

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Programa de Pós-graduação em Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas

Rafaella Sallum Motti

**Lápis de cor, aquarela e giz pastel oleoso: meios e fundamentos do desenho para a expressão do Ser
na contemporaneidade**

Belo Horizonte/MG
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Programa de Pós-graduação em Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas

Rafaella Sallum Motti

Lápis de cor, aquarela e giz pastel oleoso: meios e fundamentos do desenho para a expressão do Ser na contemporaneidade

Monografia de especialização em formato de artigo científico apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPG-Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Orientador: Sandro Ouriques Cardoso

Belo Horizonte/MG
2025
Rafaella Sallum

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

707
S169l
2025

Sallum, Rafaella, 1999-

Lápis de cor, aquarela e giz pastel oleoso [recurso eletrônico] : meios e fundamentos do desenho para a expressão do ser na contemporaneidade / Rafaella Sallum Motti. – 2025.

1 recurso online.

Orientador: Sandro Ouriques Cardoso.

Monografia de especialização em formato de artigo científico apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPG-Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Inclui bibliografia.

1. Arte – Estudo e ensino. 2. Desenho. I. KA, Sandro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

NOME: **RAFAELLA SALLUM MOTTI, Nº. DE REGISTRO: 2023732802**

TRABALHO FINAL: "**LÁPIS DE COR, AQUARELA E GIZ PASTEL OLEOSO: MEIOS E FUNDAMENTOS DO DESENHO PARA A EXPRESSÃO DO SER NA CONTEMPORANEIDADE**"

Trabalho de Conclusão da Especialização apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, do Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

APROVADO em 05 de agosto de 2025, pela Banca Examinadora constituída pelos Membros:

Prof. Dr. Sandro Ouriques Cardoso (Orientador/CEEAV/ PPG Artes /EBA /UFMG)

Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho(CEEAV/PPG Artes/EBA/UFMG)



Documento assinado eletronicamente por **Sandro Ouriques Cardoso, Professor do Magistério Superior**, em 12/08/2025, às 08:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Borges Coelho, Professor do Magistério Superior**, em 12/08/2025, às 10:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4452891** e o código CRC **63F37312**.

Referência: Processo nº 23072.248883/2025-55

SEI nº 4452891

Dedicado a todos que buscam movimentar e expandir suas habilidades expressivas.

LÁPIS DE COR, AQUARELA E GIZ PASTEL OLEOSO: MEIOS E FUNDAMENTOS DO DESENHO PARA A EXPRESSÃO DO SER NA CONTEMPOTANEIDADE

Rafaella Sallum Motti

RESUMO:

O presente artigo constitui um material didático de Artes Visuais com caráter teórico-prático, que busca apresentar ao leitor elementos do desenho, como linha de contorno, sombra e cor, convidando-o a explorar as sutilezas do lápis de cor, aquarela e giz pastel oleoso em percursos orientados. Parte-se da constatação de que, ao deixar a infância, muitos acabam por silenciar o desenho como linguagem, mesmo vivendo em um tempo repleto de meios que poderiam reacender esse gesto tão primordial. Assim, o trabalho investiga o desenho como um modo de expressar o Ser, dar forma aos universos internos e tecer sentidos sobre si e o mundo. Fundamenta-se em discussões de autores como José Gil, Tereza Poester, Johann Goethe, Curtis Tappenden e Luiz Cláudio Mubarac, que reforçam o desenho como prática simbólica, reflexiva e transformadora. Por fim, busca-se convidar o leitor à vivência do desenho como experiência de autoconhecimento, sensibilidade e pertencimento cultural, articulados inclusive às tecnologias atuais.

Palavras-chave: desenho, expressão do Ser; conceitos e técnicas artísticas; Ensino de Arte; Artes Visuais.

ABSTRACT:

This article presents a didactic resource in Visual Arts with a theoretical–practical approach. It introduces core elements of drawing—such as contour line, shadow, and color—while inviting readers to explore the subtleties of colored pencils, watercolor, and oil pastels through guided pathways. It departs from the observation that, as childhood fades, many silence drawing as a language, despite living in a time rich with means to rekindle this primordial gesture. The work therefore investigates drawing as a way of expressing the Self, giving form to inner universes, and weaving meanings about oneself and the world. The discussion draws on authors such as José Gil, Tereza Poester, Johann Goethe, Curtis Tappenden, and Luiz Cláudio Mubarac, who highlight drawing as a symbolic, reflective, and transformative practice. Ultimately, the text invites the reader to experience drawing as a path to self-knowledge, sensitivity, and cultural belonging—articulated also with contemporary technologies.

Keywords: drawing, expression of the Self; artistic concepts and techniques; Art Education; Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - GUIA PRÁTICO E GERAL DO MÉTODO DE DESENHO	12
Figura 2 - DESENHO CONTORNO	14
Figura 3 - EXPERIMENTO DE NEWTON COM PRISMA	16
Figura 4 - TÉCNICAS DE SOMBREAMENTO	17
Figura 5 - DESENHO SOMBRA	17
Figura 6 - ESTUDOS DAS VARIAÇÕES DE CORES	18
Figura 7 - TEORIA DA COR E ROSA DOS TEMPERAMENTOS DE GOETHE	19
Figura 8 - TÉCNICAS DE LÁPIS DE COR	21
Figura 9 - DESENHO COM LÁPIS DE COR	21
Figura 10 - TÉCNICAS DE AQUARELA	23
Figura 11 - TÉCNICAS EXTRAS DE AQUARELA	23
Figura 12 - AQUARELA	24
Figura 13 - TÉCNICAS DE GIZ PASTEL OLEOSO	25
Figura 14 - DESENHO COM GIZ PASTEL OLEOSO	26

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 DESENHANDO O SENTIDO DA VIDA	10
2 ELEMENTOS DO DESENHO	13
2.1 Detalhando as formas	13
2.2 Sombreado e colorindo a alma	15
3 TÉCNICAS DE DESENHO	20
3.1 Lápis de cor	20
3.2 Aquarela	22
3.3 Giz pastel oleoso	24
4 PERPETUANDO A ARTE	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	29

INTRODUÇÃO

Este material didático de Artes Visuais, com caráter teórico-prático, dedica-se a oferecer uma aprendizagem expansiva e acessível ao leitor sobre aspectos do desenho. Seu conteúdo foi elaborado para ser relevante, independentemente do grau de familiaridade com os fazeres artísticos, por tratar-se, acima de tudo, de um convite à expressão do Ser — espaço de autonomia e autenticidade, voltado ao possível despertar da consciência sobre si e sobre o mundo, por meio da experimentação dos materiais propostos e de suas possibilidades contemporâneas de variações.

Considerando o fato evidente de que, com o passar da infância, muitos deixam de se expressar por meio do desenho, este artigo justifica-se pela urgência de resgatar, ao maior número possível de pessoas, o interesse pela arte e suas propriedades — terapêuticas, psíquicas e holísticas. Compreende-se o desenho aqui como um viés legítimo de autoconhecimento e de elaboração da realidade, que precisa ser reconhecido como técnica de pesquisa e ampliação de repertório.

Ao leitor, busca-se incentivar a exteriorização de perspectivas, habilidades e descobertas, desbloqueando a criatividade e os dons individuais, ao mesmo tempo em que se dissolvem medos, traumas, expectativas, perfeccionismos e outras inseguranças que silenciam o desenho como prática sensível, campo de estudo ou mesmo simples atividade cotidiana.

Pedagogicamente, o texto ultrapassa os limites da reprodução formal do ensino de Arte, pois, além de democratizar conhecimentos flexíveis e adaptáveis à intenção de cada sujeito, repassa ao aprendiz a responsabilidade investigativa e afetiva da experiência criativa — onde quer que ele esteja. Instiga-se, assim, uma mudança de paradigma no universo do desenho: ao tornar-se ato de criação libertadora, o desenho revela, por si só, novos meios, modelos e conceitos — capazes, posteriormente, de impactar o coletivo.

Na área da pesquisa em Artes Visuais, firma-se a relevância deste material por propor a interseção entre subjetividade e ensino-aprendizagem, conectando-se às necessidades da alma, da emoção e da mente dos sujeitos contemporâneos. Reconhece-se, nesse contexto, o valor das experiências sensoriais e simbólicas como parte integrante e indispensável da formação humana.

Dito isso, a questão central — de cunho utópico — que orienta esta pesquisa é: de que modo o ensino técnico e poético do desenho pode favorecer manifestos culturais, sociais e comportamentais na construção de conhecimentos e transformações individuais e universais?

Nesta jornada de busca por respostas e contribuições ao campo da Arte, estabeleceu-se como objetivo geral, a partir de uma perspectiva artístico-investigativa própria, descrever minuciosamente os elementos do desenho — linha, sombra e cor —, bem como os meios de sua execução — lápis de cor, aquarela e giz pastel oleoso —, evidenciando suas especificidades e modos de experimentação, a fim de preparar o leitor para suas próprias buscas criativas.

Esse objetivo desdobra-se, de forma específica, em quatro frentes: (1) propor uma prática orientada, que ofereça um percurso estruturado para a vivência desses elementos; (2) linearizar a aprendizagem por meio de diálogos conceituais, correlacionados com obras e pensamentos de artistas e teóricos relevantes; (3) apresentar amostras de experimentações, acompanhadas de sugestões para sua realização; e (4) instigar o leitor a combinar criticamente as variações do desenho — não apenas entre as técnicas, mas também com as tecnologias disponíveis.

A metodologia adotada possui abordagem qualitativa e moderna onde o percurso inicia-se com a prática do contorno, realizada com grafite sobre papel vegetal apoiado em uma imagem de referência bidimensional, criando um tipo de *stencil*. Este momento inicial inspira-se nas reflexões do filósofo José Gil, que convoca uma escuta interior sensível diante das figuras que se deseja retratar, e nos escritos de Tereza Poester, que compreende o desenho como possibilidades da matéria e da imaginação.

Em seguida, abordam-se os conceitos de sombra e luz, com foco na construção da tridimensionalidade, ao se transferir o *stencil* para o papel de algodão. Por fim, o estudo das cores, ancorado nas teorias de Johann Wolfgang von Goethe, prepara o leitor para pintar o desenho utilizando os três materiais principais: lápis de cor, aquarela e giz pastel oleoso. As abordagens técnicas são inspiradas nos livros do ilustrador Curtis Tappenden, somadas a conhecimentos empíricos adquiridos em experimentações — ato incentivado pelo professor e artista Luiz Cláudio Mubarac, especialmente no último capítulo, por oferecer, dessa maneira, bases que podem orientar investigações quantitativas futuras no campo do ensino artístico.

Espera-se que essa introdução tenha sido assertiva quanto aos interesses do leitor e que os capítulos seguintes ampliem suas percepções e imersões no desenho — em contextos diversos e transformadores.

1 DESENHANDO O SENTIDO DA VIDA

Ao observar atentamente o que o cerca e desmembrar os elementos que chamam a atenção no cotidiano, o indivíduo dá o primeiro passo rumo à descoberta dos seus impulsos de encantamento. Como se costuma atribuir ao filósofo e teólogo cristão Santo Agostinho, somos aquilo que amamos — e é essa a grande força orientadora das vontades, verdades e felicidades humanas.

Se a identidade moral e espiritual do Ser está profundamente ligada aos seus objetos de amor escolhidos, parte essencial desse processo reside na capacidade de assumir o controle sobre o que se percebe — e como se percebe. Tratando-se da primeira prática artística: trazer consciência e comando ao olhar, intenção ao que se observa, e atenção aos detalhes que compõem aquilo que está visível, ainda que de forma discreta.

Nas primeiras páginas da obra *Sem Título - Escritos sobre Arte e Artistas*, o professor de estética e filósofo português José Gil (2005) exprime que "desenhar supõe a aprendizagem de uma articulação sutil entre a mão e o olho: a mão tem de ver e o olho traçar, para que a mão trace o que o olho vê". (Gil, 2005, p. 19)

Desse modo, os suportes e materiais de arte se colocam à disposição como meios de interação sensível com as maravilhas que se apresentam aos olhos — como bem se aproveita quando criança. Reoptar pelo desenho, foco deste trabalho, significa acolher as próprias expressões traduzidas em gestos, promovendo, assim, o desenvolvimento intelectual e emocional. As marcas deixadas na superfície, constituem dados experimentais que permitem compreender os confrontadores e construtores da inteligência e da vida histórica/social do indivíduo.

Os desenhos, por conseguinte, não são meras representações visuais, são manifestações simbólicas daquilo que habita a mente. Espelhos da alma que refletem análises, investigações e retratações particulares de pensamentos transformados em imagens. E isso, por sua vez, também é linguagem, escrita, oração, poesia... Sabedoria!

Nesse contexto, Giorgio Vasari (1573) — pintor, arquiteto e teórico do Renascimento que foi um dos primeiros a afirmar o desenho como base das artes visuais, pois nele está o gesto inaugural da criação — conceitua: "O desenho é a expressão sensível, a formulação explícita de uma noção interior ao espírito ou mentalmente imaginada (por outro) e elaborada em ideia". (Vasari, 1573)

Consequentemente, desenhar é um ato que captura momento transitório, impregnado de circunstâncias, sensações e emoções que mudam a cada novo instante, tanto

no âmbito interior quanto exterior ao corpo. Exterior porque, além das interpretações futuras, alheias e incontroláveis, há as condições culturais e as influências herdadas dos mais velhos e das civilizações passadas, que possuem poderosa força de um legado rico, consolidado e variado, que antecipa modos de contemplar — compondo seu contexto antropológico.

Essa percepção, que por ora tende a ser limitante, por outrora é libertadora, quando reinterpretada de forma crítica e criativa — posto que uma vasta gama de estilos, movimentos e épocas está disponível como fonte de inspiração, oferecendo virtudes que despertam identificação, esperança e ampliação de repertório aos novos criadores e às suas criações.

Importa destacar que não se fazem necessários gestos e jeitos difíceis para tornar visível as substâncias das coisas. Apesar da aparente complexidade do ato criador, ele pode fluir de modo instintivo, quando há entrega ao processo e abertura à experiência estética. No entanto, a partir do questionamento de Gil —“porque é que a semelhança só se consegue «co-piando» uma cópia, e não apenas observando as formas, sem recursos a analogias, esboços e outras mediações?” (Gil, 2005, p. 18) — compreende-se a importância de saber fazer uma leitura visual das inspirações, entender o que nelas encanta os olhos e como se obtêm resultados similares. E, mais que isso, como esses recursos, esboços e mediações podem ser promovidos não somente por critérios estéticos, mas também por métodos e conceitos.

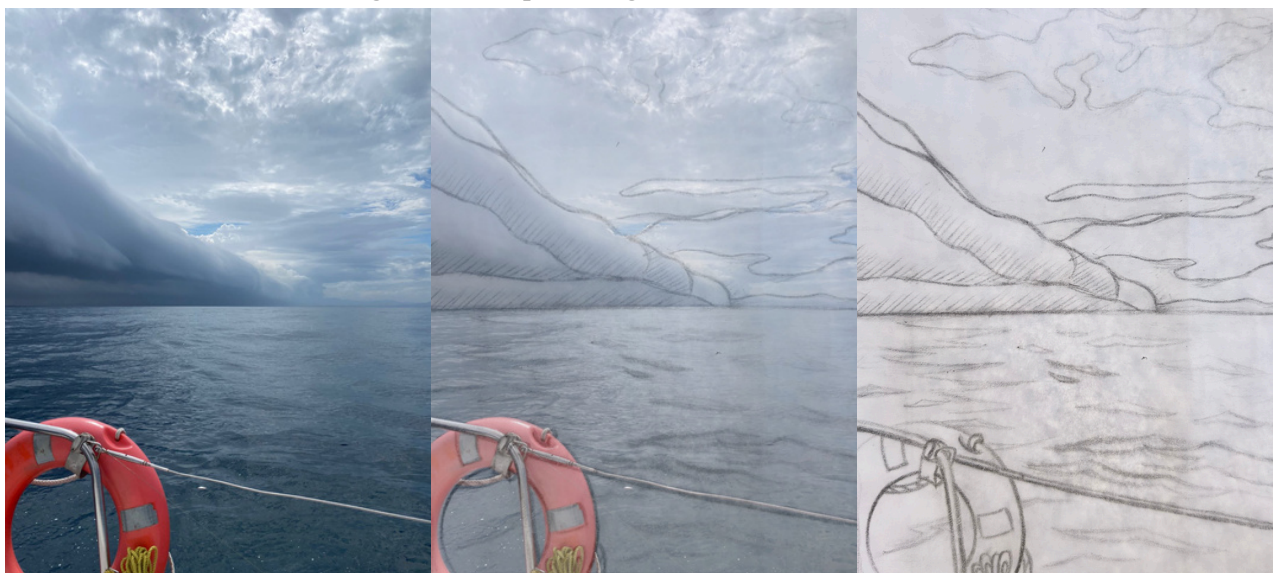
No decorrer dos temas apresentados, serão fornecidos, então, os elementos necessário para que o leitor conduza, com autonomia e maestria, essa investigação. Sistematizado em desenhos experimentais guiados, abordar-se-ão fundamentos das linhas de contorno e dos preenchimentos com sombra e cor, que preparam o caminho para as introduções seguintes às técnicas de lápis de cor, aquarela e giz pastel oleoso. Sempre lembrando como cada aspecto do desenho reafirma um posicionamento, uma escolha, um ato do Ser.

Com o intuito de iniciar a proposta de prática, convém fazer a seleção de imagens digitais ou impressas — buscadas em sites, fotografias, revistas, livros ou arquivos próprios — que contenham os elementos visuais desejados. Sobrepõe-se, em seguida, o papel vegetal, onde se mapeará, por meio dos contornos, o que da referência é transpassado à folha, como será melhor detalhado adiante, na seção 2.1; desencadeando-se, assim, outras formas de representação durante a imersão artística dos próximos módulos. Esse processo pode ser visualizado antecipadamente pela Figura 1, localizada na página seguinte.

Fazer essa seleção possibilita perceber, por exemplo, que em paisagens urbanas o cotidiano, de imediato, se apresenta sob o ritmo apressado e ruidoso, enquanto nas paisagens naturais e marinhas se oferece facilmente a oportunidade de comunhão com a natureza.

O fato é que o Eu interior, através do que sente, encontra na atmosfera aquilo que melhor corresponde e descreve sua personalidade e aspirações, para assim estruturar sua existência singular — colecionando as partes de si que estão refletidas no mundo. E, em resposta às necessidades inatas da contemporaneidade, também serão abordados ao fim, os aspectos desse manifesto articulado com os recursos tecnológicos disponíveis.

Figura 1 - Guia prático e geral do método de desenho



1º Seleção de uma ou mais imagens de referência.

2º Sobreposição com papel vegetal e contorno das partes visuais desejadas.

3º Aprimoramento das linhas de contorno da matriz formada.



4º Transferências da imagem do papel vegetal para o papel de algodão.

5º Aplicações práticas das técnicas de sombra, lápis de cor, aquarela e giz pastel oleoso, conforme orientações das seções 2.1, 3.1, 3.2 e 3.3, sequencialmente.

2 ELEMENTOS DO DESENHO

Neste capítulo, encontram-se segredos cruciais para a representação visual e a criação de imagens com volume e profundidade, o que consiste em: detalhar as formas (2.1) e, com autenticidade, sombrear e colorir o desenho (2.2) atribuindo-lhe vida. Ao definir os conceitos, características e variações de linha, sombra e cor, torna-se possível compreender a função de cada um, como se configuram e de que modos podem ser executados — não apenas nas etapas subsequentes da proposta de prática artística introduzida anteriormente, mas também nas práticas de desenho em geral.

2.1 Detalhando as formas

A artista e professora brasileira Tereza Poester — desenhista premiada e reconhecida por integrar linguagens e tecnologias contemporâneas nos seus trabalhos —, em seu texto *Sobre o desenho*, apresenta que “o caráter provisório do desenho possibilita a anotação do pensamento. A rapidez, a lentidão, a violência ou a fragilidade do gesto que se revela instantaneamente” (Poester, 2005, p.58).

Partindo dessa ideia central, esta seção destina-se a traçar os contornos de uma imagem-referência, utilizando o translúcido papel vegetal como um suporte inicial, conforme ilustrado na página 10. Tal procedimento, promove um primeiro contato relevante para assimilar questões como o ritmo de construção, as proporções e o controle da mão — especialmente para quem se sente intimidado diante do espaço em branco. Além disso, abrem-se caminhos para pensar sobre a posterior ausência do referencial estudado e, em oposição, a permanência das anotações e idealizações lançadas sobre ele, sob a ótica do observador.

Como aponta Poester, “o traço é uma incisão sobre o suporte” (2005, p. 58). Assim, recorrendo a linhas únicas e precisas feitas com atenção, pode-se descrever as partes e superfícies de uma figura, sensibilizando, aproximando e aprimorando o olhar e o fazer artístico.

Um ponto importante estabelecido no livro *História Natural XXXV*, pelo historiador romano Plínio, o Velho — que, durante o Renascimento, foi retomado por teóricos para demonstrar que o desenho tem origem na intenção de contornar a sombra de um rosto amado e que esse ato mítico revela seu caráter ancestral como recurso para fixar memórias e afetos, inaugurando essa articulação entre ausência e presença —, é: o que faz um contorno ser considerado bom? Plínio narra que “a extremidade deve rodear e terminar de maneira a dar a impressão que há outra coisa por detrás dela, e mesmo a dar a ver o que ela esconde” (O Velho, séc I d.C., p.151).

Como nota-se na Figura 2, diferentemente da borda, que indica apenas a linha externa de um objeto, separando figura e fundo, o contorno é mais descritivo espacialmente. Ele deve revelar informações estruturais da figura, definindo as formas e os planos internos que indicam as reais variações de valores — como texturas ou cores. Sendo assim, esse desenho composto somente por linhas até pode transmitir uma sensação de planaridade chapada, mas também é capaz de evidenciar a plasticidade da forma, enfatizando sua tridimensionalidade aparente.

Figura 2 - Desenho contorno



Fonte: Autoria própria. 2025. Lapiseira de grafite 0.9 sobre papel vegetal. 11,5 x 9 cm

Em detalhe, quando “a intensidade e a espessura da linha não são regulares, temos a impressão de diferentes planos” (Poester, 2005, p.58). Ciente disso, ampliam-se as possibilidades de efeitos ao se variar a precisão e a pressão da mão, ou ao se utilizar diferentes consistências de pigmento da matéria. Nesse ato de contornar, recomenda-se limitar-se previamente ao uso do grafite. Intercalando entre o 2B ou 6B, por exemplo, sente-se a maciez e as densidades tonais distintas entre eles.

Para além de perguntar: “como é que desta imagem se pode tirar uma outra, mais próxima do original?” (Gil, 2005, p.18), é instigante pensar em combinar diferentes referências, distintos ângulos de uma mesma nuance e alterar escalas dimensionais para esquematizar e intervir em um mesmo desenho — assemelhando-se a uma colagem, da qual se retira da inspiração apenas a miudeza que importa. Testar tais variações aprimoram ainda

mais o senso crítico, direcionando-se a composições mais harmônicas, próprias e autorais.

O desenho formado sobre a folha vegetal torna-se uma matriz cuja imagem é passível de réplica quando recontornada em seu verso, de forma que aparece inversa — isto é, espelhada na vertical — ao ser transferida para um novo suporte, como os papéis brancos de algodão que, conforme escolhe-se a técnica para a continuação do projeto, devem adequar-se em gramatura. Caso se deseje obter a imagem exatamente como foi concebida na parte frontal da folha — sem espelhamento —, como mostrado na Figura 1 da página 10, após tomar essa cópia invertida, basta repetir o processo, contornando a frente novamente.

Esclarecendo, para que não haja dúvidas: após pigmentar com grafite também o verso, coloque-o virado para cima, sobre o outro papel, e contorne novamente. A cada cópia tirada, novas margens surgirão para outras experimentações mais livres e confiantes.

Como “o desenho se constrói, sobretudo, por justaposições” (Poester, 2005, p. 57), a seguir, serão discutidas noções de sombra e cor, inserindo o leitor nos diálogos do desenho com a pintura, adentrando a esse tratamento por manchas.

2.2 Sombreado e colorindo a alma

Mesmo diante da completude de um desenho composto apenas por linhas, há uma inquietação silenciosa que anseia por algo além. É como se os contornos delimitassem formas que, em seu interior, fossem portais abertos, prontos para uma incursão mais vital, ousada e apreciativa. — o que ajuda a explicar o sucesso dos livros de colorir.

Para suprir esse impulso de personalização e o desejo por uma experiência mais palpável, adicionam-se materialidades ornamentais que aumentam a satisfação do gosto ao sombrear e pintar — processos que somatizam alma e ânimo ao desenho, tornando-o ainda mais orgânico. Serão apresentados, portanto, os fundamentos intrinsecamente relacionados à luz, que estruturam as maneiras pelas quais percebemos a realidade, necessários para se conquistar dimensão visual e tátil no papel — indo além da linearidade tratada em **2.1**.

O entendimento da forma, da matéria e da emoção na imagem está diretamente vinculado à presença da luz, da sombra e da cor, como o leitor poderá acompanhar. Isso porque o que é visível depende da interação da luz com os objetos e superfícies — ou seja, da incidência de radiações eletromagnéticas que se propagam em ondas de diferentes comprimentos, determinando o tom percebido ao sensibilizarem os olhos. Princípios esses inicialmente investigados pelo físico e astrônomo Isaac Newton no século XVII, como ilustra a Figura 3 da página a seguir, quando, ao decompor a luz solar com um prisma, demonstrou que ela é composta por um espectro contínuo das cores do arco-íris — os sete tons básicos

necessários para a continuação das práticas deste artigo, além do branco e do preto.¹

Figura 3 - Experimento de Newton com Prisma



Fonte: MORITZ, Jessica. *Half spectrum, geometric escape* .

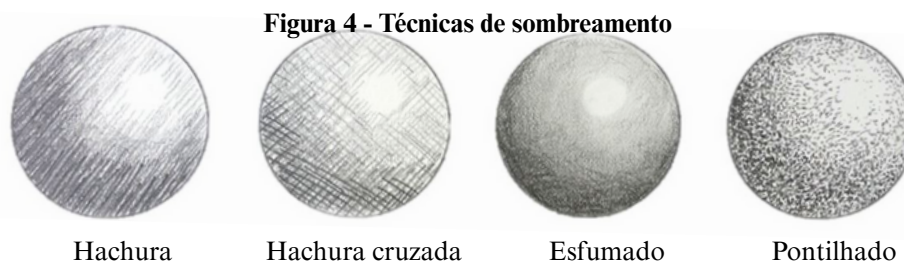
Disponível em <<https://jessicamoritz.substack.com/p/half-spectrum-geometric-escape>> Acesso em 14 jul. 2025

Ao refletir sobre a pergunta “que virtudes de iniciação à pintura possui a sombra que, por exemplo, não tem a imagem no espelho?” (Gil, 2005, p.18), percebe-se que, diferente do reflexo, que devolve uma imagem literal e imediata, a devolutiva do desenho é a arte da sugestão. Como não se propõe a resolver inteiramente a representação da realidade, ele oferece mistério, imaginação e interpretação — especialmente por meio das sombras, que evocam o que está velado, efêmero e pulsante na figura, apenas através dos valores tonais entre claro e escuro.

A construção da ilusão de tridimensionalidade no plano do papel começará, portanto, pelo estudo das sombras projetadas por uma fonte luminosa². Sobre uma das cópias do desenho de contorno da passagem **2.1**, realizando preenchimentos em gestos repetidos e variados com a mão e o pulso — que se iniciam leves, sugerindo transparências, e vão se intensificando, saturando e densificando o preenchimento — o sombreamento com o material escolhido pelo leitor revela seus potenciais expressivos, como mostra a Figura 4 seguinte, que utiliza o grafite.

¹ Conceitos do parágrafo adaptados de COELHO, Luiz; AZEVEDO, Patrícia; BAPTISTA, Paulo. *Fotografia e tecnologias contemporâneas : Introdução ao estudo das técnicas e da estética da fotografia e de sua relação com o ensino da arte* & GOETHE, J.W, Doutrina das cores & HEITLINGER, Paulo. *Teoria das cores : Sistemas de representação*.

² Metodologia adaptada de MATERIAL DIDÁTICO DO INSTITUTO METRÓPOLE DIGITAL. Aula 02 - Rascunhos, Esboços e Teoria das cores. 3 - Sombreamento, p.5.



Fonte: Adaptado do material didático do Instituto Metrópole Digital. Disponível em: <<https://materialpublic.i.md.ufrn.br/curso/disciplina/5/65/2/5>>. Acesso em 01 jul. 2025.

Com as gradações tonais entre claros e escuros, definem-se os volumes, contrastes, profundidades e texturas, que não apenas evidenciam os relevos e a direção da iluminação, mas também instauram uma atmosfera simbólica na cena representada, conforme se observa no desenho aquarelado da Figura 5.

Figura 5 - Desenho sombra

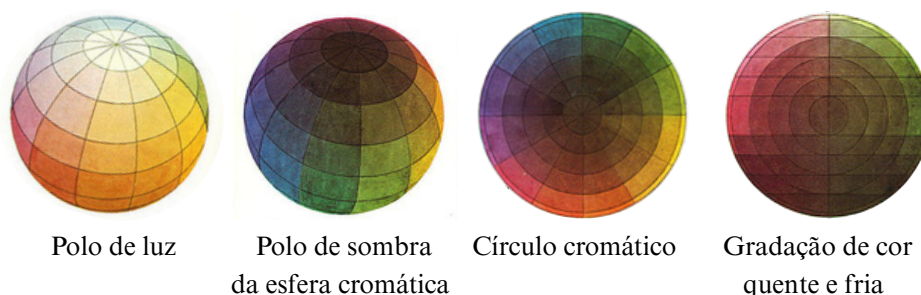


Fonte: Autoria própria. 2025. Aquarela em bisnaga Winsor&Newton Cotman sobre papel Canson Montval 300g/m². 11,5 x 9 cm.

No século XVIII, uma dos mais importantes literatos alemães, Johann Wolfgang von Goethe — teórico das artes e ciências naturais — abordou, em seu livro *Doutrina das cores* (1940), a cor como, também, luz sombreada. Ele notou que na tensão da interação entre os polos opostos de luz e de trevas, manifesta-se, além da sombra, o meio turvo: o azul, de tonalidade fria, aproxima-se da escuridão, enquanto o amarelo, de tonalidade quente, aproxima-se da luz, caracterizando a intensidade luminosa. A mistura entre cores quentes

(amarelo, laranja e vermelho) e frias (violeta, azul e verde), com variações na proporção dos pigmentos, permite a criação de uma paleta cromática mais rica, gerando efeitos visuais que vão do sutil ao impactante, como pode observar na Figura 6, ao testar igualmente esse estudo com o material de preferência.

Figura 6- Estudo das variações de cores



Fonte: Adaptado de OTTO, Phillip. *Farbenkugel*, 1810. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Runge_Farbenkugel.jpg> Acesso em 13 jul. 2025.

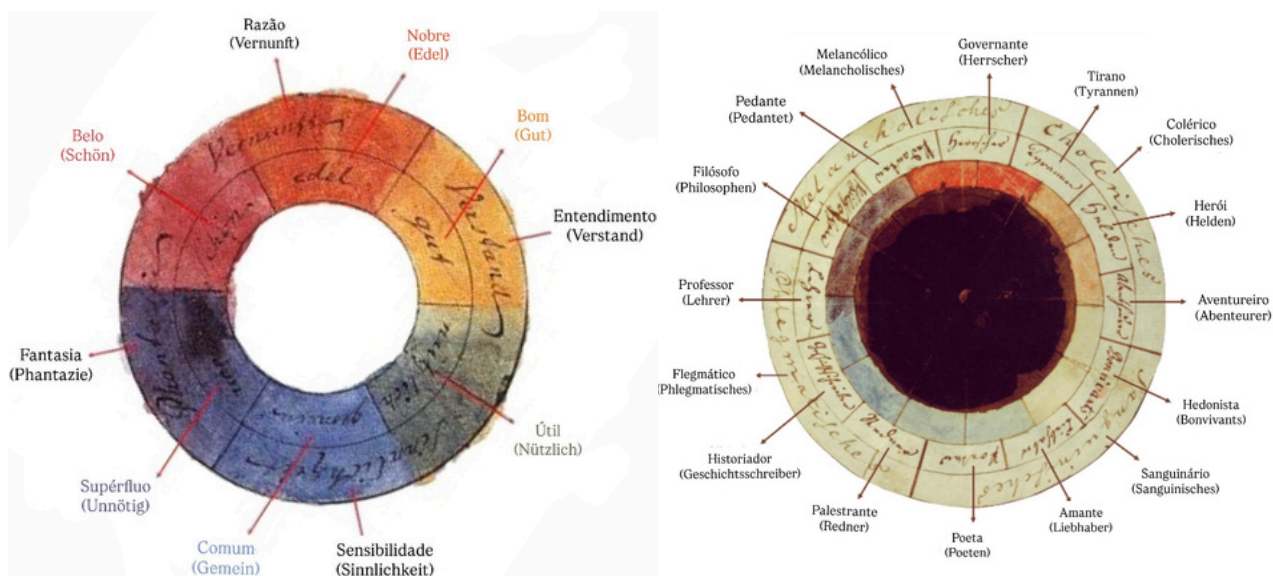
Para Goethe, o fenômeno cromático também possui uma subjetividade que ultrapassa a mera física, tratando-se de uma construção da mente em interação com o mundo — um encontro da luz exterior com a luz interior que torna o ato de ver, também um ato de sentir. Para fundamentar esse pensamento, o professor brasileiro João Carlos de Oliveira, no prefácio da 4ª edição publicada em 2013, que traduz *Doutrina das Cores*, cita um dos principais filósofos gregos, Plotino, que já no século III refletia poeticamente sobre o papel da interioridade na percepção sensível:

“Se o olho não tivesse sol,
Como veríamos a luz?
Sem de a força Deus vivendo em nós,
Como o divino nos seduz?” (GOETHE, J.W, 2013, prefácio)

Tal pensamento sugere que os órgãos sensoriais são análogos aos fenômenos que o percebem. Em outras palavras, a percepção visual — e, por consequência, a criação visual — está conectada aos estados internos do sujeito.

É nesse ponto que se torna importante reconhecer o papel da cor como elemento simbólico e sensorial, capaz de atuar diretamente sobre o sistema nervoso, influenciar o humor e provocar respostas emocionais imediatas. Razões pelas quais Goethe, do seu próprio modo, relaciona o círculo cromático às faculdades psíquicas, às vocações e aos poderes da alma, como demonstram suas anotações em aquarelas presentes na Figura 7 da página seguinte.

Figura 7 - Teoria da Cor e Rosa dos Temperamentos de Goethe



Fonte: Adaptado de GOETHE, J.W. Zur Farbenlehre, 1809 & *Die temperamentenrose*, 1798, aquarela, Goethe-Nationalmuseum. Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Translation-of-the-Rose-of-Temperaments-of-JWV-Goethe-and-F-Schiller-1798_fig1_331043528> & <https://www.researchgate.net/figure/Translation-of-the-Color-Circle-of-JWV-Goethe-1810_fig2_331043528>.

Diante disso, é evidente que as cores carregam significados que transcendem o plano individual, inserindo-se também em construções coletivas e culturais. Por isso, definir uma paleta cromática que traduza os estados emocionais, mentais e espirituais — assim como preferências, intenções e valores pessoais — contribui para a formação de uma identidade visual coerente e marcante, capaz de comunicar, de forma quase instintiva, a essência do criador.

Esse caráter camaleônico — mutável, multifacetado e ressonante ao meio — manifesta-se também na escolha da materialidade para trabalhar essas manchas de cor, como o leitor poderá averiguar no capítulo 3.

3 TÉCNICAS DE DESENHO

Em posse do conhecimento dos elementos visuais do desenho, explora-se agora os métodos, procedimentos e materiais de **3.1 lápis de cor**, **3.2 aquarela** e **3.3 giz pastel**, para dar continuidade ao que foi traçado em **2.1**; enquanto o último capítulo se dedicará a retomar conceitos sobre o desenho no que diz respeito às suas outras modernas projeções e importantes perpetuações. Isso será o suficiente para o leitor captar que: “o artista contemporâneo conta com uma abundância crescente de meios de expressão e que suas escolhas se tornam o próprio conteúdo de seu trabalho. [Que] Sua filosofia se revela na forma de expressão escolhida e na maneira como esta se inscreve no sistema de arte.” (Poester, 2005, p.57). As técnicas propositivas ajudarão entender melhor esses pormenores.

3.1 Lápis de cor

Em princípio, “o lápis não toca a superfície como o pincel, ele a agride, a desafia. O lápis, seco e pontudo, arranha a superfície. O contato do grafite sólido sobre o papel estabelece uma resistência ao deslocamento do braço e da mão agindo como uma força contrária ao movimento”(Poester, 2005, p.56). Dessa persistência pigmentativa, seu uso se torna um processo quase meditativo, pois combina intencionalidade, controle e paciência com a delicadeza e praticidade.

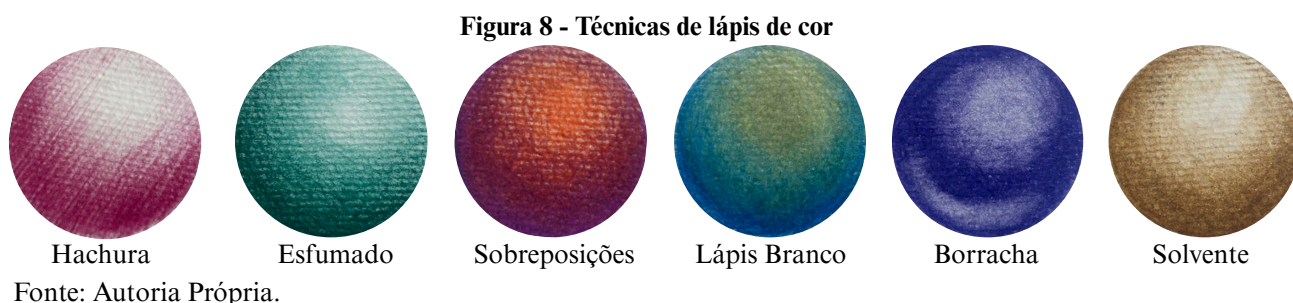
Destarte, a gestualidade do lápis de colorir edifica-se, geralmente, de modo mais lento e “hostil”, através de camadas justapostas feitas com movimentos circulares. O leitor, no entanto, não deve se enganar com os possíveis sentidos negativos de algumas palavras que o descrevem, pois há uma grande simplicidade e acessibilidade em seus usos, tanto que é um material relevante para estudos, esboços e registros rápidos no mesmo minuto em que se presta a composições complexas e elaboradas.

Na prática antecedente proposta, parte-se doravante para colorir. O controle do rastro, o direcionamento do movimento da mão e a escolha do tipo de lápis geram colorações mais ou menos saturadas, densas e matizadas — mediante aplicações leves e superficiais ou fortes e insistentes, que permitem criar tons, texturas, volumes e profundidades.

Deve-se atentar se os materiais são os de base cerosa comum ou os mais macios e passíveis de diluição, como os aquareláveis ou oleosos. Utiliza-se o papel de gramatura média a alta (a partir de 180g/m²), preferencialmente liso ou levemente texturizado, pois favorecerem a aderência do pigmento e a fusão entre as camadas.

Dos procedimentos com lápis de cor, destacam-se as hachuras — linhas paralelas

ou cruzadas —, os esfumados, feitos com o próprio lápis, cotonete ou esfuminho, e as sobreposições de planos. Lápis brancos ou incolores servem para unificar e suavizar camadas e transições, enquanto a borracha pode ser usada de forma criativa, seja para clarear áreas específicas ou para desenhar por subtração — retirando o pigmento intencionalmente. A título de exemplificação, segue a Figura 8.



Em papéis mais resistentes, a técnica também permite o uso de solventes, como álcool isopropílico ou óleo de lavanda, que dissolvem a base cerosa ou oleosa do lápis, criando efeitos pictóricos. O leitor, à vista disso, pode provar o pincel, achegando-se da aquarela — próxima metodologia de desenho apresentada, após a Figura 9, que demonstra um desenho finalizado com lápis de cor.

Figura 9 - Desenho com lápis de cor



Fonte: Autorial própria. 2025. Lápis de cor Norma e Faber Castell sobre papel Canson Montval 300g/m².
11,5 x 9 cm.

3.2 Aquarela

Fundamentada na transparência, fluidez e leveza, a aquarela permite o desenvolvimento de marcas frescas, cujo valor reside no próprio ato de criação — nos registros com fins em si mesmos. Infere-se que “O toque leve do pincel, ao contrário [do lápis], acaricia a tela e a pintura, penetra lentamente no suporte. A natureza líquida da tinta escorre facilmente sob o efeito da gravidade” (Poester, 2005, p.56).

Para que o leitor possa vivenciar os acasos e as surpresas que precisamente ocorrem nessa tinta aguada se entranhando no papel, depois de ter feito o desenho-contorno (2.1), é necessário possuir conhecimento prévio dos materiais específicos, compreender o comportamento da água e praticar continuamente técnicas que envolvam tanto monitoramento quanto espontaneidade, podendo ser trabalhadas de forma vagarosa e detalhada, ou mais veloz e gestual.

Adiante, esmiuçar-se-ão esses aspectos a partir de informações extraídas da leitura do livro *Aquarela na prática: Materiais, técnicas e projetos (2006)*, do ilustrador e literato inglês Curtis Tappenden, adaptadas e reorganizadas sem transcrição literal.

Dos aparatos indispensáveis da aquarela, deve-se saber que as tintas são produzidas em dois formatos: em pastilhas, boas para esboços e estudos; e em tubos, que, por possuírem pigmentação mais concentrada, mostram maior intensidade cromática e utilidade para grandes áreas. A escolha do pincel leva em consideração a espessura e o formato, os quais devem corresponder à dimensão da área a ser trabalhada. Os redondos de ponta fina são os mais versáteis, e os de cerdas naturais, como os de pelos, retêm melhor a água e o pigmento.

O papel, de gramatura mínima indicada de 300g/m², pode variar quanto à textura — como o grão satinado, fino ou grosso — o que influencia diretamente na absorção da água e na forma como as manchas e aguadas se comportam. Além disso, são necessários alguns acessórios auxiliares, tais como paleta para mistura de cores, recipiente com água, papel toalha e fita crepe, que serve tanto para fixar o papel, prevenindo ondulações, quanto para delimitar bordas regulares ou isolar áreas que não se deseja pintar.

“A pintura, de um ponto de vista técnico, se faz, geralmente, pela superposição de manchas a partir do fundo, aceitando várias camadas.” (Poester, 2005, p.57). Considerando isso, para assimilar o comportamento da junção tinta e água, realizam-se previamente testes — idem lustrado na Figura 10 — como a criação de passagens tonais simples e mesclas de cores, via degradês ou pigmento molhado sobre superfície molhada.

As pinceladas variam conforme a proporção entre pigmento e água, podendo ser mais secas ou mais encharcadas. A pressão e a inclinação exercidas pela mão sobre o pincel também influenciam diretamente o resultado visual.

Figura 10 - Técnicas de aquarela

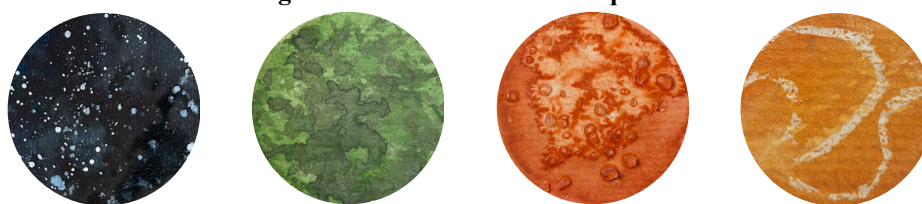


Degradê simples Degradê de cores Molhado sobre molhado Molhado sobre seco Seco sobre Seco
Fonte: Autoria própria

O “molhado sobre molhado” baseia-se na notável e espetacular propriedade da aquarela de se espalhar naturalmente sobre uma superfície previamente umedecida, promovendo orgânicas e imprevisíveis misturas de cores sobre uma pincelada anterior que ainda não secou. Já o “molhado sobre seco” resulta em bordas translúcidas, semelhantes a marca d’água, permitindo a visualização da cor anteriormente (e inferiormente) aplicada e já seca. Quanto mais seca estiver a superfície e menor a carga de água no pincel, maior será a precisão dos detalhes que podem ser definidos — daí o “seco sobre seco”.

Alguns recursos extras podem ser incorporados para ampliar a expressividade e desenvolver uma linguagem visual própria, tais como: respingos obtidos ao friccionar os dedos sobre cerdas pigmentadas de um pincel ou escova de dentes; o uso de plástico amassado ou objetos com relevo para imprimir formas; a aplicação de sal grosso, que interage com os diferentes tempos de absorção; e a utilização de máscara líquida, cera ou óleo para preservar áreas que devem permanecer intactas. Análogo a isso, a Figura 11 está em modelo.

Figura 11 - Técnicas extras de aquarela



Respingos Impressão com plástico Sal grosso Isolante
Fonte: Autoria própria

A aquarela torna-se ainda mais propícia e confortável para experimentação por permitir a remoção parcial da tinta aplicada. Com o uso de papel toalha ou pano, é possível suavizar ou eliminar pinceladas, especialmente mediante a adição de água. No entanto, essa prática exige atenção ao tempo de absorção, para evitar sobrecarregar ou desgastar excessivamente o papel com a fricção das cerdas do pincel ou do pano somado ao exagero de umidade.

Em essência, para capturar a emoção do momento, é preciso lembrar que hesitações comprometem sua leveza. A carga afetiva advinda da sinceridade no ato, assim como o modo de operação por adição de matéria, constituem as mesmas premissas do **3.3 giz pastel oleoso**, como o leitor verá. Mais amplamente, é aí que o desenho se aproxima da pintura. Conclui-se, portanto, que quanto mais se investe na adição de pigmento ao desenho, mais ele se assemelha a uma pintura — à semelhança do que ocorre na aquarela, como se observa na Figura 12.

Figura 12 - Aquarela



Fonte: Autoria própria. 2025. Aquarela em bisnaga Winsor&Newton Cotman sobre papel Canson Montval 300g/m². 11,5 x 9 cm.

3.3 Giz pastel oleoso

O pastel oleoso privilegia a gestualidade e a materialidade como elementos centrais da criação. Diferentemente das técnicas anteriores tratadas nas sessões **3.1 lápis de cor** e **3.2 aquarela**, que se organizam pela precisão ou transparência, o pastel oleoso afirma presença: é denso e intensamente exagerado. É preciso estar preparado até para colorir as próprias mãos, por isso recomenda-se ter um pano seco para mantê-las limpas.

Os bastões, enfileirados no estojo por ordem de cor, compostos por pigmentos puros finamente triturados e aglutinados em óleos e ceras, possuem uma consistência macia e untuosa — uma apresentação que convida ao toque e ao movimento dinâmico, mais rápido e livre.

Para dar continuidade a uma das cópias do desenho-contorno (2.1), preparado agora para ser tratado com giz pastel oleoso, serão apresentados ao leitor os aliserces dessa arte, parafraseando novamente o artista Curtis Tappeden que, de modo muito similar ao que fez com a aquarela, dedicou-se também a uma obra específica para esta técnica, denominada *Pintura a pastel na prática: Materiais, técnicas e projetos*.

Em seu livro, ele descreve bem que esses gizes “possuem um aspecto vibrante e luminoso, por deixarem entrever a superfície do papel e refletirem a luz em suas minúsculas partículas” (Tappeden, 2016, p.8). Compreende-se, portanto, que o encanto por esta técnica se revela em seu resultado tátil, que só emerge na experimentação das diferentes pressões e direções dessas marcas viscosas e espessas, possibilitando que os pigmentos interajam entre si e com o suporte.

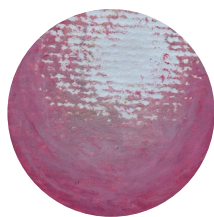
Muitas vezes, ao se aplicar força excessiva, as barras se quebram — o que não impede seu uso; ao contrário, essa fratura parece até estimular a pressão ideal da mão para que o pequeno fragmento do giz continue a marcar a superfície.

A escolha do suporte influencia diretamente na aderência e na intensidade do traço, conforme sua textura e rugosidade. Geralmente, opta-se por papéis com gramatura a partir de 160g/m², mas também podem ser experimentadas outras opções, como tecido ou madeira.

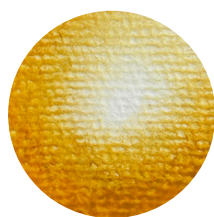
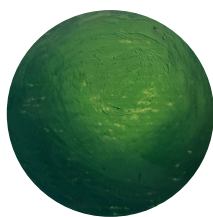
A nomenclatura “pastel” não se refere a tons claros, próximos ao branco; poderia, talvez, nesse sentido, ser assim denominado não apenas por ser pastoso, mas também pelo uso do bastão branco, que em especial contribui significativamente para a suavização na fusão das cores e para a exploração de variações de opacidade.

As cores, quando trabalhadas para preenchimento sólido, produzem um efeito aveludado. Com mais leveza, geram um preenchimento irregular, que ressalta os relevos do papel ao pigmentar somente as partes mais sobressalentes. Entretanto, surgem outras possibilidades mais suaves de mistura por meio de esfumados realizados com os próprios dedos, panos, cotonetes ou espátulas de borracha. É possível também dissolver parcialmente a base oleosa com o uso de diluentes, como terebintina ou óleo de linhaça, criando efeitos pictóricos mais fluidos. Tudo isso pode ser observado na Figura 13.

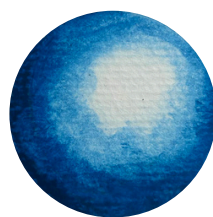
Figura 13 - Técnicas de giz pastel oleoso



Atenuação com branco
Fonte: Autoria própria.



Esfumado



Diluído



Raspagem

A técnica ainda permite intervenções com raspagens feitas com estiletes ou ferramentas pontiagudas, revelando camadas inferiores e criando texturas e linhas incisivas. Como o leitor pode notar, o giz pastel oleoso se aproxima de uma natureza também escultórica, trazendo consigo a ideia de cavar, raspar, apagar e reconstruir.

Observando a Figura 14, é possível perceber que as criações com giz pastel oleoso, por serem altamente texturizadas e instáveis quanto à aderência, podem manchar com facilidade, sendo necessário finalizá-las com fixadores, como verniz incolor. De forma improvisada, pode-se usar laquê de cabelo, embora o ideal mesmo seja proteger as obras com molduras e vidro, garantindo sua preservação — inclusive de sua dimensão tátil — ao longo do tempo.

Figura 14 - Desenho com giz pastel oleoso



Fonte: Autoria própria. 2025. Giz pastel oleoso Pentel sobre papel Canson Montval 300g/m². 11,5 x 9 cm.

A conservação de uma obra deve sempre receber seu devido cuidado e atenção pelas razões que serão abordadas no próximo capítulo, **4 Perpetuando a Arte**.

4 PERPETUANDO A ARTE

Segundo o filósofo José Gil, por trás da admiração pela representação que leva o leitor a desenhar, “não é apenas o desejo pela lembrança que se procura, mas qualquer coisa como um suporte fixo de afeto que sobreviva à passagem do tempo. Como se, com o inesgotável afeto que se acumula no retrato, se conseguisse uma fórmula mágica de sobrevivência [e propriedade]” sobre o cenário referenciado e sobre si. O fazer artístico, portanto, “não se trata só de dar origem a uma imagem mais ou menos duradoura, mas sim de criar um próprio tempo que sobreviva ao tempo” (Gil, 2005, p.19).

Se essa é a essência conceitual da retratação — longevidade de uma história e sua vivacidade —, não faria sentido, então, não preservá-la com cuidado, para que exista de forma duradoura e continue a ser atuante, reverberante e perpetuante.

A narrativa que uma criação é capaz de transmitir a torna completa em suas etapas de construção. A qualquer momento em que o criador decidir interromper e declarar “está acabado!”, a imagem se comportará como finalizada, contendo o que precisa para afirmar a completude de um estilo, de uma expressão do Ser. Mas, nesse desejo de urdir um tempo para além do tempo, o desenho, ao mesmo instante em que se encerra, também se abre para transformações, pois estar vivo é também estar sujeito a modificações — conforme as novas demandas, desejos, pulsões, materialidades e inovações que avançam na mesma cadência de cronologia.

O desenho configura-se, portanto, muito mais como uma ignição, uma centelha criativa, do que como uma explicação, que se esgote em sentidos fechados — como discorre o professor e gravador brasileiro Luiz Cláudio Mubarac em sua vídeo-aula *Desenho, Dibujo e Disegno* disponível no YouTube desde 2016.

Ainda segundo ele, não é totalmente incorreto pensar o desenho como uma célula-máter de outras técnicas, como gravura, pintura, fotografia, vídeo, instalação, projeção, escultura, gráficas, ou qualquer expressão da área das artes, já que grande parte do que existe foi, de algum modo, desenhado, pensado. O erro está em condicioná-lo a ser apenas esboço de algo em construção, relegando-o a uma posição de pouca importância e não reconhecendo sua primazia — a força que ele carrega e que o consagra para além de base fundamental, como presença ostensiva da vida: a quem e além de quem o cria.

O desenho é inseparável de nossa prática inata e indistinta desde a infância — ou mesmo desde os tempos primordiais — o que o destaca e eleva como Primeiro.

No contexto contemporâneo, a tecnologia surge como um meio potente de sofisticação e amplificação. Ela não apenas facilita o acesso ao ensino-aprendizagem da arte, mas também transforma as ferramentas de criação e amplia as formas de expressão. Ressalta-se que os desenhos propostos nos capítulos anteriores, inicialmente aplicados à prática manual, podem se desdobrar em outras linguagens como foi possível observar até aqui.

O gesto do lápis, o borrado do pastel, a transparência da aquarela — tudo isso pode migrar para outros suportes físicos ou digitais, mantendo a alma enquanto muda a forma, podendo ser direcionado para qualquer nova área de interesse.

A arte sempre estabeleceu diálogos condizentes com cada época. Hoje, são imensuravelmente maiores as possibilidades e recursos que se tem em relação a qualquer cenário de antigamente. E serão inquestionavelmente menores do que as possibilidades e recursos que se terão no futuro, à medida que se atualizam e consolidam experimentações.

Por toda essa disponibilidade e pelos constantes avanços, é comum ver artistas produzindo artefatos, objetos, estampas e produtos derivados de suas obras, bem como produzindo ambientes imersivos repletos de vídeos, luzes e sons que ultraestimulam toda a sensorialidade humana, acompanhando tendências e democratizando o contato com a estética e com a cultura — sem que isso lhes retire o valor como Arte. O desenho, sendo a linguagem que é, precisa dialogar com seu meio.

No fim, percebe-se que a arte (do desenho) resiste justamente porque se renova — e se renova porque resiste. Cada traço, cada mancha, cada cor, cada escolha técnica torna-se, assim, não apenas um testemunho estético, mas uma permanência no mundo, um modo de se relacionar com as coisas, e, assim, de perpetuar o próprio Ser, suas observações, amores, escolhas e tradições, através da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível perceber ao longo dos tratados e manuais apresentados neste artigo, há uma profunda importância em cultivar e ritualizar o desenho. Ele, como uma entidade, se faz presente de forma objetiva e subjetiva na criação física e simbólica de tudo o que está ao redor e do que habita dentro, dando formas até mesmo aos sonhos e pensamentos durante toda a trajetória de vida. Nesse sentido mais filosófico, desenvolvem-se os capítulos **1, Desenhando o sentido da vida**, e **2, Fundamentos do desenho**.

Somadas às abordagens dos capítulos **3, Técnicas de desenho**, e **4, Perpetuando a arte**, certifica-se que é pela graça onipotente, onipresente e oniconsciente do desenho — e de seus sincretismos — que se torna possível registrar materialmente o que surge dos “aléns” da racionalidade e da realidade: aquilo que é revelado em forma de *insights*, canalizações puras e verdadeiras que ecoam dos universos.

Espera-se, portanto, que esteja devidamente estabelecido ao leitor que o desenho “trata-se da mistura entre o acaso e a intenção, das possibilidades do corpo e da imaginação” [Poester, 2005, p.53]. Por isso mesmo, ele deve também desafiar limites, resistências e críticas que tentam banalizar o seu fazer — sejam elas externas ou advindas da autocrítica — pois o desenho objetiva-se, acima de tudo, em exteriorizar, em expressar “apenas, um tanto de” algo.

Sendo. “bom ou ruim, feio ou belo” quanto mais se desenha, mais se é inserido no mundo. Como linguagem, o desenho oferece liberdade para dizer sobre o que se quer, como se quiser. Como linguagem plástica, configura-se ainda como uma experiência formadora na construção motora e cognitiva do ser. Qualquer que seja o resultado desenhado, dele é possível estabelecer pontos de encontro, classificações em arquétipos —isto é, matrizes de sentidos — que enriquecem a leitura de práticas culturais — como pode ser observado etnograficamente.

Conclui-se, portanto, que desenhar é alinhar e expandir as potencialidades do corpo, da consciência e da alma. Sua ação espiritual firma-se em doutrinas nas quais ensino e aprendizagem, teoria e prática, se entrelaçam num exercício sagrado e livre da sensibilidade de existir, enquanto se honram as complexibilidades que emergem nos próprios atos de ser.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. Do desenho. Aspectos das artes plásticas no Brasil. 2ª. Ed, São Paulo : Martins, 1975.p. 69-77. Disponível em <<https://archive.org/details/ANDRADEMarioDe.DoDesenho/page/n1/mode/1up?view=theater>> Acesso em: 17 jul. 2025.
- COELHO, Luiz; AZEVEDO, Patrícia; BAPTISTA, Paulo. Fotografia e tecnologias contemporâneas: Introdução ao estudo das técnicas e da estética da fotografia e de sua relação com o ensino da arte. Disponível em <https://virtual.ufmg.br/20241/pluginfile.php/487146/mod_resource/content/5/Apostila_Fotografia.pdf >. Acesso em: 11 jun. 2025.
- ESCOLA DA CIDADE. Luis Cláudio Mubarac: Desenho, Dibujo e Disegno. YouTube, 2016. Disponível em <https://m.youtube.com/watch?v=zD_-zLcI0u0> Acesso em: 17 jul. 2025.
- GIL, José. Sem título: escritos sobre arte e artistas. Lisboa: Relógio D'água, 2005. p.17-21. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/716357245/GIL-jose-SEM-TITULO-ESCRITOS-SOBRE-ARTE-E-ARTISTAS>> Acesso em: 15 jul. 2025.
- GOETHE, Johann. Doutrina das cores. 4. ed. Apresentação, tradução, seleção e notas de Marco Geraude Giannotti. São Paulo : Nova Alexandria, 2013. (Obra original publicada em 1940).
- INSTITUTO METRÓPOLE DIGITAL – UFRN. Material público IMD: desenho técnico. Natal: UFRN, 2025. Disponível em <<https://materialpublic.imd.ufrn.br/curso/disciplina/5/65/2/5>>. Acesso em: 7 jul. 2025
- PLÍNIO, o Velho. História Natural. Livro XXXV. Clássicos, I d.C.
- POESTER, Tereza. Sobre o desenho. Porto Alegre: Revista Porto Arte. V13, Nº13, 2005. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/download/27919/16528>> Acesso em: 18 de jul. 2025.
- TAPPENDEN, Curtis. Aquarela na prática: materiais, técnicas e projetos. Tradução de Mariana Bandarra. São Paulo : Gustavo Gili, 2016. (Obra original publicada por Ivy Press em 2015) .
- TAPPENDEN, Curtis. Pintura a pastel na prática: materiais, técnicas e projetos. Tradução de Maira Luiza de Abreu Lima Paz. São Paulo: Gustavo Gili, 2016. (obra original publicada por Ivy Press em 2015).
- VASARI, Giorgio. As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. 2. ed. Tradução de José Maria da Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Obra original publicada em 1573).