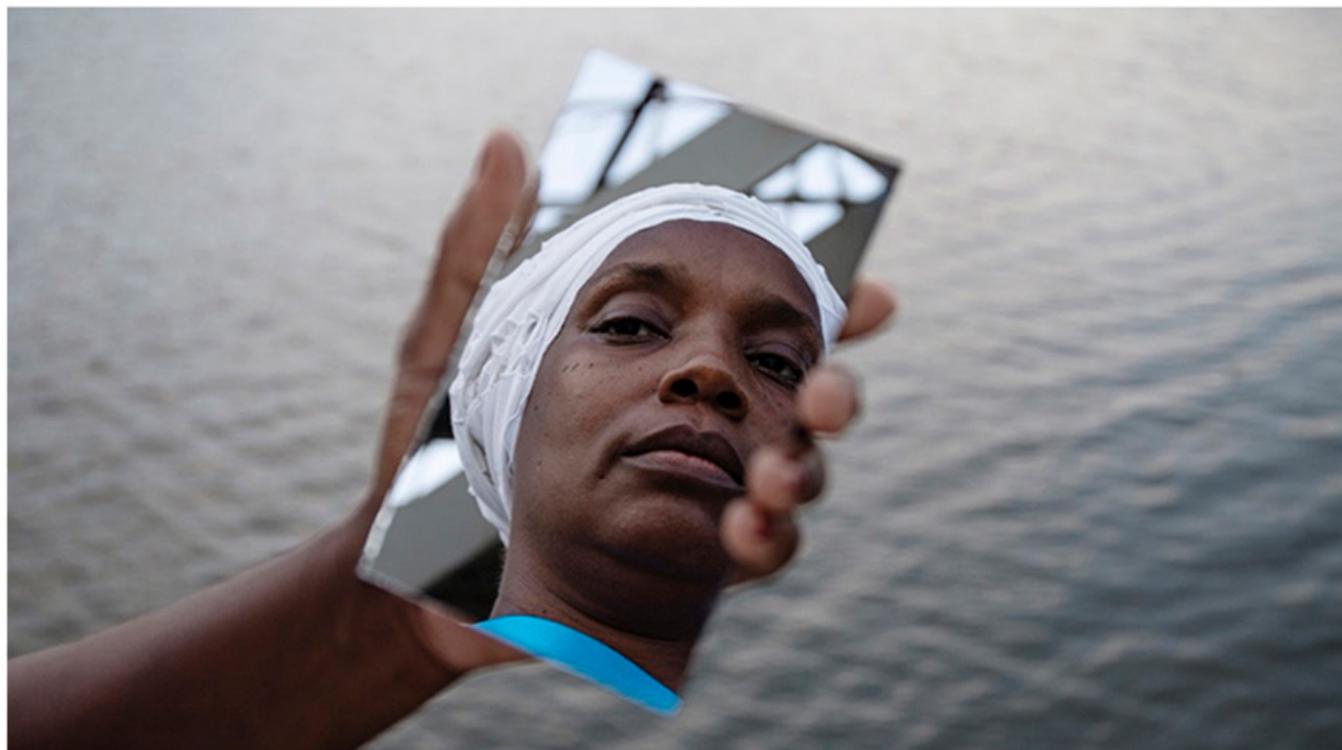


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

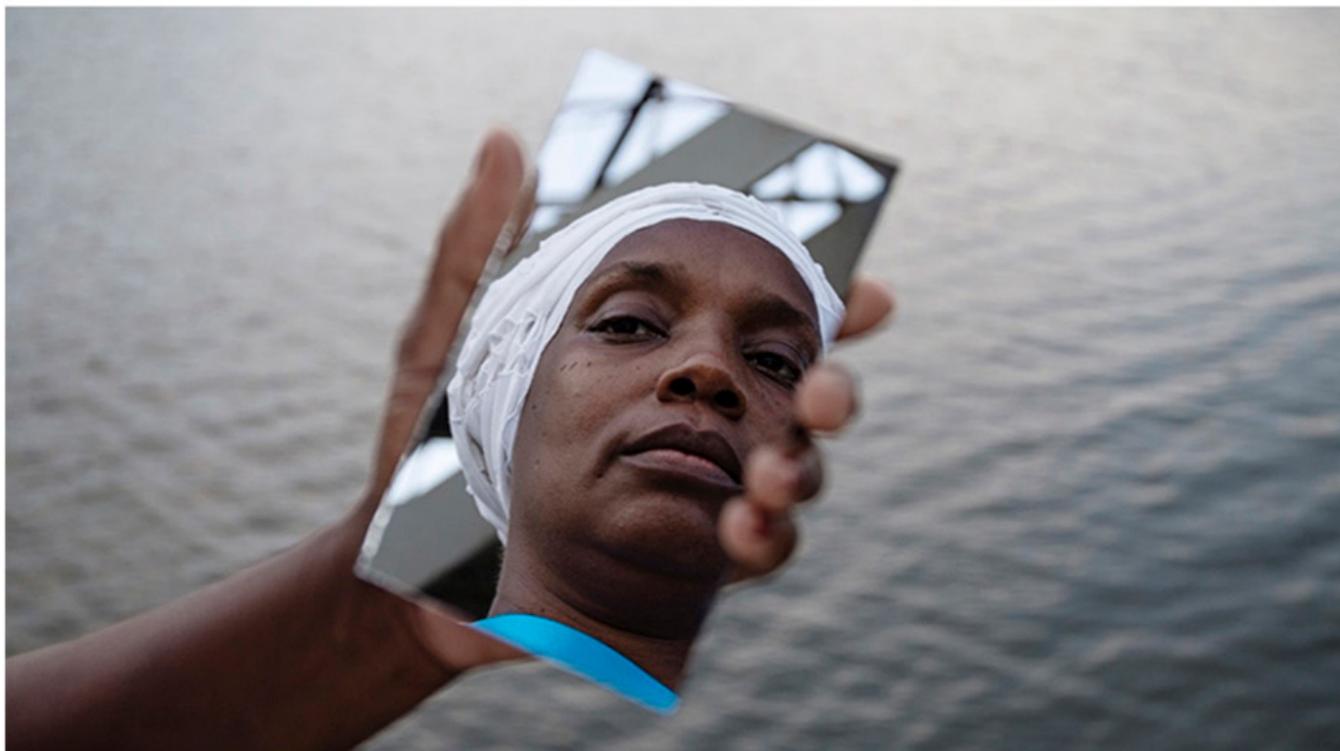


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



### Organização



### Apoio



## 42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Tradição e modernidade no desenho: influências conceituais no século XX

Marina Pereira de Menezes de Andrade, Universidade Federal do Rio de Janeiro/  
marinademenezes@eba.ufrj.br

## Resumo

O artigo traz concepções sobre o desenho moderno no Brasil, observando, em especial, o período de 1940 a 1960, onde é reconhecida a institucionalização das novas tendências artísticas. A análise não se desenvolve a partir de imagens de obras, mas das referências conceituais utilizadas nos ambientes de formação em artes. Tais fontes foram levantadas a partir de teses de Abelardo Zaluar, Georgina de Albuquerque e Onofre Penteado Neto, que foram escritas para as cadeiras de desenho artístico da ENBA. Entre os autores citados pelos artistas-professores, é proposta a análise mais detalhada das influências do teórico Charles Blanc e do artista Wassily Kandinsky. Na comparação entre algumas abordagens desses autores, observam-se divergências e aproximações que permitem refletir sobre as condições e o ambiente de produção da época.

**Palavras-chave:** Desenho. Tradição. Modernidade. Ensino.

## Abstract

The article presents conceptions about modern drawing in Brazil, observing, in particular, the period from 1940 to 1960, where the institutionalization of new artistic trends is recognized. The analysis is not developed from images of works, but from the conceptual references used in art school environments. Such sources were raised from theses by Abelardo Zaluar, Georgina de Albuquerque and Onofre Penteado Neto, which were written for the academic chairs of artistic drawing at ENBA. Among the authors cited by the artist-teachers, is proposed a more detailed analysis of the influences of the theorist Charles Blanc. Comparing some of these authors' approaches, divergences and approximations are observed that allow reflection on the conditions and production environment at the time.

**Keyword:** Drawing. Tradition. Modernity. Art school.

Esse artigo traz uma investigação teórica sobre o desenho artístico e visa colaborar na ampliação e divulgação de escritos sobre essa linguagem. A análise proposta é um desdobramento de pesquisas que a autora tem desenvolvido, entre as quais o projeto “Histórias e ensino do desenho na ENBA-EBA”, em coautoria com a professora Dalila Santos.

O estudo parte do levantamento de fontes e referências teóricas que circulavam no ambiente artístico brasileiro em meados do século XX. Considera-se que essa abordagem ofereça caminhos para compreender aspectos do sistema, da circulação de valores/ideologias e dos lugares e sujeitos que foram mais influentes na época. Objetiva-se, deste modo, contribuir no conhecimento acerca das condições de produção e de recepção da arte – tal como descreve Nathalie Heinich (1998) acerca da abordagem sociológica.

Observa-se com maior atenção o período entre as décadas de 1940 e 1960. Esse é um momento de institucionalização e legitimação das tendências modernas no Brasil, em que é criada a divisão moderna do Salão Nacional de Belas Artes (1940), e no qual são iniciados a Bienal de São Paulo e o Salão Nacional de Arte Moderna (ambos em 1951). Somam-se ainda as inaugurações de museus dedicados às novas tendências: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é fundado em 1948, mesmo ano do de São Paulo, enquanto o da Bahia inicia suas atividades em 1959.

O mercado de arte, as encomendas e obras públicas também demonstram a aceitação das tendências que haviam se iniciado nas décadas anteriores. Pode-se citar como exemplo o painel de Candido Portinari para o Edifício Capanema, inaugurado em 1945 e tido como uma das principais referências da arquitetura moderna no Brasil, assim como as obras de Emiliano Di Cavalcanti para os prédios da nova capital federal (inaugurada em 1960). Foram significativos ainda os espaços de formação alternativos, tais como as oficinas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Ateliê Coletivo formado a partir da Sociedade de Artistas Modernos do Recife (SAMR) – ambos com atividades iniciadas na década de 1950.

Se por um lado a arte moderna ganhava espaços, não se pode dizer que a adesão às novas tendências era homoganeamente aceita no ambiente artístico nacional. No próprio decreto (n. 25.704 de 22/10/1948) que regulamentava a divisão do Salão de Belas Artes, o artigo 3º expunha a demanda por duas comissões, “correspondendo às tendências divergentes dos atuais artistas brasileiros”. A permanência desse debate pode ser vista na própria manutenção das versões do Salão até 1976.

Contudo, entender esse cenário apenas pelas divergências, encobre uma leitura mais atenta às consonâncias entre os discursos propagados por cada grupo. O desenho

moderno, foco do presente estudo, não está apartado da história, das técnicas e processos tradicionais – e, acredita-se, isso pode ser observado através das referências conceituais que eram consultadas e disponibilizadas aos artistas no período.

## **O desenho e a modernidade**

O período que envolve a passagem entre os séculos XIX e XX traz intensa movimentação no campo artístico, o que tem impacto sobre as experiências gráficas. O desenho entendido enquanto meio (esboço, projeto, estudo) começa a ser cada vez mais discutido enquanto obra independente. Mantém-se um movimento anterior de valorização, que passa pelo mercado de arte e pela constituição de acervos, colaborando na afirmação da autonomia da linguagem.

Essa leitura é próxima ao texto do catálogo da exposição “Desenho Moderno no Brasil”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1993. O crítico Reynaldo Roels Jr. explica a autonomia do desenho dentro do processo de mudanças na pintura, que havia sido iniciada por Edouard Manet e pelos impressionistas. A ênfase nos meios específicos e o processo de aplicação direta da tinta haviam descartado a necessidade das marcações do esboço. A abstração, os estudos da cor e do plano ampliaram ainda mais a busca pelos meios específicos da pintura. A quase inutilidade do desenho, avalia Roels (1993, p. 11), “permitia que se pensasse o desenho como um meio igualmente autônomo, válido em si mesmo e tão digno de exposição pública (ao contrário do que se passava antes) quanto a própria pintura”

Essa autonomia não excluiu, entretanto, seu lugar enquanto etapa de produção. Considera Roels (1993) que se para alguns artistas o desenho era “fim”, para outros funcionava mais como “meio”, havendo ainda aqueles para quem o desenho e a pintura pareciam ter o mesmo peso. O crítico cita no primeiro grupo Lasar Segall e Ismael Nery, no segundo Tarsila Amaral, Candido Portinari e Maria Leontina; no terceiro, Alberto Guignard e Flavio de Carvalho.

Ainda no texto do catálogo são comentadas as influências temáticas que marcariam as décadas entre 1950 e 1980 e que demonstram a intensa movimentação social e cultural do período: nos anos 1950, as artes gráficas, o design e a propaganda; nos 1960, a recuperação da figura e temática política; a partir dos anos 1970 a conceitualização; e, nos anos 1980, uma dissolução de fronteiras entre as linguagens.

A divisão segue um interesse analítico e retrospectivo que, no entanto, pode não representar a complexidade do sistema artístico. Como obras e artistas atravessam gerações, é interessante considerar a simultaneidade dos fenômenos e a convivência entre artistas, críticos, teóricos e mercados de perfis distintos.

## O ensino artístico e a modernidade

Quando se observam as convivências entre sujeitos no sistema da arte, as escolas de arte podem ser espaços privilegiados para a análise. Essas instituições abrigam agentes que atuam na produção, circulação e consumo da arte. Ainda que possuam uma história própria, não podem ser desassociadas do complexo campo artístico em que participam.

Tomando como referência a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), o período de 1940 a 1960 registra debates acerca das mudanças na arte e da necessidade de atualização do ensino artístico perante as demandas sociais e industriais. Os posicionamentos dos professores sobre metodologias e a própria função da Escola ficaram registrados em textos e escritos, entre os quais os da revista Arquivos<sup>1</sup>.

Um exemplo é o discurso de Mario Barata, proferido em 1958, na ocasião de posse do novo catedrático de Desenho, o prof. Abelardo Zaluar. Em sua fala, o crítico enaltece a juventude e o modernismo de Zaluar e relaciona a sua vinda a uma nova fase da própria ENBA mais “eficiente e dinâmica” em um ensino “ativo e adequado ao mundo moderno”.

Zaluar foi considerado um dos artistas com visão mais moderna dentro da ENBA, com significativa atuação em exposições e no fortalecimento do ensino artístico no Brasil, tendo sido um dos criadores da Escolinha de Arte do Brasil. Duas teses do artista para concursos na ENBA sugerem algumas concepções sobre a arte e o ensino e demonstram fundamentação conceitual e teórica atualizada com as publicações da época.

A tese “Desenho”, escrita em 1953 para concurso de livre-docência da ENBA, destaca a autonomia expressiva do desenho e discute sua especialização, tratando-o como “fim”, e não apenas como etapa preliminar e acessória. Entre os artistas citados, está Henri Matisse, mencionado como “grande mestre do desenho”, assim como Jean-Auguste Ingres e Giorgio Vasari, pela visão do desenho como a “arte soberana”. Ao expor o elemento próprio de cada linguagem, confere-se ao desenho a linha, a cor ao pintor e o plano e modelado para o escultor.

Na bibliografia da tese são indicadas quinze referências, entre as quais três são brasileiras: duas editadas pelo Ministério da Educação (“Panorama da Pintura Moderna” e “Revista Cultura n.2”) e outra pelo diretório acadêmico da ENBA (“Revista ENBA”). No campo da história da arte constam autores como Germain Bazin e Lionello Venturi. Em um perfil mais prático, pode-se reconhecer o “Tratado da Paisagem” de André Lhote e “A prática e ciência do desenho”, de Harold Speed (ambos com edição em

1 As edições dos Arquivos podem ser acessadas em: <https://eba.ufrj.br/arquivos/>

espanhol). Ainda que não listado na bibliografia, menciona-se na tese um artigo de Mario de Andrade, possivelmente "Do desenho", publicado originalmente em 1945<sup>2</sup>.

Observando outros escritos de professores da ENBA, duas teses sobre o desenho colaboram no levantamento das fontes teóricas utilizadas na época: as de Georgina Albuquerque e Onofre Penteado Neto.

### **O desenho nas teses de Georgina de Albuquerque e Onofre Penteado**

A tese de cátedra de Georgina Albuquerque data de 1942, dezesseis anos antes da escrita por Zalar. Sua efetivação na cadeira ocorria após ampla vivência como professora e artista (nascida em 1885). O título, "O desenho como base de todas as artes plásticas", remete a ensinamentos acadêmicos cujas origens levam à renascença e aos escritos de Giorgio Vasari. O sentido de desenho expande o elemento visual (a linha, o traço) e abrange a forma como um todo, conforme Georgina (1942, p.8): "Pelo desenho conhecemos a arte que nos precedeu e pelo desenho daremos a conhecer a arte da presente geração".

Na metodologia com ênfase na figuração, o desenho é abordado em etapas que vão das marcações mais simplificadas ao claro-escuro e acabamento. Ainda que a imagem figurativa conduza a metodologia proposta, a artista enfatiza que não se trata de "cópia servil da natureza", mas interpretação, "exteriorização do próprio artista através dos seus meios de expressão" (ALBUQUERQUE, 1942, p.25) – comentário que está em consonância com um teórico citado em sua bibliografia, o crítico e historiador Charles Blanc, autor do livro "Gramática das artes do desenho". Essa visão pessoal do aluno influencia a abordagem docente: "A lição é individual, e o professor dirige-se a cada aluno da maneira adequada. Acho que está nisso a parte mais interessante do professorado em arte: cultura de individualidades" (ALBUQUERQUE, 1942, p.47).

Entre os livros indicados, vinte e oito no total, os títulos são majoritariamente de história da arte ou dedicados à figura humana e anatomia. O francês é o principal idioma das fontes consultadas (o que remete ao período que morou e estudou na França), excetuando-se apenas o tratado de pintura de Leonardo da Vinci. Dois livros têm ênfase ao desenho: "Le dessin", de H. Guiot e "Coeur de dessin", de Pierre Jean Poitevin – as datas das edições não são informadas, mas a primeira publicação era possivelmente mais antiga, datando do final do século XIX.

---

2 ANDRADE, Mário. Do desenho. In: Segall, Lasar. Manguê. Texto de Jorge de Lima, Mario de Andrade, Manuel Bandeira [Rio de Janeiro] R. A. editora [1943] Revista acadêmica. Rio de Janeiro, ano 11, n. 66, p. 3-6, nov. 1945.

A atenção ao ensino e ao papel do professor também se faz presente na tese de Onofre Penteadado Neto, escrita em 1955 para o concurso da segunda cátedra de desenho e intitulada “Fins e meios da educação artística universitária”. Nela, expressa-se a busca pela liberação das criatividade e por uma educação nova. Não restrito ao desenho, seus escritos mostram engajamento num projeto que envolve mudanças metodológicas e ideológicas e inclui cento e setenta e duas fontes (a maioria em francês, inglês e espanhol), com autores como Herbert Read, John Dewey e Gaston Bachelard. No pequeno grupo de referências nacionais estão Lúcio Costa (um texto sobre o ensino do desenho) e Anísio Teixeira.

Ao discorrer sobre as classificações do desenho que utiliza em seu programa, cinco autores/artistas são citados: Pierre Lavallé (livro escrito em 1949), Lúcio Costa (artigo de 1940), René Prinet (lançado em 1930), Eugène Delacroix e Charles Blanc (lançado em 1867). O programa do curso traz ênfase ao termo “moderno” e os encaminhamentos reforçam a atenção às necessidades expressivas dos alunos – sua liberdade e criação. Autores como Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer dão fundamentação às abordagens de esquemas de análise; Wassily Kandinsky é citado em diferentes momentos em que se discorre sobre a expressão; e André Lhote aparece na bibliografia “mínima” para o ateliê.

Penteadado endossa a visão do desenho como um fim em si mesmo, ainda que reconheça que ele pode auxiliar as outras artes ou técnicas. Defende que: “Um ‘atelier’ de desenho deve ser autônomo – embora pertencendo a um organismo maior, a Escola. Nele o desenho adquire individualidade, não mais será a ‘ninha estrutura’ das outras artes plásticas, mas um ser autônomo, com vida própria” (PENTEADO, 1955, p.46). Essa reflexão é referenciada à Mario de Andrade, também citado por Abelardo Zaluar – o que confirma a influência do escritor e o alcance do texto “Do desenho” na época.

Wassily Kandinsky é citado em diferentes momentos, seja para mencionar a liberdade, a expressão ou a necessidade interior do artista. É inspiração para a ideia de “composição emotiva”, para a qual não haveria receitas, havendo espaço para todas as tendências, desde que originadas das necessidades expressivas. A valorização da individualidade do aluno (também mencionada por Albuquerque) sinaliza a crítica de Penteadado ao professor da ENBA Carlos del Negro: “Há imposição de um padrão único, e de imitação [...] que podemos testemunhar nos trabalhos das exposições escolares – o que significa desconsideração pelas diferenças individuais, e pelas outras formas de expressão plástica” (PENTEADO, 1955, p.38).

## Duas referências: Charles Blanc e Wassily Kandinsky

O livro de Kandinsky citado por Onofre Penteado é “O Espiritual na arte”, no qual o artista traz reflexões sobre a arte e seu tempo, abrangendo a ciência, a música, o conhecimento e a religião. A ênfase à expressão singular aparece em diferentes momentos, tal como quando pondera sobre a noção de “belo interior”, que seria fruto de uma necessidade interior e da renúncia às formas convencionais do Belo (KANDINSKY, 1996, p.51).

Kandinsky apresenta elementos de sua teoria de linguagem das formas e das cores tanto nesta publicação quanto em “Ponto e linha sobre plano”. A composição tem destaque, sendo a primeira tarefa do artista e o seu objetivo último, mas sempre guiada pela necessidade interior. Como afirma Kandinsky (1996, p.82): “Já não haverá ‘erros de desenho’”, o que possibilita um contexto de libertação (emancipação) da natureza. Almejava-se a composição pura, em que o essencial da arte fosse atingido – e no qual a beleza da cor e da forma não seria uma finalidade suficiente em si.

No livro de Charles Blanc, citado por Albuquerque e por Penteado, a beleza é uma palavra recorrentemente usada, remetendo a um estado de superioridade e transcendência da arte. Ao discorrer sobre a escultura, por exemplo, Blanc<sup>3</sup> (1876, p.332) considera: “A imagem da beleza plástica é necessária a vida universal, pois sua ausência nos deixaria mergulhados na barbárie, nos fazendo perder de vista o campo do ideal”. Na relação entre expressão e beleza na pintura, avalia que elas podem se conciliar através do estilo, que seria o modo em que se encontraria “a verdade típica nas individualidades vivas”.

Reflete-se, com isso, sobre a relação do artista com a natureza via interpretação. Como analisa Blanc (1876, p.10): “Posicionado entre a natureza e o ideal, entre o que é e o que deve ser, o artista tem uma vasta carreira a percorrer para ir da realidade que ele vê, à beleza que ele encontra”. A relação com a natureza demonstra a manutenção de uma tradição guiada pela imitação, através da qual desenvolveram-se estudos técnicos de perspectiva, análise da forma, claro-escuro, modelado – conceitos que perpassam o estudo do desenho figurativo. Kandinsky não posiciona o artista entre a natureza e o ideal, mas convoca-o a pensar no que é eterno e pode ultrapassar o tempo e o elemento pessoal na arte. A busca por uma arte pura encaminha Kandinsky à abstração, ainda que o artista não exclua a possibilidade de obras figurativas alcançarem esse estado.

Entre a figuração e a abstração de Blanc e Kandinsky, entretanto, alguns pontos de contato podem ser estabelecidos. Primeiramente, parece significativo que ambos

---

3 Todas as citações diretas de Charles Blanc são traduções livres da autora.

tivessem o objetivo comum de identificar os elementos fundadores da arte. Esses elementos, para Blanc, estariam unidos em torno do desenho, assim como para Kandinsky, que identifica que os elementos básicos da arte são os que constituem o desenho: o ponto e a linha.

A linha, em especial, ganha destaque nos escritos dos dois autores como elemento expressivo e compositivo. Ao expor as ideias gerais da Gramática do desenho, Blanc (1876, p.66) afirma que as linhas, retas ou curvas, horizontais e verticais, oblíquas expansivas ou convergentes têm uma relação direta com o sentimento e expressão. Ao discorrer sobre a figura humana, por exemplo, considera que as linhas horizontais transmitem calma, as mais expansivas um sentimento de alegria e as convergentes de tristeza. Na arquitetura, avalia que a substituição de uma linha reta por uma curva levaria a uma “revolução”, em que a ideia de paz é substituída pela do movimento.

Na teoria proposta por Kandinsky, a linha é definida a partir de movimentos que geram tensão e direção. A análise do elemento passa também por suas sensações expressivas, por exemplo: nas linhas retas, a horizontal é uma base de apoio fria, a vertical traz movimentos quentes e a diagonal agrega as possibilidades de movimentos frios-quentes. Assim como a palavra linha perpassa os escritos de Blanc sobre a pintura, escultura e arquitetura, Kandinsky (2012, p.86) defende que “o caráter da linha encontra uma transposição mais ou menos precisa na linguagem das outras artes”. A escultura e a arquitetura, por exemplo, são para o artista construções lineares, que poderiam ser conhecidas por suas “fórmulas gráficas”.

Algumas aproximações entre Blanc e Kandinsky foram discutidas por Monique da Silva Queiroz, em dissertação sobre o pensamento plástico no ensino acadêmico, no qual a autora reavalia leituras sobre a arte acadêmica que desvinculavam o processo criador de um estudo formal. Segundo Queiroz (2015), a análise estrutural de Blanc (em que pesam as linhas e marcações compositivas) foram também o foco de atenção de Kandinsky e do seu universo plástico abstrato.

Nas recentes ementas de Desenho da Escola de Belas Artes, Charles Blanc não é mais citado nas bibliografias obrigatórias ou complementares, ao contrário de Kandinsky. Essa mudança já se manifestava nos escritos de Zalar e Penteado, porém, a menção de Blanc como fonte de consulta na tese desse último, incita a reflexão sobre como era vista a continuidade dessa “gramática” em um projeto moderno para o ensino de arte.

O desenho, mais do que outras linguagens, parece ser um campo propício para tais encontros. Sem ocupar o protagonismo da pintura na história da arte e muitas vezes visto como meio, mais do que fim, pôde manter-se como campo de experimentação de variadas tradições. Como contribuição, espera-se ter trazido atenção a alguns teóricos

que fundamentavam as concepções de arte do período e evidenciado possibilidades de estudo sobre o desenho.

## Referências

ALBUQUERQUE, Georgina de. O desenho como base no ensino das artes plásticas (Tese apresentada no concurso para a cadeira de desenho do curso de pintura da Escola Nacional de Belas Artes). Rio de Janeiro, 1942. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/11394/1/272608.pdf> Acesso em 25/01/2023.

BARATA, Mario. Posse do professor Abelardo Zaluar na segunda cadeira de desenho artístico. In Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1958. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/arquivos/>. Acesso em 25/01/2023.

BLANC, Charles. Grammaire des arts du dessin. Librairie Renouard: Paris, 1876. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134266z.image>. Acesso em 25/01/2023.

HEINICH, Nathalie. Le triple jeu de l'art contemporain. Paris: Minuit, 1998.

KANDINSKY, Wassily Kandinsky. Do espiritual na arte: e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. Ponto e linha sobre plano: contribuições à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PENTEADO NETO, Onofre de Arruda. Fins e meios da educação artística universitária (Tese de concurso para a 2ª cadeira de desenho artístico da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil). Rio de Janeiro, 1955. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10604/1/845289.pdf>. Acesso em 25/01/2023.

QUEIROZ, Monique da Silva de. O pensamento plástico no ensino acadêmico: um estudo da construção pictórica a partir de obras do Museu Dom João VI. 2015. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

ROELS, Reynaldo. O desenho moderno no Brasil. In O desenho Moderno no Brasil. São Paulo: SESI; Rio de Janeiro: Museu de Moderna, 1993.

ZALUAR, Abelardo. Desenho (Tese de concurso para Livre Docente de Desenho artístico da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil). Rio de Janeiro, 1953. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10807/1/272840.pdf>

**Como citar:**

ANDRADE, Marina Pereira de Menezes de. Tradição e modernidade no desenho: influências conceituais no século XX. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 868-877, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.069>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>