

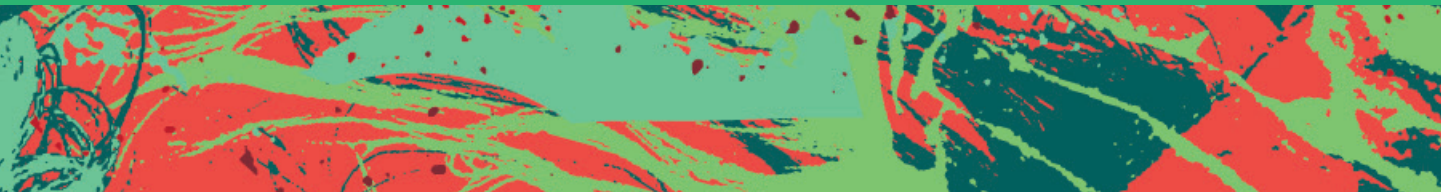


*Gláucia Maria Costa Trinção (Org.)*

# Desenho & VISUALI DADES



COLEÇÃO Desenho, Cultura e Interatividade v. 2



COLEÇÃO Desenho, Cultura e Interatividade v. 2

*Desenho*  
& VISUALI  
DADES

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

*João Carlos Salles Pires da Silva*

Vice-Reitor

*Paulo Cesar Miguez de Oliveira*

Assessor do Reitor

*Paulo Costa Lisma*



EDITORA DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DA BAHIA

Diretora

*Flávia Goulart Mota Garcia Rosa*

Conselho Editorial

*Alberto Brum Novaes*

*Angelo Szaniecki Perret Serpa*

*Caiuby Alves da Costa*

*Charbel Ninõ El-Hani*

*Cleise Furtado Mendes*

*Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti*

*Evelina de Carvalho Sá Hoisel*

*José Teixeira Cavalcante Filho*

*Maria Vidal de Negreiros Camargo*

Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n - Campus de Ondina

40170-115 - Salvador - Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

UNIVERSIDADE ESTADUAL  
DE FEIRA DE SANTANA

Reitor

*Evandro do Nascimento Silva*

Vice-reitora

*Norma Lúcia Fernandes de Almeida*



EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL  
DE FEIRA DE SANTANA

Diretor

*Eraldo Medeiros Costa Neto*

Editor

*Valdomiro Santana*

Assistente Editorial

*Zenilda Novais*

Conselho Editorial

*Antonio Gabriel Evangelista de Souza*

*Claudia de Alencar Serra e Sepúlveda*

*Eduarda Cristina Costa Sena*

*Eraldo Medeiros Costa Neto*

*João de Azevedo Cardeal*

*Joselito Viana de Souza*

*Maria Ângela Alves do Nascimento*

*Sandra Medeiros Santo*

*Trazibulo Henrique*

UEFS Editora

Av. Transnordestina

s/n - Campus da UEFS - CAU III

44.036-900 - Feira de Santana - BA

Tel.: +55 75 3161-8380

www.uefseditora.uefs.br

editora@uefs.br



*Gláucia Maria Costa Trinchão* (Org.)

COLEÇÃO Desenho, Cultura e Interatividade v. 2

*Desenho*  
& VISUALI  
DADES

Salvador | Edufba | Feira de Santana | UEFS Editora | 2015

2015, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.  
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e Projeto Gráfico  
*Amanda Lauton Carrilho*

Arte da Capa  
*Releitura da obra Sem título I, 2010. Autor/Artista: Manuela Cristóvão*

Revisão  
*Paulo Bruno Ferreira da Silva*

Normalização  
*Camila Lima Santana de Jesus*  
*Sandra Batista*

#### **Sistemas de Bibliotecas - UFBA**

---

Desenho & visualidades / Gláucia Maria Costa Trinchão (Org.). - Salvador: EDUFBA; Feira de Santana: UEFS, 2015.  
180 p. : (Coleção Desenho, Cultura e Interatividade; v. 2)

Esta coletânea é fruto de investigações científicas apresentadas em eventos, principalmente os Seminários do Programa de Pós-Graduação em Desenho e os Colóquios sobre desenho realizados na Universidade Federal de Feira de Santana, entre os anos de 2011 e 2012.

ISBN 978-85-232-1372-5

1. Desenho. 2. Arte e fotografia. 3. Semiótica e as artes. 4. Pictografia. 5. Desenho - Aspectos sociais.  
I. Trinchão, Gláucia. II. Série.

CDD - 741.092

---

Editoras filiadas à



## Sumário

- 7 APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO  
*Gláucia Maria Costa Trinchão*
- 9 PREFÁCIO | DESENHOS E FALAS:  
LIMITES E SIGNIFICADOS  
*Teófilo Augusto da Silva*
- 15 1 | O OUTRO LADO DA REPRESENTAÇÃO  
*Manuela Cristóvão*
- 29 2 | DESENHO, EDUCAÇÃO E CULTURA VISUAL  
*Cláudia Regina Flores*
- 39 3 | DESENHO, FOTOGRAFIA E CULTURA NA ERA DA INFORMÁTICA  
*Edson Dias Ferreira*
- 51 4 | IMAGEM E “REPRESENTAÇÕES CULTURAIS”:  
UM OLHAR SEMIÓTICO  
*Erasmó Borges de Souza Filho*
- 67 5 | ESBOÇO DE BRASIL ESCRAVISTA SOB OLHAR ESTRANGEIRO  
*Eduardo França Paiva*

- 99**      6 | DESENHO E FOTOGRAFIA:  
REGISTROS DE MEMÓRIA DO SISTEMA DE TRANSPORTE  
DA SALVADOR OITOCENTISTA  
*Gláucia Maria Costa Trinchão*
- 125**     7 | FONTES VISUAIS:  
IMPORTÂNCIA, ANÁLISES E POSSIBILIDADES  
*Ivoneide de França Costa*
- 139**     8 | A IMAGEM, O IMAGINÁRIO E A IMAGINAÇÃO  
COMO EXPRESSÕES TRANSDISCIPLINARES  
*Miguel Almir Lima de Araújo*
- 157**     9 | O DESENHO DE RESISTÊNCIA NA CIDADE DA VIDEOVIGILÂNCIA  
*Eledison de Souza Sampaio*
- 179**     SOBRE OS AUTORES

# Apresentação da Coleção

A *Coleção Desenho Cultura e Interatividade* apresenta-se em três volumes contendo uma coletânea de artigos individuais que representam capítulos em que professores/pesquisadores abordam conteúdos interdisciplinares e variados sobre grandes temas tais como Ensino, Pesquisa, Cultura, Moda e Visualidades, todos envolvendo a prática e/ou o saber em Desenho, seja ele entendido enquanto Arte, Técnica ou Ciência. *A Coleção* seduz o leitor e o conduz a novas e variadas visões, conceitos e concepções sobre o desenho, elevando-o para além da mera instrumentalização mão, do aprimoramento da mente e da precisão do olho.

Esta coletânea é fruto de investigações científicas que foram apresentadas em eventos organizados pelo Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI), mestrado acadêmico, principalmente os Seminários do programa e os Colóquios Internacionais sobre Desenho, realizados na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), entre os anos de 2011 e 2012. Entretanto, ela conta também com artigos de convidados nacionais, de várias regiões do país, e internacionais, de países como França, Portugal e México. Uma característica importante é que desta coleção, distribuído em seus três volumes, fazem parte textos de docentes e discentes do PPGDCI e de investigações oriundas de Projetos e Grupos de Pesquisa do Programa vinculados ao CNPq.

Neste segundo volume, intitulado *Desenho e Visualidades*, os artigos aqui selecionados transportam o leitor para o mundo das visualidades, da imagem, já que a sociedade vive, cada dia mais, submersa pelas imagens e, ao mesmo tempo, o convida a lançar olhares sobre representações e a perceber como o “ponto de vista” interfere nestas interpretações. Os artigos apresentados neste volume voltam-se para a análise interdisciplinar da imagem e demonstram como o desenho transforma o pensamento em realidade palpável, exteriorizando o mundo interior ou interiorizando o exterior pelo processo da observação e representação significando imaginação e desejo. Percebe-se que o desenho tem uma gramática, uma literatura e um conhecimento visual próprios materializados e socializados pela representação do objeto. O desenho, por primar pela percepção visual, estimula a percepção, o raciocínio visual, o sentido crítico e a capacidade de análise construindo no indivíduo uma consciência crítica da sociedade.

No primeiro volume desta coleção, intitulado *Desenho, Moda e Cultura*, o leitor trilhou por caminhos que o levaram ao mundo do desenho, seduzindo-o a vislumbrá-lo vinculado ao mundo das roupas, indumentárias e adereços.

*Dra Gláucia Maria Costa Trinchão*  
Universidade Estadual de Feira de Santana

# Prefácio: Desenhos e Falas

## Limites e significados

Este é o volume 2 da Coleção Desenho, Cultura e Interatividade, que tem como título *Desenho e visualidades*; e é interessante que tenha sido escolhido esta disposição, uma vez que a ideia do desenho é muito maior do que a visualidade, mesmo que seja esta a primeira impressão do público leigo sobre o assunto.

Além de epistemologicamente o desenho ser um campo maior do que o da visualidade, ainda podemos colocá-lo em paralelo com o campo da Arte. Durante séculos – e talvez milhares de anos – o desenho serviu como limite para a mão do pintor, impedindo que “deslizes” físicos ou significantes pudessem atrapalhar o nascimento da “obra-prima”. O significado só estaria pleno se o conteúdo fosse contido dentro da forma (fôrma?); e, o desenho firme seria este responsável.

Na leitura de Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (2011),<sup>1</sup> o autor cita a fábula de Dibutades e seu jovem amado, que partiria para uma longa viagem e que, no ardor da despedida, ambos situados em um quarto escuro e iluminados por uma vela ou lâmpada, teve os limites da sua sombra desenhados na parede com um carvão, por Dibutades. Ali estava a origem de tudo, o índice que remete à coisa. Esta fábula, narrada por Plínio (apud DUBOIS, 2011), em seu livro 35 da *Historia*

---

1 DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2011.

*naturalis*, pode ser ligada a outro registro, este historicamente comprovado: os desenhos na caverna de Lascaux.

Em *A história da arte* de Ernest Gombrich, o autor nos lembra do fato de que estes desenhos e pinturas ficavam a metros de distância da abertura das cavernas, associando assim um caráter mágico à sua criação. Assim como Dibutades, os desenhistas da “Idade da Rena” utilizavam de carvão e outros minerais sob a luz de uma pequena fonte (lâmpada, vela), e vários desenhos eram acompanhados de marcas das mãos, como uma assinatura, um termo de que ali estiveram, ou seja, um índice.

O fato é que, em uma reflexão simplista, o desenho, por meio do traço, é um contendor de significados mesmo tendo um significado por si só. Em uma abstração, o traço do desenho, limitador de significado e portador do mesmo, pode ser associado às linhas de um texto. Isso institucionaliza o fato de que nossa sociedade atual, consumista, ocidental, cientificista, necessita dos traços, das linhas, para se fazer entender e para propagar seus conhecimentos. O que não nos distanciaria dos nossos antepassados habitantes de cavernas.

Os mitos continuam a viver e a serem reproduzidos, e, no fundo, as linguagens ainda são as mesmas, o que desenvolvemos foi o código, a técnica (e seus materiais) e a mensagem. Ou seja, há algo nestes milhares de anos que nos separam dos pintores de Lascaux, uma mudança na percepção do ser humano com o ambiente que o cerca. Poderíamos afirmar que ninguém hoje em sua consciência seria capaz de acertar o desenho de um animal imaginando que magicamente este animal teria suas forças reduzidas, mas acreditamos sem sombra de dúvida em qualquer imagem postada em um veículo de comunicação como verdadeira (apesar de sabermos que composição e ponto de fuga podem alterar toda a mensagem do momento capturado), ou temos nossa relação afetiva com um parente atenuada ou satisfeita ao vermos sua foto.

Antes da fotografia, era o desenho a linguagem escolhida pelos nossos “exploradores” (FLUSSER, 2011) para capturar a essência das descobertas do mundo. A descoberta da técnica fotográfica, o “lápida da natureza”,<sup>2</sup> definiu o caráter das

10

---

2 Título do livro de Sir. William Henry Fox Talbot em 1844.

criações artísticas dali por diante, uma vez que “nenhuma mão humana poderia desenhar como o sol desenha”. (JULES JANIN apud ROUILLÉ, 2009, p. 33)<sup>3</sup> O aspecto da procura artística pela representação da realidade deslocou-se da *mimesis* explorada pelos pintores renascentistas (ainda defendida por muitos puristas) e concentrou-se em outros aspectos, como a cor da luz na pintura Impressionista do final do século XIX.

Neste novo mundo que surgia, o desenho passava a ser usado como um instrumento de caráter científico e industrial. Os desenhos milimetricamente medidos e traçados por Benjamin Baker (BAXANDALL, 2006)<sup>4</sup> deram origem a ponte do Rio Forth na Inglaterra; se colocados juntos aos *sketches* de Gustave Eiffel da torre parisiense que leva seu nome, vemos que parte da genialidade do artista, tanto defendida por Kant, estaria no próprio desenvolvimento técnico e na capacidade do desenho de antever um objeto a ser construído/desenvolvido/criado.

Então, o desenho passa a ser considerado em uma essência dicotômica: 1. Ao ser objeto anterior ao objeto físico, o desenho é sempre tido como rascunho do porvir; 2. A excelência no desenhar promove um objeto de valor cultural tão grandioso quanto o próprio objeto do porvir.

Aqui retomamos a ideia de que o desenho, por meio dos traços, é um mecanismo de contenção significativa. O signo existe em sua plenitude quando analisado dentro do espaço determinado pelo traço, ali está o entendimento de que o que está fora do traço, na superfície, não é o objeto e sim outro objeto representado. Tal como nas histórias em quadrinhos que conseguimos definir com exatidão a separação entre os objetos, determinada por uma linha espessa e preta.

Esta obra que tem em mãos representa a procura contínua pelo desenvolvimento de uma técnica, a exploração de uma linguagem, a designação de uma gramática própria para um instrumento do cientificismo e da engenharia. A interdisciplinaridade deste instrumento está demonstrada pelo objeto de estudo de

---

3 ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

4 BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dosquadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

cada pesquisa que culminou em capítulos desta obra, que diferentes entre si, tem em seus estudos o desenho como “Fio de Ariadne”.

Todos os capítulos defendem o uso do desenho como documento histórico, com valor no mínimo comparativo e trazendo à discussão outro ponto importante no cientista social: o quanto este deve se envolver subjetivamente em sua análise. Uma vez que não importe o instrumento usado, sempre haverá uma intervenção subjetiva, seja na fotografia, seja no desenho.

Como prefácio de uma obra, é interessante que se faça um apanhado sobre ela, começando pela introdução, que apresenta uma defesa do campo do Desenho como instrumento didático e da relação do homem com a natureza e com a sociedade, procurando demonstrar como a atividade do desenho é de simples aceitação para as crianças. O capítulo 1 segue na mesma linha, desenvolvendo a argumentação de que existem diferentes formas do olhar, e que estas podem ser estudadas ao explorarmos as diferentes escolas e épocas das pinturas.

Os capítulos 2 e 6, estabelecem comparativos entre a fotografia e o desenho e como ambos se comportam diante de uma sociedade informacional. Para tanto, passa a considerar o caráter documental tanto do desenho quanto da fotografia.

O terceiro capítulo promove uma exploração semiótica do desenho e seu universo significante. E o quarto desenvolve o conceito de documento com significados de semiótica arqueológica, com observações quanto à descrição de estrangeiros em *Terras Brasilis*. Semiótica que pode ser utilizada no capítulo 5, que encontra o simbolismo na construção de um Memorial Maçônico na cidade de Feira de Santana, um exemplo de como o desenho passa a um caráter técnico, e associando os estudos semióticos.

O capítulo 7 traz à luz da discussão a questão da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade em sua relação com a imagem, o imaginário e a imaginação, explorando o viés do ensino do desenho e da imagem como essenciais ao desenvolvimento da cultura. E o último capítulo, o oitavo, promove uma reflexão sobre as técnicas pictóricas em uma sociedade cuja vigilância e olhares são digitais, filmando-nos o tempo todo.

A somatória destes esforços demonstra a infinidade de objetos de estudos a serem explorados e o quanto, por mais que utilizemos esta linguagem há 15 ou 20 mil anos, ainda estamos começando a entender seus limites e obstáculos.

Agradeço imensamente a professora Gláucia, coordenadora do Programa de Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) pelo honroso convite para escrever este prefácio. Escrever um texto como este é um exercício de humildade, pois aquele que escreve o prefácio deve ser capaz de apresentar os esforços de outros colegas pesquisadores, mesmo sendo humanamente impossível dominar todas as vertentes de uma linguagem, uma ciência ou um ponto de vista.

Saudações acadêmicas,

*Prof. MSc. Teófilo Augusto da Silva*

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará



# O outro lado da representação

**Manuela Cristóvão**

## Introdução

As máquinas não esgotam a técnica, embora sejam um efeito desta. A técnica é o controlo das passagens, entre ‘imagens’ e ‘coisas’, ‘real’ e ‘potencial’. *Techné* e *poiesis* estão em conflito e têm afinidades. Diria que a *techné* tende a ser uma *poiesis* que controla as ‘ligações’, as passagens, instaurando trajectórias conhecidas e repetitivas, enquanto a *poiesis* é uma *techné* que desconhece os caminhos, e é única, singular. (BRAGANÇA DE MIRANDA, 2008, p. 33)

[...] o desenho, concebido como um auxiliar da ciência e do pensamento racional era, em troca, auxiliado pelo pensamento racional e científico. Apresentava-se como a base da arte, de todas as artes, mas também das ciências. (PENIM, 2003, p. 80)

Na apresentação pública, foram mostradas imagens e vídeos que em sequência iam criando leituras interactivas com o próprio discurso. No entanto, é como

descendente da cultura ocidental, e em particular da sua afirmação na época renascentista, que o desenho como disciplina que representa o conceito é interpretado neste texto. Considera-se a sua origem na cultura do Renascimento italiano, onde surge a primeira “academia de desenho”, com o entendimento de que esta era a disciplina capaz de relacionar as várias artes chamadas do desenho.

O desenho como herança renascentista é também herança da cultura clássica grega e romana. O desenho é *poiesis* como um modo de “saber-fazer” resultando em projecto e em criação do objecto. Ao libertar-se da condição do saber-fazer artesanal, o *disegno*, que era uma arte liberal, ergue-se como disciplina derivando da teoria enquanto conhecimento e expressando-se como sabedoria intelectual abstracta, pela forma contemplativa da observação. Mas o desenho enquanto valor da prática é também *praxis*, expressando-se como ser-objecto.

O desenho como acção artística, começa a criar autonomia enquanto disciplina no desejo de liberdade afirmada pela arte. A partir do século XVIII, o desenho liberta-se da função de ser projecto para a arte, guiando-se então em função de regras internas, passando a ter valor como objecto artístico enquanto representação. A conquista moderna de autonomia artística passou, na segunda metade do século XX, a pressupor os objectos artísticos como manifestações do irreconciliável do “objecto” artístico. Os exemplos de Duchamp e Malevitch, na primeira metade do século XX, são a razão de ausência da função artística na arte, e Beuys, nos anos 1970, fará dessa ausência motivo de encanto transcendental.

Ao considerarmos as características da sociedade de consumo, em que a imagem se constitui como um factor de comunicação particularmente expansivo, percebemos que o ensino do desenho – porque se detém no desenvolvimento de complicados processos de abstracção e de análise, de interiorização de métodos, de organização de ideias e da criatividade – pode constituir-se numa relevância pessoal e social. O desenho, ao apoiar a compreensão crítica de imagens e a memória de estruturas da comunicação visual, contribui para a aprendizagem de uma literacia visual consistente.

Diversos autores, como John Steers (2007), atribuem maior importância aos aspectos expressivos e críticos do ensino, e admitem que no início o desenho de

observação se desenvolveu em determinado contexto histórico, procurando-se inculcar um conhecimento disciplinado, podendo-se argumentar que na contemporaneidade este conhecimento se reflecte noutras práticas artísticas mais recentes que também merecem a nossa atenção, como é o caso da instalação, da *performance* e das novas tecnologias. Deste modo, o desenho abre caminhos para um extenso campo de experiências e de conhecimentos, tanto na educação quanto no nosso quotidiano.

Vivemos numa sociedade submersa pela imagem, em que a crescente importância dos *media* requer um domínio da literacia visual e dos correspondentes métodos de ensino e de aprendizagem. A função própria do desenho consiste na aprendizagem de um conhecimento visual consistente, no sentido em que nos conduz ao domínio dos instrumentos da representação gráfica, ajudando na criação de uma consciência crítica quando nos encontramos em presença de diferentes imposições da sociedade de consumo. Em resumo, o desenho ajuda a desenvolver a percepção visual e veicula os valores próprios da criatividade e da motivação. O desenho é também estimulante do sentido crítico e da capacidade de análise, valorizando tarefas em benefício de um prazer pessoal.

17

No ensino, alguns programas apoiam-se no princípio de que o desenho exercita conjuntamente a concentração, a percepção, o raciocínio visual e o juízo crítico, em simultâneo com a aceitação do imprevisto e da ambiguidade. Juan Molina (1999) refere que os objectivos do desenho dependem, em grande parte, das condições psíquicas do autor e do público a quem se destina. Inicialmente, o ensino artístico inserido nas academias, desenvolvia-se apoiando-se na cópia dos mestres, utilizando posteriormente modelos de gesso e modelo nu. Ao alargar-se progressivamente o ensino artístico a grupos maiores, criou-se a especialização de didácticas, influenciada muitas vezes por condições políticas e sociais. Na sociedade de consumo, as imagens são muitas vezes portadoras de valores ideológicos. De algum modo, os objectivos a atingir justificavam os meios, como aconteceu no caso dos métodos do desenho de observação, da perspectiva linear e do projecto.

Contrariando o ensino convencional, o método natural, regularmente inculcado, tem por base a prática regular do desenho, colocando-se em evidência o

valor expressivo da forma. Os exercícios deste tipo de ensino compreendem, por exemplo, o desenho táctil ou cego, o desenho ou os estudos de memória, o desenho de observação e o método do projecto. Este último é activo, mas também é intuitivo, assentando num conjunto de operações que se baseiam na pesquisa e na experimentação conceptual e técnica, em três fases tais como concepção, desenvolvimento e resolução do projecto. No ensino artístico, é considerada necessária a coordenação simultânea com a história, a crítica de arte e a prática instrumental, para além da absoluta importância do exercício praticado diariamente.

Podemos considerar que o desenho é exaltado pelo seu carácter democrático e de fácil disseminação. No ensino, o desenho de observação tem sido dominante e os seus elementos formais, linhas, luz e textura vão sendo referidos ao longo do processo de aprendizagem, muitas vezes por estarem subjacentes à necessidade ou às preocupações relativas a uma maior semelhança com o objecto de estudo. Quando, nos finais do século XIX, o desenho foi colocado no currículo escolar, era proposto como uma disciplina que assegurava, principalmente, o prazer comum e a qualificação profissional dos artesãos. Apesar das críticas conferidas ao interesse excessivo pela destreza manual, não devemos contestar a necessidade em se conjugar condições que permitem consolidar as práticas e os instrumentos de trabalho necessários à reflexão e à experimentação.

A procura da criatividade artística pressupõe que, através do pensamento divergente, produza-se ou acrescente-se algo de diferente ou novo. Outra característica da criatividade subentende a adaptação de determinado produto, de acordo com valores estéticos e requisitos práticos. Uma última remete para a originalidade extrema das ideias e dos produtos. Em termos gerais, a criatividade é a capacidade de se produzir inovação, qualidade e funcionalidade, implicando por vezes a convergência de factores pessoais e sociais, como conhecimento, pensamento, personalidade, motivação e ambiente propício. O ambiente socio-cultural representa, de facto, um factor primordial para equacionar as variações ocorridas à volta do fenómeno da criatividade.

Investigações realizadas no âmbito da psicologia indicam vantagens no estudo diversificado das questões da criatividade. Uma visão universal da criatividade

envolve determinados processos, fazendo-nos acreditar que se trata de um conceito que conjuga os processos cognitivos, emocionais, sociais, familiares, educacionais, culturais e históricos. O processo criativo difere do processo que conduz à resolução de problemas do quotidiano e remete-nos para uma sequência de formas de pensamento e de acções que conduzem ao produto criativo.

O desenho realizado através de uma acção gráfica sobre uma superfície, não é só um recurso a grafismos, é um modo de comunicação e conhecimento baseado em diferentes estratégias de comunicação e de criação. É principalmente uma possibilidade de acesso à exploração, à recriação e à possibilidade de previsão através de simulações implícitas contidas nas diferentes estratégias.

Enquanto disciplina e modo de pensar, o desenho convive com o equilíbrio entre a capacidade mental e a associação à destreza manual, a técnica. O desenho é deste modo o elemento essencial em todas as pesquisas ou estudos onde a obra e o processo são um só. O desenho é uma linguagem como a música, a literatura ou mesmo a matemática, podendo considerar-se como idiomas os diferentes campos em que é utilizado.

O desenho, ou melhor, a acção do registo sobre uma superfície, é a materialização do imaterial. O desenho é utilizado como um instrumento que permite transpor o imaginário do espaço das ideias para um suporte visível onde se concretiza. É necessário existir a plena consciência do espaço e da matéria, da sensibilidade artística e da fundamentação tecnológica, na realização prática sobre uma superfície. Espaço e matéria, enquanto conceitos, viajam deste modo em conjunto ao produzir-se o desenho.

Podemos afirmar que o desenho é muito importante na nossa realidade prática, confundindo-se por vezes com uma realidade intrínseca quando o podemos combinar, por exemplo, com a possibilidade de fazer a diferença entre a vida e a morte. Referimo-nos ao exemplo de um cirurgião, Francis Wells, que utiliza o desenho para um trabalho intelectual preparatório da cirurgia, para “estudar e pensar” onde poderá fazer as necessárias incisões e quais as decisões precisas a tomar. Estes desenhos não são realizados com o objectivo de serem expostos. Embora resultem em desenhos com qualidade estética, transformam-se de certo modo

em desenho científico. Durante a cirurgia, o desenho é realizado com o sangue sobre o papel, com algum pormenor, partindo da observação directa, e com uma determinada intenção relacionada com a cirurgia, transformando este resultado também em conhecimento. (THE SECRET..., 2005) Referindo-nos a esta situação específica, naturalmente remetemo-nos para Leonardo da Vinci, que fazia estudos anatómicos no século XV, sem conhecimentos de dissecação ou anatomia. Fazia este trabalho com um objectivo compulsivo para satisfazer a sua grande curiosidade. Para Leonardo da Vinci, compreender a função era compreender a alma. A enorme quantidade desses seus desenhos tinha a beleza da precisão e pormenores de grande riqueza. Para esse artista e cientista, desenhar era olhar, e olhar de novo. Leonardo da Vinci via e pensava, desenhava sem os erros da anatomia medieval, levando, por vezes, anos a estudar cientificamente determinadas partes do corpo, procurando os seus íntimos segredos.

Nenhum progresso pode ser realizado sem se conhecer “as coisas” como elas são. Nada no progresso do conhecimento pode ser feito para se encontrar alguma coisa, por muito que se queira ou deseje, sem que ela exista.

20

Por trás das representações, por exemplo da flora e fauna, entre outras, realizadas enquanto estudos da natureza ao longo dos séculos, havia um propósito sério, a representação da espécie com a reprodução das suas características próprias. Esses desenhos são a fundação da moderna ciência e, para a sua realização, eram estabelecidas regras para as empíricas investigações científicas. Para realizar essas imagens/desenhos era necessário ao desenhador muito tempo de observação e prática.

No caso dos muito conhecidos *skechtbooks* de William Turner, estes são sublimes e são obras de arte. Estes desenhos eram o embrião de alguma coisa que estava presente na sua mente, algo para além do que via. A sua visão das imagens era essencial, situava-se entre a linha e a luz, e as imagens eram feitas com um pincel em vez de um lápis. Turner mostrava a dissolução da luz com diversos padrões de cores que o próprio universo criava. Era um aprofundamento da ideia de mistério e do significado da vida.

Para um artista contemporâneo, a utilização de materiais como o lápis e a aquarela pode não criar uma simples imagem da realidade, mas sim a representação recriada de uma ideia a partir de uma imagem (Imagem 1).

Outros materiais menos ortodoxos para o efeito podem ser, nos dias de hoje, o meio de realização do desenho. O artista inglês Richard Long, desenhando na natureza, usa desde os anos 1960 os materiais básicos como calhaus e terra, combinando-os entre simplicidade e austeridade. Desenha com a própria natureza, como é o caso de uma simples linha de pedras sobre a relva ou materiais como a relva e a água, com um sentido de efemeridade, através de marcas ou sulcos na terra que podem desaparecer com o vento enquanto o tempo passa.

Para as crianças em geral, o desenho é uma actividade fácil e instintiva, e quando o mundo lhes começa a fazer algum sentido, começam a criá-lo com o traço. A importante característica do desenho infantil é a de que o desenho representa mais o que a criança sabe de um objecto do que aquilo que ela vê. Dessa maneira, reflecte a imagem e o conceito do objecto, portanto recorta o seu significado. A partir dos três ou quatro anos, começam a usar formas e cores. Quando o desenho começa a ser o caminho para definir quem nós somos, a criança começa a definir a figura humana e a dar-lhe uma forma pictoricamente realista. Aos cinco ou seis anos, desenha páginas onde conta histórias e, em determinado momento do seu crescimento, alguma coisa mais consciente acontece, e a espontaneidade desaparece.

A evolução do desenho na criança partilha o seu processo de desenvolvimento, passando por etapas que caracterizam a forma da criança situar-se no mundo. A forma de uma criança conhecer o objecto, segundo Piaget, passa por transformações significativas na sua evolução, no processo de adaptação ao meio, que acontece por sucessivos movimentos de equilíbrio. No início, predomina a acção nas relações com o objecto, é o período sensorio-motor, que se estende até aos 18 meses aproximadamente, e na fase seguinte, a acção é substituída pela representação. Neste período, pré-operacional ou simbólico, a criança ainda não actua mentalmente sobre os objectos, e só o conseguirá a partir dos sete anos aproximadamente. A sua capacidade de representação através do

desenho e da linguagem verbal é fundamental para o caminho a percorrer no processo de desenvolvimento, criando a possibilidade, no período operativo, da transformação exclusivamente mental do objecto e, já na adolescência, no período formal, a possibilidade da abstracção.

O desenho, como forma de pensamento, proporciona a oportunidade para que o mundo interior se confronte com o exterior, a observação do real se encontre com a imaginação e o desejo de significar. Deste modo, memória, imaginação e observação encontram-se. O passado e o futuro convergem para o registo da acção no momento presente, comprovando que, como pensamento visual, o desenho é um estímulo para a exploração do universo imaginário.

Regra geral, os cursos de artes, quando o adulto já perdeu a espontaneidade, na área do ensino do desenho, praticam o desenho de modelo com figura humana. Este exercício clássico, como uma equação matemática, pode ajudar a libertar a mente relativamente à inibição, e também ajuda no controlo e na espontaneidade. Desenhar modelo de figura humana é fundamental na arte ocidental onde temos muitas referências de figuras musculadas gregas e de figuras desenhadas por Rafael. Os artistas renascentistas desenhavam a figura humana utilizando-a como uma ferramenta essencial e, como base para as suas obras escultóricas e para as grandes pinturas ou afrescos, servindo de referência.

Com a arte moderna, os conceitos foram se alterando e alguns artistas começaram a desenhar com uma forma de expressão específica, como se voltassem à infância, usando traços e formas simples e espontâneas, como no caso de Juan Miró. Quando alguém se referia a este género de desenho, considerando os seus desenhos imaturos, Picasso comentava que, quando era jovem desenhava como Rafael, mas queria continuar na vida a aprender mais, como, por exemplo, a desenhar como uma criança de cinco anos.

Como o escritor utiliza a linguagem verbal através da escrita, o artista usa a sua própria linguagem visual, de tal modo que um elemento desenhado numa história revela a sua personalidade. Para os artistas, o desenho normalmente flui de uma forma natural, mas a sua técnica é geralmente um trabalho solitário

desenvolvendo-a e aplicando-a no trabalho que está a realizar, constituindo-se num conjunto de conhecimento e experiência resultante da prática.

Podemos reparar como o artista espanhol Goya, com uma técnica muito específica e muito personalizada, com imagens de expressão muito dura e realista, representou acontecimentos relacionados com a guerra em Espanha. Num grupo de 85 gravuras muito conhecidas, ao qual chamou *Os desastres da guerra*, desenhou e chamou a atenção para questões políticas. Para a realização destes desenhos, de enorme qualidade, utilizou a técnica da calcogravura. Para realizá-la, criava uma matriz em cobre onde eram gravados os desenhos através de água-forte, possibilitando uma grande tiragem impressa e, deste modo, uma maior difusão dos desenhos. Também, o arquitecto italiano Piranesi utilizou a calcogravura na realização dos seus muito conhecidos desenhos de interiores de prisões, criando muito detalhe nos edifícios e integrando figuras em sofrimento. A expressão do traço criado com esta técnica é associada ao ambiente sombrio transmitido pela envolvimento da tinta de impressão negra, enfatizando o sofrimento das personagens que as habitam.

No século XIX, eram realizadas xilogravuras que já eram matrizes que permitiam múltiplas cópias. Esta técnica, também utilizada pelo conhecido gravador japonês Hokusai, possibilitou-lhe a realização de livros de mangá, embora este artista seja mais conhecido pela imagem de *A grande onda*.

Com grande domínio do traço e do desenho em geral, os criadores da chamada banda desenhada encontram hoje no Japão uma grande profusão de publicações deste género, porque existe aqui uma enorme indústria da imagem desenhada, o popular mangá, que produz acima de 2 bilhões de *comics* (banda desenhada).

Podemos ver imagens de mangás realizados em xilogravura no século XIX, onde são encontradas expressões muito características utilizadas nos *comics*. Dentro deste género, no mundo moderno encontramos interpretações muito personalizadas, como no caso da jovem artista Misako Rocks, que cria livros para crianças.

Os denominados *storyboards* constituem outro tipo de desenho que tem uma função específica e é vital no âmbito da realização cinematográfica. Os *storyboards*

descrevem e preveem a sequência das cenas a serem filmadas, normalmente necessitando de um autor com grande capacidade de concretização de uma ideia através do desenho. No cinema de animação, os filmes são igualmente realizados a partir de *storyboards*, mas muitas vezes é o desenho na sua maior expressão que é filmado ou, actualmente, é digitalizado para o computador e é criado o movimento dando vida à personagem (Imagem 2).

Também no *design* e na arquitectura, o desenho pode ser o suficiente para explicar a uma equipa de produção o que se pretende, de modo que, para qualquer coisa imaginada, seja possível a sua realização. Nos dias de hoje, estas áreas estão muito ligadas ao desenho em computador. Os edifícios são praticamente desenhados de raiz através de *software* em computador, tornando alguns arquitectos famosos sem construírem o edifício, construindo desenhos futuristas como ilustrações de ficção.

Os desenhos que constroem a forma, realizados tridimensionalmente em computador, têm formas geométricas dinâmicas e criam as ilustrações virtuais que nos transportam aos espaços interiores, e que podem mostrar um edifício terminado.

Com o computador, podem agora ser resolvidos problemas complexos de *design*, fazendo com que o espaço entre a fantasia e a realidade não seja colocado como dificuldade, porque o computador pode organizar imensos conhecimentos, sintetizando ideias orgânicas com alta tecnologia.

Actualmente, algumas práticas desenvolvidas por artistas, em áreas diversas em que durante anos utilizaram-se lápis, canetas, pincéis e aquarelas, são hoje profissionalmente um processo quase impossível pela necessidade de rapidez e qualidade de imagem final a utilizar. Para estes fins, são empregadas as ferramentas correspondentes com diferentes *software* como o Photoshop.

Na arte, e com as novas tecnologias, a denominada arte digital foi evoluindo, e a utilização do *laser* para o corte de peças tridimensionais, partindo de desenhos, é mais uma ferramenta para a concretização de peças de escultura ou outras tridimensionais.

O desenho vive hoje entre o manual, considerado analógico, e o tecnológico digital, permitindo a criação de imagens e objectos, com as novas tecnologias associadas, mas que eram impensáveis há um século.

### *Considerações finais*

A representação de um objecto nunca é o próprio objecto, mas o resultado de uma interpretação; é a síntese de um pensamento através de um gesto com uma linguagem própria, neste caso o desenho personalizado.

O papel, utilizado como suporte, vulgarizou-se ao tornar-se mais acessível para o estudo e a realização de esboços, inscrevendo-se nele o pensamento, onde se procuram soluções e se desenvolve o registo individual, construindo-se uma personalidade reconhecível. Ao longo do tempo, foram-se defendendo, para as representações do mundo diferentes propostas e critérios, que sofreram alterações até aos critérios actuais.

Para a realização da obra de arte, o esboço/estudo produzido, encoraja-nos a ponderar e a discutir o possível resultado final que tem por base o material ou método escolhido pelo artista, partindo-se da comunicação particular da sua experiência. É impossível apreender uma ideia artística sem recurso a um meio físico, e a escolha da técnica pelo artista torna-se parte da sua actividade criativa como meio de comunicação.

## Referências

BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2008.

CRISTÓVÃO, M. *Sem título*. 2010. 1 desenho, grafite sobre papel, 70 x 100 cm.  
Autor/Artista: Manuela Cristóvão.

DIAS, A. P. *Inversão e invasão*. 2012. 1 desenho, caneta, marcador e aguarela sobre papel, 150cm x 300 cm.

MOLINA, J. J. G. (Ed.). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 1999.

PENIM, L. *Da disciplina do traço à irreverência do borrão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

SILVA, I. C. R. L. *O contributo da arte contemporânea no ensino do desenho artístico, através de métodos experimentais*. 2010. 129 f. Dissertação (Mestrado em Educação Artística) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

STEERS, J. Recognising assessment for learning in art and design. In: ADDISON, N.; BURGESS, L. *Learning to teach art and design in secondary school: a companion to school experience*. London: Routledge, 2007.

THE SECRET of drawing. London: BBC2, 2005. 2 DVDs (240 min.), sound, color. (Documentário).



**IMAGEM I** – Sem título I, 2010. Autor/Artista: Manuela Cristóvão

*Fonte: Elaborada pela autora.*



**IMAGEM 2** – Inversão e invasão, 2012. Técnica: grafite, tinta-da-china e aguarela.  
Autor/Artista: Ana Patrícia Dias

*Fonte: Dias (2012).*

# Desenho, educação e cultura visual<sup>1</sup>

**Cláudia Regina Flores**

*Tantas palavras escritas desde o princípio,  
tantos traços, tantos sinais, tantas pinturas,  
tanta necessidade de explicar e entender,  
e ao mesmo tempo tanta dificuldade porque  
ainda não acabamos de explicar  
e ainda não conseguimos entender.*  
(SARAMAGO, 2000, p. 21)

29

Ter aceitado o convite para falar e escrever um texto sobre desenho, educação e cultura visual foi, notadamente, um desafio para mim. Não que essas três palavras estivessem distantes das leituras e pesquisas que venho realizando, mas porque o público ao qual eu deveria falar e me dirigir estava em outra margem. A necessidade de entendimento, de explicação sobre o desenho, a imagem em sua relação com

---

I Texto apresentado no VII Seminário da Pós-Graduação em Desenho e do III Colóquio Internacional: Desenho, Educação e Interatividade, nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 2011, na Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia.

a cultura, passava para esse público, certamente, por outras expectativas, outros entendimentos que não, necessariamente, eu explicaria o que se queria entender.

Então, precisei, estrategicamente, fazer alguns deslocamentos. De imagem para falar de desenho; de visualidade para falar de cultura visual; de educação matemática para falar de educação.

### *Dos desenhos*

Duarte de Armas, no início dos anos 500, recebeu a incumbência do rei de Portugal de vistoriar as fortalezas que faziam a proteção ao país vizinho, e verificar o estado de conservação de cada uma delas. Num empreendimento que misturou técnica, habilidade e arte, ele desenhou, em papel, vistas panorâmicas e respectivas plantas baixas de 51 fortalezas. A reunião desses desenhos foi, mais tarde, designada por *Livro das fortalezas*.

Como olhar esses desenhos, analisar os traços, a composição, ou o que quer dizer essa imagem, afinal? Ou talvez a pergunta seja: o que essa imagem diz de mim?

30

Martin Jay (1996) diz que a imagem tem exigido seu próprio modo de análise. Tal análise tem levado em conta aspectos históricos e culturais para compreender a construção do olhar e do desenhar, dando-se maior atenção às técnicas de observação, às metáforas do visual e às práticas visuais. Logo, são muitos os autores que participam de um movimento em torno da preocupação com a definição do campo da “cultura visual” e da disciplina Estudos Visuais.

Este texto pretende debater sobre a constituição deste campo, no âmbito dos estudos norte-americanos, refletindo sobre possíveis contribuições deste novo campo de estudo para a educação, particularmente a educação do olhar. Dialogando com imagens da arte, ou com desenhos arquitetônicos, discute-se que as imagens, coisa passível de apreensão e descrição, passam a ser pensadas como criação ou como “evento” que emerge no ato de ver.

Em particular, os desenhos arquitetônicos da engenharia militar dos séculos XVI e XVII exigiram da visão novas sensibilidades e novos conhecimentos, tais como geométricos, matemáticos e topológicos, fundando uma cultura de

vigilância panóptica. As imagens são, então, registros de regimes e práticas visuais que podem ser diferentes e, possivelmente, contraditórios em uma mesma época.

### *De um campo que emerge*

A sobrevivência de imagens históricas, a popularização da imagem virtual gerada pela grande difusão da comunicação eletrônica e a invenção de novos instrumentos para criar imagens têm levado antropólogos, filósofos e historiadores da arte não só a interrogar sobre o estatuto da imagem na história, mas também a pensá-la como um tópico central que caracteriza a época contemporânea. Isso tem provado uma busca por novos instrumentos de análise para o estudo das visibilidades e das formas tecnológicas de representação visual.

É muito comum encontrarmos nesses estudos a justificativa de que vivemos, hoje, num mundo rodeado por imagens, e que o que vemos tem influência em nossa capacidade de opinião, em nossas formas de visão. Mas, certamente, há diferenças e confusões sobre o que tudo isso quer dizer, ou seja, sobre o visual e as imagens. Para Mitchell (1994), nós ainda não sabemos o que são imagens, que relação elas têm com a linguagem, como elas agem nos observadores, espectadores e no mundo, como é compreendida sua história e ainda o que se pode fazer com e a respeito delas.

Portanto, nos Estados Unidos da América, o debate acerca da imagem e do visual levou Mitchell (1994), da Universidade de Chicago, a falar em “virada pictórica” nas ciências humanas, da mesma maneira que aconteceu nos anos 1960 com a chamada Virada Linguística, com Rorty. Mais tarde, o mesmo autor, Mitchell, tencionou a expressão virada pictórica para ser mais abrangente, passando a falar de “virada imagética”. Assim, não se limita mais a descrever uma crise contemporânea da imagem, mas a se referir a qualquer mudança de formas de pensar e representar imagens.

Martin Jay (1996) retomou o tema da virada pictórica, ou virada imagética, substituindo-o por Virada Visual, defendendo menor ênfase no “objeto visual”

e acentuando o ato de ver ou o fenômeno da percepção. Do ato de ver, emerge, portanto, os regimes de visualidade veiculados pelas imagens.

De lá para cá, são muitos os autores que participam do movimento em torno da preocupação com a imagem e o visual, ao ponto de se constituir um campo interdisciplinar de estudos denominado “cultura visual”, ou a delimitação de uma disciplina chamada Estudos Visuais. Para Mitchell (2002, p. 165), “Estudos visuais é o estudo da cultura visual”.

Paulo Knauss (2006), historiador e interessado em compreender o processo de institucionalização dos estudos visuais, é possível identificar duas perspectivas gerais na definição de cultura visual: uma restrita e outra abrangente. Na primeira, cultura visual corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico, ou na medida em que ela corresponde aos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital, sob o domínio da tecnologia. Na segunda, considera-se que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades.

Mas, como então podemos compreender cultura visual como um campo de estudos ou uma disciplina? Cultura visual demarca os estudos visuais como novo campo disciplinar, cuja marca é seu caráter interdisciplinar; examina e questiona o papel da imagem na cultura, buscando diluir fronteiras ao considerar todos os objetos – e não apenas aqueles classificados como arte – como tendo complexidade estética e ideológica; nega a neutralidade e a natureza da visão, insistindo em problematizar, historiar, classificar, criticar o “processo visual” em si mesmo.

Neste sentido, para Martins (2008, p. 29-30), cultura visual é uma campo transdisciplinar ou pós-disciplinar, que

[...] se caracteriza como espaço conceitual de convergência que congrega discussões sobre diversos aspectos da visualidade buscando fomentar e responder questões que se entrecruzam a partir de campos de estudo como a história da arte, a estética, a teoria fílmica, os estudos culturais, a literatura e a antropologia. [...] a cultura visual aborda e discute a imagem a partir de outra perspectiva, considerando-a não apenas em termos do seu valor estético,

mas, principalmente, buscando compreender o papel social da imagem na vida da cultura.

Portanto, cultura visual é um campo de estudo que se preocupa antes com as relações do sujeito e os significados, com os discursos e as verdades culturais, do que com as obras em si e seus artistas. São outras regras de análise, baseadas nas relações de poder, nas verdades instituídas, que se elaboram mais pelo hibridismo, pela inclusão e pela aliança, do que pela filiação ou categorização de formulações. Elas são tomadas mais como experimentos de laboratório do que, propriamente, um ditame dogmático ou apriorístico.

### *Das práticas de olhar*

A atenção para o fato de que as práticas visuais criam modos de olhar no âmbito da história e da cultura é, assim, acentuada pelos estudos visuais.

Pensar é, em princípio, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e suba para as “visibilidades”, desde que a linguagem não fique nas palavras ou nas frases, mas alcance os enunciados. Temos que tomar as coisas para extrair delas sua visibilidade. E a visibilidade, em uma determinada época, é seu regime luminoso, seus *flashes*, os relâmpagos que se produzem no contato da luz com as coisas.

Por exemplo, temos que render as palavras ou as frases para extrair delas os enunciados. E o enunciável em uma época é seu regime de linguagem, as variações inerentes a serem experimentadas constantemente, saltando de um sistema homogêneo a outro (a língua é sempre um sistema desequilibrado). Este é o grande princípio histórico de Foucault: toda formação histórica diz tudo o que pode dizer e vê tudo o que pode ver. Assim, por exemplo, a loucura no século XVII:

[...] Assim, por exemplo, a loucura no século XVII: em que luz pode ser vista, em quais enunciados pode dizer ser dita? E quanto

a nosso presente, o que é que somos hoje capazes de dizer? O que somos capazes de ver? (DELEUZE, 1996, p. 82-83, tradução nossa)<sup>2</sup>

Jay (1988) define três “regimes escópicos”<sup>3</sup> diferentes na modernidade: o perspectivismo cartesiano, a descrição na pintura e a visão barroca. Estes regimes funcionam como estratégias de análise, paradigmas interpretativos, que permitem encontrar modelos visuais, ou regimes de visualidades, em função das mudanças características nas condições representativas de uma cultura.

A técnica da perspectiva, por exemplo, instaurada no Renascimento italiano, possibilitou as representações em três dimensões, criando uma forma de visão racionalizada, perspectivada, a partir da ideia de uma pirâmide visual simétrica. A perspectiva funcionou, não só como técnica de desenho, mas como uma operação para olhar, caracterizada pelo ocularcentrismo e valorizada pela visão científica do mundo.

A pintura italiana, portanto, impregnada pelo modelo perspectivo de visão, é caracterizada pela narrativa e alegoria. O lugar fixo do pintor e do espectador representa e vê a cena em uma unidade temática, já que o espaço do quadro é concebido como uma cena, procurando-se narrar uma história.

Em oposição à esta tradição da pintura italiana, a pintura flamenga, durante o século XVII, desenvolvida por Vermeer, Van Eyck e Rembrandt, por exemplo, dá-se de uma forma descritiva e documental. Ela sugere a existência de um mundo empírico para além do enquadramento do artista, e que passa a ser acessível pela imaginação do espectador, uma vez que a posição do sujeito é considerada independente, indicando uma multiplicidade de olhares. O quadro é como uma

---

2 [...] Así, por ejemplo, la locura en el siglo XVII: em que luz pode ser vista, em quais enunciados pode dizer-se? E quanto a nosso presente, o que é que somos hoje capazes de dizer? O que somos capazes de ver? (DELEUZE, 1996, p. 82-83)

3 No sentido de regimes de visualidade, onde a visão, marcada antes como fato perceptivo, é sujeita à historicidade das estruturas perceptivas, e a visualização passa a ser entendida como fato social, regimes escópicos permitem compreender as múltiplas implicações da visão e perceber visualidades competitivas em uma mesma época e cultura.

vitrine em que os objetos são representados com detalhamento e as superfícies são iluminadas por fontes de luz.

A pintura do holandês Vermeer, intitulada *O geógrafo*, sugere uma descrição de como pensar e fazer geografia naquela época. Os mapas, os instrumentos de medição, o olhar do geógrafo cientista, confirmam a constituição de uma ciência e a identidade de um profissional. Também, descreve como as pessoas veem o mundo e fazem sentido dele, que só é dado por meio do conhecimento dele.

O terceiro modelo de visão, o barroco, é originado na Itália, no século XVII. Este modelo rompe com o equilíbrio entre sentimento e a razão, ou entre arte e ciência, predominando as emoções e não o racionalismo da arte renascentista. Assim, a experiência barroca explora os perigos sensíveis da visão, lançando mão dos mecanismos da ilusão de ótica, e não mais do perspectivismo cartesiano e da geometrização monocular. “O sujeito observador é intencionalmente seduzido e desorientado na anamorfose onde o movimento do olhar, conduzido pela representação, indica o limite do perceptível num processo vivo que faz alusão ao irrepresentável e ao invisível.” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 35)

Portanto, “olhar é uma prática tanto quanto falar, escrever, ou cantar. [...] Nós nos engajamos em práticas de olhar para comunicar, para influenciar e ser influenciado”. (STURKEN; CARTWRIGHT, 2001, p. 10, tradução nossa) As práticas de olhar podem se constituir como uma estratégia de análise para estudar imagens e examinar no quanto de historicidade elas estão imersas; para analisar os modos de representar a visualidade, ou seja, como são representados os espectadores, teorizando um visualizador ideal e ainda estudar as imagens da mídia, analisando seus deslocamentos em espaço e tempo, sua circulação e sentidos.

35

### *Da cultura visual e a educação*

E qual seria o argumento para trabalhar com o campo dos estudos da cultura visual na educação? Ou na história da educação?

Para trazer este estudo para o âmbito da educação matemática, Flores (2010) chama atenção para o fato de que as práticas visuais criam modos de olhar no

âmbito da história e da cultura. A autora propõe o termo visualidade como estratégia de análise nas pesquisas que se ocupam da linguagem visual e visualização em educação matemática.

Para ir mais além, e sendo profícuo para aqueles que se preocupam em compreender o desenho, vale dizer que as atividades culturais possibilitaram a invenção de saberes técnicos, matemáticos, geométricos e também a elaboração e a prática de diferentes visualidades. Os modos de olhar foram sendo criados não só a partir do trabalho do artista, mas num amplo domínio que abrange a elaboração técnica de instrumentos para desenhar. Os regimes de verdades, formados por discursos, técnicas e visualidades, promovem a elaboração de regras para analisar os desenhos na história e na atualidade.

Por fim, cabe dizer que trabalhar com os estudos da cultura visual requer pensar os pressupostos que antecederam esses mesmos estudos. Nesse caso, o pós-estruturalismo é um destes pressupostos que não pode ser considerado como um método, uma teoria, ou uma tendência, mas como um movimento que tenta descentrar as “estruturas”, a sistematicidade e a pretensão científica de toda e qualquer análise da história e da atualidade.

36

## Referências

ARMAS, D. *Livro das fortalezas: fac-Símile da Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo*. 3. ed. Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo: Edições INAPA, 2006.

DELEUZE, G. La vida como obra de arte. In: DELEUZE, G. *Conversaciones com Deleuze (1972- 1990)*. Tradução de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 1996.

FLORES, C. R. Cultura visual, visualidade, visualização matemática: balanço provisório, propostas cautelares. *ZETETIKÉ*, Campinas, v. 18, p. 271-293, 2010.

JAY, M. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, H. (Ed.). *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

JAY, M. Introduction: vision in context: reflections and refractions. In: BRENNAN, T.; JAY, M. (Ed.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York: Routledge, 1996.

MARTINS, R. Das belas artes à cultura visual. In: MARTINS, R. (Org.). *Visualidade e educação*. Goiânia: FUNAPE, 2008. p. 25-35.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, Thousand Oak, v. 1, n. 2, p. 165-181, 2002.

SARAMAGO, J. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STURKEN, M.; CARTWRIGHT, L. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press, 2001.

SCHOLLHAMMER, K. E. Regimes representativos da modernidade. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 28-41, 2001.



# 3

## Desenho, fotografia e cultura na era da informática

**Edson Dias Ferreira**

39

### *Introdução*

O doutorado em Ciências Sociais na área de Antropologia colocou-me diante de uma situação: como estudar cultura e, ainda assim, levar em conta os conhecimentos desenvolvidos até aquele momento?

Visto que minha formação estava ligada ao ensino e, em particular, ao ensino de desenho, procurei uma maneira de inseri-lo no contexto da discussão que buscava desenvolver. O primeiro passo foi a procura de conceitos dentro dos quais a ideia de desenho pudesse não somente estar inserida, mas também ser alargada, daí por que estudar imagem me pareceu sedutor. Atento aos conceitos de imagem, busquei um recorte que se vinculava às linguagens visuais, e nesta última pude estabelecer, de forma segura, uma aproximação entre desenho e fotografia. Primeiro, por todos os vínculos históricos que unem as duas linguagens, depois, porque a

leitura de uma e outra forma de representação guarda elementos comuns. Logo, ao tratar neste artigo desta relação, procuro de maneira efetiva tornar mais próximo o diálogo que nunca deixou de se estabelecer no processo histórico de ambas linguagens, seja por referência aproximativa, dissociativa ou pelas ambiguidades que, vez por outra, elas ensejam.

### *Acerca do desenho e da fotografia*

Até o advento da fotografia, registrar graficamente um fato ou situação impunha uma ação mecânica de natureza gráfica ou glífica que pudesse tornar visível o fenômeno para além do momento de sua ocorrência. É uma situação recorrente desde os primeiros tempos da existência do homem.

Assim como na escrita, observam-se três momentos bem definidos de desenvolvimento, caracterizados a partir dos modos de representação gráfica, desde a primeira referência registrada pelo homem, o modo tipográfico, iniciado com Gutemberg, até o pós-tipográfico.<sup>1</sup> No desenho, essa divisão se fará notar com muita clareza também pelo modo de representação gráfica, sendo estabelecido desde o mais longínquo referencial de registro realizado pelo homem, seguido pelo modo fotográfico,<sup>2</sup> que se filia aos registros iniciados por Niépce até Daguerre no século XIX, e o pós-fotográfico, ligado a toda ordem de produção iniciada com o advento da informática, conforme advoga Santaella (1999).

Ao analisar semioticamente a fotografia, Santaella (1999) atribui ao fenômeno fotográfico a condição de quebra paradigmática, quando sugere uma mudança substancial na maneira como o homem passa a lidar com a imagem a partir de então. A emancipação obtida pela fotografia em relação ao desenho, a partir da descoberta de emulsões fotossensíveis, possibilitou o registro e a fixação de imagens sem a necessidade de uma ação mecânica do homem para que este processo

---

1 Termo empregado em analogia à indicação “pós-fotográfico”, utilizado por Lucia Santaella (1999). Corresponde ao período de emergência do produto virtual, cuja condição de simulacro, gerado por meio de cálculos matemáticos, manifesta-se a partir do suporte infográfico.

2 Atribui-se ao período fotográfico a invenção do filme sensibilizado quimicamente e da fita eletromagnética.

pudesse se consolidar. Esse corte impõe ao referente humano a apreensão de uma nova consciência, ou seja, a consciência de que é possível produzir imagem, capturá-la mais propriamente, sem a necessidade de fazer uso da ação mecânica das mãos para este fim. É a mudança mais significativa que ocorre na história do registro humano desde o *Homo sapiens*.

Morin (1973) considera que a consciência da imagem provocou uma significativa mudança na relação do *Homo sapiens* com o mundo, isto é, marcou uma relação com o duplo, determinado pelo reflexo na água ou sobre superfícies polidas, pela própria sombra que o acompanha e pelos seus sonhos. Na realidade, este autor, ao tecer esta consideração, mostra-se preocupado com os cortes que marcaram uma certa mudança qualitativa na maneira como o homem e, neste momento histórico, o *Homo sapiens*, encarava o mundo. Ele atribui a aproximação do homem com a imagem, ou seja, a consciência que este homem obtém acerca desta – o seu papel –, a um avanço significativo experimentado pelos hominídeos. Na sua concepção, um avanço comparado à segunda nascerça do homem.

Essa mudança objetiva passa a referenciar o momento objetivo em que se processa a preocupação com a marcação do tempo, a construção da memória e a relação com o outro. A relação com este outro se dá no sentido da presença e existência, caracterizada pelo fato de fazer ou não parte da comunidade, de poder se ausentar ou, ainda, deixar de existir, fossem os motivos ocasionados por saída em longas jornadas, por momentos de reclusão em razão de doença, necessidades de outra ordem ou mesmo por morte. O afastamento observado em relação ao grupo provavelmente também influenciou na relação que o homem precisou estabelecer com a imagem.

Os propósitos que se fundam em outros momentos históricos de sua existência distanciaram o homem da magia representada pela consciência que emergiu em relação à imagem. No entanto, o fascínio provocado pela sensação de dominação que imaginou exercer sobre ela tem se mantido em torno dos desafios postos para decifrá-la. Esta condição o impele em direção à busca cada vez maior da superação.

Novo corte se processa. O artista desenhador, já no século XIV, utilizava câmara escura, para a realização de desenhos. Esse fato pode ter contribuído de maneira significativa para o modo de representação por meio da grafia. O Renascimento, por algum motivo, operou uma mudança significativa na maneira de representar graficamente a natureza. A perspectiva que, a partir de então, pronunciava-se era diferente, produzia uma realidade mais vibrante das coisas, ambientes e formas desenhadas/pintadas pelos artistas. Há uma hipótese, para a qual tenho devotado alguma atenção, cujo sentido aponta para um fato: o uso da câmara escura e os aperfeiçoamentos pelos quais passou este equipamento possibilitaram perceber, com maior clareza, os fenômenos da natureza resultantes da ação da luz sobre os corpos. Os efeitos produzidos pela relação luz e sombra, elementos indispensáveis à percepção da tridimensionalidade visual, passam progressivamente a ser mais bem observados com a inserção de lentes, espelhos e adequações formais do equipamento criado para observá-la.

Santaella (1999), ao reconhecer o advento da fotografia como o momento fundador de um novo paradigma indica também o fechamento de um ciclo, isto é, a maneira como o homem gráfico pensa e se relaciona com a imagem. Desde o século XIV, foram quase cinco séculos de aperfeiçoamento, e durante esse tempo, deu-se a inclusão da lente biconvexa para melhorar a nitidez da imagem, o desenvolvimento do diafragma para controlar as condições de foco e iluminação e possibilitar um melhor gerenciamento das distâncias focais, a inserção de espelhos defletores para direcionar a imagem captada de modo a facilitar a produção, bem como adequações de tamanho e de formato do equipamento. Até aí, eram relações existentes especificamente com o propósito de atender a uma necessidade, ou seja, o homem buscava atingir o momento da plena satisfação. Com a construção deste equipamento, com a descoberta do fenômeno que deu origem à criação da câmara escura, foi possível desenvolver ou elucidar questões muito próprias, relativas à forma de representar em perspectiva. Quero presumir que a perspectiva cônica pode ter constituído um destes elementos que foram, de certo modo, aperfeiçoados com a apropriação do conhecimento possibilitado pela câmara escura.

Com a fotografia criada, os que buscavam a fórmula da perfeição na reprodução da natureza sentiram-se obrigados a refazer o caminho – mudar o rumo –, limitando-se tão somente a representá-la, ou seja, para estes artistas desenhar o mundo como ele é, pelo menos momentaneamente, deixou de ser uma meta. A observação mais atenta aos movimentos artísticos ocorridos após o advento do processo fotográfico mostra uma reação muito particular ao realismo expresso pelo produto da fotografia. Eles partem para representar o mundo e os fenômenos como uma interpretação muito particular do real. Movimentos como o impressionismo, o expressionismo, o cubismo, entre outros que se desenvolveram ao longo do século XX, denotam esta reação.

### *Relações possíveis entre desenho e fotografia*

Ao pesquisar a fotografia e nela a existência de um desenho, dei-me conta de um fato interessante ocorrido no século XIX, cujo reflexo não só se verifica com a sua emancipação no decorrer do século XX, mas, sobretudo, aponta para novos cortes que se desenvolvem ao longo deste mesmo século. Neste sentido, a título de comparação, o interesse volta-se para as mudanças que se processam com a inserção do computador como ferramenta para o exercício de várias operações, inclusive aquelas nas quais o desenho se vê referido, para entender o que significa o advento da fotografia para a produção em desenho e os reflexos do uso cada vez maior da informática na ação de desenhar.

Motivado por uma observação muito particular, foi possível perceber a preocupação do estudante que, ao assistir a uma apresentação acerca do tema, manifestou o seu espanto com a atribuição de uma relação direta entre a fotografia e o ato de desenhar. Tal situação, não considerada como uma reação isolada, ou propriamente inusitada, soou como uma espécie de alerta. Entender o seu ponto de vista não foi difícil, o tempo se encarregou de desconstruir qualquer vestígio de relação possível entre as duas formas de expressão, entretanto, quando questionado, o mesmo estudante não demonstrou espanto com o fato de ele próprio desenhar com o computador. Provavelmente, mesmo vivendo o tempo histórico

do computador, ele não conseguiu atinar para um fato notório: este equipamento apenas simula o desenho resultante da inserção de coordenadas dadas ou, mais especificamente, a ação que ele imagina se constituir como ato de desenhar não passa da execução de uma rotina determinada pela hábil manuseio dos comandos realizados com o mouse ou com o teclado. Deste modo, parece-lhe natural aplicar, de forma eficiente, a técnica de dominar o teclado e o mouse, como também entender sobre a funcionalidade dos periféricos de captação e o tratamento de tais imagens simuladas naturalmente como desenho. Em função do seu próprio tempo, ele foi levado a pensar desta maneira. Fica, então, o questionamento: o que se caracteriza hoje como desenho é de fato representativo do ato humano de desenhar – grafar?

Ainda que se reconheça o ato de concepção do desenho como algo interno ao sujeito, isto é, nascido antes da sua materialização física sobre uma superfície qualquer, o fato é que ao comunicá-lo – dotá-lo de materialidade –, abre-se a possibilidade de questionar a sua natureza de desenho e neste ponto se instaura a controvérsia.

44

Este tema tão controverso começa a incomodar os mais argutos observadores ou analistas da questão. E, neste caso, implica a necessidade de uma redefinição mais precisa do que deve ser considerado realmente como ação de desenhar. Ou seja: o desenho do qual se fala hoje pode estar limitado apenas ao ato de exprimir através do lápis e do papel uma ideia ou este conceito precisa ser repensado? Ser desenhista, desenhador implica necessariamente a existência de uma habilidade que permite expressar habilmente no papel um traço com a fidelidade que este guarda em relação a um real qualquer?

Ao afirmar, por exemplo, que o desenho é, ou pode ser compreendido como o deslocamento de casa até o trabalho, é preciso usar elementos tais que permitam fazer o seu decodificador entendê-lo como tal. E isto se dá à medida que os argumentos conseguem despertar a crença de que tal deslocamento constitui um desenho. Representar em um mapa o trajeto determinado pela descrição do deslocamento de casa até o local de trabalho implica a materialização do desenho inicialmente imaginado apenas pelo cérebro daquele que promoveu

o deslocamento. A materialização do trajeto expresso pelo mapa concretiza a ideia de uma representação em desenho. Portanto, ao assumir a fotografia como suporte privilegiado para expressar uma ideia, materializando-a enquanto tal, muito provavelmente, como resultante desta ação, será possível reconhecer e mesmo estabelecer aproximação com o conceito de desenho aqui empregado; sobretudo pelo caráter de intencionalidade que esta ação envolve.

A discussão que se processa com a inserção das novas tecnologias nos processos de elaboração do desenho, guardadas as devidas proporções, já foi experimentada durante o século XIX, ao calor da disseminação da fotografia. Se, para uns, significou o sepultamento da arte e do desenho, para outros, abriu horizontes para dimensões até então inimagináveis.

Essas são apenas algumas das indagações que a discussão suscita, cujas respostas convenientemente oscilam de um ponto a outro, refletindo o grau de interesse e de envolvimento que o profissional possui em suas várias áreas de atuação.

Analogamente, com a informática, o homem é mais uma vez expulso do contato direto e mecânico que exerceu em um passado não muito distante para a realização do registro, pela ação da mão utilizando um lápis sobre o papel. Desta ação resultou um produto – a mancha grafada pelo contato. Então, mais uma vez, o questionamento emerge: o que é desenhar? É possível afirmar ser o desenho um produto resultante do hábil manuseio de teclado e mouse do computador? Sendo admitida como verdadeira tal afirmativa, a fotografia, por constituir um meio de reprodução visual cuja natureza exclui o homem do contato mecânico de manualmente grafar, também poderá ser considerada desenho? É preciso urgentemente pensar!

Antecipo-me na afirmação que sim, embora considere a habilidade manual de produzir desenhos uma ação particular de extrema importância. Esse ponto de vista, no entanto, não turva a percepção de que o ensino tem se preocupado muito com o uso de programas, o que tem igualmente levado a uma rápida perda do contato com o ato puro de utilizar as mãos para realizar o que grafar supõe: a existência do homem e, conseqüentemente, de sua ação mecânica para gerar a representação de uma ideia.

Logo, do mesmo modo que constatar uma situação e refletir a seu respeito são passos que possibilitam caminhar para a superação da situação posta. Agir, enquanto resposta efetiva, significa entender que já não cabe mais pensar desenho como se pensava até o advento do computador e, claro, da computação gráfica, enquanto forma efetiva de representá-lo. Também não cabe assumir esta forma como única maneira de representar desenhando, uma vez que, ao se alargar o conceito, possibilitou a outras linguagens serem lidas como desenho, mas, acima de tudo, possibilitou ao desenho grafado à mão com o auxílio do lápis revigorar-se naquilo que o personifica. Representar uma ideia.

### *Dilema profissional: tradição ou tecnologia*

Uma vez que não se concebe mais viver sem o auxílio das tecnologias, como se percebe, na atualidade, a maneira de pensar dos homens, sejam eles gráfico, fotográfico e pós-fotográfico?

Cabe estimular uma reflexão em torno das questões que este modo de pensar abarca. Se, por um lado, para os teóricos da fotografia, é muito fácil reconhecer a significativa contribuição dos artistas da arte e do desenho nos processos que ajudaram a constituí-la como forma particular de representação da natureza, por outro, para os artistas do desenho, obscurecer este fato constitui quase uma regra. Tal atitude talvez traga como propósito a garantia de continuar exercitando suas respectivas produções. É como se ainda ecoasse nas suas atitudes o desabafo de Delaroché ao profetizar que “a pintura está morta”, estupefato diante da visão da fotografia no século XIX. No entanto, em alguns casos, seduzidos pelo potencial tecnológico disponível, eles não conseguem perceber o quanto se encontram mais próximo de Delacroix, cuja reação de tão exultante pela novidade lamentava o fato de aquele fenômeno não ter sido descoberto antes. (KUBRUSLY, 2003) Isso reforça a ideia de que tais profissionais encontram-se muito mais voltados para a parafernália virtual expressa no manuseio dos computadores e seus aplicativos que para desenhistas ou desenhadores, cujo processo de representação da natureza passa pelo ação mecânica de suas mãos.

Num passado recente, só para citar alguns segmentos de profissionais do desenho, assumir-se como geômetra<sup>3</sup> significava motivo de orgulho. Do ponto de vista das áreas aplicadas, ser engenheiro, arquiteto ou desenhista industrial credenciava ao *status* de bom desenhista, o mesmo ocorrendo para o artista plástico nas áreas expressivas.

Muito recentemente, uma terminologia designativa para o profissional de desenho foi ressignificada, redescoberta melhor dizendo, no seu sentido pleno de alcance semântico e operativo. O termo “desenhador” passou a ocupar um lugar de relativo destaque entre os que atuam na área. Mas, mesmo assumindo tal designativo com tudo quanto conota neste momento histórico, ser especialista em aplicativos CAD, Corel Draw e seus correlatos ainda parece ser a meta profissional de quem se encontra envolvido com a área, no entanto a tensão interpretativa persiste.

O Graphica 98 operou uma mudança conceitual significativa naquela edição do evento. Os participantes ali reunidos em assembleia reconheceram a necessidade de, pelo menos no nome, estabelecer um alargamento no conceito de desenho operado até então. Fruto do encantamento produzido pela aproximação com as novas tecnologias, a partir dali a associação representativa dos profissionais do ensino de desenho deixou de referir-se explicitamente ao termo “desenho” na sua constituição, assumindo então a noção de expressão gráfica como designativo do horizonte de acolhimento profissional. Com essa atitude dos profissionais de então, por menos significativa que possa parecer, ou, por outro lado, ainda que se tenha constituído intencionalmente em uma atitude de ressignificação conceitual abarcada pelo grupo, as consequências daquela ação coletiva em si já colocavam de maneira irreversível, o reconhecimento da personificação do desenho para além da dimensão mecânica do ato de desenhar utilizando os instrumentos tradicionais para tal fim.

47

---

3 Teórico ou estudioso da geometria.

## Conclusão

Na odisséia fotográfica, os suportes são os multimeios utilizados para transformar a imagem latente na revelação visível de uma ideia imaginada, que se traduz pela realidade congelada numa fração de segundo, tempo que dura a ação de abrir e fechar o obturador, no processo de captura da imagem.

Em relação ao desenho, é preciso separar concepção de representação. Enquanto concepção, ele nasce antes de qualquer materialização física, isto é, nasce necessariamente da imaginação de qualquer pessoa. É possível afirmar que a materialização deste desenho pode se dar a partir de qualquer suporte físico que projete visualmente a ideia imaginada, ocorrendo, a partir deste ponto, a transformação em representação. Essa maneira de visualizá-lo poderá identificar os avanços técnicos da produção e influenciar na dimensão estilística que marcou cada fase, neste caso, o suporte usado para produzi-lo poderá atuar como meio determinante do modo de expressão.

Em que pese a crítica formulada a partir da análise do tratamento dado à imagem visual, na perspectiva de vários autores, o fato de se assumir uma classificação do universo representativo da imagem, tomando como referência os saltos qualitativos que o homem deu em relação aos meios de produção utilizados, em função dos avanços tecnológicos possíveis nos momentos históricos vários, contribui para que esta classificação abarcasse um horizonte importante no que diz respeito à análise da potencialidade que este tipo imagem carrega.

Ao descrever o fato que marca o reconhecimento da fotografia como uma nova forma de relação do homem com a representação da natureza, Kubrusly (2003) narra, de maneira ficcional, as reações esboçadas pelos que vivenciaram o momento da mudança.

Como na metáfora de Kubrusly, as reações dos homens da época aparecem representadas na ficção do grande mágico, aqui, por analogia, esta metáfora faz-se em relação ao estado de estupefação quando nos damos conta de que, tal qual a fotografia do século XIX, o computador nos remete para uma pseudo-condição de desenhador, constituindo-se na máquina de realizar, eficientemente, o que as

mãos já não podem ou precisam mais fazer. No entanto, a arte pura e simples de desenhar não morreu e não morrerá, apenas deixará de atender aos propósitos da indústria e da crescente ânsia por consumo ensejada pelo homem moderno. Deste modo, se desenhar é entendido, seja pelo ato de grafar com maestria com o uso de lápis e papel, seja pelo ato de ajustar-se às demandas impostas pelas tecnologias informáticas, cujo produto também carrega muito da mudança ocorrida com o advento da fotografia no seu estágio da emancipação a partir da descoberta do filme sensibilizado, certo é que o contexto, sem poder negar a história, propõe deslocar o olhar para o próprio tempo no qual se situa, absorvendo aí todos os valores motivantes das mudanças conceituais que se processaram.

## Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FELDMAM-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (Org.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

FERREIRA, E. D. Desenho e antropologia: influências da cultura na produção autoral. In: GRAPHICA: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ENGENHARIA GRÁFICA NAS ARTES E NO DESENHO, 7., 2005, Recife. *Anais...* Recife: Fundação Antonio dos Santos Abranches, 2007.

FERREIRA, E. D. *Fé e festa nos janeiros da Cidade da Bahia*: São Salvador. 2004. 250 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

FERREIRA, E. D. Desenho Conhecimento: em direção à construção de sua epistemologia. In: GRAPHICA: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ENGENHARIA GRÁFICA NAS ARTES E NO DESENHO, 3., 2000, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto, 2000.

FILIPPI, P.; LIMA, S. F.; CARVALHO, V. C. *Como tratar coleções de fotografias*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GOMES, L. V. N. *Criatividade: projeto < desenho > produto*. 3. ed. Santa Maria: sCHDs Editora, 2004.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2001.

50 KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

KUBRUSLY, C. A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEITE, E. *Origens do processo fotográfico*. [S.l.], [200-]. Disponível em: <<http://www.cotianet.com.br/photo/hist/www.focusfoto.com.br>>. Acesso em: 12 ago. 2007.

MORIN, E. *O enigma do homem: para uma nova antropologia*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. *Teorias da etnicidade: seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. Tradução de Elcio Fernandes, São Paulo: UNESP, 2000.

SANTAELLA, L. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

# 4

## Imagem e “representações culturais”

um olhar semiótico<sup>1</sup>

**Erasmu Borges de Souza Filho**

### Introdução

Vários são os sentidos atribuídos à “representação”, predominando o sentido da materialização imediata por meio da observação de algo do mundo exterior, ou do mundo natural, daquilo que é apreendido pelos sentidos, percebido pela visão e interpretado pelo cérebro.

Rudolf Arnheim (1986), em *Arte e percepção visual*, apresenta-nos em “Configurações”, que “ver” é essencialmente um meio de orientação prática, uma forma de tornar presente os objetos em determinados lugares, uma forma de identificação no seu sentido mais simples.

---

1 Este artigo trata da apresentação na mesa redonda “Imagem e representações culturais”, no VII Seminário da Pós-Graduação em Desenho e III Colóquio Internacional de Desenho, realizado na Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, e analisa a relação entre imagem e representação na busca de sentido, a partir da concepção de *figurativização*, proposta pela semiótica francesa ou greimasiana, nos estudos das representações culturais.

Bello (1995) propõe a categoria analítica “presentificar”, alargando os horizontes do conceito proposto por Arnheim, uma vez que os objetos podem tornar-se presentes e “orientados” em um suporte, a partir da memória ou da imaginação.

Isso implica primeiramente em “ver” e dar significado a multiplicidade de estímulos, que nos chegam pelos órgãos de sentido e são codificados pelo cérebro, gerando um processo de apreensão, significação e comunicação, ainda que algum dos órgãos ou sua conexão com o cérebro apresente-se deficiente.

Em uma publicação do Ministério da Educação, de 2000, sobre deficiência visual, na abordagem dessa questão, apresenta a seguinte afirmação:

A visão é o canal mais importante de relacionamento do indivíduo com o mundo exterior. Tal como a audição, ela capta registros próximos ou distantes e permite organizar, no nível cerebral, as informações trazidas pelos outros órgãos dos sentidos.

Estudos recentes revelam que enxergar não é uma habilidade inata, ou seja, ao nascer ainda não sabemos enxergar: é preciso aprender a ver. Não é um processo consciente. (CADERNO..., 2000)

Ver, portanto, depende do desenvolvimento dos órgãos da visão e do cérebro, e da relação estabelecida com os mais variados processos cognitivos. Isso tem sido alvo de estudos a exemplo da “estranha visão dos cegos”, em pessoas que perderam a visão devido a danos cerebrais, mas não perderam a capacidade de reagir a emoções diante de rostos e de se desviarem de obstáculos mesmos em vê-los. (GELDER, 2010)

No entanto, a percepção do mundo, para a criança, tem início na convivência na família, na comunidade, estendendo-se pela escola e demais situações da vida. Assim, a criança vai construindo representações do mundo a partir de contextos culturais distintos, que envolve educação, valores, crenças etc., além da profusão de textos que são incorporados “naturalmente” ao longo de sua existência. Esses aspectos envolvem discursos intencionalmente e estrategicamente elaborados, com a intenção de moldá-la nas suas apreensões.

## *Imagem, “representação” e figurativização*

A imagem é tudo o que nós criamos ou formamos em nossa consciência, a partir das relações ou práticas sociais que vivenciamos no curso de nossa vida. Comumente, a imagem é tida como percepção, apreensão ou representação do mundo vivido, de algo que se forma no cérebro e se projeta em um suporte exterior a ele, após a sua elaboração pela consciência. Nesse sentido, a imagem elaborada estabelece uma relação identitária com o mundo natural.

O mundo enquanto conexão de fenômenos é o que eu vivo e percebo por meio das significações que surgem no seu desdobramento. Uma imagem ou objeto só pode ser definido em relação à consciência, de acordo com o “construto” de cada um, ou mais precisamente pela singularidade do repertório cultural dos quais somos todos possuidores.

Na especificidade da Semiótica Discursiva, tem-se a Semiótica Visual, que remete à manifestação de textos visuais como o desenho, a pintura, a fotografia etc. Nesse campo de conhecimento, a imagem, enquanto um texto visual é considerada como uma unidade de manifestação autossuficiente, como um todo de significação, um objeto semiótico capaz de ser submetido à análise, da mesma forma que ocorre com o texto linguístico, tal como apresentado por Barros (2011) e Fiorin (2005). Para esses autores, o texto, ao mesmo tempo em que comunica, constrói significados.

Nesse sentido, as representações culturais a partir das imagens, guardam íntima relação com as informações apreendidas pela pessoa, assim como, pelos significados que ela estabelece a partir daquilo que a imagem evoca, num intenso processo de semiose. O conteúdo, então, passa a ser assimilado por aquilo que é apreendido no *plano de expressão*, que para a semiótica discursiva, constitui-se como um dos planos de análise do percurso gerativo de sentido.

Ao analisar-se um texto, a rigor fazemo-lo a partir do plano de conteúdo, porém, não se faz análise de conteúdo sem expressão (FIORIN, 2005), e a porta de entrada no texto se faz por meio da figurativização, que “é o procedimento semântico pelo qual conteúdos mais ‘concretos’ (que remetem ao mundo natural) recobrem os percursos temáticos abstratos”. (BARROS, 2011, p. 83)

Pela figurativização, as figuras do conteúdo são revestidas por traços sensoriais, recobrando os percursos temáticos contidos no texto, e apresenta-se em duas etapas: a figuração e a iconização. A figuração é a primeira etapa do procedimento semântico de figurativização do discurso, a especificação figurativa do tema, na passagem dele para à figura. A iconização por sua vez, é a última etapa do procedimento de figurativização, ou seja, o intenso investimento figurativo, com o objetivo de produzir ilusão referencial ou de realidade. É um elemento da semântica discursiva que se relaciona com um elemento do mundo natural, um “fazer-criar” que leva a pessoa a identificar “imagens do mundo”. (BARROS, 2011, p. 70)

Esse fazer-criar, esse reconhecimento das imagens por similaridade ou verossimilhança, é que é apreendida culturalmente pela consciência, e que passa a se constituir, por um processo de modelização, nas imagens que se tornam presentes nas chamadas representações culturais do sujeito.

Assim, a representação não se caracteriza apenas por uma semelhança imagética com as coisas do mundo, e sim, como a materialidade do discurso criando uma sensação de “verdade”, de “objeto real”, cujas figuras têm como função recobrirem os temas presentes no texto.

54

### *Procedimentos figurativos nas representações sociais*

Na instauração do discurso em um texto, muitas são as possibilidades de recobrimento figurativo, criando recorrências para a sua coerência textual. A esse processo denominamos “recursos discursivos”, ilustrados pelas análises das imagens a seguir:

A primeira imagem é a de um *outdoor* veiculado na av. Paulista, coração financeiro da cidade de São Paulo, em meados de 2004. Este *outdoor* faz referência às qualidades do lápis *Evolution* da BiC, com a seguinte visualidade (Imagem 1).

Nessa propaganda, o referencial de realidade está na tridimensionalidade do objeto que guarda uma relação de similitude com o instrumento real de escrita, o lápis. Se fosse um desenho, uma fotografia, ou mesmo uma pintura, a ilusão de realidade não seria tão significativa, tão “real”, quanto à apresentada na imagem.

Algumas formas de representações podem ser destacadas nesse texto, ou seja, os traços semânticos de alguns dos temas recobertos pelas figuras podem assim serem descritas:

- As dimensões “exageradas” do objeto expressam a intencionalidade do sujeito criativo, em fixar na memória do consumidor, a grandeza não só do lápis em si, mas também da marca responsável pela sua fabricação;
- A “ruptura” da moldura do *outdoor* conduz o observador a perceber intuitivamente o quanto o lápis é resistente e capaz de romper algo com impacto, sem quebrar a ponta, e que o levaria a um rápido desgaste, a exemplo de lápis comuns, com grafite quebradiço ao menor impacto e no uso do apontador;
- A marca do lápis, um estrangeirismo grafado em letra maiúscula, acentuando não somente a singularidade do objeto, uma vez que os nomes próprios são escritos dessa forma, mas, principalmente, a sua qualidade, modernidade e tecnologia de fabricação, reiterando o velho mote de que o que é bom é o que vem de fora, reforçado pela frase “A evolução do lápis”.

55

Essas são apenas algumas das possibilidades figurativas que o texto apresenta, evocando do observador uma relação de similitude e de valoração. Ao considerarmos a análise da fotografia e não apenas o *outdoor*, teremos uma amplitude do texto, e novas possibilidades de representações culturais. A fotografia incorpora uma dimensão poética visual, quando relacionarmos o objeto lápis, do *outdoor*, com os demais elementos do texto, a exemplo dos grafismos na parede e as árvores do parque, uma das poucas áreas arborizadas na avenida.

Guardando as devidas proporções, se o objeto lápis é capaz de romper a moldura do *outdoor*, então, ele também será capaz de escrever em uma superfície áspera e dura como a parede, sem sofrer nenhuma quebra além do desgaste natural do grafite na escrita. A “constatação” feita pelo observador, na assimilação do discurso implícito no texto, de que o lápis, além de moderno também é econômico e durável, sugere que a natureza agradece, por serem menos árvores derrubadas para a fabricação do *Evolution* da BiC.

Outro exemplo importante, veiculado na mesma avenida, na mesma época, foi o *outdoor* da campanha “Itaú *Personnalité*”, do banco Itaú, que é tido como:

[...] um segmento do Banco Itaú especializado em atendimento diferenciado, dirigido às pessoas físicas que necessitam de orientação financeira e atendimento personalizado na administração dos seus recursos. Cada gerente administra uma limitada carteira de clientes e atua na análise constante do relacionamento, oferecendo soluções para suas necessidades mais específicas. (KALLES JUNIOR, 2011)

Esse segmento tem como proposta uma forma diferenciada de atender uma clientela exigente, propiciando a resolução de problemas com conforto, segurança e agilidade. Este *outdoor* é apenas um dos vários e diferenciados que foram utilizados na vigência da campanha (Imagem 2).

Utilizando o mesmo recurso discursivo do anterior, a exemplo da moldura rompida pelo lápis, que ao se apropriar de uma dada concepção da arte, o suporte (*outdoor*) deixa de ser um mero suporte e passa a fazer parte da narrativa.

Essa apreensão é feita pelo observador ao perceber a inclinação intencional do suporte, figurativizando o “peso”, a “sobrecarga”, ocasionados pelas atribuições cotidianas das pessoas, reiteradas pelo simulacro das palavras que parecem “escorregarem” para trás da moldura, quando da inclinação do suporte.

A iluminação noturna indica que o *outdoor* foi pensado para ser visto tanto de dia quanto de noite, sugerindo que não há hora para as pessoas ficarem ou se sentirem sobrecarregadas. Porém, a representação, ou melhor, a figurativização mais elaborada e de forma bastante criativa, é o aspecto semântico da frase “Sobrecarregados. O Itaú foi feito para vocês”, criando uma paráfrase de uma importante fala presente no imaginário da grande maioria dos brasileiros, evocando o lado religioso, místico, transcendental.

A inspiração dessa frase vem da fala de Jesus, ao propagar as bem-aventuranças e entre outras coisas fazer o seguinte apelo: “Vinde a mim todos vós que estais cansados e sobrecarregados, e eu vos aliviarei.”. (KARDEC, 2002, p. 155) Dessa forma, a frase – “Sobrecarregados. O Itaú foi feito para vocês.” – coloca o Itaú na condição

de “Salvador”, aquele que vai resolver todos os nossos problemas de ordem financeira, material e temporal das pessoas “sobrecarregadas” pelos mais variados fatores (dívida, atribulações, empréstimos etc.).

Outros aspectos da figurativização também podem ser observados nos desenhos infantis, pelo seu caráter de modelização, presentes em várias culturas, num traço comum de ancestralidade imagética. O exemplo a seguir (Imagem 3 – a, b e c) são desenhos feitos por crianças indígenas parkatêjê, da Terra Indígena Mãe Maria, localizada no município de Bom Jesus do Tocantins, no sudeste do estado do Pará.

Nestas imagens, observam-se vários aspectos que remetem as primeiras formas de representações, se considerarmos apenas os aspectos formais dos desenhos. No entanto, ao nos determos numa observação mais atenta dos desenhos, verificamos a presença de aspectos que são significativos para a sua compreensão.

Na Imagem a, tem-se o desenho da aldeia, compreendendo os aspectos mais significativos e valorizados, em uma escala relacional. O maior prédio à esquerda e ao lado de uma palmeira é o desenho da escola indígena. Tratando-se de uma criança em idade escolar, é compreensível ser a escola um “mundo” diferente do seu habitat, e por possibilitar uma abertura para as coisas do *kupen*.

57

As casas do círculo são desenhadas a partir da perspectiva do olhar no centro do círculo, ou mais precisamente, do ponto de vista do observador postado em frente a cada casa. Essas por sua vez, são desenhadas com a superposição de planos, seguindo a mesma lógica, e similaridade com os desenhos de crianças não-índias, ou seja, desenha-se o que se conhece, o que se sabe, e não o que é. (MEREDIEU, 2000) O desenho da escola e da casa, localizada na parte inferior, apresentam uma relação maior com o vivido e não apenas com o imaginado ou conhecido, conforme o detalhe das casas na Imagem c.

No círculo central, veem-se três aspectos importantes, as traves demarcando o campo maior, portanto espaço dos adultos, e o campo menor à esquerda do círculo, com as crianças jogando bola, portanto o espaço que lhes são comum, daí a sua importância no desenho. Entre a trave superior e a casa acima da trave, vê-se um veículo estacionado em frente da casa. É nela que reside o motorista principal

da aldeia, e ser motorista nesse grupo étnico, é condição de *status* e de valorização entre os mais jovens, em detrimento das demais atividades da aldeia.

Observa-se ainda entre as casas o posteamento da rede elétrica, fundamental na aldeia por permitir o acesso a uma condição de vida próxima à do *kupen*, incluindo-se aí os benefícios do acesso ao mundo exterior por meio da televisão. O clima, que na maior parte é de tempo chuvoso, nesse caso ele é figurativizado pela nuvem solitária que paira sobre a área, despejando seus “tentáculos” líquidos, que nos leva a crer ser a estação intermediária entre o inverno e o verão, já que o sol não se faz presente neste desenho.

Já na Imagem b, tem-se um detalhe das casas, figurativizadas do ponto de vista do observador colocado acima da linha do horizonte, dando-nos uma ideia de perspectiva e de profundidade, em função do caminho de terra que liga as casas. Esses desenhos, diferentes dos anteriores, mostram a percepção das casas a partir do olhar, da vivência, da relação de interação com o espaço vivido e não imaginado. Este desenho remete as casas na entrada da aldeia, fora do círculo central.

À primeira vista, essas imagens, na sua aparência, sob um olhar menos atento devido o reconhecimento imediato da similaridade dos desenhos com tantos outros desenhos infantis, poderiam estabelecer um juízo de valor a partir dos seus aspectos formais, na apreensão da totalidade da imagem. No entanto, ao observarmos os detalhes, notamos as diferenciações existentes em relação aos desenhos infantis com os quais já somos familiarizados.

Nessa imagem, a apreensão imediata se faz na totalidade, para em seguida nos determos nas partes, se ela nos desperta significados para além da aparência. É o oposto do que ocorre no texto escrito, que para se chegar ao significado, a essência, o movimento é inverso, das partes para a totalidade, num movimento contínuo de ir e vir.

Enquanto na imagem, o plano de expressão pode exercer uma espécie de saciedade na busca do significado imediato e aparente, os detalhes, por sua vez, são recorrências necessárias para a compreensão e articulação dos conteúdos na construção dos significados, em sua maior amplitude. Imagem e texto são

unidades textuais diferentes, que exigem formas diferentes de abordagem, devido à especificidade das linguagens e dos discursos instaurados nos textos.

### *Apontamentos necessários*

O texto visual é um objeto semiótico que simultaneamente comunica e constrói significados, e a íntima relação com o contexto é fundamental para a sua compreensão. Entendemos o contexto como uma dimensão plural que envolve o saber do(s) produtor(es) de textos, de suas apreensões da realidade vivida e/ou imaginada, e os elementos geradores dessas apreensões a partir das práticas sociais instituintes e instituídas. Estas por sua vez compreendem um recorte da realidade nessa rede de significações, e que envolve também os sujeitos que acessam um determinado texto visual. Texto e contexto são realidades intrínsecas e de mesma natureza, portanto, geradores de significação.

Nesse sentido, a imagem é uma espécie de síntese desse processo, cujo significado será sempre construído na relação, e será constituído de um “fazer persuasivo”, o do sujeito criador da imagem, e um “fazer interpretativo”, o do sujeito cognoscente.

Assim, a representação, enquanto estatuto da imagem, não se caracteriza como a síntese primeira do objeto que se mostra à consciência; como uma “cópia mais ou menos aproximada do que se tem em mente ou do que se vê” (REPRESENTAÇÃO, 2015); ou mesmo a presentificação da imagem pela mente, apreendida pelos sentidos, imaginação ou memória; e muito menos uma mera reprodução ou imitação de algo do mundo real.

O que se convencionou denominar de representação é apenas uma das instâncias de concretização do discurso, por meio da iconização, com o revestimento figurativo exaustivo dos temas e tematizações presentes no texto. O ato de criação de uma imagem, assim como o próprio ato de desenhar, é a manifestação de uma rede complexa de significações, resultantes de processos endógenos e exógenos, numa dimensão dialética, proveniente de elaborações mentais para além das sensações.

Ao abordarmos a questão da representação no âmbito da imagem nas representações culturais, tomamos como referência a semiótica discursiva, no seu aspecto mais amplo, e que tem como pressuposto o princípio de que viver tem um sentido, um significado, e que a “realidade” é uma construção de simulacros, de percepções do mundo e de relações que criamos cotidianamente e que fazem parte de uma rede de significações presentes na vida. (SOUZA FILHO, 2008)

Ao reiterarmos a semiótica, uma teoria da significação, enquanto aporte teórico para análise da representação, isso deve-se ao fato de que o seu papel fundamental é o de auxiliar a pessoa a sempre ampliar os seus horizontes, redirecionando o seu olhar significativamente para as coisas da vida e, conseqüentemente, ressignificando a sua própria presença e suas práticas sociais no mundo.

## Referências

60

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Yvonne Terezinha de Faria. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1986.

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2011.

CADERNO DA TV ESCOLA: deficiência visual. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação a Distância, 2000. ISSN 1518-4692.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 13. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

FRANGE, L. B. P. *Por que se esconde a violeta? isto não é uma concepção de desenho, nem pós-moderna, nem tautológica*. São Paulo: Annablume; Uberlândia: EDUFU, 1995.

GELDER, B. A estranha visão dos cegos. *Scientific American Brasil*, São Paulo, n. 97, jul. 2010.

- KALLES JUNIOR, A. Itaú Personalité. *Coluna Alfredo Júnior: business & entretenimento*, [S.l.], mar. 2011. Disponível em: <<https://alfredojunior.wordpress.com/2011/05/19/itau-personnalite/>>. Acesso em: 18 ago. 2015.
- KARDEC, A. *O evangelho segundo o espiritismo*. Tradução de Guillon Ribeiro. 120. ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2002.
- LANDOWSKI, E. Para uma abordagem sócio-semiótica da literatura. *Significação*, São Paulo, n. 11-12, p. 22-43, 1996.
- MEREDIEU, F. *O desenho infantil*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra M. Nitrini. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- REPRESENTAÇÃO. In: Aulete Digital. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2015.
- SOUZA FILHO, E. B. Chronos: a semiótica que não para no texto. In: TEIXEIRA, L. (Org.). *Linguagens: estudos interdisciplinares e multiculturais*. Belém: Unama, 2008. v. 3, p. 23-37.
- SOUZA FILHO, E. *Das imagens a vida e a vida das imagens: a significação dos desenhos Parkatêjê*. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.





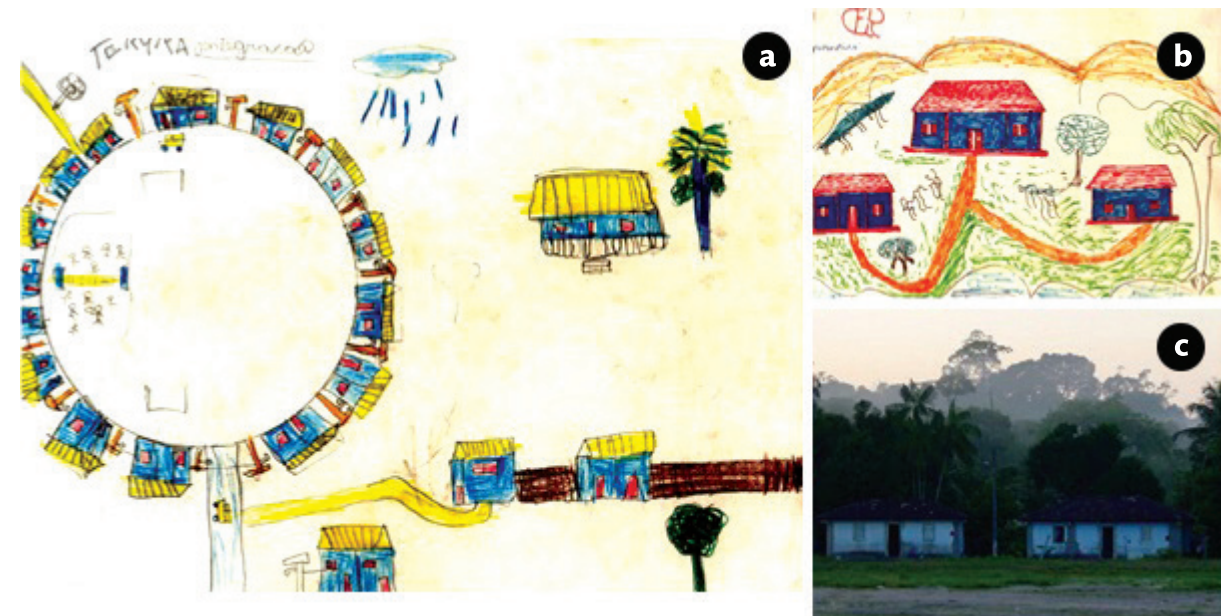
**IMAGEM I** – *Outdoor* da BiC, enaltecendo as qualidades de um de seus produtos, o lápis *Evolution*

*Fonte: Elaborada pelo autor.*



**IMAGEM 2** – Um dos *outdoors* da campanha publicitária do Itaú *Personalité*

*Fonte: Elaborada pelo autor.*



**IMAGEM 3** – Desenhos indígenas parkatêjê: a) Aldeia; b) Casas; c) Foto detalhe das casas

Fonte: Souza Filho (2003).



# *Esboço de Brasil escravista sob olhar estrangeiro<sup>1</sup>*

**Eduardo França Paiva**

67

## *Observadores desenhistas*

A leva de viajantes estrangeiros que entrou nas áreas americanas de expressão ibérica, particularmente no Brasil, a partir do fim do século XVIII, intensificando-se durante o século XIX, revelou, a partir de relatos manuscritos e impressos e de imagens, realidades ainda pouco conhecidas e que já suscitavam especulações, interesses dos mais diversos e muita curiosidade, desde o fim do século XV.<sup>2</sup> Desinformado, imbuído de estereótipos, preconceituoso, o olhar desses visitantes

---

1 Este capítulo foi publicado com algumas alterações em Paiva (2013).

2 Viajantes estrangeiros e brasileiros, forasteiros a serviço da Coroa Portuguesa e do Império do Brasil, diplomatas, religiosos, militares, cientistas, políticos, entre outros, deixaram impressões escritas e desenhadas sobre o Brasil, principalmente no século XIX. Existe uma extensa bibliografia sobre o tema. Ver, entre outros, Araujo (2008), Bandeira (2008), Belluzzo (1994), Diener e Costa, (1996) e Lisboa (2001).

era, ao mesmo tempo, desbravador, inquieto, atento às diferenças, comparativo por excelência. Da combinação de tantas facetas é que surgiram obras que ainda nos servem de referência histórica quase 200 anos depois e que podem ser ainda muito mais exploradas pelos historiadores de nosso tempo.

Forasteiros quase sempre veem o que foge à nossa percepção viciada e míope e, muitas vezes, apresentam-nos a nós mesmos, para nosso espanto. Outras tantas vezes, seus vícios de mirada nos colocam dentro de cenários estranhos a nós, fundindo realidades distintas sob seus pincéis, lápis e plumas. Os resultados nem sempre são claramente percebidos. Entretanto, acabaram por dar formas e por ordenar realidades pretéritas a partir de “modelos” que essas realidades desconheciam e, ao longo dos séculos, esses retratos idealizados, vários deles “desterrados,” constituíram-se em imagens fidedignas ou possíveis daquelas realidades, tal como pretensamente teriam sido. Resultados de processos de produção semelhantes, mas com formas distintas, também se produziram imagens que já revelavam no passado a incorporação de costumes, práticas e rituais “forasteiros” pelos habitantes da terra (nascidos ou migrados), como, por exemplo, as músicas, instrumentos e danças europeias, inclusive as “de corte,” como se verá à frente.

Em um caso e em outro, os viajantes estrangeiros produziram preciosos registros, que até hoje são fontes fundamentais para nossas investigações e, em alguns casos, são mesmo as únicas disponíveis. As imagens elaboradas por eles estiveram, às vezes, associadas a textos explicativos, que complementam ricamente os registros e tornam essas fontes ainda mais importantes para nós.

Explorar o universo iconográfico sobre o Brasil, surgido no século XIX, pelos olhos e pelas mãos de curiosos viajantes, botânicos, naturalistas, militares, religiosos, administradores, comerciantes, entre outros, é tarefa muito complicada e perigosa, dadas as possibilidades de interpretações fáceis, dos mais variados matizes, e a relativamente recente tradição historiográfica do uso dessas fontes. Só a partir dos anos 1980, é que se intensificou a exploração historiográfica das fontes

iconográficas, na esteira do desenvolvimento das várias áreas das chamadas Nova História e História Cultural.<sup>3</sup>

Ler as imagens é um esforço que precisa ser cada vez mais e melhor despendido pelos historiadores, sobretudo por aqueles que se dedicam à História Cultural ou à História Social da Cultura. Afinal, o arquivo imagético que possuímos, além de extenso, diverso e riquíssimo, permite-nos, ainda, em larga medida, retroagir no tempo e nos deslocar no espaço, isto é, são fontes que falam explicitamente sobre uma infinidade de aspectos comuns a épocas anteriores ao seu surgimento e a regiões apartadas das que elas retratam originalmente. Na verdade, assim como as fontes manuscritas e impressas, embora, talvez, de maneira mais ampliada e perceptível, as imagens não se restringem aos seus próprios limites temporais e espaciais de primeiro plano. Por esse motivo, diferentemente do que tradicionalmente praticamos, é possível usar fontes iconográficas produzidas sobre uma região e uma época para se estudar e se pesquisar sobre incontáveis aspectos relativos a outras regiões e a outras épocas.<sup>4</sup>

Permanências e continuidades podem ser identificadas facilmente junto às imagens, sobretudo no que diz respeito às paisagens; à ocupação do território; à organização dos espaços comuns e dos privados; à indumentária; à gastronomia; ao gestual; ao universo material; às práticas culturais de toda ordem; à flora; à fauna; às “qualidades” e “condições” das populações; às festas; às manifestações religiosas, assim como às cores, às formas e até mesmo aos sons que possivelmente foram ouvidos no passado. Muito do que se pode observar nas imagens inseridas neste texto, produzidas no Brasil entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, podem servir para os que se debruçam sobre outras áreas americanas e sobre os séculos anteriores, por exemplo. Muito do que se observa nessas imagens também seguiria existindo, quase que de maneira idêntica, durante boa parte do século XIX, em muitas áreas de constituição social semelhante ou até,

---

3 Alguns autores tiveram papéis importantes no desenvolvimento dessa nova perspectiva historiográfica, tratando de conceitos básicos, tais como representações, práticas culturais, apropriações, imaginário, circularidade cultural. Ver, sobretudo, Chartier (1990), Darnton (1986), Ginzburg (1987, 1991).

4 Ver sobre o tema, entre outros, Didi-Huberman (2002), Manguel (2001) e Paiva (2006).

em alguns casos e com relação a alguns aspectos, em áreas de trajetórias históricas marcadamente diferenciadas. Enfim, essa constatação nos obriga a pensar o quanto nos acostumamos a limitar o uso das fontes históricas que manuseamos, quase sempre as restringindo a um tempo e a um espaço únicos, não permitindo que elas “falem” sobre outras realidades históricas, não obstante as suas inegáveis particularidades temáticas, temporais e espaciais. Muitas vezes, chegamos mesmo a impor sobre elas as fronteiras nacionais e regionais que nos servem de referência hoje, que nem sequer existiam quando elas surgiram. Entretanto, essas fontes teimam em continuar sendo mais que os recortes dados por nós a elas, mais que as reduções frequentemente impostas a elas ao longo dos tempos.

Outro aspecto que nos interessa aqui explicitar, e que quase sempre provoca desconfiança entre os usuários menos experimentados e cautos das fontes iconográficas, relaciona-se à pretensa maior subjetividade desses registros em relação aos manuscritos e aos impressos. Ora, essencialmente, não há diferença marcante entre eles no que se refere a esse aspecto, nem quando foram produzidos, nem quando, ao longo dos séculos, foram lidos. Nenhum desses registros pode garantir veracidade e fidedignidade absolutas, pois todos são igualmente produzidos e lidos historicamente. Isso equivale a dizer que todos responderam a incômodos, demandas e necessidades constituídos em um tempo e em um espaço e (re)lidos em outros tempos e espaços, de acordo com outras referências e outros interesses. Assim, a vulnerabilidade, a subjetividade/objetividade e a confiabilidade estão muito mais vinculadas ao leitor/observador/historiador que ao próprio registro. Isso faz com que o mito da iconografia como uma espécie de canto de sereia não se sustente, além de não justificar as versões construídas a partir dele. Aliás, esse argumento serve perfeitamente para vários outros tipos de registro histórico explorados pelos historiadores e por eles alçados à categoria de fontes.

## *Rugendas, Julião e retratos do Brasil oitocentista*

Iniciemos essa história sobre iconografia de escravos e libertos de trás pra frente. Os mais novos primeiro, isto é, invertamos o sentido temporal geralmente adotado nas histórias.

Johann Moritz Rugendas (Augsburgo, 1802 – Weilheim, 1858) chegou ao Brasil em 1821, integrando a célebre expedição naturalista russa, chefiada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff. Depois de abandonar a expedição, em 1824, o desenhista e gravador alemão se dedicou a registrar em imagens detalhadas o Brasil recém independente, seus povos, costumes, sociedades, territórios, paisagens, fauna, flora, cores e ritmos. Sua produção foi extensa e riquíssima e poucos anos depois, em 1835, seu livro *Voyage pittoresque dans le Brésil* seria publicado em Paris. (RUGENDAS, 1998) O Brasil de Rugendas (1998) encantava os europeus e despertava a atenção de cientistas e editores. As imagens produzidas por ele agradam os brasileiros desde então e continuam sendo largamente reproduzidas como verdadeiros retratos daquela jovem nação que rompera os laços políticos com Portugal, em 1822, mas que, ao contrário dos vizinhos republicanos, continuara uma monarquia. Imbuído dos valores europeus de corte, Rugendas (1998), assim como outros viajantes retratistas, não hesitou em registrar os reis populares do Brasil e, de certa maneira, compará-los aos monarcas e às cortes “de verdade,” isto é, os oficiais. Para tanto, lançou mão de técnica e de perspectiva comum a outros viajantes coetâneos, como Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768 – Paris, 1848), por exemplo: teatralizou cenas do cotidiano, associando muitos elementos originalmente estranhos a elas, recriando a própria realidade observada e legando à posteridade instantâneos idealizados, que, ainda hoje, são raramente “desconstruídos” por leigos e por especialistas. Vejamos a cena da Festa de Nossa Senhora do Rosário (Imagem 1).<sup>5</sup>

71

---

5 *Fête de S.te Rosalie patronne des nègres*, Johann Moritz Rugenda, 1835, Litografia. A referência original da gravura (V. Adam fig. e Villeneuve lith.) é provavelmente incorreta, pois faz referência a Santa Rosália e não a Nossa Senhora do Rosário.

A celebração era muito comum em todo o Brasil e, especialmente, em Minas Gerais, onde o artista esteve por volta de 1824-1825.<sup>6</sup> Ele, provavelmente, pôde observar *in loco* e de perto a festa popular, como era vivenciada pelos devotos pretos e de outras “qualidades” (termo de uso comum na documentação, que servia para designar e distinguir pessoas e grupos sociais – índio, branco, preto, negro, crioulo, mulato, pardo, cabra etc...) e como era encenada por eles. Embora buscasse registrar essa realidade, Rugendas (1998) se permitiu intervir e recriá-la sob sua ótica, atribuindo-lhe uma organização teatral, quase operística, alheia aos festejos e aos participantes. A paisagem de fundo (possivelmente de uma vila de Minas Gerais) surge na gravura como um pano de boca de um grande teatro ao ar livre. Diante dele, aglomeram-se atores principais, coadjuvantes, figurantes, maestro, coro e músicos, cada um em seu devido lugar, como em uma entrada triunfal de reis, abrindo o ato de uma ópera bufa ou dando início a uma encenação brutesca. No centro, as figuras principais: rei e rainha coroados (quase sempre eram forros) (SOUZA, 2002), seguidos por personagens de corte, todos negros. O próprio Rugendas comenta: “Esse príncipe tem, sobre seus súditos, uma espécie de poder que os brancos ridicularizam [...]” (RUGENDAS, 1998, p. 158) A monarquia da rua era, em Rugendas (1998), metáfora da corte no Brasil escravista, que aparecia, assim, pobre, atrasada e manchada de preto.

A imagem desqualificadora de Rugendas não foi a única a ser produzida na época. O francês Jean-Baptiste Debret, pintor da corte joanina no Brasil e, depois, da corte brasileira, durante o primeiro reinado, pintou a aquarela *Quête pour l'entretien de l'Église du Rosario. Porte Allegro*, em 1828. Na cena, muito conhecida e reproduzida, o artista colocou rei e rainha, nobreza e vassalos, todos negros, angariando esmolas na rua, do lado de fora de uma enorme e suntuosa igreja. O centro da cena é compartilhado pelo casal real, ricamente vestido e coroado, que preside a sessão de oferta de esmolas pelos súditos devotos. Entretanto, o protagonismo

6 Sobre festas populares, como o Reisado, as Folias de Reis, os Congados, a festa de Nossa Senhora do Rosário e a Festa do Divino, assim como sobre Batuques, Calundus, Candomblés e outras manifestações culturais de negros, crioulos e mestiços, ver, entre outros, Abreu (1999); Aguiar (1993, 2001); Araújo (2001); Dias (2001) Reis (1988, 2001) e Soares (2001).

real é quebrado por um cachorrinho de rua (um “vira-lata”, como se diz hoje), que mijava (não teria sentido usar aqui termo menos chulo), sem ser incomodado, no veludo que cobre a mesa real, sobre a qual as oferendas eram depositadas.

Mas, voltemos à litografia de Rugendas (1998), que suscita novas observações. Na cena, a indumentária da realeza contrasta com a dos súditos de mesma cor de pele. Os primeiros vestiam roupas de cerimônia, feitas com tecidos de qualidade, enquanto os demais, mal vestidos e descalços, saudavam entusiasticamente seus monarcas. Aqui, deve-se atentar, também houve certa idealização do artista, que tendeu a acentuar a distinção entre a realeza e os vassalos à moda europeia, regime antigo que havia sido derrubado (pelo menos “teoricamente”) pelos revolucionários parisienses de 1789, evento ainda recente e extraordinariamente impactante na Europa e nas Américas. Daí a necessidade (consciente?) de Rugendas (1998) em tornar bem aparente o contraste entre os personagens, que, na verdade, era situação que não condizia completamente com a realidade, sobretudo na região provavelmente retratada por ele. A documentação extensa que existe nos arquivos e uma historiografia renovadora, produzida desde os anos 1980, apresentam situação bastante adversa à representada pelo artista alemão. Por exemplo, testamentos e inventários *post-mortem* de negros, crioulos e mestiços forros ou nascidos livres são excelentes testemunhos da ascensão econômica e social experimentada por muitos desses personagens. Isso matiza a imagem de contraste absoluto de Rugendas (1998), que, inclusive, ajuda, até hoje, a reproduzir essa ideia reducionista e simplificadora daquele universo urbano escravista do século XVIII e da primeira metade do século XIX.<sup>7</sup>

Sedas coloridas e vários outros tipos de tecidos importados, uns mais caros, outros menos; joias em ouro, prata e pedras preciosas; ouro em pó; objetos de uso pessoal, utensílios domésticos (até louça da Índia e talheres de prata!) e instrumentos de trabalho, além de casas, créditos e débitos e de escravos, eram bens

---

7 Entre muitos outros autores que se dedicaram a estudar esse passado a partir da (re)leitura sistemática das fontes e de novas perspectivas historiográficas, ver Cotta (2010), Furtado (2003), Jesus (2007), Karasch, (2000), Lewkowicz, (1989), Libby (2008), Mattoso (1979), Cerceau Netto (2008), Oliveira (1988), Paiva, (2001, 2009) e Praxedes (2003).

frequentemente listados nos inventários e testamentos das mulheres forras e das não brancas nascidas livres (incluídas, obviamente, as mestiças de todas as “qualidades”). Muitas vezes, esse universo material e social foi constituído a partir dos trabalhos e dos ganhos daí provenientes, realizados desde o período de cativo, continuando durante a pós-libertação, situação muitas vezes expressa na frase corriqueira, encontrada nessa documentação: “por meu trabalho, serviço e indústria”. Usada por brancos, negros, crioulos e mestiços em seus testamentos, a frase sumaria práticas comuns, compartilhadas pela população de “qualidade” e “condição” (termo também usado na época, servia como genérico das condições jurídicas – livre, liberto, escravo) distintas. A negra Mina, liberta Quitéria Alves da Fonseca, moradora de Santa Bárbara, capitania das Minas Gerais, em 1774, quando mandou fazer seu testamento, por exemplo, protagonizara uma situação como a descrita acima. Quitéria tinha comprado sua alforria, era solteira, declarava não possuir herdeiros “nem dentro nem fora do quarto grau e de serem todos os bens que possuo todos adquiridos pelo meu trabalho, serviço e indústria e por isso, usando desta faculdade, nomeio e instituo por meu legítimo herdeiro [...]”.<sup>8</sup>

Os escravos de ganho (que prestavam todo tipo de serviço nas ruas e, ao fim do dia ou da jornada de trabalho repassavam, parcial ou integralmente, os ganhos ao proprietário), os alugados e os coartados (que por acordo passavam longas temporadas fora do domínio senhorial, buscando os recursos para saldarem as parcelas semestrais ou anuais de suas alforrias) foram, certamente, excelentes exemplos dessa mobilidade social, cultural e econômica. Muitos deles conformaram, inclusive, uma “camada média” urbana, majoritariamente composta por não brancos forros e nascidos livres, incluindo também esses escravos. Em outros casos, a

8 IPHAN-Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IBRAM-Instituto Brasileiro de Museus]/MO-Museu do Ouro/CBG-Casa Borba Gato/CPO-Cartório do Primeiro Ofício-TEST-Testamentos – código 50, f. III-II6v. Testamento de Quitéria Alves da Fonseca – Santa Bárbara, 04 MAIO 1774. Expressão muito semelhante foi empregada pelo jesuíta Alonso de Sandoval no início do século XVII, reproduzindo, certamente, uso ainda mais antigo. Referia-se aos negros que haviam entrado em grande quantidade em Cartagena de Índias, Nova Granada, e que substituíam os índios, sustentando aos proprietários espanhóis com “su trabajo, sudor e industria”. Ver Sandoval, *Un tratado sobre la esclavitud*, 1987, p. 238.

aquisição material e a ascensão social deveram-se à redistribuição das fortunas paterna e materna aos filhos legítimos e naturais, muitos dos quais mestiços, assim como aos ganhos advindos das atividades desempenhadas posteriormente as alforrias e, ainda, dos recursos e bens propiciados por casamentos.<sup>9</sup> Isso foi comum nas Minas Gerais desse período, mas se repetiu nas vilas e cidades da costa brasileira, assim como na América espanhola, tudo atestado pela documentação disponível. (AIZPURU, 2004; BERNAND, 2001; CHAVES, 1999; FARBERMAN, 2009; GAROFALO, 2009; KORDIC, 2005; LÓPEZ, 2001; MARTÍN, 2005a, 2005b; MCKINIGHT; ROSAL, 2009; SÆTHER, 2005; SALLES-REESE, 2005)

Embora não seja objeto principal deste texto, a melhor definição do que foi e como se deu a ascensão social em sociedades coloniais escravistas merece, a meu ver, muito maior atenção por parte dos historiadores. Não me parece adequada a simples transposição de modelos e de definições que foram elaborados e empregados para se pensar sociedades europeias pré-modernas ou do início do mundo moderno, também chamadas de sociedades de Antigo Regime por vários estudiosos. Ascensão social nas sociedades americanas coloniais, mestiças e escravistas deu-se em dinâmicas culturais, sociais, políticas e econômicas profundamente diferenciadas e, portanto, precisa ser compreendida igualmente de maneira distinta. A extensa documentação produzida nessas sociedades e sobre elas, incluídos os documentos que nos permitem escutar, ainda que indiretamente, personagens que integravam essas “camadas médias” urbanas, é grande aliada nessa empresa, que há tempos se faz necessária. A iconografia, sem dúvida, nos auxilia bastante na execução dessa tarefa.

Não obstante todo o avanço dos estudos nas últimas décadas e as resultantes releitura e reinterpretção de fontes e da própria historiografia, versões mais antigas e muito equivocadas permanecem em vigor, povoando o imaginário de leigos e, não raro, o discurso de especialistas. Em larga medida, a reprodução continuada de imagens como as de Rugendas (1998) e Debret (1828), associadas a textos que reafirmam estereótipos antigos, continua sendo vital para a

---

9 Sobre alforrias e coações ver, entre outros, Gonçalves (1995), Mattoso (1988), Oliveira (1988), Paiva (2001, 2009) e Souza (2000). Sobre escravos de ganho ver Algranti (1988).

manutenção de tantas versões duvidosas do passado escravista. Continuemos, então, a “desconstrução” do cenário inventado por Rugendas (1998) para receber sua festa do Rosário. Identifiquemos alguns personagens, além dos monarcas.

Logo atrás da rainha, vem um membro da corte real, um mordomo-mor, quem sabe, ou talvez um juiz da festa vestido a caráter. Rugendas (1998, p. 159) refere-se em seu texto a um “ministro de Estado” que acompanhava rei e rainha congos em uma ocasião por ele presenciada), portando o primeiro dos três estandartes que integram o cortejo. O casal real parece ter mesma dificuldade de locomover-se em meio a multidão posicionada em sua volta, que o saúda bradando, tirando os chapéus, ajoelhando-se e dobrando-se diante dos monarcas. O clima era verdadeiramente festivo e também organizado. A festa era alegre, animada pelos músicos que se concentram do lado direito da figura, na margem inferior, e que misturavam sons de percussão, sopros e metais. Eles parecem dar o ritmo e também a direção do cortejo, pois se viram para a esquerda, como se estivessem iniciando uma curva no caminho. Ao lado deles, posicionados estrategicamente, Rugendas (1998) colocou dois representantes da ordem: um oficial de milícia, ele também negro, e um velho cura, atento observador da evolução da festa. À frente dos músicos (os dois primeiros lhes davam as costas), talvez liderando-os, surge um personagem distintamente vestido, embora descalço, usando cartola, portando uma faca à cintura, trazendo um objeto de três pontas (um instrumento musical?) na mão direita. Claro está que se diferenciava dos demais, talvez conduzindo-os e ditando a cadência rítmica. Malgrado o aparente anacronismo da comparação, é inevitável não pensar em um mestre de bateria de uma escola de samba atual. Na verdade, pode tratar-se de uma das permanências que ligam o universo musical desse passado ao ambiente do samba e das escolas de samba cariocas do século XX, filtradas, claro, por manifestações festivas que se interpuseram entre uma e outra ponta, tais como os ranchos e as bandas. Seria despropósito indagar-se sobre uma eventual vinculação, ainda que já longínqua, entre os reis e rainhas das festas do Rosário e das congadas e o casal de mestre-sala e porta-bandeira das mesmas escolas de samba, sempre tão envoltas em alegorias e reverências cortesãs, em gosto de realeza? É possível que muito desses universos compartilhe trajetórias históricas

ainda pouco conhecidas e estudadas e a iconografia, novamente, possa transformar-se em fonte privilegiada para a averiguação dessa hipótese, como insistirei mais à frente, a partir das aquarelas de outros desses forasteiros que passaram pelo Brasil: Carlos Julião. Entretanto, a gravura de Rugendas (1998) ainda merece mais atenção de nossa parte.

Se o personagem de cartola e faca à cintura parece dar o norte aos músicos do Rosário, o verdadeiro maestro do espetáculo ergue-se no meio da multidão, logo atrás dos músicos, à direita da imagem. Ele surge de perfil, vestido de maneira singular, com casaca e seus galões, colocado na mesma altura do casal real e do cortejo (os quatro personagens que parecem ter sido idealizados com estatura mais elevada que todos os demais). A cor de pele parecer ser mais clara. Talvez fosse um mulato que, então, regia a festa dos pretos, pelo menos na perspectiva impressa por Rugendas (1998). O maestro, completamente tomado pela euforia da cena, saúda o casal real retirando o chapéu com a mão direita e, olhando diretamente para o lado oposto, para os cinco homens e uma mulher que parecem estar sobre uma estrutura mais alta e formar o coro, dispara para o alto uma arma de fogo, sua batuta de dirigente enérgico. Os prováveis cantores, colocados mais à esquerda da figura, aparecem com postura e gestual muito diferenciado do restante dos integrantes do cortejo. Quem sabe a cena foi concebida como epílogo da festa, o final apoteótico daquela celebração bufa do *theatrum orbis terrarum*, em uma encruzilhada fora da área urbana, no seio da monarquia mestiça e escravista do Brasil? Ainda que suscite muitas dúvidas e possibilidades de especulação, ainda que plena de formas estereotipadas e idealizadas, a imagem da festa do Rosário de Rugendas acabou sendo apropriada e reproduzida ao longo de quase 200 anos e passou ao imaginário de populares e de estudiosos de várias áreas como retrato do que teria sido o evento no passado.

Vários outros detalhes poderiam ser aqui indicados e explorados, mas o essencial da construção idealizada de Rugendas (1998) já foi indicado. Desde suas primeiras reproduções, a imagem ajudou a forjar interpretações que, como já chamei a atenção, continuam vigorando intensamente sobre o passado escravista no Brasil e sobre os personagens que atuaram naquela realidade. Ainda assim, ela

informa muito e o faz bem sobre as primeiras décadas do século XIX e, também, sobre como se vivia e se pensava no século anterior, podendo ser facilmente explorada pelos que se ocupam com outros contextos e com períodos posteriores, como já disse antes. Mas Rugendas não tem a primazia de poder ser deslocado no tempo e no espaço por meio de suas gravuras, nem foi o único ou o primeiro a explorar a potencialidade do registro iconográfico para apresentar, pretensiosamente, versões “definitivas” da História. Antes dele, muitos já haviam experimentado o poder de atestar os acontecimentos transformando-os em relatos figurados e legando-os à posteridade, cientes de que as cenas produzidas poderiam ser impressas fortemente no imaginário das futuras gerações. Nesse sentido, Rugendas e muitos outros desenhistas, pintores, gravadores, escultores e demais produtores iconográficos agiram como verdadeiros historiadores das imagens.

O Brasil anterior a Rugendas recebeu relativamente poucos desses forasteiros. Até 1808, quando a família real portuguesa instalou-se no Rio de Janeiro, fugindo das invasões napoleônicas, o Brasil ainda era um território de acesso restrito para estrangeiros. Entretanto, um deles andou por várias regiões e deixou suas versões em forma de aquarelas: Carlos Julião (Turim, 1740 – Rio de Janeiro, 1811). De origem italiana, Julião viajou pelas capitanias do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia, no final do século XVIII, como cartógrafo militar, a serviço da coroa portuguesa. Produziu a partir daí aquarelas riquíssimas em informações sobre as populações dessas regiões, seus hábitos e costumes, suas atividades econômicas e culturais, sobre a flora e fauna, sobre, enfim, maneiras de viver nessas terras. (JULIÃO; CUNHA, 1960) Homens e mulheres índios, negros, crioulos e mestiços foram frequentemente retratados pelo cartógrafo, que dispensou especial atenção às festas e celebrações dessa gente, como, de resto, parece ter sido opção compartilhada por inúmeros viajantes e artistas no Brasil, nas áreas americanas de ocupação espanhola e, também, na Península Ibérica.

Das dezenas de imagens produzidas por Julião, duas nos interessam particularmente aqui. Tratam-se das aquarelas nas quais ele reproduz o cortejo de uma rainha (Imagem 1) e de um rei (Imagem 2) na “festa de Reis” (Folia de reis? Reisado?),

provavelmente observados na região do Serro do Frio, em Minas Gerais. Quase que se pode falar em uma superposição de imagens com troca de personagens femininas por masculinas, excetuando-se uma ou outra que varia. Até o posicionamento e o direcionamento da rainha e do rei, o pálio vermelho (que aparece em imagens de festas semelhantes no Peru setecentista), os instrumentos musicais e os músicos localizados igualmente no cortejo se assemelham. Parece uma cópia do formato e provavelmente é mesmo uma, talvez em dissonância com a organização adotada nessas cerimônias, talvez, entretanto, fiel a ela... é ainda difícil de se saber com certeza como se dava isso. Também se repetem os gestos atribuídos aos personagens e os passos que parecem executar alguns deles. São passos de dança de corte em alguns casos, como, por exemplo, pode-se observar a partir do personagem que toca pandeiro e, logo abaixo, pelo que traz um bastão ou uma vara na mão esquerda, dedilhando, na direita, uma castanhola. Na primeira figura aparecem mulheres, que são substituídas por homens na segunda imagem.

A corte da rainha é exclusivamente feminina, incluindo as musicistas, enquanto a do rei é composta por homens, com exceção de uma única negra pedinte (termo empregado pelo artista cartógrafo), colocada na extrema direita da segunda imagem, apenas como observadora do cortejo real. Todos os personagens de Julião aparecem calçados e nenhum deles, na versão do autor, demonstra qualquer dificuldade em bailar com os sapatos. O que se esperaria de negros escravos e/ou ex-escravos, que durante alguns dias por ano transformavam-se em monarcas e cortesãos era, na realidade, justamente o contrário. Os pés de quem não usa sapatos durante a maior parte da vida não suportariam a excepcionalidade com tanta leveza e graça, como se pode observar nas figuras. Entretanto, temos aqui, talvez, a indicação de mais um dos vários equívocos generalizados ao longo do tempo sobre a escravidão e sobre os escravos, pouco importando temporalidades e espacialidades para tal. Trata-se da ideia universalizada de que escravos (por extensão, negros, pretos e africanos, inclusive na África, antes de serem apresados) não usavam sapatos, a quem eram interditados legalmente, como forma de manter a distinção social entre eles e seus proprietários. Essa história foi, entretanto, mais complicada.

Em regiões de dinâmicas socioeconômicas e culturais tão frenéticas, como nas Minas Gerais, por exemplo, uma grande quantidade de escravos e de escravas pôde acumular pecúlio com o qual não apenas pagaram suas próprias alforrias, como alimentaram-se, vestiram-se, adquiriram instrumentos de trabalho, compraram escravos e prepararam as condições materiais para viverem a pós-libertação. Isso não foi exceção à regra, mas antes situação vivenciada por milhares e milhares de escravos e, especialmente, de escravas ao longo dos séculos. Resultou daí, a formação de enorme população de ex-escravos, que, na verdade, foi numerosa desde o primeiro século das ocupações ibéricas das Américas. (BERNAND, 2001; BERNAND; GRUZINSKI, 1993; GUAMAN POMA DE AYALA, 2005) Pois quanto maior foi a população forra nessas áreas, mais intensa foi a mobilidade social, cultural e econômica fomentada e explorada por ela mesma, o que acarretou uma infinidade de possibilidades aproveitadas pragmaticamente por essa gente, incluindo a apropriação de usos originalmente exclusivos das elites. A legislação proibitiva do uso de tecidos luxuosos, de armas, de joias e de outros atributos das “qualidades” superiores e da nobreza foi comum em todas as regiões escravistas americanas, mas foi “letra morta”. (BERNAND, 2001; GUAMAN POMA DE AYALA, 2005; LARA, 2007; PAIVA, 2001, 2009; SCARANO, 1978) Enfim, o uso de calçados (os tipos variaram, obviamente) por escravos, pelos forros e pelos descendentes de todas as “qualidades” nascidos livres não foi raridade alguma, mas, provavelmente, foi prática que se banalizou com o avançar dos anos.

Joana da Silva Machado é exemplo que pode ser aqui evocado para pensarmos melhor sobre o uso de sapatos entre a população não branca colonial, escrava, liberta e nascida livre, bem como para pensarmos sobre as diversas formas de inserção e de atuação sociais de personagens como ela, que, de fato, foram muitos. Joana fora escravizada no continente africano, provavelmente no início do século XVIII, e levada para a Bahia ou para Pernambuco. Em 1745, essa negra Mina já era liberta havia anos e morava na Vila de Santo Antônio do Recife, de onde gerenciava uma teia comercial impressionante, que envolvia outras praças, como a Cidade da Bahia, o Rio de Janeiro e, principalmente, os caminhos para

as Minas Gerais e as principais vilas mineradoras dessa região. Ainda em 1745, Joana Mina resolveu transferir-se para as Minas Gerais, instalando-se em uma estalagem em São João del Rei, onde também armazenava mercadoria variada, a partir da qual parece ter realizado muitos negócios na região. Eram itens que variavam entre utensílios domésticos (em estanho, prata e até louça da Índia), roupas, tecidos de variada origem e adornos, toalhas e lençóis de linho, além de extenso rol de sofisticados objetos de uso próprio. Entre os que seriam vendidos, apareciam sapatos e fivelas de sapato, enquanto entre os pessoais, além de joias, muitas roupas em seda e em tecidos finos, aparecia, ainda, “um chinelo de marroquim com seu uso”.<sup>10</sup> Joana usava esse calçado usado por mulheres e homens, como atesta iconografia produzida no início do século XIX, como as imagens de Rugendas e a de Debret, por exemplo. Mas ela vendia também sapatos e fivelas para sapatos e é provável que entre seus clientes se achassem mulheres forras ou não brancas nascidas livres que haviam experimentado ascendência econômica e social nas Minas Gerais daqueles tempos. Possivelmente, achavam-se também escravas coartadas, de ganho, alugadas ou que haviam negociado autonomias cotidianas com seus proprietários, que frequentemente compravam tecidos, adornos e, também, calçados.

A iconografia nos ajuda a problematizar ainda mais a temática dos calçados, que está vinculada, na verdade, a toda uma complexidade e a uma dinâmica socioculturais, coproduzidas e moldadas também por escravos, forros e não brancos nascidos livres. É certo que calçados, assim como outros objetos, serviam de insígnias de distinção social e que essa fórmula foi adotada no passado, tanto na África quanto nas Américas e, também, na Europa. Basta recordarmos que, até o século XX, os calçados não eram comuns entre as populações mais pobres e as de áreas rurais, inclusive brancos de famílias remediadas, em vários países do mundo. Na maior parte do tempo, sobretudo os homens, andavam descalços e a sola dos pés, naturalmente, acabava engrossando e transformando-se em um casco protetor. Nestes casos, o uso dos sapatos fechados para ir à missa, por

---

10 IPHAN [IBRAM]/MR-Museu Regional de São João del Rei/INV-Inventários – caixa 145. Inventário *post-mortem* de Joana da Silva Machada – Recife de Pernambuco, 21 nov. 1745.

exemplo, era verdadeira tortura e os mesmos sapatos eram passados para irmãos e parentes mais jovens por gerações. A mudança radical desse quadro é ainda relativamente recente em várias sociedades. Essa situação estranha a nossos padrões contemporâneos era eco de realidades muito antigas. Além disso, desconhecemos em larga medida o que eventualmente significava em diferentes culturas o contato dos pés com a terra. Isso poderia ajudar a explicar a permanência na longa duração de certas práticas, como a de andar sempre descalço. Enfim, essa temática merece muito mais estudos, sobretudo em perspectiva comparada, para que deixe de ser uma verdade dada e reproduzida de maneira absoluta, como se dá até hoje. Para tanto, devemos explorar, muito mais intensamente, os registros imagéticos que dispomos.

Tipos de calçados, como as sandálias feitas de material variado, foram muito úteis em regiões cuja natureza oferecia dificuldades e perigos a caçadores, guerreiros, extratores e moradores no geral. Formas de proteção dos pés, portanto formas de calçá-los, podem ter ajudado na melhoria do desempenho desses agentes em suas tarefas cotidianas e, também, em algumas menos comuns, como em rituais, disputas e contatos. Alpercatas e botas de couro de animal podem ser incluídas entre esses calçados e eles não têm origem exclusiva, certamente. Ao contrário, foram produzidos em várias culturas, de acordo com necessidades e gostos. Desde o início do século XVI, índios americanos, por exemplo, foram representados usando essas sandálias e isso por pintores e desenhistas de distintas origens, que nem sempre se conheceram, nem conheceram as obras uns dos outros. Esse detalhe nos aponta para a reprodução, por parte dos autores das representações, de muito do que se podia observar no cotidiano, isto é, da pretensão deles de reproduzir a realidade vista e vivenciada, o que torna as informações visuais mais confiáveis.

Entre 1501 e 1506, a oficina de Vasco Fernandes (Viseu, c. 1480 – Viseu, 1542) produziu a célebre pintura do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, em Portugal, intitulada *Adoração dos magos*, na qual o rei Baltazar, já naquela época comumente representado como um negro, aparece com pele amulatada e com um cocar (ou chapéu), colar e cinto de penas coloridas. A alegoria dos magos antigos mesclava-se à dos quatro continentes e a África (mouros) fundia-se com as Américas

(índios) na figura do rei Baltazar, que trazia uma espécie de flecha longa em uma das mãos e um pote de ouro(?) na outra. Os três reverenciavam a Sagrada Família, como tradicionalmente eram representados. Ao contrário dos outros dois reis magos (Belchior e Gaspar), o rei “mestiço” foi representado calçando uma alpercata. Século e meio mais tarde, o índio peruano Felipe Gumán Poma de Ayala (San Cristóbal de Sondondo, 1556 – 1644) calçou personagens índios e negros de seu livro *El Primer Nueva coronica y buen gobierno* também com alpercatas. Pouco tempo depois, sandália muito semelhante foi colocada nos pés de índios do Brasil, pintados por Albert Eckhout (Gröningen, 1610 – Gröningen, 1666) e Frans Post (Leyden, 1612 – Haarlem, 1680), dois dos artistas integrantes da corte de Johann Moritz von Nassau-Siegen (Dillenburg 1604 – Kleve, 1679), instalada em Recife, entre 1637 e 1644. Elas também aparecem calçando personagens índios e mestiços nos quadros de castas pintados por anônimos na Nova Espanha, no século XVIII, assim como os negros e mestiços desenhados no início do século XIX por Debret e por Rugendas, como é o caso do músico que toca uma espécie de gaita, colocado no primeiro plano da Imagem 3. Isso apenas para pensarmos em um dos tipos de calçados que aparecem nos pés de índios, negros, crioulos e mestiços, escravos, libertos e nascidos livres, que integraram a enorme quantidade de imagens produzidas sobre os habitantes das Américas e sobre seus costumes, entre os séculos XVI e XIX. Como reproduzidos nas figuras inseridas neste texto e em tantas outras, sapatos fechados, botas longas e curtas, sapatilhas, morroquis, chinelos e tamancos fizeram parte da indumentária desses personagens e não apenas em momentos festivos e de celebração. Novamente, fica claro a potencialidade das fontes iconográficas para estudarmos ambientes e épocas distintos das que elas representam e nos quais elas foram produzidas. E é importante, novamente, salientar que aspectos como os listados aqui estiveram diretamente relacionados às formas de organização e de representação socioculturais dos grupos e das sociedades, às categorias de distinção e às hierarquias, assim como aos costumes e práticas existentes entre os estratos e às apropriações realizadas em ambientes de profunda mistura biológico-cultural. A indumentária privilegiadamente retirada das imagens veiculadas neste texto (também os instrumentos musicais, os adornos,

o gestual, as cores etc) é, neste sentido, importante chave de leitura das imagens em si, das perspectivas e intenções de seus autores, mas, também, das sociedades retratadas e de outras sociedades de formatos similares.

Mas, retornemos às aquarelas do cartógrafo de Turim. Dois dos personagens das aquarelas de Julião, aos quais fiz menção anteriormente (os que trazem um bastão em uma das mãos e uma castanhola na outra), claramente executam passos de dança de corte, largamente apropriados pela gente comum em todas as regiões americanas e também na Europa. Os passistas, acompanhados de perto por uma viola, parecem cadenciar os músicos e os cortejos em seu conjunto, harmonizando cordas, sopros, percussão e metais. Novamente, é inevitável a evocação aparentemente anacrônica das escolas de samba do Rio de Janeiro e, mais especificamente, a do mestre-sala e a da porta bandeira atuais, que em sua evolução na passarela executam passos e desenvolvem evoluções rítmicas que, em grande medida, têm origem nas antigas danças aristocráticas, como o minueto. São justamente esses passos, marcados pelo bastão e pelas castanholas, que Julião agregou aos personagens, provavelmente por vê-los dançar assim. Nesse caso, as aquarelas de Julião ganham ainda maior importância, pois se transformam em fontes fidedignas e detalhadas não apenas do cotidiano festivo dessas populações, mas, também, da história das apropriações culturais e das ressignificações ocorridas no fim do século XVIII, nas áreas escravistas coloniais, indicando ainda a extensão que vários desses aspectos ganharam entre nós ao longo dos séculos.

Os detalhes pintados por Julião são indicativos ainda de realidades ocultas nas cenas, mas fundamentais para que elas pudessem existir, pudessem ser observadas e registradas, como fez o cartógrafo viajante a serviço do rei português. Nos cortejos, os tecidos das roupas usadas pelos personagens eram objetos testemunhos de conexões comerciais e culturais de alcance planetário, que, embora não apareçam explicitadas, precisam ser destacadas aqui. Ernestine Carreira, em texto de 1997, mostra como negociantes radicados em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e na Bahia fomentaram o comércio com as possessões portuguesas no Oriente e afirma que desde meados do século XVII existiram em Daman e em Diu fábricas especializadas em tecidos destinados ao mercado brasileiro (sedas e

tecidos para vestir os escravos) e que a partir do século XVIII, com a descoberta do ouro e o crescimento demográfico, a demanda brasileira sofreu “uma evolução brutal”. (CARREIRA, 1997) José Roberto do Amaral Lapa, por sua vez, em texto da década de 1960, indica, entre os vários tipos de tecidos indianos entrados no Brasil, as chitas, palavra que, segundo o autor “na época, indicava o pano pintado vindo da Índia” (LAPA, 2000) De fato, nos testamentos e inventários *post-mortem* mineiros do século XVIII, principalmente o das mulheres forras e das não brancas nascidas livres, a quantidade arrolada de chitas era considerável. (PAIVA, 2001, 2009; SOUZA, [19--?]) Em parte, são esses tecidos que aparecem nas aquarelas de Julião, que, assim, novamente, acabam atestando imagetivamente, com cores, formas, ritmos, gestos e volumes observáveis, parcela importante do viver naquela realidade colonial, do comércio aí realizado e do acesso dessa “camada média urbana” a objetos que correram boa parte do mundo antes de chegarem a suas mãos e corpos. As chitas e sedas que essa gente usava no Brasil dos séculos XVIII e XIX também circulavam nas áreas de colonização espanhola nas Américas e comparações iconográficas podem e devem ser feitas para se saber mais sobre o uso desses tecidos, sobre seus usuários e sobre essas sociedades. Os quadros de castas da Nova Espanha, do Peru e de Quito, inventários imagéticos de tipos sociais e de resultados das misturas biológicas entre eles, associados a formas de viver e de trabalhar nas Américas, aos frutos e legumes do continente e aos costumes dos moradores, são imprescindíveis para essa história comparada necessária, que tem muito a nos aportar. (GARCÍA BARRAGÁN, 1998; GARCÍA SÁNCHEZ, 1998; KATZEW, 2004; MAJLUF, 1999; SAÍZ, 1989)

Os instrumentos musicais que aparecem nas aquarelas de Julião conformam um universo fascinante, que merece maior atenção por parte dos historiadores. São pintados pelo cartógrafo instrumentos de origens das mais diversas, que se ajuntavam, no sertão da América portuguesa, nas mãos de músicos pretos, tanto homens, quanto mulheres. Não há exagero nas cenas, exceto, talvez, o grande número de mulheres negras que aparecem tocando os instrumentos, algo que a documentação e a historiografia pertinente não apontam como tão banal quanto parece querer mostrar o italiano. Talvez, ainda, sua opção por pintar

cortes divididas e, sobretudo, cortejos separados, organizados por sexo, tenha sido mais uma opção sua que registro do que tenha presenciado.

Nas Minas Gerais, assim como em várias outras áreas nas Américas portuguesa e espanhola, na Europa (sobretudo na Península Ibérica) e no extenso e diverso continente africano, instrumentos musicais circularam e foram apropriados pelas populações locais, associados a ritmos e cadências distintos dos originais. Entre os séculos XVI e XIX, vários pintores e desenhistas, nativos, forasteiros e viajantes, produziram, em épocas e em regiões muito diferentes – México, Lima, Trujillo del Peru, Quito, Buenos Aires, Sevilla, Lisboa, além das imagens referentes a várias regiões brasileiras –, registros imagéticos desses intercâmbios musicais (culturais e técnicos) no mundo ibero-americano, muitas vezes destacando a participação ativa de negros, índios e mestiços. Foi preocupação frequente o registro dessas cenas, geralmente associadas a festas e a espaços públicos, o que parece denunciar o interesse generalizado pelos ritmos frenéticos que a mistura desses instrumentos com culturas diversas produziu, fomentando, ainda, cantos, danças e expressões corporais igualmente provocadoras de observação. Julião, como vários outros visitantes, quase sempre desenhou o que viu, embora, certamente, não tenha se preocupado em estudar as dinâmicas de misturas e apropriações culturais que suas aquarelas nos legaram. É possível, claro, que ele tenha percebido como naquele contexto instrumentos, sons e ritmos foram ajuntados e conformaram novas práticas, novos ambientes. Daí, inclusive, decidir registrá-los em imagens. Mas, suas aquarelas acabam nos trazendo muito mais informações, por vezes, como já demonstrei, nem mesmo intentadas pelo próprio artista.

## Conclusões

Comparações entre imagens que abordaram temas semelhantes, ainda que produzidas em épocas diferentes, enfocando regiões diversas, devem ser realizadas sempre que possível. Não falta iconografia a ser submetida a esse procedimento e, sublinhe-se, a relativa à América espanhola e pós-independências, além de muito mais rica no geral, é muito elucidativa do mundo material; de

formas de viver; de dinâmicas socioculturais; de fenótipos; de hábitos alimentares, entre vários outros aspectos comuns ao Brasil. (PAIVA, 2008) Resultam desse procedimento muitas conclusões e novas indagações sobre continuidades e descontinuidades, semelhanças e diferenças culturais e também sobre circulação de costumes, cores do cotidiano e sons do passado, como se pode ver e quase que auscultar a partir das três figuras analisadas. A acareação com fontes manuscritas, impressas e de outra natureza é também imprescindível e, obviamente, dá maior segurança à própria leitura das imagens, assim como oferece maior confiabilidade às eventuais conclusões produzidas.

A iconografia, assim como as fontes de outra natureza, não se bastam. Será sempre necessário, na medida da possibilidade e da conveniência, recorreremos a outros registros para nos asseguramos, ao máximo, da factibilidade de nossas versões. Na ausência das fontes iconográficas, seja por inexistirem, seja por não serem consideradas pelos estudiosos, como ocorre até hoje, faz-se História – os mestres franceses do século XX já diziam que ela é feita com os documentos disponíveis. Sem as imagens, entretanto, mesmo com descrições detalhadas da documentação manuscrita e impressa, dificilmente se poderia saber tanto sobre ritmos, cores, sons, gestos, formas, volumes e cadências que marcaram profundamente nossas sociedades no passado e que foram responsáveis diretos por boa parte do que somos, do que cultivamos, das formas como nos expressamos e vivemos hoje.

87

## Referências

ABREU, M. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

AGUIAR, M. M. Festas e rituais de inversão hierárquica nas irmandades negras de Minas colonial. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: EdUSP, 2001. p. 361-393.

AGUIAR, M. M. *Vila Rica dos confrades: a sociabilidade confrarial entre negros e mulatos no século XVIII*. 1993. 351 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

AIZPURU, P. G.; QUEIJA, B. A. (Ed.). *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos; México: Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2004.

ALGRANTI, L. M. *O feitor ausente: estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro – 1808-1822*. Petrópolis: Vozes, 1988.

ARAUJO, A. L. *Romantisme tropical: l'aventure illustrée d'un peintre français au Brésil*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2008.

ARAÚJO, R. C. B. A redenção dos pardos: a festa de São Gonçalo Garcia no Recife, em 1745. JANCÓS, I.; KANTOR, I. (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: EdUSP, 2001. p. 419-444.

BANDEIRA, J.; LAGO, P. *Corrêa do Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

BELLUZZO, A. M. M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Edição Metalivros: Fundação Odebrecht, 1994.

BERNAND, C. *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 2001.

BERNAND, C.; GRUZINSKI, S. *Historia del Nuevo Mundo: los mestizajes, 1550-1640*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CARREIRA, E. Au XVIIIe siècle: l'Océan Indien et la traite négrière vers le Brésil. In: Mattoso, K. Q. (Ed.). *Esclavages: histoire d'une diversité de l'océan Indien à l'Atlantique sud*. Paris: L'Harmattan, 1997. p. 58-59.

CERCEAU NETTO, R. *Um em casa de outro: concubinato, família e mestiçagem na Comarca do Rio das Velhas (1720-1780)*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CHARTIER, R. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHAVES, M. E. *La estrategia de libertad de una esclava del siglo XVIII: las identidades de amo y esclavo en un Puerto colonial*. Quito: Abya-Yala, 1999.

COTTA, F. A. *Negros e mestiços nas milícias da América Portuguesa*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DARNTON, R. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIAS, P. A outra festa negra. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: EdUSP, 2001. p. 859-888.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

89

GINZBURG, C. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991.

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUAMAN POMA DE AYALA, P. *El primer nueva corónica y buen gobierno (1615)*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2005.

DIENER, P.; COSTA, M. F. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Capivara, 2002.

DEBRET, J. B. *Quête pour l'entretien de l'Église du Rosario*. 1828. Aquarela, 14,7 cm x 20 cm.

FARBERMAN, J.; RATTO, S. (Ed.). *Historias mestizas en el Tucumán colonial y las pampas (siglos XVII-XIX)*. Buenos Aires: Biblos, 2009.

FURTADO, J. F. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GARCÍA BARRAGÁN, E. *José Augustin Arrieta, lumbres de lo cotidiano*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1998.

GARCÍA SAÍZ, M. C. *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. México: Olivetti, 1989.

GONÇALVES A. L. Cartas de liberdade: registros de alforrias em Mariana no século XVIII. In: SEMINÁRIO SOBRE A ECONOMIA MINEIRA, 7., 1995, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: CEDEPLAR/UFMG, 1995. p. 197-218. v. I.

JESUS, A. L. F. *No sertão das minas: escravidão, violência e liberdade, 1830-1888*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2007.

JULIÃO, C.; CUNHA, L. F. F. *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960.

KARASCH, M. C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KATZEW, I. *Casta painting, images of race in eighteenth-century Mexico*. New Haven: Yale University Press, 2004.

KORDIC, R. R.; GOIC, C. *Testamentos coloniales chilenos*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2005.

LAPA, J. R. A. *A Bahia e a carreira da Índia*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.

LARA, S. H. *Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEITE, I. B. *Antropologia da viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

LEWKOWICZ, I. Herança e relações familiares: os pretos forros nas Minas Gerais do século XVIII. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 19, n. 17, p. 101-114, set./fev. 1989.

LIBBY, D. C. As populações escravas das Minas setecentistas: um balanço preliminar. In: RESENDE, M. E. L.; VILLALTA, L.C. (Org.). *História de Minas Gerais: as minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 407-438.

LISBOA, K. M. Viajantes vêm as festas oitocentistas. In: JANCÓS, I.; KANTOR, I. (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: São Paulo: Hucitec: EdUSP, 2001. p. 623-635.

LÓPEZ, R. L. (Ed.). *Casas, viviendas y hogares en la historia de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2001.

MAJLUF, N. (Ed.). *Los cuadros de mestizaje el Virrey Amat: la representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999.

MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTÍN, J. R. J. *Esclavos de la ciudad letrada: esclavitud, escritura y colonialismo en Lima (1650-1700)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2005a.

MARTÍN, J. R. J. La difusión de la cultura letrada en la comunidad negra de Lima del siglo XVII. In: SALLES-REESE, V. (Ed.). *Repensando el pasado, recuperando el futuro: nuevos aportes interdisciplinarios para el estudio de la América colonial. Remembering the past, retrieving the future: new interdisciplinary contributions to the study of colonial Latin America*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005b. p. 288-298.

MCKINIGHT, K. J.; GAROFALO, L. J. (Ed.). *Afro-Latino Voices: narratives from the early modern Ibero-Atlantic World, 1550-1812*. Indianapolis: Hackett Pub., 2009.

MATTOSO, K. M. Q. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- MATTOSO, K. M. Q. *Testamentos de escravos libertos na Bahia no século XIX: uma fonte para o estudo de mentalidades*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1979.
- OLIVEIRA, M. I. C. *O liberto: o seu mundo e os outros: Salvador, 1790/1890*. São Paulo: Corrupio; Brasília, DF: CNPq, 1988.
- PAIVA, E. F. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.
- PAIVA, E. F. *Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII: estratégias de resistência através dos testamentos*. 3. ed. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- PAIVA, E. F. *História & imagens*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- PAIVA, E. F. Sob o traço de forasteiros: imagens de escravos e libertos das Minas Gerais, séculos XVIII e XIX. *Revista Ultramares*, Maceió, v. 1, n. 3, p. 70-95, 2013.
- PAIVA, E. F. Histórias comparadas, histórias conectadas: escravidão e mestiçagem no mundo ibérico. In: PAIVA, E. F.; IVO, I. P. (Org.). *Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas*. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 13-25.
- PRAXEDES, V. L. *A teia e a trama da “fragilidade humana”: os filhos ilegítimos em Minas Gerais, 1770-1840*. 2003. 247 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- REIS, J. J. Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: EdUSP, 2001. p. 339-358.
- REIS, J. J. Magia Jeje na Bahia: a invasão do calundu do Pasto de Cachoeira, 1785. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 57-81, mar./ago. 1988.
- ROSAL, M. Á. *Africanos y afrodescendientes en el Río de la Plata, siglos XVIII-XIX*. Buenos Aires: Dunken, 2009.
- RUGENDAS, J. M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

- RUGENDAS, J. M. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann, 1835.
- SÆTHER, S. A. *Identidades e independencia en Santa Marta y Riohacha, 1750-1850*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.
- SÁNCHEZ, A. (Ed.). *La pintura de castas*. México, D.F.: Artes de México y del Mundo, 1998. (Artes de México, 8).
- SALLES-REESE, V. (Ed.). *Repensando el pasado, recuperando el futuro: nuevos aportes interdisciplinarios para el estudio de la América colonial. Remembering the past, retrieving the future: new interdisciplinary contributions to the study of Colonial Latin America*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- SANDOVAL, A. *Un tratado sobre la esclavitud*, Madrid: Alianza, 1987.
- SCARANO, J. *Devoção e escravidão: a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- SOARES, C. E. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001.
- SOUZA, L. M. Coartação: problemática e episódios referentes a Minas Gerais no século XVIII. In: SILVA, M. B. N. (Org.). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 275-295.
- SOUZA, M. E. C. *A indumentária setecentista das minas do Rio das Velhas nos inventários post-mortem*. Belo Horizonte: UFMG, [19--?].
- SOUZA, M. M. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.





**IMAGEM I** – Carlos Julião, Coroação de uma Rainha Negra na festa de Reis, aquarela, fim do século XVIII

*Fonte: Julião e Cunha (1960).*





97

**IMAGEM 3** – *Fête de S.te Rosalie patronne des nègres*

*Fonte: Rugendas (1935).*



# 6

## Desenho e fotografia

registros de memória do sistema de transporte da Salvador oitocentista<sup>1</sup>

**Gláucia Maria Costa Trinchão**

### *Introdução*

99

Este artigo traz uma abordagem crítica da história dos transportes de Salvador a partir dos registros que representam um legado gráfico, deixado por viajantes estrangeiros que aqui estiveram, e fotográfico que surgiu a partir da Revolução Industrial. Entende-se que “[...] o uso das fontes também tem uma história porque os interesses dos historiadores variam no tempo e no espaço, em relação direta com as circunstâncias de suas trajetórias pessoais e com suas identidades culturais”. (PINSK, 2005, p. 10)

Neste estudo, observa-se que tanto o desenho quanto a fotografia registram a passagem do esboço de um sistema viário e de transporte nos primórdios da fundação da cidade de Salvador, passando pela segunda metade do século XIX, com a implantação de um sistema moderno e articulado, demarcando uma de suas

---

1 Este artigo, aqui melhorado e ampliado, foi publicado na revista *Sitientibus*, n. 42, jan./jun. 2010, Letras e Artes, lançada pela Universidade Estadual de Feira de Santana, p. 115-130.

tradições: a do uso de ascensores – inclinados e verticais – como meio de transporte e de ligação entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa. Um dos principais elementos de ligação entre esses dois polos foi o Elevador Hidráulico da Conceição, atual Elevador Lacerda, que passou por uma espécie de metamorfose, ao ter sua arquitetura original eclética em ferro parte substituída e parte camuflada por uma estrutura moderna pré-moldada e em concreto armado, quando seus serviços foram duplicados nos anos 1930.

Neste caminho, traça-se a trajetória do espaço interno de uma cidade em busca de modernidade, atendendo aos anseios da elite local. Na década de 1870, com a proposta de dar visibilidade, refrigério e amplitude à praça Tomé de Souza, ou Municipal, como é chamada hoje em dia, o governo propõe a abertura da praça administrativa para o mar, com a retirada de algumas edificações. É quando surge o Elevador Hidráulico da Conceição, o Parafuso, como era carinhosamente chamado, ou ainda o Elevador Lacerda, o nome atual.

Para a construção da trama histórica desta grande e significativa intervenção urbana em Salvador, o desenho e a fotografia foram utilizados como fonte histórica, já que quase nada se tinha sobre este processo modernizador da cidade e dos transportes públicos. Nessa trama, o desenho e a fotografia atuam como testemunhos históricos, monumentos, produtos e espaço de reflexão das variações socio-culturais que, através das técnicas do representar graficamente e do fotografar, foram congeladas no tempo, tornando-se documentos e fontes de pesquisa. Através do desenho, identificou-se os antigos locais onde haviam planos inclinados e eles foram delineados nas encostas com seus rígidos traços. Foi através da fotografia que se demarcou o local e o estilo arquitetônico, eclético, do Hidráulico da Conceição e se registrou todo o processo de metamorfoseamento para chegar ao Elevador Lacerda. Para Le Goff (1994), o sentido moderno de documento como um testemunho histórico data do início do século XIX. Para a escola histórica positivista do fim do XIX e início do XX, tornou-se o fundamento do fato histórico. Mesmo que resulte da escolha do historiador, parece apresentar-se como prova histórica.

Esses dois modos de parar o tempo e congelar o fato preservando-o para o futuro enquanto documento registram o fato histórico e, como monumento, constituem-se em herança do passado, vestígios, portanto, ligados ao poder de perpetuar a recordação, seja ela voluntária ou involuntária, por possibilitarem o “congelamento” da imagem num determinado espaço e tempo. Segundo Le Goff (1994), na realidade o que perdura para a posteridade não é o “conjunto daquilo que existiu no passado”, mas aquilo escolhido para tal, seja pelas “forças que se operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade” ou pelas narrativas dos historiadores.

A importância dos registros gráficos brasileiros do século XIX está na rica quantidade de desenhos deixados por estrangeiros que aqui estiveram e usaram a técnica da gravura para retratar suas imagens, impressões e críticas. Conforme Neistein (1981), os viajantes desenhadores ou historiadores gráficos, dentre os quais, Debret, Rugendas, Ender e Landseer, deixaram como legado desenhos sanguíneos e aquarelas que registraram suas observações sobre, principalmente, o povo brasileiro.

Dos esquemas de circulação e transporte – caminhos, ladeiras, picadas e os antigos ascensores construídos pelos jesuítas, os guindastes –, ficaram apenas os registros escritos dos relatos de viajantes e os registros gráficos, como os desenhos, a visão panorâmica da cidade, as cartas seiscentistas da cidade de Salvador e algumas gravuras em que figuram os traços demarcados e retilíneos dos trilhos por onde deslizaram estes aparelhos desengonçados, a saber: os panoramas de Frézier (1714), e o de Vilhena; o frontispício de Antônio Caldas, em 1759; os relatos de Pirardde Lavel (1610) e Dampier (1699); as gravuras de Froger (1695) e Coreal (1722, 1728); as gravuras holandesas feitas em Amsterdam, por Claes Jansz e Fischer, por volta de 1624; e as de Pedro Schenk (1702). Esses registros possibilitaram estudos e análises sobre a evolução urbana de Salvador e, principalmente, a da circulação de pessoas e mercadorias na área que compreende o seu centro antigo, o conjunto entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa, demarcadas por um longo e delineado frontispício.

O desenho é o mais antigo registro histórico: surgiu antes da escrita e se constituía na própria escrita. Uma vez que era pelos códigos gráficos que o homem se comunicava e organizava a escrita, esses registros foram os primeiros relatos da vida humana. Com a preocupação do homem em perpetuar, imortalizar e preservar o mito, a tecnologia do desenho, da pintura, da escultura e da arquitetura, dentre outros métodos de se registrar, possibilitaram o desvendar dos caminhos percorridos pelo homem ao longo de sua existência. Bem mais tarde, o desenho – arte de registrar – dividiu o seu espaço com a tecnologia da fotografia, que surgiu no Ocidente a partir da primeira metade do século XIX, após a Revolução Industrial, por exigência dos novos paradigmas da vida moderna. A fotografia alcançou o seu auge praticamente junto com o incremento dos transportes, apesar de ter sido inventada desde 1839 pelo francês Jacques Daguerre e chegado na Bahia em meados do século XIX. No Brasil, a fotografia surge efetivamente a partir de 1840. O sr. Hercules Florence, em Campinas, fizera uma descoberta isolada da fotografia em 1833, seis anos antes de Jacques Daguerre inventar a fotografia na França, relata Boris Kossoy em livro, de 1972. O advento da fotografia veio no bojo do desenvolvimento das inovações técnicas que influenciaram decisivamente os caminhos tomados pela História Moderna.

### *O primeiro sistema de circulação desenhado na escarpa soteropolitana*

A história falada e a história escrita são consideradas as responsáveis pelo registro da história das civilizações. A história do Brasil foi construída a partir de impressões, descrições e comentários contidos nos relatos dos descobridores, dos colonizadores e, principalmente dos viajantes e visitantes estrangeiros que passaram pelas principais cidades brasileiras coletando informações sobre seus aspectos sociopolítico e econômico, nos quais o desenho e a pintura foram métodos de pesquisa significativos para o registro e coleta destes dados.

Dentre outras, a cidade de Salvador, na Bahia, a primeira cidade brasileira e primeira capital do país, teve no registro gráfico, bastante difundido pela técnica

da gravura e da aquarela, o conhecimento necessário para a construção dos primórdios da história de sua fundação e do seu sistema de circulação de pessoas e mercadorias, através dos guindastes, ou atuais planos inclinados. Está nos registros fotográficos a história dos sistemas viário e de transporte modernos nos meados do século XIX, sistema articulado entre bondes “a Burro” e elevadores urbanos – o Elevador Lacerda e o Elevador do Taboão (a Balança) – quando se difunde a técnica do registro fotográfico, introduzida no país desde 1840.

Os desenhos documentam e testemunham o domínio da natureza pelo colonizador, que modificou o ambiente e facilitou a vida dos habitantes, quando a falha geológica que configura o desenho da cidade de Salvador em Cidade Alta e Cidade Baixa foi vencida pela técnica dos meios de transportes inclinados: guindastes, atuais planos inclinados (Gonçalves e Pilar). Também retratam os traços das raças que ali habitavam, o negro e o índio, por exemplo. Registram a energia humana dos escravos e a força animal, boi e cavalo, como a força motriz da cidade, principalmente no serviço de circulação e transporte de mercadorias e pessoas, até a segunda metade do século XIX.

Existiam tipos e modelos de meios de transportes levados pelos escravos e animais de aluguel: cadeirinha de arruar, redes, palanquins, padiolas e liteiras, dentre outros. Aliás, Santos (1988) escreve que “para as finalidades que perseguiram, foram, aliás, bastante inteligentes (Imagem 1). Rio e Salvador são para ninguém botar defeito em matéria de bom aproveitamento de um suporte físico complicado”.

A cidade de Luiz Dias e Tomé de Sousa, fundada em 1549, foi construída sobre uma escarpa que a dividiu em dois planos geomorfológicos: na cumeada ficou a chamada Cidade Alta – local de moradia, do comércio de varejo e onde foram instalados os principais equipamentos do governo (Praça Administrativa) – e no sopé da encosta ficou a chamada Cidade Baixa – local de trabalho, do comércio atacado e das atividades comerciais e portuárias (Praça do Comércio).

Esta distribuição em dois planos geomorfológicos e funcionalmente diferenciada, desde o início, passou a pesar no tráfego e circulação de pessoas e mercadorias exigindo soluções técnicas inovadoras. Se por um lado esta disposição

espacial foi útil para as questões de defesa da cidade nos primórdios de sua fundação, por outro se tornou um entrave ao progresso e expansão física de Salvador. Calderon (1970, p. 36) relata que a topografia da cidade dividiu-a “profundamente e obrigando seus habitantes a escavar empinados caminhos no paredão [...]”. Caminhos e ladeiras foram esculpidos e desenhados ao longo da escarpa, desde o início da construção da cidade para unir os seus dois níveis. Estes caminhos foram os antecessores, dentre outras, da atual Ladeira Barão Homem de Melo ou Ladeira da Montanha e da Ladeira a Misericórdia. Trinchão (1999, p. 59) escreve que: os primeiros caminhos e a rudimentar e desengonçada técnica dos guindastes insinuaram uma humilde e frágil imagem de progresso tecnológico e serviram de esboço para a organização dos sistemas modernos de transportes e viário e, principalmente, para o incentivo ao progresso dos transportes verticais e inclinados da cidade.

A primeira solução técnica como meio de transporte de mercadorias avançada para a época ficou registrada no desenho da cidade e na memória dos viajantes e do povo soteropolitano através das linhas rígidas dos trilhos que cortavam a encosta e de seus guindastes que por eles deslizavam. Essa tecnologia foi trazida pelos jesuítas, que cobravam pelos serviços de deslizamento de mercadorias pela encosta, aos quais pertenceu quase que exclusivamente por longos anos. Durante muito tempo, serviram de meio de ganho para as ordens religiosas, através de aluguel ou de uma espécie de pedágio, e alguns deles foram utilizados para o transporte do material necessário à construção dos mosteiros. Nas últimas décadas de 1600, já existiam seis destes ascensores públicos urbanos com seus trilhos grafados verticalmente na encosta. Segundo Silva (1953, p. 119), baseado nos relatos de alguns viajantes, como exemplo Pirard de Lavel (1610), percebe-se que o guindaste primitivo

se tratava de um plano inclinado ou ascensor com dois carrinhos a trafegar simultânea e desengonçadamente [...] para subir uma pipa ou qualquer outra coisa pesada, desce outra do mesmo peso, na mesma ocasião, tal qual dois baldes que sobem e descem no mesmo poço [...].

Na busca de soluções técnicas para os problemas de circulação e transporte impostos pela geomorfologia da cidade, ficaram registradas na paisagem, ao longo da encosta da cidade, linhas e traços que traduzem a construção desse primitivo sistema de transporte e circulação de Salvador (Imagem 2). Representaram o percurso de escravos e senhores que trabalhavam na parte baixa e moravam na parte alta, além de expressarem os primeiros passos para a utilização da técnica, enquanto solução de transporte de pessoas e mercadorias entre os dois níveis da cidade. E os registros, gravuras e aquarelas deixados pelos viajantes e invasores transformaram-se em herança do passado, em monumentos, que exprimem as funções sociais do espírito – a memória (LE GOFF, 1994) –, que fazem recordar, avisam, iluminam, instruem e são materiais da memória e da história.

Junto às linhas sinuosas das íngremes ladeiras, rampas, escadarias, caminhos e picadas, estavam as linhas retas, rígidas e paralelas dos trilhos dos guindastes que foram, mais tarde, substituídos pelos atuais planos inclinados – Gonçalves e Pilar –, assim como também serviram de incentivo para a implantação de meios de transportes verticais – como os atuais Elevador Lacerda e Elevador do Taboão.

105

### *O sistema moderno de transporte fotografado*

A cidade de Salvador passou por transformações em sua imagem urbana em busca de modernização, desde a segunda metade do século XIX até a atualidade, gestadas por seus governantes, que podem ser caracterizadas como processo de superposição de imagens resultando no redesenho da cidade colonial escravagista em cidade moderna, ou modernizada. A caricatura da salvador moderna foi, a partir da segunda metade do século XIX, registrada pela fotografia que assume o lugar do registro gráfico e passa a registrar a marcha do progresso social, físico e material da época. A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus hábitos, costumes, habitação, monumento, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera. (KOSSOY, 1989, p. 15)

A necessidade de conforto, comodidade, as exigências de fluidez e rapidez de mobilidade por parte dos segmentos sociais abastados fizeram com que se

buscassem novas e arrojadas soluções técnicas para a questão dos transportes de Salvador, principalmente na ligação entre as duas cidades. Várias tentativas se fizeram, entre gôndolas e caleches públicos, porém buscava-se implantar o sistema moderno: o esquema viário e de transporte articulado por bondes a burro e elevadores urbanos.

A fotografia acompanhou e comprovou os registros escritos, como por exemplo os relatórios dos Presidentes da Província que tratavam das transformações realizadas na paisagem urbana, na arquitetura urbana, na arquitetura e, principalmente, as obras de remodelação e implantação do sistema viário e de transportes da cidade. Kossoy (1989) relata que, após o advento da fotografia, o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Koury (1995) defende que o registro fotográfico refletia o imaginário do progresso, registrava apenas o que era moderno e que a cristalização do olhar se fazia através da concepção de um novo reconhecimento da realidade nacional onde a pobreza e a feiura tornaram-se sinônimos.

106

Em Salvador, a implantação do novo sistema de transporte e a recriação do sistema viário dependiam da importação de novas tecnologias e materiais, exigindo investimentos de vultosos capitais. Dessa forma, geraram um aumento considerável de novos modelos de sistemas de condução e abertura de novas vias. Os investimentos de peso começaram a partir da década de 1870, com a elaboração e a implantação do sistema integrado de bonde de tração animal sobre trilho e o Elevador Hidráulico da Conceição. Esse sistema foi mais tarde ampliado com a implantação dos planos inclinados dos Gonçalves e Pilar e o Elevador do Taboão.

A partir de 1869, a gestão governamental (Gonçalves Martins, o então Barão de São Lourenço) e os empreendedores (dentre eles Antônio de Lacerda e família) investiram no desenvolvimento dos meios de transporte na crença de que a facilidade e a rapidez de locomoção, assim como o baixo custo das passagens, poderiam diminuir as tensões provocadas pela diferenciação espacial. E permitiriam

o acesso mais direto de toda a população ao comércio e aos demais serviços na área central, apesar de, ao mesmo tempo, gerarem novos pontos de tensões entre veículos e pedestres.

A cidade recebeu os bondes de tração animal, os chamados “Bondes a Burro”, uma invenção americana que funcionava sobre os trilhos (Imagem 3). Chegaram para regularizar o sistema de serviços de transportes. Salvador foi a segunda cidade da América do Sul a usar este sistema, ficando atrás apenas do Rio de Janeiro. Barreto (1969, p. 2) esclarece que com esse sistema a cidade “[...] progrediu e se civilizou e o povo adquiriu melhores hábitos e novos costumes”. Para Ruy Barbosa (apud BARRETO, 1969, p. 2),

[...] o bonde foi, até certo ponto, a salvação da cidade. Foi o grande instrumento, o agente incomparável do seu progresso material. Foi ele que dilatou a zona urbana, que arejou a cidade, desaglomerando a população, que tornou possível a moradia fora da região central [...].

A introdução dos “Bondes a burro” na paisagem da cidade deixou linhas rígidas que registraram os primeiros passos para implantação de sistema viário e o de transporte moderno e regular.

Paralelamente a esse crescimento, investiu-se nas ladeiras e no transporte vertical urbano voltado para o uso coletivo e público, num esquema de integração com a investida para melhorar as condições de articulação entre a Cidade Baixa – onde ficavam os centros de negócios – e a Cidade Alta, o setor administrativo e residencial, causando um movimento de convergência e fortalecimento do Centro Antigo da cidade.

O Elevador Hidráulico da Conceição foi a resposta à concessão de 1864 – que autorizava investimentos em meios de articulação entre os dois níveis da cidade. Essa proposta foi viabilizada entre 1869 e 1873, e se transformou no ponto de ligação mais forte entre esses dois pólos de convergência (Imagem 4). A partir daí, o progresso tecnológico dos transportes promoveu o surgimento de várias outras modalidades, em geral movidas à força animal, e o êxito com o elevador estimulou

a construção, alguns anos depois, do atual Elevador do Taboão, chamado também de “a Balança”. Porém, só a partir de 1897 é que apareceram os bondes elétricos.

O Elevador Hidráulico foi o primeiro e único equipamento urbano vertical do século XIX. Elemento urbano de arquitetura eclética oitocentista: fachada *art-nouveau* de acesso, situado à atual Praça Municipal. Foi a primeira e a única arquitetura de ferro da praça. A torre em estilo neogótico e fachada neoclássica, de acesso pela atual Praça Cairu.

Com o investimento em sistema de transportes articulados e no sistema viário, Salvador se modernizava e, apesar de ter sido a segunda cidade do Brasil a possuir o sistema a tração animal, estava à frente da ex-metrópole brasileira – Portugal – e, no Brasil, atrás apenas da capital Rio de Janeiro, em termos de modernização.<sup>2</sup> Segundo Bastos (1952), só em 1873 é que a primeira linha de transportes coletivos urbanos movidos por força animal, rodando sobre carris de ferro, começa a circular em Portugal entre Santa Apolônia e o Aterro. Foram transferidos para a Companhia Carris de Ferro de Lisboa todos os direitos e concessões dos irmãos Luciano Cordeiro e Francisco Maria Cordeiro de Sousa, chanceler no consulado dos Estados Unidos da América no Rio de Janeiro, lavrados no tabelião do Rio de Janeiro. Nesse período, em Salvador, as linhas que correspondiam a esse tipo de meio de transporte já estavam em fase de ampliação.

Pelo levantamento de datas de implantação dos sistemas de bondes a tração animal nas cidades brasileiras, feito por Waldemar Corrêa Stiel (1984), percebe-se que a maior parte das implantações desse tipo de bonde foi realizada nas décadas de 1870 e 1880 e outras foram realizadas nas primeiras décadas do século XX. O Brasil teve os serviços de bondes animados logo depois de Nova Iorque e, além disso, as companhias brasileiras tiveram concessões para construir, usar e gozar esse tipo de serviço em outros países como: Uruguai, Lisboa, Bruxelas e Paris.

---

2 No Brasil não existiam indústrias de material para transportes coletivos. A maior parte do material vinha dos Estados Unidos da América e da Inglaterra e uma pequena parte da Alemanha e Bélgica. O maior fornecedor de bondes era John Stephenson Com. Ltda. de Nova Iorque, que forneceu veículos para Santos, Salvador, Belém, São Luís e Porto Alegre. Para o Rio de Janeiro, forneceu os primeiros bondes elétricos. (STIEL, 1984, p. 12)

A fotografia documenta os relatórios de transformação do Lacerda.

Entre os últimos anos do século XIX até os anos 1930, o Elevador Lacerda (Imagem 5) e o Elevador do Taboão (Imagem 6) representaram o que se tinha de melhor em tecnologia de transportes. A corrida pelo progresso físico da cidade se acelerava e várias foram as intervenções urbanísticas realizadas em Salvador nessa época. A fotografia funcionou como testemunha ocular. O Elevador do Taboão pode ser considerado, humildemente, como a torre Eiffel soteropolitana, a única arquitetura totalmente em ferro fundido que ainda hoje existe no centro antigo da cidade de Salvador, atualmente desativado e abandonado.

Nesse mesmo período, especificamente nos anos 1920, o Lacerda foi metamorfoseado, toda a arquitetura de ferro em linhas *art-nouveau* do “Parafuso” foi trocada pela arquitetura do atual Elevador Lacerda (Imagens 7 e 8), e sua torre neogótica foi revestida em concreto armado pré-fabricado, caracterizando-se agora como estilo arquitetônico em linhas futuristas e *art-decô* (Imagens 9, 10 e 11). Todo o processo de reconstrução do Lacerda foi documentado por registros escritos e relatórios que seguiram acompanhados por seções fotográficas, que circulavam entre a sede da firma dinamarquesa Cristiani & Nielsen no Rio de Janeiro, responsável pela construção da nova versão do Elevador Lacerda, e a Linha Circular de Carris da Bahia, proprietária do ascensor vertical.

A fotografia foi o testemunho histórico da introdução da técnica dos transportes verticais (elevadores urbanos) e dos horizontais (os bondes puxados a Burro) da Salvador oitocentista. Registrou o progresso tecnológico que invadia a cidade e documentou o progresso técnico e a chegada da energia mecânica, que permitiu o uso de máquinas a vapor e, posteriormente, a eletricidade e o motor de combustão, dentre outras. Documentou, assim, a alteração da história dos transportes e da economia soteropolitana, pois o progresso técnico criou novos campos de investimentos, influenciou a vida das pessoas e determinou novos comportamentos.

## *Considerações finais*

O viajante, ao descrever e desenhar suas impressões da cidade, reproduziu imagens do mundo e das coisas do mundo soteropolitano, deixaram registros que hoje se constituem na memória visual de períodos históricos significativos para a compreensão das permanências e transformações ocorridas no desenho das cidades brasileiras. Os seus desenhos congelaram o tempo e retrataram os primórdios da formação do frontispício da cidade, a origem do seu sistema de circulação e transporte, os pontos estratégicos e, principalmente, resgataram os meios de transportes da época.

Os vestígios deixados pelo olhar do viajante, desenhador e fotógrafo, têm uma característica especial: a documental por registros visuais. Tais registros visuais, aqui no caso desenho e fotografia, são legados à memória perpetuando a recordação e preservando a identidade e a memória coletiva e/ou individual de um povo, pois desenhar e fotografar foram, e ainda são, métodos atuantes no registro da história da humanidade. Possibilitam a leitura crítica da história dos transportes de Salvador, assim como transmitem um conhecimento específico sobre esta realidade. Transformaram-se em monumentos, levando-se em conta um conceito mais moderno de que monumento é tudo o que pode evocar o passado e perpetuar a recordação.

Os pesquisadores sobre a história da cidade de Salvador têm nos desenhos, nas fotografias e nos relatos de viajantes fontes documentais importantes para a compreensão dos sistemas de transporte, de mercadorias e pessoas, e viário dos primórdios de sua fundação aos tempos atuais.

## Referências

- BOTTÉRO, J. et al. *Cultura, pensamento e escrita*. São Paulo: Ática, 1995. (Múltiplas escritas).
- CALDERÓN, V. *Biografia de um monumento: o antigo convento de Sta. Teresa da Bahia*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1970.
- CLARET, M. *A essência da intuição: a essência da sabedoria dos grandes gênios de todos os tempos*. São Paulo: Martin Claret, 1997. (Pensamentos e textos de sabedoria).
- KOOGAN, A.; HOUAISS, A. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Delta, 1994.
- KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios, 176).
- KOURY, M. G. P. Olhares sombrios sobre a cidade: a pobreza urbana através da fotografia. *Cadernos do CEAS*, Salvador, n. 158, p. 61-67, jul./ago. 1995.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. 3. ed. São Paulo: UNICAMP, 1994. (Repertórios).
- MOREIRA, A. A. A. *O espaço do desenho: a educação do educador*. 1983. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.
- NEISTEIN, J. *Feitura das artes*. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Debates, 174).
- PINSKI, C. B. (Org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- READ, H. *O sentido da arte*. São Paulo: IBRASA, 1996.
- SANTOS, J. L. *O que é cultura*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Primeiros Passos, 110).
- TRINCHÃO, G. M. C. *O parafuso: de meio de transporte a cartão postal*. 1999. 173 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.





IMAGEM I – Cadeira de Arruar

Fonte: Arquivo do Centro de Estudos da Arquitetura da Bahia (CEAB-FAU/UFBA).

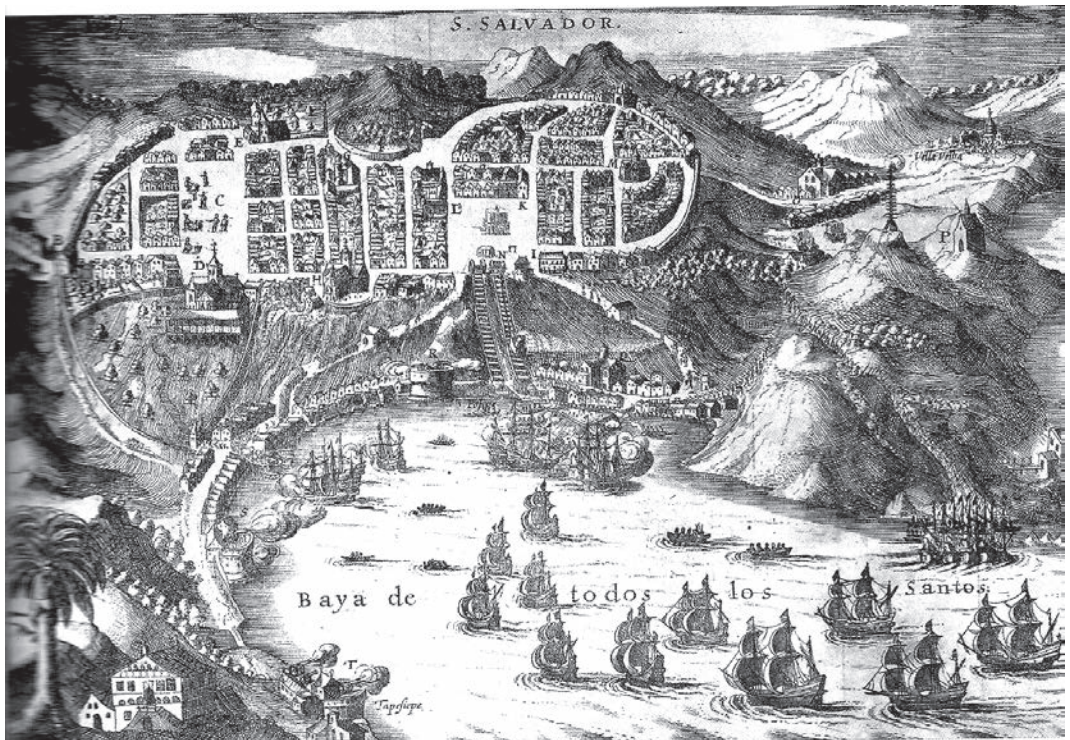
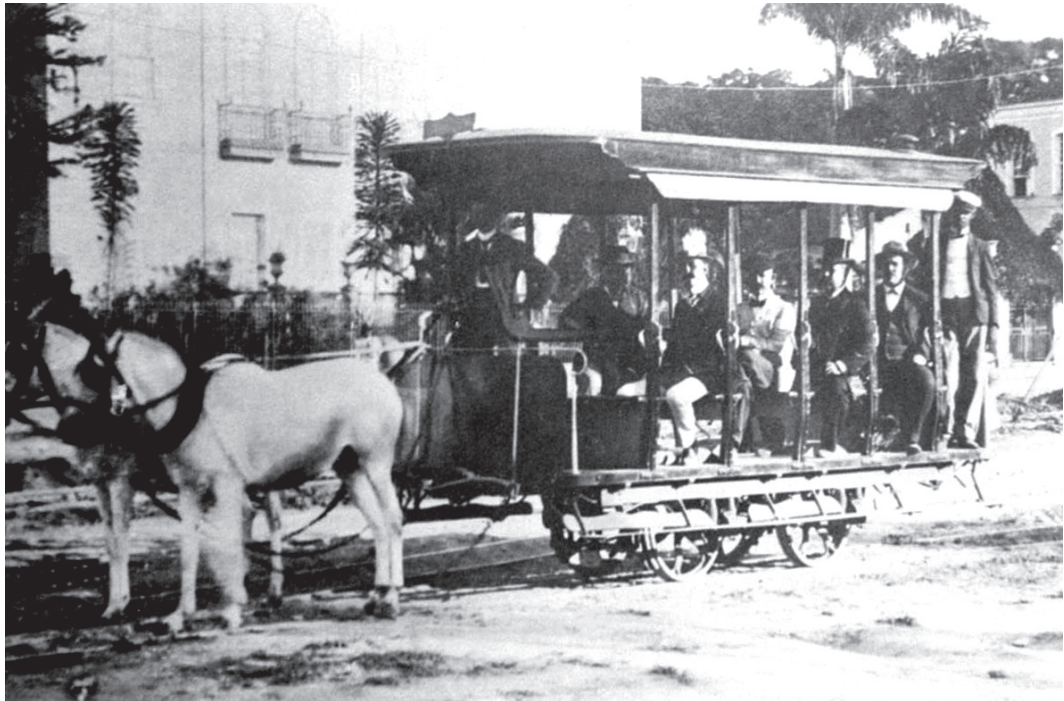


IMAGEM 2 – Os Guindastes

Fonte: Arquivo do Centro de Estudos da Arquitetura da Bahia (CEAB-FAU/UFBA).



**IMAGEM 3** – Bonde a Burro

*Fonte: Acervo do Arquivo Público do Estado da Bahia (APB). Fotógrafo desconhecido.*



**IMAGEM 4** – Elevador Hidráulico da Conceição – 1873

*Fonte: Acervo fotográfico da Companhia de Energia Elétrica da Bahia (COELBA).*



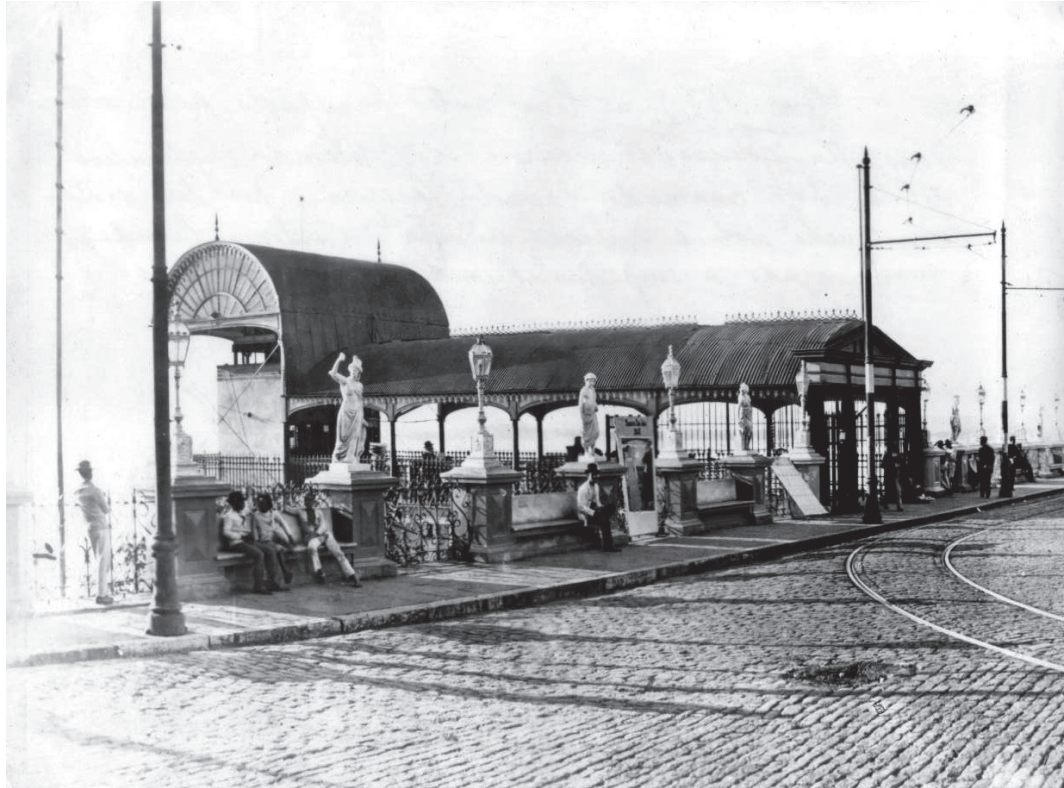
**IMAGEM 5** – Elevador Lacerda – 1930

*Fonte: Acervo fotográfico da Companhia de Energia Elétrica da Bahia (COELBA).*



IMAGEM 6 – Elevador do Taboão

Fonte: Acervo fotográfico da autora. Foto de Lysie Reis.



**IMAGEM 7** – Fachada Praça Municipal em Ferro

*Fonte: Acervo fotográfico do Instituto Feminino da Bahia.*



**IMAGEM 8** – Fachada Praça Municipal em Concreto

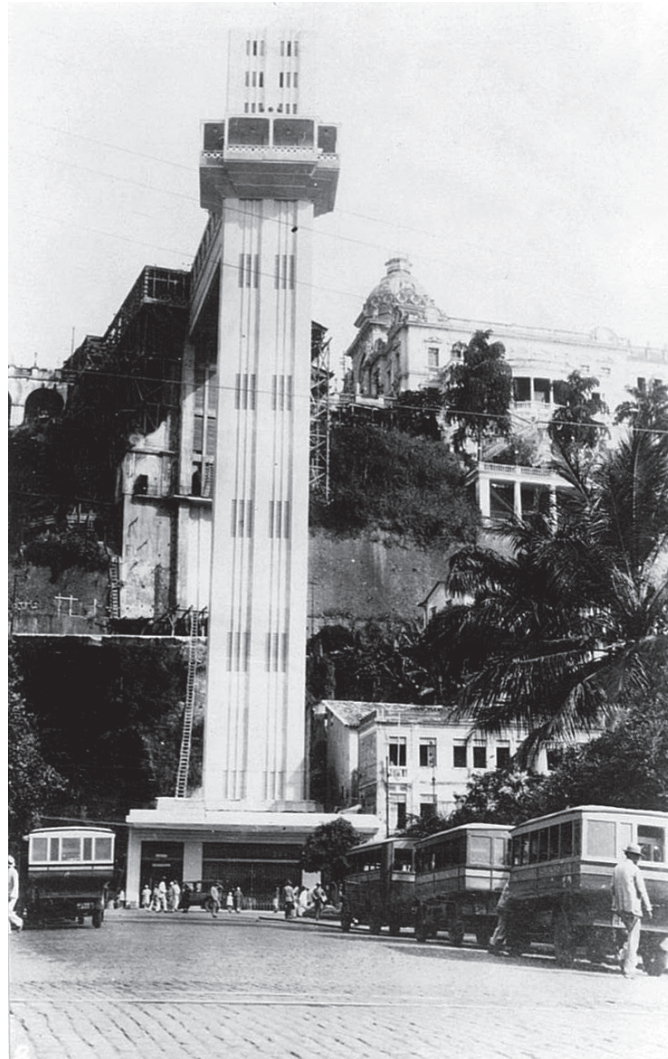
*Fonte: Acervo fotográfico da Companhia de Energia Elétrica da Bahia (COELBA).*



I2I

**IMAGEM 9** – Torre neogótica, século XIX

*Fonte: Acervo fotográfico da Companhia de Energia Elétrica da Bahia (COELBA).*



**IMAGEM 10** – Torre *art-decô* século XX

*Fonte: Acervo fotográfico da Companhia de Energia Elétrica da Bahia (COELBA).*



123

**IMAGEM II** – Fachada Praça do comércio século XIX

*Fonte: Acervo fotográfico da Companhia de Energia Elétrica da Bahia (COELBA).*



# 7

## *Fontes visuais*

### importância, análises e possibilidades

***Ivoneide de França Costa***

#### *Introdução*

As pesquisas atualmente apontam para o emprego das imagens como fontes visuais e não mais como ilustrações para história. A imagem está se tornando detentora de informações para as pesquisas, ampliando os tipos de fontes empregadas para se discutir questões relacionadas ao contexto social, econômico e político de pesquisas.

Ao tratar as imagens como fonte de pesquisas, critérios de análises são imprescindíveis para orientar a formulação de perguntas e a obtenção de respostas. De certo que tal investigação não se apresenta como uma atividade simples, faz-se necessário o conhecimento de quem as produziu, os motivos da sua execução, o contexto em que foi produzida, as influências, as práticas culturais interpessoais que as envolveram e outros fatores.

O presente texto busca enfatizar a importância do uso das imagens como fontes visuais iniciando pela mudança de postura com relação às imagens, em seguida destacando os aspectos relevantes no exercício das análises e, por fim, apontando alguns exemplos de imagens que servem de fonte para pesquisas na área de História e outros campos de estudos.

## *Repensando o uso das fontes visuais*

Durante muito tempo, as fontes visuais foram tratadas como ilustração para história, sem aproveitar o seu valor como expressão do momento histórico. Os historiadores não destacavam a relevância das informações provenientes desse tipo de fonte, deixando-as à margem dos acontecimentos históricos e servindo apenas para tornar o texto mais atraente. Para Meneses (2003, p. 19-20), essa prática ainda acontece e destaca o seguinte:

Com efeito, a História continua a privilegiar ainda hoje, a despeito da ocorrência de casos em contrário, a função da imagem com a qual ela penetrou suas fronteiras no final do século atrasado. É o uso como ilustração. Certamente, de início, a ilustração agia com direção fortemente ideológica, mas não é menos considerável seu peso negativo, quando o papel que ela desempenha é o de mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria.

126

Paiva (2002, p. 18) completa esse pensamento afirmando que “os historiadores e professores de História transformam-nas (as fontes iconográficas) em reles figurinhas e ilustrações de fim de texto e, pior, emprestam-lhes um estatuto equivocado e prejudicial ao conhecimento histórico”. Atualmente essa postura tem se modificado, novos métodos e novos objetivos de investigação têm propiciado novas abordagens que vêm privilegiar o uso das fontes visuais nas pesquisas históricas destacando seu valor cognitivo.

A fotografia é quem melhor representa esse papel pela sua utilização para estudos das memórias individuais e coletivas e pelos investimentos na sua documentação com a criação de bancos de dados. Aliadas à fotografia, destacamos desenhos, pinturas, gravuras, esculturas e toda a gama de representações que utilizam imagens, todo esse conjunto de fontes são denominadas de fontes iconográficas.

Iconografia, segundo Paiva (2002), é um termo que significa a imagem registrada e a representação por meio da imagem. Meneses (2003) define como métodos

para decodificar os sentidos originais da imagem, culminando com sua inserção numa “visão de mundo” da qual seria sintoma (iconologia) e quando essas imagens estão acessíveis o autor as define como iconosfera. Panofsky (2002) descreve a iconografia como o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma, distinguido entre tema ou significado e forma. O autor trata a imagem em três níveis: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica.

O primeiro nível, pertence ao âmbito da identificação das formas puras, configurações de linha, cor, representação do ser humano, animais, plantas, além das expressões e gestos representados. O segundo nível estabelece a identificação das imagens, histórias e alegorias.<sup>1</sup> Já o terceiro nível está no âmbito da análise dos pressupostos que revelam a atitude básica de uma nação, uma época, uma crença religiosa ou filosófica, assumidos consciente ou inconscientemente por um indivíduo e condensados numa obra. Os termos iconografia e iconologia são derivados do grego e significam, respectivamente, descrições de imagens, estátuas, pinturas, estampas, medalhas etc. e explicação de imagens e monumentos antigos. (GALVÃO, 1994)

127

Há nestas definições amplitudes diferentes de investigações, a primeira pressupõe a identificação dos elementos, a segunda, da imagem nas relações entre o que é representado, a terceira, uma metodologia de estudo da imagem no contexto social. Em meio às definições e métodos de análises das fontes iconográficas necessárias para pesquisas, queremos enfatizar o uso das fontes visuais sinalizando a sua importância como fonte imagética para o desenvolvimento de uma problemática histórica, seguindo o pensamento de Meneses (2003, p. 28) que afirma:

Não são, pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes.

---

1 Conforme definição do próprio autor, alegoria pode ser definida como combinações de personificações ou símbolos, ou as duas coisas ao mesmo tempo.

A partir desse pensamento, o estudo do ciclo completo dessa imagem na sua produção, circulação, consumo e ação (MENESES, 2003) contribuirão para compreendermos melhor momentos históricos e relacionados com a problemática que se quer estudar, a fim de tornar a pesquisa mais dinâmica.

Neste campo, as fontes iconográficas, como expressões históricas, além de subordinadas ao subjetivo do autor, estão inseridas num contexto social no qual ela foi produzida. O ato de expressar configura uma ação de representação de imagens com a intenção artística, política, social, econômica. Além de ser imagem-testemunho,<sup>2</sup> termo utilizado por Machel Vovelle (1997, p. 22), ela se apresenta como a própria história enquanto documento e parte da nossa realidade social.

### *Questões de análise das fontes visuais*

As imagens não possuem sentido, além do pictórico ou físico, se não a contextualizarmos. O contexto contribui para valorizar as imagens enquanto fontes históricas, como aponta Meneses (2003, p. 28):

Elas contam (as imagens) – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.

As imagens só assumem o *status* de fonte na medida em que compreendemos sua importância informativa constituída dos elementos que representa épocas, culturas, povos e vivências, realizadas no âmbito do emocional ao simbólico e experiências inseridas nas dimensões de tempo e espaço. Elas não se expressam sozinhas, necessitam ser decodificadas e interpretadas em função das necessidades de ressaltar sua participação na História. Aumont (1995) afirma que a

---

2 Para Vovelle (1997) a imagem testemunha, relata e contribui por si só, para construir o acontecimento em toda a sua espessura política, social e cultura.

representação do espaço e do tempo na imagem é quase sempre uma operação determinada por uma intenção mais global.

Na história, as imagens pintadas e desenhadas sempre estiveram presentes, basta folhear os livros que as identificamos nas várias épocas, é claro que isto se dá pela necessidade cultural de registrar os acontecimentos e as pessoas, muitas vezes encomendadas por quem exercia o poder. Ao utilizar essas imagens como fontes visuais, faz-se necessário atentar para algumas questões. A primeira repousa no fato que os registros históricos são sempre resultado de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção. (PAIVA, 2002) Nesse sentido, há de se inferir que as representações não são inocentes, uma gama de interferências atua na sua realização, seja de caráter subjetivo ou objetivo a quem realiza. E quem a realiza não é uma pessoa qualquer, possui conhecimentos de técnicas e regras as quais faz uso para tornar sua produção atraente e comercializável. Logo, a relação de quem a produz e de quem a requer é estreita, o que permite reconhecer, a partir de estudos históricos, imagens que retratem uma realidade inquestionável de uma época, ou até mesma representação de personagens com aspectos magníficos, a imagem não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas. (PAIVA, 2002)

O segundo ponto ressalta a importância da interpretação dessas imagens, o que Panofsky (2002) denomina como Iconologia. Nessa atividade, o caráter de tempo e espaço também se faz presentes. Nas análises, é fundamental o conhecimento de temas específicos ou conceitos que são transmitidos por fontes literárias ou orais; é o quem vem validar o que esta sendo representado. Aumont (1995, p. 250) expõe essa questão conforme citação abaixo:

Se a imagem contém sentido, este tem de ser 'lido' por seu destinatário, por seu expectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se

foram produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação).

Podemos ter compreensões diferenciadas conforme os interesse e momento histórico de quem as realizam. Paiva (2002) aponta para dois aspectos fundamentais na apropriação e ressignificação das imagens no tempo e no espaço. Primeiro, salienta a importância de reiterar o fato das representações integrarem a dimensão do real, do cotidiano, da história vivenciada de que dimensão o imaginário se faz presente nas representações influenciando diretamente nossos julgamentos. Discernir o imaginário do real é algo laborioso, necessitando de um mergulho profundo nos aspectos iconográficos. No segundo aspecto, o autor coloca como sendo necessário indagar, questionar, problematizar sejam elas quais forem às fontes icônicas e acrescenta “ler uma imagem sempre pressupõe partir de valores, problemas, inquietações e padrões do presente, que, muitas vezes, não existiram ou eram muito diferentes no tempo da produção do objeto, e entre os seus ou seus produtores”. (PAIVA, 2002, p. 27)

O risco de determinar valores não existentes às fontes também permeia esse tipo de análise. Adequar as representações a questões iconológicas não existentes na época é algo que possa existir, um seguro estudo literário contribuirá para que os equívocos não aconteçam.

### *O que podem nos oferecer as fontes visuais*

Vivemos expostos a todo tipo de imagens, seja em casa, na rua ou no trabalho. As imagens nos divertem, informam-nos, permitem que identifiquemos os símbolos e as regras da sociedade a qual estamos inseridos. Estas mesmas imagens passam a ser nossa história à medida que representa nossa cultura, nossos hábitos e interesses. Da mesma forma, as imagens que utilizamos como fontes

visuais permitem entendermos como viviam e agiam algumas culturas do passado distante ou mais próximo, são informações que denotam o valor cognitivo das épocas. Cognitivo<sup>3</sup> significa conhecimento, e esta qualidade é que queremos extrair das fontes. Desde os homens das cavernas, a civilização tenta registrar seus hábitos e sua cultura, esse ato permitiu o progresso de alguns campos de conhecimentos, haja vista que esse instrumento era o meio, aliado à literatura, mais próximo de adquirir conhecimentos.

Neste caminho, podemos destacar o uso dos registros para a arte, as ciências naturais e a biologia que exprimem a importância de usá-los como fonte para o estudo nestas mesmas áreas. Na arte, a representação por imagens já é intrínseca ao seu conteúdo. Um dos destaques nesse campo, podemos citar Leonardo da Vinci, que nunca deixa de estar em evidência ora pelas pinturas, ora pelas suas pesquisas e/ou projetos entre outras manifestações da sua criatividade e conhecimento. Os seus estudos de anatomia, engenharia, arquitetura e da natureza permitiram o aprimoramento da sua técnica. Tais estudos possibilitam realizar pesquisas sobre a personalidade do artista e retratar a época que ele viveu, tema que ainda aguça o interesse – pela quantidade de material entre desenhos, manuscritos e pinturas – de críticos, historiadores e artistas em geral. Abaixo temos algumas figuras que representam a habilidade de traçado e temas que demonstram a riqueza do seu conhecimento. Na Imagem 1, vemos um estudo sobre a anatomia humana realizado por Leonardo da Vinci, estudo que contribuiu para o conhecimento de partes do corpo e serviu de base para a composição dos seus quadros. A Imagem 2 apresenta um estudo de planta, provavelmente usado na criação de paisagens. Por fim, a Imagem 3 demonstra o pensamento inovador na construção de objetos de engenharia.

Nas ciências naturais, destacamos o uso de imagens nos registros dos viajantes naturalistas em expedições, que servem para estudos científicos bem como para conhecimentos da história do Brasil em especial. O desenho serviu para registrar as expedições científicas feitas pelos cientistas e viajantes naturalistas, traçando

131

---

3 Relativo a cognição ou a conhecimento, ver Ximenes (2000).

relações entre arte e ciências. Belluzzo (1994, p. 16) afirma que “o cientista utiliza a arte – desenho e pintura – para realizar experimentos a fim de obter meios de investigação operativa [...]” e acrescenta que “o sábio não se contenta em observar meticulosamente a natureza e copiá-la, pretende conhecê-la na sua essência”. O autor descreve a participação e a importância dos registros visuais nas expedições científicas realizadas no Brasil e salienta que o “olhar é o juízo de todas as coisas e pelo qual se permite a exploração do mundo”.

Encontramos registros na área da cartografia, plantas, anatomia, tipos humanos, paisagens, entre outros, que permitiram estudos da Botânica, Sociologia, Medicina, e claro da História. A Imagem 4, apresenta uma paisagem realizada a Carl Friedrich Phillip Von Martius que mostra aspectos da fauna e flora brasileira atribuída ao rio São Francisco. A partir dessa imagem, podemos desenvolver estudos voltados para áreas biológicas, artísticas e da história das ciências.

Ainda na área das imagens produzidas pelos cientistas, destacamos a produção iconográfica do baiano Theodoro Fernandes Sampaio, que possui vasto acervo iconográfico em desenhos, cartografia e engenharia. As duas representações, abaixo, fazem parte do que foi produzido por Theodoro Sampaio na expedição pelo rio São Francisco e a Chapada Diamantina realizada no século XIX, que representam aspectos das ciências naturais descritos por ele, onde passou.

132

### *Considerações finais*

Pelo exposto, verifica-se um pouco da amplitude das fontes visuais nas pesquisas históricas, reforçando o pensamento de Francastel (1990) ao analisar a importância das pinturas na sociedade, quando afirma que não basta mais que se veja em um quadro um tema anedótico; é preciso examinar o mecanismo individual e social que o tornou legível e eficaz.

É importante salientar que nas imagens apresentadas não foram realizadas análises, pois neste artigo não se pretende fazer análises, a função delas é de apresentar

aspectos históricos que servem de fontes visuais para compreendermos aspectos da época em que foram concebidas bem como informação de quem as produziu.

O historiador que se vale das fontes visuais em suas pesquisas amplia os horizontes de tratados e possibilita a participação efetiva das imagens na construção e reconstrução dos momentos históricos. Tratar imagens como fonte de pesquisa e expressão histórica conduz ao patamar de fonte de informação e assim podendo esta ser utilizada nos campo da Sociologia, Biologia e principalmente História objetivo primordial dessa discussão.

## Referências

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BELLUZZO, A. M. M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Odebrecht: Metalivros. 1994. v. 2.

FRANCASTEL, P. *Pintura e sociedade*. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GALVÃO, R. *Vocábulo etimológico, ortográfico e prosódico de palavras portuguesas derivada da língua grega*. Belo Horizonte: Garnier, 1994.

MENESES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So102-01882003000100002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So102-01882003000100002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 29 maio 2005.

PAIVA, E. F. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates).

VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Atica, 1997.

XIMENES, S. *Minidicionário da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

#### Fontes das imagens

Imagens: 01, 02 e 03: LEONARDO, da Vinci, 1452-1519. *Leonardo's anatomical drawings*. Dover art Library.

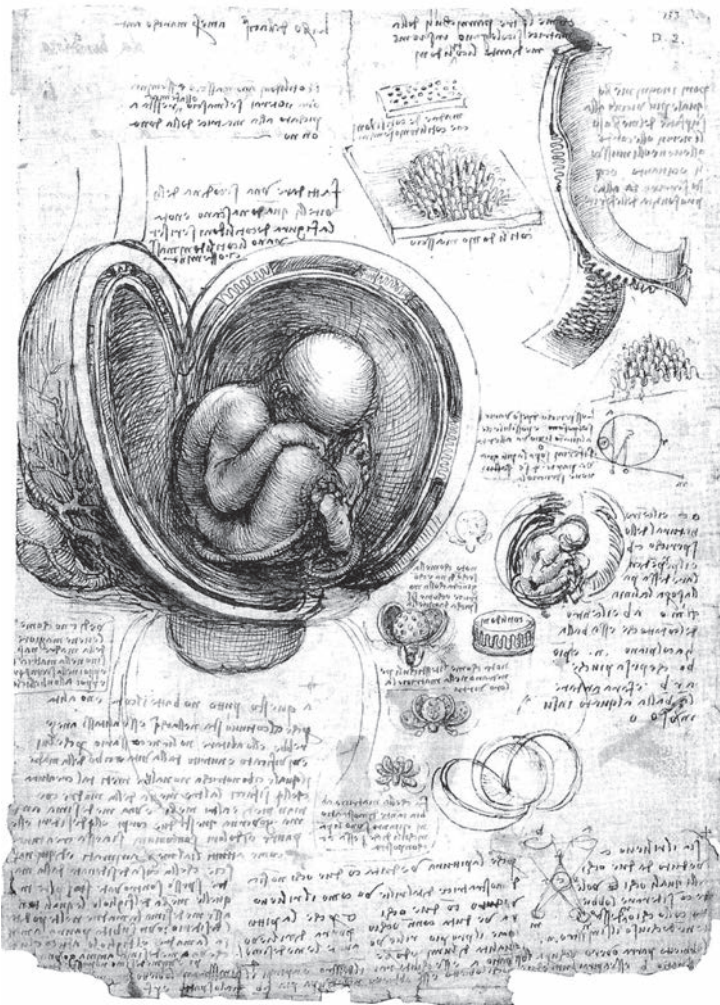
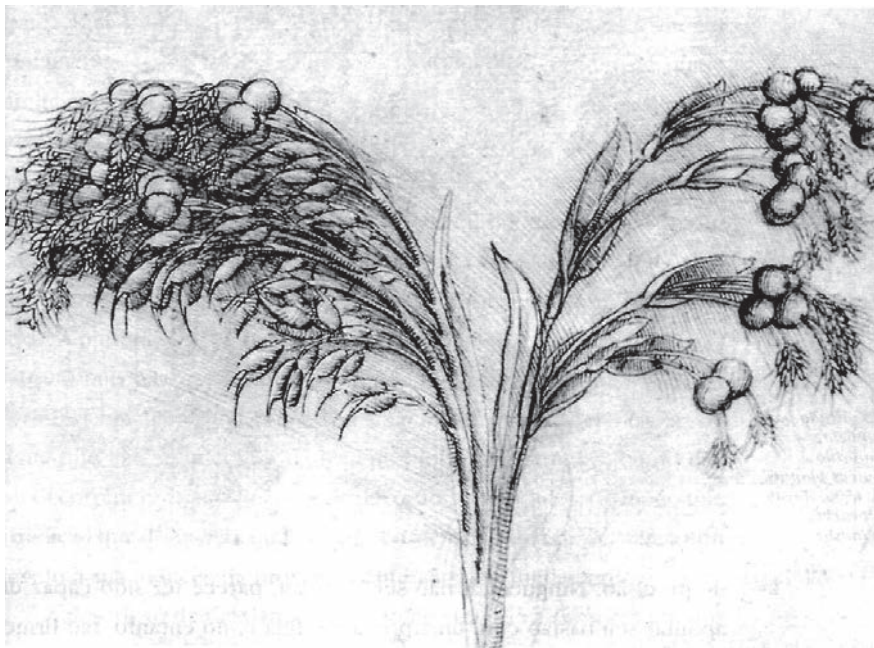


IMAGEM I – Estudo de anatomia

Fonte: Da Vinci (2004).



**IMAGEM 2** – Estudo botânico

*Fonte: Da Vinci (2004).*

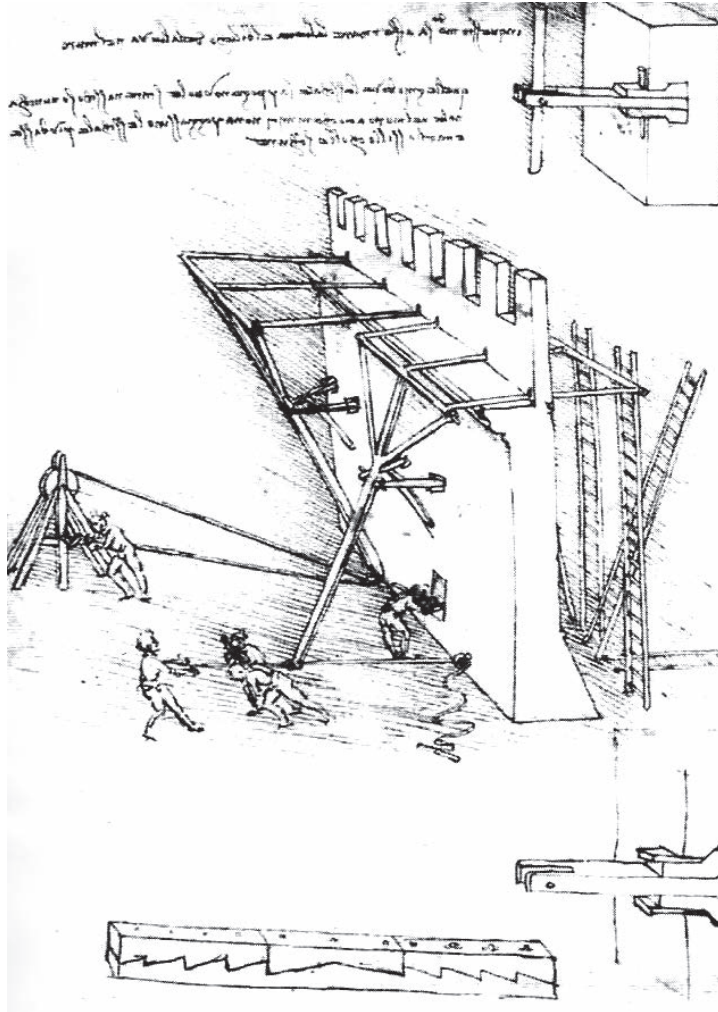


IMAGEM 3 – Estudo de engenharia

Fonte: Da Vinci (2004).



*Lagoa dos pássaros junto ao Rio São Francisco (ilustração que acompanha A viagem pelo Brasil, de Spix e Martius).*

**IMAGEM 4 – Fauna e flora brasileiras**

*Fonte: Belluzzo (1994).*

# *A imagem, o imaginário e a imaginação como expressões transdisciplinares*

**Miguel Almir Lima de Araújo**

139

## *A abordagem disciplinar*

Os paradigmas que predominam em nosso processo civilizatório estão profundamente imbuídos dos estatutos da ciência moderna que se lastreiam na abordagem disciplinar. Esta abordagem se instituiu a partir da emergência da chamada Idade Moderna em que a ciência se desvincula da Filosofia e da Teologia, estruturando-se assim como regime próprio de saber, independente dos demais campos (Arte, Filosofia, Religião, Mito...).

Em sua forma própria de constituir-se, a ciência se desdobra em campos específicos que passaram a ser chamados de disciplinas: Matemática, Biologia, Geografia, História, Física, Química, Sociologia etc. A estruturação de cada disciplina, desde suas especificidades, passa a se tornar uma via significativa para os

processos de expansão e de consolidação do conhecimento científico, e também como forma de entendimento e de explicitação de saberes acerca dos diversos campos da realidade biológica, física, sociocultural etc.

Porém, na proporção em que o conhecimento formatado por disciplina foi especializando-se, sofisticando-se e tomando rumos extremados com sua hiperespecialização, foi ocorrendo um descompasso bastante limitador e provocador de consequências dramáticas para a vida humana e para o ecossistema. Na proporção em que foram se desenvolvendo e se tornando predominantes, as abordagens e as pesquisas disciplinares se voltaram excessivamente para suas especificidades, perdendo de vista suas relações com a complexidade dos fenômenos, da vida, com a dinâmica das interrelações existentes entre os seus aspectos micro e macro.

O excesso de disciplinaridade incidiu na fragmentação das relações presentes entre os fenômenos da natureza, da cultura, da sociedade. Passou-se a considerar as partes de forma isolada, autônoma e independente do todo. Desse modo, na medicina, por exemplo, o médico do estômago parece não considerar que este faz parte da totalidade de um corpo. Trata apenas de sua especialidade, de seu fragmento, como se os diversos órgãos deste corpo não fossem complementares e interdependentes. Mais ainda, sabemos que este corpo não se constitui apenas de suas dimensões biológica e física, ele também é plasmado de afecções (emoções e sentimentos), de energias etc.

A supremacia da abordagem disciplinar, com “seu espírito monodisciplinar” (JAPIASSU, 2006, p. 38) foi trazendo implicações profundas para a formação das mentalidades incidindo em posturas mutiladoras das teias de relações que compõem nossos modos de ser e de estar no mundo. Nesse horizonte, a ciência institui a si mesma como forma única e verdadeira de conhecimento subestimando os saberes milenares das diversas tradições étnicas e espirituais; o pensar é privilegiado em detrimento do sentir; as potencialidades cognitivas e analíticas são superestimadas em detrimento dos sentidos intuitivos, afecionais (emoções e sentimentos), entre outros, nos processos de construção do conhecimento. A Arte, a Religião, o Mito passam a ser considerados como instâncias secundárias, quando não são denegadas.

Einstein (1982, p. 29) enfatiza que “não basta ensinar ao homem uma especialidade. Porque se tornará uma máquina utilizável, mas não uma personalidade”. Nesse rumo, o ser humano se separa de si mesmo e da natureza estabelecendo consigo e com esta uma relação mecânica e funcional, de apropriação e de usufruto imediato de acordo com os caprichos de seus propósitos materiais e produtivos. A natureza é vista e tratada apenas como um mero recurso ou instrumento utilitário e mercantil.

Assim, a ciência se desvincula da consciência. (MORIN, 1999) Desprovidos de princípios éticos, os seres humanos passam a utilizar funcionalmente os recursos da técnica e da tecnologia apenas a serviço de seus interesses mercantis incidindo em processos insanos de competição entre si próprios e de esgarçamento do ecossistema.

A predominância da abordagem disciplinar, em sua constituição isolada e mutiladora, implica na supremacia do ter pelo ter, do domínio dos artefatos materiais, do quantitativo, em detrimento do ser, da qualidade dos valores que dignificam e dão sentidos ao existir e ao coexistir humanos.

Na perspectiva dessa postura cientificista, a ciência, com o aparato de seu regime disciplinar, instaura-se e impõe-se de forma monológica e monocêntrica. O que não pode ser reduzido aos seus formatos e estatutos passa a ser considerado como epifenômeno, como algo irrelevante. O conhecimento tido como verdadeiro, claro e distinto é aquele que se circunscreve aos ditames e parâmetros da objetividade científica, da linearidade de suas leis, de sua precisão determinista. As dimensões mais vastas, fundas e incontornáveis da subjetividade humana como as afecções (o *pathos*, a paixão), os sonhos, a poesia, as crenças, os valores, os imponderáveis são desqualificados, pois não são passíveis de serem calculados e medidos nas fôrmas dos estatutos do conhecimento científico.

Durante o descortinar do século XX, foram surgindo diversos questionamentos e críticas contundentes a esses modelos positivistas e cientificistas predominantes. Desde a física quântica, com seus princípios de incerteza, de movimento e de complementaridade; o movimento ecológico, acentuando a relação de coexistência e de interdependência entre ser humano e natureza (ecossistema); a teoria do caos,

que enfatiza os princípios da desordem nos processos de construção de saberes e nos fenômenos biosocioculturais; o renascimento das tradições espirituais, em sua vertente afirmadora da importância da espiritualidade como cuidado com o sagrado, com o amoroso na constituição do humano; a emergência dos paradigmas da Complexidade ao afirmar que a cultura, a sociedade e a condição humana são formadas por fenômenos complexos e que, portanto, não podem ser reduzidos apenas ao crivo de disciplinas específicas e isoladas, a modelos monológicos e monossêmicos e que aqueles (a cultura, a sociedade, a vida) são estruturalmente constituídos de diversidade, pluralidade, ambiguidade, indeterminação, paradoxos, incertezas, contradições, interligações e complementaridades.

### *A abordagem interdisciplinar*

No bojo dessas inquietações e questionamentos, emerge a abordagem interdisciplinar que propugna a compreensão de que as diversas disciplinas que perfazem a ciência, além de suas especificidades e particularidades, são também campos complementares na estruturação dos fenômenos biosocioculturais. Ou seja, nenhuma disciplina específica possui autonomia absoluta. Todas elas, desde suas peculiaridades teóricas e metodológicas, devem contribuir para um melhor entendimento e compreensão da vida e dos fenômenos humanos, o que somente pode acontecer mediante uma relação de interligação complementar e dialógica entre as várias disciplinas.

O isolamento sistemático de uma disciplina das outras, como vimos, empobrece e desqualifica seus saberes específicos e a fragmenta incidindo em mutilação da própria vida. Essa postura leva à perda da percepção das relações de interseção existentes entre as disciplinas, as especificidades de cada área.

Portanto, a abordagem interdisciplinar se insurge como postura crítica ao excesso de disciplinaridade instituída pelo cientificismo que reduz e mutila a teia da complexidade da vida e propugna a articulação de relações intensivas e dialógicas entre as diversas áreas específicas de saberes científicos – as disciplinas –, considerando que cada uma destas, isoladamente, fica desprovida de significados

e sentidos. Estes significados e sentidos se descortinam desde a singularidade de cada uma destas dentro do dinamismo e da pluralidade que perfaz a totalidade dos fenômenos e saberes humanos.

Japiassu (2006, p. 39) declara que “a pesquisa interdisciplinar pode se revelar um poderoso antídoto à neurose e à anquilose que espreitam as instituições de ensino organizadas segundo um rígido modelo disciplinar [...] incapaz de enfrentar os fenômenos da complexidade”. Assim, a interdisciplinaridade expande e ultrapassa a visão disciplinarista, com suas características isoladoras e mutilantes, acentuando os nexos que interligam as múltiplas disciplinas na teia dos processos que se propõem a possibilitar entendimentos mais sistemáticos e críticos acerca dos fenômenos humanos dentro dos parâmetros que se referem ao campo da ciência, aos saberes científicos.

Porém, a interdisciplinaridade, mesmo alargando os horizontes do campo da ciência, potencializando relações dialógicas, de trocas e de enriquecimentos mútuos entre as disciplinas, ainda se territorializa apenas no campo do conhecimento científico com sua supremacia sobre os demais. Como afirma Nicolescu (1999, p. 46), de certo modo a interdisciplinaridade “ultrapassa as disciplinas, mas sua finalidade permanece na pesquisa disciplinar”. Portanto, não se estende de modo mais amplo para a conexão com os demais pilares de conhecimento humano que são codeterminantes e estruturantes da condição humana como a Arte, a Filosofia, o Mito, as Tradições Espirituais.

143

### *A abordagem transdisciplinar*

Diante dos fluxos tensoriais desses tempos crítico-seminais que atravessamos no mundo contemporâneo, em que os paradigmas cientificistas parecem estar se esgotando com seus desdobramentos segregacionistas e predatórios, a abordagem transdisciplinar se insurge como possibilidade de compreender e tratar os fenômenos humanos, a vida, desde um horizonte mais vasto e fundo, indo além da esfera do conhecimento científico. Essa abordagem se lastreia numa cosmovisão pluralista que busca compreender os fenômenos, a cultura, a vida,

a sociedade, desde olhares abertos que concebem a expressão de sua complexidade caracterizada por ambiguidades e paradoxos, contradições e incertezas estruturantes. Japiassu (2006, p. 41) pontua que “o transdisciplinar instaura uma visão globalizante: neutraliza a oposição centro-fronteira”. Supõe uma ruptura das tantas fronteiras sistematicamente instituídas entre os diversos campos dos saberes humanos, vislumbrando a religação destes.

A transdisciplinaridade, como afirma um de seus principais protagonistas, Basarab Nicolescu (1999, p. 46), constitui-se como uma concepção que se descortina “entre as disciplinas, através das disciplinas e além de qualquer disciplina”. Ou seja, ela considera a relevância das disciplinas como campos específicos de expressão dos saberes científicos, atravessa-as e interliga-as numa mirada interdisciplinar, e vai além destas, na proporção em que transita pelos diversos pilares de conhecimentos humanos como a Arte, o Mito, a Filosofia e as Tradições Espirituais. A perspectiva transdisciplinar compreende que somos, de modo estruturante, implicadamente constituídos de prosa e de poesia, de imanência e de transcendência, de materialidade e de espiritualidade, de *sapiens* e de *demens*, de unidade e de multiplicidade etc.

Noutro texto, afirmo que

A transdisciplinaridade constitui-se como ponte que une as diferenças, que religa os polos cindidos da inteireza das coisas, compreendendo a interação fecunda e criadora entre objetividade e subjetividade, quantidade e qualidade, masculino e feminino, transgredindo assim as dicotomias binárias e separatistas do paradigma da disciplinaridade. (ARAÚJO, 2002, p. 30)

Vislumbrando ultrapassar a supremacia das lógicas binárias com suas operações excludentes do *ou isto ou aquilo* em que o diferente fica descartado, a contradição é considerada uma degradação, o que é oposto, ou aparentemente oposto, é banido, a abordagem transdisciplinar se lastreia nas lógicas da inclusividade do *isto e aquilo* em que os diferentes são considerados como polaridades interpolares e, portanto, complementares na composição da complexidade, da pluralidade, da unidade e

da diversidade da cultura, do humano. (NICOLESCU, 1999; WUNENBURGER, 1990) Nessa esfera, os supostamente opostos (natureza e cultura, masculino e feminino, subjetivo e objetivo etc.) podem ser considerados como dimensões que se tensionam, incluem-se e codeterminam-se em planos mais visíveis ou invisíveis, conscientes ou inconscientes, como estados, condições e instâncias constitutivas do dinamismo da inteireza dos fenômenos, da vida.

As lógicas da inclusividade concebem a cultura e a vida como constituídas, em suas intensidades ontológicas, de processos dinâmicos de permanências, de mutações, de entrecruzamentos e de transformações constantes. Assim, apresentam a possibilidade de relações tensivas e dialógicas, desafiadoras e includentes entre ser humano e natureza, ordem e desordem, luz e sombra, subjetividade e objetividade em que os diferentes/diversos podem estranhar-se, entrecruzar-se, expandir-se e enriquecer-se, mútua e qualitativamente. Assim, as instâncias diferenciadas e até opostas podem se interligar e fomentar a expressão das potências “criantes” da vida na complexidade de sua inteireza. Inteireza esta plasmada de fluxos tensoriais, de unidade e de multiplicidade, de singularidade e de pluralidade.

A transdisciplinaridade, incluindo e indo além da esfera do lógico, do significado, prima pela compreensão e pela vivenciação do horizonte ontológico, pela busca de sentido existencial em que a vida é concebida, desde e estofo de suas múltiplas dimensões, em suas expressões micro e macro, imanentes e transcendententes, no dinamismo dos fluxos tensoriais, das intensidades de sua inteireza. Essa perspectiva transdisciplinar transita pelos vãos dos saberes e se adentra pelos desvãos da sabedoria primando pelas buscas e pelo cuidado com os valores humanos primordiais que nos robustecem humanamente.

Nessa perspectiva, a ciência, com seus modos próprios de conhecimento, traduz-se, não mais no único pilar, mas num dos pilares de saberes que, conjuntamente, e de forma complementar com outros pilares como a Arte, a Filosofia, o Mito, as Tradições Espirituais, potencializam buscas, compreensões e vivenciações vastas e fundas. Assim, a transdisciplinaridade pode ser traduzida na imagem da metáfora de uma encruzilhada em que se entrecruzam, tensionam-se, estranham-se, desafiam-se e entrelaçam-se os mais diversos campos de saberes e

sentires humanos desde as esferas do senso comum, do conhecimento científico, das linguagens de Arte, do espírito da Filosofia, dos mananciais de sabedoria das diversas Tradições Espirituais e dos símbolos míticos. A abordagem transdisciplinar procura, de forma rigorosa e ampla, crítica e fecunda, cavucar, atravessar e compreender a complexidade dos fenômenos humanos, da cultura e do existir humano, considerando o dinamismo de seus fluxos tensoriais, mediante as relações de complementaridade e de interdependência ontológicas e estruturantes da condição humana.

A transdisciplinaridade afirma a expressiva relevância e pertinência do conhecimento mítico, do campo do imaginário, do simbólico na constituição da teia polifônica e policrômica da cultura como instâncias tradutoras de sentidos humanos primordiais, como repertórios que nos atravessam por dentro desde as camadas mais difusas e incontornáveis do inconsciente individual e coletivo, do *fundo sem fundo* dos imponderáveis humanos.

Nesse horizonte, cada pesquisa específica, nas mais variadas áreas de conhecimento, deve vislumbrar e buscar compreender os fenômenos desde suas múltiplas formas de expressão e de conexão com os contextos biossocioculturais, considerando, portanto, que todo micro está vinculado a um macro, bem como, todo macro se constitui de micros, de modo implicativo e codeterminante.

Uma das características predominantes em nossos modos de relação com o conhecimento, sobretudo nas searas acadêmicas, é a postura excessivamente teórica e abstrata que desemboca, muitas vezes, em meros discursos verbais ou escritos desprovidos de carnalidade, de inserção na concretude do viver cotidiano das populações. Tendemos a ficar verborrágicos e até demagógicos com a sedimentação de muito saber abstrato, mas inócuo na medida em que este permanece apenas nessas esferas e não se adentra na nervura do viver cotidiano da humanidade. A abordagem transdisciplinar, desde seus modos expansivos de compreensão, concebe a relevância fundamental da articulação visceral e fecunda, tensiva e desafiadora, entre campo teórico e vivencial/experimental, entre o espírito das ideias e valores e as texturas pregnantes do existir encarnado.

## *A imagem, a imaginação, o imaginário*

Tratar dos temas entrecruzados da imagem, da imaginação e do imaginário, desde uma perspectiva mais vasta e funda, sobretudo nas searas da hermenêutica simbólica (ORTIZ-OSÉS, 2003), da antropologia do simbólico (LIMA, [19--]) e do imaginário (DURAND, 2002), e da fenomenologia (MERLEAU-PONTY, 1999), implica, necessariamente, em urdir concepções que se circunscrevem dentro do horizonte da abordagem transdisciplinar. A peculiaridade destes temas, caracterizados por sua polifonia, plasticidade e dinamismo, conduz-nos a formas de compreensão que, de modo estruturante, convocam os mais diversos campos de saberes. Essa compreensão implica em olhares transversais e multirreferenciais, na presença das lógicas da inclusividade que interligam os territórios codeterminantes da ciência, da Filosofia, da Arte, do Mito e das Tradições Espirituais.

A imagem, a imaginação e o imaginário estruturam-se desde uma encruzilhada mestiça em que se interpenetram esses diversos campos de saberes humanos e atravessam, de modo coimplicado, os sentidos da intuição e da razão, as esferas do consciente e do inconsciente, do pensar e do sentir, da objetividade e da subjetividade.

A expressividade polissêmica e plurilógica das imagens, de modo geral, é subestimada e desqualificada em nossos processos de formação, predominantemente lastreados nos paradigmas que privilegiam o conhecimento científico, com suas formas de percepção e de entendimento circunscritos aos ditames das lógicas instrumentais e funcionais. Na supremacia desses processos, prevalecem as linguagens verbal e escrita, com suas modalidades de expressão fundadas na linearidade e na objetividade, na monologia e na uniformidade. Com as mutações paradigmáticas que têm ocorrido nos últimos anos, esse panorama tem se alterado de forma significativa.

A imagem, como forma de expressão de significados e sentidos humanos, configura-se mediante formas diversificadas, vai além da linguagem meramente verbal e escrita e se constitui mediante os traços, as texturas, os contornos, os tons e movimentos do desenho, da pintura, da fotografia, da escultura etc.

Diante de suas características peculiares, a imagem exerce um poder muito expressivo nos processos de percepção, de transmissão, de interpretação e de invenção de significados e sentidos. Com o estofo de sua plasticidade e dinamismo traduzidos através do jogo das texturas de suas formas, dos ritmos de seus traços e movimentos, dos matizes de sua monocromia ou de sua policromia, as imagens despertam e mobilizam os sentidos perceptivos dos indivíduos suscitando modos abertos e vastos de interpretação, de compreensão e de fruição de significados e sentidos.

Eliade (1991, p. 8-9) considera que “as imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique: elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser”. As imagens, plasmadas como símbolos, perfazem o universo/pluriverso do pensamento simbólico, são pregnantes e anímicas e, assim, penetram com intensidade no senso intuitivo, nas afecções (emoções e sentimentos), nas camadas mais internas impulsionando percepções sutis e expansivas que alargam a sensibilidade, a consciência compreensiva, ultrapassando as esferas convencionais das linguagens verbal e escrita. Além da predominância das linhas retas, as imagens conduzem nossas percepções por caminhos curvos e pluralistas, por instâncias sincopadas e rítmicas nos adentrando com amplitude e proximidade no coração dos fenômenos, do existir. O dinamismo e a plasticidade das imagens tocam e convocam, comovem e sensibilizam, espantam e desafiam.

A força da imagem penetra nas dimensões imponderáveis do inconsciente e do consciente humano mobilizando os diversos sentidos perceptivos desde dentro dos quadrantes sinuosos de nossa subjetividade, fomentando as potências imaginárias, a imaginação “criante”, o pensamento inventivo. Suscita o campo da fantasia, dos sonhos e nos compele a imaginar novas formas e tons, novas paisagens e horizontes para o existir. Maffesoli (1995, p. 115) afirma que a imagem “está no próprio âmago da criação. Ela é verdadeiramente uma ‘forma formante’”. Seu dinamismo potencializa o surgimento de formas vivas que se desdobram em ideias, crenças e sensações que renovam e vivificam.

A curvilinearidade, os dobramentos, as texturas, os contornos, os movimentos, os tons que configuram os símbolos conformados em cada imagem instigam, de modo envolvente, os meandros da intuição, os matizes das afecções, o fulgor do pensamento; mobilizam o *pathos* (paixão) provocando espantos e admirações que impulsionam nossa consciência meditativa, nossa sensibilidade, para percepções que escapam aos padrões instituídos das formas meramente lineares e monológicas. Além desses padrões monológicos, a imagem se descortina como forma plurilógica na expressão de sua heterogeneidade e polissemia. Assim, expande e alarga os sentidos perceptivos e compreensivos para dimensões que são irreduzíveis aos padrões lógico-formais predominantes nos discursos escritos e falados convencionalmente. Além da funcionalidade técnica, dos formatos uniformes, as imagens revelam a pluralidade, a indeterminação e as contradições dos fenômenos socioculturais, da vida.

Eliade (1991, p. 11) realça que

[...] as Imagens são, por suas próprias estruturas, *multivalentes*. Se o espírito utiliza as Imagens para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente porque essa realidade se manifesta de maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressada por conceitos.

149

A riqueza maior da imagem está em sua imprecisão, em sua ambiguidade, em sua polissemia como tradutoras das sinuosidades, das incertezas e da complexidade do existir.

Com a força de sua plasticidade, a imagem desperta a sensibilidade humana para percepções e fruições mais envolventes e alargantes. Porém, como todas as criações humanas, a imagem pode ser utilizada, tanto para fomentar processos de emancipação, como processos de opressão. Pode potencializar processos estéticos que impulsionam a expressão de nossas potências “criantes” e inventivas, como tenho acentuado, e também pode incidir em processos anestésicos que massificam e domesticam. Um dos exemplos bastante evidentes e presentes em nosso cotidiano é a inflação de imagens que são utilizadas no *marketing* das

mídias, com seu poder quase onipotente que, com suas incursões apelativas e sedutoras, tende a envolver intensamente, com o propósito de anestésiar e aprisionar as pessoas nos artifícios das lógicas e das malhas do consumismo.

As tramas do imagético, com a singularidade de suas características, atravessam o campo do simbólico e imergem nas dimensões mais incontornáveis e vastas do existir, nos desvãos de suas sinuosidades. Transitam pelas heterogeneidades e paradoxos como instâncias estruturantes da condição humana. Desse modo, as imagens estão sempre abertas e indeterminadas. Eliade (1991, p. 174) pontua que “é a presença das imagens e dos símbolos que conserva as culturas ‘abertas’”. Em seus cruzamentos, podemos perceber e compreender as aberturas e indeterminações do existir, da cultura, dos fenômenos cotidianos. Assim, as imagens tendem a ser dialógicas, ultrapassam as monologias das linguagens monossêmicas e potencializam relações de interligação e de complementaridade entre os diversos, entre as diferentes culturas.

As imagens costumam se expressar como formas penúmblicas, imbuídas de lusco-fusco, o que nos implica com o cerne das coisas, dos fenômenos, da vida, nas tramas dos enigmas e paradoxos de sua complexidade. Mais do que explicar, as imagens nos implicam, atravessam-nos por dentro, aproximando-nos melhor das intensidades do vivido/vivente.

Maffesoli (1995, p. 115) acentua que “a imagem *religa*, fornece os vínculos”. Como expressão simbólica, a imagem tende a ligar, interligar e religar o que tanto separamos com a predominância das lógicas da exclusividade que mutilam e segregam. Interliga nossos sentidos intuitivos e racionais, o linear e o sinuoso, o analítico e o sintético, o dentro e o fora, os diversos significados e sentidos que constituem os fenômenos, as coisas, o existir.

A imaginação pode ser compreendida como nossa potência dinâmica de criação de imagens e que nos impulsiona a plasmar outras formas de perceber, de sentir e de conceber o ser, a vida, o mundo. Nossa capacidade imaginativa se estrutura desde nossas camadas mais inconscientes articulando as disposições racionais, intuitivas e sensíveis para projetar desenhos, movimentos, texturas, formas

novas de perceber, sentir e interpretar, de compreender e de inventar modos de ser e de estar no mundo.

A imaginação se nutre com a matéria animada de nossos sonhos que fecundam o espírito e a sensibilidade “criantes”, que nos dispõem para a poeticidade do existir, para o admirante, projetando-nos para os horizontes da utopia, da instalação do novo.

Bachelard (1990, p. 3) afirma que “pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. [...] Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”. Ou seja, na proporção em que imaginamos, mobilizamos potencialidades sensíveis, meditativas e criativas para desafiar o viver instituído e rotineiro, e, assim, inventar e instalar novos modos de vida, novas possibilidades de existir e de coexistir. A imaginação, com sua potência “criante”, transgressiva e transformadora, desinstala a normalidade do instituído, do ordinário, e nos convoca aos desafios do extraordinário. Durand (1995, p. 38) declara que “símbolo e imaginação têm o privilégio de ser a fonte da produtividade psíquica”. Com seu vigor seminal, a imaginação anima o corpo e a alma, inspira e engravida processos de criação e de recriação que fazem descortinar novos horizontes existenciais, novos modos de sentir e de pensar, de conduzir o existir.

Eliade (1991, p. 16) assevera que

Ter imaginação é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. [...] Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem ‘falta a imaginação’: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma.

A imaginação, com seu dinamismo mobilizador e inspirador, nos inquieta por dentro e nos conecta com as dimensões mais fundas do humano; vai além da ordem do lógico, do conceitual e nos faz penetrar nas estampas das tramas de nossas paixões e desejos, de nossas crenças e valores; desafia-nos para ações

inaugurais e metamorfósicas que podem descortinar horizontes novos em que podemos afirmar e realçar nossas capacidades inventivas e renovadoras da vida, de plasmar sentidos existenciais. Bachelard (1990, p. 47) assevera que “a imaginação é o princípio de uma eterna juventude” que infunde elã vital e que nos mantém vivos, redivivos.

O imaginário pode ser compreendido como um composto, um amálgama, uma teia sincopada e complexa de imagens, matizada de policromia e de polifonia e que se estrutura, sobretudo, nos interstícios de nossas camadas mais inconscientes. Essa teia emaranhada é constituída pelo entrecruzamento de imagens difusas que traduzem sentires e crenças, pensares e valores que sedimentamos nas experiências vividas pelas travessias cotidianas, nas trajetórias existenciais, de modo consciente, e mais ainda, inconscientemente. O imaginário se localiza no limiar, no entre-lugar em que se interpenetram o consciente e o inconsciente. As imagens sedimentadas no ondular das contingências revelam as intensidades do pulsar de nossas dores e prazeres, tristezas e alegrias, angústias e desejos.

Nessa perspectiva, o imaginário se compõe desde os repertórios sinuosos e moventes dos sentires e pensares, penetrantes e vastos, que estruturam as aventuras de nossas subjetividades; como um magma que nos impulsiona e inspira nos compassos do devir. Durand (1964, p. 64) assevera que “o imaginário confunde-se então como o dinamismo criador, a amplificação ‘poética’ de cada imagem concreta”. As potências do imaginário provocam espantamentos e agônias que nos compelem a processos transgressivos de criação e de recriação de significados e sentidos. Convoca-nos ao exercício da *poiesis*, dos partejamentos inaugurais.

Ruiz (2003, p. 32) afirma que

O imaginário corresponde ao aspecto insondável do ser humano, em que se produz, além de todos os condicionamentos psíquicos e sociais, o elemento criativo; ele constitui o *sem-fundo* inescrutável da pessoa humana, que possibilita a imaginação e também a racionalidade como dimensões próprias do humano.

Como constructo vasto e fundo que se estrutura em nossas camadas psíquicas, mais incontornáveis e imponderáveis, nos desvãos do sem fundo humano, o imaginário nutre, inspira e fecunda o pensamento inventivo, a sensibilidade “criante”, a consciência meditativa, o senso intuitivo. Os repertórios de imagens imbuídas de significados e sentidos que perfazem o imaginário fornecem elementos que provocam as capacidades imaginativas para a instalação de processos afirmadores, renovadores e transformadores desses próprios significados e sentidos nos fluxos de nosso ser no mundo com os outros.

Destarte, os fulcros do imaginário, imbuídos da profusão e das intensidades de suas imagens, insuflam a psique, convocam os sentidos da intuição, das afecções e da razão, para os desafios dos processos envolventes de plasmação, de criação e de transmutação que infundem sentidos ao existir.

### *Arremates*

Desde essas perspectivas de compreensão, o imaginário se configura como um magma, um constructo necessariamente transdisciplinar que se revela (velando) mediante o dinamismo e a plasticidade das imagens, dos símbolos que o constituem como uma fonte inesgotável e nutriz que anima e mobiliza nossa potência imaginativa, nossa imaginação, nossa sensibilidade e consciência compreensiva nos influxos das “itinerrâncias” das ações cotidianas.

Nossos imaginários, constituídos com as substâncias dos sentidos racional, intuitivo e afecional, são atravessados por luzes e sombras, e podem-se traduzir num núcleo seminal donde, através dos flancos da imaginação, constela os feixes das intensidades de nosso pensamento e sensibilidade “criantes”, mediante o fecundar e o jorrar dos processos de afirmação, de fruição e de transformação do viver nos entretons de sua complexidade.

As potências da encruzilhada do imaginário representam um tesouro composto pela riqueza simbólica da policromia e da polifonia de suas imagens, grávidas de significados e sentidos, que, desde as camadas inconscientes da psique,

dos desvãos da subjetividade humana, tensionam-nos, provocam-nos, espantam-nos e inspiram-nos desde dentro.

A expressividade das imagens, da imaginação e do imaginário, de forma pregnante e anímica, toca fundo no corpo e na alma e entrecruza, de modo interdependente, os mais diversos campos de saberes e sentires, realçando as potencialidades complementares destes, podendo proporcionar uma compreensão e uma vivência transdisciplinar dos fenômenos socioculturais, do existir e do coexistir humanos, em sua *unitas multiplex* (unidade na multiplicidade).

## Referências

ARAÚJO, M. A. L. *Laços de encruzilhadas: ensaios transdisciplinares*. Feira de Santana: UEFS, 2002.

154

ARAÚJO, M. A. L. *Os sentidos da sensibilidade: sua fruição no fenômeno do educar*. Salvador: EDUFBA, 2008.

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, G. *A fé no sapateiro*. Brasília, DF: UNB, 1995.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Ed. 70, 1964.

EINSTEIN, A. *Como vejo o mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- JAPIASSU, H. *O sonho transdisciplinar e as razões da filosofia*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- JUNG, K. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LIMA, M. *Antropologia do simbólico: ou o simbólico na antropologia*. Lisboa: Ed. Presença, [19--].
- MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORIN, E. *O método 5: a humanidade da humanidade: a identidade humana*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- NICOLESCU, B. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Triom, 1999.
- ORTIZ-OSÉS, A. *Amor y sentido: una hermenêutica simbólica*. Barcelona: Anthropos, 2003.
- RUIZ, C. B. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.
- SOMERMANN, A. *Inter ou transdisciplinaridade?* São Paulo: Paulus, 2006.
- VEGANI, T. *Excrementos do sol: a propósito de diversidades culturais*. Lisboa: Pandora, 1995.
- WUNENBURGER, J.-J. *A razão contraditória: ciências e filosofias modernas: o pensamento do complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.



# O desenho de resistência na cidade da videovigilância

**Eledison de Souza Sampaio**

157

## *Introdução*

O texto busca ampliar as discussões sobre os efeitos da videovigilância, enunciando desenhos de resistência na cidade contemporânea. Inicialmente, discute questões mais gerais da vigilância e do controle em Michel Foucault e Gilles Deleuze para, em segundo momento, colocar a discussão sobre resistência. O texto procura discutir as câmeras de vigilância como dispositivos<sup>1</sup> que de alguma

---

I O conceito de dispositivo aqui é empregado nos termos de Foucault, segundo o qual trata-se de “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos”. (FOUCAULT, 2000, p. 244) Autores outros, a exemplo de Agamben (2009), redefinem o dispositivo procurando ressaltar as dimensões de violência e dominação que se aprofundaram no cenário biopolítico contemporâneo.

forma materializam tentativas de homogeneização, desdobrando efeitos antidemocráticos nas cidades atuais. (FUCHS, 2011)

Em face disso, o texto dialoga com algumas “imagens” que, segundo entendo, representam uma negação ao regime de vigilância visual vigente no capitalismo de controle. (DELEUZE, 1992) Tais procedimentos são aqui pensados enquanto desenho, seguindo os passos de Campos (2007), para quem o desenho nos muros, em seu sentido mais amplo, é desregrado e transgressor, portanto vai além das regras firmadas por certa racionalidade instrumental.<sup>2</sup>

O texto que segue procura ressaltar um tipo de olhar criativo sobre a cidade que sobrevive e que se desenvolve à revelia das ameaças constantes de homogeneização e da globalização – processos que possuem relação íntima como o modo de funcionamento dos regimes tecnológicos de vigilância e controle das sociedades atuais.

### *Panóptico e controle interpostos na cidade contemporânea*

158

Uma das perspectivas correntemente utilizada pelos pesquisadores para estudar as novas tecnologias de vigilância urbana, especialmente a videovigilância, parte das reflexões teóricas desenvolvidas por Michel Foucault e Gilles Deleuze. Em seu *Vigiar e punir*, Foucault (2013) chama atenção para o modo como a sociedade disciplinar celebrou a totalidade<sup>3</sup> e a homogeneidade, a despeito das liberdades e da pluralidade. Os esquemas de vigilância analisados por Foucault ocorriam por via presencial e concentraram-se nos espaços fechados – escolas, prisões, fábricas – por confinamento, enquanto que, na sociedade estudada por

---

2 Mais à frente, indicaremos alguns problemas envoltos à predominância da racionalidade instrumental nas sociedades atuais.

3 Pode-se dizer, na esteira do pensamento de Foucault, que o caráter totalitário da sociedade disciplinar foi representado de forma ilustrada no célebre livro *1984*, de George Orwell, e no filme *O show de Truman*, dirigido por Peter Weir. O filme vem refletir sobre as problemáticas da vigilância totalitária abordada por Orwell. O que George Orwell não imaginava, com seu diagnóstico futurista, é que a vigilância seria vista como algo necessário, algo reconfortante, um divertimento, seguindo um contexto onde a vigilância seria reduzida a um eletrodoméstico. (BENTES, 2003)

Deleuze (1992), o controle difundiu-se por todos os espaços, públicos e privados, o que veio a ampliar a esfera de efeitos sobre a cultura e a sociedade.

Enquanto forma de poder/saber disciplinar, a vigilância comparece nos estudos de Foucault como dimensões gerais de dominação que operam a partir de certos métodos – tais como a observação hierárquica, o julgamento e o exame. (FOUCAULT, 2013) Tais métodos, valendo-se do enclausuramento<sup>4</sup> dos indivíduos, revestem-se dos objetivos de normatizar, hierarquizar, punir, homogeneizar, diferenciar e excluir. (FOUCAULT, 2013) Daí que, por detrás da vigilância do panóptico, existe “um conhecimento sobre o homem”; um conhecimento que focaliza o indivíduo para perceber se sua subjetividade está se comportando como deve ou não – se ele está obedecendo as regras ou não. (FOUCAULT, 1994 apud FUCHS, 2011, p. 117) E pra isso seria preciso um regime de visibilidade incessante que, ao estabelecer uma relação de docilidade/utilidade, contextualiza um conjunto de processos em que o corpo é tomado não como potência, mas como uma peça com usos e espaços determinados – “corpos dóceis”. (FOUCAULT, 2013, p. 131) Com efeito, o panóptico, pensado de modo ilustrado por Jeremy Bentham, vem a constituir “uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder”. (FOUCAULT, 2013, p. 192) Dessa forma, uma das dimensões sobre a vigilância considera que ela que “é inerentemente coercitiva e dominadora – a negatividade é a pura imanência da vigilância”. (FUCHS, 2011, p. 117)

Em algumas passagens de *Conversações*, Deleuze (1992) ponderou que o controle não estaria substituindo totalmente a disciplina, mas complementando-a; seria um contexto societário marcado por inúmeros dispositivos de controle e disciplina, caracterizando um quadro de vigilância tecnológica por redes múltiplas e difusas – certamente uma vigilância mais sutil e modular, exercida por meios mais refinados que investem os desejos da população. Deleuze (2011), no

---

4 O próprio Foucault (1987, p. 122) advertiu que “o princípio da clausura não é constante, nem indispensável, nem suficiente nos aparelhos disciplinares. Estes trabalham o espaço de maneira muito mais flexível e mais fina”.

livro em que intitulou *Foucault*, chamou atenção para a dupla faceta do panoptismo disciplinar:

[...] quando Foucault define o Panoptismo, ora ele o determina concretamente, como um agenciamento óptico ou luminoso que caracteriza a prisão, ora abstratamente, como uma máquina que não apenas se aplica a uma matéria visível em geral (oficina, quartel, escola, hospital, tanto quanto a prisão), mas atravessa geralmente todas as funções enunciáveis. A fórmula abstrata do Panoptismo não é mais, então, ‘ver sem ser visto’, mas impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer. (DELEUZE, 2011, p. 43)

Tais palavras remetem, inevitavelmente, àquilo que Foucault chamou de diagrama, que seria, no dizer de Deleuze (2011, p. 44), uma “máquina abstrata” que existiu mesmo nas sociedades antigas (de soberania), ainda que com outras matérias e funções. O diagrama, enquanto construção histórica e com capacidade de atualização, “é altamente instável ou fluido, não para de misturar matérias e funções de modo a constituir mutações”. (DELEUZE, 2011, p. 44-45) Isso significa que a vigilância é um fenômeno aberto e histórico, e não um sistema duro e estável no tempo/espaço; é justamente essa capacidade de multiplicação dos mecanismos disciplinares – ademais, da possibilidade de diagramas intermediários – que parece razoável pensar que a videovigilância pode ser entendida mais como um desdobramento do que como uma negação/superação do panoptismo.<sup>5</sup>

Recorrer ao panóptico representou um movimento importante no pensamento foucaultiano, posto que permitiu mostrar como a lógica do dispositivo disciplinar pode ultrapassar os espaços intramuros e, alavancar, de maneira invertida e veloz, a atuação de dispositivos em ambientes abertos, por todo o corpo social. Duas passagens sugerem essa tendência expansiva do panóptico:

---

5 Concordando com essa premissa, podem ser citados os estudos de Negri & Hardt (2006), Fuchs (2011) e Duarte (2010).

O esquema panóptico, sem se desfazer nem perder nenhuma de suas propriedades, é destinado a se difundir no corpo social; tem por vocação se tornar aí uma função generalizada. [...] Tem um papel de amplificação: organiza-se o poder, não é pelo próprio poder, nem pela salvação imediata de uma sociedade ameaçada: *o que importa é tornar mais fortes as forças sociais – aumentar a produção, desenvolver a economia, espalhar a instrução, elevar o nível da moral pública; fazer crescer e multiplicar.* (FOUCAULT, 2013, p. 196-197, grifo nosso)

Nesse contexto, a chave interpretativa básica para entender os efeitos dos dispositivos de videovigilância na cidade busca associar os estudos de Foucault aos de Deleuze, colocando os dois autores em interação com estudos mais recentes sobre o tema, tanto em âmbito nacional quanto internacional. No Brasil, o apoio empírico do estudo de Melgaço (2012) nos dá base para entender que as câmeras de vigilância, sensores, cercas elétricas, dentre outros procedimentos de racionalização<sup>6</sup> do espaço urbano, incorporaram-se às paisagens urbanas gerando efeitos variados, que podem ir desde a segurança até a produção da violência.

161

Melgaço (2010), tendo por base as reflexões de Milton Santos, argumenta que a racionalização do espaço via câmeras de vigilância tem o sentido de tornar a cidade controlada e previsível, negando, com isso, o potencial criativo que decorre das relações conflituosas entre os sujeitos sociais. Porém, o mesmo autor pondera que o posicionamento fatalista de que “tudo está controlado e que não há saída” deve ser visto com mais cuidado, pois a resistência criativa da qual nos falou Deleuze (1992) também emerge dentre os efeitos do capitalismo atual. Quer-se dizer que, de forma coexistente aos processos de racionalização do espaço e seus efeitos assimétricos, há de se falar também em contrarracionalidades, o que também pode ser entendido como resistências. O processo de subversão da lógica racionalista encontra nas narrativas sociais a titulação de

---

6 Por racionalização, entende-se um conjunto de procedimentos (tecnológicos ou não) sobre o espaço que tem a intenção de torná-lo previsível e controlado, podendo se dar “através da demarcação de limites, da construção de barreiras, de muros, de construções que regulem os movimentos das pessoas e selecionem aquelas que terão o privilégio de frequentar um determinado lugar”. (MELGAÇO, 2012, p. 199)

um mal eminente, talvez porque a resistência parece ter relação significativa com algumas noções que questionam o projeto humanista, tais como: devir, transformação, trevas, profundidade, horizontalidade. Assim, a videovigilância assume a forma de dispositivo moral que atualiza novas formas de manifestação do poder: “nessa mesma linha de oposições produzidas, como essa entre o Certo e o Errado, os dispositivos tecnológicos de vigilância vão agregando outras, tais como: o Bem e o Mal, a Ordem e a Desordem, a Vítima e o Criminoso”. (CASTRO; PEDRO, 2010, p. 57) Tais definições de cunho moral e religioso parecem justificar fenômenos de exclusão e segregação social, que reaparecem cotidianamente como um mal necessário na cidade contemporânea.

Em sentido convergente a Melgaço (2010), ainda que com outra abordagem, Kanashiro (2006) estudou a forma como os processos de revitalização urbana se articulam com práticas de videovigilância, fazendo emergir um sentido geral de fazer desaparecer o errante/desviante, ou seja, aquele que se destaca do fluxo na multidão. (KANASHIRO, 2006) Grosso modo, essa autora percebeu que a vigilância visual foi implantada visando o duplo efeito de eliminar os “indesejáveis” e disciplinar os “desejáveis” de determinados espaços da cidade.<sup>7</sup>

Dessa maneira, a base compreensiva aqui proposta concebe a videovigilância enquanto dispositivo do funcionamento do poder na atualidade. Partimos do entendimento de que a vigilância tem relação íntima com dominação e essa com despolitização. (DUARTE, 2010, p. 114) É preciso dizer que o que estamos propondo não é uma negação da técnica<sup>8</sup> – o que seria tolo e ineficaz –, mas uma chamada para reflexão sobre o cinismo e a sutileza dos processos de dominação contemporâneos. A heterogeneidade sob controle significa um adestramento das identidades, e, portanto, aponta para uma negação do conteúdo imprevisível e improvável que permeia a cidade. Corroborando com a crítica das sociedades

7 Marta Kanashiro (2006) concentrou seus estudos no Parque Estação Luz, em São Paulo.

8 Nesse texto, assumimos a perspectiva de ressaltar alguns efeitos negativos das tecnologias de poder; não se trata, porém, de entender a tecnologia como algo bom ou ruim em si – o que seria um determinismo tecnológico –, mas de tentar fugir da razão cínica que negligencia a violência das práticas de vigilância e controle dos tempos atuais.

de controle, Kanashiro (2006, p. 79) infere que os dispositivos de videovigilância carregam como bojo não um incentivo aos conflitos, mas a neutralização destes, participando ativamente de um conjunto de processos, urbanísticos ou não, em que a cidade é tomada como um sistema total de iguais. Daí que a função dos dispositivos produtores de imagens visa estabelecer uma *imposição da exposição* que funcione produzindo efeitos inibidores de resistências.

Outra intenção, ainda que secundária nesse texto, é atentar para o modo cínico como as noções de harmonia e consenso estão presentes nos discursos dos dispositivos de poder – urbanístico, midiático, das instituições e do Estado – sob forte apelo de um humanismo convencional.<sup>9</sup> A vigilância e o controle, articulados ao *sonho humanista*<sup>10</sup> de cidade do pensamento único,<sup>11</sup> operam de modo a descentralizar a multidão de singularidades, com o sentido de enfraquecer e dominar com mais eficácia.

### *O desenho nos muros da cidade contemporânea*

O percurso desenvolvido até aqui tenta dar conta de uma caracterização mais ampla das sociedades disciplinares e de controle. O próximo passo é dar visibilidade ao que estamos chamando de “desenho de resistência” frente aos dispositivos de videovigilância. Trabalhar a noção de resistência é importante para reafirmar que a pulsação e trânsito do sujeito contemporâneo não cabem em categorias fixas e estáveis, pré-determinadas e supostamente iluminadas.

Através dos desenhos nos muros, pode-se entender como o sujeito contemporâneo elabora formas políticas de transgressão do ambiente urbano. O muro, muito além de divisor dos ambientes públicos e privados, garante-se como um suporte material para a eclosão de exercícios políticos potenciais. Sua

---

9 Com efeito, pode-se dizer que o humanismo convencional tende a ser reducionista dos fluxos culturais, pois se propõe a simplificar aquilo que é diverso e se faz em devir. (ZIZEK; DALY, 2006)

10 Uma reflexão interessante que mostra os encontros e desencontros entre os movimentos anarquistas e o projeto humanista pode ser encontrada no texto de Passetti (2000).

11 Ver Arantes, Vainer e Maricato (2000).

importância, nesses termos, remete a uma dupla face do fenômeno político: “se o muro é lugar de ordem e harmonia, também é lugar de confronto e desobediência”. (CAMPOS, 2007, p. 252) Entendendo o perigo das noções de consenso e harmonia, tendo em vista a lógica como são empregadas para justificar consensos na cidade, optaremos por pensar o muro enquanto *locus* de conflito por excelência. Ou seja, o muro é tomado aqui menos como uma ideia de partilha do que de conflito.

O muro, ou melhor, o que ele proporciona como espaço potencial para o agir político,<sup>12</sup> comparece como forma de afirmação da cidade enquanto campo plural, performático e contraditório, ainda que subsistam as tentativas de homogeneização e domesticação das culturas. Se entendermos a cidade como arena dissensual, parece oportuno pensar que o muro é um campo conflituoso, onde se afrontam identidades com visões, intenções e discursos diferenciados. Trata-se de pensar o muro como um campo de disputas, onde as forças eminentes e plurais se digladiam, desmanchando consensos e outras formas de violência correlatas. (ARENDDT, 2009)

Por sua abertura e certa acessibilidade pela população em geral, os muros passaram, nas últimas décadas, a ser espaço de vigilância pelos poderes instituídos. (CAMPOS, 2007; JAKOBSON, 1970) Por conta do seu poderoso efeito comunicativo, o desenho foi considerado ato de vandalismo, quando não ato de subversão e desqualificação estética. Os desenhos de grafite e pichação, muitas vezes nômades e avessos ao capitalismo, foram negados enquanto expressões

---

12 De forma geral, a política é entendida aqui segundo os ensinamentos da filósofa Hannah Arendt (2009), para quem a política é ação em liberdade, algo que tem a pluralidade como sua base de constituição incessante. A autora, em *A condição humana*, mostra o percurso filosófico – desde os gregos até os modernos – pelo qual a política foi se desqualificando, ora com o humanismo medievalista, ora com o projeto moderno de supressão das diferenças: em ambos os casos, que se apoiam em noções como harmonia-consenso-unidade, o que se tem é uma degradação do fenômeno político, uma hipertrofia do comportamento sobre a ação. O muro, nessa esteira de pensamento, e mediante o que nos propomos aqui, revela-se como espaço potente para a plena ação política, principalmente quando o agente busca contrapor a lógica de vigilância e controle das sociedades atuais. A videovigilância, embora tida como natural e como positiva e negativa, é pensada neste trabalho como algo que afeta diretamente o agir pleno, seja por seus efeitos antidemocráticos, seja por seu cinismo e sutileza que de tão interiorizados nos sujeitos, tendem a fazer com que ela não seja contestada.

que envolvem subjetividades libertárias, descontinuidades eloquentes e desassossegos no âmbito da cultura urbana.

Embora seja uma linguagem eminentemente atrelada aos muros, o desenho “nasce nas paredes, nos tectos, nas janelas, nas portas, nos caixotes de lixo, nas carruagens de metro ou de comboio, nos vidros e estofos de autocarros entre outros suportes inanimados, que povoam a geografia urbana”. (CAMPOS, 2007, p. 253) Qualquer suporte é, à partida, oportuno para que o desenho se evoque e se desdobre em efeitos variados, estéticos e políticos.

Em seu sentido mais amplo, o desenho “é desregrado e transgressor, como tal, não comporta regras de composição às quais deva cega obediência”. (CAMPOS, 2007, p. 257) O desenho é, por definição, uma produção imprevisível que não opõe palavra e imagem: ambas não se excluem, são complementares e estão interpenetradas na produção visual.

É justamente por seguir uma lógica de indeterminação e por não se limitar ao que é possível, que o desenho ainda é muito desprezado por certa parcela da comunidade científica; essa que, ao preconizar um cientificismo totalizante, legitima processos de carácter passivo e mistificador do devir criativo. Campos (2007), teorizando sobre as potencialidades do desenho, argumenta que ele pode ser concebido como uma possibilidade do vir a ser, ou, em outras palavras, como o imprevisível que se move na e pela pluralidade cultural. O desenho comparece como potência que transcende o visível, não se limita ao consciente nem tampouco ao racional. O grande problema que perpassa o desenho nos muros é que ele vem sendo minado e desqualificado, fraturado pela predominância de uma racionalidade instrumental.<sup>13</sup>

---

13 Uma boa crítica à predominância da racionalidade instrumental nas sociedades atuais pode ser vislumbrada nas seguintes palavras: “As sociedades contemporâneas impregnaram as diversas dimensões da vida desse paradigma da racionalidade, porém se trata de uma racionalidade instrumental. Tudo é mensurado, comprovado, analisado em termos de eficácia prática, resultados econômicos, de eficiência administrativa ou de utilidade pessoal. Nesse marco da racionalidade instrumental, a imaginação converteu-se em um subproduto comercial, (sub) metido aos resultados do mercado virtual: o mercado do onírico, do lúdico, do estético”. (RUIZ, 2003, p. 31)

Em meio aos problemas do pensar instrumental, o desenho, enquanto procedimento que articula o visível e o invisível, estabelece um modo de proceder contra as forças hegemônicas, formulando e refletindo formas inéditas de interação com o espaço e com o outro, contrapondo a força esterilizante do capitalismo. A cidade, se pensada através dos desenhos nos muros, revela-se uma saída ética para contornar, ainda que de forma micro, as forças mecânicas e ideológicas que estão atreladas ao regime de videovigilância das cidades. A grande potência do desenho no contexto aqui tratado é o fato de constituir uma forma de *transgressão*,<sup>14</sup> no sentido de que se desdobra comunicando desobediência e recusa da norma.

### *A enunciação da videovigilância em desenhos nos muros das cidades brasileiras*

Conforme propomos neste texto, o desenho nos muros<sup>15</sup> confirma um conjunto de ações, ainda que pontuais, em que se observa um procedimento de resistência à lógica de vigilância e controle que aprisiona a cidade. (DELEUZE, 1992; VIRILIO, 1993) Se concordarmos que as práticas de videovigilância constituem um conjunto de práticas que visam potencializar a vida de alguns (ainda que disciplinando-os), e eliminar ou conter a experimentação da vida pelos indesejáveis, podemos dizer que os movimentos de resistência tem o efeito de

166

---

14 Ver Campos (2007, p. 254).

15 Quer chamemos de pichação ou de grafite, embora não seja nossa intenção querer discutir e/ou confundir as duas práticas. Conforme indica Jakobson (1970), elas envolvem sentidos, intencionalidades e efeitos políticos e estéticos diferentes. O sentido que queremos evidenciar é que a linguagem dessas duas formas de experiência urbana direciona-se para “a transgressão enfatizada pelo ritual do risco”. (JAKOBSON, 1970, p. 50) Decerto que a pichação é uma prática que parece envolver um potencial anárquico maior que o grafite, porque gera um efeito transgressor e até mesmo agressivo. Porém, em ambos, observa-se uma pretensão artística que confronta a razão cínica que lhes discrimina e tenta lhes desqualificar enquanto fenômeno que articula a política, a comunicação e a arte. Contudo, os limites entre o grafite e a pichação parecem não estar plenamente postos, pois, como notou Ferreira (2007) em sua pesquisa de campo: “com diversos depoimentos e entrevistas, os grafiteiros classificam a pichação como uma manifestação, um estilo no interior do próprio graffiti”. (FERREIRA, 2007, p. 57)

contra-violência; violência essa que é sutil e silenciosa, tratada correntemente como necessária em uma cidade que é pensada como campo harmônico e consensual. Esse contexto se aprofunda no mundo contemporâneo de forma especial, pois o controle tornou-se naturalizado e desejado pela população, em níveis locais e globais, sob o intermédio da promessa por segurança na cidade.

Na contramão da lógica racionalista da videovigilância, pode-se enunciar o primeiro desenho de resistência (ver Imagem 1):

As Imagens 1 e 2 parecem fazer referência ao tão propalado e não menos perigoso “sorria, você está sendo filmado”. Essa frase esconde, à primeira vista, a maneira pela qual as câmeras de vigilância participam de uma lógica social extremamente desigual e, por vezes, perversa. Para quem filma, os objetivos são, evidentemente, de controle social e policiamento. Para os que estão sendo filmados, no entanto, os efeitos são ambivalentes, podendo ir desde a segregação, exclusão e desaparecimento do errante – o que se destaca do fluxo (KANASHIRO, 2006), até o fim da privacidade e o uso indevido de imagens. (MELGAÇO, 2012) Seria preciso, então, enxergar um cinismo na vigilância, já que:

A vigilância está baseada numa lógica de competição. Ela tenta fazer florescer ou evitar certos comportamentos de grupos ou indivíduos reunindo, armazenando, processando, difundindo, avaliando e usando informação sobre seres humanos de forma que a violência física, ideológica ou estrutural, potencial ou real, pode ser direcionada aos humanos de forma a influenciar seu comportamento. Esta influência é originada através de mecanismos coercitivos e traz benefícios para certos grupos em detrimento de outros. A vigilância é assim, no meu ponto de vista, nunca cooperativa e solidária – nunca beneficia a todos. (FUCHS, 2011, p. 129)

Por outro lado, veja-se o desenho da Imagem 3, que chama atenção para uma mudança nas práticas de vigilância<sup>16</sup> na sociedade contemporânea:

---

16 Foucault (2003, p. 268), em seus primórdios, previu uma mudança nas práticas de vigilância, embora não tivesse tido oportunidade de vida para analisá-las ainda com mais especificidade. Vejam-se as palavras

O alerta “tem sempre alguém de olho no vigia” remete diretamente ao caráter tecnológico e descentralizado da vigilância atual.<sup>17</sup> Conforme indicou Bogard (2006), a vigilância e o controle contemporâneos são menos sujeitos a restrições espaciais, não obedecem a uma lógica geométrica fechada de enclausuramento e disciplina, tendo em vista que o poder se tornou inteiramente biopolítico e sendo assim ele é “expresso como um controle que se estende pelas profundezas da consciência e dos corpos da população – e ao mesmo tempo através da totalidade das relações sociais”. (HARDT; NEGRI, 2006, p. 43-44)

“Na cidade que controla e que é controlada” (MOURA, 2006), uma imagem como essa elabora um rebatimento ao caráter de suspeição conferido aos sujeitos sociais. O fato de quem vigia ser também vigiado reflete de certa maneira a própria teoria do poder como relação do qual nos falou Foucault (2000). Na esteira de Nietzsche, Foucault apostou em uma teoria do poder difuso, um poder que, dada a complexidade das relações sociais, tem sentido de repressão, mas e, sobretudo, produção – produção de saberes, práticas e técnicas. Ao circular por vias diversas, o poder permite um devir incessante dos sujeitos e das características das cidades. Com essa compreensão multifacetada do poder, Foucault (2002) abre margem para a possibilidade de os esquemas de vigilância se tornarem mais descentralizados e difusos, o que explicaria a extensão da vigilância para além dos espaços fechados e, portanto, chegando as tecnologias de vigilância e controle ao ar livre, mas também nas tecnologias de informação e de vigilância para consumo.

Soa irônico e curioso que o desenho da imagem 4 surja exatamente em uma das redes de vigilância mais sutis e menos expressivas da contemporaneidade.

---

do autor, extraídas do texto *A sociedade disciplinar em crise*: “nesses últimos anos, a sociedade mudou e os indivíduos também; eles são cada vez mais diversos, diferentes e independentes. Há cada vez mais categorias de pessoas que não estão submetidas à disciplina, de tal forma que somos obrigados a pensar o desenvolvimento de uma sociedade sem disciplina”.

- 17 Antes de autores mais contemporâneos como Bogard (2006) e Lyon (2010), Deleuze (1992) demonstrou que os desdobramentos anti-políticos existentes nas sociedades disciplinares se aprofundaram numa lógica expansiva com as sociedades de controle: “o controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua”. (DELEUZE, 1992, p. 224)

Porém, isso é possível de compreender na medida em que a resistência não tende a se dar fora do controle, mas dentro dele. (HARDT; NEGRI, 2006)

O Facebook é certamente uma indústria de vigilância complexa onde milhões de informações são registradas, e onde os rastros digitais se convertem em dados geradores de consumo. Com efeito, o regime de visibilidade imposto pela cidade vigiada tem essa espécie midiática como uma espécie de mediadora: ou seja, isso significa que a mediação realizada pelos meios de comunicação confere uma visibilidade que tende a legitimar um certo tipo de poder. Enquanto dispositivo, e a partir da espetacularização das imagens da violência, a mídia<sup>18</sup> direciona seu discurso em favor da ideia de que a vida que não merece ser vivida deve ser excluída. Ou seja, a morte, manifesta-se nessas sociedades biopolíticas através dos processos de exclusão e segregação do “outro”. A morte do outro é o caminho perverso de tornar a vida sadia, plena, estável e harmônica. (FOUCAULT, 1988, 2008)

Tendo isso em vista, a resistência com certas doses de força tem o sentido de radicalizar aquilo que tende a manter a *status quo* e a reprodução da desigualdade, logo, da violência.

169

### Questões finais

Essa breve reflexão não tem pretensão nenhuma de elaborar respostas conclusivas sobre os procedimentos de reação aos dispositivos de videovigilância na cidade. Trata-se colocar pequenas questões sobre um tema que ainda não está plenamente posto nas discussões sobre a vigilância e o controle nas cidades brasileiras.

Sabe-se que atualmente é difícil encontrar críticas ácidas aos efeitos negativos das práticas de vigilância na sociedade. Se isso acontece, talvez seja porque a sociedade contemporânea passou por uma transformação que fez da videovigilância algo necessário, natural e desejado por sua pretensa promessa de gerar

---

18 Duarte (2010, p. 114) nos fala com base em Deleuze, que: “É preciso não esquecer que é a própria linguagem dos meios de comunicação em rede que oculta e dissimula a dominação e a despolitização sob a qual vivemos”.

segurança. A vigilância, ultrapassando em muito a questão policialesca, passou a constituir uma tendência cultural na sociedade contemporânea.

A própria realidade dos *realities show*, marcada por um exibicionismo narcisista dos corpos (BUCCI; KEHL, 2004), mostra os novos contornos da privacidade na sociedade atual. Certamente, a visibilidade exibicionista é um dos efeitos da interiorização do controle; é o indicativo de que o controle se enraizou pela multiplicidade de corpos da multidão, seduzindo-os ao mesmo tempo em que os aprisiona.

Esse cenário de visibilidade espetacular impulsiona uma alienação da imagem em troca da fama, o que, por sua vez, reflete uma hipertrofia do aparecer sobre o ser. Nessas cidades superexpostas,<sup>19</sup> aquilo que não se exhibe, o próprio cuidado com o *ethos* quando procura se (in)visibilizar, é visto com desconfiança, pois pressupõe um desvio, algo que induz a pensar que um suspeito – estranho ou desconhecido – está a se manifestar.

Arriscaríamos a dizer que os desenhos que selecionamos têm um sentido de busca por certa (in)visibilidade nas cidades. Aqui, tornar-se (in)visível pressupõe requisito para potencializar atividades criativas que, em muito, dependem de liberdade e espontaneidade.

A relevância desse estudo vem no sentido de mostrar que, na contramão da cidade vigiada, existe um processo ascendente de resistência – ainda que dentro do próprio controle. Nesse sentido, muito luminoso é um pensamento usado por Foucault e Deleuze: resistir é criar! Ou, dito de outros modos, resistir é uma potência criativa que desemboca no novo, no inédito, na inventividade de novas “possibilidades de vida”. Criar, nesse contexto, volta-se para o sentido de estabelecer “uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder”. (DELEUZE, 1992, p. 123)

---

19 Cidade superexposta é um conceito trabalhado por Virilio (1991) que tem o sentido de refletir sobre os efeitos paradoxais provocados pelas tecnologias de vigilância e controle das sociedades atuais. Essa imposição da exposição, alavancada pela velocidade dos dispositivos presentes na cidade superexposta, traz consigo um paradoxo entre liberdades e consumo, que é camuflada pela demanda por segurança nas cidades.

A recusa à cidade da videovigilância é algo que se eleva como potência que contrapõe o *sonho humanista* de cidade perfeita e equilibrada. Convém frisar que a resistência não está no campo das utilidades, das funcionalidades, mas está, por outro lado, no campo da ação política plena e experimental, em função de ultrapassar aquilo que os dispositivos nos pedem sutilmente ao mesmo tempo que violentamente.

Como reflexão final, gostaríamos de lembrar algumas questões importantes colocadas por Duarte (2010, p. 115), que caminhou na crítica das sociedades de controle atuais:

Afinal, o que restam da autonomia e da liberdade quando todos têm de agir e pensar em conformidade com as diretrizes do pensamento único, sejam elas econômicas, políticas, educacionais ou sentimentais? O que resta da autonomia e da liberdade em um mundo no qual a tirania das aparências espetaculares aniquilou as ideias, também modernas, de intimidade e individualidade, reduzindo a subjetividade ao raso da superfície do corpo?

171

Pois, como dissera certa vez o poeta Mario Quintana, as perguntas sempre são mais interessantes que as respostas...

## Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Árgos, 2009.

ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARENDT, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

BENTES, I. “1984” em 2003. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 jul. 2003. Caderno Mais!

BRUNO, F.; KANASHIRO, M.; FIRMINO, R. *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulinas, 2010. p. 115-140.

BOGARD, W. Surveillance assemblage and lines of light. In: LYON, D. (Ed.). *Theorizing surveillance*. Portland: Willam Publishing, 2006. p. 97-122.

BUCCI, E.; KEHL, M. R. *Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CAMPOS, R. M. O. *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica do graffiti urbano*. 2007. 487 f. Dissertação (Doutoramento em Antropologia) – Universidade Aberta, Lisboa, 2007.

CASTRO, R. B.; PEDRO, R. M. L. *Redes de vigilância: experiência da segurança e da visibilidade articuladas às câmeras de monitoramento urbano*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 36-60.

172

DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. *Foucault*. Tradução de Claudia Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

DUARTE, A. *Vidas em risco: crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 102-118.

FACEBOOK. Fotos de P.U.T.A. 2003. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=516995741671032&set=pb.249780145059261.-2207520000.1368115444.&type=3&theater>>. Acesso em: 8 mar. 2012.

FERREIRA, L. T. *O traçado das redes: etnografia dos grafiteiros e a sociabilidade na metrópole*. 2006. 121 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2007.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Tradução de Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

- FOUCAULT, M. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. A sociedade disciplinar em crise (1978). In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos: estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lúcia A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. v. 4, p. 268.
- FOUCAULT, M. Sobre a história da sexualidade. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos).
- FUCHS, C. Como podemos definir vigilância? *Matrizes*, São Paulo, ano 5, n. 1, p. 109-136, jul./dez. 2011.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. 8. ed. Rio de Janeiro, 2006. p. 42-49.
- JAKOBSON, R. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates, 22).
- KANASHIRO, M. M. *Sorria, você está sendo filmado: as câmeras de monitoramento para segurança em São Paulo*. 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.
- MAIA, C. Santa Teresa, Rio de Janeiro. *Olhe os muros*. [S.l.], 2012. Disponível em: <<http://olheosmuros.tumblr.com/search/Cau%C3%AA+Maia>>. Acesso em: 8 nov. 2012.
- MARQUES, H. Viaduto da Avenida Borges de Medeiros, Porto Alegre, RS. *Olhe os muros*. [S.l.], 2013. Disponível em: <<http://olheosmuros.tumblr.com/search/avenida+Borges+de+Medeiros>>. Acesso em: 14 out. 2013.

MELGAÇO, L. Estudantes sob controle: a racionalização do espaço escolar através do uso de câmeras de vigilância. *O social em questão*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 27, 2012.

MELGAÇO, L. *Securização urbana: da psicoesfera do medo à tecnosfera da segurança*. 2010. 274 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

MOURA, R. A cidade vigiada. The Truman Show, de Peter Weir, 1998. *Vitruvius*, São Paulo, ano 5, out. 2004.

MOURA, R. Um ensaio sobre o controle da cidade e do cidadão contemporâneo. *Revista Cidades*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 37-66, 2006.

PASSETTI, E. Anarquismos e sociedade de controle. In: COLÓQUIO FOUCAULT E DELEUZE: “O QUE ESTAMOS FAZENDO DE NÓS MESMOS”? Campinas: Unicamp, 2000. Mimeo.

RUIZ, C. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003. p. 29-47. (Focus).

SAMPAIO, E. S. Os sentidos da vídeo-vigilância na cidade contemporânea. *Revista Vozes do Vale Diamantina*, ano 3, n. 2, p. 1-13, 2013.

VIRILIO, P. A cidade superexposta. In: VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 7-21.

ZIZEK, S.; DALY, G. *Arriscar o impossível: conversas com Zizek*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZORZO, F. A. Procedimentos visuais: alguns problemas do desenho contemporâneo. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON GRAPHICS ENGINEERING FOR ARTS AND DESIGN, 7., 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2007. p. 100-110. v. 1.



**IMAGEM 1** – Avenida Mário Covas Júnior, perto do Mauá Plaza Shopping, Mauá – SP

*Fonte: Reprodução: Marques (2013). Arte de Yuri Zambroni.*



IMAGEM 2 – Avenida Borges de Medeiros, Porto Alegre-RS

Fonte: Marques (2013).



IMAGEM 3 – Em Santa Teresa, Rio de Janeiro

Fonte: Maia (2012).



**IMAGEM 4** – Aniquilando o sistema

*Fonte: Facebook (2013).*

## *Sobre os autores*

### *Claudia Regina Flores*

Doutora em Ensino de Ciências e Matemática. Professora do Departamento de Metodologia de Ensino no Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina e do Programa de Pós-Graduação em Educação Científica e Tecnológica (PPGECT). Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

### *Edson Dias Ferreira*

Graduado em Desenho e Plástica pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Educação pela UFBA e doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor titular da Universidade Estadual de Feira de Santana. Pós-doutor em Ciências Sociais-Antropologia na PUC-SP.

### *Eduardo França Paiva*

Graduado e mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e doutor em História Social pela Universidade de São Paulo, com estudos pós-doutorais na Escuela de Estudios Hispano-Americanos, em Sevilla, e na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Professor associado da UFMG e diretor do Centro de Estudos sobre a Presença Africana no Mundo Moderno (Cepamm). É pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

*Eledison de Souza Sampaio*

Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade pela Universidade Estadual de Feira de Santana, área de concentração em Desenho, Registro e Memória Visual.

*Erasmio Borges de Souza Filho*

Doutor em Comunicação e Semiótica. Professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. E-mail: erasmio@ufpa.br

*Gláucia Maria Costa Trinchão*

Professora titular de Desenho da área de Artes no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana. Doutora em Educação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Desenho: Mestrado Acadêmico em Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCl).

*Ivoneide de França Costa*

Doutora em História das Ciências pela Fundação Casa Oswaldo Cruz. Professora adjunta da Universidade Estadual de Feira de Santana. Departamento de Letras e Artes, área de Artes.

*Manuêta Cristóvão*

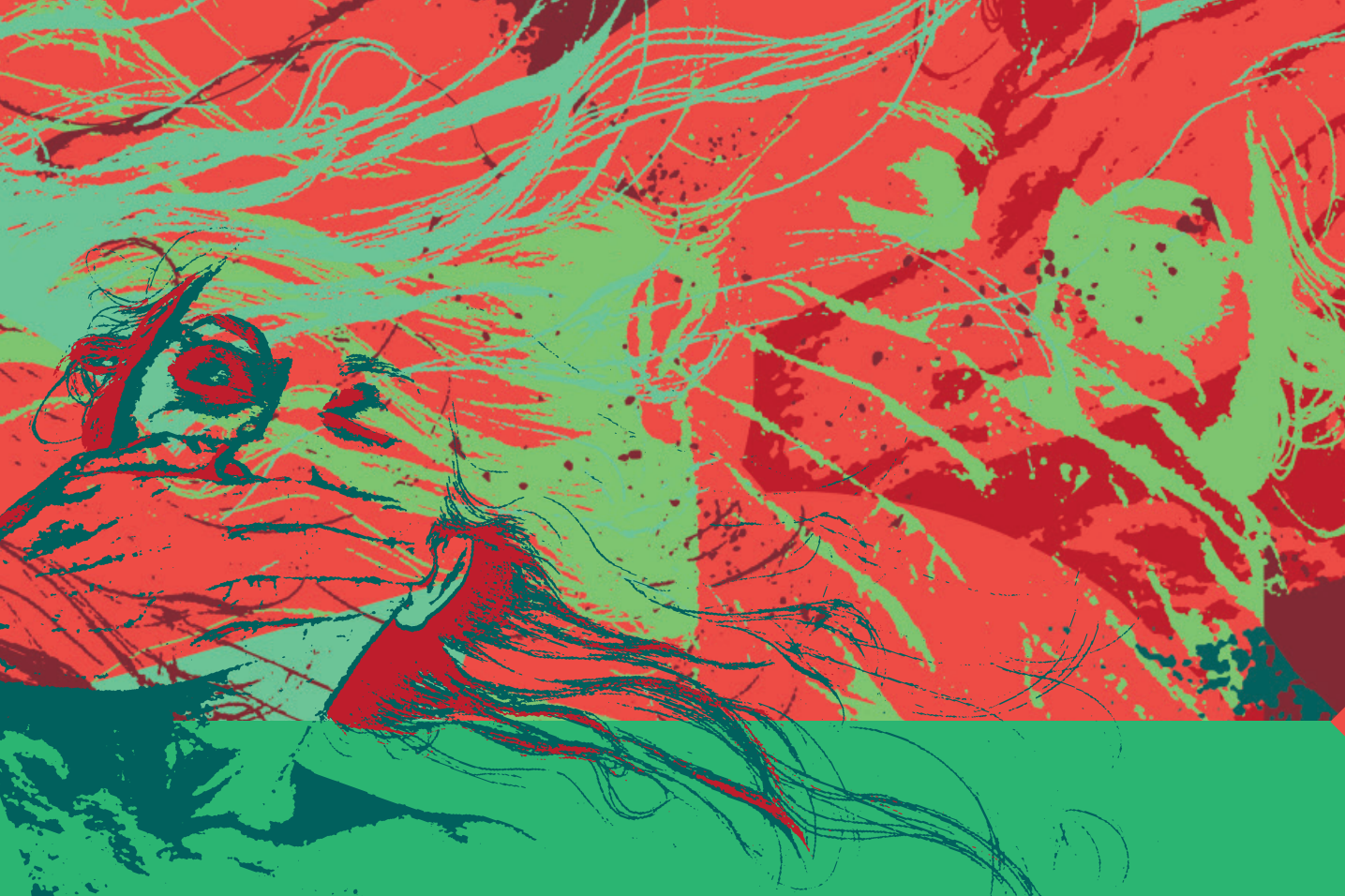
Professora Auxiliar no Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora. Licenciada em Artes Plásticas - Pintura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em Comunicação Educacional Multimédia na Universidade Aberta (UA) e doutora em Artes Plásticas na Universidade de Évora (UE), em Portugal.

*Miguel Almir Lima de Araújo*

Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia e professor pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana.



*Este Livro* foi publicado no formato 190 x 230 mm  
miolo impresso na EDUFBA  
impressão de capa e o acabamento na Cian Gráfica  
tiragem de 500 exemplares  
Miolo em papel Alta Alvura 75 g/m<sup>2</sup>  
capa em papel Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>  
tipografia composta de Stone Serif, Neutra Text e Augusta Schnurkl.



A Coleção Desenho, Cultura e Interatividade apresenta-se em três volumes contendo conjunto de artigos individuais, fruto da elaboração de professores/pesquisadores, e abordam conteúdos interdisciplinares e variados sobre temas interdisciplinares tais como: ensino, pesquisa, cultura, moda e visualidades, envolvendo a prática e/ou o saber em desenho, entendido enquanto arte, técnica ou ciência. A Coleção seduz o leitor e o conduz a novas e variadas visões, conceitos e concepções sobre o desenho.



ISBN 978-85-232-1372-5



9 788523 213725