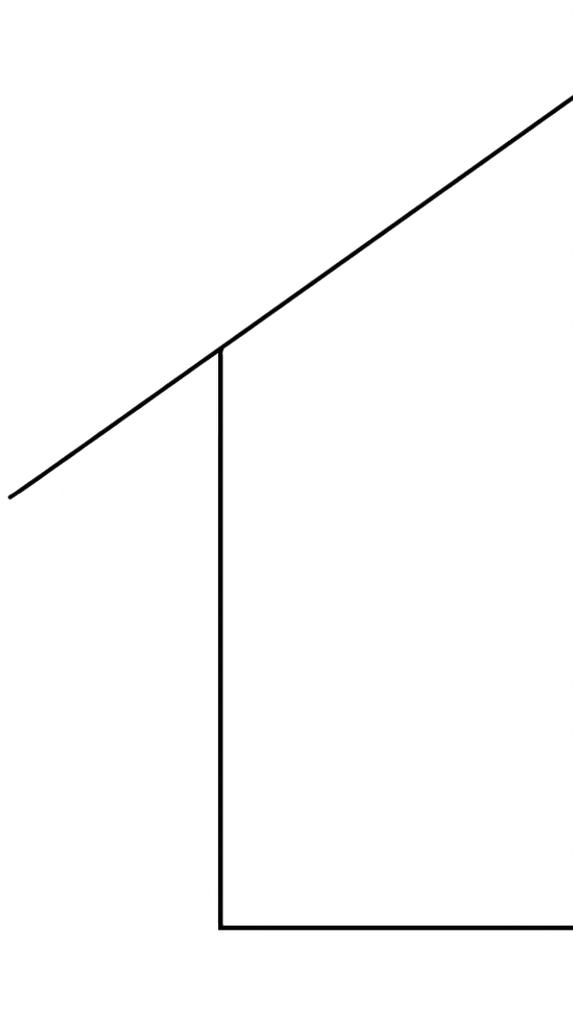


# AVISE QUANDO CHEGAR

MURIEL REIS DOS SANTOS MACHADO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

AVISE QUANDO CHEGAR  
MURIEL REIS DOS SANTOS MACHADO

BELO HORIZONTE  
2024

Muriel Reis dos Santos Machado

**AVISE QUANDO CHEGAR**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Visuais  
Orientador: Amir Brito Cadôr

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2024

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

741.07  
M149a  
2024

Machado, Muriel, 1990-  
    Avise quando chegar [recurso eletrônico] / Muriel Reis dos Santos  
Machado. – 2024.  
    1 recurso online.

    Orientador: Amir Brito Cadôr.

    Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes.  
    Inclui bibliografia.

    1. Desenho – Estudo e ensino – Manuais, guias, etc. – Teses. 2. Artes  
gráficas – História – Séc. XIX-XX – Teses. 3. Desenho – Influência –  
Brasil – Teses. I. Cadôr, Amir Brito, 1976- II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **MURIEL REIS DOS SANTOS MACHADO** - Número de Registro **2020681123**.

Título: **“Avise quando chegar”**

Prof. Dr. Amir Brito Cador – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Danilo Gimenes Villa – Titular – Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Aline Maria Dias – Titular – UFES

Profa. Dra. Brigida Moura Campbell Paes – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Katia Fernanda Fiera – Titular – Faculdade Santa Marcelina

Belo Horizonte, 27 de junho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador, Professor do Magistério Superior**, em 16/07/2024, às 10:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Aline Maria Dias, Usuário Externo**, em 30/07/2024, às 21:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Brigida Moura Campbell Paes, Professora do Magistério Superior**, em 31/07/2024, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Danilo Gimenes Villa, Usuário Externo**, em 01/08/2024, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Katia Fernanda Fiera, Usuário Externo**, em 02/08/2024, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 05/08/2024, às 08:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3368751** e o código CRC **ADF763D2**.

## **RESUMO:**

Para facilitar o entendimento do leitor, um manual de instruções costuma apresentar suas informações de forma didática, fragmentando as principais etapas de um processo. Nesse sentido, suas imagens tornam-se também um ponto de chegada a ser almejado por seu estudante, um tipo de destino. “Avisar quando chegar” é um conjunto de quatro publicações que se utiliza da apropriação de materiais instrutivos ligados ao ensino das artes visuais, publicados no Brasil em diferentes períodos de sua história. A partir de imagens vindas destas referências são propostos novos percursos ao leitor.

Palavras-Chave: Manual; Desenho; Destino; Colonização; Ensino.

## **ABSTRACT:**

*To facilitate the reader's understanding, an instruction guide usually presents its information in a didactic way, breaking down the main steps of a process. In this way, its images also become an item to be followed by the student, displaying visual commands. "Let me know when you get there" is a set of four publications that appropriates instructional materials associated with the teaching of visual arts, published in Brazil in different periods of its history. Using images obtained from these references, new paths are provided for the reader.*

*Key words: Manual; Drawing; Destination; Colonization; Teaching.*

# SUMÁRIO:

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 1. INTRODUÇÃO_____            | 7   |
| 2. MANUAL_____                | 14  |
| 3. PRÁTICA_____               | 61  |
| 4. 1X1_____                   | 95  |
| 5. A LINHA_____               | 124 |
| 6. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES_____ | 150 |
| 6.1 MANUAL_____               | 151 |
| 6.2 PRÁTICA_____              | 167 |
| 6.3 1X1_____                  | 175 |
| 6.4 A LINHA_____              | 181 |
| 7. CONCLUSÕES_____            | 190 |
| REFERÊNCIAS_____              | 192 |

# 1. INTRODUÇÃO

Por onde começar um desenho? Ao segurar um lápis diante de uma superfície, o desenhista se conecta a um conjunto de referências que compõe o seu repertório visual. Realizar um desenho parece envolver uma comunhão complexa entre a observação do mundo do qual fazemos parte e uma discussão em torno das possíveis formas de representação dessa mesma realidade.

Longamente interpretado como uma técnica capaz de auxiliar na visualização de projetos ou no planejamento de processos artísticos, o desenho foi compreendido de diferentes maneiras ao longo de sua trajetória no Ocidente. Parte desta abrangência pode ser percebida a partir do uso de suas nomenclaturas: como ferramenta humanista (visão difundida sobretudo a partir do século XVII no Ocidente), o desenho passou a ser associado a uma noção de projeto, sendo utilizado para auxiliar na visualização de estruturas arquitetônicas, na construção de objetos, de maquinários, entre outros. O termo *design*, também vinculado ao entendimento de projeto, teria sido evocado em um contexto de novos propósitos industriais, que exigiam um desenho preciso. Quando aponta a complexidade atrelada à etimologia destes termos, o autor Flávio L. Motta se interessa em perceber que nesses conceitos estão também explicitadas formas de uso de uma determinada prática, demandas históricas e jogos de poder (Motta, 2015).

Na contemporaneidade, a prática do desenho passou a adotar possibilidades expressivas mais amplas, sendo avaliada de acordo com critérios diversificados. O pesquisador Delfim Sardo, por exemplo, compreende que cada obra desenhada é capaz de abrigar uma concepção única deste meio, com sua particularidade de recursos técnicos, capazes de constituir um universo particular. Nesse sentido, a concepção do autor compreende que cada desenho atua de forma semelhante a um circuito fechado, sendo capaz de criar “um sistema de valor próprio a cada nova investida” (Sardo apud Costa, 2015, p.27).

Em sua experiência com o desenho, o artista colombiano Raimond Chaves encontrou em um de seus mapas a região chamada *El Dibujo*, fronteira com a Venezuela. Chaves e alguns dos seus amigos haviam concluído seus créditos da



Imagens 1 e 2 – Raimond Chaves, registro de viagem. 1999.

Fonte: Raimond Chaves

<<http://universes-in-universe.de/columna/col63/index.htm>>

universidade, estavam agora graduados, de forma que decidiram partir juntos para uma viagem que teria como foco ampliar suas pesquisas artísticas, mas que também ansiava por esclarecimentos pessoais. O grupo partiu de Bogotá sabendo poucos dados sobre a região para onde estava indo e pensou que o nome deste destino sugeria uma boa oportunidade para buscar, de forma física e metafórica, “o desenho”. Por saberem poucos detalhes sobre o lugar para onde estavam se deslocando, o grupo desconhecia o fato de que a região *El Dibujo* fazia referência a uma grande pedra com desenhos pré-históricos. Diante dessa circunstância, para Federico Guzmán, Manolo Jaramillo, Andrés Corredor e Raimond Chaves, *El Dibujo* se tornou um espaço a partir do qual poderiam se aproximar através de descrições feitas com base em relatos, desenhos e outras formas de registro (imagens 1 e 2).

O deslocamento que inicialmente tinha como objetivo alcançar um destino demarcado no mapa acabou gerando uma série de diferentes vivências por parte dos artistas, que encontraram pelo caminho elementos que não haviam sido previstos anteriormente. Em meio a essa busca pela região desconhecida, fotografias, anotações visuais e planejamentos de rotas foram realizados, sendo posteriormente reunidos em uma exposição que aconteceu em Bogotá no ano de 1999, chamada *Expedición al Dibujo*. Sobre esta experiência, Chaves comenta:

O que fizemos foi desenhar e aproveitar isso. Desenhar como forma de ordenar as ideias, como jogo de representação, como poder de descrição, como convenção e acordo. Como percurso. Voltar ao caderno de notas e pensar através de desenhos. Neste sentido foi mais um processo de portas adentro, algo que acabou reforçando nossos processos particulares<sup>1</sup> (Chaves, 2002).

Nessa experiência, Chaves compreendeu a região de *El Dibujo* como sendo um destino potente, capaz de motivar investigações sobre o desenho e a respeito da paisagem. Nesse sentido, é interessante refletir que a escolha do destino proposto pelo artista também se vincula à dualidade conceitual e grafológica da prática do desenho, cuja raiz etimológica está vinculada à palavra destino.

Ao investigar sobre o processo de criação e propagação de imagens, somos confrontados com outras culturas, com áreas do conhecimento diversas, com reivindicações coletivas e individuais, e também com nuances capazes de fomentar

---

<sup>1</sup> Tradução livre: “Lo que si hicimos todos fue dibujar y gozarnos eso. Dibujar como manera de ordenar las ideas, como juego de representación, como poder de descripción, como convención y acuerdo. Como recorrido. Volver a la libreta de notas y pensar en forma de dibujos. En ese sentido fue más un proceso de puertas adentro, algo que acabó reforzando nuestros procesos particulares.” (Chaves, 2002.)

possibilidades criativas para o futuro. Nas tentativas de alcançar definições para uma prática, permeiam desejos de estipular fronteiras, de alcançar um destino semelhante àquele proposto por Chaves quando este se debruçou sobre seu tema de estudo. Em sua peregrinação, Chaves e seus amigos partiram em busca de um lugar demarcado no mapa, mas também procuraram alcançar um entendimento da região, investigando em seus cadernos sobre os elementos encontrados, comprometendo-se de forma física e intelectual com sua proposta artística. A partir desta experiência, entretanto, seria possível pensar um tipo de movimento diverso àquele feito pelo grupo: o de imagens que são capazes de percorrer longos percursos em direção aos seus interlocutores, atravessando períodos históricos, culturas e longas distâncias geográficas.

Compreendidos como recursos eficientes na divulgação científica, os manuais instrutivos foram livros responsáveis pela propagação de diversas teorias no Ocidente. Esse tipo de publicação se tornou recorrente não só enquanto recurso para um melhor entendimento de conceitos estéticos, mas também enquanto divulgador de diferentes propostas ideológicas. Nas viagens que percorreram, os livros instrutivos de desenho e aqueles vinculados a outras áreas do conhecimento influenciaram culturas não só através de seus tratados teóricos, mas também através de sua linguagem, diagramação e do uso de suas imagens, que passaram a se tornar pontos de partida para novas investidas.

Ao observar definições em dicionários e enciclopédias, convenções descrevem o manual como sendo um “pequeno livro normativo que contém a síntese de uma teoria ou técnica” (Schumacher, 2018). A pesquisadora Helene Schumacher, ao aprofundar essas definições, aponta características fundamentais neste tipo de publicação, dizendo que:

A usabilidade do MANUAL é vista como a capacidade do leitor de encontrar com facilidade as informações em seu interior, enquanto a boa didática diz respeito à fácil compreensão das instruções, e a clareza de sua diagramação está vinculada a um uso eficiente da linguagem (Schumacher, 2018).

A linguagem pragmática presente nos manuais instrutivos auxilia na tentativa do leitor em alcançar um resultado semelhante àquele proposto por seu método. Neste processo, o guia estipula uma espécie de rota: elege um ponto de partida, enumera uma quantidade de etapas a serem seguidas, propõe entre elas uma ordem e apresenta um estágio final. Sendo assim, seja partindo de um contexto geográfico (como no caso de guias de viagem), da instrução de uma técnica ou de uma determinada teoria, o MANUAL é um tipo de publicação que atua de forma semelhante a um intermediário, se posicionando entre o leitor e um conhecimento que ainda lhe é desconhecido, gerando

entre eles um senso de familiaridade. Pensar sobre livros instrutivos, nesse sentido, se assemelha a percorrer um percurso, em que o leitor recebe uma indicação com relação a um ponto de partida (um referencial teórico e um repertório visual) e um resultado final.

Sendo pequenos livros normativos capazes de sugerir práticas ao corpo e ao olhar de seu leitor, o formato dos manuais foi escolhido para as obras que integram a presente pesquisa. “Avisar quando chegar” é um título que remete a uma noção de percurso, no qual o leitor perpassa por um caminho antes de chegar ao seu destino final. A frase escolhida também possui vínculo com uma expressão popular, comumente utilizada para saber se uma pessoa querida chegou em segurança em sua casa após ter feito um percurso que poderia ser perigoso. A expressão se aproxima de um senso de segurança, que pode tanto remeter a um trajeto geográfico, quanto a uma sequência instrutiva, quando esta orienta o seu leitor almejando alcançar um resultado determinado. Pensando sobre uma sequência de instruções que pode ser atrelada à noção de *percurso*, assim como no desenho como um possível destino para a imagem a ser realizada, as quatro publicações elaboradas durante a pesquisa partiram de quatro guias instrutivos de desenho produzidos no Brasil, em períodos distintos.

Assim como na viagem de Chaves, para além de propor um entendimento concludente sobre o objeto de seu estudo, o presente conjunto de obras se preocupou em percorrer por derivações de suas linguagens e pelas propostas de trabalho apresentados por seus métodos, mostrando-se incapaz de alcançar caminhos definitivos.

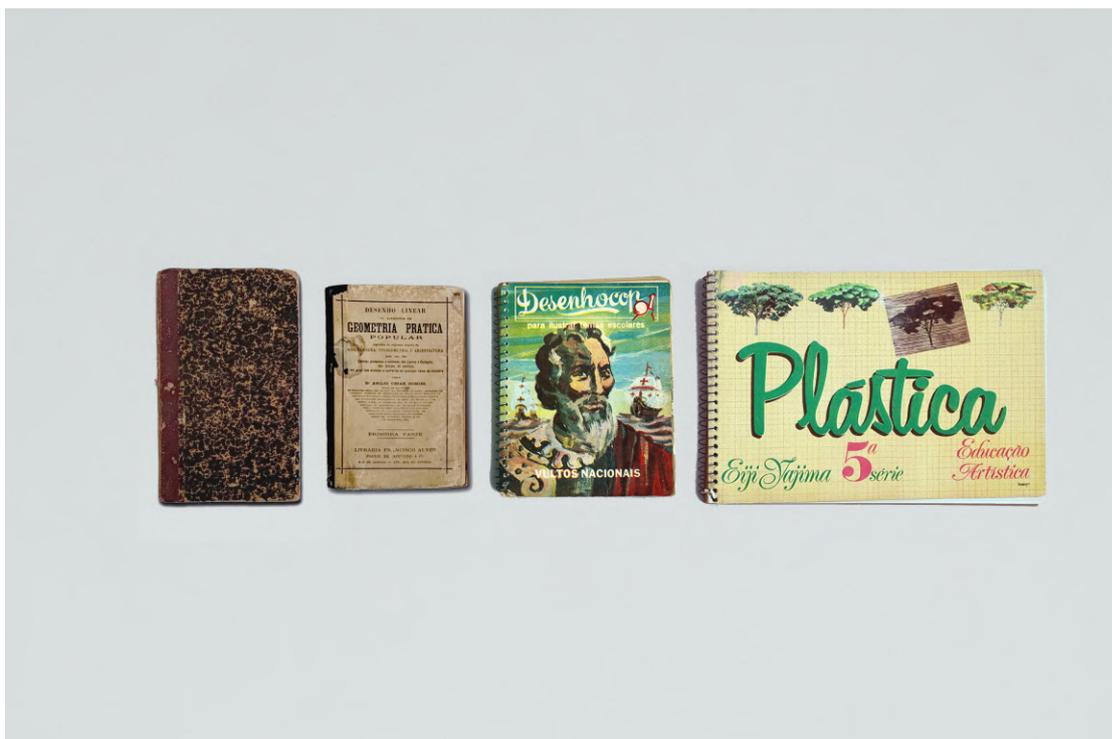


Imagem 3 – Guias de desenho, produzidos em 1817, 1878, 1950 e 1980. As publicações foram referência para as obras produzidas na presente tese.

Fonte: arquivo pessoal.



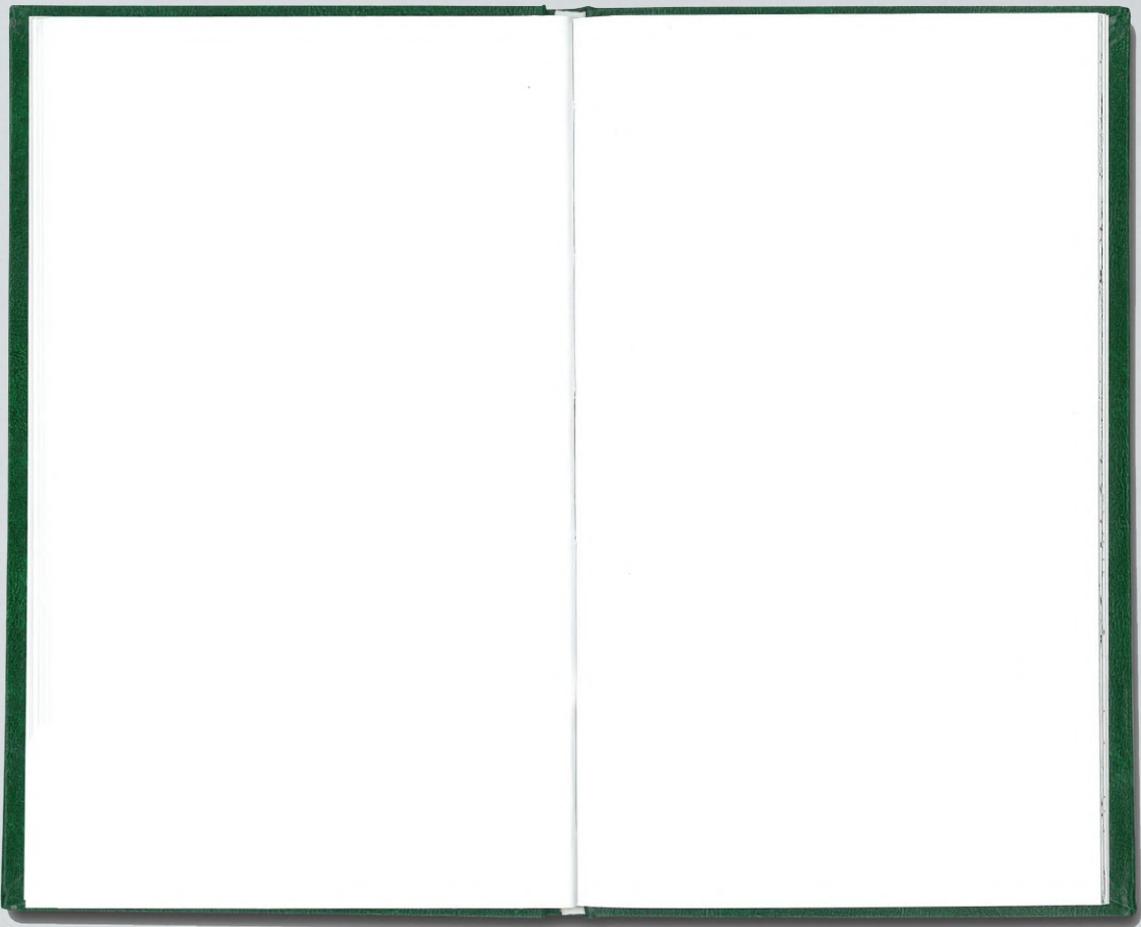
Imagem 4 –Muriel Machado. Publicações *MANUAL*, *Prática*, *1x1* e *A linha*, pertencentes à pesquisa *Avise quando chegar*, 2024.

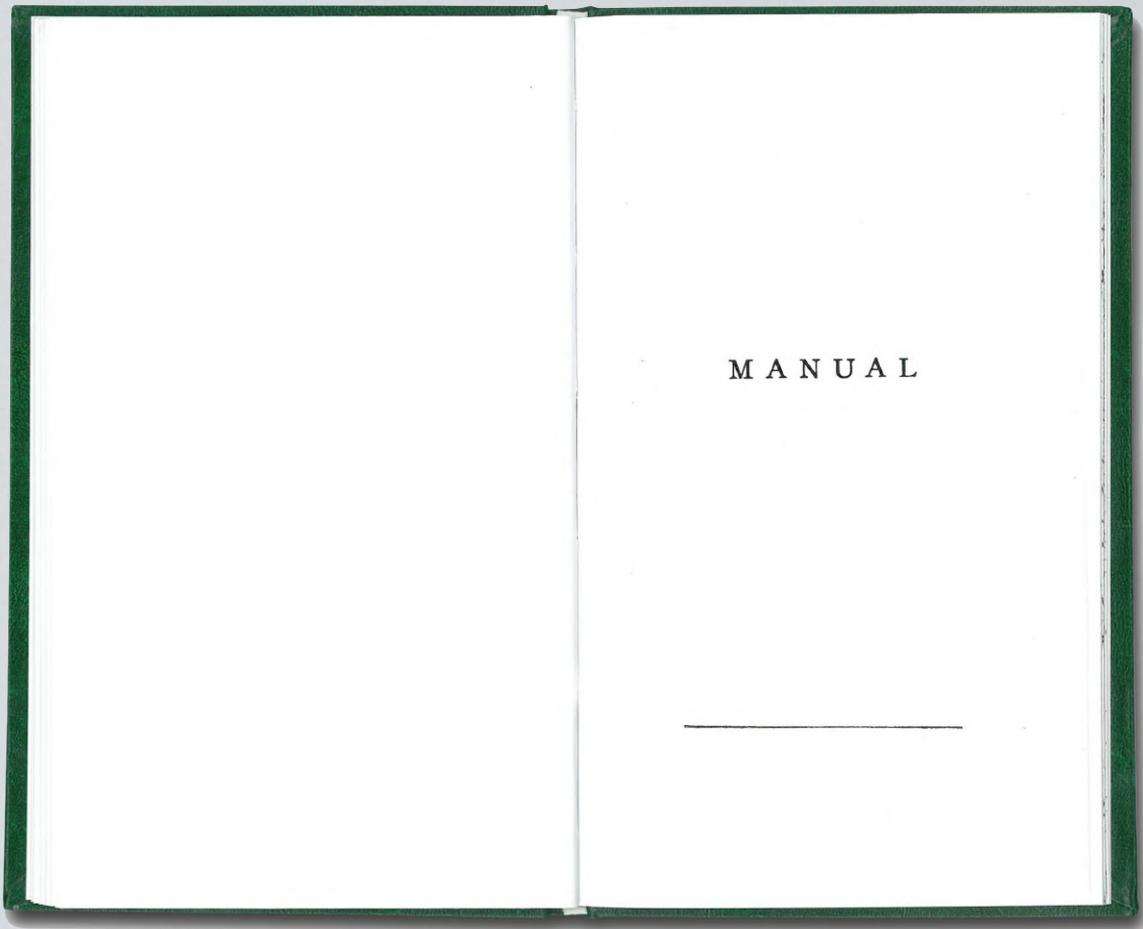
Fonte: arquivo pessoal.



## 2.0 MANUAL







SENHOR.

*TRES* são os motivos, que obrigão os Escriptores a dedicar suas obras aos Grandes Principes: procurar que possam correr por todas as partes livres da censura, á que se expõem todas as obras publicas; esperar do conhecimento de tão altos Senhores huma pia correcção; e finalmente ganhar por este meio suas Regias considerações: e como todas estas circumstancias me assistem para com VOSSA MAGESTADE, não poderia, sem que fosse taxado de ingrato, dedicar este meu primeiro trabalho senão a VOSSA MAGESTADE, que pondo-me a coberto de qualquer censura, ao mesmo tempo me assegura do acolhimento que devo es-

perar de todos, que a exemplo de VOSSA MAGESTADE, se dedicação ao conhecimento das Artes e Sciencias.

*Pelo que respeita á materia, de que trata esta obra, por si mesma se faz recommendavel; e tanto mais, quanto maior he a necessidade, que della tem todos os que profição a carreira das armas. Sem conhecimento de Desenho não pôde Militar algum lisongear-se de ser perfeitamente habil. De pouco serviria o aperfeiçoamento da Arte da fortificação, se o intelligente Desenhador não subministrasse a descripção topographica, sobre que ella deve ser desempenhada.*

*Que Praça poderá ser atacada com feliz exito, se o Desenhador antes não houver copiado o terreno, e não tiver por este meio feito ler ao General a serie dos processos, que deve empregar?*

*Todos sabem, Senhor, quanto a Regia Casa de Bragança tem honrado o Desenho e a Pintura, dedicando-se ao estudo destas bellas Artes. Aos Augustos Ascendentes de VOSSA MAGESTADE se devem os grandes estabelecimentos das aulas de Desenho, Sculptura, e Architectura, de que tanto proveito tem resultado a todos os vasallos.*

*Digne-se pois VOSSA MAGESTADE*

*de accitar este pequeno trabalho, pois que  
tão deccidas provas tem dado de quanto  
aprecia o estudo das Artes e Sciencias.*

*Novamente publicarei, como sempre tẽ-  
nho praticado, que tenho a honra de ser,*

**DE VOSSA Magestade**

O menor e mais fiel Vassallo.

*Roberto Ferreira da Silva.*



É certo que, diferentemente de outros tipos de livro, o MANUAL possui recursos próprios para conduzir o seu leitor<sup>1</sup>. O MANUAL costuma ter poucas páginas, sendo considerado um pequeno tratado normativo que auxilia no entendimento de alguma teoria ou técnica. O objetivo de um MANUAL verdadeiramente eficiente é instruir o leitor sobre determinado tema enquanto apresenta seu conteúdo de forma objetiva, dando

<sup>1</sup> "No mundo moderno - como explicam os manuais para escritores de dissertações - os historiadores realizam duas tarefas complementares. Devem examinar todas as fontes relevantes para a solução de um problema e construir uma nova narrativa a partir delas. A nota de rodapé prova que ambas tarefas têm sido levadas a cabo. Ela identifica tanto a prova primária que garante a solidez da novidade da história quanto as obras secundárias que não minam a forma e a tese de sua novidade." (Grafton, 1998, p.16). Segundo o historiador Anthony Grafton as notas de rodapé presentes no MANUAL seguem tendências estipuladas ao longo do modernismo, diante do qual passam a ser entendidas enquanto recurso científico, que convidam o leitor a tornar-se pesquisador e apresentam a ele uma dupla narrativa com relação ao texto principal.

atenção aos elementos que compõem a sua usabilidade, didática, assim como a clareza de sua diagramação.

A usabilidade do MANUAL é compreendida como a capacidade do leitor de encontrar com facilidade as informações em seu interior, enquanto a boa didática diz respeito à fácil compreensão das instruções, e a clareza de sua diagramação está vinculada a um uso eficiente da linguagem<sup>2</sup>. Através de uma linguagem pragmática, esse tipo de material possui o objetivo de fazer com que o leitor alcance um resultado semelhante àquele proposto pelo método que apresenta, sugerindo recursos que facilitem o entendimento de sua visão teórica. Nesse processo, o livro pode estipular uma série de etapas a serem seguidas pelo leitor, propondo um ponto de partida, uma ordem de apresentação e um estágio final.

No pragmatismo da sequência apresentada existe um desejo afirmativo por parte do MANUAL, uma promessa de êxito, caso o estudante persiga os caminhos que são propostos pelo método. Para tanto, um recurso bastante utilizado é a sequência de

<sup>2</sup> Schumacher, 2018.

instruções, que pode facilitar o entendimento do leitor diante de uma atividade que envolva diversos procedimentos. É importante apontar que a escolha das etapas mais adequadas para transmitir uma determinada prática afeta diretamente o resultado alcançado, pois serão os diferentes estágios estacionários de uma determinada ação os responsáveis por fazer com que o leitor seja capaz de compreender as partes do processo que deve reproduzir, posteriormente sendo capaz de alcançar resultados semelhantes através de sua própria experiência.

O MANUAL deve ser convidativo, optando por recursos que facilitem a compreensão de sua metodologia. Ainda que explore temas complexos, deve ser acessível, tal qual um guia de viagem para uma terra estrangeira<sup>3</sup>, compreendendo que, apesar das dificuldades que podem se apresentar ao longo do aprendizado, o leitor será capaz de desfrutar com maior liberdade da maestria de seus novos conhecimentos ao alcançar o possível local de chegada. Compreendendo o uso de diferentes estágios para uma melhor orientação, o MANUAL encaminha o leitor ao destino determinado "B", sendo "A" o seu ponto de partida.

<sup>3</sup> Love apud Schumacher, 2018.

12

A .----- . B

Ainda que distante, é importante que o ponto de chegada "B" pareça acessível ao leitor, sendo-lhe familiar graças às orientações sugeridas pelo guia. Nesse sentido, é fundamental que o MANUAL seja capaz de especificar a seu leitor o ponto de chegada "B" com clareza, apresentando uma metodologia que delimite o seu tema de estudo ao longo de seus capítulos. O "ponto B" pode ser exemplificado através de figuras, gráficos, rotas ou partituras, por exemplo, que facilitem a compreensão do leitor a respeito dos seus limites com relação a outros possíveis pontos, evitando, assim, confusões entre eles. O "ponto B" determina o resultado ideal a ser

13

alcançado pelo método e deve ser conquistado após um percurso de aprendizado ter sido introduzido de forma assistida. O "ponto B" faz referência ao propósito estimulado pelo MANUAL. O "ponto B" aponta o *designio*.

Do latim *designium*, o *designio* é a palavra que expressa uma vontade ou intenção, sendo comumente vinculada à elaboração de uma proposta. Ele estipula as características de um projeto, fluindo também sobre possíveis estratégias que auxiliarão no processo de concretizá-lo. O *designio* do MANUAL deve gerar familiaridade do leitor com relação à teoria que o fundamenta, fazendo com que o usuário se sinta apto, após ter certo contato com as bases do guia, de reproduzir resultados semelhantes àqueles propostos no método. Nessa qualidade projetiva, o *designio* compartilha, em sua etimologia, da mesma raiz que a palavra *destino*. Sendo assim, o "designio B" ou "destino B" estipula, a priori, uma série de intenções que partem do "ponto A"<sup>4</sup>.

4 "Em inglês, a palavra *design* é quer um substantivo, quer um verbo (o que diz muito sobre a natureza da língua inglesa). Enquanto substantivo significa — entre outras coisas — intenção, propósito, plano, intento, fim, atentado, conspiração, figura, estrutura de base, e todos estes significados (e outros) estão em estreita relação com os de astúcia e de insídia. Na qualidade de verbo (*to design*) significa architectar algo, simular, conceber, esboçar, organizar, agir estratégica-

Antes de propor ao leitor o seu percurso, é necessário que o MANUAL também seja capaz de contextualizar o seu ponto de partida, introduzindo-o nas teorias ligadas à sua metodologia e nos recursos que serão necessários para se obter um melhor aprendizado. O ponto de partida "A" é o ponto inicial, de onde se inicia o citado percurso. O "ponto A" é a origem do movimento que parte em direção a "B".

Diante dessa configuração linear, torna-se pertinente aprofundar as qualidades que delimitam o "ponto A" e que o distinguem em relação a outras passagens. O "ponto A" do MANUAL assinala um conjunto de qualidades que passará a ganhar maior atenção ao longo do desenvolvimento do livro: pode representar um discurso inicial, a apresentação do tema, pode tecer comentários que auxiliem na compreensão do leitor a respeito do próprio percurso a ser perseguido, explicando a relevância de seu conteúdo, etc<sup>5</sup>. É um ponto de origem, o primeiro estágio de um determinado deslocamento. Sendo o "ponto A" um recorte que organiza

mente. O termo deriva do latim *signum*, que quer dizer signo, e conserva a sua antiga raiz" (Flusser, 2007, p.9).

5 Araújo, 1986, p. 446.

o desenvolvimento de um projeto e que é acessado no início de um determinado processo, é possível concluir que o ponto de partida do MANUAL se encontra em suas primeiras páginas.

As primeiras laudas do MANUAL representam um recorte, um espaço do livro no qual é possível entrar em contato com alguns de seus temas, que serão melhor fundamentados ao longo do restante da obra. Nesse sentido, torna-se pertinente citar a dedicatória como um de seus elementos mais recorrentes, capaz de introduzir o leitor ao tom escolhido para a apresentação do conteúdo do livro, familiarizando-o a escolhas didáticas que se mostrarão presentes no restante de suas páginas. Ainda que faça parte dos elementos pré-textuais da obra, a dedicatória representa um segmento significativo, capaz de transparecer critérios de valor que estarão presentes ao longo do desenvolvimento do texto, principalmente, se a figura referenciada tiver relação com os assuntos que serão abordados ao longo do guia. Na dedicatória do MANUAL, lê-se: "os três principais motivos responsáveis por fazer com que os escritores dediquem suas obras aos grandes príncipes". Os motivos citados seriam: a importância de que o MANUAL

16

“circule livremente e sem censura”, de que ele “receba possíveis correções dos altos senhores” e de que “ganhe, por este meio, as Régias considerações”. Na esperança de atender aos já citados pré-requisitos, fica claro que a introdução é dedicada à VOSSA MAGESTADE.

Tão importante quanto estipular o personagem alvo de uma dedicatória é definir o perfil de usuário do MANUAL, ou seja, especificar a quem ele se dedica. A determinação do tipo de leitor de um livro didático gera influências sobre outros de seus elementos, já que a linguagem e a concepção da obra serão adaptadas às suas particularidades. Cada tipo de público exige uma abordagem específica, o que poderá acarretar em diferenças no número de imagens e de páginas, no desenvolvimento do texto, em seu estilo, entre outros aspectos. Ao observar a introdução do MANUAL, é possível notar que o “ponto A” sugere a figura do “desenhador” enquanto o seu principal público-alvo, dirigindo-lhe a palavra

<sup>6</sup> *Elementos de desenho e pintura, e regras gerais de perspectiva*, de Roberto Ferreira da Silva, publicado em 1817 pela Imprensa Régia do Rio de Janeiro, foi, provavelmente, a primeira obra dedicada ao ensino de desenho publicada no Brasil (Dória, 2021, p. 68). O presente livro mantém o formato e parte da diagramação da citada publicação.

17

o longo do texto (personagem, que, como será demonstrado adiante, constantemente se confundirá com a figura do leitor).

Sendo assim, o “ponto de origem A” é o início do movimento a ser realizado pelo “desenhador”, que parte em direção ao “destino B”.

A .----- . B

(desenhador)

Como identificar as qualidades do “desenhador”? Em que tipo de funções ele se envolve? De acordo com o MANUAL, o “desenhador” é aquele que se dedica a copiar

<sup>7</sup> Silva, 1817, III.

terrenos, a aperfeiçoar na arte da fortificação e a aprimorar sua descrição topográfica<sup>8</sup>. A fim de dignar com propriedade VOSSA MAGESTADE, o “desenhador” deve circular sem censura, receber possíveis correções dos altos senhores, ganhando assim, por este meio, as Régias considerações. Para tanto, é fundamental que acompanhe as instruções propostas pelo guia, seguindo sua linha teórica e as indicações de seu método, as quais serão detalhadas ao longo do desenvolvimento do livro. Entre os dois pontos de seu percurso (“ponto de origem A” e “destino B”), é função do “desenhador” assimilar o conteúdo presente no guia, reforçando o seu aprendizado através da prática e da repetição. Sendo assim, a figura do “desenhador” é delineada a medida em que a prática do método se desenvolve. A figura do “desenhador”, portanto, é relativa aos interesses metodológicos apresentados pelo MANUAL.

As principais instruções presentes no MANUAL, essenciais para auxiliar o “desenhador” ao longo de sua trajetória, estão dispostas nos capítulos que compõem o corpo principal do texto, trecho que, diferentemente de seus elementos pré-

<sup>8</sup> Silva, 1817, III.

textuais, possui uma diagramação mais uniforme, podendo também ter subdivisões em capítulos (capazes de organizar e aprofundar diferentes tópicos). O número de subdivisões ou outras formas de apresentação é relativo à proposta do MANUAL, acompanhando suas especificações teóricas. Seria interessante observar que a citada segmentação do livro em diferentes capítulos ou trechos é fruto da normalização editorial alexandrina, já que, anteriormente, os manuscritos (conhecidos como *volumen*) consistiam de pequenos rolos feitos de papiro e eram responsáveis por apenas uma única obra ou um trecho textual. A passagem definitiva para o *códex* teria sido feita sob o reinado de Antonino (137 – 161 d.C.), mudança que impactou profundamente a apresentação do texto e as futuras produções no Ocidente<sup>9</sup>. A transição mencionada foi importante no sentido de organizar os tópicos do livro em diferentes segmentos, tornando-os mais acessíveis ao leitor graças ao auxílio das páginas.

De acordo com tais observações, pode ser dito que o corpo principal do texto é o segmento que possui maior destaque no livro didático, sendo responsável por mostrar

<sup>9</sup> Araújo, 1986, p. 417.

o desenvolvimento do método e orientar o “desenhador” ao “destino B” através da linha teórica que apresenta. A fim de realizar tal tarefa, o guia instrutivo compreende que sua estrutura é balizada por protocolos, aos quais o “desenhador” conhecerá com maiores esclarecimentos ao longo de sua leitura. Os protocolos do MANUAL são recursos que sugerem práticas e materiais específicos para que o leitor alcance determinados resultados: orientam na seleção de materiais, na prática de certos exercícios, na escolha de um determinado tempo de estudo, no número de repetições adequado a fim de fixar o conteúdo, na proposta de um ritmo de leitura, etc. Os protocolos influenciam na familiarização do “desenhador” com o método proposto pelo guia instrutivo e estabelecem um conjunto de ações de maneira planejada e estruturada, sugerindo a maneira correta de realizar uma determinada performance. Nesse sentido, é possível considerar que entre o “desenhador” e seu objeto de estudo se estabeleça um tipo de ritual<sup>10</sup>, não só vinculado a escolhas teóricas que ele passará a desenvolver com o seu tema, mas também relativo a práticas específicas que o corpo deverá adotar ao longo de seu aprendizado. Os protocolos podem ser especificados

<sup>10</sup> Gauche, 2017, p.8.

nas páginas iniciais do MANUAL, sendo mais detalhados ao longo do desenvolvimento do livro, ou podem ser introduzidos em diferentes capítulos, de acordo com suas especialidades. A escolha dos materiais e dos métodos é determinante, podendo impactar a assertividade do “desenhador”, ao realizar o seu percurso de aprendizado.

É importante apontar que, ainda que os protocolos de uso sejam claros e seguidos de forma cuidadosa, os resultados alcançados pelo “desenhador” podem sofrer alterações inesperadas, se aproximando mais ou menos do “destino B”. A fim de evitar tais desvios, o MANUAL se prontifica em apresentar seus *modelos de referência* logo no início de sua metodologia, sendo eles os responsáveis por reforçar os protocolos ao longo do desenvolvimento do texto. Neste sentido, o uso de imagens pode se mostrar como um excelente recurso na visualização do resultado final, orientando a formação do “desenhador”<sup>11</sup>.

A imagem de referência é aquela que auxilia na visualização do “destino B”. Através

<sup>11</sup> “Várias formas de visualizações têm um papel crucial nas imagens feitas para instruções pictóricas, embora não seja sempre fácil estabelecer onde o retrato acaba e a visualização começa” (Gombrich, 2012, p.231).

de suas escolhas estéticas, ela apresenta ao “desenhador” um repertório visual vinculado a seus conceitos teóricos, contextualizando-o ao longo da leitura do MANUAL. Em meio ao estudo dos protocolos de uso e de outras possíveis instruções escritas, as imagens atuam como instrumentos de orientação no aprendizado, direcionando a prática a ser perseguida pelo “desenhador” para que este alcance um resultado satisfatório. Com relação à sua distribuição no guia, as imagens devem estar bem diagramadas na página, de forma a complementar a discussão teórica proposta pelo MANUAL e torná-la acessível. Devem, igualmente, ter uma linguagem clara e ser objetivas em demonstrar passagens determinadas do texto ou em exemplificar os tópicos abordados pelo guia<sup>12</sup>. Um de seus

<sup>12</sup> Quando analisa as pranchas da *Encyclopedie*, proposta por Diderot e D’Alembert em 1772, o filósofo Roland Barthes volta o seu interesse para a diagramação das suas imagens, para a limpeza das figuras e para organização de seus elementos. Em uma mesma página, são mostrados objetos diversos e, por vezes, ângulos diferentes de um mesmo elemento ajudam a elucidar o entendimento do leitor sobre suas características. Segundo Barthes, as imagens presentes na *Encyclopedie*, por vezes acabam por realizar genealogias dos seus objetos de estudo, já que em diversas passagens são mostradas, por exemplo, etapas da elaboração de ferramentas, os meios de operá-la e o ambiente em que costumam funcionar. Para o autor, tal formato de apresentação da *Encyclopedie* influenciaria grande parte dos livros instrutivos produzidos a partir dela no Ocidente: sua diagramação, clara

principais objetivos é fazer com que leitores vindos de contextos distintos se sintam capazes e encorajados a alcançar o mesmo resultado<sup>13</sup>, apresentando, dessa forma, um caráter universal<sup>14</sup>. Assim sendo, a referência ilustrada reforça o pensamento desenvolvido

e objetiva, transmitiu um rigor diferente de outras produções do período - explicitou a transição para uma nova forma de pensamento que agora se pautava em vínculos estabelecidos com a ciência. Barthes considera a linguagem da *Encyclopedie* como sendo de “poucos ruídos” (Barthes, 1974, p. 32).

<sup>13</sup> “Há muitos anos coleciono figuras de orientação de uso de aparelhos. (...) O contraste entre o desenho orgânico e natural das mãos com o desenho técnico e geométrico dos aparelhos acrescido do dado filosófico de que o aparelho precisa para ganhar vida, como o dedo de Deus, de Michelangelo na Capela Sistina, chamaram minha atenção. Outro aspecto interessante é que todas parecem ter sido feitas por uma única pessoa ou parecem não ter sido feitas por ninguém. São anônimas. Foram produzidas por um inconsciente industrial coletivo.” (Lacaz, 2003).

<sup>14</sup> Ao ponderar sobre uma série de pinturas de personalidades do século XX, o artista visual Gerhard Richter comenta: “Hoje eu não pintaria os 48 retratos, de forma alguma - Não daquela forma, nem nenhuma outra. Eu costumava preferir a pseudo-neutralidade das enciclopédias, anonimidade, a fazer as coisas iguais. Só incluir homens na série foi consistente com a ideia de homogeneidade. Se eu tivesse incluído mulheres, os princípios formais não permaneceriam certos. E está provavelmente relacionado à identidade e minha busca pela figura paterna. Afinal de contas, eu não estou buscando uma figura materna [risos]” (Richter apud John, 2019, p. 45).

24

no corpo do texto do MANUAL: a *imagem-modelo* é aquela que atua como um tipo de projeção do “ponto – destino B”, acompanhando a metodologia do guia, sendo retomada ao longo do percurso do “desenhador”. A *imagem-modelo* rememora o ponto de chegada.

(*imagem-modelo*)

A .----- . B

(*percurso do desenhador*)

De acordo com tais considerações, a *imagem-modelo* é capaz de transpassar diferentes etapas do aprendizado do “desenhador”. Ela é apresentada no corpo do texto, mas pode aparecer até mesmo em estágios iniciais do livro, como em

25

sua introdução. Ela deve ser almejada e reproduzida pelo “desenhador” com ajuda dos protocolos de uso propostos pelo guia, sendo revisitada ao longo de sua leitura. Com relação ao MANUAL, a *imagem-modelo* atua como um tipo de projeção do “destino B”, sendo responsável por balizar os protocolos de uso e por deixá-los evidentes ao “desenhador”. Sendo assim, se dá certa circularidade nesse processo, em que, ao rememorar o “destino B”, a *imagem-modelo* sugere percursos no aprendizado do “desenhador” que se fazem presentes no início da obra, e que, em muitos casos, antecedem a construção do próprio MANUAL. Dessa forma, a citada configuração infere que o ponto de origem do MANUAL tem, em realidade, um outro ponto de origem<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> “A exploração e a utilização das fontes primárias da história – a princípio, os relatos dos embaixadores venezianos ao governo, mas, no fim, muitos tipos de papéis públicos e privados – tornaram-se o princípio orientador do trabalho de Ranke para toda a vida.” (Grafton, 1998, p.54). A partir dos estudos de Leopold Von Ranke o uso de documentos, o acesso a arquivos e o uso de notas de rodapé passaram a serem entendidos enquanto recursos a ser utilizados para atestar a veracidade de pesquisas históricas. A busca pela comprovação da verdade a partir de documentos oficiais denota uma nova preocupação do citado período, vinculada à “origem” de suas fundamentações. A origem passa ser um critério de veracidade adotado no Ocidente.

A escolha da *imagem-modelo* é fundamental para a orientação eficiente do “desenhador” ao longo da leitura do livro instrutivo. Apresentá-la ao leitor implica em familiarizá-lo com o objetivo apresentado pelo método, reforçando escolhas teóricas do MANUAL e estratégias que serão aprofundadas ao longo de seu desenvolvimento. Dessa forma, subentende-se que a *imagem-modelo* terá elementos estéticos capazes de influenciar no processo de aprendizado do “desenhador”. Sendo assim, antes de apresentar a *imagem-modelo*, é importante que o MANUAL tenha clareza dos critérios responsáveis por definir as suas características. Segundo o MANUAL: “a principal, e mais importante parte do desenho, o conhecimento das obras da natureza, com tudo como ella não nos offerece sempre o decente e o bello, ainda que seja o verdadeiro e natural, não a imitaremos servilmente; mas como árbitros soberanos da nossa Arte escolheremos o mais bello, emendando o defeituso, cuja escolha faremos segundo o gosto e maneira dos antigos Gregos e Romanos”<sup>16</sup>. A partir de tais apontamentos, é possível identificar que os critérios presentes no MANUAL sugerem vínculos do “ponto de

<sup>16</sup> Silva, 1817, p.III.

origem A” com tendências e valores estéticos oriundos do ano 27 a.C.<sup>17</sup>.

As produções artísticas do citado contexto são regidas por uma série de protocolos, responsáveis por auxiliar a produção de um estilo característico: suas práticas identificam preocupações estéticas ligadas a um ideal da forma pautado por valores de simetria, proporção e constância. Instruções escritas do citado contexto, assim como a presença de imagens presentes em tratados, auxiliam na produção de diferentes artistas e arquitetos, ainda que estes estivessem geograficamente distantes entre si, sendo capazes de manter padrões entre suas produções. Ao mesmo

<sup>17</sup> Segundo Roberto Ferreira da Silva, a noção estética descrita em seu MANUAL foi influenciada pelo engenheiro romano Marcos Vitrúvio Polião, cuja obra mais reconhecida é o tratado *De Architectura*, produzido por volta de 27 a.C.. Esta obra discutiu os conceitos de *utilitas* (utilidade), *venustas* (beleza) e *firmitas* (solidez), formalizando-os na arquitetura clássica. Silva comenta a respeito: “Passo a tratar da medição, que devem ter as Figuras, e esta será segundo a escola Romana, como a mais geral (...). Advirto com tudo, que não sigo as escolas Flamenga e Franceza, relativamente à medição de suas estátuas, guiando-me para este fim pelo celebre Vetrúvio, de quem tenho tirado as pequenas luses, que tenho na prática, como na theorica” (Silva, 1817, p.3). Em outro trecho o autor aponta: “Seguiremos portanto a medição, que o grande e celebre Autor Vetrúvio dava às suas Estátuas, a qual tem sido adptada como hum ponto fixo, e seguida pelos Professores de melhor opinião” (Silva, 1817, p.36).

tempo em que a adoção de protocolos no citado período histórico auxilia a difusão de consensos estéticos, também afirma sua distinção com relação a outros grupos culturais.

Para o ano de 27 a.C., a simetria e a proporção possuem métricas padronizadas a serem adotadas não só em obras artísticas, mas que também em projetos de construções arquitetônicas. Edifícios civis, residenciais, pavimentos e templos, são exemplos de registros das orientações precisas com relação ao uso de seus materiais, formas de construção e valores estéticos. Tais valores preveem critérios capazes de abranger desde a proporção presente na arquitetura até aquela presente nos corpos humanos. Dessa forma, critérios modulares normatizam áreas distintas da sociedade do período, estabelecendo ideais que podem ser aplicados tanto às formas que compõem a cidade quanto a seus cidadãos.

De acordo com tais rigores, a proporção é definida como a conveniência das medidas a partir do uso de um módulo constante, que pode utilizar como referência uma parte do todo ou o conjunto por inteiro. Por serem as moradas dos deuses, é impossível considerar a construção dos templos como satisfatória caso lhes falte métrica e proporção. Da mesma forma, se espera que

qualidades semelhantes sejam identificadas no corpo dos homens bem formados. Dizem os citados parâmetros que: "O corpo humano foi formado pela natureza de tal forma que o rosto, desde o queixo até a parte mais alta da testa, onde ficam as raízes dos cabelos, mede um décimo de sua altura total. A palma da mão, do pulso até a ponta do dedo médio, mede exatamente a mesma; a cabeça, do queixo ao topo, mede um oitavo de todo o corpo; um sexto mede do esterno até a raiz do cabelo e do meio do peito até o topo da cabeça, um quarto. Do queixo até a base do nariz, meça um terço da altura do rosto; da base do nariz às sobrancelhas, outro terço e das sobrancelhas à raiz do cabelo, a testa também mede outro terço. Se nos referirmos ao pé, equivale a uma parte em forma de cogumelo da altura do corpo; o cotovelo, um quarto, e o peito equivalem igualmente a um quarto. Os restantes membros também mantêm uma proporção de simetria, que os antigos pintores e escultores famosos usavam, alcançando extraordinária consideração e fama. Exatamente da mesma forma, as partes dos templos devem manter uma proporção de simetria perfeitamente adequada a cada um deles. Em relação ao conjunto total em toda a sua dimensão. O umbigo é o ponto central natural do corpo humano"<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Polión, 1997, p. 102.

30

De acordo com o MANUAL, seguindo protocolos oriundos do ano 27 a.C., é possível assumir que a *imagem-modelo* é capaz de influenciar áreas distintas da vida quotidiana, podendo afetar tanto a estrutura de centros urbanos quanto a percepção dos cidadãos em relação às suas próprias proporções físicas. A *imagem-modelo* é a projeção do "destino B" que se apresenta em diversas etapas do deslocamento do "desenhador" e que antecede o "ponto de origem A". A *imagem-modelo*, portanto, apresenta-se enquanto PB.

(*imagem-modelo*)  
PB [ A .----- . B ]  
(*percurso do desenhador*)

31

Uma projeção é uma conjectura. É também a apresentação de imagens de filme, de slide ou de transparência sobre uma tela, através do uso de um projetor. Pode ainda estar vinculada à representação gráfica de um corpo sólido sobre uma superfície. Neste último caso, através do uso de raios paralelos e perpendiculares em relação a uma superfície plana, a projeção é capaz de revelar grandezas de uma forma projetada, atuando de maneira semelhante a uma sombra. Quando fazem uso de ângulos retos para reproduzir a imagem da forma projetada, projeções como estas são chamadas de ortogonais. No estudo de sólidos que possuem diversas superfícies, as projeções ortogonais auxiliam na representação de formas, sintetizando-as em figuras planas que poderão ser mais facilmente reproduzidas ou estudadas. Essas imagens simplificadas não incluem a terceira dimensão de cada sólido, tratando-se, assim, de representações bidimensionais de objetos volumétricos. Figuras planas realizadas a partir de formas espaciais auxiliam a compreensão do estudante sobre suas particularidades. A partir desses apontamentos, os desenhos resultantes das projeções nos planos vertical e horizontal representam formas mais simplificadas de um determinado objeto, que passam a ser observados em diferentes perspectivas.

Pensando em estratégias que proporcionem uma melhor visualização e entendimento das projeções, o desenho atua como um importante recurso, capaz de projetar a *imagem-modelo* (PB) e auxiliar na orientação do “desenhador” ao longo de seu aprendizado. Segundo o MANUAL: o desenho não é mais do que um método, sintético e simples, pelo qual se pode representar todo e qualquer objeto que se oferecer à ideia<sup>19</sup>. Seu grande número de recursos pode ser demonstrado pela variação de suas formas de uso.

Segundo o MANUAL, o desenho feito com lápis preto é dos modos mais fáceis dessa modalidade, pois pode ser facilmente corrigido com o uso de borrachas ou de outros métodos. O desenho feito com lápis vermelho, por outro lado, é o que representa maior dificuldade e requer maior atenção, já que os traçados facilmente se confundem entre si, causando emendas confusas e desordens na composição. Principalmente nas massas claras do desenho, é preciso ter atenção, já que são áreas delicadas. O MANUAL também recomenda o uso da pena de corvo, sendo este um recurso mais adotado por aqueles que buscam se aprofundar no universo da

<sup>19</sup> Silva, 1817, p.32.

gravura. Se o “desenhador” souber se utilizar do lápis vermelho, esta última opção lhe será mais fácil e nela se poderá aprofundar tanto em volumes claros como escuros<sup>20</sup>. Caso as partes do desenho não correspondam às obrigações sugeridas pelo MANUAL, o “desenhador” deve tomar medidas para que sua composição tome o rumo correto. Em outras técnicas o “desenhador” deverá seguir as mesmas diretrizes, já que os demais tipos de desenho estão sujeitos às mesmas leis. O uso de lápis vermelho sobre papéis coloridos pode criar diferentes tipos de efeitos, se utilizando de meias tintas dos mesmos a fim de criar diferentes massas. O lápis branco pode ser utilizado para realçar partes claras do desenho assim como para criar massas. Esses desenhos se aproximam à pintura, sendo necessário prestar atenção ao fundo da imagem, se utilizando do esfuminho ou de outros recursos que ajudem a harmonizar a relação entre o fundo e os traços do desenho<sup>21</sup>.

Outra possibilidade para o “desenhador” é fazer uso de pincel para desenhar. Estes

<sup>20</sup> Silva, 1817, p.18.

<sup>21</sup> Silva, 1817, p.19.

desenhos têm tanto mais doçura quanto mais dificuldade se comparados a outras possibilidades, graças ao uso do instrumento macio. Ferramentas como esta permitem a produção de empastes, sendo os gestos mais escurecidos à medida que o desenho é desenvolvido, até que se alcance a força necessária. A partir dessa técnica, os primeiros traços de empastes servem aos segundos, e assim por diante, até que fiquem satisfatórios na composição, independentemente do uso de aguadas, que estão sujeitos de obrigação os desenhos feitos a pena<sup>22</sup>.

Enquanto recurso, as aplicações do desenho<sup>23</sup> estão sujeitas a necessidades específicas<sup>24</sup>, dentro das quais ele pode ser

<sup>22</sup> Silva, 1817, p.19.

<sup>23</sup> "Descobri assim que, por pouco que nos mostremos acolhedores, uma palavra nunca chega sozinha. Traz consigo todas de sua tribo – aparentadas pelo sentido ou pelo som – que, de toda evidência, esperavâti, para fazer irrupção, apenas essa brecha dada por uma delas. Eu as deixava agir, ou antes, incitava-as a isso, abrindo-lhes caminho de mil maneiras." (Bénabou, 2018, p. 135).

<sup>24</sup> A palavra *design*, por exemplo, está mais próxima de uma noção de projeto para as línguas inglesas. Termo que na revolução industrial passa a estar mais ligado a um entendimento de "configurar a disposição de transformar as

utilizado com diferentes intenções<sup>25</sup>, materiais, suportes, escalas, etc.<sup>26</sup>. A linguagem adotada pelo MANUAL implica diretamente na orientação do "desenhador" em relação ao

coisas" (Motta, 2015). A língua inglesa, entretanto, possui outras palavras para se referir ao desenho, como *draw*, *drawing* e *draft*, vocábulos que estariam mais vinculados à noções de esboço, delimitação e captura da imagem, ou seja, uma carga semântica mais voltada para o entendimento intuitivo. Quando aponta para a complexidade atrelada à etimologia desses termos, o autor Flávio L. Motta se interessa em perceber que nesses conceitos estão também explicitadas formas de uso de uma determinada prática, demandas históricas e jogos de poder (Motta, 2015).

<sup>25</sup> "Se supõe que o primeiro registro da palavra em português tenha sido feito no fim do século XVI, quando Dom João III se dirigiu aos patriotas brasileiros que lutavam contra a invasão holandesa no Recife através de uma carta régia, que assim dizia: 'Para que haja forças bastantes no mar, com que impedir os desenhos do inimigo, tenho resoluto...'. Portanto, desenho – designio; intenção; 'planos do inimigo'" (João III apud Artigas, 1968, p.27).

<sup>26</sup> "Pensar o desenho envolve ponderações sobre o visível e o não visível. Sardo comenta que 'o desenho é uma convenção a partir de uma inexistência (a da linha), como uma teologia negativa de demonstração das diferenças entre as coisas', apontando para a artificialidade pela qual a imagem se refere à coisa. Sua alegação aproxima-se de outra, ainda que esta refira-se também ao desenhar: 'a heterogeneidade permanece abissal entre a coisa desenhada e o traço desenhado', observação pela qual Derrida sintetiza a cegueira presente do desenhista – aquele que 'vê e verá', na 'reserva de visibilidade' de uma noite abismal própria de seu ato em execução" (Costa, 2015, p.15).

“ponto destino B”. Sendo assim, o uso de diferentes materiais para a realização da *imagem-modelo* pode ser determinante para tomadas de decisão do leitor ao longo de seu aprendizado.

O desenho pode não só auxiliar a observação criteriosa das *imagens-modelo* como também ser utilizado enquanto um recurso que aproxima o “desenhador” à linguagem presente no MANUAL. Independentemente da técnica escolhida, é importante afirmar que aquele que quiser fazer bom uso do desenho e que se interessar em aprofundar em seus estudos deve se acostumar, desde cedo, a desenhar no maior tamanho que lhe for possível<sup>27</sup>. Segundo o MANUAL: dessa forma, a mão adquire liberdade, revelando facilmente os defeitos que não poderão ser disfarçados pela grandeza dos objetos retratados. Assim, as belas partes da imagem serão reforçadas, enquanto os defeitos que podem surgir por falta de método serão mais facilmente identificados. Todo “desenhador” que souber desenhar em grande formato<sup>28</sup> também não poderá deixar

<sup>27</sup> Silva, 1817, p.19.

<sup>28</sup> Delfim Sardo considera que o desenho na contemporaneidade atua como um tipo de “circuito”, capaz de criar um sistema de valor próprio a cada nova investida: “o circuito

de desempenhar os seus trabalhos em outros formatos, afinal, a inversa não é verdadeira: não poderá desenhar bem (e muito menos pintar) em tamanho grande se o “desenhador” só estiver acostumado aos pequenos formatos<sup>29</sup>.

Ao seguir cuidadosamente as orientações mostradas no MANUAL em relação ao uso de materiais, formatos e formas do desenho, o “desenhador” será capaz de encontrar resultados satisfatórios, que podem ser obtidos a partir de bons métodos e da justa aplicação de seus conhecimentos, como têm adotado e seguido os homens de conhecida reputação<sup>30</sup>. O

entre projeção e realização no processo do desenho artístico ocorre circularmente, como um motor operacional cuja meta ou finalidade encontra-se no próprio funcionamento. Não há, nesta definição, hierarquia nem divergência valorativa entre virtuosismo ou liberdade criativa, entre competência compulsiva e investigação poética. E ainda, o que remove este desenho de uma armadilha autotética é seu movimento por apropriar-se de métodos e códigos específicos de outras áreas (imaginários científicos, técnico, infantil, doméstico, psicopatológico, etc), incorporando ao contexto artístico ao envolvê-los em relação com uma contraparte de ordem estética” (Sardo apud Costa, 2015, p.27).

<sup>29</sup> Silva, 1817, p.19.

<sup>30</sup> Silva, 1817, p.44.

38

desenho, dessa forma, apresenta-se como um recurso no livro didático, capaz de auxiliar o “desenhador” a visualizar com mais nitidez a projeção do “ponto destino B” (PB), auxiliando-o também na assimilação das linguagens presentes no livro, estando presente em outras etapas do aprendizado. O desenho “D” é tanto um recurso a ser adotado pelo MANUAL através do uso das *imagens-modelo* quanto pelo “desenhador”, ao longo de sua tentativa de aproximação do “ponto destino B”.

(imagem-modelo)

PB [ A .----- . B ]  
 D  
 (percurso do desenhador)  
 D

39

Segundo o MANUAL, devemos nos aplicar com seriedade, fazendo estudos justos e verdadeiros a fim de poder entrar no conhecimento das belezas que o desenho chama para si - são essas as bases seguras para que seja possível se apoderar das outras de menor entidade<sup>31</sup>, cujas aplicações não servem mais, mas que mesmo por impertinência permanecem, ou talvez por atraso, graças aos que seguem metodologias erradas ou que não têm um bom orientador, que seja capaz que conduzir por métodos claros e de boa Escola<sup>32</sup>. A partir da seleção de influências relevantes, serão escolhidos os melhores autores, capazes de ser modelos aos mais célebres de outras nações, tendo sempre grande superioridade em escolhas mais reais, tanto em suas medições quanto em suas composições, seguindo

<sup>31</sup> As artes liberais, cujo conceito foi herdado da antiguidade clássica, fazem referência a profissões, ofícios ou disciplinas que adotavam um tipo de metodologia didática desenvolvida na Idade Média, voltada para os homens livres. Tal conceito se opunha às chamadas artes mecânicas, consideradas próprias dos servos ou escravos. As artes liberais eram compostas por *Trivium* (lógica, gramática e retórica) e pelo *Quadrivium* (aritmética, música, geometria, astronomia), enquanto as Artes *Mechanicæ* eram relativas a práticas como a alfaiataria, tecelagem, alvenaria, artes marciais, comércio, culinária, metalurgia, entre outras.

<sup>32</sup> Silva, 1817, p.21.

a multidão de discípulos que frequentarão o grande número de aulas e academias<sup>33</sup>.

Partindo de tais considerações, é possível considerar que o desenho "D" é um recurso do livro instrutivo que sofre a influência de Escolas existentes em seu contexto de origem. Através de sua estrutura, o MANUAL será responsável por apresentar orientações em relação a seus temas de estudo, mas também será revelador de normatividades propostas pelas instituições de ensino ligadas a seu contexto histórico. Neste sentido, a Escola se mostra enquanto referência decisiva para reforçar o uso do bom desenho ("D") e para auxiliar a seleção das *imagens-modelos* que chegarão até o olhar do "desenhador". É possível concluir, portanto, que a boa Escola possui influência sobre o uso dos protocolos, das *imagens-modelo* e das projeções que serão adotadas pelo MANUAL.

Sabendo da amplitude de tais influências, VOSSA Magestade, objeto da dedicatória do MANUAL, responsável pela "circulação livre e sem censura", por que se "receba possíveis correções dos altos senhores" e por que se possa ganhar "por este meio,

<sup>33</sup> Silva, 1817, p.35.

as Régias considerações", compreende a relevância dos centros de formação sobre a trajetória do "desenhador", interferindo em decisões ligadas a seu aprendizado e consequente percurso (que parte do "ponto de origem A" em direção ao "destino B"). A partir da construção de centros de saber, reforça-se o desejo de instaurar um circuito de formação<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Em 1669 surgiu a Aula de Fortificação no Rio de Janeiro, onde se ensinava o Desenho de Arquitetura e Engenharia. Em 1774, na Bahia, foi inaugurada a Aula de Fortificação e Artilharia pelo Governador e Capitão General D. Manuel da Cunha Menezes, onde a engenharia era ensinada com carta régia que ordenava esse tipo de ensino nas terras conquistadas, com aulas especializadas em fortificação. Em 1792, surgiu a Real Academia da Artilharia, Fortificação e Desenho, seguindo os moldes da Academia Real de Fortificação, Artilharia e Desenho de Lisboa. Em 1795 foi criada a Nova Academia de Aritmética juntamente com um programa que incluía disciplinas como a geometria prática, a fortificação e língua francesa para os oficiais da infantaria. Diferentemente do profissional que acompanhava expedições e do historiador, que tinham incentivos para uma formação tanto científica quanto artística, a formação visual do engenheiro militar tinha um caráter técnico: estava voltada para a criação de edifícios e centros administrativos que garantiriam o desenvolvimento das terras conquistadas. "Os princípios da didática do desenho que foram preconizados por Comenius, Rousseau e, principalmente, a racionalidade de Pestolozzi imperaram na instrução em desenho nos colégios militares luso-brasileiros. A precisão do olho, a flexibilidade da mão e a rigidez do traço, isso tudo era difundido pela prática da repetição incessante da cópia de objetos, para aquisição da habilidade perfeita. Parte do conhecimento em desenho que circulava nos espaços de formação militar será, mais tarde, socializado para o ensino popular ou público" (Trinchão,

De acordo com os critérios de VOSSA MAGESTADE, em 1811 foi lançado um plano oficial, com o intuito de estabelecer uma instituição<sup>35</sup> que desempenhasse um papel central na formação de artistas e na

2019, p. 62). Em 1800, a Aula Régia de Desenho, também era conhecida como Aula Pública de Desenho e Figura, foi organizada pelo pintor Manuel Dias de Oliveira, como uma das primeiras aulas oficiais de desenho no Brasil. Nessa aula, Dias de Oliveira ensinava em seu ateliê sobre conhecimentos relativos à forma humana, assim como exercícios de modelo-vivo, após ter recebido sua formação em Portugal e, posteriormente em Roma: "Em 1816, com a chegada dos artistas franceses liderados por Joachim Lebreton, Manuel Dias de Oliveira acabou destituído do cargo de professor da instituição que ele mesmo fundara e retirou-se, desgostoso, para o norte da província do Rio de Janeiro, fixando-se em Campos dos Goytacazes, onde ainda criou uma escola primária para meninos" (Dória, 2021, p.62).

<sup>35</sup> Estas e outras instituições do período foram incentivadas por uma série de medidas administradas pelo ministro Marquês do Pombal, tendo sido construídas com o intuito de incentivar o ensino de artes no Brasil, ampliando a divulgação do pensamento científico no país. Até este momento, as principais influências neste tipo de formação eram divulgadas em Academias Militares, da educação profissional das Casas Pias e em formações técnicas com Aulas Régias. No citado período, até a implementação de instituições educacionais por parte do Estado, o desenho se mostrava como forma de conhecimento, linguagem e ferramenta. Era utilizado por engenheiros que deveriam avaliar terrenos, apreciar as suas qualidades e fazer anotações técnicas, assim como em expedições científicas, atuando como uma das formas de registro das terras exploradas. Além destas funções, o desenho também era utilizado enquanto referência para as peças que seriam produzidas posteriormente produzidas pela indústria.

divulgação de valores estéticos promovidos pela coroa, tornando-se uma das mais influentes referências para o desenho no país. Nesse sentido, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios no Rio de Janeiro<sup>36</sup> foi criada pelo Estado com objetivo de formalizar e padronizar a formação em Artes no Brasil.

Diante de tais critérios, decreta VOSSA MAGESTADE que: "Atendendo ao bem comum que provém aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos de administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos [...]; fazendo-se, portanto, necessário aos habitantes o estudo das belas-artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e de efusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas"<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Escola idealizada por Joachim Lebreton.

<sup>37</sup> Coleção das leis do Brasil, p. 77.

Sendo assim, afirmam os planos diretivos da citada Escola que: a instituição tomou "das Escolas da Europa – sobretudo a da França, que incontestavelmente é bastante superior a todas as outras Escolas em que se ensinam belas artes – o que existe de melhor no sistema de ensino; mas quando se fez um estabelecimento inteiramente novo, entretanto, haveria perigo na imitação completa daqueles que possuem uma longa existência, pois o tempo lhes traz abusos que se enraizam como musgo nas velhas árvores, e que lhes esgotam a seiva, com prejuízo da frutificação. [...] A observação relativa aos alunos é igualmente apoiada em enorme inconveniente da Escola da França, inconveniente que tentou remediar em esforço inútil, juntamente com dois Ministros dispostos a secundar o projeto da Academia. [...] Consistiu no fato de se admitirem à escola de Paris todos os alunos que se candidatem com um fraco começo de desenho, sem exigir qualquer grau de educação primária, nenhuma instrução de qualquer ordem. Como o ensino é inteiramente gratuito, a pobreza para ali envia seus filhos, em lugar de colocá-los em oficinas de artesãos, onde teriam de pagar pela aprendizagem. Cedo a vaidade da criança ou da família o impede de retroceder; entretanto, o maior número dos que ele imitou e daqueles que por sua vez seguirão seu exemplo deveriam

naturalmente dedicar-se a ofícios. Imagine, a quantidade de fermento grosseiro e a falta de liberalidade que, desta maneira, pode penetrar e que realmente penetra nas belas artes. É de desejar que esta má semente não se introduza no berço dessa Escola; que, pelo contrário, a profissão de artista fique, em geral, numa região média da sociedade: que o pintor e o escultor sintam prazer com a leitura dos poetas e dos historiadores e se inspirem neles; que o arquiteto seja capaz de erudição e de penetrar, até certo grau, nas ciências matemáticas. [...] Talvez criando simultaneamente uma Escola de Belas Artes, *los nobles artes*, e uma Escola de desenho para as artes e ofícios, se possa preservar a primeira pela segunda, classificando e mantendo nesta, que não poderia chegar demasiado frequentada, todos que não conviessem à outra. [...] Para todos os gêneros, portanto, os estudos acadêmicos serão os mesmos até o ponto de partida, que será logo indicado; os dois professores pintores, o escultor e o gravador farão desenhar, pintar ou modelar figuras acadêmicas, figuras segundo moldagens do antigo ou do segundo modelo vivo. Sem isto, teríeis rapidamente um formigueiro de artistas-abortos, saídos da Escola, e que seriam mais importunos que úteis<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Lebreton apud Barata, 1959, p. 288-293.

Fica claro, a partir de tais apontamentos, que tanto a Escola quanto o MANUAL, identificam a cópia como um recurso fundamental de aprendizado, capaz de informar os critérios necessários para alcançar um bom desenho ("D")<sup>39</sup>, o qual irá, por sua vez, gerar influências sobre os protocolos, melhor direcionando o percurso do "desenhador" em busca do "ponto-destino B"<sup>40</sup>. A cópia "C" é aquela que facilita o deslocamento e que reforça a projeção "PB" ao longo do aprendizado. A cópia "C" é relativa às Escolas da Europa (sobretudo a da França), se vincula a valores estéticos oriundos do ano 27 a.C., e determina a *imagem-modelo* a ser adotada pelo desenho "D", assim como as diretrizes para a formação da boa Escola<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> "O desenho foi um dos instrumentos mais eficientes para as ações colonizadoras, por materializar, por meio de mapas, a construção de edifícios, vilas e cidades, possibilitando o reconhecimento e a legitimação das conquistas do império português" (Trinçã, 2019, p.61).

<sup>40</sup> "Em termos de periodização, a Academia do Rio de Janeiro, institucionalizada com o apoio da Missão Francesa, serviu de ponto de virada para marcar o início de uma arte genuinamente brasileira. Hoje é visto como um falso mito de origem, pois teve pouco impacto na sociedade brasileira, dada a visão geralmente negativa da arte como trabalho manual associado à escravidão." (Ferreira, 2019, 452).

<sup>41</sup> Em relação ao estudo de corpos nas aulas de modelo

"PB" é a projeção que facilita a orientação do "desenhador" em relação ao "ponto destino B". A projeção direciona o leitor ao longo de seu percurso e pode ser acessada em seu processo instrutivo através das *imagens-modelo* e do uso dos protocolos. Uma das possíveis maneiras de se aproximar do "ponto-destino B" é fazendo uso do desenho, realizando cópias para que o corpo e as ideias do "desenhador" assimilem o *designio* proposto pelo MANUAL. O MANUAL, portanto, estrutura um circuito juntamente à Escola de seu respectivo período, sendo influenciado por suas *imagens-modelo* enquanto divulga e reforça as metodologias que são por ela propostas<sup>42</sup>.

vivo da Academia, o *Correio Oficial* na edição de 1834 anuncia: "A academia de Belas Artes, para equiparar os meios de estudo, que ela oferece aos alunos, com os das demais academias da Europa, necessita de um homem branco, nacional ou estrangeiro, robusto e jovem que sirva de modelo. Quem estiver nas mencionadas circunstâncias pode-se dirigir à mesma academia na travessa do Sacramento, das onze horas da manhã às duas da tarde, para tratar do ajuste, que será favorável" (*Correio Oficial*, 10 abr. 1834, p. 316). João Maximiano Mafra, professor da instituição no período, teria sugerido a seleção e contratação de modelos imigrantes da Europa, "bomitos e bem proporcionados para servirem de modelo nas aulas da academia, em substituição aos modelos nacionais geralmente desproporcionados e feios" (Dória, 2021, p. 76). Foi somente após recusas de um ano inteiro por parte de candidatos que a Academia permitiu a admissão de modelos negros para o estudo dos corpos.

<sup>42</sup> "A simplicidade dos objetos desenhados em cartilhas escolares é essencial para a compreensão da relação destes objetos com o mundo, sua nomeação, e da própria representação.

48

C

E           *(imagem-modelo)*  
 PB [ A , ----- . B ]  
 D           *(percurso do desenhador)*  
                   D

Através de instruções detalhadas e de reproduções das *imagens-modelo*, o “desenhador” é capaz de perceber momentos estacionários de uma determinada ação ou de um processo técnico. Essa subdivisão pragmática do tempo facilita comparações entre o processo pelo qual o “desenhador” se exercita e aquele que o MANUAL qualifica como satisfatório, facilitando

Estas cartilhas compreendem o grande clichê da alfabetização visual e verbal. [...] Tal como os readymades de Duchamp, estas imagens buscam trazer certo sentido de familiaridade, devem ser simples e de fácil compreensão, despidas de qualquer particularidade ou conotação. Devem assim, espera-se, atingir uma universalidade possível. [...] O trabalho parte da imagem e não da matéria. As formas simples do modelo irão adquirir um corpo plano no desenho por meio da cópia.” (John, 2019, p. 40).

49

possíveis ajustes e estipulando um tipo de ritual, tanto de cunho teórico quanto em relação à práticas do corpo.

Para além da observação cuidadosa, a reprodução de uma imagem demanda que o “desenhador” se concentre em uma série de etapas complexas: deve perceber a figura de referência, especulando sobre o tipo de movimentos que seria capaz de gerá-la, deve imaginar seus processos técnicos e definir etapas de trabalho com o objetivo de executar processos semelhantes. Copiar uma imagem, para além de sua percepção visual, implica em envolver-se com métodos responsáveis por sua criação. Neste processo de aproximação, o corpo busca se adaptar à tarefa de mimese, ainda que não esteja ambientado a condições semelhantes àquelas responsáveis pela concepção de seu modelo. A mimese requer atenção e um grande nível de percepção por parte do “desenhador”, enquanto esse processo conduz a sua movimentação.

O MANUAL é capaz de apresentar valores estéticos presentes em seu contexto de origem e ampliar o acesso a imagens e métodos divulgados pelas Escolas de seu respectivo período. Nesse sentido, a prática

da cópia enquanto recurso no aprendizado do desenho é recorrente na história do Ocidente<sup>43</sup>.

Como um exemplo, seria possível citar determinadas tradições presentes em anatomias plásticas de cartilhas Renascentistas, nas quais era recorrente a cópia do conteúdo de um MANUAL para outro MANUAL (seja na forma de texto ou de imagens), em que as fontes originais raramente eram citadas. Através do uso da cópia "C", as edições buscavam transmitir um conjunto de conhecimentos a respeito de seus respectivos temas, sem que o leitor sentisse a necessidade de consultar um conjunto de obras afim de acessar uma informação específica<sup>44</sup>. Publicações como

43 "Os livros que não escrevi, não pense você, leitor, que eles sejam um puro nada. Muito pelo contrário (e que isso fique claro de uma vez por todas), eles permanecem como que em suspensão na literatura universal. Existem nas bibliotecas, em palavras, em grupos de palavras, em frases inteiras por vezes. (...) O mundo de fato me parece repleto de plagiadores, o que torna meu trabalho uma longa perseguição, uma busca tímida de todos esses mínimos fragmentos inexplicavelmente rotulados aos meus livros futuros" (Bénabou, 2008, p. 59).

44 Ao estudar parte da obra de Johann Joachim Winckelmann (historiador cuja pesquisa seria decisiva para a ascensão do Neoclassicismo durante o século XVIII), Georges Didi Huberman discute sobre a concepção de arte do autor alemão: "A arte antiga - a arte absolutamente bela - reluz,

essas foram fundamentais para influenciar produções futuras, compreendendo na reprodução das figuras um recurso didático potente para o ensino, que passou a ser amplamente incentivado em materiais didáticos desse tipo<sup>45</sup>.

pois, em seu primeiro historiador moderno por uma 'ausência categórica'. Os próprios gregos, ao menos na suposição de Winckelmann, nunca fizeram a história 'viva' de sua arte. Essa história começa, revela sua primeira necessidade, no exato momento em que seu objeto é pensado como objeto morto. Tal história será vivida, portanto, como um trabalho do luto (História da arte entre os antigos, trabalho do luto da arte antiga) e uma evocação sem esperança da coisa perdida. [...] Assim seria, pois, o historiador moderno: alguém que evoca o passado e se entristece com sua perda definitiva. Não acredita em fantasmas (em breve, no correr do século XIX, já não acreditara senão em 'fatos'). É pessimista e usa com frequência a palavra *Untergang*, que significa declínio ou decadência. [...] Winckelmann não dissera outra coisa: 'O objeto de uma história ponderada da arte é remontar à sua origem [*Ursprung*], acompanhar seus progressos [*Wachstum*] e variações [*Veränderung*] até sua perfeição, e marcar sua decadência [*Untergang*] e queda [*Fall*] até sua extinção.'" (Didi-Huberman, 2013, p. 18).

45 "É a palavra 'imitação'. Ela constitui a mola mestra, a dobradiça, o eixo graças ao qual todas as diferenças se unem, todos os abismos são transpostos. [...] A imitação dos antigos, praticada pelo artista neoclássico, tem por virtude reanimar o desejo para além do luto. Cria um vínculo entre o original e a cópia, de tal sorte que o ideal, a "essência da arte", pode como que reviver, atravessar o tempo. É graças à imitação que a 'ausência categórica' da arte grega, segundo a expressão de Alex Potts, torna-se capaz de um renascimento, ou até de uma 'presença intensa'. [...] Pois é justamente de presença e presente que se trata: o presente da imitação faz

Neste sentido, o desenho não deve somente se tomar pela exatidão dos contornos, ou pela proporção das partes de que é composto, mas também por uma imitação dos caracteres dos objetos, que se pretende representar<sup>46</sup>.

Assumindo que pequenas incompetências na tarefa de mimese são capazes de gerar desvios incontornáveis do “desenhador” em relação ao trajeto rumo ao “ponto destino B”, torna-se perceptível que, enquanto a “projeção B” explícita os protocolos e sugere exercícios de reprodução condizentes com seu método, o “desenhador” representa o elemento desestabilizante de seu próprio percurso. Cabe a ele, portanto, treinar adequadamente a mão, ler de forma perspicaz, e adequar-se aos métodos propostos pelo MANUAL, procedendo de forma consistente. Para alcançar o resultado satisfatório, o “desenhador” deve descartar os rascunhos que apresentem divergências,

<sup>46</sup> “reviver uma origem perdida” e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se revela possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal.” (Huberman, 2013, p.23).

<sup>46</sup> Silva, 1817, p. 55.

até que a imagem alcançada por ele não possa ser distinguida daquela que apresenta o seu método de estudo.

A cópia, portanto, gera um elo entre o “ponto A” e o “ponto B”, diante do qual o percurso passa a se tornar circular. A projeção PB (que anteriormente antecedia o “ponto de origem A”), se torna a imagem do MANUAL, projetada por um outro livro do mesmo tipo. Sua cópia (podendo ser competente ou não), cria metodologias de ensino e se propaga indefinidamente. Ao longo do processo de aprendizado do “desenhador”, a reprodução da *imagem-modelo* gera um deslocamento próprio, capaz de se alastrar por entre culturas e períodos distintos, ganhando terras e sobrevivendo ao longo de anos. Ainda que seja incapaz de reproduzir de forma fidedigna a imagem proposta por seu MANUAL<sup>47</sup>, a cópia so-

<sup>47</sup> “Roberto Ferreira da Silva – Filho de Joaquim Ferreira Delgado e nascido em Lisboa entre os dois últimos quartos do século 18, faleceu no Rio de Janeiro depois de 1840, sendo brasileiro pela constituição do Império, oficial do corpo de engenheiros e lente de desenho da antiga academia militar, cargo que deixou a 14 de abril de 1826. Diz Innocencio que aprendera em Lisboa os rudimentos de desenho e pintura e foi por alguns anos pintor de carros ao serviço de Cadaval. Escreveu: - *Elementos de desenho e pintura e re-*

54

brevive em seu movimento, não por sua competência<sup>48</sup>.

*gras gerars de perspectiva* dedicadas ao senhor rei. d. João VI. Rio de Janeiro, 1817, 127 pags. In - 4, além das preliminares, do índice, etc. Com 9 figs. - Diz o mesmo Innocenco que, na opinião de *avaliador* competente, é esta obra tida como 'um montão de absurdos e não abona a pericia de Stockler nas bellas artes', pois foi este, segundo consta, quem examinou-a e corrigiu-a antes da impressão. Não vi este livro, mas é certo que a segunda edição, feita no Rio de Janeiro em 1841 e oferecida ao Imperador D. Pedro II, não é o que diz esse avaliador. Não com toda certeza." (Blake, 1902, v. 07, p. 135).

48 "Em suma, as sobrevivências não passam de sintomas portadores de desorientação temporal: não são, em absoluto, as premissas de uma teleologia em curso, de qualquer 'sentido evolutivo'. Decerto atestam um estado mais originário - e recalado-, mas não dizem nada sobre a evolução como tal. [...] Basear uma historia da arte na 'seleção natural' - por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à sua historia, sua teologia - é, com certeza, algo diametralmente oposto ao projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma 'memória coletiva.'" (Didi-Huberman, 2013, p.55).

55

A

( )

B

Segundo o MANUAL: "Na passagem, que tivemos que fazer para a cópia; devem-se examinar todas as manchas dos cabelos, ou emleados; as pregas das roupas, tanto nos contornos, como nos retornos; todos os musculos dos corpos e caracteres das Figuras; as distancias, que vão de huns objectos a outros, em geral, tanto em Figuras, como em outros quaesquer objectos; devem-se sempre observar as mesmas regras, as quaes não dispensão cousa alguma destas obrigações, a que está ligado todo o bom copiador, de maneira, que não deve haver senão a respeito da grandeza: aquelle, que assim fizer, afirmo

que tem desempenhado dos deveres de hum bom copista<sup>49</sup>.

Durante a análise que precisamos fazer ao copiar<sup>50</sup>, é necessário examinar todas as imperfeições nos cabelos ou fios de cabelo, as dobras nas roupas, tanto nos contornos quanto nos retornos; todos os músculos do corpo e características das figuras; as distâncias entre um objeto e outro, em geral, tanto em figuras como em qualquer outro objeto; sempre devemos observar as mesmas regras, que não permitem dispensar nenhuma dessas obrigações que todo bom copista deve seguir, exceto em relação ao tamanho: aquele que agir dessa maneira, afirmo que cumpriu com os deveres de um bom copista.

49 Silva, 1817, p. 31.

50 "Contudo, a nota de rodapé culturalmente contingente e eminentemente falível oferece-nos apenas a garantia de que as afirmações do passado derivam de fontes identificáveis. E essa é a única base que temos para confiar nelas. [...] Apenas o uso de notas de rodapé e das técnicas de pesquisa a elas associadas torna possível resistir aos esforços dos governos modernos, tanto tirânicos quanto democráticos, para ocultar os compromissos assumidos por eles, as mortes que causaram, as torturas que eles ou seus aliados infligiram." (Graffon, 1998, p. 190).

Pode se entender que seja fundamental, durante a análise necessária ao realizar uma cópia, observar as imperfeições nos cabelos ou fios capilares, as dobras nas roupas, tanto em seus contornos quanto nos vincos; cada músculo do corpo e características das figuras; as distâncias entre um objeto e outro, de maneira geral, seja em figuras ou qualquer outra estrutura; devemos sempre levar em conta as mesmas diretrizes, as quais não permitem negligenciar nenhuma dessas obrigações que todo copista competente deve seguir - exceto em relação ao tamanho: aquele que proceder dessa forma, asseguro que cumpriu com os deveres inerentes a um bom copista.

Na análise necessária ao fazer uma cópia, é imprescindível examinar cuidadosamente as falhas nos cabelos ou fios capilares, os dobras nas roupas, tanto em seus contornos quanto nos vincos; cada músculo do corpo e características das figuras; as distâncias entre um objeto e outro, de forma geral, seja em figuras ou qualquer outra estrutura; devemos sempre levar em consideração as mesmas orientações, as quais não permitem negligenciar nenhuma dessas responsabilidades que todo copista competente deve seguir - exceto em relação ao tamanho:

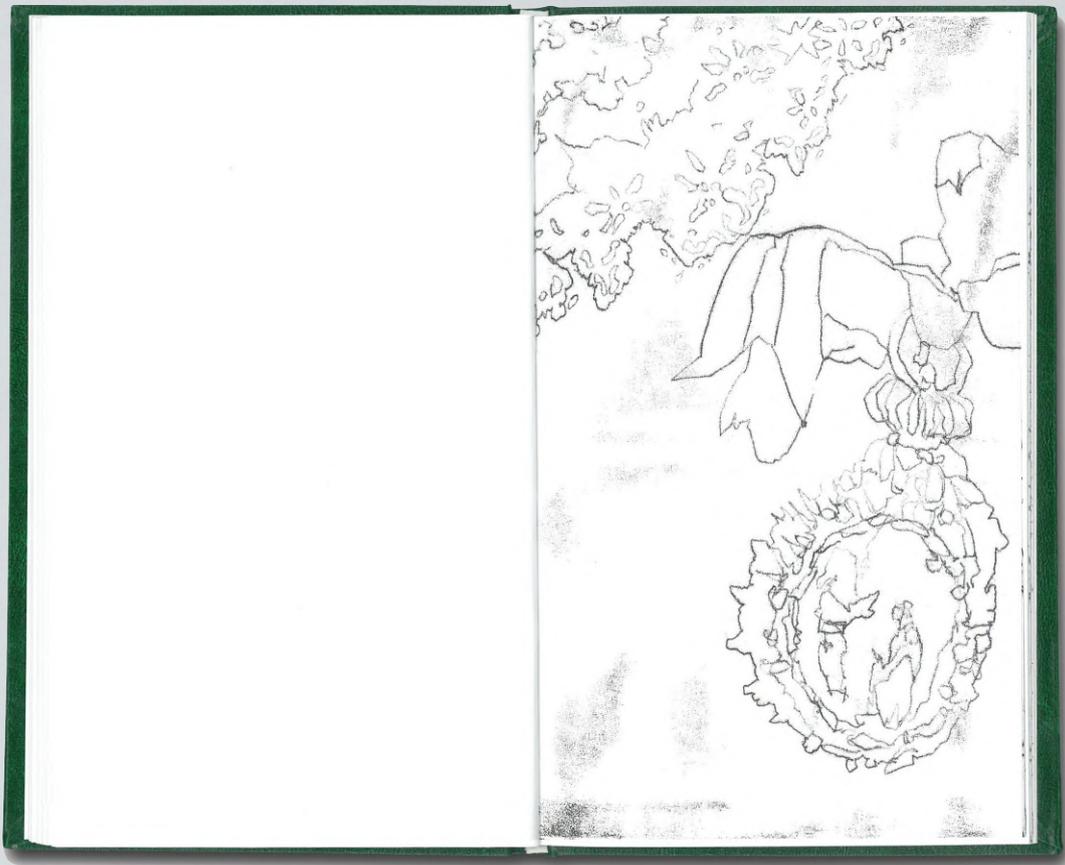
58

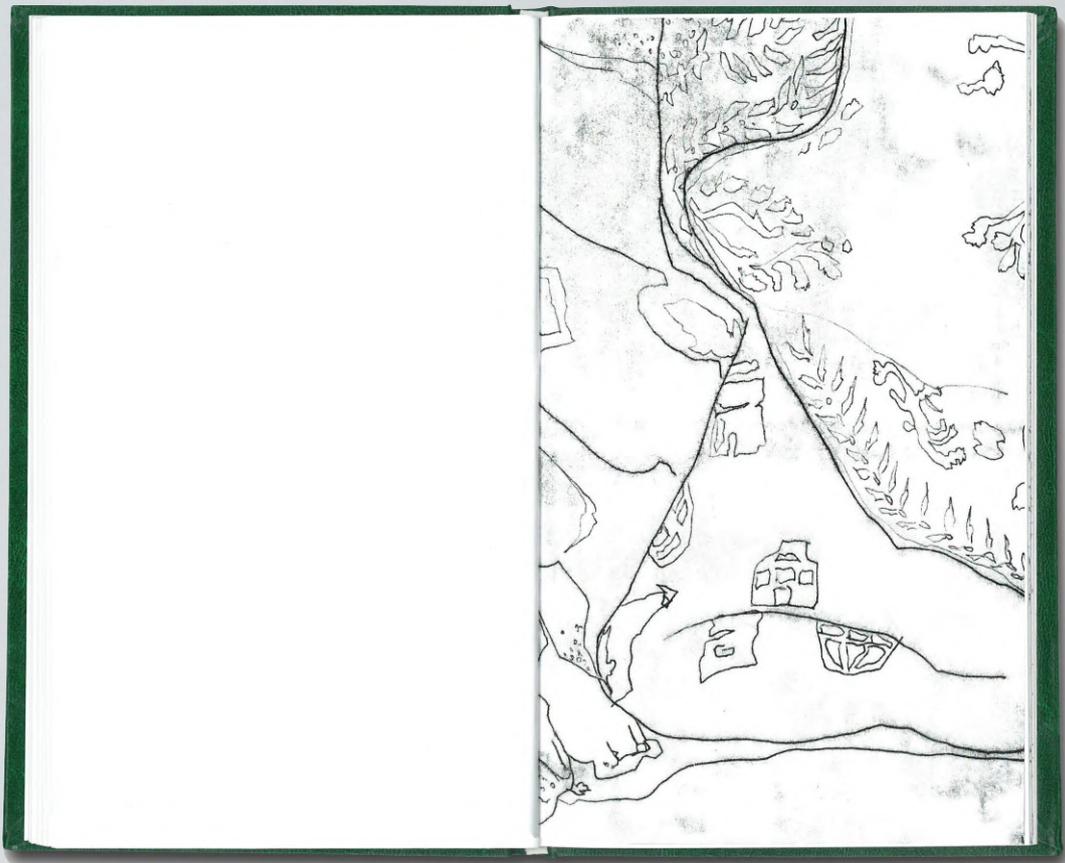
aquele que agir dessa maneira, garanto que cumpriu com as tarefas inerentes a um bom copista.

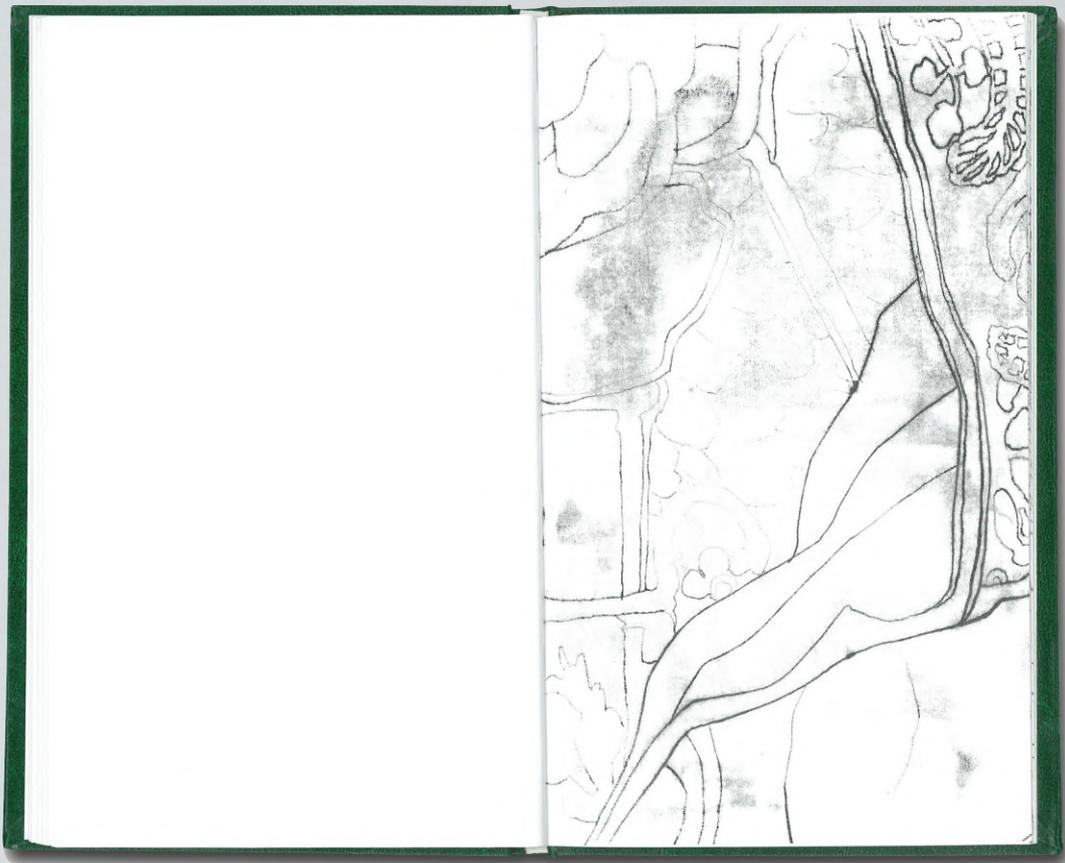
Ao realizar uma cópia, torna-se prudente inspecionar imperfeições nos cabelos ou fios capilares, os vincos nas vestimentas, tanto em seus contornos quanto nas dobras; cada músculo do corpo e características das figuras; as distâncias entre um objeto e outro, de maneira geral, seja em figuras ou em qualquer outra estrutura; devemos sempre levar em conta as mesmas diretrizes, as quais não permitem subestimar nenhuma dessas responsabilidades que todo copista competente deve seguir - salvo em relação ao tamanho: aquele que proceder desta forma, asseguro que cumpriu com as tarefas inerentes a um excelente copista.

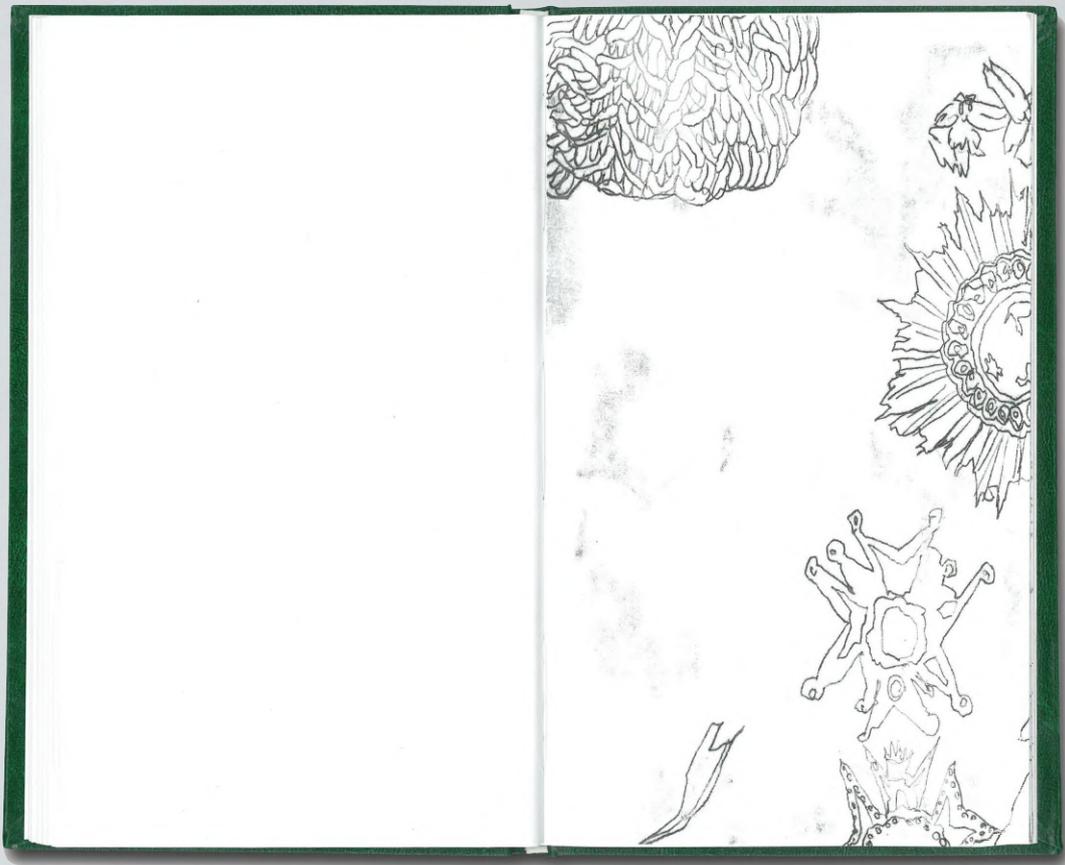
Durante o processo de realizar uma cópia, é imprescindível analisar minuciosamente todas as falhas nos cabelos ou fios de cabelo, as dobras e contornos das vestimentas, cada detalhe dos músculos e características corporais das figuras, bem como as proporções entre os objetos presentes na cena, tanto em imagens quanto em qualquer outra estrutura. É fundamental seguir as mesmas diretrizes e não subestimar nenhuma dessas responsabilidades,

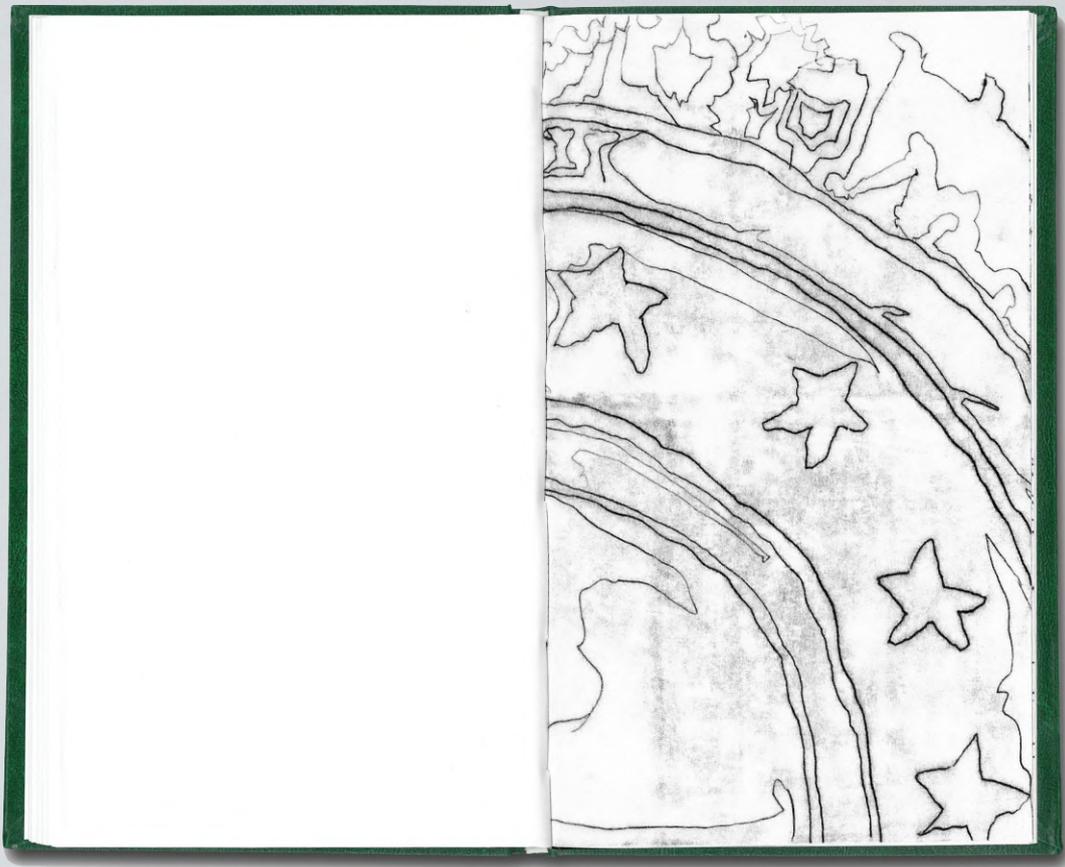


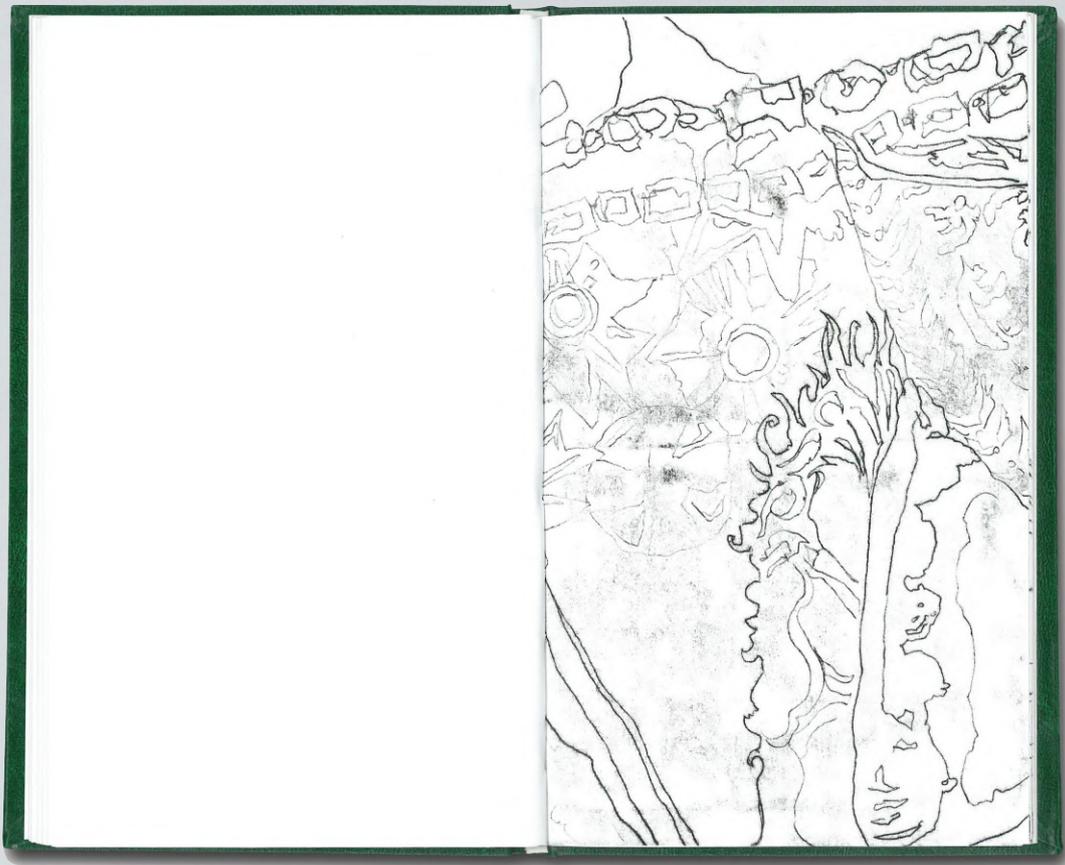




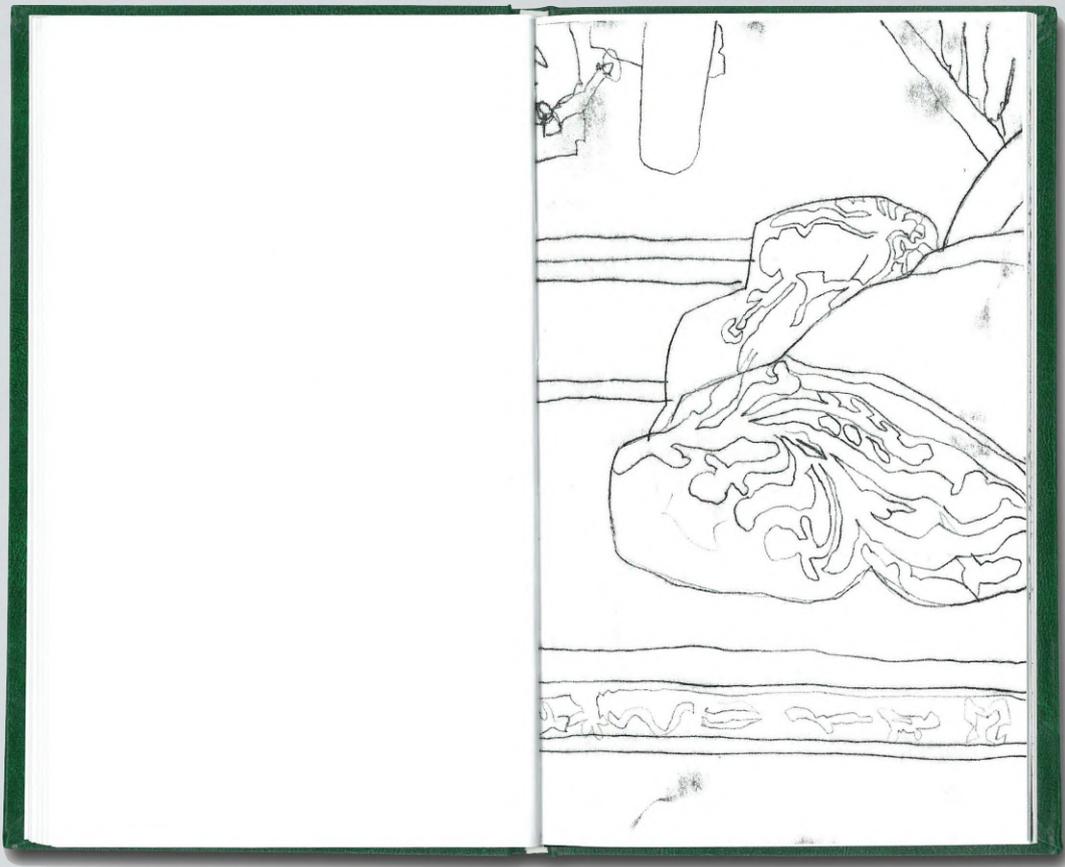












## REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Emanuel. "A construção do livro: princípios da técnica de editoração". Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ARNALDO, Luis. "Mon cher, je suis fatigué, et j'ai besoin de repos; je vais flâner au Brésil", Belo Horizonte: 2018. Catálogo de exposição. Galeria Genesco Murta, Palácio das artes.

ARTIGAS, V. Arte e Arquitetura . "O Desenho". Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l], n. 3, p. 23-32, 1968. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45665> . Acesso em: 8 out. 2023.

BARATA, Mário. "Manuscrito inédito de Lebreton – sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816". Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.14. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=2815> . Acesso em: 14 mai. 2024.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). "Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960". São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARTHES, Roland. As pranchas da enciclopédia.

In: : \_\_\_\_\_. "Novos ensaios críticos". São Paulo: Cultrix, 1974.

BÉNABOU, Marcel. "Porque não escrevi nenhum de meus livros". Rio de Janeiro: Tabla, 2018.

BLAKE, Augusto Victorino Aloys Sacramento. "Diccionario bibliographico brasileiro". Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902.

BOCHNER, Mel. "Mel bochner". Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1999.

BORDES, Juan. Los manuales del manual: bifurcaciones del dibujo. In: MOLINA, Juan José Gomez. "El Manual de dibujo: estratégias de su enseñanza em el siglo XX". Madrid: Cátedra, 2001.

CADÔR, Amir Brito. "Enciclopédismo em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual". Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

COSTA, Diego Rayk da - Desenho : pretensão, erro e ruína. Coimbra : [s.n.], 2015. Tese de doutoramento. Disponível em: [www: http://hdl.handle.net/10316/28851](http://hdl.handle.net/10316/28851) . Acesso em abril de 2024

DERDYK, Edith. "Disegno. Desenho. Designio".

São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2007.

DIAS, Aline. "A drawing does not stop: 8 notas sobre desenho como ponte". Porto Alegre: Revista Valise.v. 3 n. 5 (2013).

DIDI-HUBERMAN, Georges. "A imagem sobrevivente". Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DÓRIA, Renato Palumbo Dória. "Entre o Belo e o Útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil". São Paulo: Editora Unicamp, 2021.

FERREIRA, Carolin Overhoff. "Decolonial introduction to the theory, history and criticism of the arts". 1. ed. Morisville: Lulu, 2019. v. 1.

FLUSSER, Vilém. Sobre a palavra design. In: "O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação". São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GACHE, Belén. "Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas". Florianópolis: Parêntesis, 2017.

GOMBRICH, Ernst Hans. Instruções pictóricas. In: "Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação". Porto Alegre: Bookman, 2012.

GONÇALVES, Flávio Roberto, Fragmentos e transportes imperfeitos: algumas estratégias de construção de imagens. Texto desenvolvido para

o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/ Instituto de Artes - UFRGS na Disciplina: Documentos de Trabalho, Porto Alegre, 2009.

GRAFTON, Anthony. "As origens trágicas da erudição". São Paulo: Papirus Editora, 1998.

JOHN, Richard. "Desenhos Miméticos e a Tirania da Forma". 2019. Tese de doutoramento. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197863> . Acesso em abril de 2024.

KATZ, Leandro. Self-Hipnosis. New York: Viper's Tongue Books, TVRT Press, 1975.

LACAZ, G. . Pequenas grandes ações. ARS (São Paulo), [S. l], v. 21, n. 48, p. 10-29, 2023. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.215347. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/215347>. Acesso em: 1 dez. 2023.

MOTTA, Flavio Lichtenfels. "Desenho e emancipação". Monolito, São Paulo, n. ju/jul. 2015, p. 84-89, 2015.

PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (Org.) "Anna Bella Geiger: Brasil Nativo/Brasil Alienígena". São Paulo: MASP/ Edições SESC, 2019.

PIQUEIRA, Gustavo. "Oito viagens ao Brasil". São Paulo: Martins Fontes / Biblioteca Brasileira

Guita e José Mindlin, 2017.

POLIÓN, Marco Vitruvio. "Los diez libros de arquitectura". Madrid: Alianza Editorial, 1997.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: HERKENHOF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Ed.). "Arte contemporânea Brasileira: Um e/ entre Outro/s, XXIV Bienal Internacional de São Paulo". São Paulo: Fundação bienal de São Paulo, 1998.

SAMÓSATA, Luciano de. "A historia verdadeira". Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

SCHULTZ, Vanessa. "Lugar Publicação - artistas e revistas". Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp074543.pdf> . Acesso em mai. 2024.

SCHUMACHER, Helene. "Inside the world of instruction manuals". Disponível em: [www.bbc.com/future/article/20180403-inside-the-world-of-instruction-manuals](http://www.bbc.com/future/article/20180403-inside-the-world-of-instruction-manuals) Acesso em out. 2022.

SCHWARCZ, Lília. A colônia Lebreton: um projeto a lápis no papel. In: "O sol do Brasil". São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lília. "Primeira missa no Brasil - Victor Meirelles". 2019. Disponível em: <https://>

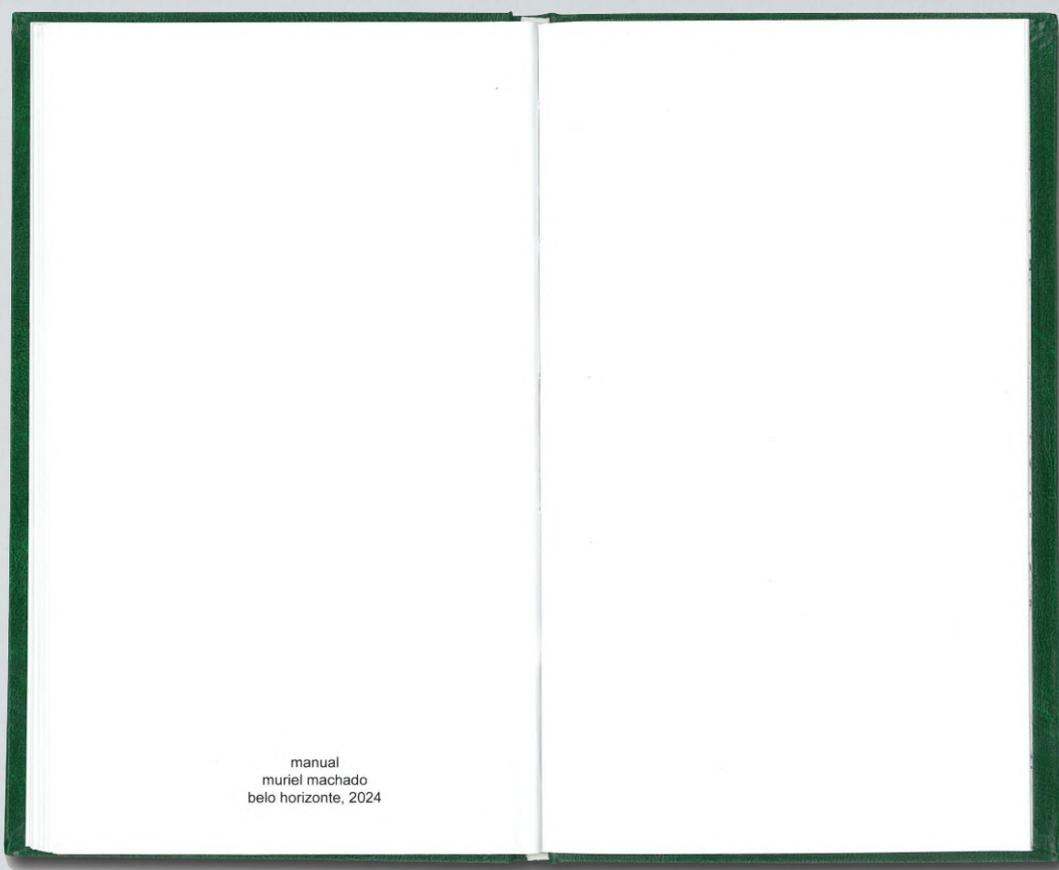
[www.youtube.com/watch?v=El3nhTDreyw](https://www.youtube.com/watch?v=El3nhTDreyw)  
2023.

SILVA, Roberto Ferreira da. "Elementos de desenho e pintura, e regras gerais de perspectiva", Rio de Janeiro: Imprensa Régia do Rio de Janeiro, 1817.

SILVA, Innocencio Francisco da. "Dicionario bibliographico portuguez". Lisboa: Imprensa Nacionao, 1862.

TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. "A história da educação em desenho". Curitiba: Appris, 2019.

Nota: Os últimos parágrafos do texto foram realizados a partir do site: [www.sinonimos.com.br/reescrever-texto/](http://www.sinonimos.com.br/reescrever-texto/)

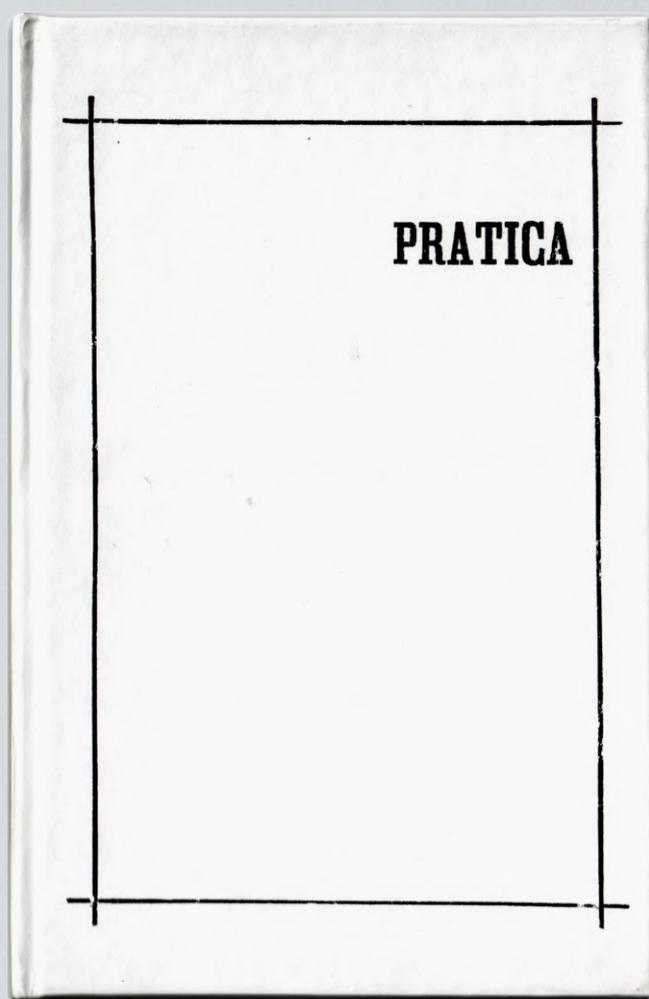


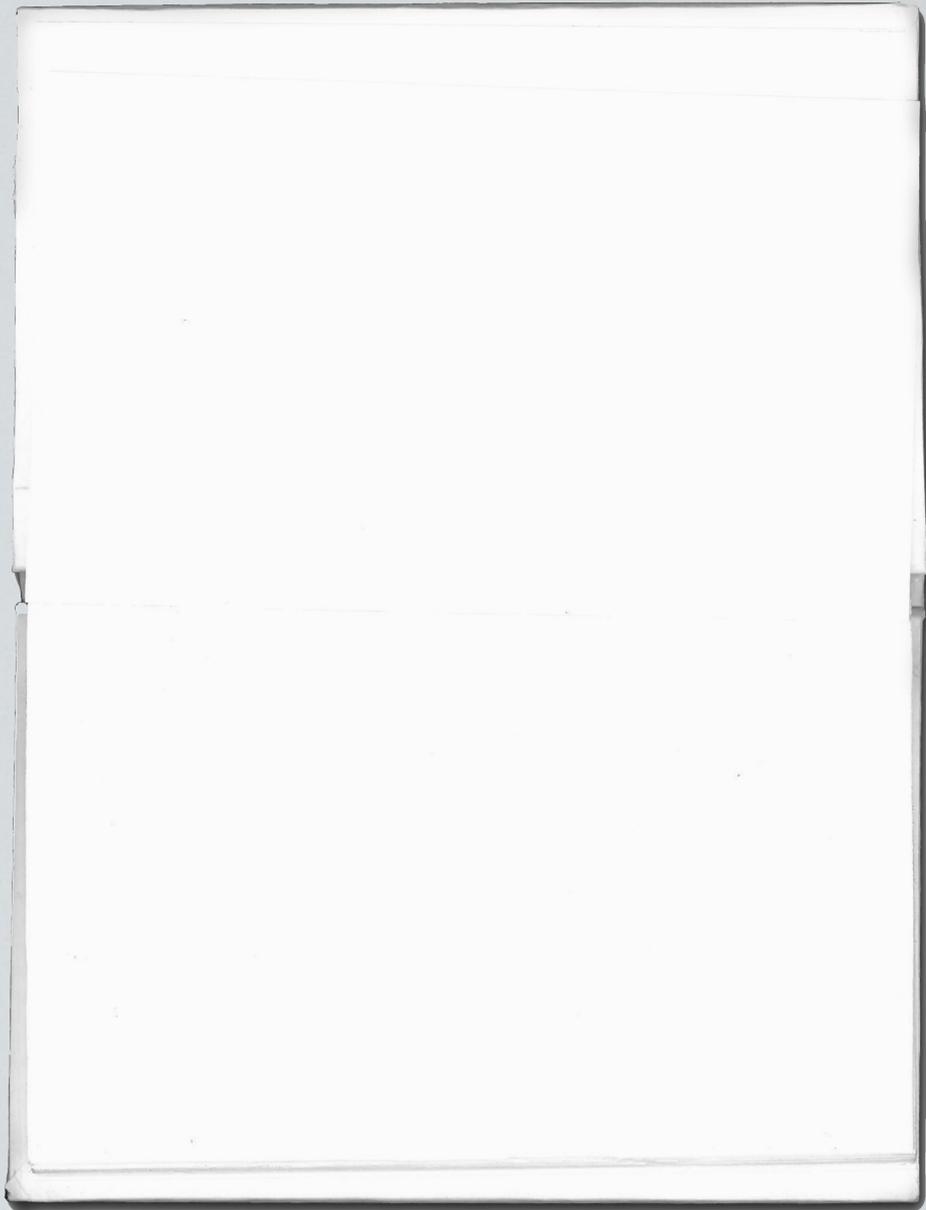
manual  
muriel machado  
belo horizonte, 2024

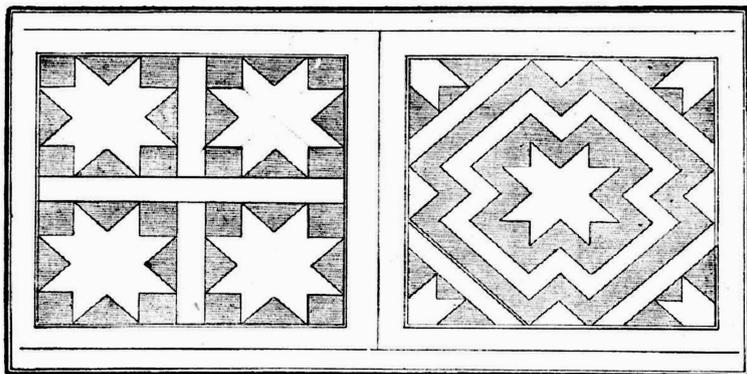


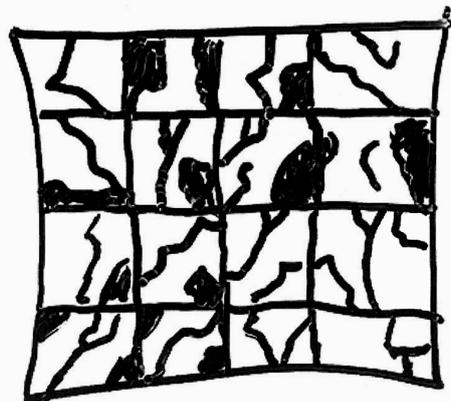


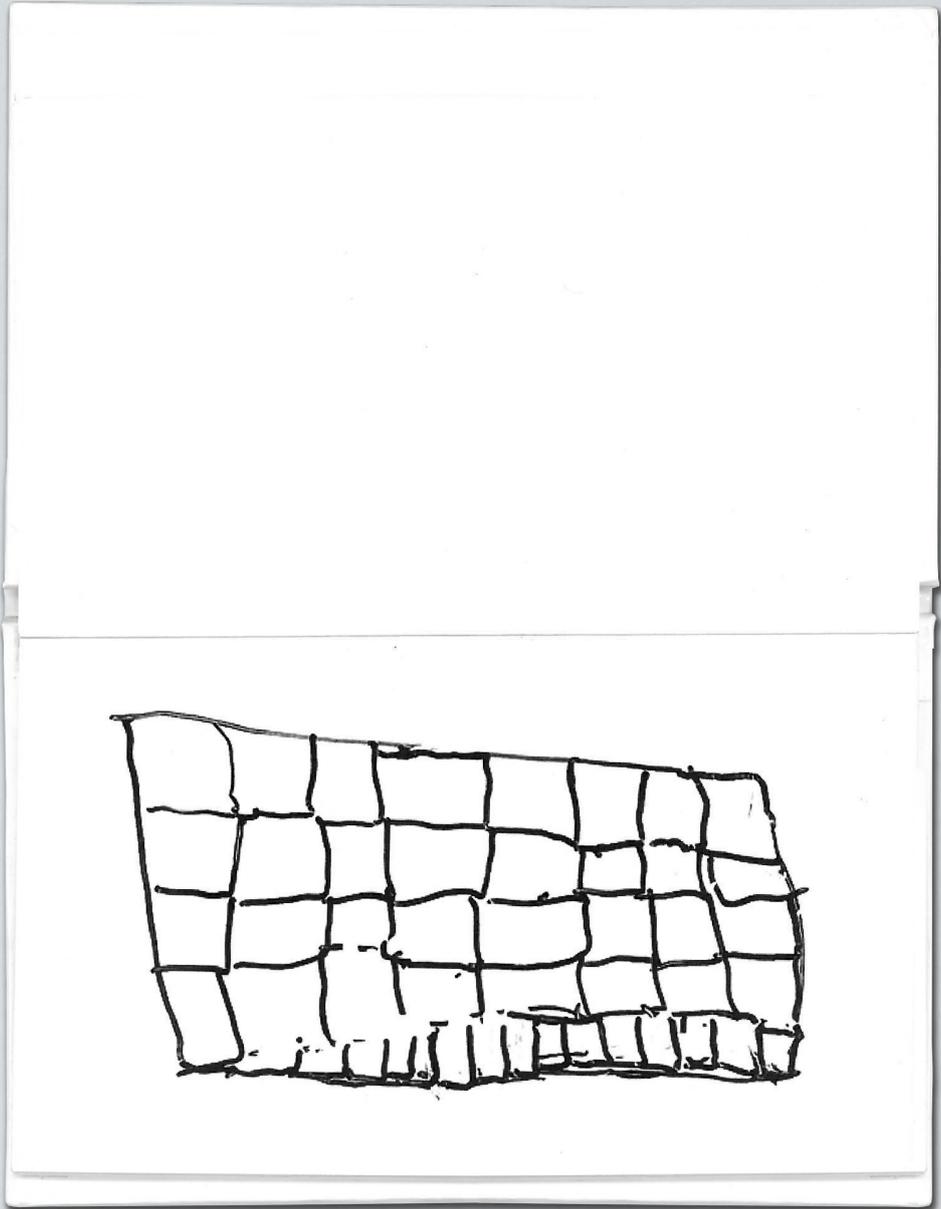
### 3. PRÁTICA

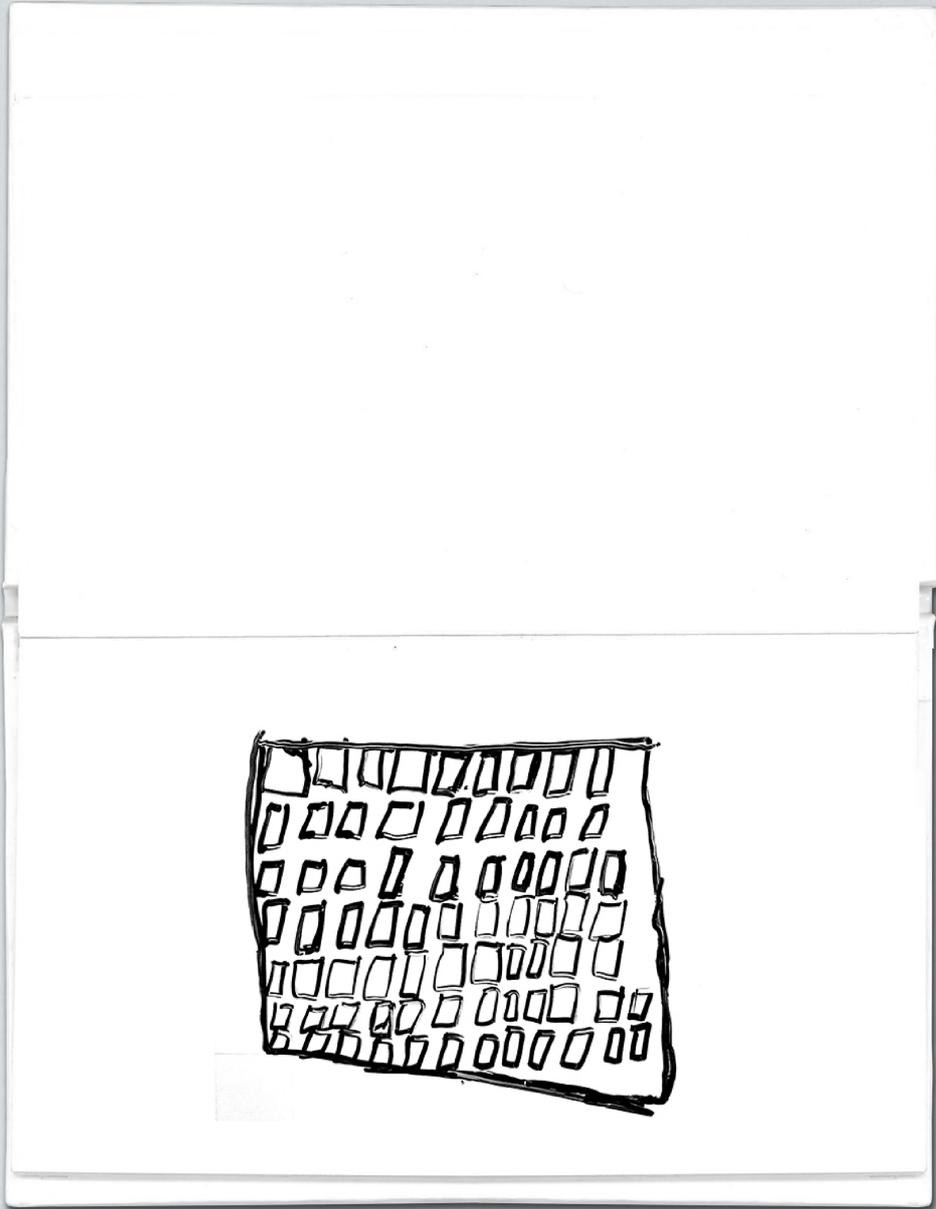


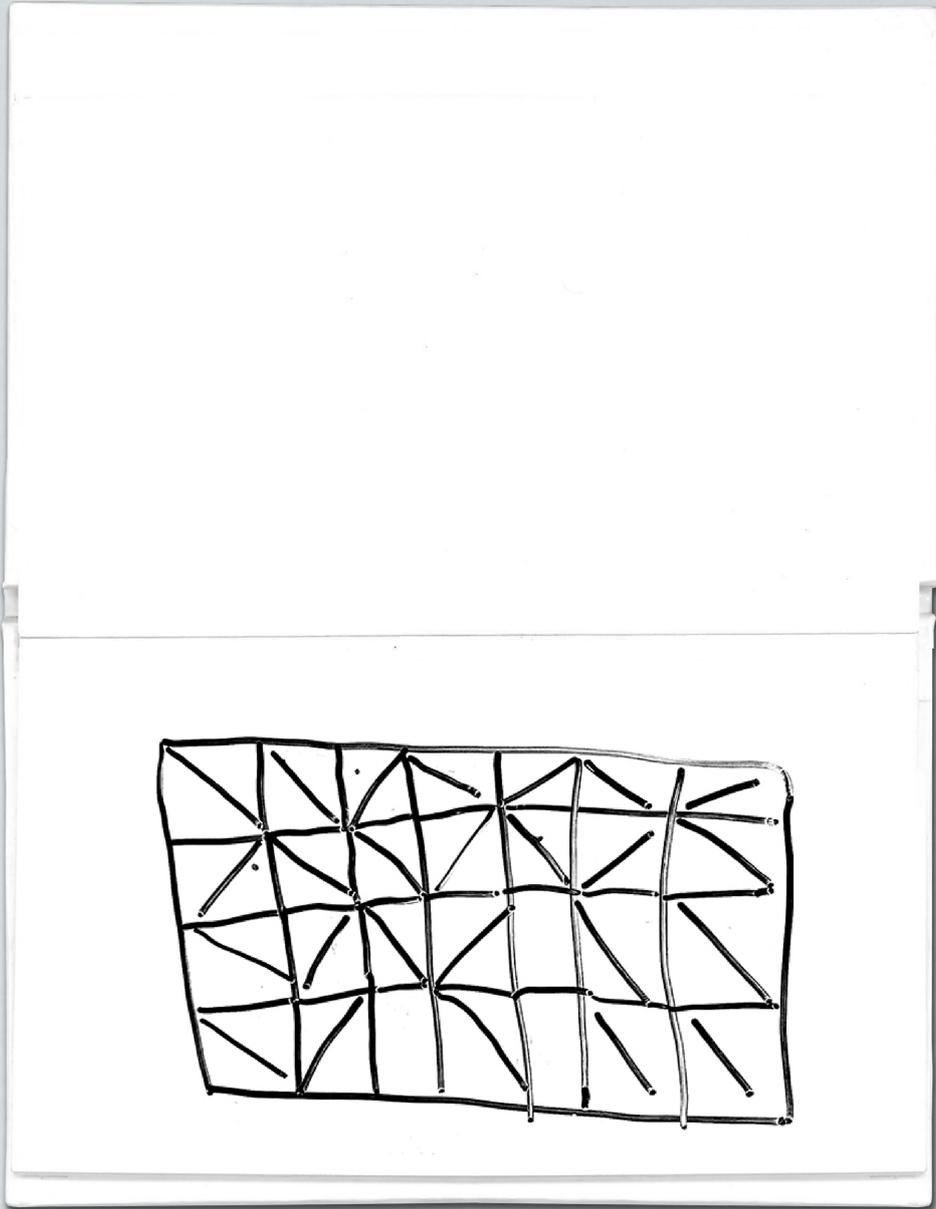


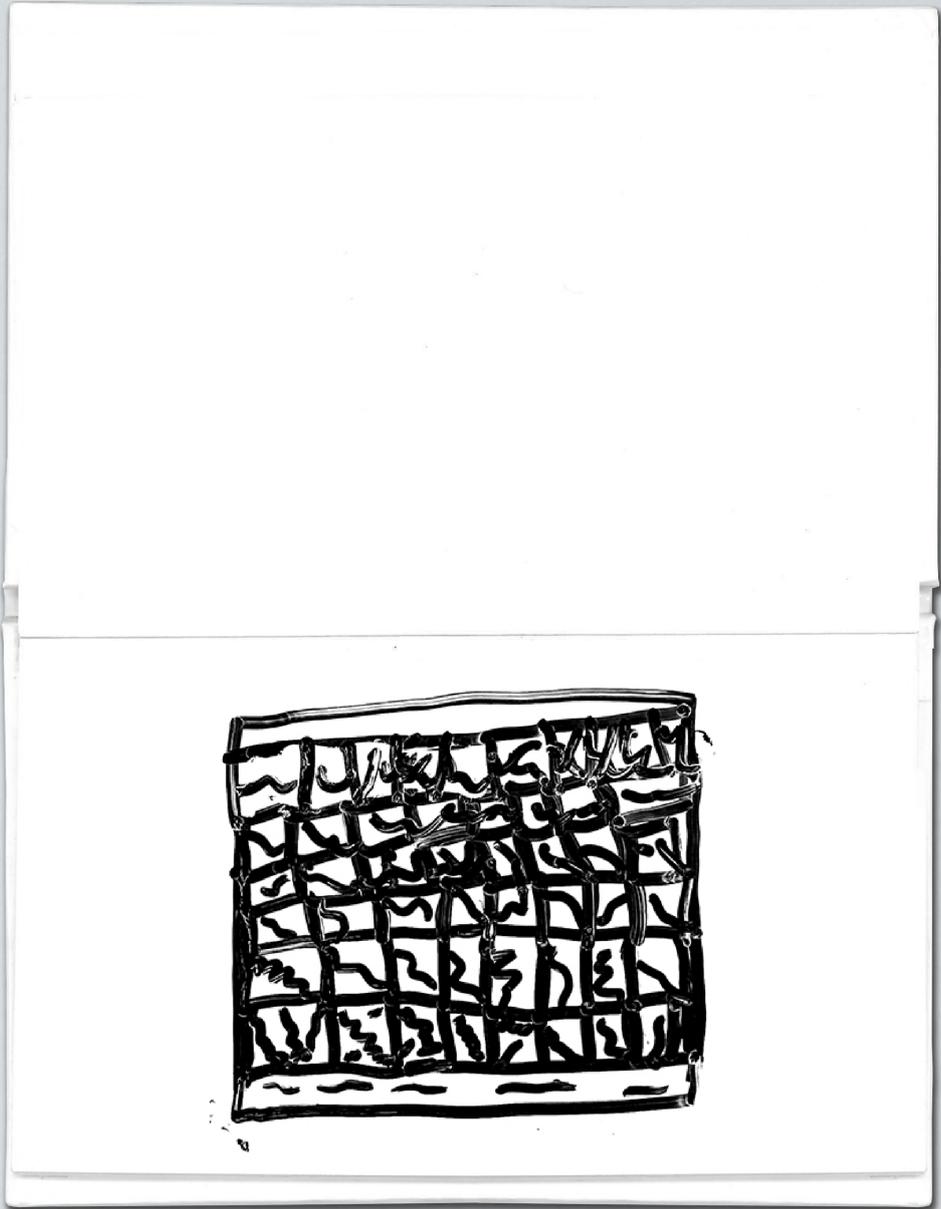


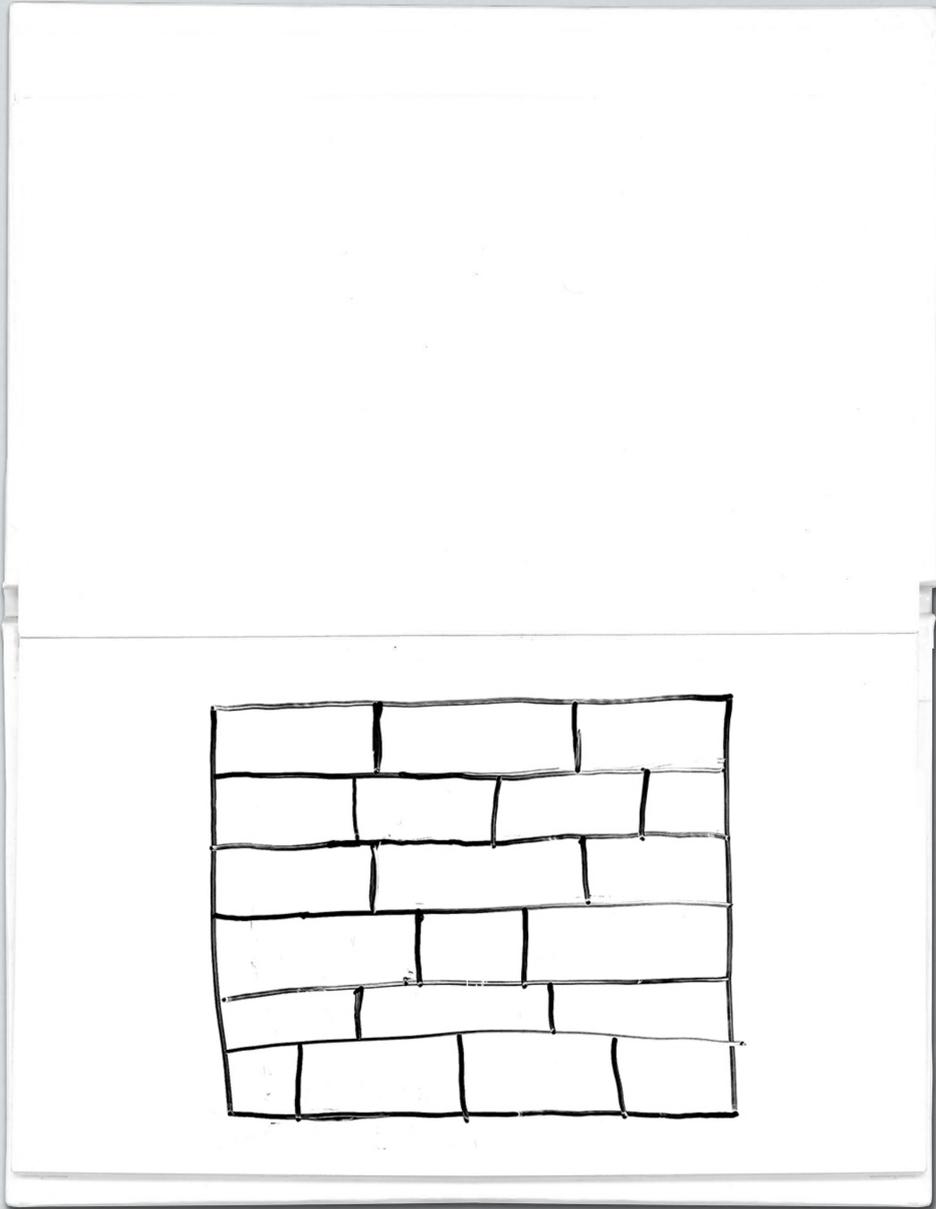


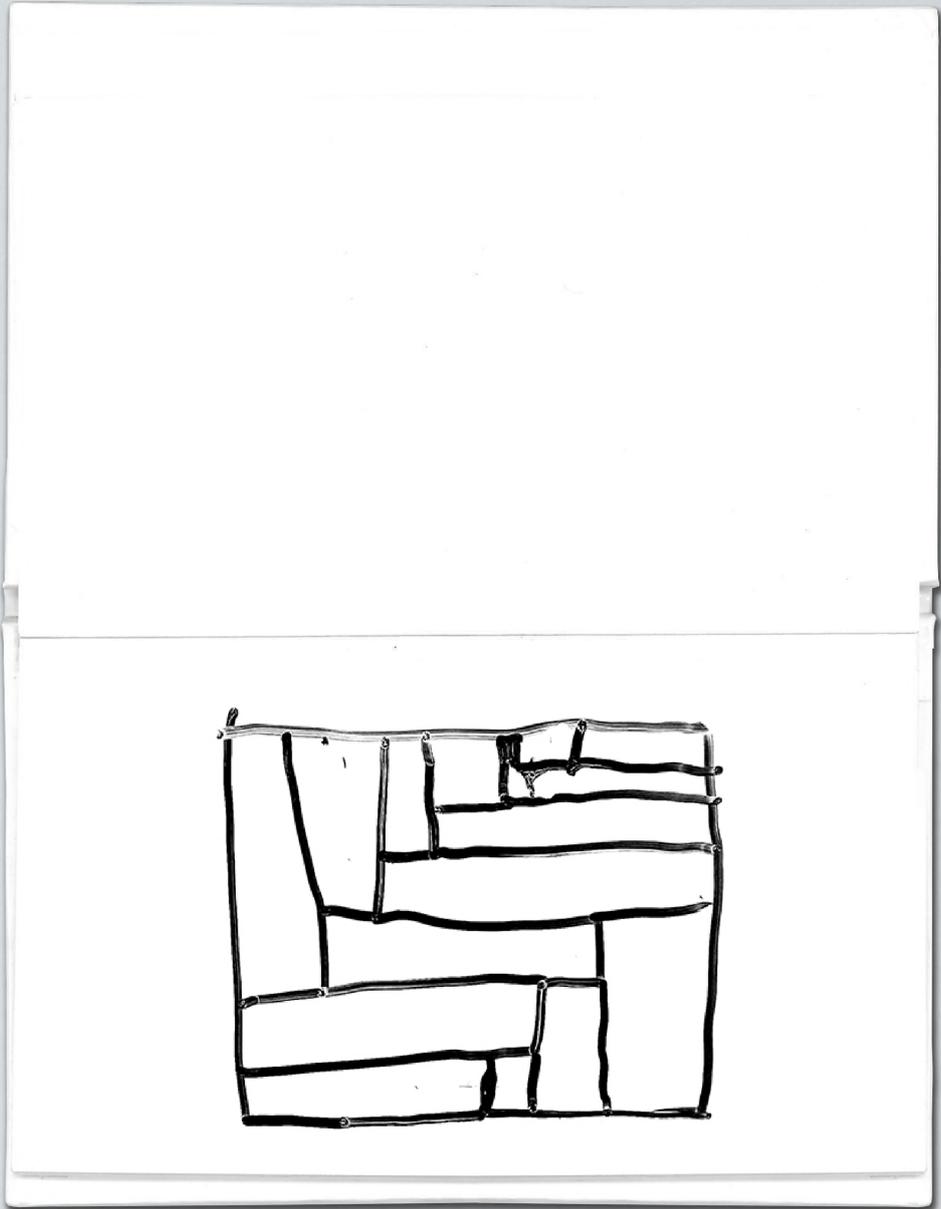


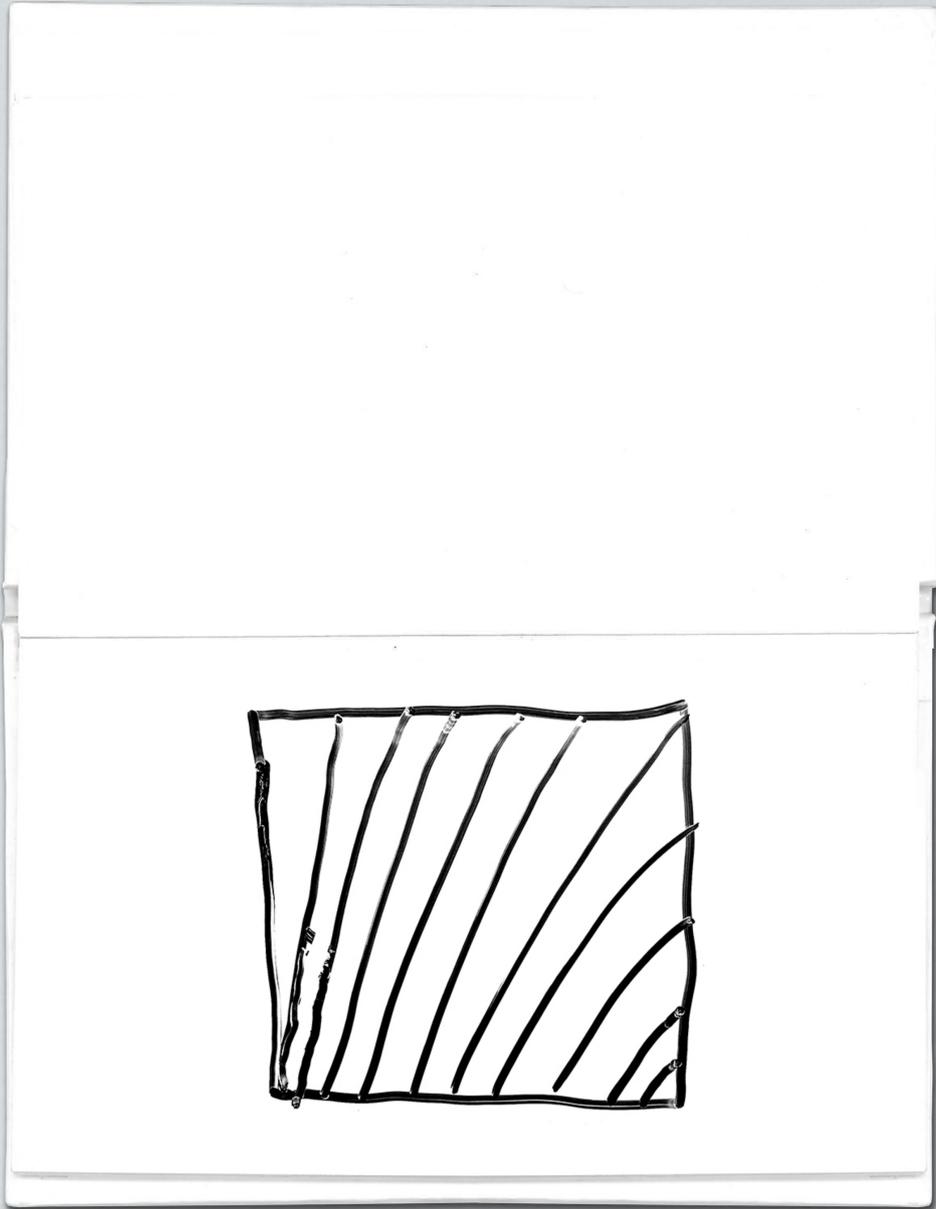


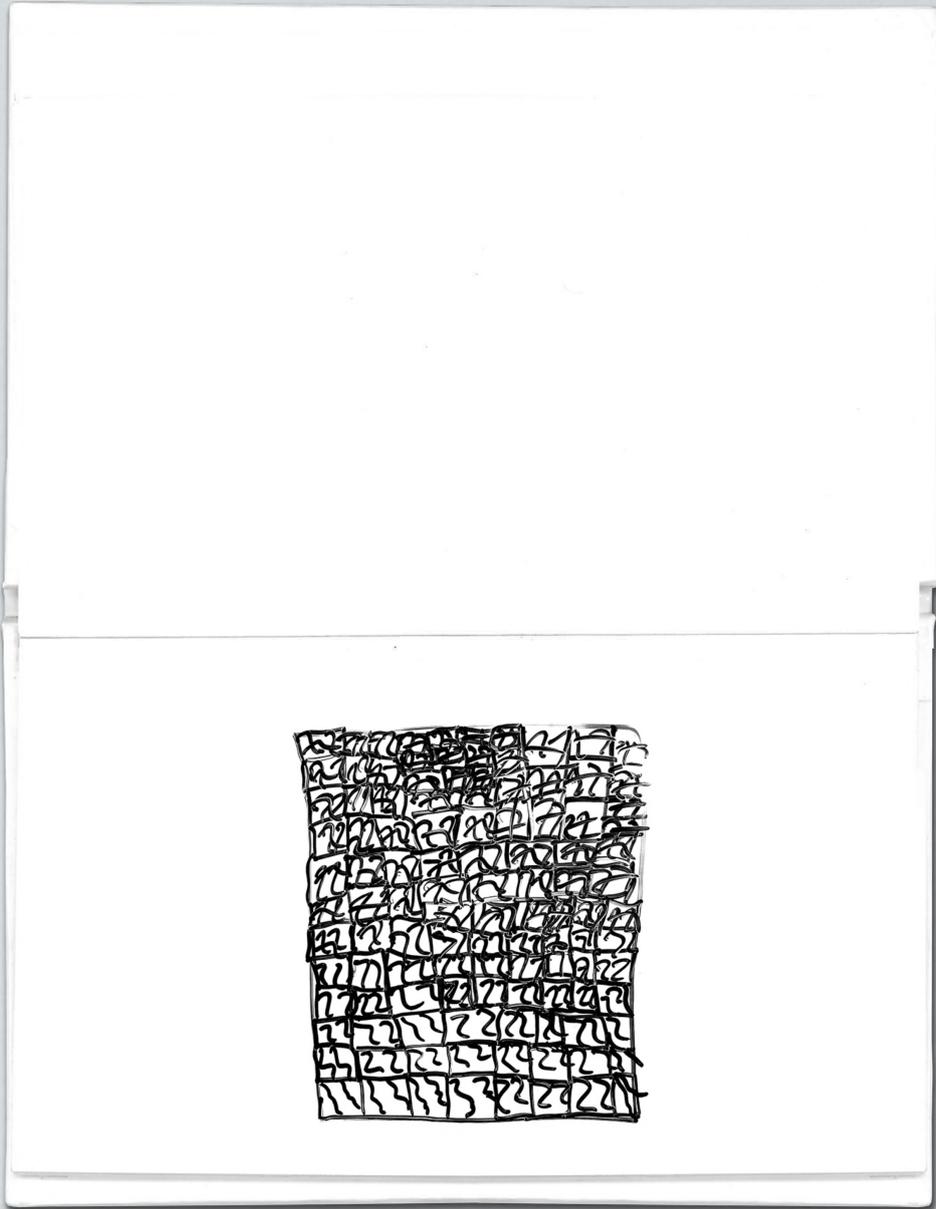


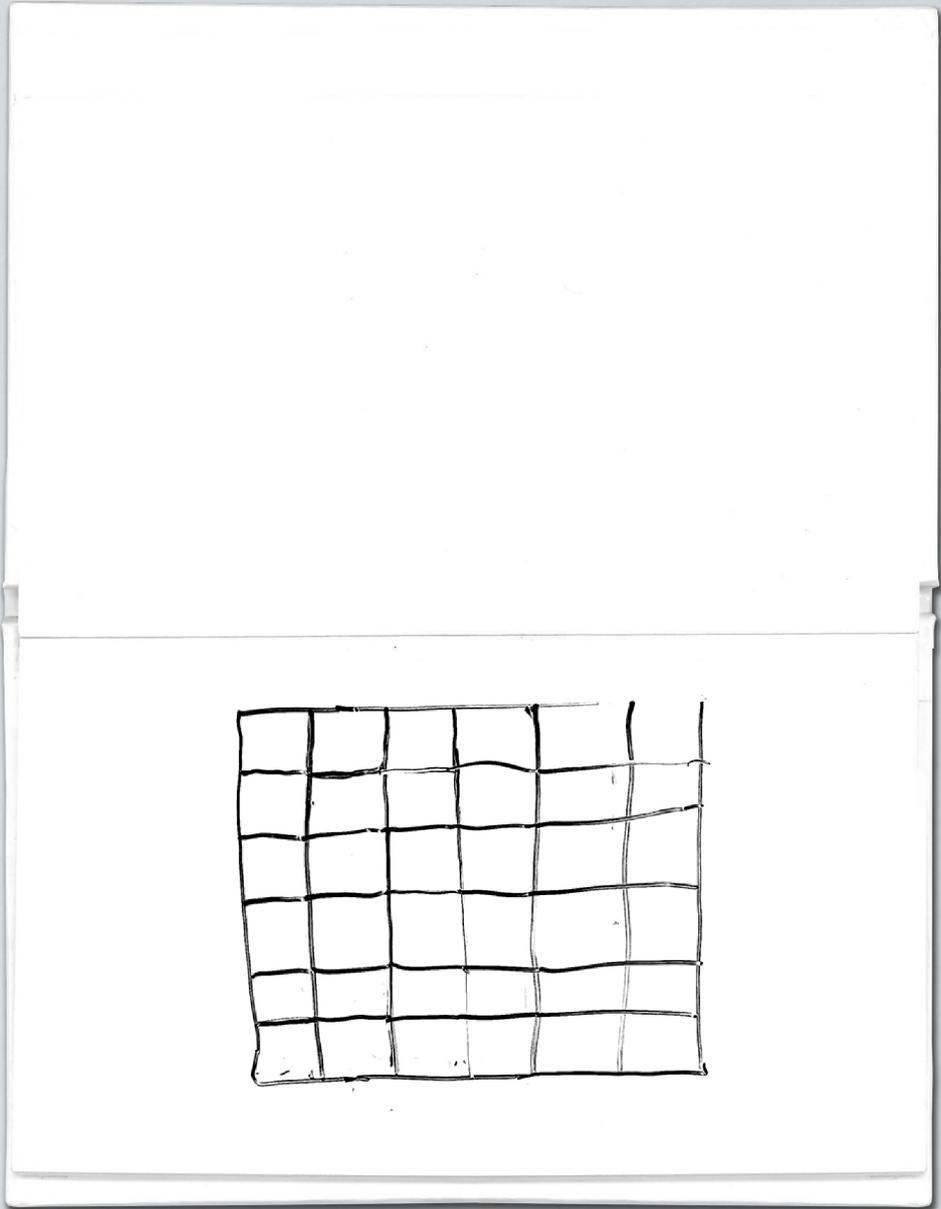




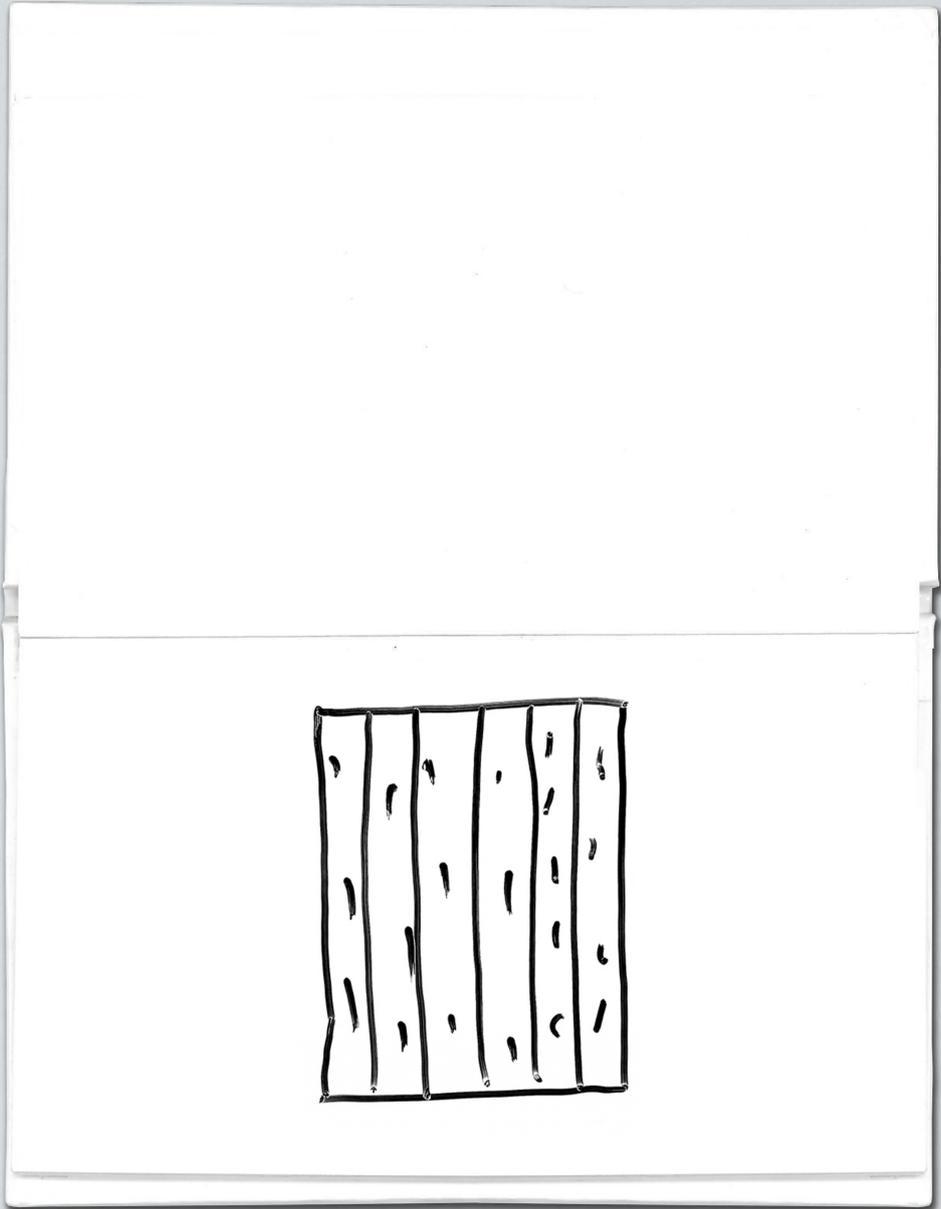


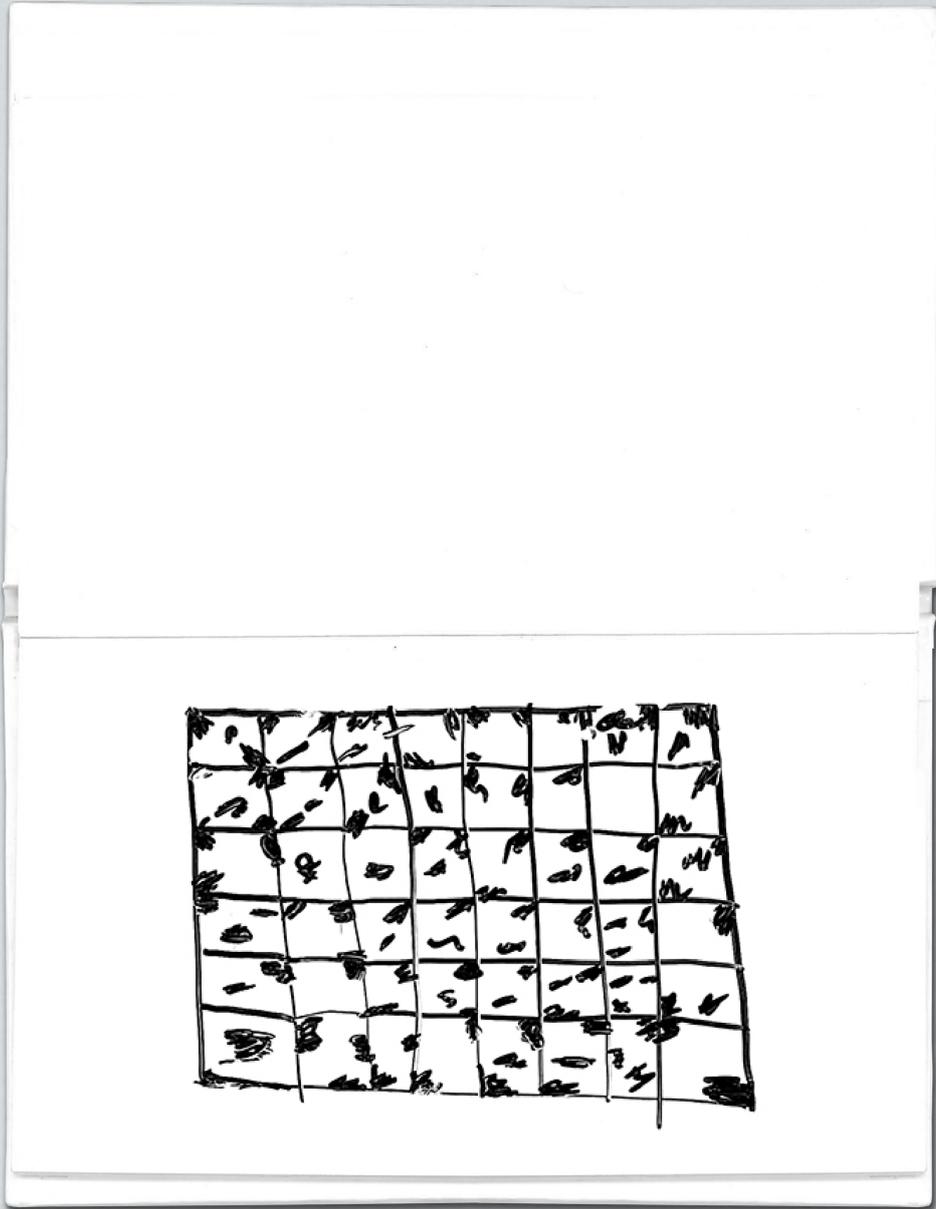






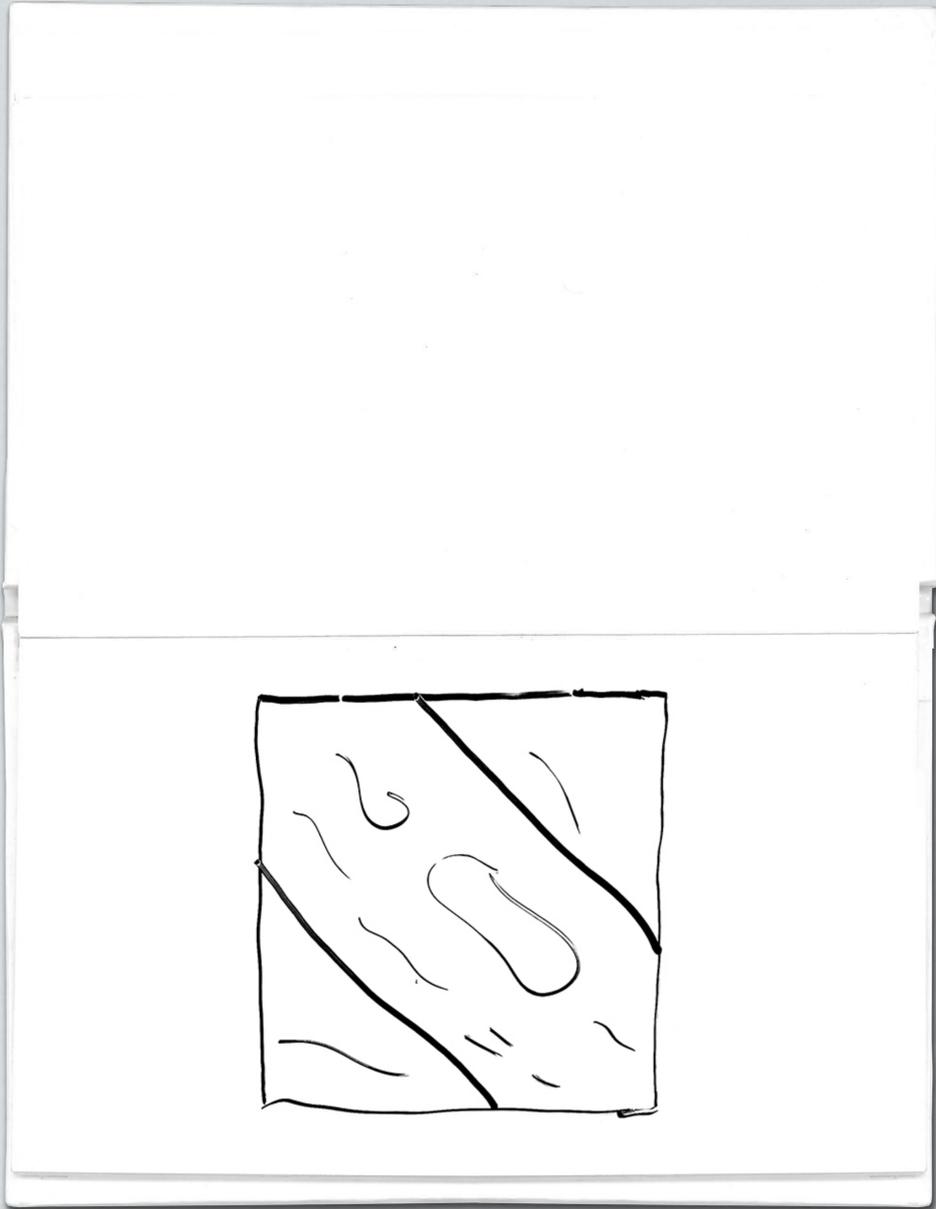


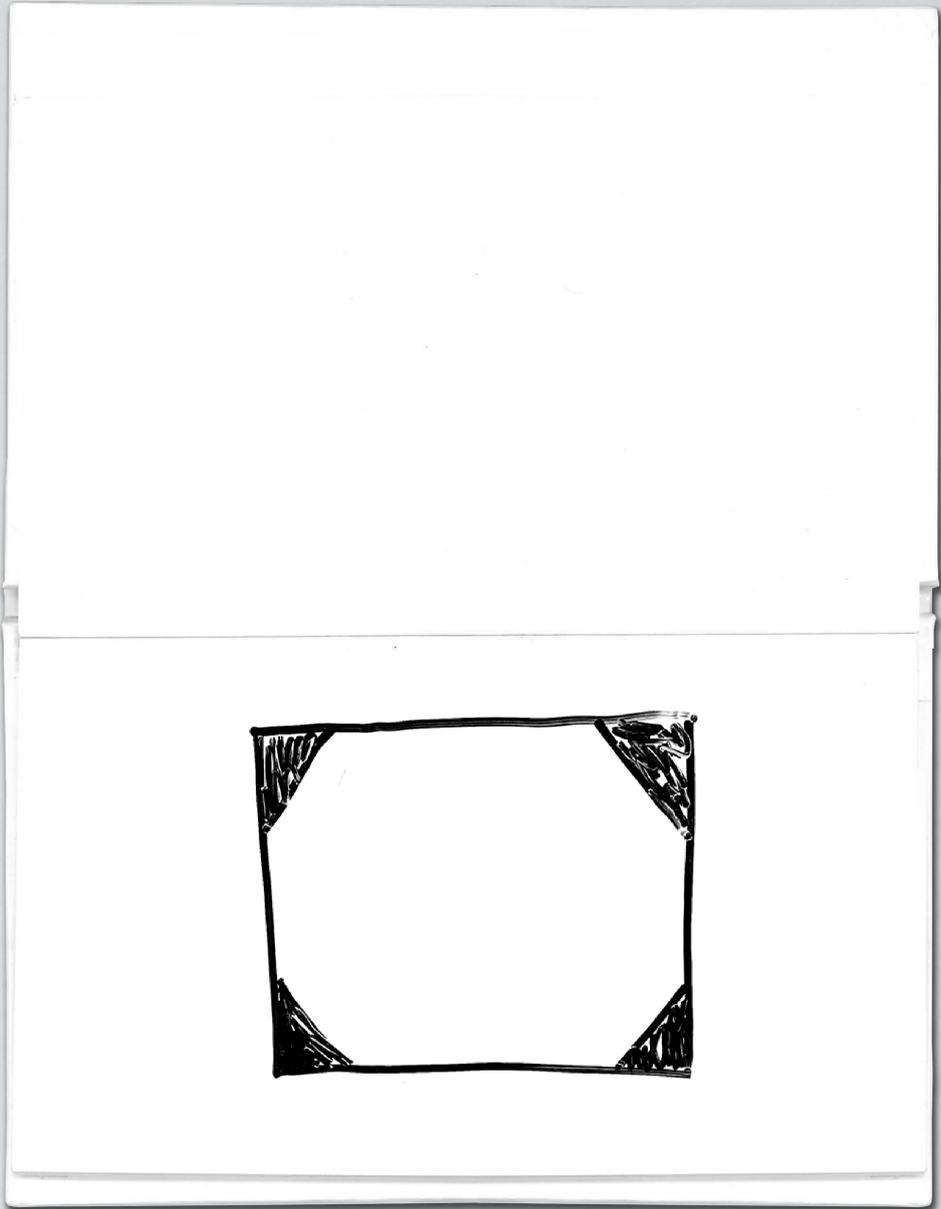


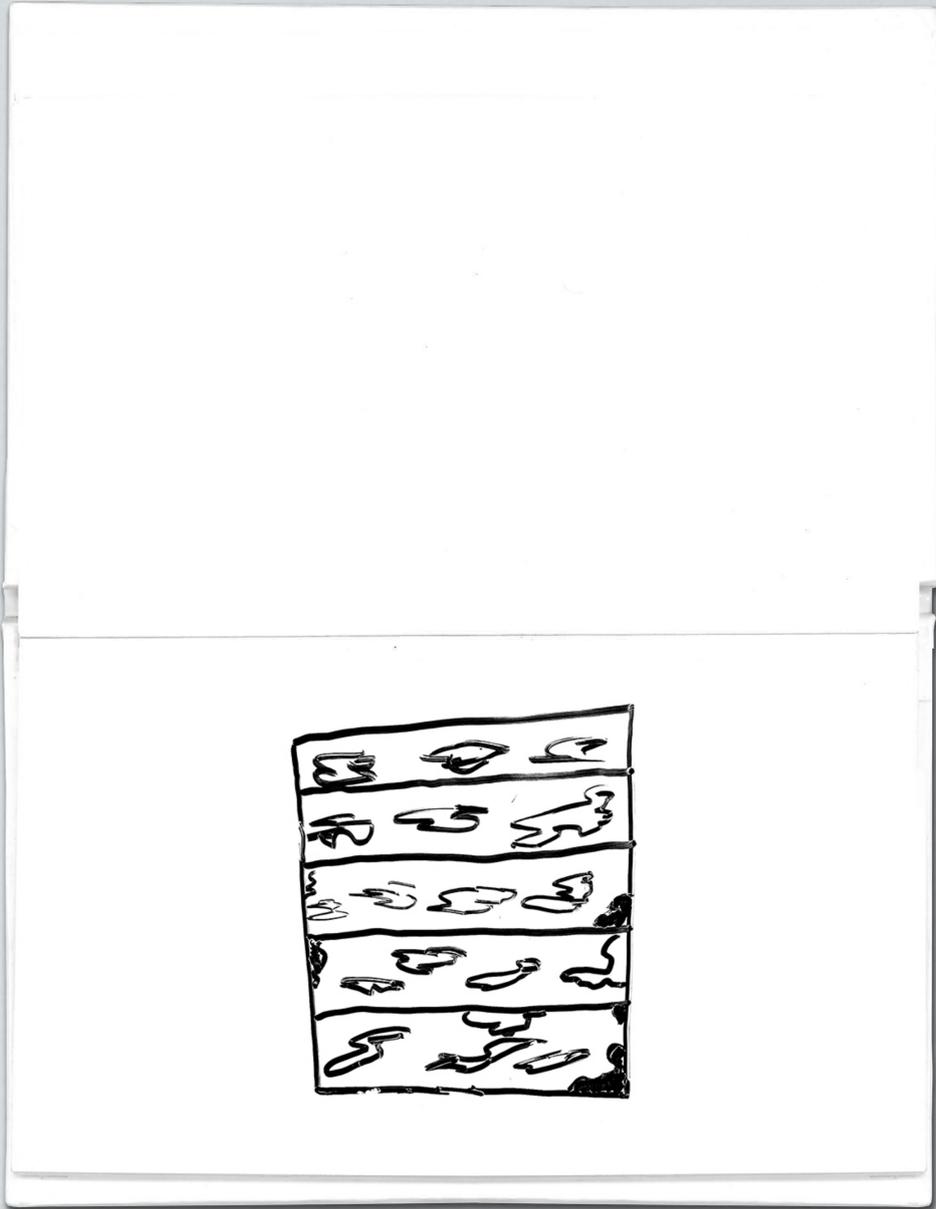


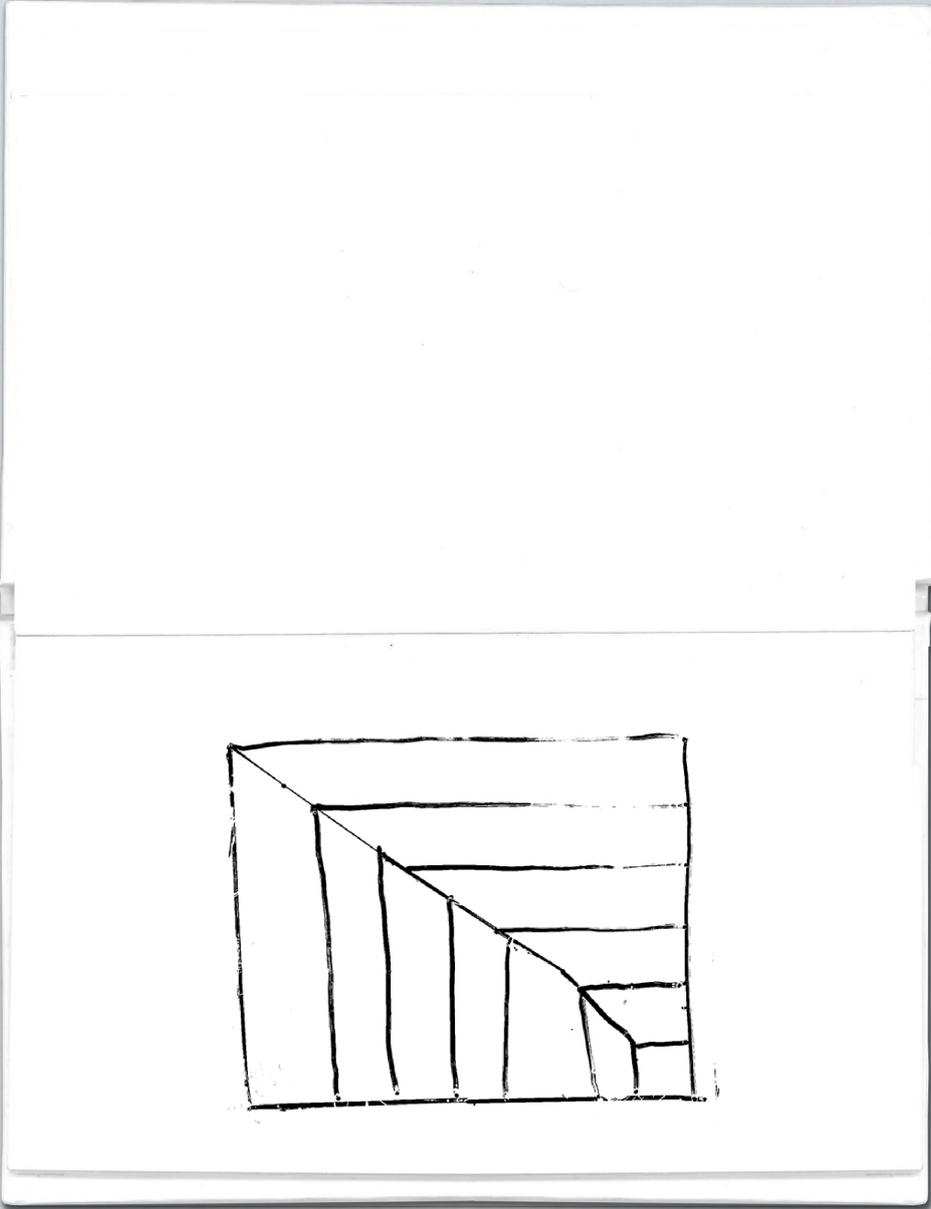
A 6x6 grid of handwritten Arabic calligraphy in Maghrebi script. The text is arranged in six rows and six columns. The characters are dense and stylized, typical of Maghrebi script. The grid is enclosed in a simple black border.

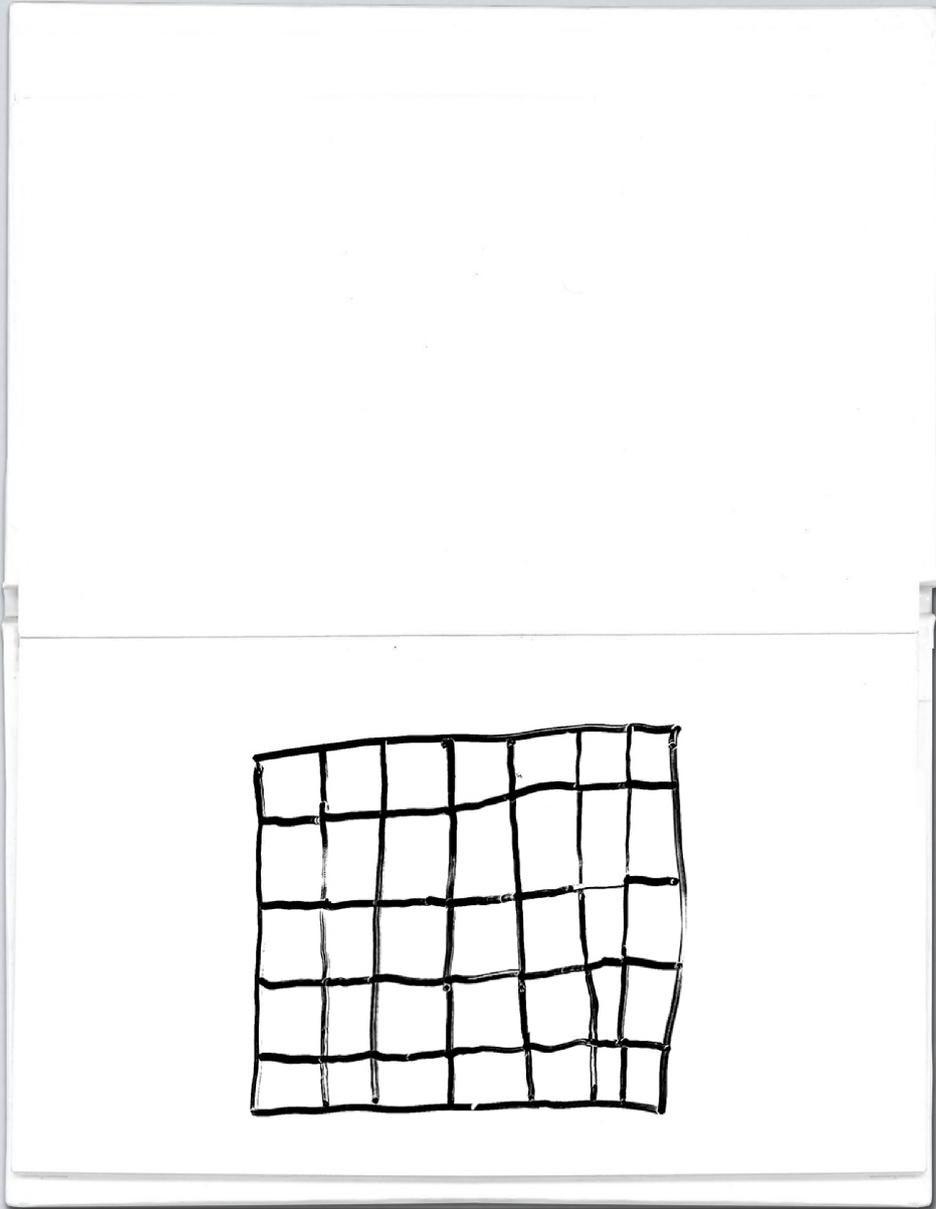
|   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|
| م | ن | و | ب | س | ك |
| ل | ح | ط | ز | د | ر |
| ج | س | ب | ن | و | م |
| ك | س | ب | ن | و | م |
| ك | س | ب | ن | و | م |
| ك | س | ب | ن | و | م |







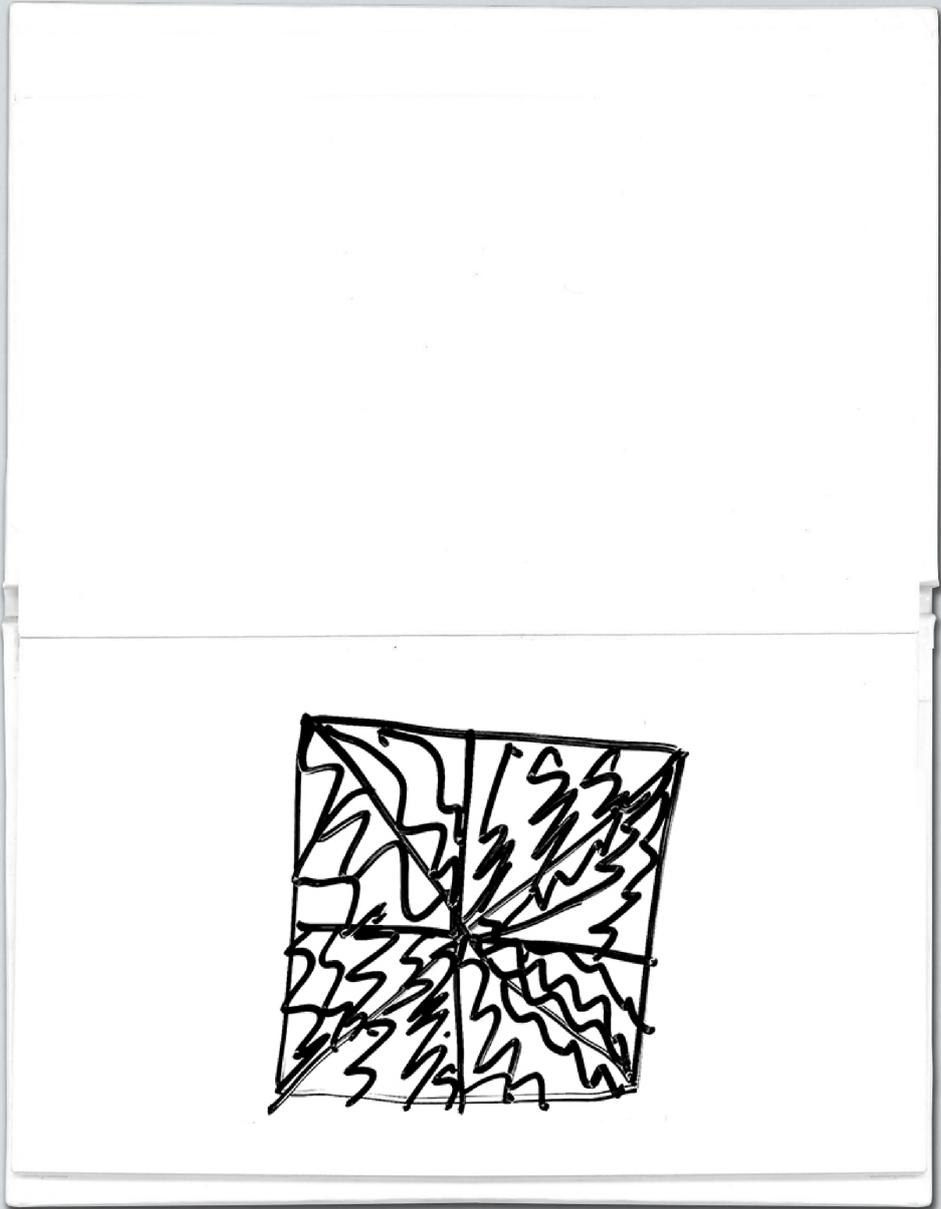


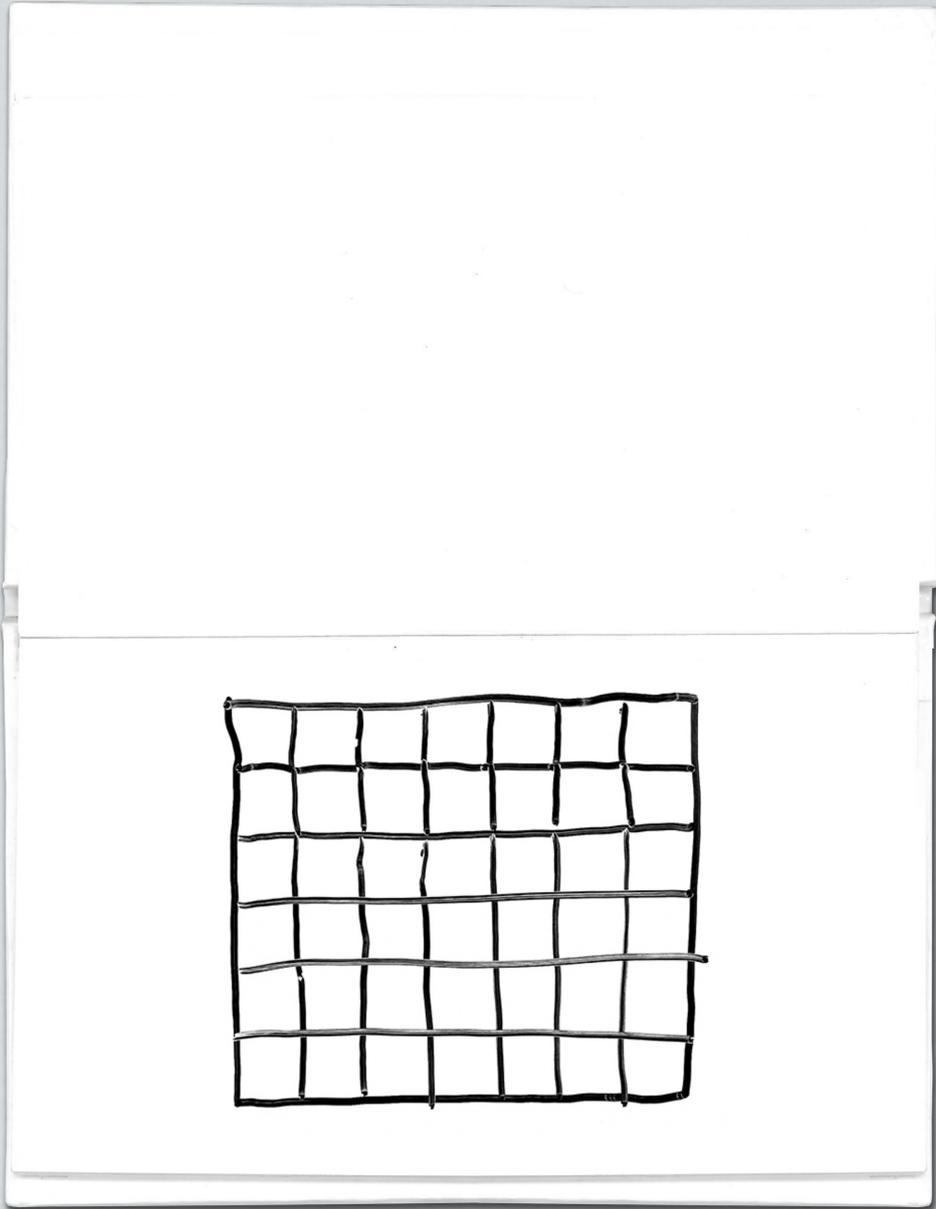


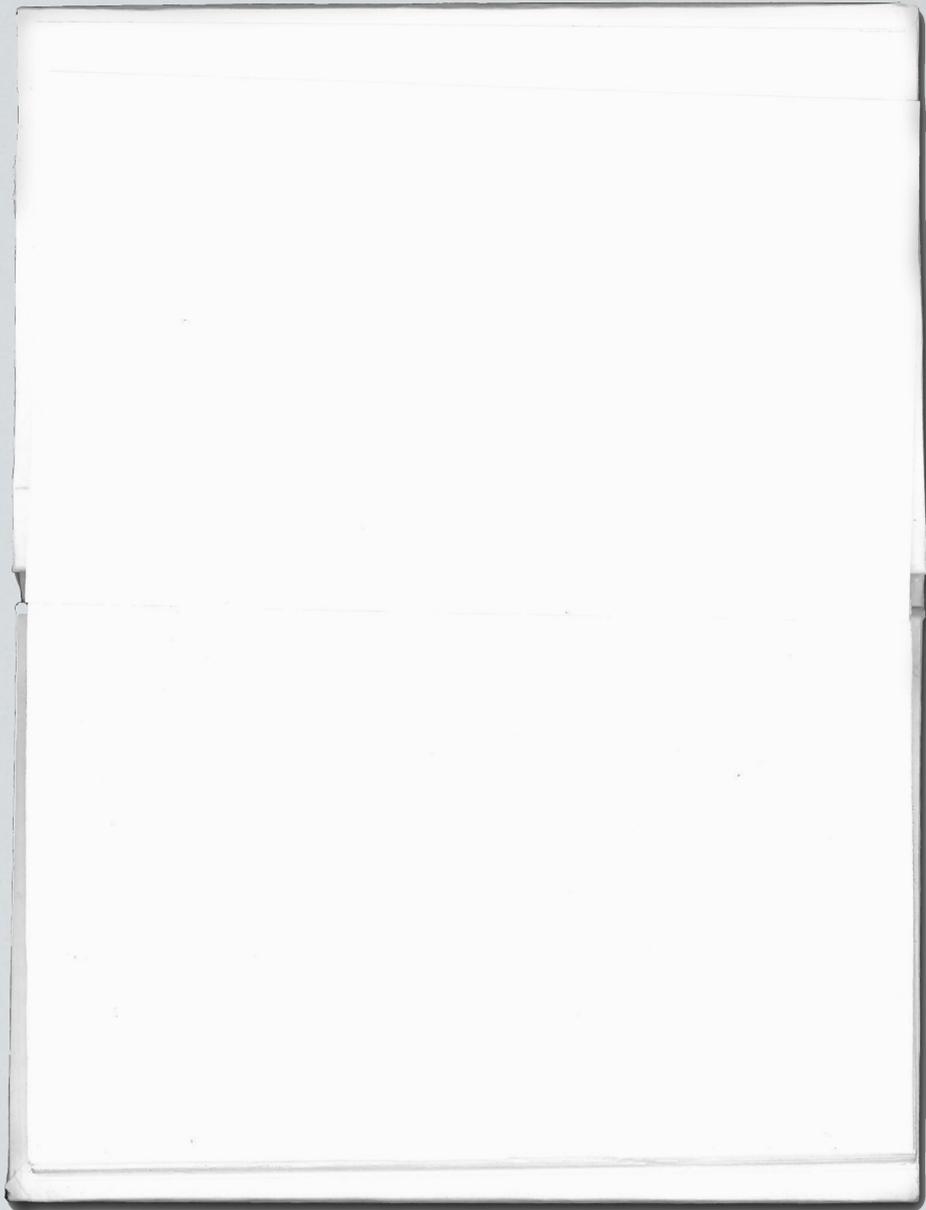
A hand-drawn grid containing a 5x5 matrix of symbols and numbers. The grid is tilted slightly to the right. The symbols are a mix of letters, numbers, and special characters, including a tilde (~), a colon (:), and a plus sign (+). The grid is drawn with thick black lines.

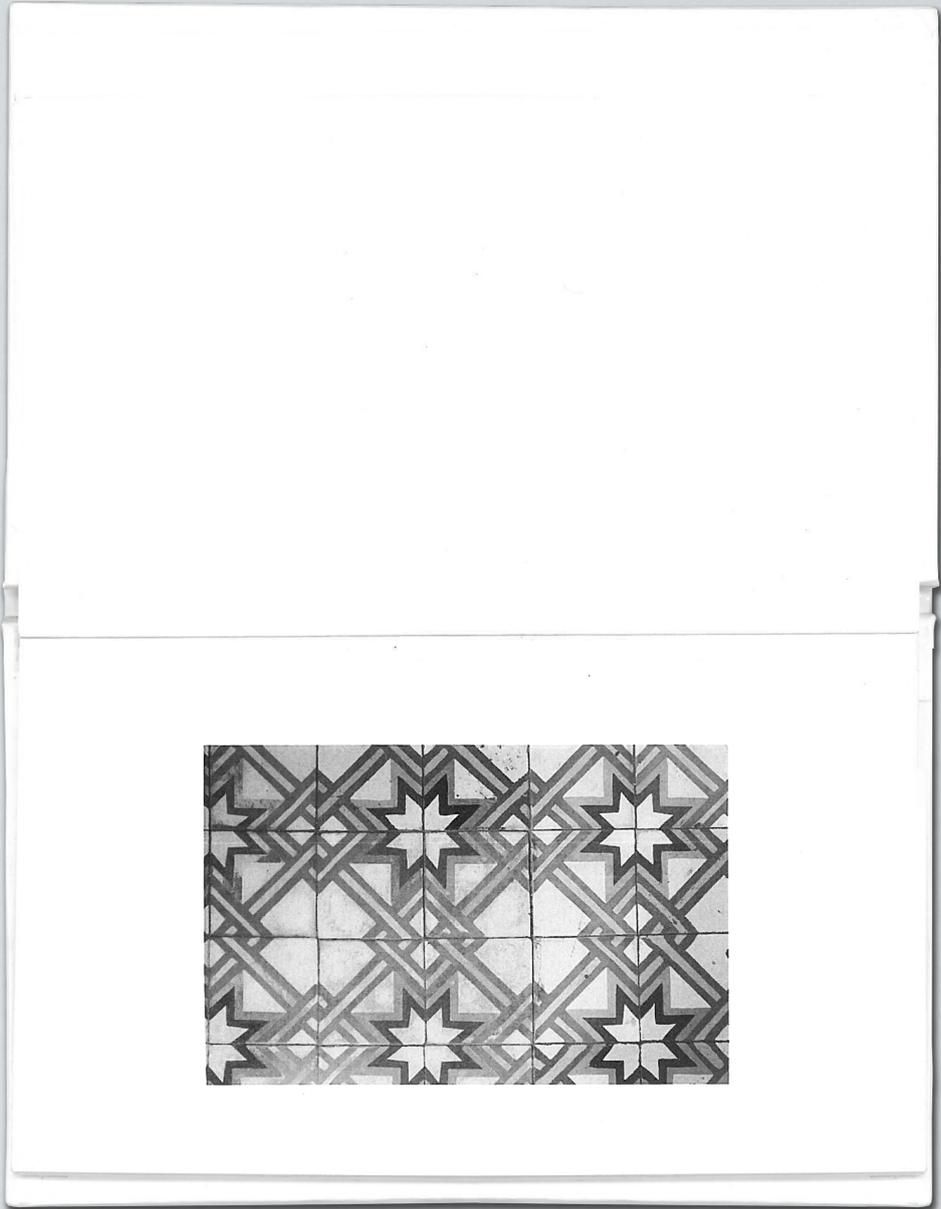
|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| g | d | 1 | e | z |
| g | d | 1 | e | z |
| g | d | 1 | e | z |
| g | d | 1 | e | z |
| g | d | 1 | e | z |

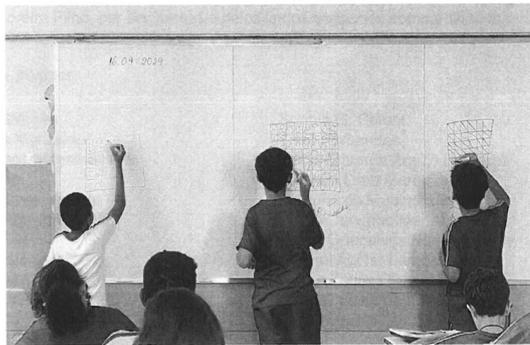










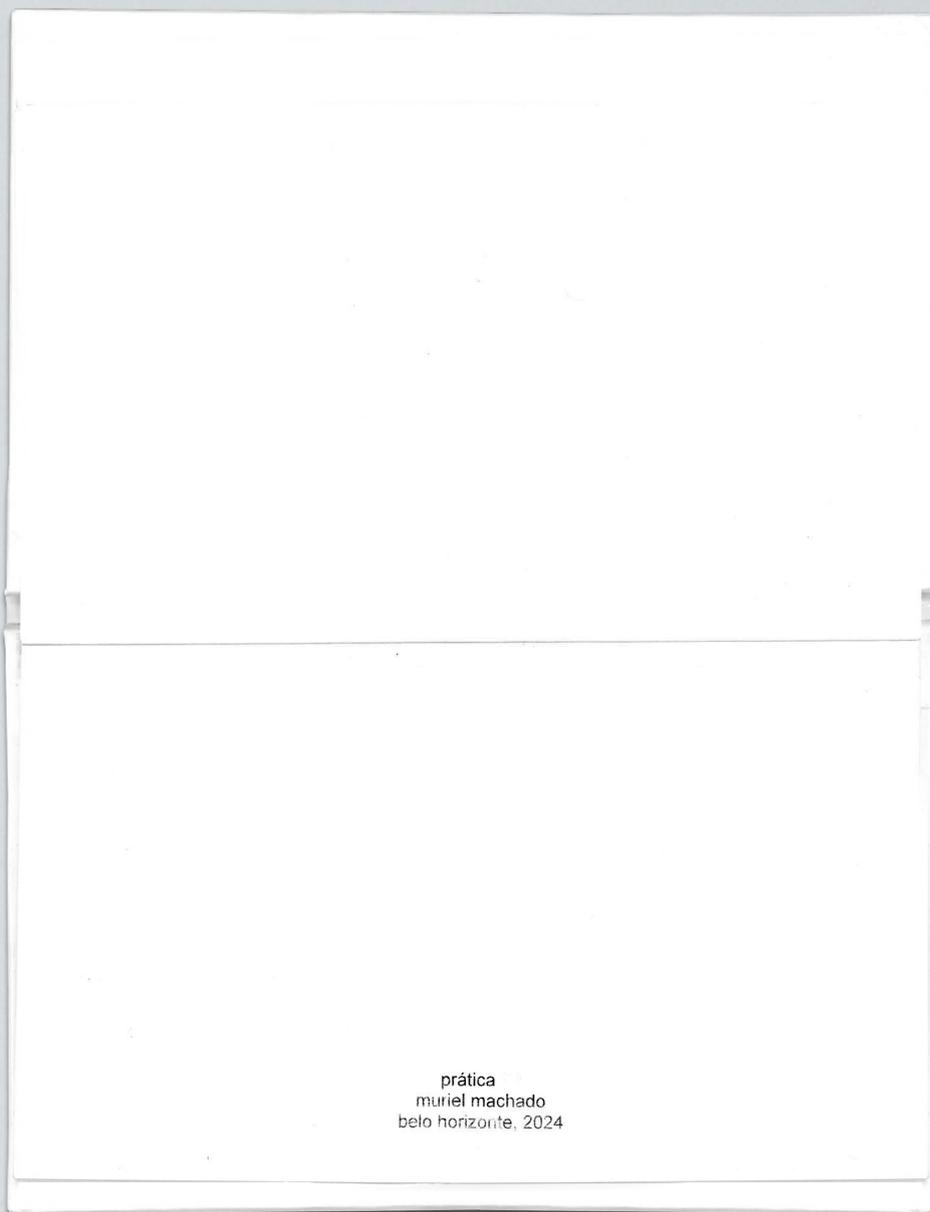


Agradeço aos alunos do 6º ano da Escola Estadual Barão de Macaúbas e ao professor Jêsus Guilherme Moreira Filho, por seu tempo e pelos lindos desenhos compartilhados.

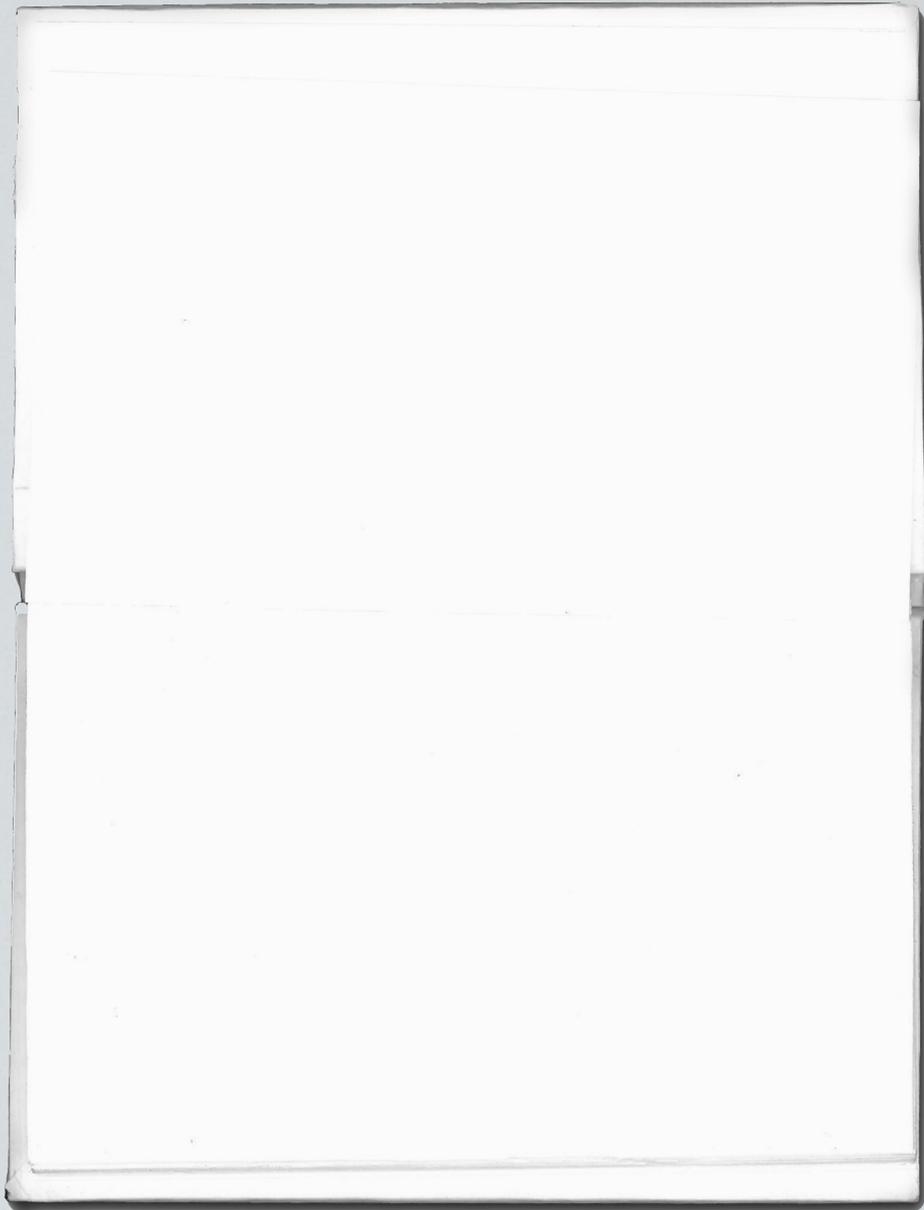
Por ordem de páginas:

Abilio Cesar Borges  
Giovani Pires Marcelino  
Melyssa Ramos Magalhães  
Pedro Augusto  
Angelina Pedrosa Valente  
Maria Clara Ramos Rocha  
Maria Luiza Gomes  
Vinicius V.F.G. Castro  
Gabriel Pimenta  
José Fernando Ferreira Rocha  
Maria Eduarda Botelho Cunha de Oliveira  
Lucas Augusto de Abreu Reis

Sophia G. Giffoni  
Théo Fernandes  
Maria Eduarda Araújo Burgarelli  
Lorenzo Lima Mereu  
Julia Aléxia Martins Ellutério  
Pedro Carvalho Menezes  
Pedro Gonçalves Nunes Barony  
Gabriel Aguiar Lemes Silva  
Giullia Zanini Oliveira Jardim  
Gabriel Victor da Mata Denucci  
Caio Augusto Santos Cruz  
Maria Eduarda Teixeira



prática  
muriel machado  
belo horizonte, 2024

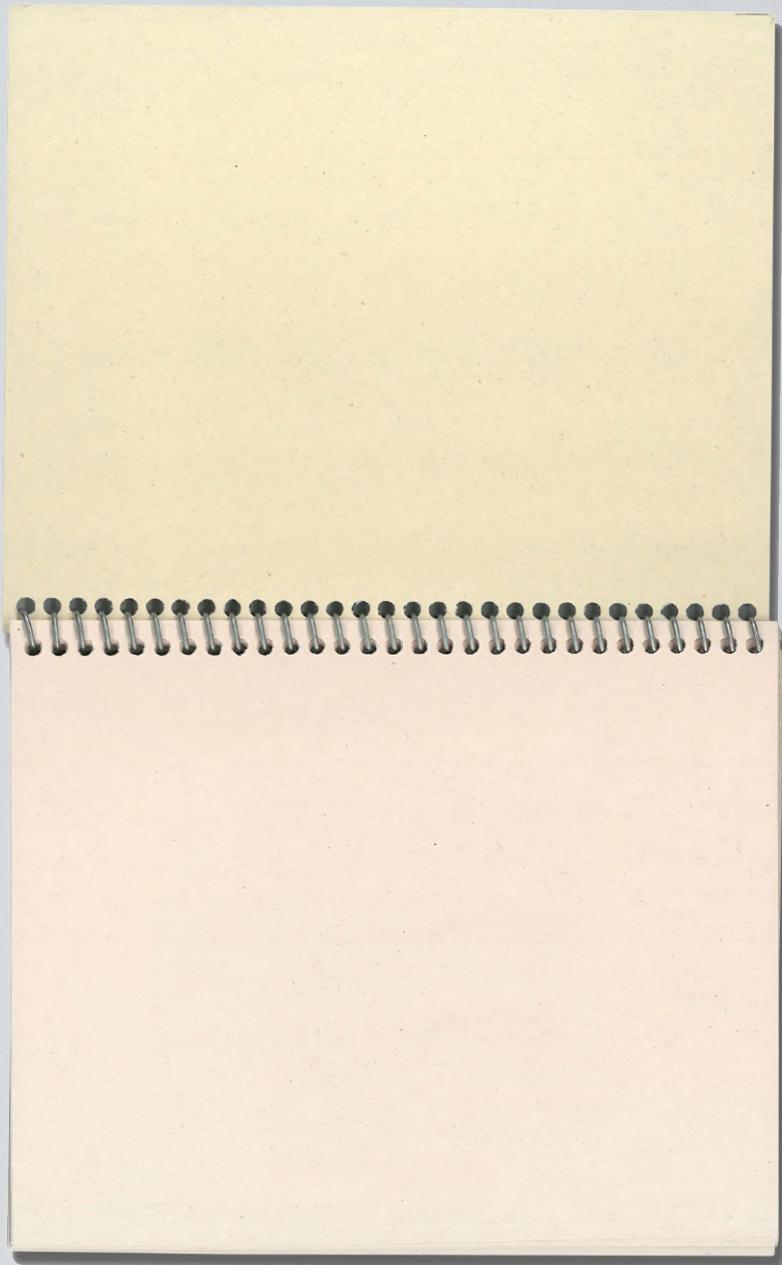


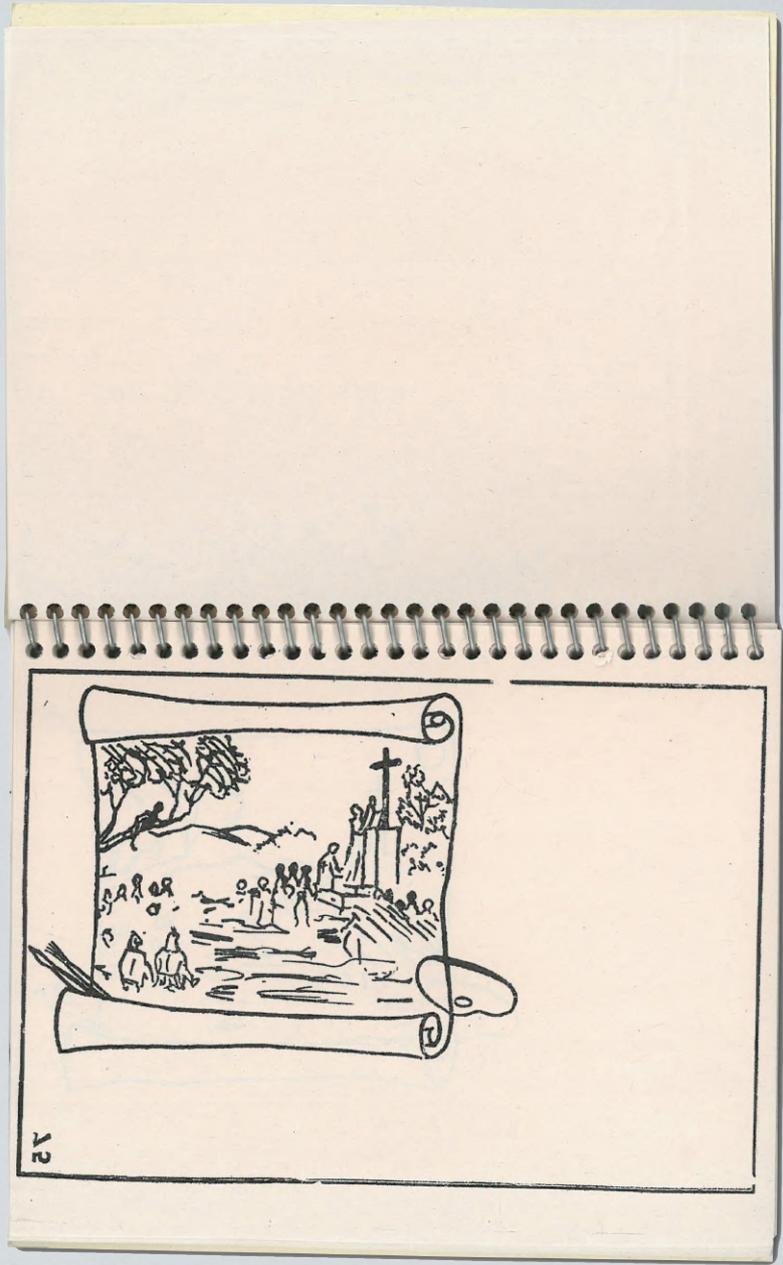




## 4. 1X1



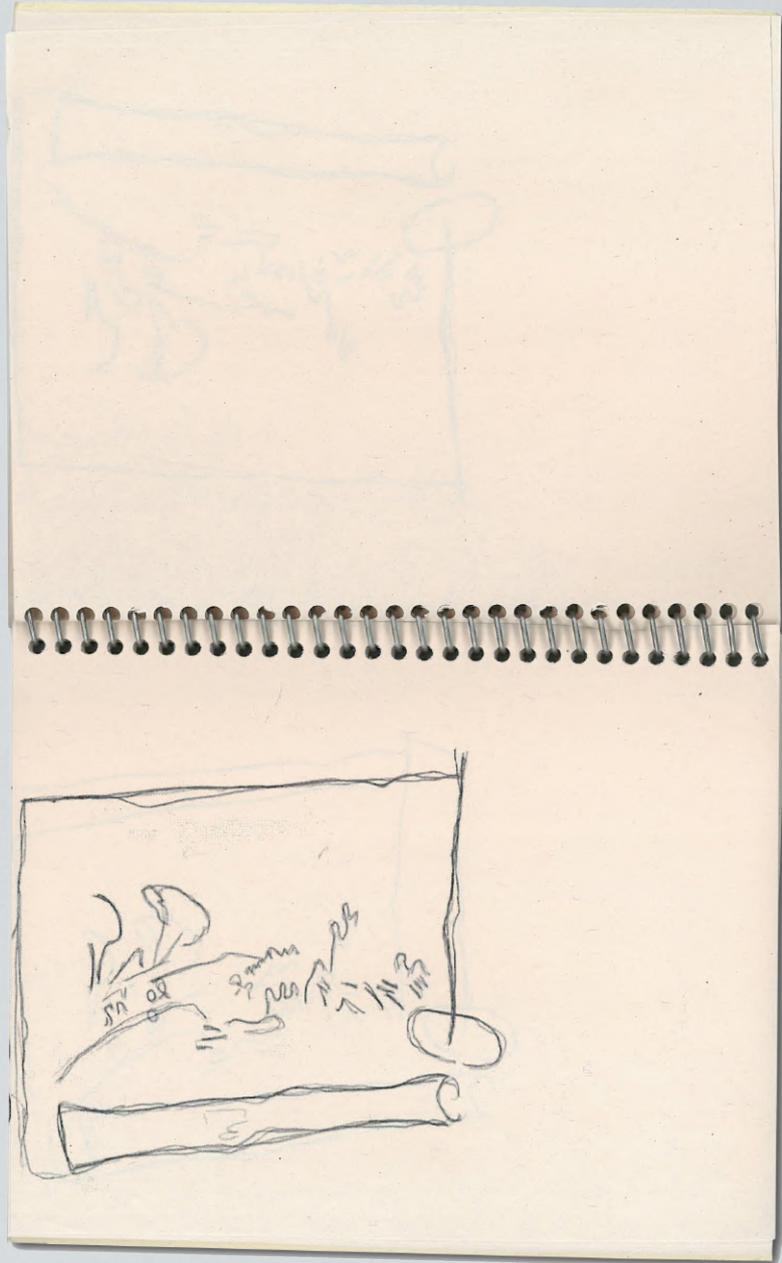


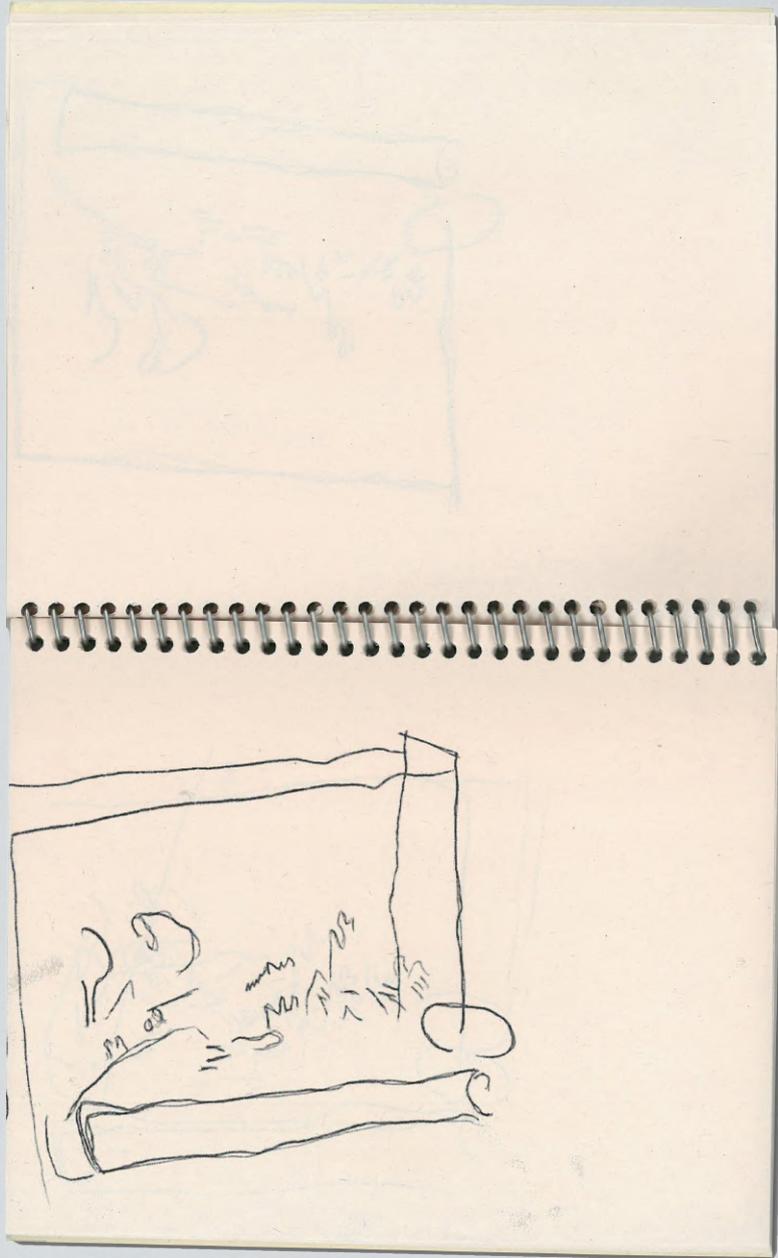


12

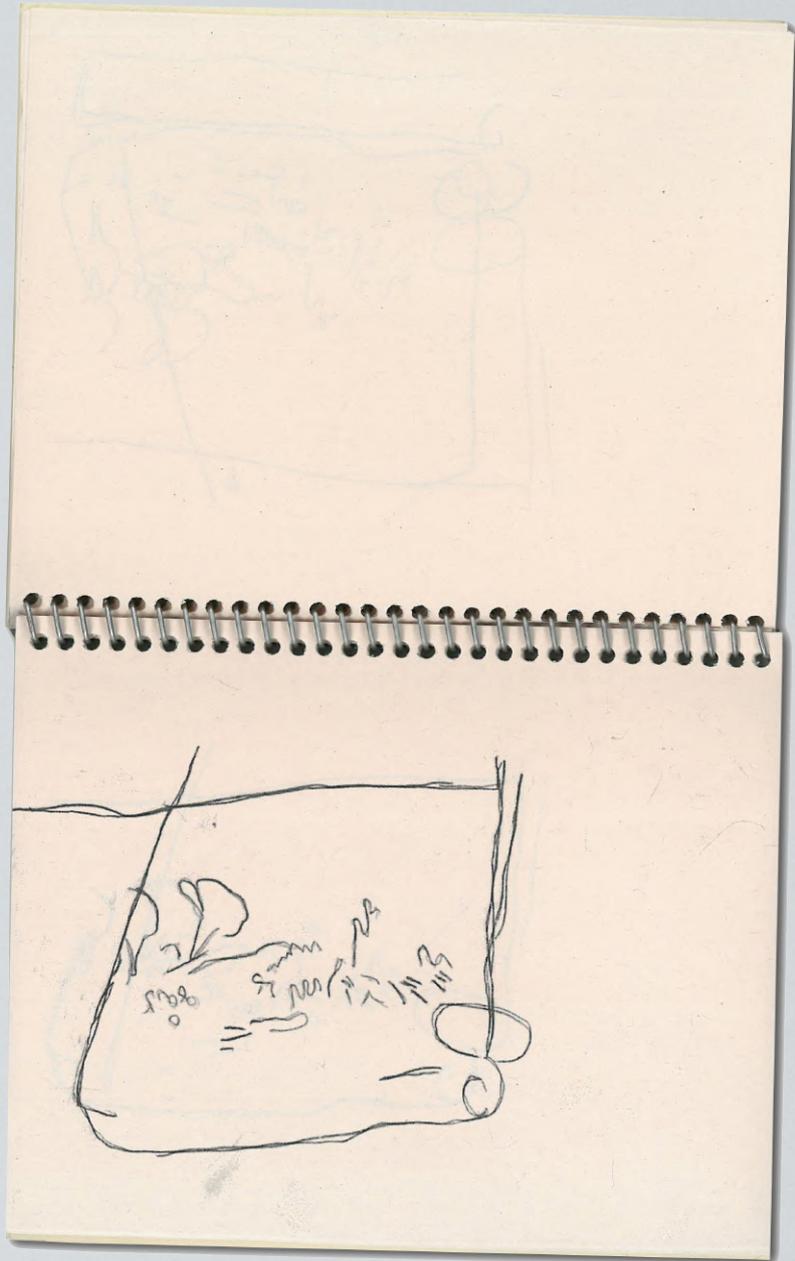


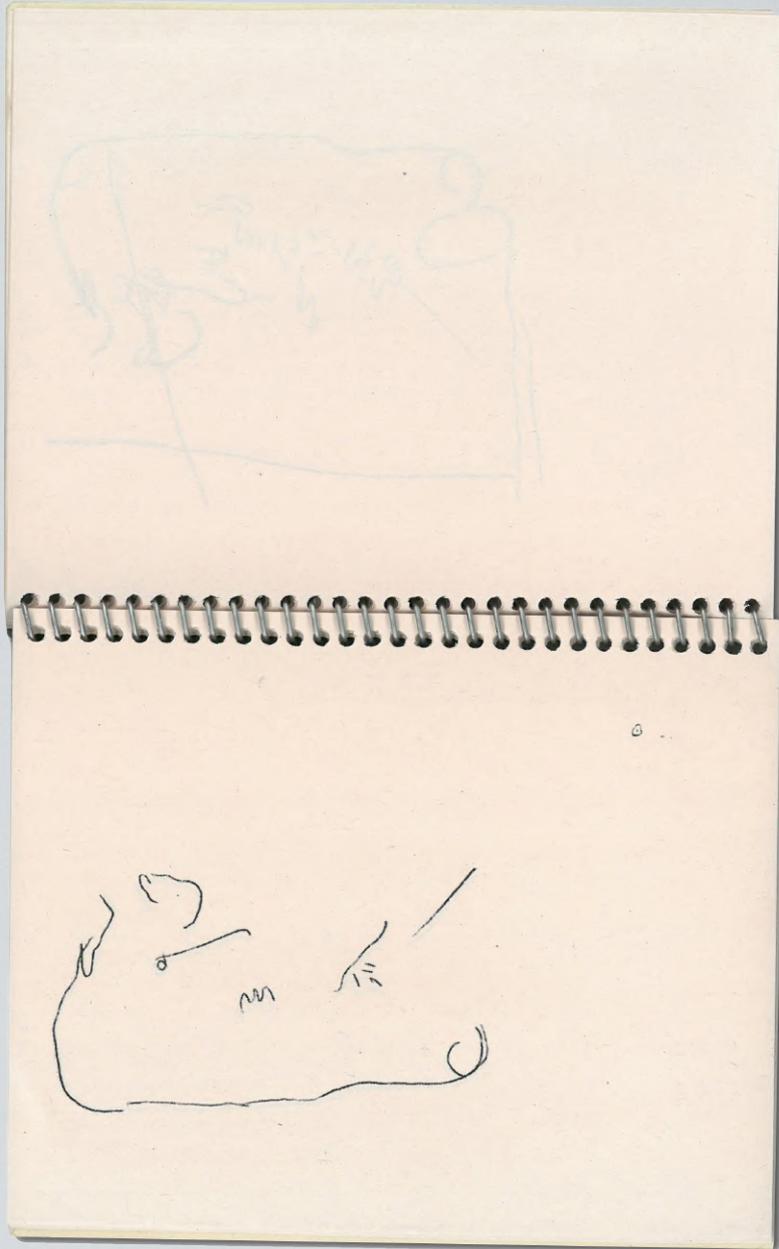


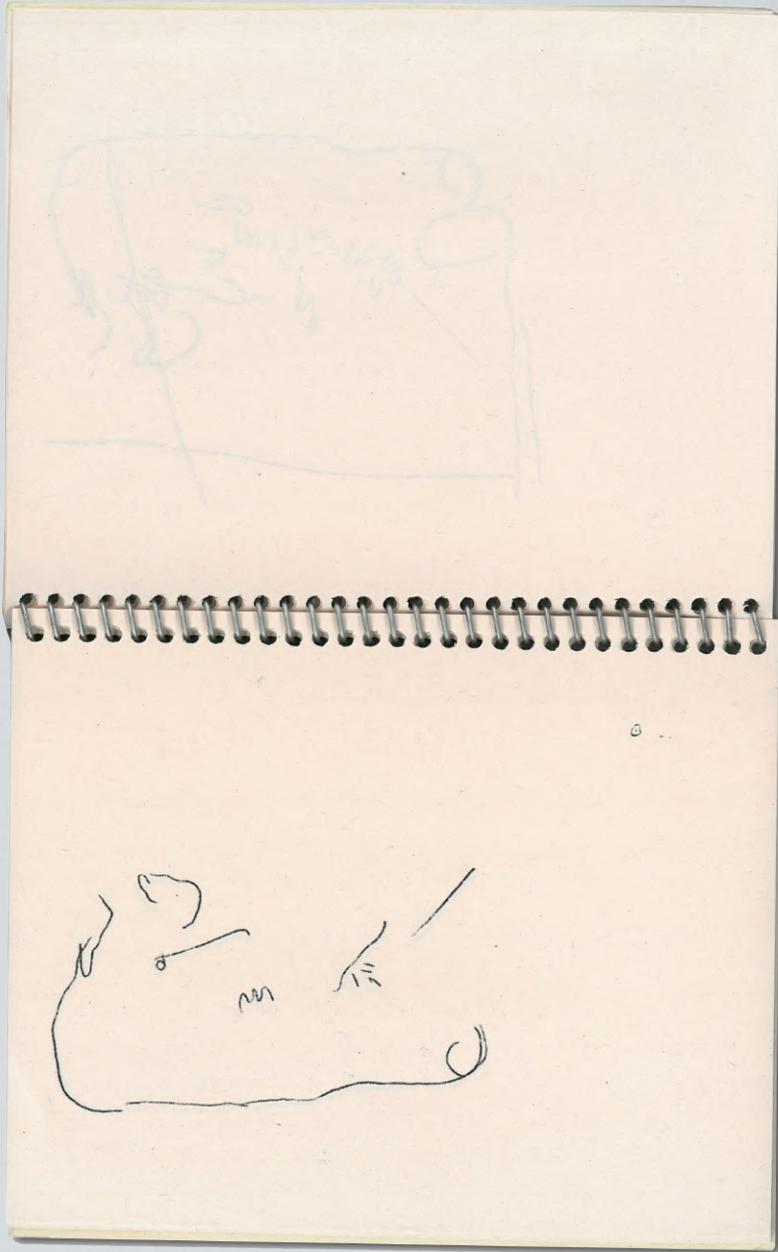


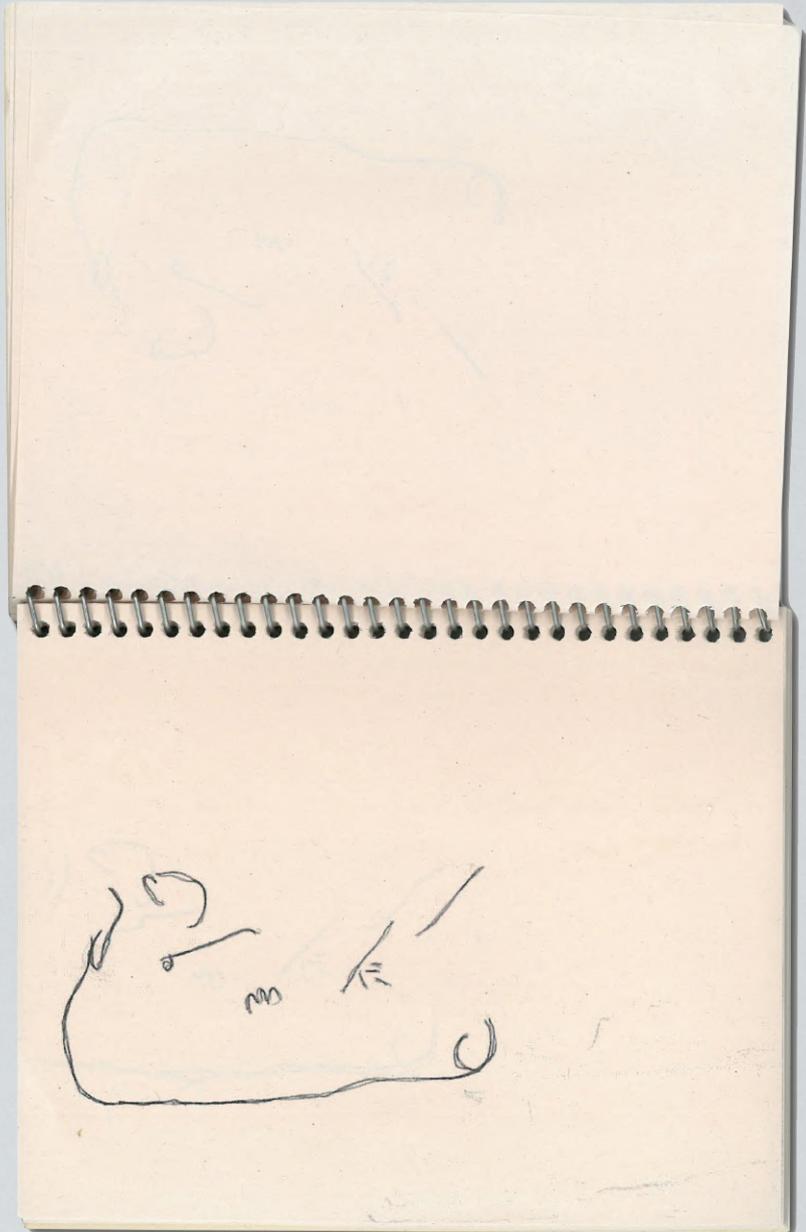


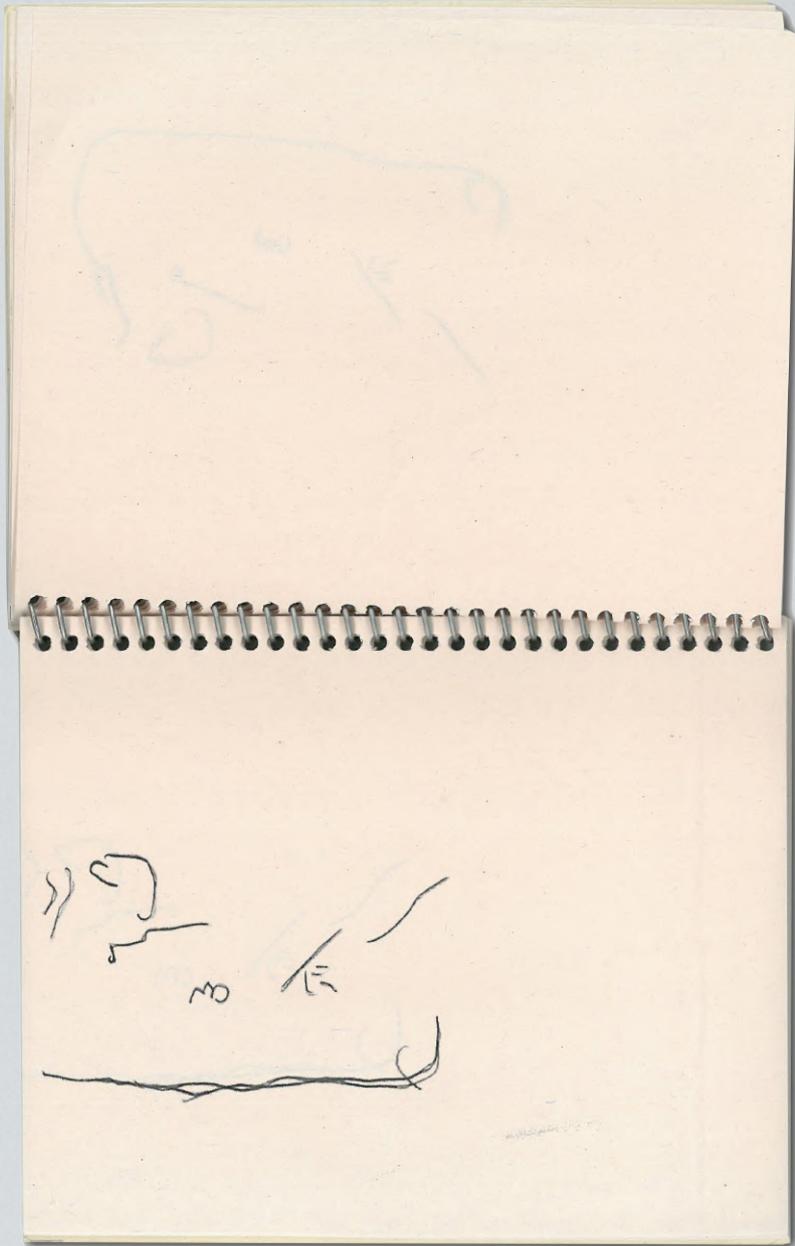


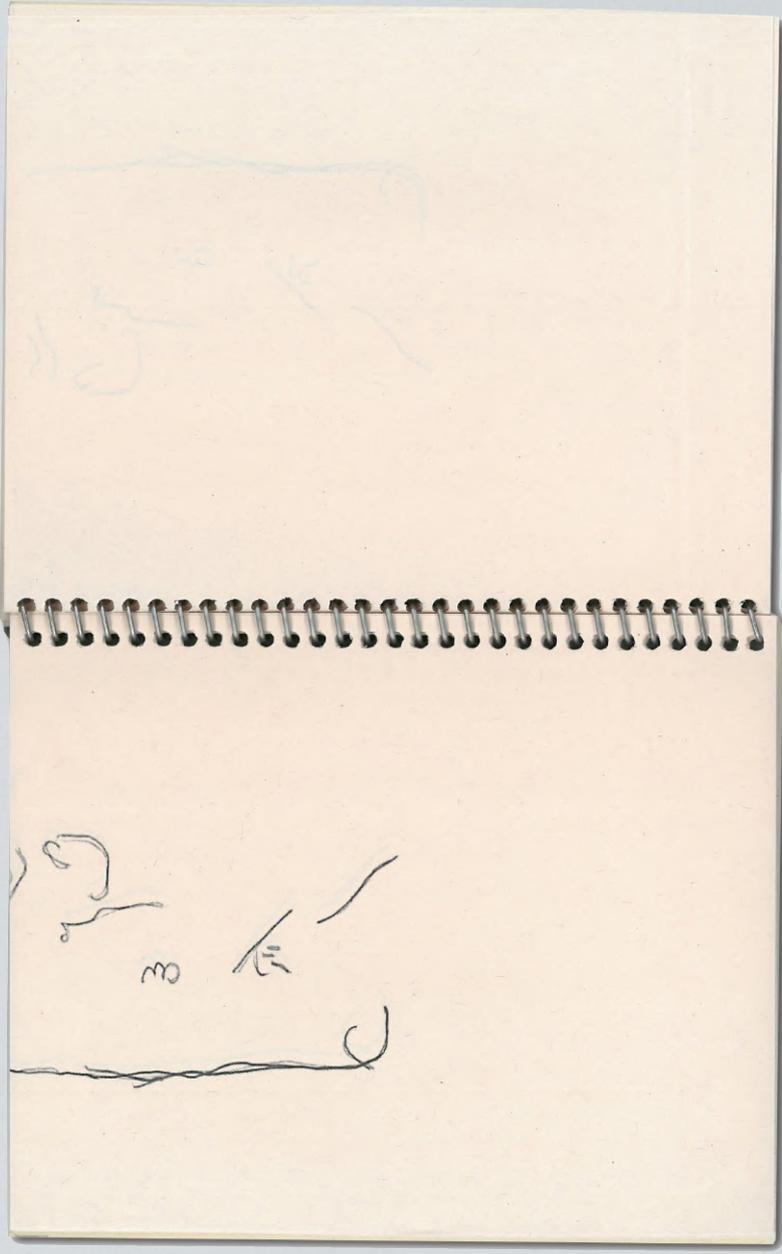


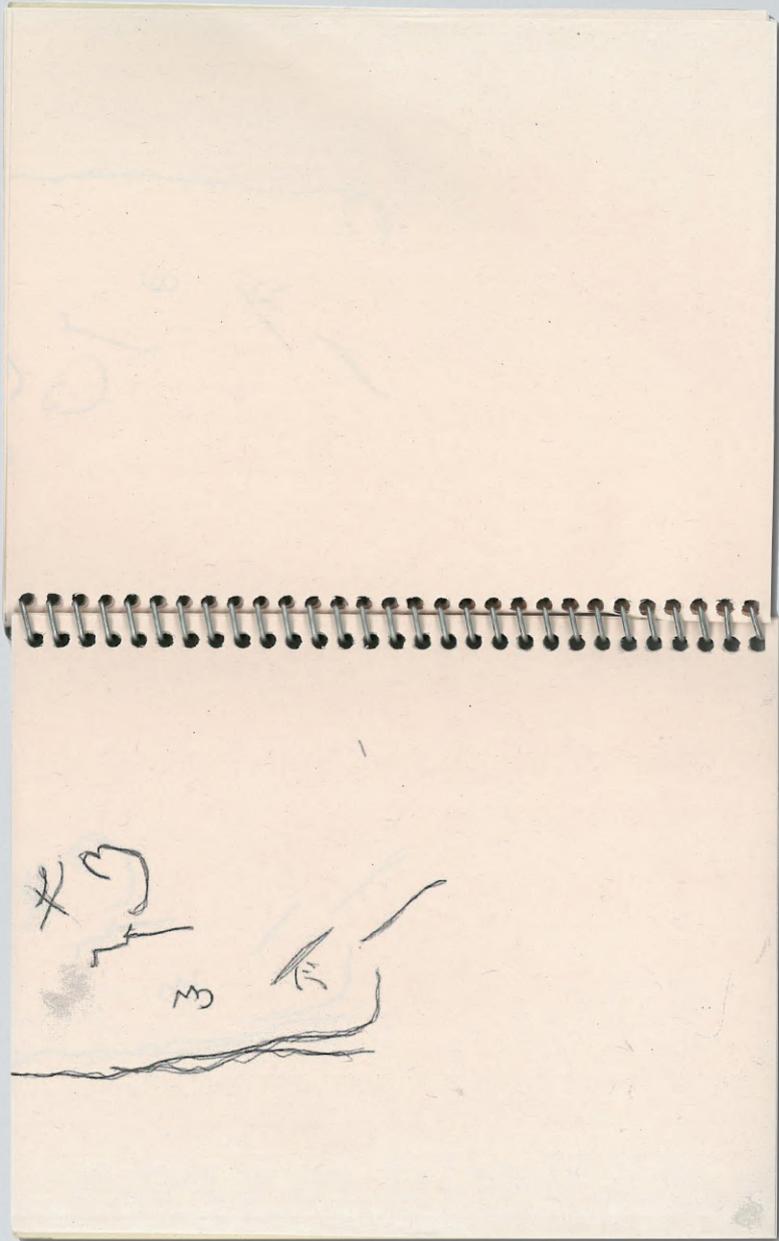


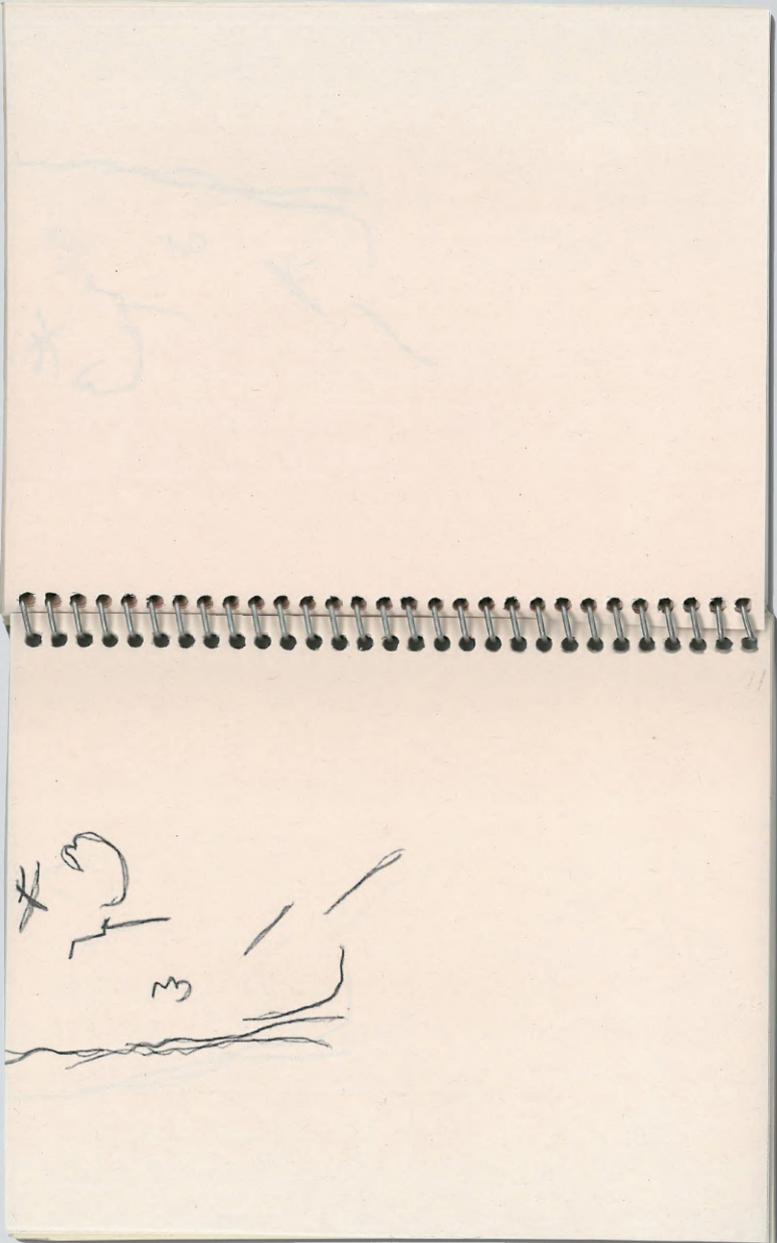


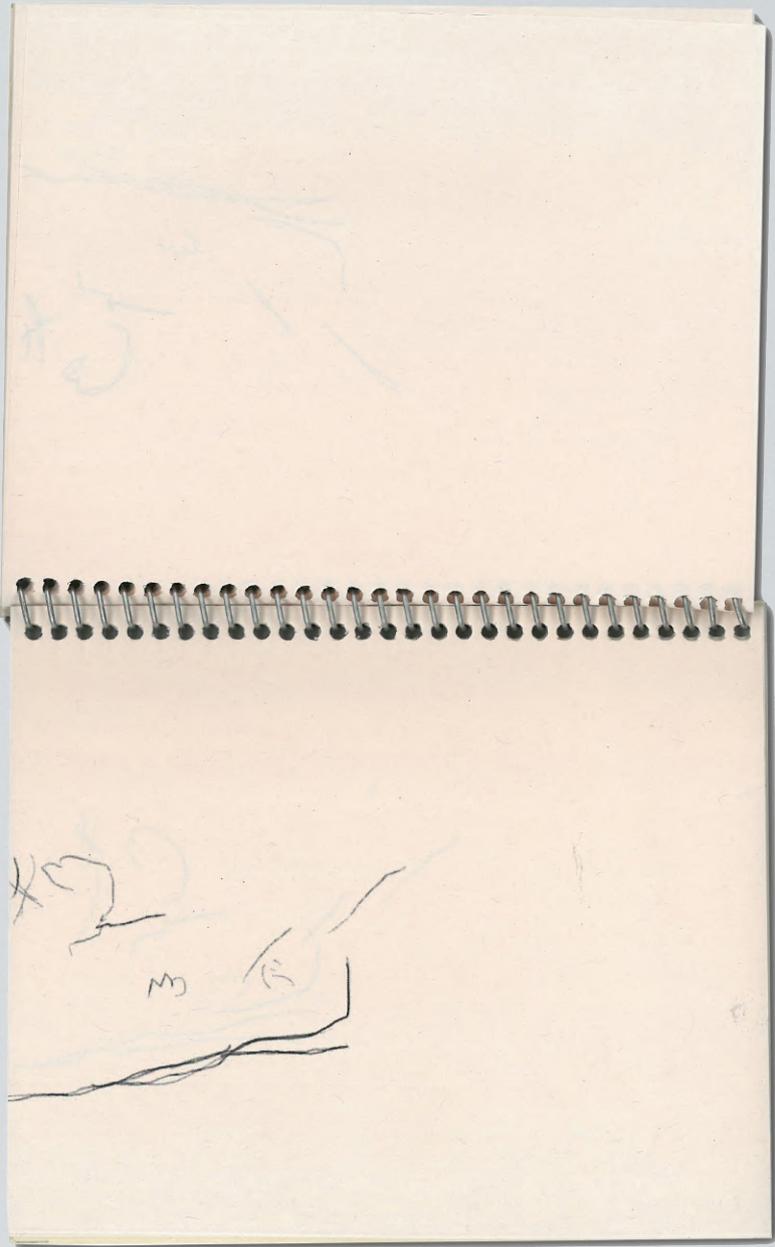


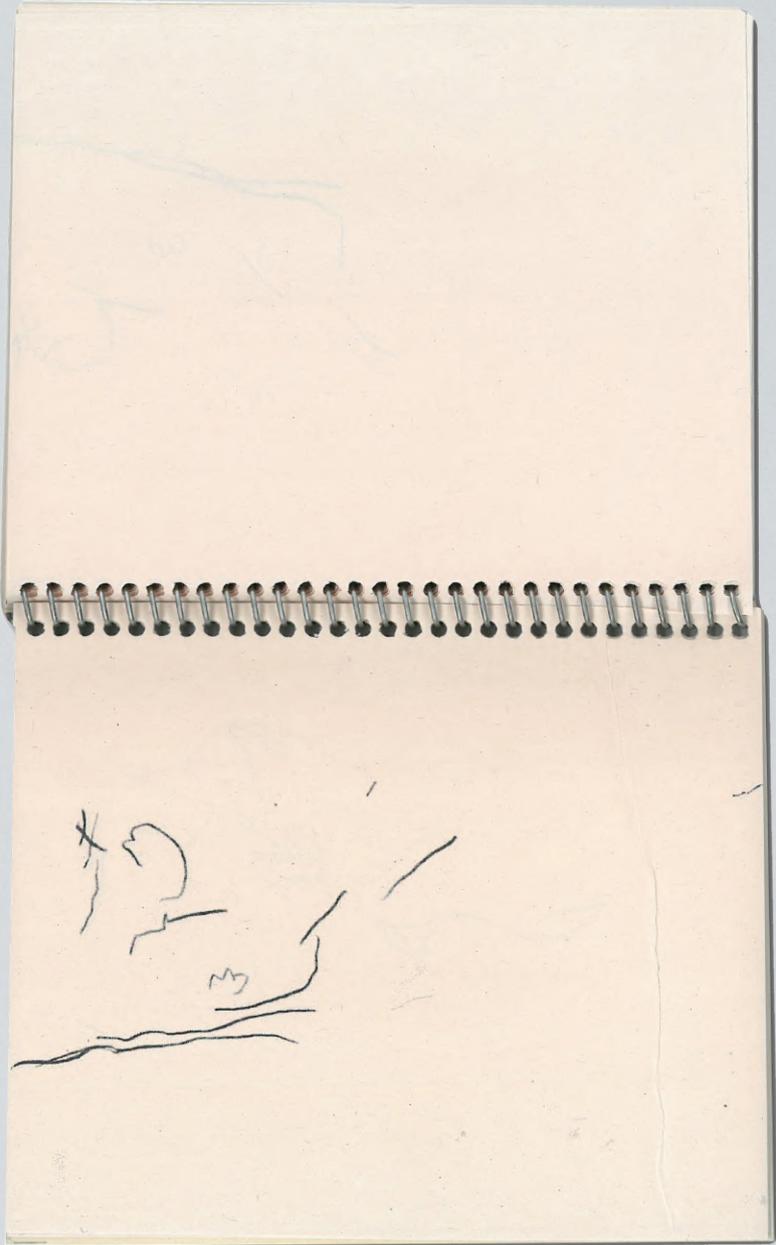








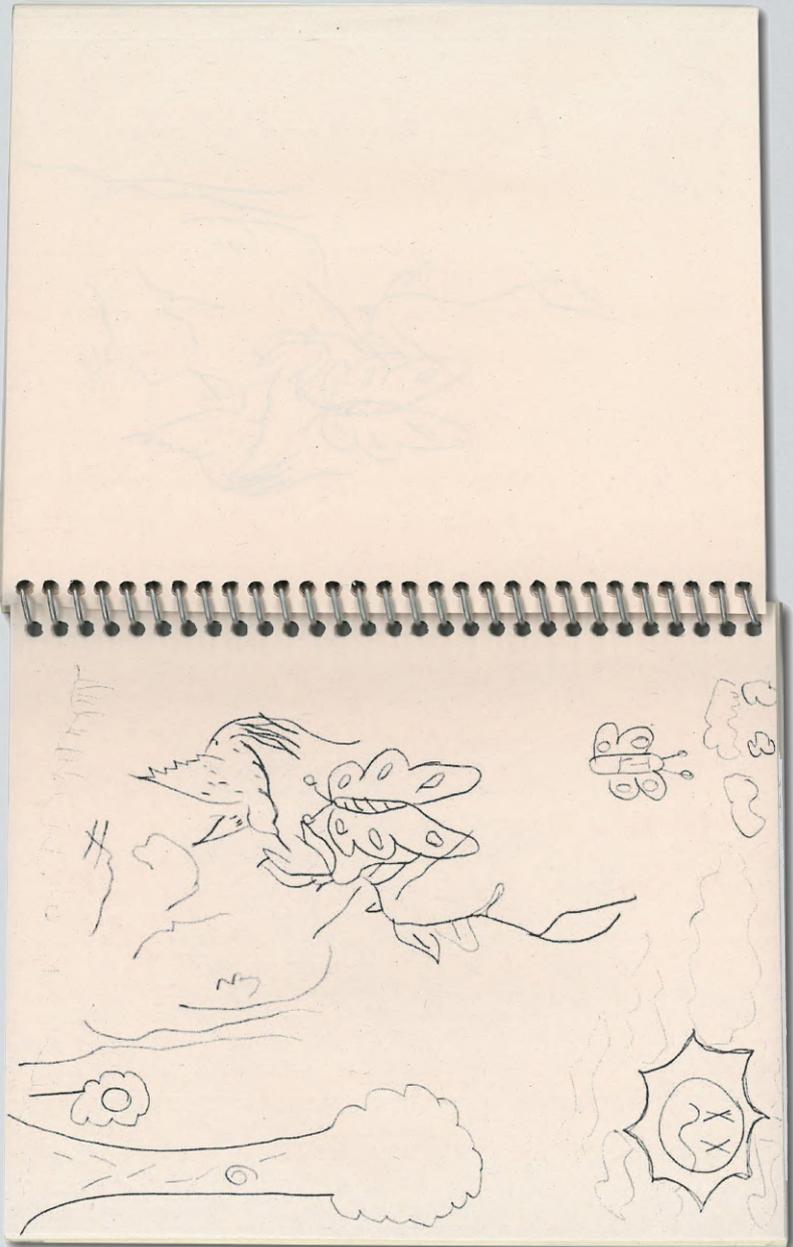


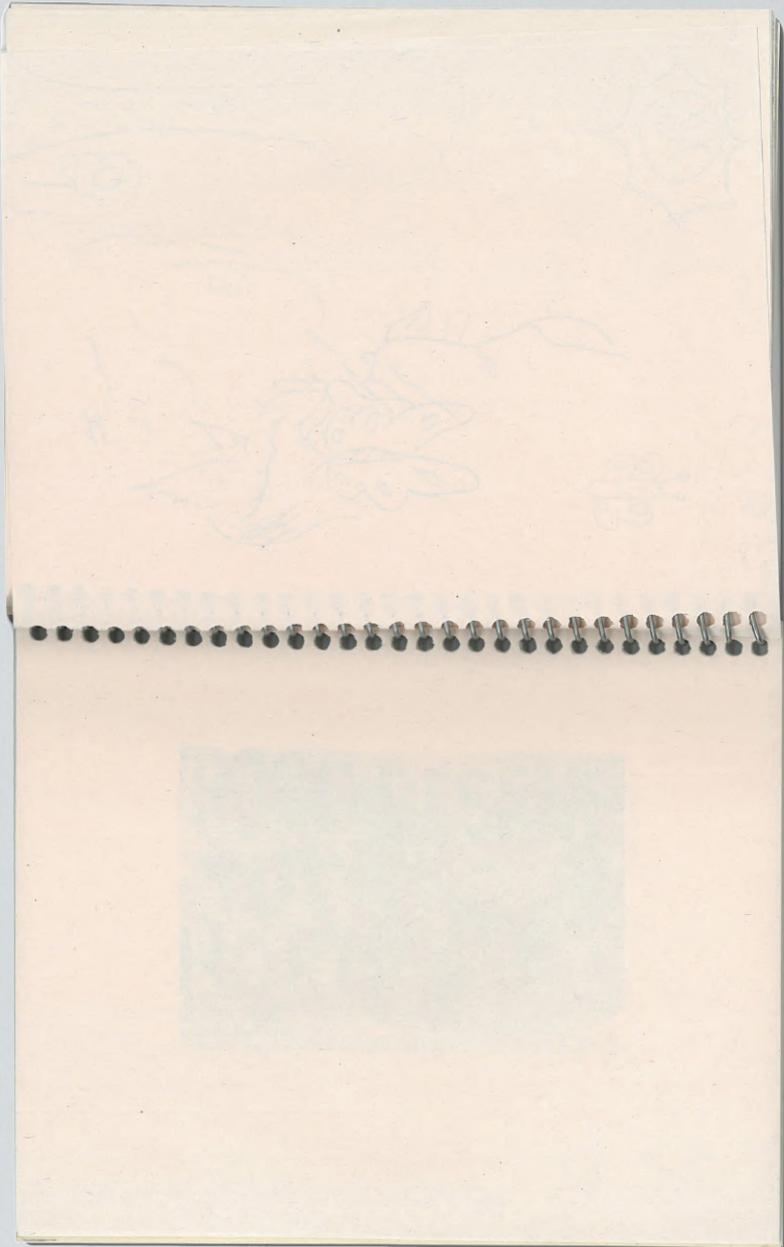


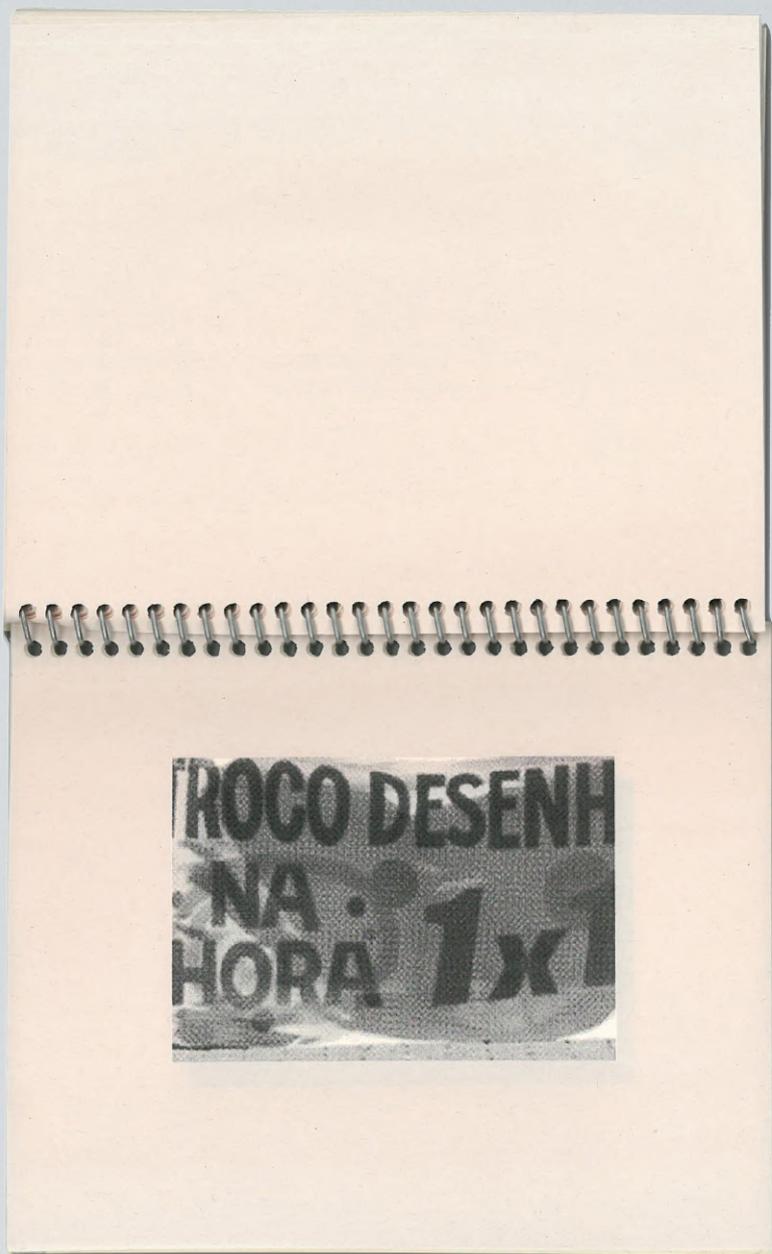




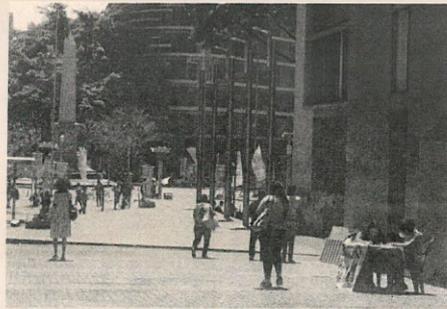


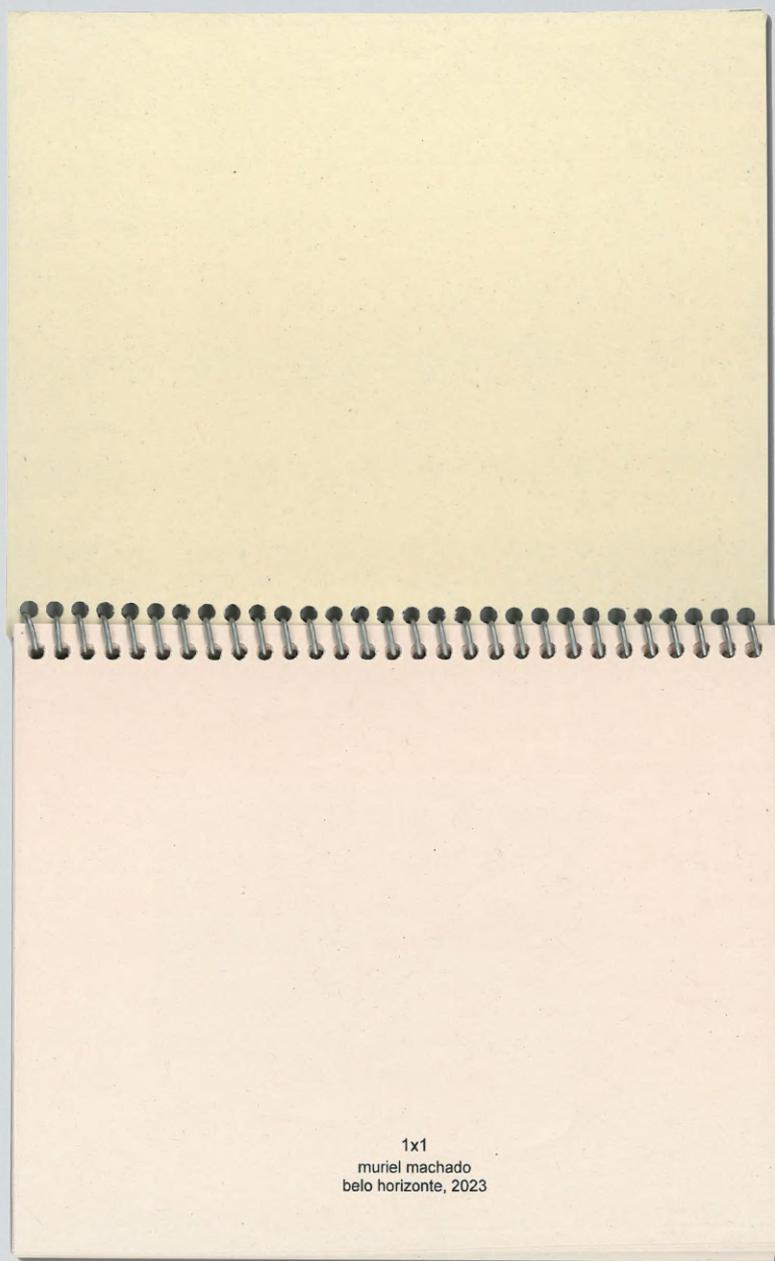




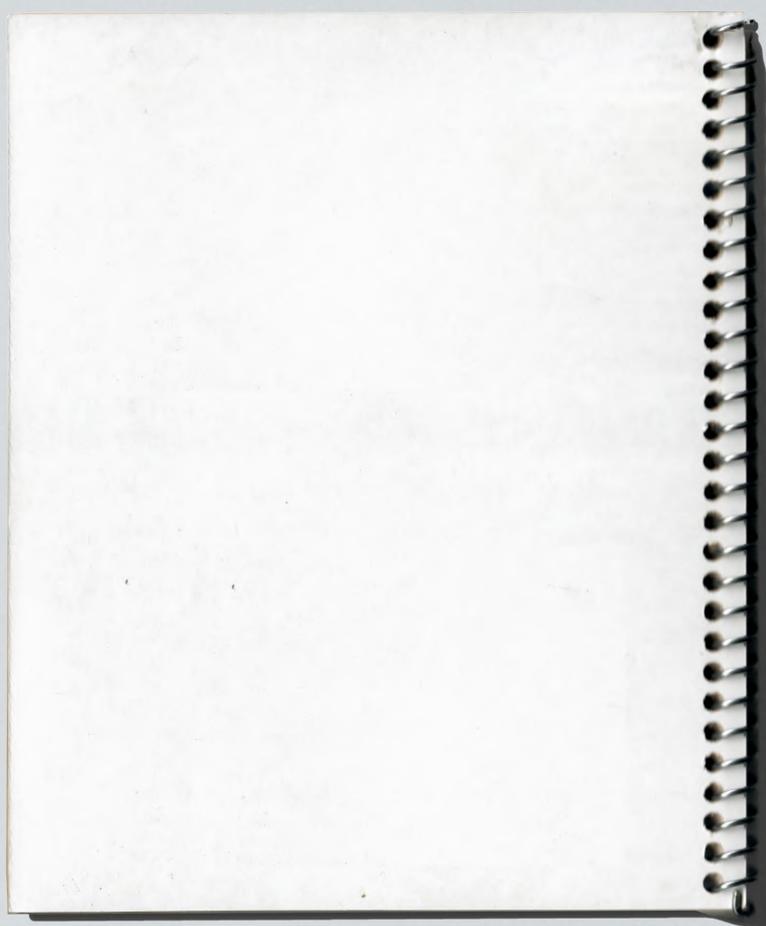






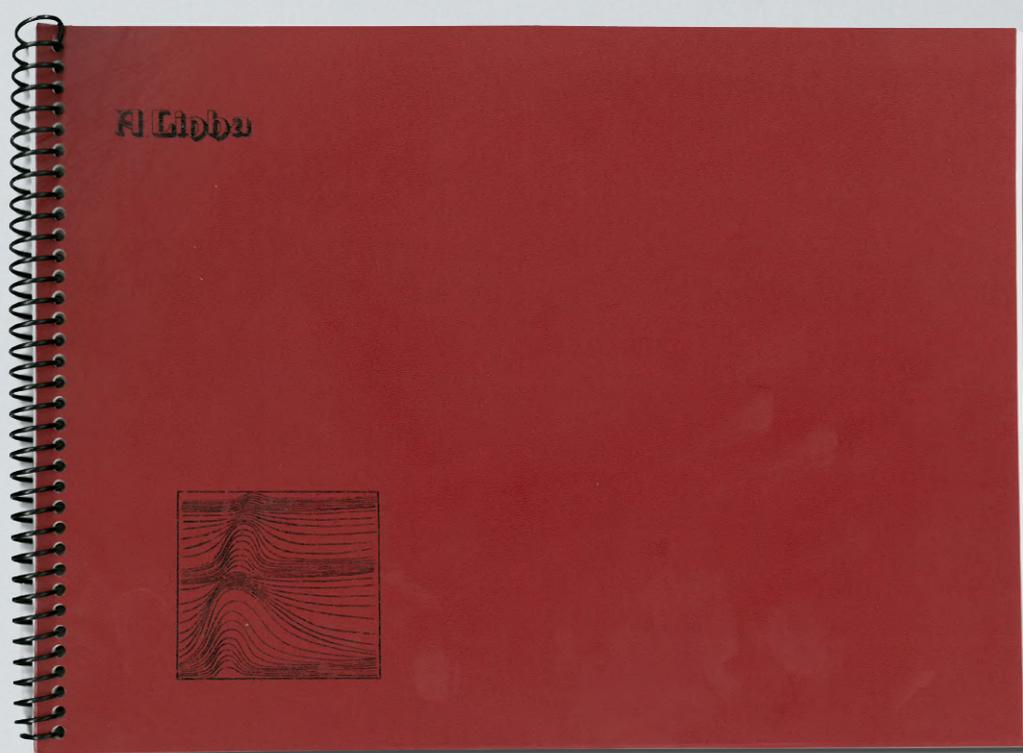


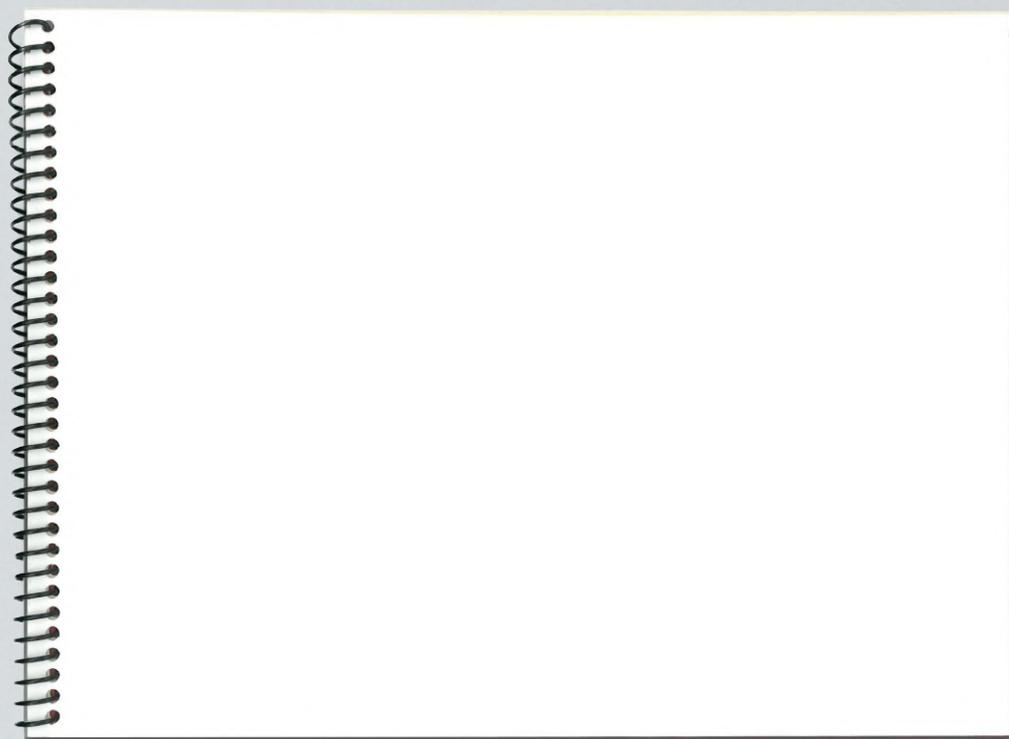
1x1  
muriel machado  
belo horizonte, 2023





## 5. A LINHA

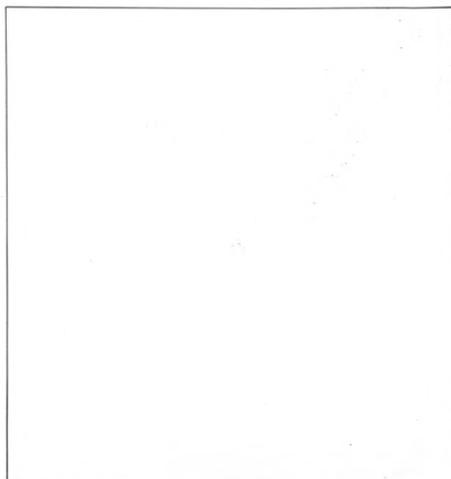
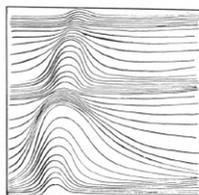


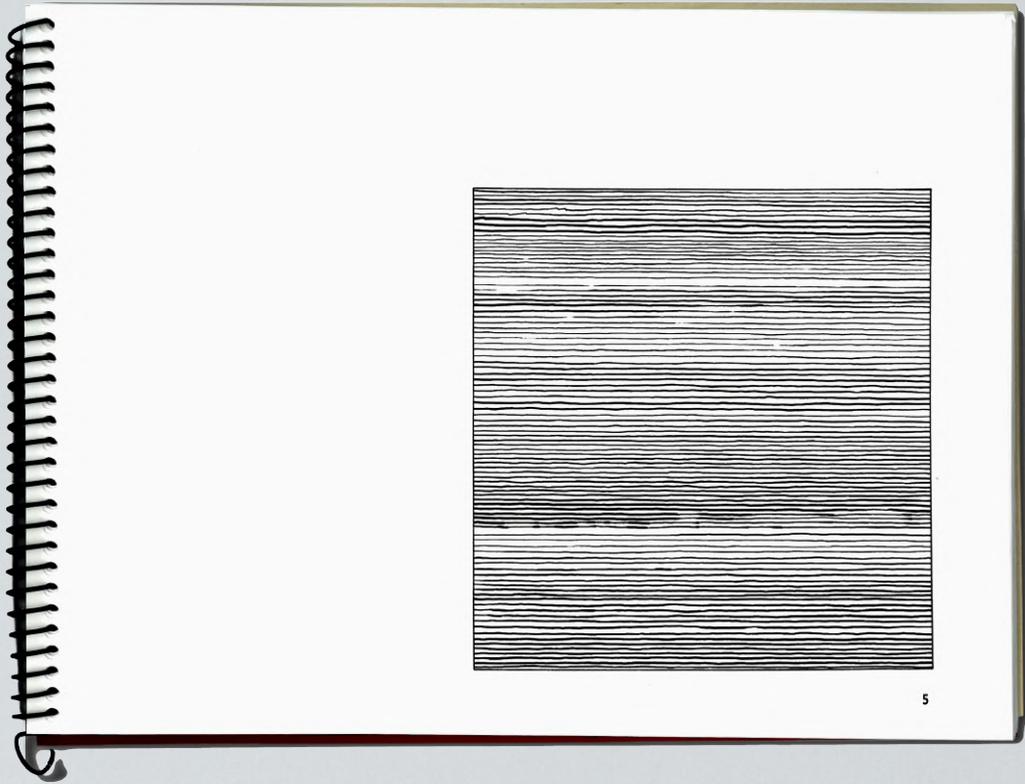


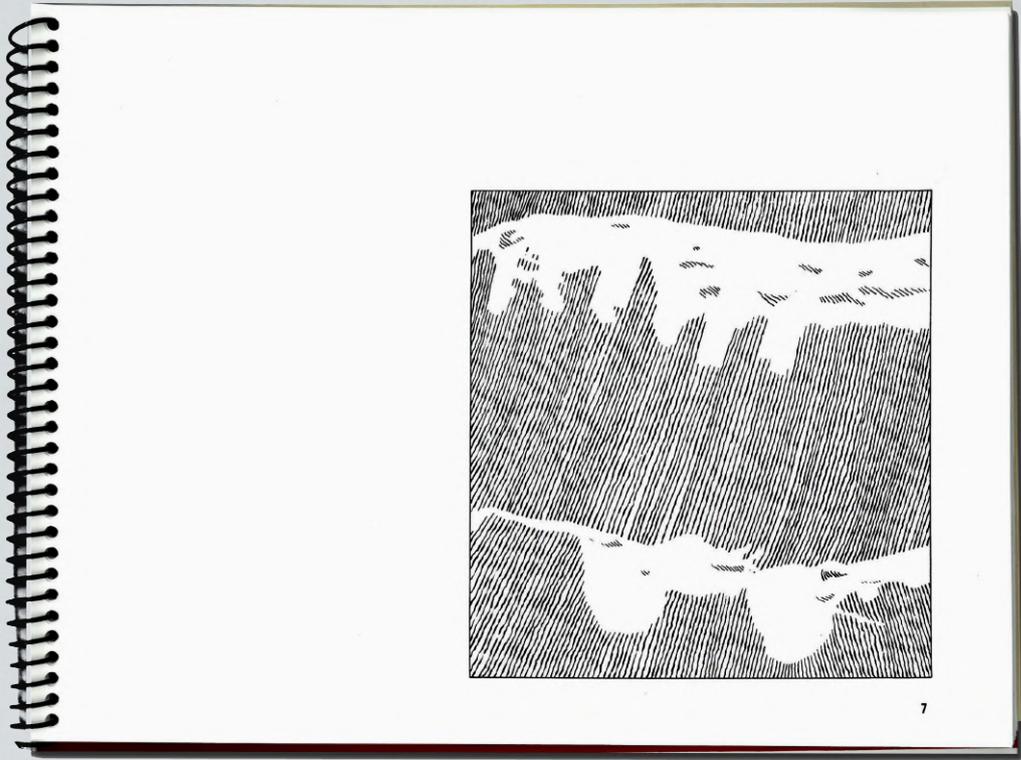
# Al Libro

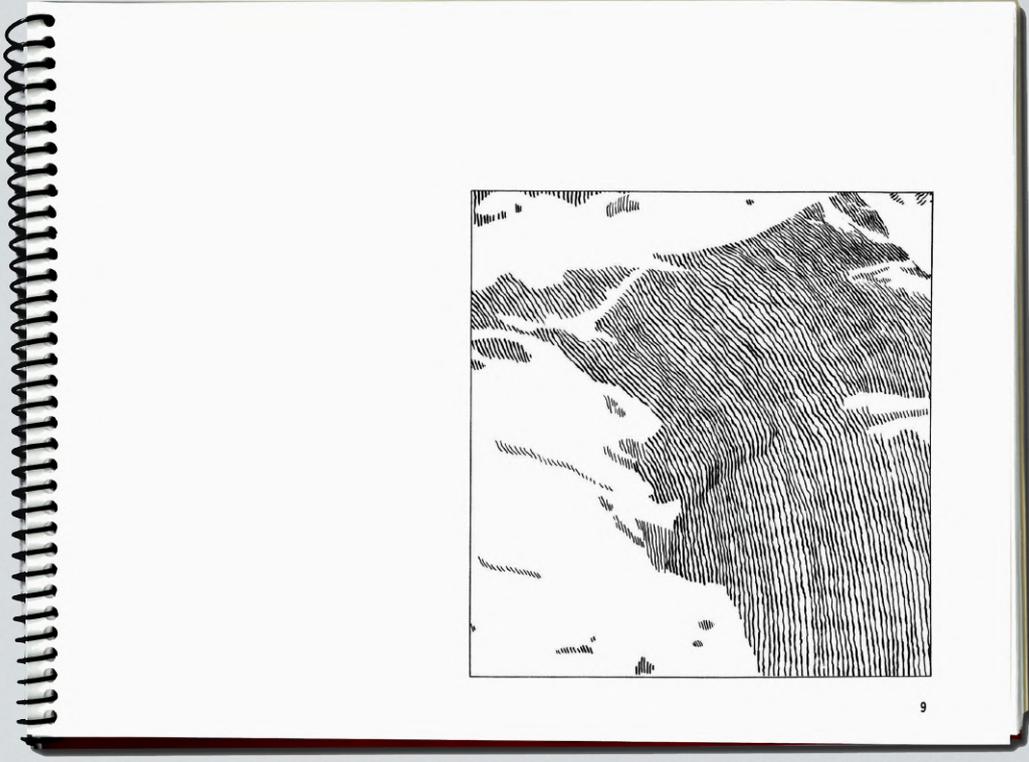


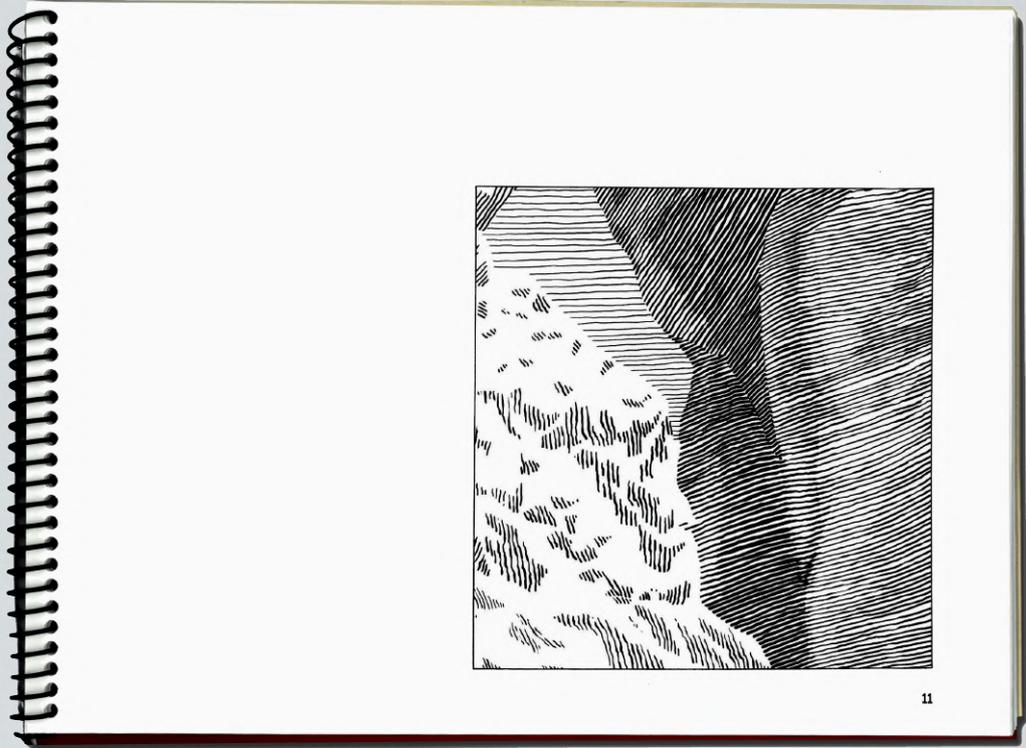
EXEMPLO:

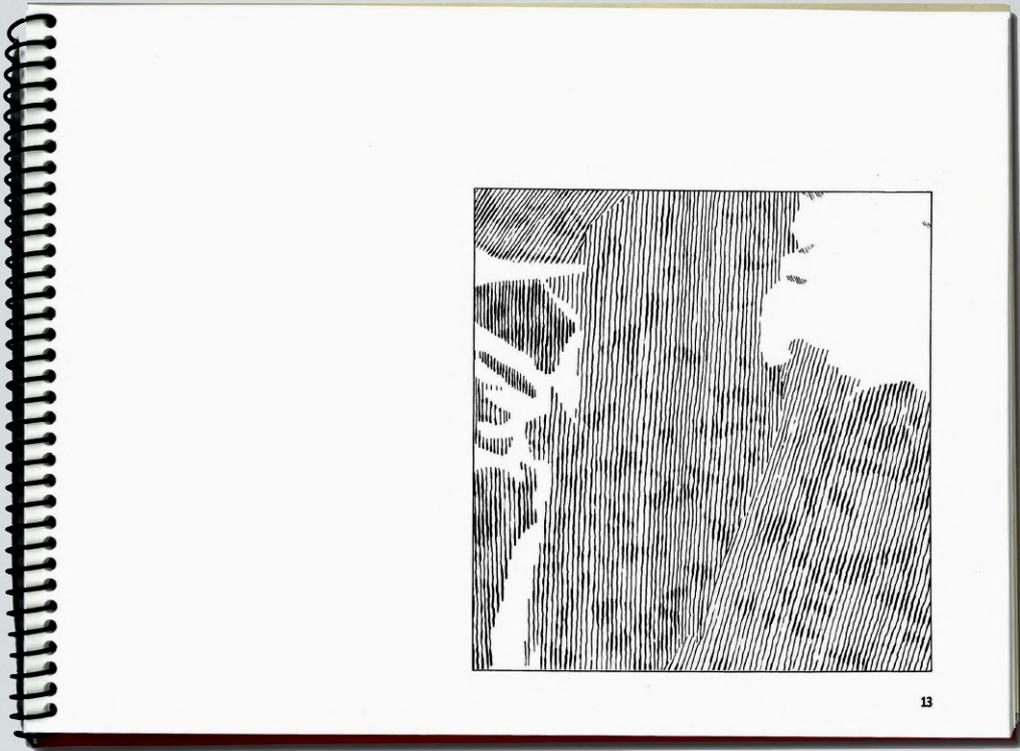


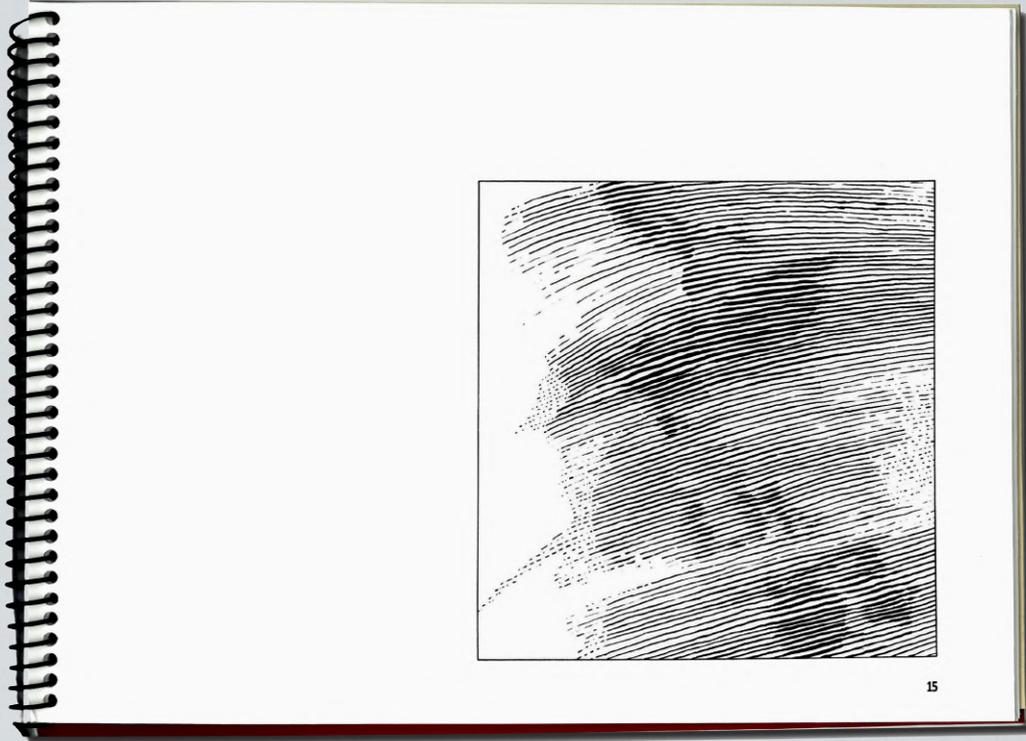


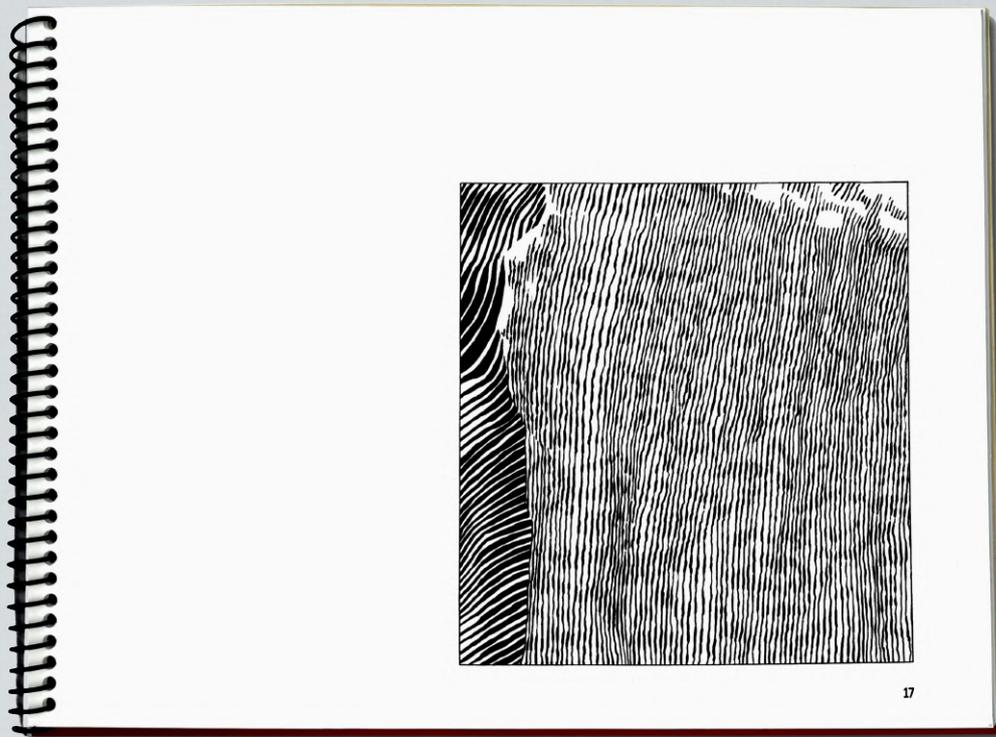






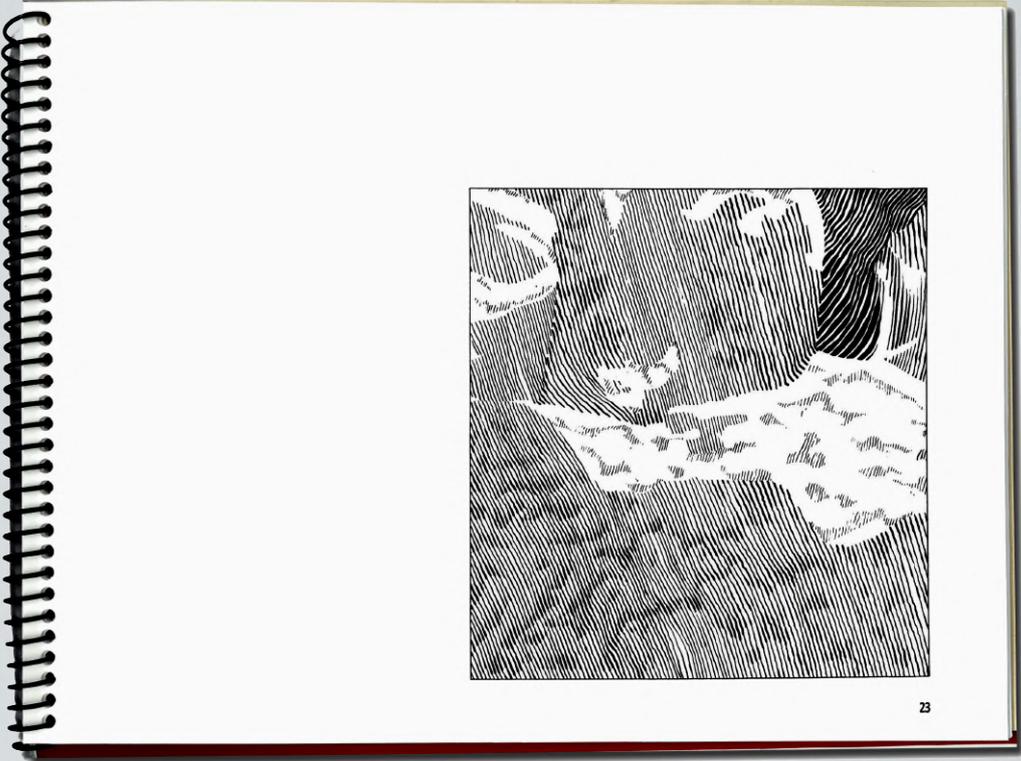


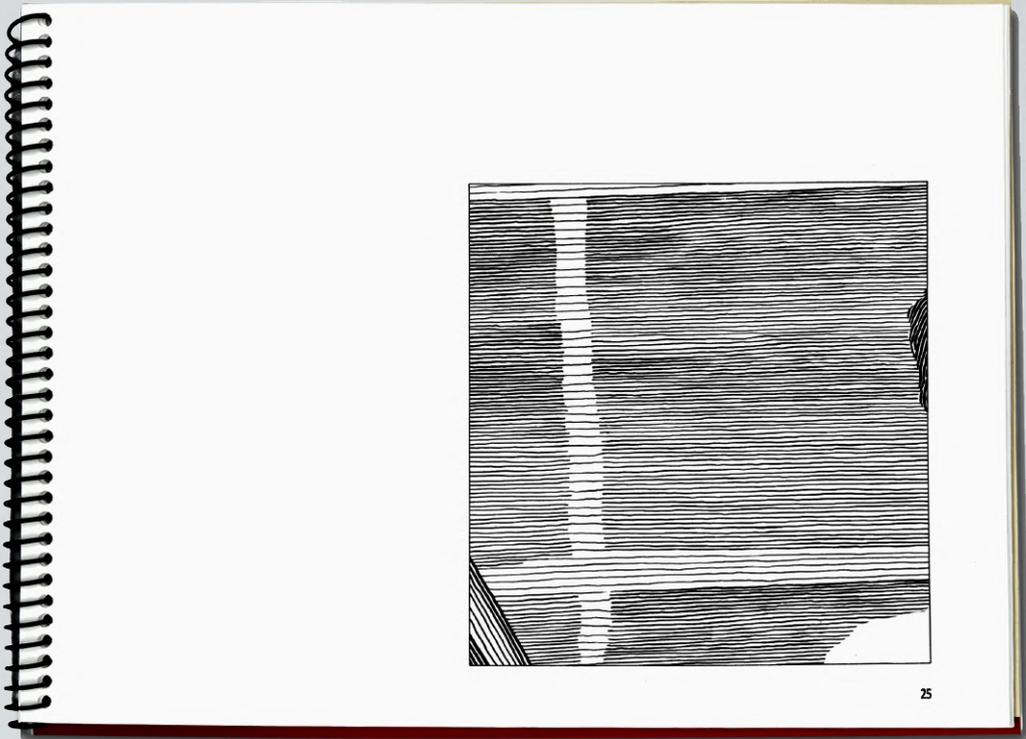


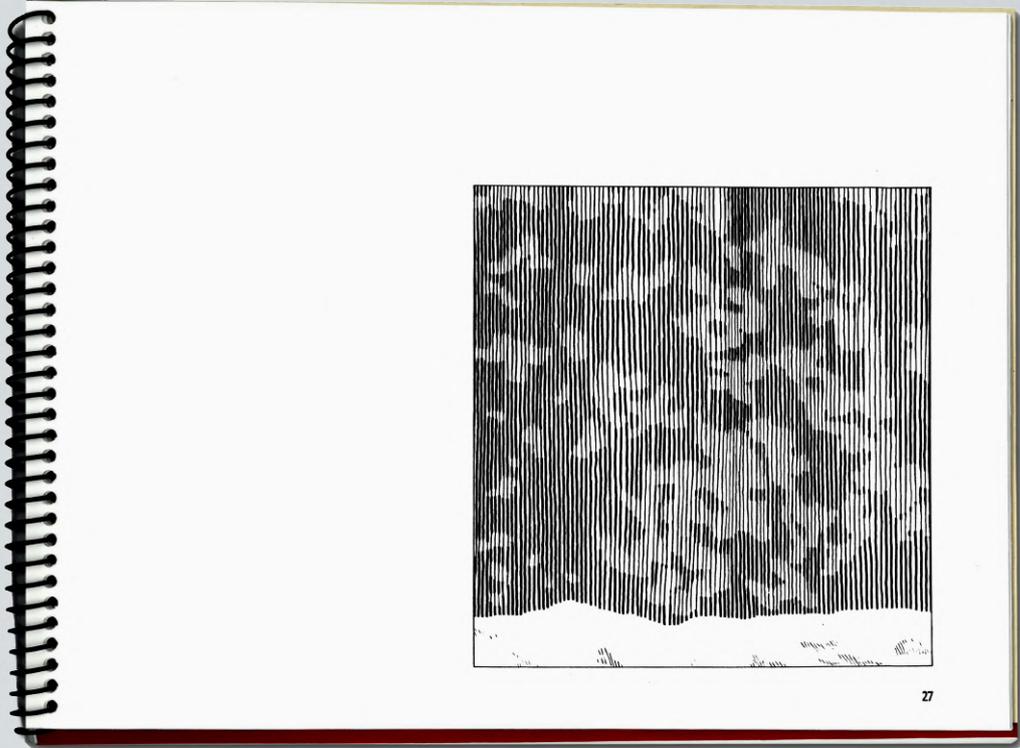


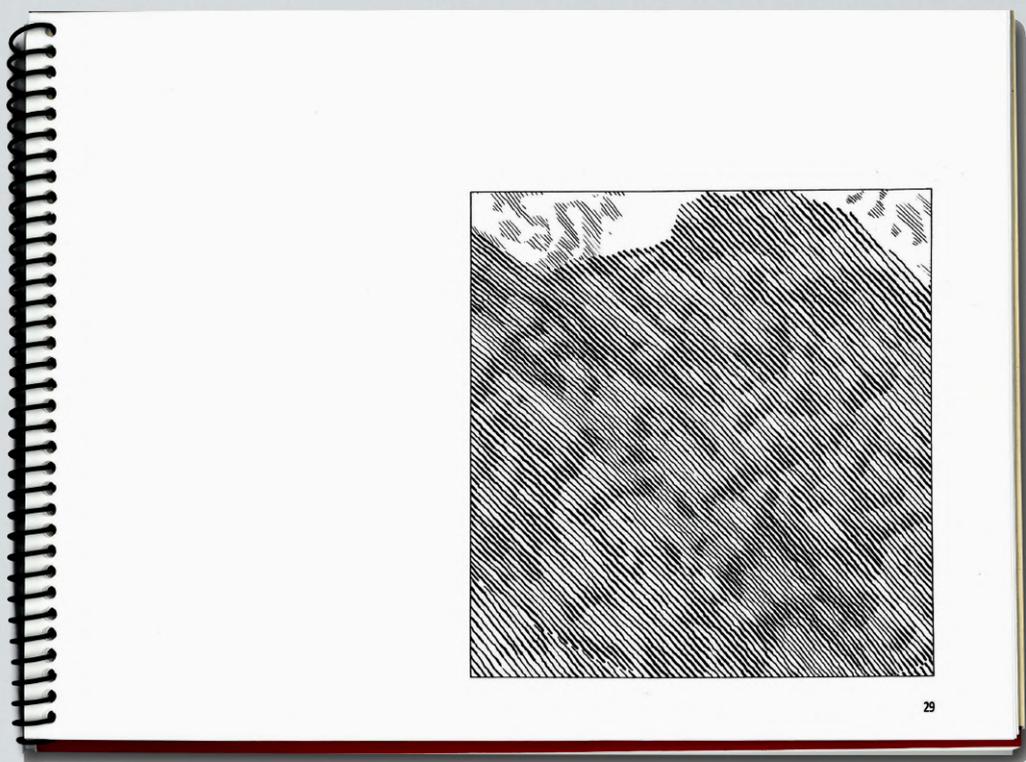




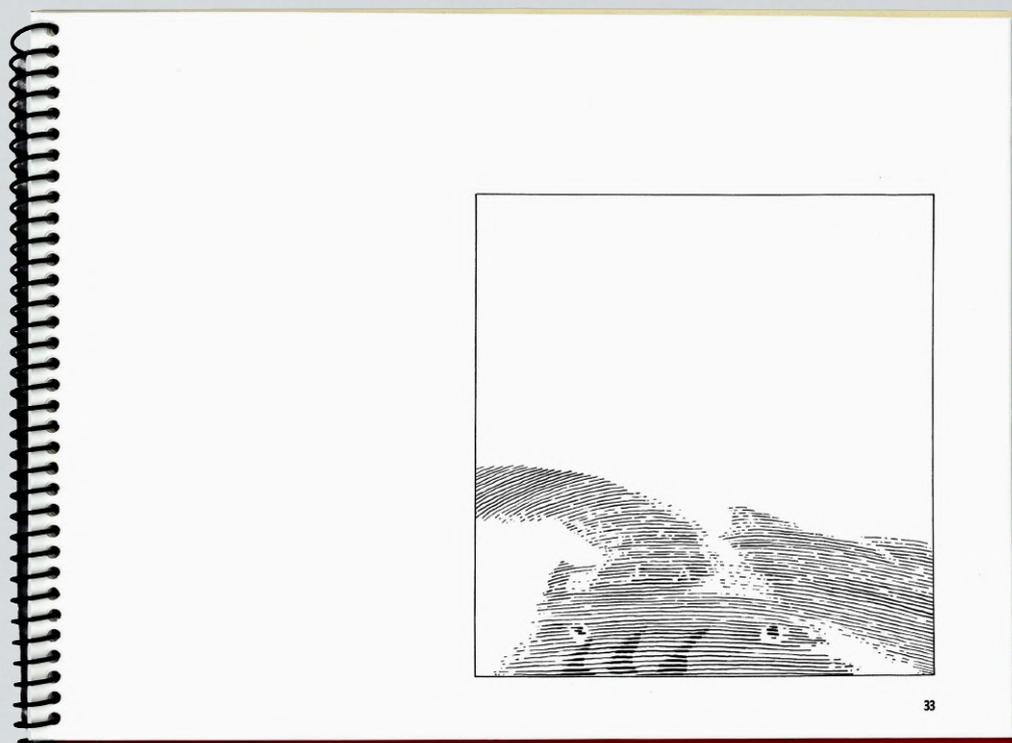


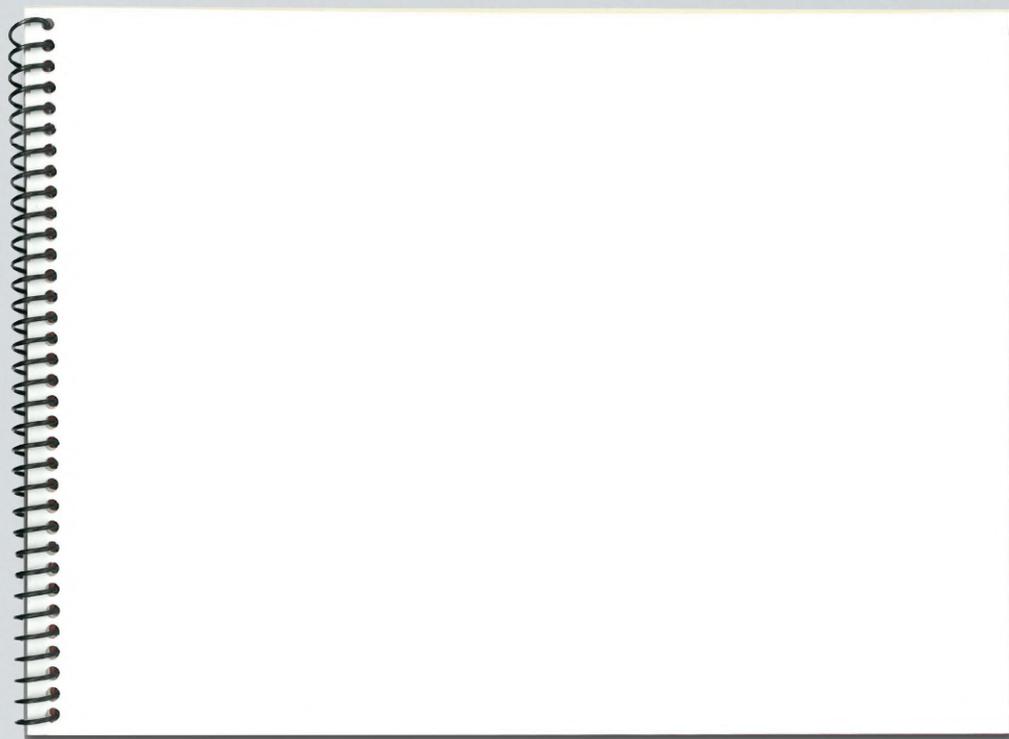


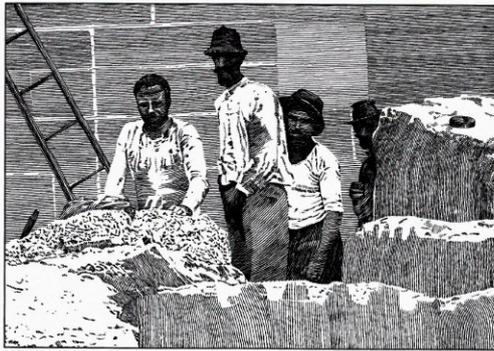


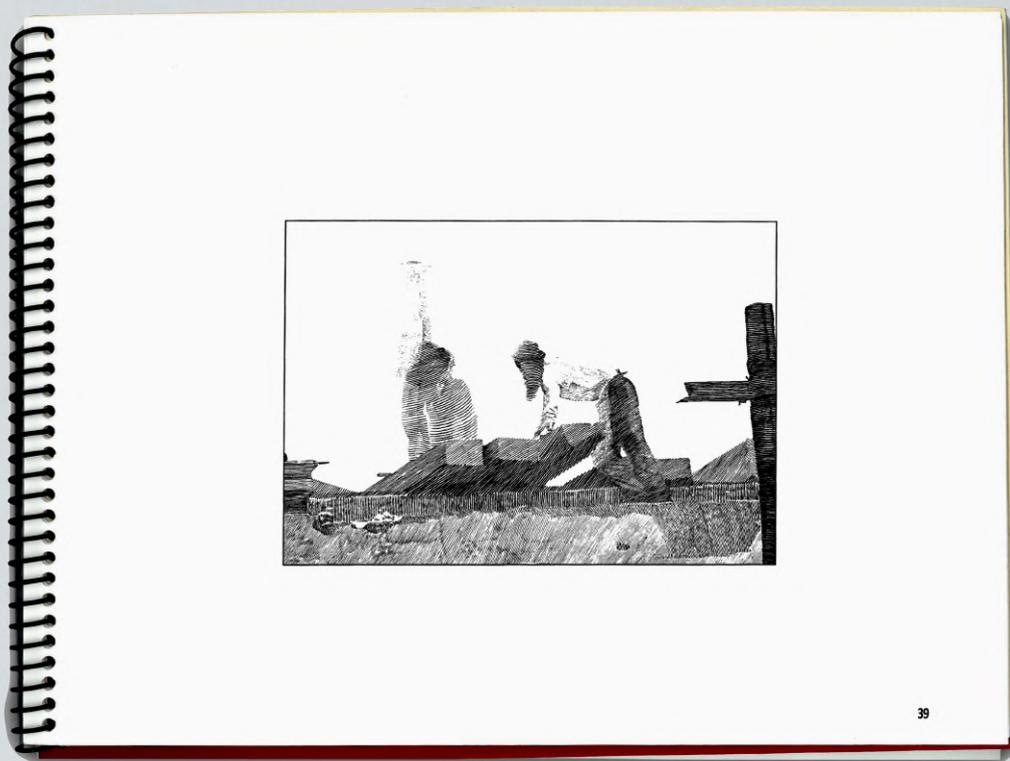


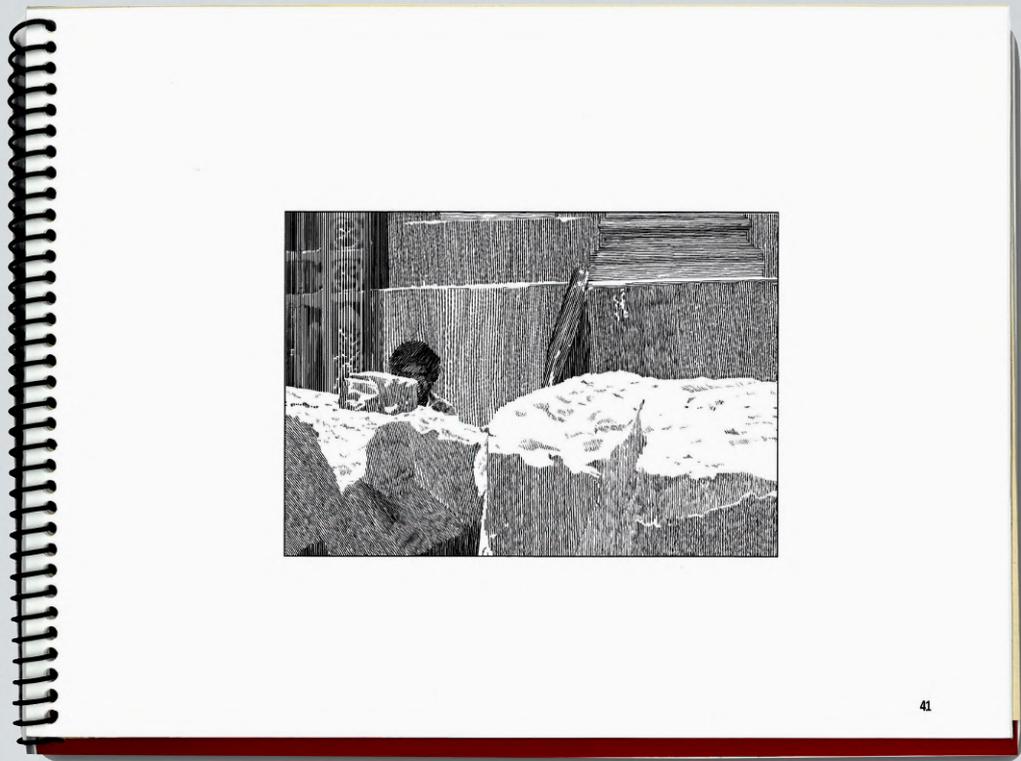


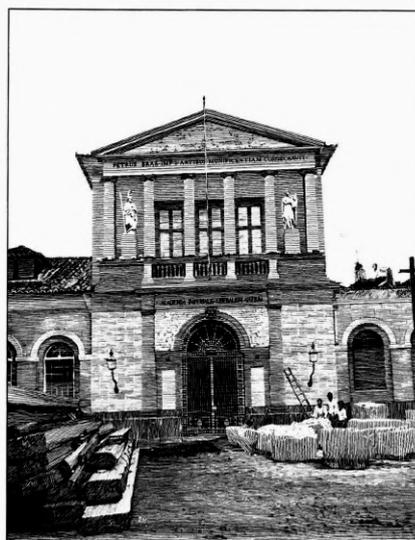


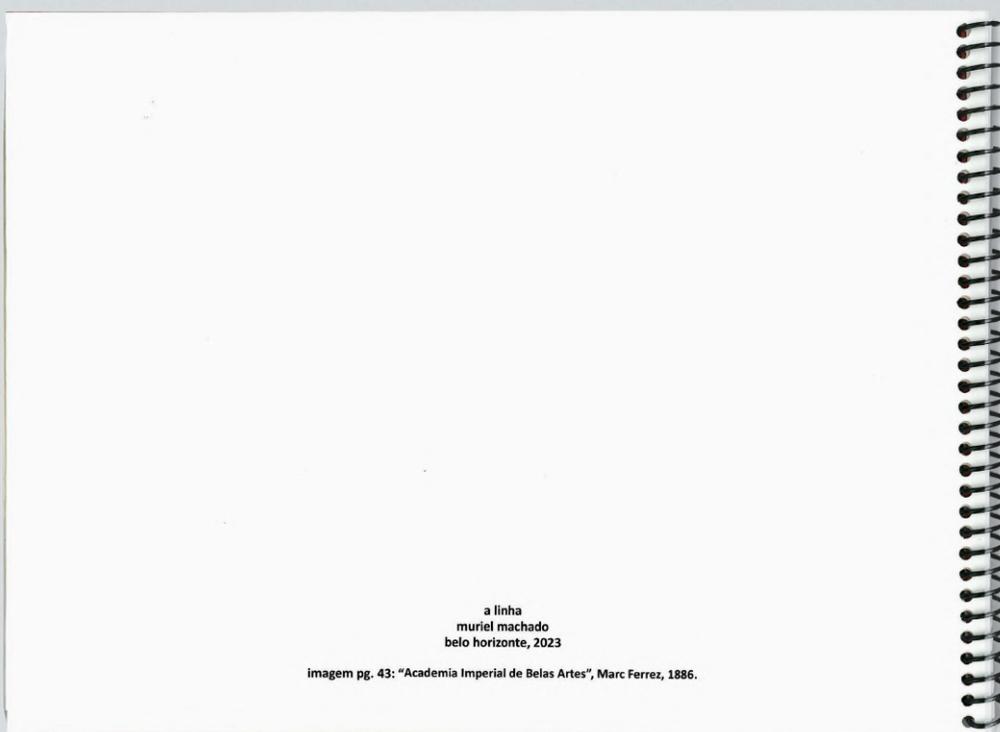












a linha  
muriel machado  
belo horizonte, 2023

imagem pg. 43: "Academia Imperial de Belas Artes", Marc Ferrez, 1886.





## 6. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Entre os temas recorrentes em manuais de desenho estão as naturezas mortas, paisagens panorâmicas e figuras humanas. A linguagem infográfica presente em livros didáticos é capaz de propor percursos ao olhar de seu estudante, direcionando através de textos ou imagens, os procedimentos que devem ser adotados por ele. Nos manuais de desenho, é recorrente encontrar uma sequência de etapas que apresente a construção de uma imagem ao aluno, como se ilustrasse também o processo mental do desenhista em diferentes estágios.

Além de servir como modelos para a gestualidade, as imagens presentes em livros instrutivos também são responsáveis pela familiarização do estudante a um determinado repertório. Nesse sentido, os exercícios propostos por esse tipo de material não mostram apenas sequências de instruções que possuem a intenção de ilustrar o aprendizado de uma determinada técnica, mas também passam a ser vistos enquanto modelos de uma determinada prática, tornando-se formas de ver e compreender imagens ao longo do tempo.

Tendo como referências livros didáticos de desenho publicados no Brasil em contextos distintos, *MANUAL, Prática, 1x1* e *A linha* se vinculam de formas distintas com a trajetória dos livros infográficos. Nesse sentido, cada uma das obras remete a seu repertório de origem, propondo sequências imagéticas ou textuais distintas, permitindo desdobramentos a partir deles. Os textos que se apresentam a seguir sugerem possíveis reflexões em torno das quatro publicações que foram realizadas durante a presente pesquisa, assim como de seus respectivos contextos de origem dos guias utilizados enquanto referência.

## 6.1 MANUAL

1.

Enquanto caminhava por uma loja de departamento, o historiador Ernst Gombrich se deparou com um folheto informativo sobre produtos à venda. Neste material, uma série de etapas procurava elucidar sobre os procedimentos necessários para realizar um nó de gravata eficiente (imagem 5).

Ao analisar a diagramação presente em seu folheto informativo, Gombrich percebeu que a simples ação de dar um nó em uma gravata consistia em uma série de movimentos complexos, que se davam de forma contínua ao longo do tempo. Constatou que para instruir sobre essa tarefa, havia sido necessário que um artista tivesse fragmentado diversos momentos em imagens e que elegeesse os passos que seriam considerados fundamentais para definir o ato de dar nós em uma gravata. Sobre estas ponderações o autor comenta:

O ilustrador deve aprender a isolar os pedaços e a mostrar a execução a partir de seu ângulo mais instrutivo. (...) Ele deve quebrar o fluxo do movimento habilidoso em uma sequência fixa de posições estacionárias” (Gombrich, 2012, p. 230).

Para o autor, este exemplo faz referência a uma longa trajetória de imagens instrutivas no Ocidente, ligadas a diversas especificidades, que foram elaboradas de acordo com o contexto cultural em que estavam inseridas. Essas imagens foram importantes no sentido de divulgar e facilitar o ensino de diferentes técnicas, mesmo na ausência de um professor. O pragmatismo com relação à imagem e com relação ao movimento do corpo percebido no folheto de Gombrich faz parte de uma discussão envolvendo a sistematização do conhecimento no Ocidente, tendo recebido a influência de outros materiais informativos feitos anteriormente. Uma série de discussões dentro dessa perspectiva foram realizadas ao longo da Revolução Científica e de reivindicações propostas por ideais iluministas.

Organizada por Denis Diderot e Jean Le Rond d’Alembert entre 1751 e 1772, a *Encyclopedie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tinha uma forma de apresentação desafiadora para seu contexto de origem,

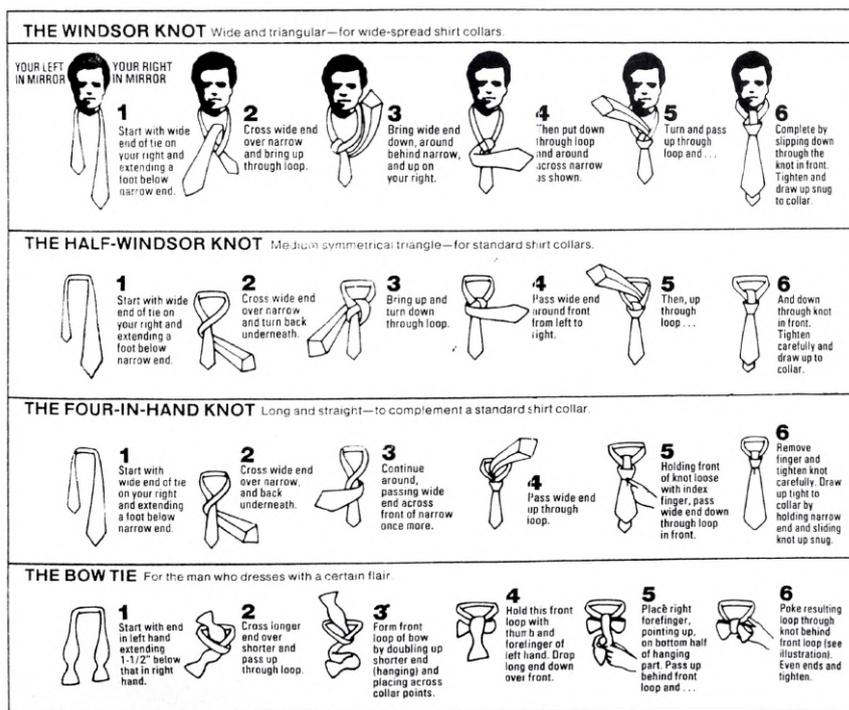


Imagem 5 – Folheto informativo da loja Marshall Field Store.  
 Fonte: <GOMBRICH, 2012, p. 239>

pois agregou em uma mesma publicação o conhecimento científico e aquele considerado como “empírico”, sem demarcar hierarquias entre os tipos de saber, organizando-os em ordem alfabética. Esta nova forma de organizar e divulgar o conhecimento representou, certamente, uma afronta aos poderes da igreja e do rei, que até então determinavam de forma soberana as estruturas de pensamento de seu contexto de origem. A partir de um texto introdutório chamado *Explicação detalhada do sistema dos conhecimentos humanos*, os autores explicam a forma como ocorre a divisão de saberes da obra, através dos quais os temas memória, razão e imaginação são distribuídos em diferentes seções (Diderot e; D’Alembert, 1989, p. 267). Ao classificar a poesia dentro das possibilidades da imaginação, por exemplo, o texto afirma que ela pode ser dividida entre profana ou sagrada, que o poeta fala de coisas passadas ou presentes, e que seus objetos podem ser reais ou imaginários. Devido a esse caráter classificatório, a *Encyclopedie* foi uma publicação decisiva para os livros instrutivos que seriam feitos a partir dela — sua diagramação, linguagem visual e a proposta por trás de sua elaboração representam marcos na história das publicações voltadas para a sistematização do conhecimento.

Quando vislumbra as pranchas da *Encyclopedie*, o filósofo Roland Barthes volta o seu interesse para a diagramação das suas imagens, para a limpeza das figuras e para organização de seus elementos. Em uma mesma página, por exemplo, são mostrados objetos diversos e, por vezes, ângulos diferentes de um mesmo elemento ajudam a elucidar o entendimento do leitor sobre suas características. Segundo Barthes, as imagens presentes nesta obra, por vezes, acabam por realizar genealogias dos seus objetos de estudo, já que em diversas passagens são mostradas etapas da elaboração de ferramentas, por exemplo, os meios de operá-la e o ambiente em que costumam funcionar. Para o autor, nesta forma de apresentação a *Encyclopedie* se utiliza de uma linguagem direta, que considera como sendo de “poucos ruídos” (Barthes, 1974, p. 32):

Eis uma prancha de profissão (o confeitiro): em baixo, o conjunto dos instrumentos variados, indispensáveis à profissão; neste estado paradigmático, o instrumento é destituído de vida: inerte, imobilizado em sua essência, não passa de um esquema demonstrativo, análogo à forma quase escolar de um paradigma verbal ou nominal. (Barthes, 1974, p. 33)

Na utilização deste formato, Barthes aponta o desejo de contextualizar os objetos de estudo com relação aos seus meio de produção. Neste sentido, o autor percebe — no registro de artefatos, seres e práticas da obra — uma busca por reforçar os vínculos do homem com seu trabalho. Através de sua estrutura, a *Encyclopedie* apresenta orientações com relação a seus temas de estudo, mas também é reveladora de normatividades propostas pelas instituições que regeram a sua elaboração. Sua diagramação, clara e objetiva, transmitiu um rigor diferente de outras produções do período — explicitou a transição para uma nova forma de pensamento que agora se pautava em vínculos estabelecidos com a ciência<sup>1</sup>.

---

1 É importante apontar que a *Encyclopedie* criada por Diderot e D’Alambert foi realizada a partir de uma série de influências que a antecederam. Seria possível citar enciclopédias criadas durante o Renascimento, como *Fons memorabilium universi*, de Domênico Bandini (1335-1418), *De Tradendis disciplinis*, de Juan Luis Vives (1492-1540) ou obras como *Meyers Konversations-Lexikon*, de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716), sob influência do período barroco. Além de outros exemplos possíveis, a imagem infográfica já era longamente estudada e utilizada no Ocidente, sofrendo variações dependendo do período e da cultura em que estava inserida – já em 1510, por exemplo, Leonardo da Vinci teria realizado um desenho anatômico em que acrescentou letras chaves para referir-se a textos explanatórios sobre suas características (Gombrich, 2012, p.232). A escolha de ênfase sobre as pranchas da *Encyclopedie* neste texto se deve ao fato de que a obra é compreendida por diversos autores como um expoente da chamada “Era de Ouro das Enciclopédias” (Pombo, 2006) e representa, segundo o historiador Ernst Hans Gombrich, “a maior aventura da instrução pictórica” (Gombrich, 2012, p.236).

As discussões que permearam o período de criação desta obra teriam repercussões em produções futuras — em 1762, por exemplo, o filósofo Jean Jacques Rousseau (que também contribuiu com fascículos sobre política econômica e música para a *Encyclopedie*), produziu um texto chamado *Émile ou Le traité de l'éducation*, ou *Tratado de educação*, expondo uma nova forma de ensino. Neste método, Rousseau sugeria o estudo da natureza através de exercícios de observação e do desenho, que seriam importantes para aumentar a curiosidade do estudante e melhorar a sua percepção em relação ao mundo à sua volta. Sua proposta apresentava metodologias mais investigativas e autônomas com relação a dogmas religiosos do período, tornando-se referência para outras propostas educacionais criadas a partir de então.

Em 1767 (apenas cinco anos depois da publicação de *Emile*), a então chamada *l'Ecole Royal Gratuite du Dessin* foi criada em Paris (centro educacional que posteriormente se chamaria *l'Ecole Nationale d'Art Decoratif*). A instituição foi responsável por formalizar os primeiros programas de desenho voltados especialmente para a indústria. Quando pensa sobre o surgimento deste centro, o autor Juan Bordes percebe que o desejo por um tipo de desenho voltado especialmente para a produção industrial seguia as demandas econômicas de seu respectivo período. Neste sentido, os manuais de desenho foram recursos importantes, sendo bons veículos para a propagação de novos métodos de ensino influenciados por essas mudanças, assim como para ajudar na divulgação de avanços tecnológicos alcançados até então. Bordes salienta:

Essa nova situação criou uma confiança eufórica no desenho e uma busca incomum por novos métodos de aprendizado. Muitos teóricos chamaram essa passagem de “a grande cruzada”. É um título muito descritivo do esforço feito pelos países para desenvolver, o que poderíamos chamar de uma campanha de alfabetização gráfica (Bordes, 2001, p. 528).<sup>2</sup>

Os novos métodos de ensino e a importância dada ao desenho no respectivo período foram difundidos ao grande público na forma de livretos instrutivos que

---

2 Tradução livre: “Esta nueva situación crea una confianza eufórica em el dibujo, y una inusitada búsqueda de nuevos métodos para su aprendizaje. Muchos teóricos han denominado esta causa pro dibujo ‘la gran cruzada’. Es un título muy descriptivo del esfuerzo que realizan los países por desarrollar lo que podríamos llamar una campaña de alfabetización gráfica” (Bordes, 2001, p.528).

---

enfativavam a percepção visual e a análise do estudante, compreendendo na busca por um controle rígido da coordenação motora um dos seus elementos fundamentais. Aos poucos, o universo dos ofícios detalhadamente ilustrado pela *Encyclopedie* cedia espaço para uma visualidade comprometida com o desenvolvimento da indústria.

Pensando na conjuntura que Bordes nomeou como sendo uma “campanha de alfabetização gráfica”, em pouco tempo o sistema adotado por instituições de saber europeus seria aplicado também em suas colônias. Nesse sentido, não apenas o discurso como também as linguagens de obras científicas seriam responsáveis por novas concepções no meio das produções impressas.

## 2.

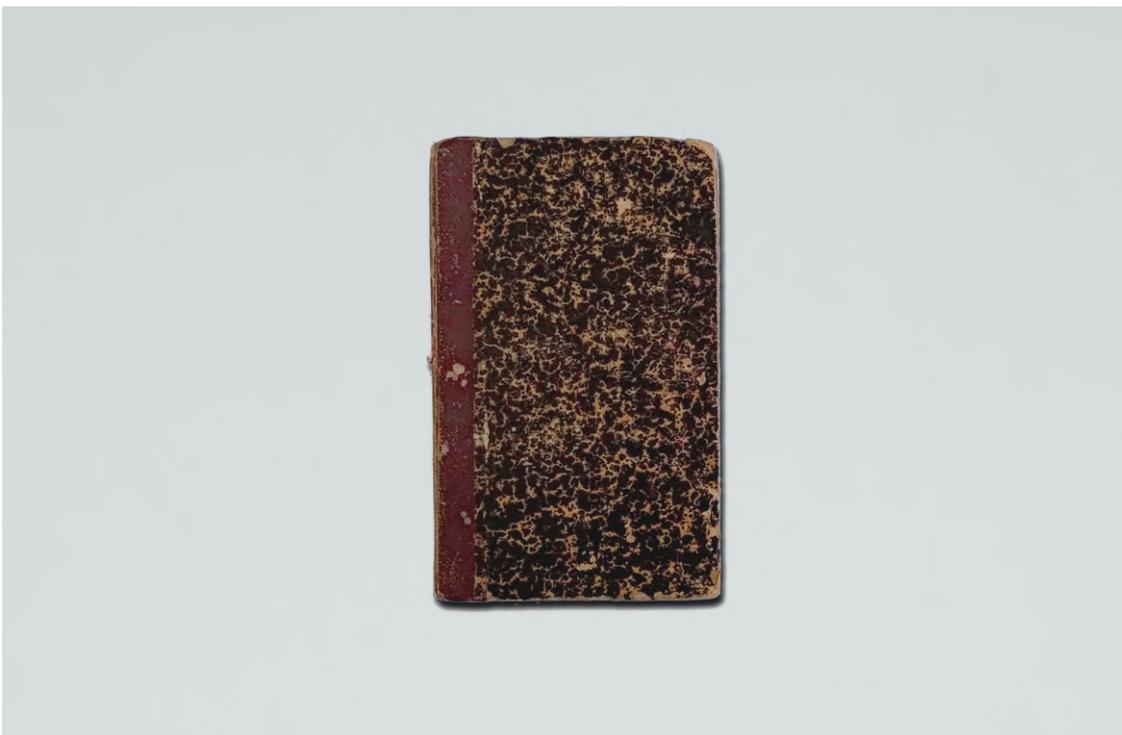
No Brasil, o uso de guias instrutivos enquanto meios de divulgação científica teve ainda um outro tipo de influência: o da colonização. As primeiras traduções rapidamente chegaram ao Brasil com o apoio de instituições como a tipografia do Arco do Cego, localizada em Lisboa. Nessa investida, almejava-se que o território conquistado por Portugal pudesse ser apresentado enquanto potência econômica e também intelectual. Essa proposta se estendeu pelo território nacional, tanto no sentido de divulgar os feitos do Império, quanto em estipular padrões estéticos que seguissem demandas desenvolvidas nos centros de saber europeus.

Em 1817 foi publicado, pela Imprensa Régia do Rio de Janeiro, o manual de desenho *Elementos de desenho e pintura, e regras gerais de perspectiva*, de Roberto Ferreira da Silva (imagens 6 e 7), considerado por alguns pesquisadores como o primeiro livro instrutivo de desenho publicado no Brasil (Dória, 2021, p. 68). A citada obra tinha o intuito de acompanhar discussões realizadas no exterior e de divulgar novas metodologias<sup>3</sup>.

Roberto Ferreira da Silva, autor do livro, nasceu em Lisboa, foi pintor de carruagens a serviço da Duquesa de Cadaval por boa parte de sua vida, conseguindo

---

3 “Ligado ao ambiente ilustrado, o autor, ao abordar as proporções da figura humana, utilizou uma passagem completa do Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers [Dicionário fundamentado das ciências, artes e ofícios], de Diderot e D’Alambert, publicado em Paris entre 1751 e 1772.” (Dória, 2021, p. 68).



Imagens 6 e 7 – Roberto Ferreira da Silva. *Elementos de desenho e pintura, e regras gerais de perspectiva*, 1817.

Fonte: arquivo pessoal.

obter um despacho oficial para o Brasil graças ao corpo de Engenheiros do qual fazia parte, posteriormente se tornando professor de desenho na Aula Militar do Rio de Janeiro (cargo que ocupou até 1826). Ao publicar seu guia instrutivo, Silva alcançou avaliações contraditórias por parte do público: ainda que o financiamento de subscritores demonstrasse o amplo trânsito social do autor (a edição de 1817 traz uma lista com 172 nomes), seu livro também recebeu críticas duras por parte de seus conterrâneos, que o descreveram como sendo “um montão de absurdos” (Silva, 1862, p. 164). Dessa forma, apesar de ter sido impresso no Rio de Janeiro, o guia instrutivo de Silva se tornou mais popular na esfera cultural lusitana, tendo sido, até mesmo, mencionado como uma publicação portuguesa em *A reforma do ensino de belas-artes*, junto de trabalhos de Lisboa, Porto, Coimbra, Paris e Nova Gôa (Dória, 2021, p.68).

Apresentando técnicas para o aprendizado de desenho, Ferreira da Silva descrevia este meio como sendo “um método, sintético e simples, pelo qual se pode representar todo e qualquer objeto que se oferecer à ideia” (Silva, 1817, p.32). Em sua metodologia, sugeria o uso de diferentes materiais, temas, suportes e tamanhos para o leitor, enfatizando a importância da cópia de boas referências para um melhor aprendizado. Neste sentido, uma das maiores referências para a elaboração de sua teoria foi a noção estética elaborada pelo engenheiro romano Marcos Vitruvius Polião, cuja obra mais reconhecida é o tratado *De Architectura*, produzida por volta do ano 27 a.C.. Com relação a essa referência, em um determinado trecho de seu livro, Silva especifica que não segue as escolas flamenca e francesa para seus parâmetros estéticos, mas sim a concepção teórica de Vitruvius: “Seguiremos portanto a medição, que o grande e celebre Autor Vetrúvio dava às suas Estátuas, a qual tem sido adaptada como hum ponto fixo, e seguida pelos Professores de melhor opinião” (Silva, 1817, p.36).

Pautada por valores de simetria, proporção e constância, a obra de Vitruvius se tornou um ponto de partida para o percurso proposto por Silva. Em *De Architectura*, Vitruvius enfatiza a adoção de parâmetros estéticos modulares, sugerindo o uso de sua metodologia em diferentes contextos. O autor também ressalta a importância na adoção de medidas ideais para a construção de formas arquitetônicas, parâmetros estes que também deveriam se tornar referência para os corpos de seus cidadãos. O rigor de sua proposta teórica pode ser percebido em passagens como:

O corpo humano foi formado pela natureza de tal forma que o rosto, desde o queixo até a parte mais alta da testa, onde ficam as raízes

dos cabelos, mede um décimo de sua altura total. A palma da mão, do pulso até a ponta do dedo médio, mede exatamente a mesma; a cabeça, do queixo ao topo, mede um oitavo de todo o corpo; um sexto mede do esterno até a raiz do cabelo e do meio do peito até o topo da cabeça, um quarto (Polión, 1997, p. 102).

Ao apresentar a obra proposta por Vitruvius como sua principal referência, Silva estipula um ponto de partida para o aprendizado de seu leitor, sugerindo a cópia de imagens e conceitos desenvolvidos por volta do ano 27 a.C.. Dentro dessa perspectiva, o autor estipula um modelo estético para o desenho dos corpos, da natureza e da vida urbana.

Para além da teoria idealizada por Vitruvius, perceber a adoção de valores oriundos de uma cultura estrangeira, com séculos de distância, em pleno contexto colonial no Brasil, revela o desprezo com relação à grande variedade de culturas presentes em território nacional no contexto da obra publicada por Silva. O manual proposto por Silva é capaz de revelar o incentivo da coroa na tentativa de obter uma padronização de critérios estéticos, mas também, a discrepância entre a concepção da imagem modelo escolhida em sua produção e o contexto histórico de cidadãos que passavam pela escravidão, pelo genocídio indígena e pela imposição de territórios urbanos. As contradições presentes no método elaborado pelo autor podem ser percebidas em outras iniciativas do período, estando presentes em um conjunto de iniciativas públicas.

No Brasil, até a implementação de instituições educacionais por parte do Estado, o ensino do desenho se apresentava como forma de conhecimento, linguagem e ferramenta. Era utilizado por engenheiros, que deveriam avaliar terrenos, apreciar as suas qualidades e fazer anotações técnicas, assim como em expedições científicas, atuando como uma das formas de registro das terras conquistadas. Além destas funções, os desenhos também eram utilizados enquanto referência para as peças que seriam produzidas pela indústria. Nessa perspectiva, pesquisadoras como Gláucia Maria Costa Trinchão afirmam que: “o desenho foi um dos instrumentos mais eficientes para as ações colonizadoras, por materializar, por meio de mapas, a construção de edifícios, vilas e cidades, possibilitando o reconhecimento e a legitimação das conquistas do império português” (Trinchão, 2019, p.61).

Em uma determinada passagem do manual instrutivo proposto por Ferreira da Silva, o autor destaca a importância das instituições de ensino para o aprendizado do desenho no país. Segundo ele,

É preciso se aplicar com seriedade, fazendo estudos justos e verdadeiros a fim de poder entrar no conhecimento das belezas que o desenho chama para si - são essas as bases seguras para que seja possível se apoderar das outras de menor entidade, cujas aplicações não servem mais, mas que mesmo por impertinencia permanecem, ou talvez por atraso, graças aos que seguem metodologias erradas ou que não têm um bom orientador, que seja capaz de conduzir por métodos claros e de boa Escola (Silva, 1817, p.21).

No fim do século XVIII, além de um maior incentivo para a publicação de livros instrutivos ligados ao ensino das artes, também seriam fundadas escolas que se baseavam no ensino de Engenharia Militar, aplicadas nas Aulas Régias de Portugal. Neste formato, os alunos aprendiam sobre Cosmografia, Geometria e Arte da Arquitetura Militar, além de orientar a produção de fortificações. As Escolas de Formação do Engenheiro Militar eram tanto voltadas para a percepção do espaço urbano e do seu planejamento quanto para criação de fortificações. Os alunos possuíam aulas de desenho geométrico, projetivo, perspectiva, geometria descritiva, desenho arquitetônico, etc.

Até este momento, as principais influências na formação vinham dos moldes portugueses, divulgados em instituições como as Academias Militares, da educação profissional das Casas Pias e em formações técnicas com Aulas Régias. Dentro dessa perspectiva, entretanto, em 1811 (apenas 6 anos antes do manual proposto por Ferreira da Silva ter sido publicado), seria lançado o plano para a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, um projeto ambicioso patrocinado pelo Estado com objetivo de formalizar e padronizar uma educação em Artes no país. Idealizada por Joachim Lebreton, a escola possuía o intuito de desempenhar um papel central na formação de artistas do país, divulgando os valores estéticos e educativos promovidos pela coroa e tornando-se uma influente referência no ensino das artes no país.

Idealizada com o intuito de atuar como uma adaptação da Academia Francesa acrescida do estudo dos ofícios e do desenho, o projeto da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro necessitava de professores com uma bagagem cultural correspondente aos moldes europeus. A colônia de artistas franceses responsáveis pelas aulas, entretanto, reproduziu sua matriz europeia

somente em alguns aspectos. Segundo a autora Lilia Moritz Schwarcz, o citado grupo foi responsável por influenciar a urbanização da corte dentro de preceitos neoclássicos, por realizar retratos da corte, monumentos e símbolos adotados pela coroa e pela oficialização de festas e rituais dentro dos moldes de sua cultura de origem (Schwarcz, 2012, p.213). Os primeiros projetos encaminhados a esse grupo foram o da edificação da sede para a própria Academia, além da organização de uma agenda de festas sobrecarregada. Para Schwarcz,

Nesse departamento nossos artistas teriam sucesso, uma vez que acabariam por se concentrarem na construção de uma série de miragens; um amontoado de fachadas que tentavam driblar a distância existente entre representação e realidade. De um lado, o modelo neoclássico europeu com seus exemplos da Antiguidade misturados à civilização ocidental; de outro a colônia a qual interiorizava a metrópole mas era marcada pela escravidão que se espalhava por todo o território (Schwarcz, 2012 p.213).

Paralelamente à opulência das comemorações exercidas pela corte, estavam as condições de vida do grupo responsável por sua documentação: imigrantes que através de um sinal de proteção por parte da Coroa recebiam moradia, salário e duas refeições por dia, encaminhadas a eles por escravizados por ordem do conde da Barca (Schwarcz, 2012, p.216). A partir dessas considerações, se percebe que as primeiras representações do país, compunham um projeto de memorial ligado a um contexto palaciano, distante da diversidade de práticas populares de seu respectivo contexto.

### 3.

Influenciados pelas instituições de ensino de seu respectivo período, guias instrutivos como o proposto por Ferreira da Silva se mostraram instrumentos de ensino versáteis, capazes realizar viagens físicas e temporais, transmitindo seus cânones a diferentes gerações. Ao expor seus critérios, entretanto, os manuais de desenho também instituem uma demarcação entre os formatos visuais que correspondam às suas expectativas e àqueles que se encontram à margem de seu método.

Pensando sobre as singularidades presentes em livros instrutivos de desenho, *MANUAL* é uma publicação de formato 13 x 22 cm, com capa dura e 84 páginas, que faz referência à obra *Elementos de desenho e pintura, e regras gerais*

---

*de perspectiva*, de Roberto Ferreira da Silva. Partindo da noção do guia instrutivo enquanto um percurso que sugere ao aluno um ponto de partida e um ponto de chegada determinado, sua principal referência foi escolhida na tentativa de gerar uma série de reflexões com relação ao ensino de desenho no Brasil. Se é verdade que o livro normativo elaborado por Silva pode ser compreendido enquanto uma das primeiras publicações produzidas e impressas em território nacional, vinculadas ao tema, esse pareceu um pretexto potente para que essa obra se tornasse o ponto de partida para a uma série de considerações, o seu “ponto A”. Com essa delimitação, o leitor pode acessar passagens que contextualizam políticas públicas realizadas no Brasil no período de surgimento da obra de referência, vinculadas não só ao aprendizado da imagem, mas também ao processo colonizatório de Portugal sobre o território conhecido como Brasil.

Tão importante quanto estipular o ponto de partida para um manual é também saber o destino a que ele se propõe, o “ponto B” de sua trajetória. No caso de manuais instrutivos de desenho, o ponto de chegada costuma ser uma imagem. Essa imagem não está necessariamente delimitada pelos perímetros de uma folha, mas pode também fazer referência ao projeto de uma cidade, à forma ideal de corpos de seus cidadãos ou, de uma forma mais ampla, a uma conjuntura política. O intuito da publicação *MANUAL* é discutir um projeto colonial e racista da imagem que, em parte, segue influenciando a produção de publicações ligadas ao ensino do desenho, assim como novas formas de produzir imagens. Nesse sentido, não por acaso, a cópia foi um recurso importante para a elaboração das obras que integram a presente tese.

A prática da cópia como recurso no aprendizado do desenho foi recorrente no uso dos manuais instrutivos, tanto no incentivo de um movimento específico a ser executado por parte do leitor quanto na reprodução de uma determinada figura. Sendo utilizado na história do Ocidente, esse método de ensino já recebia destaque em cartilhas Renascentistas, por exemplo. Neste caso, os autores estavam preocupados em orientar a gestualidade do aluno na cópia de figuras humanas, propondo exercícios específicos para sensibilizá-los dentro de um repertório específico. Dentro desta corrente, os manuais realizados no início do século XIX e XX reproduziam um senso de autoridade por parte do mestre com relação a seu estudante, mesmo no ensino a distância (Bordes, 2001, p.609).

---

Para Juan Bordes, os manuais de desenho de figura humana sofreram poucas alterações ao longo dos anos no Ocidente, já que seguiram reproduzindo os desenhos de Leonardo da Vinci ou os de Michelangelo como justificação e origem, norteando valores de um sistema-modelo que se identificava enquanto artístico com relação a outras possibilidades estéticas (Bordes, 2001, p. 29). Segundo o autor, uma das tradições dentro das “anatomias plásticas” do citado período seria o plágio do conteúdo de outros manuais do mesmo tipo (na forma de texto ou de imagens), cuja fonte original raramente seria citada. Dessa forma, transparecia o desejo das edições em elaborar obras capazes de transmitir todo o conhecimento desenvolvido até o momento, sem que o aluno sentisse a necessidade de consultar obras que teriam sido produzidas anteriormente (ainda que, de fato, jamais qualquer manual seria capaz de realizar tal proeza). Publicações como os exemplos citados por Bordes seriam fundamentais para influenciar produções futuras, compreendendo na reprodução das figuras um recurso didático potente para ensino do desenho, recurso este que passaria a ser amplamente incentivado em materiais didáticos deste tipo.

Muitos são os manuais instrutivos de desenho que compreendem passagens e imagens do período clássico enquanto os seus pontos de origem. Ironicamente, a estrutura do manual costuma denotar uma expectativa de que a reprodução do aluno assumira os mesmos valores que foram apresentados pela imagem de sua referência, produzindo um resultado visual semelhante àquele que é apresentado em seu ponto de partida. Nesse movimento circular, a referência e a reprodução se tornam parte um único repertório, com expectativas semelhantes em relação à imagem: caso executada de acordo com a solicitação das instruções, a cópia se torna um novo disparador das referências que lhe deram origem, sendo capaz de propagar seus cânones a novos destinos. Nesse sentido, cada desvio de uma das instruções previstas pelo método de um manual pode ser compreendido pelo mesmo enquanto falha, tanto na execução da imagem projetada, quanto na reprodução de seu conceito ideal.

Para o pesquisador Didi-Huberman, a retomada de modelos estéticos vinculados à arte clássica revela um luto da cultura Ocidental com relação aos valores do período clássico, assim como a evocação de uma possível esperança da coisa perdida (Didi-Huberman, 2013, p.18). Segundo o pensamento do autor, o historiador do período moderno teria funções singulares em seu contexto histórico, sendo responsável por evocar o passado, constatando em sua pesquisa, entretanto,

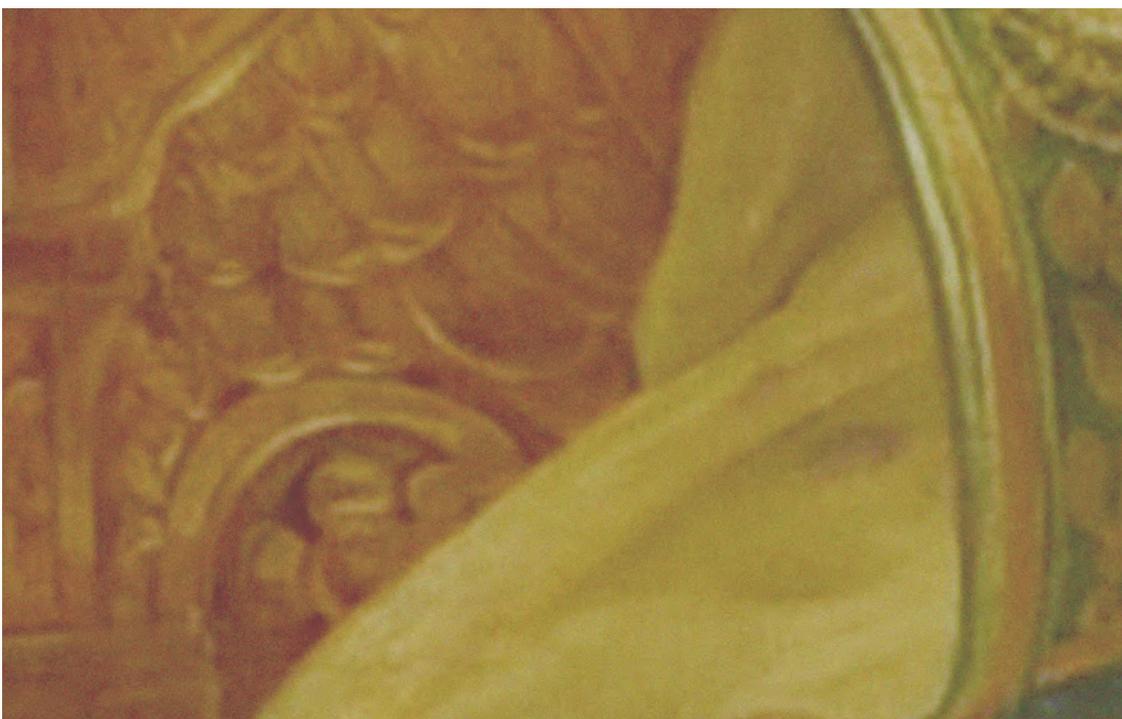
---

a perda definitiva de seus valores ideais. Dentro dessa perspectiva pessimista, muitos autores passaram a se utilizar da terminologia *Utergang* (que significa declínio ou decadência) para se referir à história: “O objeto de uma história ponderada da arte é remontar à sua origem [*Ursprung*], acompanhar seus progressos [*Wachstum*] e variações [*Veranderung*] até sua perfeição, e marcar sua decadência [*Untergang*] e queda [*Fall*] até sua extinção.” (Winckelmann apud Didi - Huberman, 2013, p. 18).

No abismo entre um ideal que está perdido e o presente incompleto, entre o luto e o desejo, a imitação se apresenta enquanto um possível elo com relação à origem. Nessa concepção, Huberman compreende que a função do artista neoclássico era a de reanimar, através da cópia, um tipo de renascimento da origem perdida. Em seu pensamento teórico, o autor afirma que o objetivo da imitação não seria o de alcançar um objeto, mas sim, o de reafirmar o próprio ideal (Didi - Huberman, 2013, p. 23).

O pensamento apresentado por Huberman estipula um ponto de origem determinado, diante do qual o objetivo com relação à imagem deve corresponder à norma. Dessa forma, seria possível estipular uma metáfora em que o ponto de partida proposto pelo autor se assemelha àquele ponto assinalado no início da jornada de manual instrutivo. Ao citar Vitruvius enquanto sua principal referência teórica, por exemplo, Ferreira da Silva retoma valores oriundos da antiguidade clássica. Nesse sentido, *Elementos de desenho e pintura, e regras gerais de perspectiva* parece revelar o desejo de resgatar a métrica modular proposta por Vitruvius, entendendo-a, simultaneamente, enquanto o ponto de partida e como imagem ideal a ser alcançada pelo estudante.

Quando pensa sobre a sobrevivência de uma imagem, Huberman discute sobre referências capazes de serem retomadas ao longo do tempo, que se propagam por entre culturas e gerações, podendo ser celebradas quando inseridas em um tipo de “tradição”, por exemplo. Nesse caso, existe um senso afirmativo de que os valores de uma determinada cultura foram capazes de ser transmitidos por entre gerações. Diante da obra de Ferreira Silva, entretanto, pode-se observar que uma imagem é capaz de sobreviver de diferentes formas: para além da transmissão entre grupos culturais distintos, a sobrevivência de uma imagem pode, também, ser fruto do patrocínio de um projeto colonial, por exemplo, que estabelecerá os seus critérios de acordo com as suas necessidades de dominação.



Imagens 8 e 9 – Jean-Baptiste Debret. *Coroação de D. Pedro I*, 1828.

Fonte: Acervo Artístico do Ministério das Relações Exteriores, Palácio Itamaraty.

<<https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/palacio-itamaraty/patrimonio-historico/a-coroacao-de-dom-pedro-i-pintada-por-debret> >

---

*MANUAL* foi uma publicação que estabeleceu a apropriação de trechos de *Elementos de desenho e pintura, e regras gerais de perspectiva*, de Ferreira da Silva, como o seu ponto de partida. Sua estrutura intercala uma proposta teórica fictícia ao uso das notas de rodapé que contextualizam passagens históricas. O intercâmbio entre a contextualização histórica presente nas notas e a narrativa presente no corpo principal do texto procura gerar um senso de vertigem ao leitor, desestabilizando a credibilidade de seu método. A partir dessas interações, cabe ao leitor estipular se deve corresponder às expectativas do *MANUAL* (nas quais as fronteiras entre o ponto de partida e chegada se perdem), ou, se serão realizados desvios ao longo de sua leitura, capazes de gerar percursos particulares e imprevistos da imagem.

Para o artista e pesquisador Flávio Gonçalves, a apropriação é um dos possíveis recursos na formação de imagens e na elaboração de obras de arte. Para ele, na apropriação existe um desejo mútuo de tomar uma referência para si, num sentido de dominação e também um desejo de assimilá-la, tornando-se próximo a ela (Gonçalves, 2015, p.5). Dessa forma, a apropriação se apresenta enquanto um recurso que possibilita conhecer o repertório dos guias e manuais, aprofundando a pesquisa sobre os seus mecanismos visuais. As nove imagens presentes no fim da publicação fazem referência a nove gravuras presentes na obra de Ferreira da Silva. No caso de *MANUAL*, as imagens foram feitas através de monotipia e foram livremente inspiradas por detalhes presentes em pinturas realizadas pela Missão Artística Francesa. Em quadros como *Coroação de D. Pedro I* (1828) do artista Jean-Baptiste Debret, por exemplo, é possível perceber ornamentos em cortinas, capas, tapetes e móveis que tinham o intuito reforçar uma concepção estética palaciana, capaz de representar o Estado (imagens 8 e 9). Nesse sentido, *MANUAL* se utilizou de uma série de ornamentos que remetem a este tipo de produção com o objetivo de retomar parte da concepção estética almejada em seu respectivo período.

No processo de elaboração das obras que integram a pesquisa *Avise quando chegar*, a apropriação e a cópia de trechos de outros manuais e publicações instrutivas se tornaram recursos criativos importantes, tanto no sentido de assimilar suas linguagens, quanto de se aproximar das suas discussões teóricas. Essa aproximação permitiu o questionamento sobre formas de expressão que se impuseram sobre outras culturas, sobretudo nos espaços destinados ao saber.



## 6.2 PRÁTICA

Pensando sobre a importância dos centros de saber e de referências estrangeiras para a educação de desenho no Brasil, seria possível citar a obra de Abílio César Borges, educador baiano que foi responsável pelas instituições de ensino Doutor Abílio, também conhecido como Barão de Macaúbas.

Filho de Miguel Borges de Carvalho e Mafalda Maria da Paixão, o autor nasceu no povoado de Macaúbas, localizado no sul da chapada Diamantina, em 1824. Após ter iniciado sua formação em Salvador, Abílio se mudou para o Rio de Janeiro, cidade em que se formou em medicina. Finalizando sua graduação, retornou à Bahia para dedicar-se ao magistério, fundando, em 1845, o Instituto Literário da Bahia. Ao longo de sua formação, Borges alcançou reconhecimentos por sua obra, tendo sido nomeado como representante do Brasil em um congresso pedagógico internacional de Buenos Aires, por exemplo. Mudou-se posteriormente para Barbacena, em Minas Gerais, onde continuou seu projeto na construção de centros de ensino. A terceira instituição Doutor Abílio foi construída em 1910, na Praia de Botafogo, no Rio de Janeiro.

Além de atuar como educador, o Barão de Macaúbas também foi responsável por difundir ideais abolicionistas em seu respectivo período: fundou a Sociedade Libertadora 7 de Setembro e foi defensor do fim do castigo físico como forma de doutrina em crianças, escrevendo diversos tratados sobre o assunto ao longo de sua vida. Em seu texto *Vinte anos contra o emprego da palmatória e outros meios aviltantes no ensino da mocidade*, ele diz:

Póde parecer commodo assemelhar o escravo ao animal, e o menino ao escravo. E isto do gosto de certos pais, ou antes de certos mestre - há duros constrangimentos que dobram afinal um menino tenaz, mas que entretanto havia nascido susceptivel de amor, e accessivel ao sentimento da honra. Assim conseguem algumas vezes sortir effeito, ou parecem consegui-lo, aquelles que não sabem conduzir o menino sinão pelo rigor, e pela ameaça; verdadeiros domadores de animaes ferozes, porém de animaes ferozes que elles proprios têm tornado taes; homens sem coração que, si não achassem repressão, conseguiriam apenas com demasiada facilidade formar uma geração semelhante a si. (Borges, 1880, p. 9).



Imagem 10 – Abílio Cesar Borges, *Desenho Linear ou Elementos de Geometria Pratica Popular seguidos de algumas noções de Agrimensura, Stereometria e Architectura*, 1878. Fonte: arquivo pessoal.

Diferentemente de outras abordagens presentes em seu contexto histórico, Borges foi um educador que compreendeu o desenho enquanto uma ferramenta versátil e como possível recurso didático. Estimulou o uso desse meio em turmas de diferentes faixas etárias, criando metodologias, livros pedagógicos e exercícios para serem executados em sala de aula. Seu método se utilizava do desenho geométrico, sugerindo que ele deveria ser exercitado paralelamente ao aprendizado da escrita, desde o ensino fundamental, já que através desta prática os alunos poderiam “escrever ideias e objetos por meio de linhas e sombras” (Borges, 1878). Seu manual intitulado *Desenho Linear ou Elementos de Geometria Pratica Popular seguidos de algumas noções de Agrimensura, Stereometria e Architectura*, publicado em 1878, registra diversas metodologias utilizadas pelo autor (imagens 10 e 13). Em sua abordagem, os desenhos eram demonstrados no quadro pelo professor e posteriormente deveriam ser reproduzidos pelos estudantes, em seus cadernos.

Segundo a pesquisadora Gláucia Maria Costa Trinchão, a demonstração por parte do professor facilitava o entendimento de seus estudantes, criando uma metodologia que seria responsável por influenciar outras publicações do gênero. A autora comenta:

---

Com essa nova proposta transpositiva, Borges sugeriu que se usasse uma espécie de passo a passo no quadro negro como meio demonstrativo do processo de construção ou de identificação da forma, como se faz até os dias de hoje nas aulas de Desenho, principalmente os Desenhos Geométrico e Técnico (Trinchão, 2019, p.315).

Outro ponto reforçado no manual do Barão de Macaúbas foi a importância da imitação de modelos europeus para alcançar melhores resultados, afirmando que o ensino do desenho geométrico seria uma base necessária tanto para estimular o pensamento industrial quanto para a elaboração de obras artísticas. Por esse motivo, além de propor uma série de práticas de repetição, o manual desenvolvido pelo autor também apresentava uma seção de *Exercícios Gráficos* — um conjunto de desenhos realizados de acordo com a proposta teórica de seu livro. Entre os exemplos desse trecho, estavam padrões geométricos que poderiam ser aplicados em diferentes contextos.

Seguindo uma proposta pedagógica desenvolvida ao longo de sua vida, *Desenho Linear ou Elementos de Geometria Prática Popular seguidos de algumas noções de Agrimensura, Stereometria e Architectura*, reforça o entendimento de desenho enquanto uma prática popular, capaz de auxiliar no pensamento de diferentes faixas etárias e de diferentes grupos sociais. Nessa perspectiva, a seção de *Exercícios Gráficos*, sugere que os princípios apresentados em seu livro podem ser aplicados não só a obras arquitetônicas, mas também, a detalhes presentes nos espaços domésticos; a página 91, por exemplo, apresenta uma série de ornamentos que podem ser utilizados na padronagem de pisos.

Os guias instrutivos são obras que orientam o leitor no aprendizado de uma determinada técnica ou teoria. Graças à sua diagramação sistemática, o leitor é capaz de se localizar com maior facilidade, seguindo uma sequência de etapas com o objetivo de melhor compreender a proposta do método. Nesse sentido, seria possível considerar que os manuais instrutivos possuem um caráter ambíguo: ainda que apresentem um projeto público para a imagem (como a construção de uma obra arquitetônica, por exemplo), são objetos portáteis, capazes de adentrar o espaço doméstico de seu estudante. Dessa forma, os manuais instrutivos ultrapassam a esfera institucional, acessando espaços físicos que geralmente estão resguardados de uma série de cobranças sociais, como a jornada de trabalho, por exemplo.

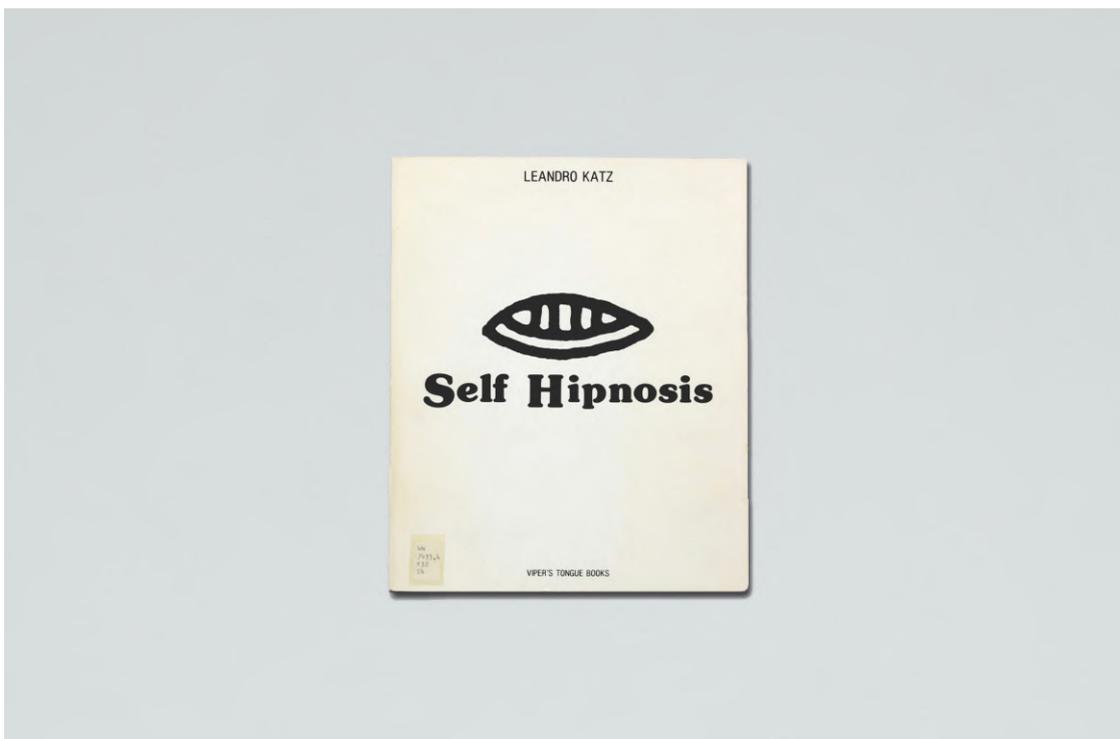
Quando pensa nos possíveis vínculos entre a normatividade presente em uma sequência instrutiva e a rotina do estudante, a pesquisadora argentina Belén Gache aponta que as partituras, receitas e instruções possuem características em comum. Segundo ela, são formas escritas que exigem disciplina e a padronização de determinados comportamentos, determinam protocolos. Nesse sentido, seria possível considerar que as instruções escritas almejam despertar um senso de familiaridade, amenizando as fronteiras entre uma área do conhecimento desconhecida e a experiência de seu leitor.

De acordo com o pensamento da autora, partituras são formas escritas possuidoras de uma semântica abrangente, capazes de sugerir uma orientação prática e simultaneamente expressar traços da subjetividade de seu intérprete. Talvez, por esse motivo, tenham sido retomadas por artistas ao longo de anos, a fim de gerar reflexões em torno dos limites existentes entre as normas de um determinado método e o livre arbítrio de seu intérprete. Segundo Belén Gache,

Em sua dupla instância de instrução-realização, a partitura guarda fortes paralelismos com a ênfase do Conceitualismo em separar a concepção da realização da obra. Além do mais, associa-se a duas grandes temáticas no campo do pensamento contemporâneo: a da sociedade alienada (toda sociedade responde a um conjunto de regras preestabelecidas mais ou menos imperativas ou arbitrárias que deve pôr em prática) e a da noção de linguagem como máquina (a partir de noções como código, algoritmo, programa) (Gache, 2017, p.3).

Ao longo do século XX, passam a se tornar mais evidentes as diretrizes propostas pelo modelo econômico capitalista. Além de determinar regras rígidas no comportamento social, existem também parâmetros que determinam o consumo de certos produtos e os seus meios de produção. Assim, os indivíduos se encontram em um impasse: oscilam entre fascínio de livre expressão disseminado por este projeto e o cotidiano opressor que o configura. Em uma agenda pautada de antemão, o sujeito exerce uma série de ações alienadas ao longo de seu dia, percebendo um distanciamento com relação a trocas coletivas. Nesta perda de autonomia, se torna difícil estabelecer um futuro cuidadoso com as necessidades de diferentes grupos sociais.

Nesse sentido, seria possível estipular um entendimento que relaciona a sociedade de massas a uma situação programada, sujeita às normas impostas por um sistema. Muitos foram os grupos artísticos que se interessaram por esta



Imagens 11 e 12 – Leandro Katz, *Self-Hipnosis*, 1975.  
 Fonte: Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais.

temática, especialmente a partir da década de 1950, como no caso do Situacionismo, do grupo Fluxus e diferentes “poéticas do acontecimento”. Em suas proposições, estas frentes promoviam o questionamento de formas de controle, propondo situações de estranhamento com relação a práticas corriqueiras do cotidiano. O livro *Self-Hipnosis*, por exemplo, pensado pelo artista argentino Leandro Katz em 1975, contrasta uma sequência de imagens semelhantes entre si a um texto que está presente em toda a extensão do livro (imagens 11 e 12). Em seu discurso, o autor trata de modelos mentais, esquemas ideológicos e de convenções culturais. Os capítulos do livro estão numerados de trás para frente, seguindo a convenção “10...9...8...7...6...”, de forma que a obra sugere que, caso concluída a leitura, o leitor estará submetido a um transe hipnótico.

Assim como no caso das partituras, os manuais instrutivos possuem o intuito de orientar seu aprendiz, atuando de forma normativa. Ao estipular um ponto de partida e um de chegada, esse tipo de publicação propõe uma sequência de etapas, orientando a prática com o objetivo de que o resultado seja capaz de se parecer ao ideal proposto por seu método. Ao acessar o espaço doméstico de seu estudante, portanto, o manual é capaz de criar paralelos com outros aspectos de sua vida, evidenciando a presença de distintas práticas normativas que permeiam o seu cotidiano.

Partindo de metodologias que foram descritas no manual instrutivo do Barão de Macaúbas, a publicação *Prática*, de formato 12 x 19 cm, com capa dura e 58 páginas, procurou se utilizar do quadro-branco presente em uma escola pública para a realização de um exercício de desenho. A instituição escolhida foi a Escola Estadual Barão de Macaúbas, localizada no bairro Floresta de Belo Horizonte, na qual foi acordado, juntamente ao professor de artes Jésus Guilherme Moreira Filho, uma atividade para os alunos do sexto ano do ensino fundamental.

Em seu pensamento teórico, o Barão de Macaúbas defende a importância do ensino do desenho “para meninos e adultos em todos os gêneros da indústria, sobretudo a artistas e operários” (Borges, 1978, p.XII). Levando em consideração o aspecto popular presente na obra de Borges, foi acordado que o grupo de alunos desenhasse, de forma livre, o piso de suas próprias casas no quadro da sala de aula. O registro desses desenhos compõe as páginas da publicação *Prática*, que demonstra diferentes representações feitas pelos alunos. Ainda que partam de metodologias sugeridas pelo Barão de Macaúbas, os pisos desenhados pelos estudantes revelaram detalhes singulares entre si, trazidos de suas vivências particulares.

Manuais instrutivos são livros capazes de adentrar espaços domésticos de seu



Imagem 13 - Abílio Cesar Borges, *Desenho Linear ou Elementos de Geometria Prática Popular seguidos de algumas noções de Agrimensura, Stereometria e Architectura*, 1878.

Fonte: arquivo pessoal.

leitor mesmo na ausência de um professor, de forma que o método de uma determinada teoria pode ser acessado através da leitura, de acordo com a disponibilidade de seu estudante. Nesse sentido, a publicação *Prática* atua em um sentido diverso daquele proposto por sua referência original: não existem indicações prescritivas ou um modelo a ser adotado entre as imagens presentes no livro, o objetivo é observar a diversidade nas formas representadas pelos alunos, que podem ser acessadas sem hierarquias entre si, em qualquer ordem de leitura.

Considerando a prática das artes e o contexto histórico/político que vem se desenvolvendo nos últimos anos em diversas partes do mundo, o tema da normatividade parece cada vez mais pertinente para ser debatido. Neste sentido, pensar a estrutura dos manuais de desenho parece ser um ponto de partida potente para gerar questionamentos envolvendo o pragmatismo da vida quotidiana, a busca por um resultado específico e, sobretudo, a possibilidade de deriva, que se mostra possível entre cada uma das lacunas existentes entre duas etapas de um mesmo método.



## 6.3 1x1

No Brasil, um marco para que as artes visuais passassem a ser abordadas em instituições de ensino foi da criação de museus escolares do Império, no início de 1880. Essas instituições foram parte de uma visão oitocentista que se utilizava de recursos expositivos como instrumentos didáticos (Carvalho e Lima, 2003, p.8). Nesse contexto, museus foram compreendidos enquanto espaços que permitiam a criação de um senso de referência para o público, encorajando contato com outras culturas e também reforçando um senso nacionalista com relação às conquistas alcançadas pelo Império. É possível perceber o enfoque neste tipo de política cultural em instituições criadas no período — como as bibliotecas do Museu Escolar (1886), a Instrução Pública do Estado de São Paulo (1912), em notas relativas à Associação Beneficente do Professorado Público do Estado de São Paulo, na *Revista Ensino* (1902-1912) e em disciplinas especialmente voltadas ao estudo de Desenho e Trabalho Manuais.

Os exemplos citados foram fortemente influenciados por valores trazidos com a Missão Artística Francesa, associada a uma cultura já familiarizada ao uso de figuras enquanto recurso didático. Neste sentido, álbuns iconográficos, compêndios, manuais e ornamentos ilustrados passaram a ser incluídos aos materiais pedagógicos, tendo o intuito de aproximar os estudantes a um repertório do período clássico, trazendo imagens do museu para o ambiente escolar.

Para as historiadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, os livros didáticos da série *Desenhocop* possuem elementos que se vinculam à tradição citada anteriormente (imagens 14 e 15). As autoras descrevem as suas características:

Consistia em publicações seriadas, divididas por temas correspondente ao currículo escolar — Ciências Naturais (vertebrados, mamíferos, etc.), História do Brasil, Geografia de Moral e Cívica. Para os temas de cada disciplina correspondiam séries de desenhos que, por intermédio de um processo semelhante ao carbono podiam ser transferidas ao papel (Carvalho e Lima, 2003, p. 13)

Criados por volta dos anos 50, nas páginas dos *Desenhocop* estão desenhos esquematizados de diferentes temas. Em suas edições é possível perceber um



Imagens 14 e 15 – Desenhocop: para ilustrar temas escolares. *Vultos nacionais*.  
Fonte: arquivo pessoal.

desejo de construir um sistema de valores para o aluno, no sentido imagético, mas também de cunho moral. Um exemplo destas características é a edição especialmente voltada aos *Vultos Nacionais*, que exhibe uma lista de figuras históricas que teriam realizado feitos importantes para o progresso do país (imagens 14 e 15).

Em sua reflexão, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho apontam a existência de uma característica interessante nesses livretos: o fato de que se utilizavam de imagens popularizadas a partir de outras publicações do gênero, de postais ou de outros meios de comunicação, que eram reproduzidos e sintetizados nos livros, sendo posteriormente copiados nos cadernos dos alunos. Para as autoras, este “deslocamento de circuito” (do museu para o livro, por exemplo) poderia não fazer nenhuma menção à referência de origem, gerando lacunas entre fatos históricos e as suas representações (Carvalho e Lima, 2003, p.12).

Sendo *Desenhocop: Vultos Nacionais* um livro didático que permite a transferência de suas figuras para outras superfícies a partir da fricção de um objeto pontudo contra as páginas do livro, a proposta da publicação 1x1 foi partir de uma de suas páginas para propor um exercício de cópia. A página escolhida faz referência à obra *Primeira Missa* (de 1861), do pintor Victor Meireles, quadro que se tornou uma das obras mais populares do Brasil, registrando o momento em que a primeira cerimônia cristã teria sido realizada em território nacional. Essa imagem foi amplamente reproduzida, já que legitimava a presença do Estado e reafirmava um entendimento de identidade nacional. Em 1x1, a partir do uso de papel-carbono, novas imagens foram feitas, gerando cópias em que elementos se perderam ou foram alterados com relação à página anterior.

Para a execução da publicação 1x1 um outro elemento também foi considerado: a participação de terceiros para a elaboração da obra. A partir de uma mesa colocada na Praça VII de Setembro (centro de Belo Horizonte, em dois encontros de 2022 e 2023), transeuntes eram convidados a sentar com a artista e fazer uma troca de desenhos. Neste acordo, a artista fazia um desenho a partir de uma solicitação do participante (que poderia ser uma cópia ou um desenho de imaginação), enquanto ele deveria executar uma reprodução com o uso do papel-carbono. Cada uma das páginas da publicação, portanto, corresponde, a um desenho feito por um dos transeuntes da cidade. Nessa proposta, o participante reproduziu com lápis o desenho que havia sido feito pela pessoa anterior, transferindo o seu desenho com o uso de papel-carbono para uma folha em branco, e assim o ciclo



Imagens 16 e 17 – Anna Bella Geiger, *Telefone sem fio*, vídeo P&B, 1976.  
Fonte: Fita magnética, 13'. Filmado por Davi Geiger.  
< <https://www.youtube.com/watch?v=m5eS9z-KViw> >

---

se repetiu. Quando a publicação *1x1* se aproxima do fim, é possível notar que a imagem sofre diversas alterações com relação à referência original, alcançando, inclusive, novos espaços da folha. Dessa forma, um desenho criado com o intuito de ilustrar o conteúdo de cadernos escolares ganhou diversas derivações, à medida que mais participantes aceitaram colaborar com a obra.

No segundo encontro deste trabalho, realizado em 2023, os desenhos passaram a ganhar variações mais gritantes, a ponto de divergir completamente da imagem original. Nesse sentido, seria possível estipular um paralelo com a busca do artista Raimond Chaves, quando ele partiu em direção a seu destino: o processo de elaboração da obra desdobrou resultados imprevistos, modificando possíveis entendimentos da região a cada novo encontro com a paisagem.

Também seria possível estabelecer um paralelo das páginas de *1x1* com uma das produções da artista Anna Bella Geiger, que em 1976 realizou a obra chamada *Telefone sem fio* (imagens 16 e 17). Neste trabalho, Geiger solicitou que um grupo de amigos se sentassem em roda. Nesse círculo, cada um dos participantes deveria falar uma mensagem no ouvido da pessoa mais próxima, que deveria repassá-la ao amigo seguinte. Ao transmitir a mensagem por toda a roda o último a recebê-la deveria dizê-la em voz alta para que todos escutassem. O título da obra faz referência a uma brincadeira infantil, cujo objetivo é ver se uma mensagem é capaz de chegar intacta através de uma série de transmissões; entretanto, ao realizá-la durante a Ditadura militar a artista se afasta do aspecto lúdico da brincadeira e faz referência a situações de violência do respectivo período, assim como à falta da possibilidade de uma comunicação livre entre as pessoas.

Neste sentido, tanto em *Telefone sem fio* quanto em *1x1* a participação do outro se tornou um elemento constituinte da obra, capaz de trazer aspectos imprevisíveis para o seu desenvolvimento. Em ambos os casos, os repertórios trazidos pelos participantes se tornaram presentes, acrescentando aspectos singulares para a criação de uma imagem construída de forma conjunta.



## 6.4 A LINHA

Ao pensar sobre a trajetória de livros instrutivos ligados ao ensino da arte no Brasil, a pesquisadora Nyanne Silva considera as influências do contexto histórico dos anos 70, período no qual o governo passaria a definir os critérios norteadores de uma prática de ensino na área. No ano de 1971, por exemplo, foi implementada uma legislação que afetaria profundamente o ensino nas artes visuais no país: a lei nº 5. 692/71, determinando que a Educação Artística seria uma nova disciplina a ser adotada no currículo dos 1º e 2º graus. Esta mudança geraria também um impacto sobre a produção de materiais didáticos voltados à área, agora compreendidos enquanto uma demanda a ser suprida por parte do Estado (e posteriormente distribuída nas escolas públicas). Segundo a pesquisadora, a expansão da indústria editorial da década de 1970 alteraria o perfil dos autores dos materiais instrutivos no Brasil, exigindo maior agilidade no processo de produção (para ser capaz de atender um público escolar significativo), além da criação de padrões uniformes para estes materiais (Silva, 2018, p.100).

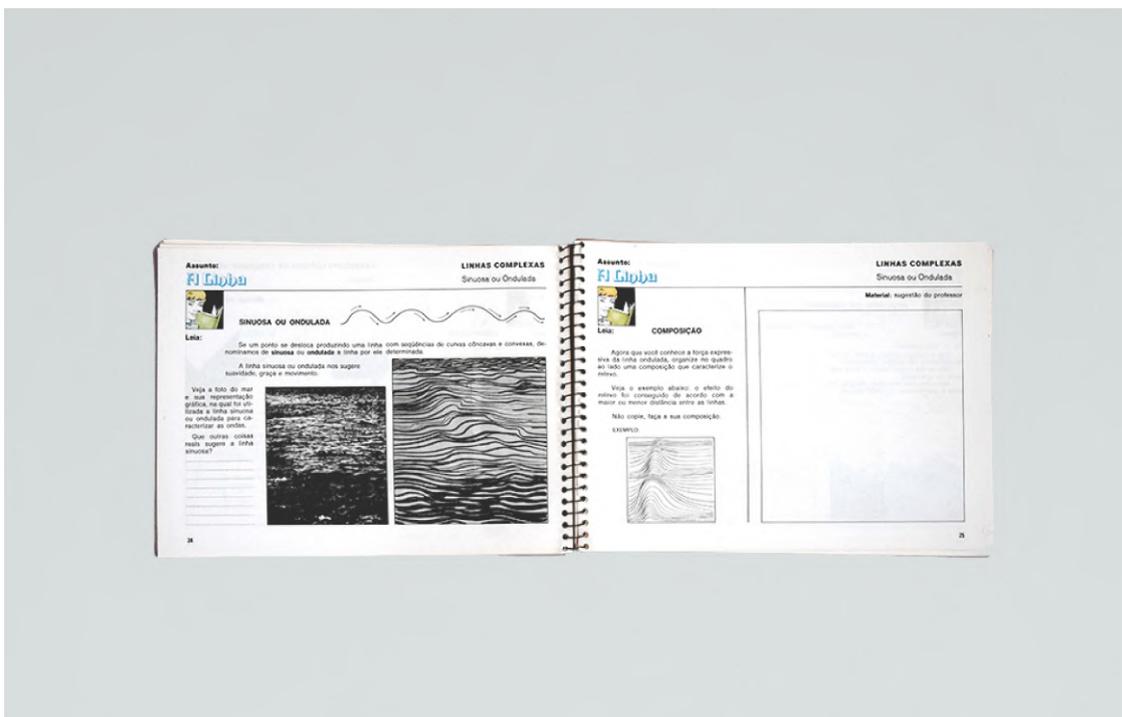
Ao longo de suas considerações, Nyanne Silva analisa diversas produções realizadas no período, comentando sobre suas metodologias de ensino, formatos e contextos de produção. Os livros-cadernos da série *Plástica Educação Artística*, por exemplo, foram muito influentes a partir da década de 80, sendo amplamente utilizados em escolas públicas (imagens 18 e 19). Ao escrever sobre o assunto, Silva aponta que:

Analisando questionários respondidos por 150 professores de Educação Artística do estado de São Paulo (SP), verificaram que 82,8% utilizavam os livros didáticos como fonte de ensino em suas aulas. Dentre os livros didáticos de Educação Artística mais citados, estavam: *Viver com Arte*, *Plástica Educação Artística*, *Educação Artística Reviver nossa Arte*, *Desenho Geométrico* e *Hoje é Dia de Arte*. (Silva, 2018, p.97)

De autoria de Eiji Yajima e originalmente publicados pela editora IBEP<sup>1</sup>, esta série incentivava a experimentação do aluno a partir de materiais diversos, introduzindo discussões presentes no universo das artes visuais ao repertório dos

---

1 Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas.



Imagens 18 e 19 – Eiji Yajima, *Plástica: Educação Artística. 5ª série*, 1980.  
Fonte: arquivo pessoal.

estudantes. Assim como em outras coleções do período, os chamados “livros-cadernos” da coleção retomavam discussões vindas dos centros de artes, de pesquisadores e trabalhadores ligados ao meio criativo, mas também noções populares, propondo exercícios lúdicos e o uso de diferentes técnicas. Alguns dos temas contidos na série eram: o verão, o ponto, a letra e o número, a superfície, simetria, o inverno, a cor, textura, volume, papéis para recortar, etc.. Seria possível ponderar que as escolas e os materiais didáticos elaborados no citado período contribuíram para um tipo de formação visual no país e, conseqüentemente, geraram uma padronização de determinados valores estéticos.

No surgimento das primeiras instituições educativas de arte no Brasil, a tradição francesa teria sido modelo não só para as metodologias adotadas na transmissão do conhecimento como também na estrutura das salas de aula, na disposição dos alunos em turmas, na grade curricular, na arquitetura desses centros de saber e nos seus métodos de avaliação. Neste sentido, a vinda da família imperial para o Brasil determinou que o principal objetivo dos primeiros liceus e academias seria acompanhar discussões feitas no exterior, formando um grupo de professores capacitados que seriam responsáveis pela transmissão de suas metodologias a públicos mais amplos. Quando pensa sobre esta trajetória, a pesquisadora Carolin Ferreira aponta que os manuais instrutivos também foram fundamentais na transmissão destes entendimentos, contribuindo para a formação de professores no período e aumentando o alcance de seus métodos de ensino. Segundo a ela:

Foi no contexto da Academia que surgiram os primeiros manuais e textos críticos sobre as belas artes e a literatura nacional. Como veremos, seguiram de perto seus modelos europeus. Em relação aos manuais, trata-se principalmente de traduções, sendo a primeira “Arte de pintar a óleo conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a imitação dos primeiros mestres das escolas italianas, inglesa e flamenca”, de 1836, seguida por “Epítome de anatomia relativa às Belas-Artes de 1837, compêndio reunido por Félix-Émile Taunay. Em ambos os casos, o objetivo era acessar o conhecimento acadêmico da época dentro dos parâmetros europeus e seus cânones. (Ferreira, 2019, p.448)

Neste sentido, as disciplinas se preocupavam em acompanhar diretrizes produzidas por academias europeias, apresentando como conteúdo a trajetória da arte clássica no Ocidente, suas imagens e principais artistas. Reflexões como estas podem ser percebidas no *Plano de Debret para a Imperial Academia (1824)*, por exemplo, em que o artista Jean-Baptiste Debret informa que o desenho seria



Imagem 20 – Marc Ferrez, *Academia Imperial de Belas Artes*, 1886.  
Fonte: Acervo Ivo Moreira Salles, Centro; Travessa das Belas Artes, Rio de Janeiro.  
<<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/75344>>

uma linguagem de importância central para a instituição, motivando a produzir uma série de estampas modelo que auxiliariam as práticas de seus alunos. Levando em conta considerações como estas, não seria estranho compreender o privilégio concedido aos alunos mais talentoso da instituição de continuar os seus estudos na Europa, entrando em contato direto com as das referências estudadas em sala de aula. Além da preocupação com relação ao conteúdo programático, a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (institucionalizada em 1816 com o apoio da Missão Francesa), também se via como responsável por “elevar o gosto público”, transmitindo à população os feitos do império e formulado as bases de uma arte “genuinamente brasileira” (Ferreira, 2019, p. 448). Entendimentos como estes conduziram ao que a autora denomina como um ‘falso mito de origem’ (Ferreira, 2019, p.449) para a arte no país, negando a produção diversificada do período e mostrando total desprezo pelas experiências indígenas, africanas e quilombolas já existentes.

Como um método recorrente no ensino do desenho, muitos manuais sugerem a seus alunos que façam exercícios de hachuras com o objetivo de desenvolver maior controle da mão. Como um exemplo, seria possível citar a obra *Plástica Educação Artística*, foi um livro educativo lançado por Eiji Yajima em 1980, que propunha uma série de exercícios a seu leitor com o intuito de melhor controlar o uso de hachuras. A página 25 desta publicação foi o ponto de partida para a publicação *A linha*, e mostra uma imagem modelo pedindo que ao estudante que execute um desenho semelhante em um quadro branco da mesma página. Para a realização de *A linha* foi utilizada uma fotografia como base: uma imagem que mostra a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro em um momento em estava sendo reformada. Esta fotografia foi recortada em uma série de retângulos que seriam posteriormente associados à proposta de Yajima, através de uma sequência de linhas paralelas.

Pensando sobre essas questões, a imagem escolhida para a realização das hachuras presentes em *A linha* faz parte do acervo do Instituto Moreira Sales. Trata-se de uma imagem realizada por Marc Ferrez em 1886, e mostra a Academia Imperial de Belas Artes em uma reforma, quando esta veio a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (imagens 20, 21 e 22). Graças à grande qualidade do negativo fotográfico, é possível fazer aproximações, deixando detalhes em evidência: ao observar a imagem é possível notar as vigas que auxiliaram na construção da instituição ainda próximas ao prédio, algumas ferramentas e materiais permanecem



Imagens 21 e 22 – Marc Ferrez, *Academia Imperial de Belas Artes*, 1886 (detalhes).  
Fonte: Acervo Ivo Moreira Salles, Centro; Travessa das Belas Artes, Rio de Janeiro.  
<<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/75344>>

no chão, lajotas do piso foram quebradas no processo, e também, alguns dos trabalhadores que participaram da obra. Um grupo de três homens está próximo da entrada da escola, um outro pode ser percebido atrás de uma das pedras e um terceiro grupo se equilibra no telhado da Academia, sem conseguir se esconder a tempo do registro. Neste terceiro grupo, um vulto criado pelo movimento não torna possível uma distinção da sua silhueta. Nesse sentido, *A linha* foi um trabalho que se interessou pela sobrevivência de certas imagens graças ao uso de arquivos.

Ao pensar sobre imagens e textos retomados ao longo do tempo, a escritora e pesquisadora americana Saidiya Hartman comenta sobre uma experiência pessoal, quando, na tentativa de escrever sobre a história de escrava negra chamada Vênus percebeu sua impotência, já que a única informação que possuía sobre a menina era um documento de acusação judicial feita contra um capitão de navio negreiro que a transportava<sup>2</sup>. Dessa forma, a experiência da menina estava inacessível ao seu estudo: não seria possível saber se sentiu fome, se ficou doente ou por quanto tempo. Ainda mais abstrata seria uma imagem capaz de retratar a vida da menina antes do seu aprisionamento: suas relações familiares, o seu contato com os entes queridos, com sua casa ou com sua cultura permaneceriam ocultos. Nos registros oficiais consultados por Hartman a aparição do nome “Vênus” era praticamente inexistente, tendo sido mencionado apenas em dois momentos: “Não havia um menina com o nome Vênus?”, cuja resposta transcrita é “Havia” (Hartman, 2020, p.23). Ao constatar a distância entre a sua investigação e os fatos que permearam a vida da menina, Hartman elaborou um discurso acerca da violência que permeia o arquivo histórico:

O arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder. O arquivo não fornece um relato exaustivo da vida da garota, mas cataloga as afirmações que autorizam sua morte. Todo o resto é uma espécie de ficção. (Hartman, 2020, p.27)

Em suas considerações, o arquivo se torna inseparável da mesma estrutura capaz de ter permitido o assassinato da menina, se negando, posteriormente a investigar sua história de maneira eficiente. Por se utilizarem dos métodos categóricos

---

2 O navio negreiro em questão chama-se *Recovery*, cujo capitão responsável era John Kimber. O navio fez sua primeira viagem entre a África e Bristol em 10 de abril de 1791.

por ela apreendidos ao longo de sua formação ocidental, a autora acredita que os textos que escreve reproduzam parte do mesmo princípio, da sua linguagem e dos seus recursos discursivos. Hartman constata então, que não possui outra forma para se aproximar da vida de Vênus que não fazer uso do mesmo repertório que é alvo de sua crítica.

A partir de reflexões como estas, seria possível considerar que parte da violência sobre a qual comenta a autora também permeia a publicação *A Linha*. A partir de três recortes de uma fotografia histórica se apresentam grupos de trabalhadores, e a partir de novos recortes da imagem, hachuras são elaboradas sobre seus detalhes. Seja ao realizar uma análise da fotografia feita por Marc Ferrez ou da sequência de linhas que se mostra ao longo da publicação *A linha*, o espectador percebe que poucos aspectos da vida dos homens responsáveis por parte da construção da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro poderão ser acessados. Assim como na reflexão feita pela autora, talvez seja possível, ao menos, explicitar a condição de violência presente no arquivo. Expor quando seis homens adultos, responsáveis por parte da construção de uma instituição de ensino estão escondidos atrás de pedras em um registro histórico. Quando a tentativa desse gesto falha, e o arquivo é forçado a apresentar a arbitrariedade de suas preferências, contradizendo assim, o rigor científico e universal com o qual julga ser capaz de organizar a história.



## 7. CONCLUSÕES

Quando pensa sobre o desenho na contemporaneidade, o autor Delfim Sardo considera que este meio atua como um tipo de “circuito”, capaz de criar um sistema de valor próprio a cada nova investida. Para o autor:

O circuito entre projeção e realização no processo do desenho artístico ocorre circularmente, como um motor operacional cuja meta ou finalidade encontra-se no próprio funcionamento. Não há, nesta definição, hierarquia nem divergência valorativa entre virtuosismo ou liberdade criativa, entre competência compulsiva e investigação poética (Sardo apud Costa, 2015, p.27).

Diante de suas considerações, seria possível estabelecer uma relação entre o desenho contemporâneo e a lógica presente em manuais instrutivos, quando estes estipulam para si, os próprios protocolos de uso. Ainda que definidos à priori e devidamente expostos, o ponto de partida e chegada (“A” e “B”) não formam um caminho linear entre si: são permeados por possibilidades de derivação entre suas etapas.

Nas quatro referências escolhidas para a realização da presente pesquisa, produzidas em 1817, 1878, 1950 e 1980, a cópia de cânones e modelos europeus foi tida como base para o aprendizado do aluno. Nesse sentido o percurso proposto pelos guias evoca valores estéticos determinados e estipula no ponto de chegada a expectativa de uma imagem correspondente. Ainda que a cópia gere um elo entre o “ponto A” e o “ponto B”, o estudante /o leitor / desenhista, vive, possui referências próprias, capazes de abalar o percurso normativo. Sendo ele o elemento desestabilizante desse jogo, a cada nova etapa de seu aprendizado se abrem infinitas possibilidades de derivação.



## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ARNALDO, Luis. *Mon cher, je suis fatigué, et j'ai besoin de repos; je vais flâner au Brésil!*, Belo Horizonte: Palácio das artes, 2018.

ARTIGAS, V. Arte e Arquitetura .O *Desenho*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [s. l.], n. 3, p. 23-32, 1968. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45665>>. Acesso em: 8 out. 2023.

BARATA, M.A. Manuscrito inédito de Lebreton – sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.14. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARTHES, Roland. As pranchas da enciclopédia. In: *Novos ensaios críticos*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BAY (Juan Basilio Gomez). *El Dibujo a la pluma*. 2 ed. Barcelona: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1959.

BÉNABOU, Marcel. *Porque não escrevi nenhum de meus livros*. Rio de Janeiro: Tabla, 2018.

BLAKE, Augusto Victorino Aloes Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902.

BOCHNER, Mel. *Mel bochner*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1999.

BORDES, Juan. Los manuales del manual: bifurcaciones del dibujo. In: MOLINA, Juan José Gomez. *El Manual de dibujo: estratégias de su enseñanza em el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2001.

BORGES, Abílio Cesar. *Vinte anos contra o emprego da palmatória e outros meios aviltantes no ensino da mocidade - fragmentos de varios escriptos*. Bruxelas: E. Guyot, 1880.

BORGES, Abílio Cesar. *Desenho Linear ou Elementos de Geometria Pratica Popular seguidos de algumas noções de Agrimensura, Stereometria e Architectura*. Primeira parte. Paris: Aillaud, 1878.

CADÔR, Amir Brito. *Enciclopedismo em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CARVALHO, Vânia de Carvalho; e LIMA, Solange Ferraz de. *Desenhocop – o ensino através de imagens*. História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n 14, p. 7-28. set. 2003.

CHAVES, Raimond. *Entrevista a Raimond Chaves*. Entrevista cedida a José Roca. Columna de Arena, Bogotá, 2002. Disponível em: <<http://www.universes-in-universe.de/columna/col63/entrevista.htm>>. Acesso em: 10 set. 2018.

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner - Arte e não arte*. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.

COSTA, Diego Rayk da - *Desenho : pretensão, erro e ruína*. Coimbra : [s.n.], 2015. Tese de doutoramento. Disponível em <[www: http://hdl.handle.net/10316/28851](http://hdl.handle.net/10316/28851)>. Acesso em: 5 abr. 2024.

DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2007.

Desenhocop: para ilustrar temas escolares. *Vultos nacionais*. São Paulo: Editora DECA S.A. S.c.

DIAS, Aline. *A drawing does not stop: 8 notas sobre desenho como ponte*. Porto Alegre: Revista Valise. v. 3, n. 5, Set. de 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/issue/view/2160>>. Acesso em: 5 ago. 2024.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean Le Rond. *Enciclopédia ou dicionário racionado das ciências, das artes e dos ofícios*. São Paulo: Unesp, 1989.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean Le Rond. *Encyclopedie, ou, dictionnaire raisonné des sciences , des arts et des métiers*. A Paris: Chez Briasson ...: Chez David ...: Chez Le Breton ...: Chez Durand ..., 1751-1780.

DÓRIA, Renato Palumbo Dória. *Entre o Belo e o Útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil*. São Paulo: Editora Unicamp, 2021.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *Decolonial introduction to the theory, history and criticism of the arts*. 1. ed. Morisville: Lulu, 2019. v. 1.

FLUSSER, Vilém. Sobre a palavra design. In: *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GACHE, Belén. *Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas*. Florianópolis: Parêntesis, 2017.

GOMBRICH, Ernst Hans. Instruções pictóricas. In:\_\_\_\_\_. *Os usos das imagens: estudos*

- sobre a função social da arte e da comunicação. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- GONÇALVES, Flávio Roberto, *Fragmentos e transportes imperfeitos: algumas estratégias de construção de imagens*. Texto desenvolvido para o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/ Instituto de Artes - UFRGS na Disciplina: Documentos de Trabalho, Porto Alegre, 2009.
- GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição*. São Paulo: Papyrus Editora, 1998.
- HARTMAN, Saidiya. *Vênus em dois atos*. Revista EcoPós, v. 23, n. 3, 2020.
- HUBERMAN, Didi. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- JOHN, Richard. *Desenhos Miméticos e a Tirania da Forma*. 2019. Tese de doutoramento. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197863>>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- KATZ, Leandro. *Self-Hipnosis*. New York: Viper's Tongue Books, TVRT Press, 1975.
- LACAZ, G. . *Pequenas grandes ações*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 21, n. 48, p. 10-29, 2023. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.215347. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/215347>>. Acesso em: 6 dez. 2023.
- MOTTA, Flavio Lichtenfels. *Desenho e emancipação*. Monolito, São Paulo, n. jun./jul. 2015, p. 84-89, 2015.
- PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Org.) *Anna Bella Geiger: Brasil Nativo/Brasil Alienígena*. São Paulo: MASP/ Edições SESC, 2019.
- PIQUEIRA, Gustavo. *Oito viagens ao Brasil*. São Paulo: Martins Fontes / Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2017.
- POLIÓN, Marco Vitruvio. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- POMBO, Olga. Para uma história da ideia de enciclopédia. Alguns exemplos. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, Antônio; ALEXANDRE, Antônio Franco (ed). *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/>>. Acesso em: 5 abr. 2022.
- ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In.: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Ed.). *Arte contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros, XXIVª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação bienal de São Paulo, 1998.
- SAMÓSATA, Luciano de. *A história verdadeira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- SCHULTZ, Vanessa. *Lugar Publicação - artistas e revistas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

---

SCHUMACHER, Helene. *Inside the world of instruction manuals*. BBC, [s.l.], 5 de abr. de 2018. Furture. Disponível em: <<http://www.bbc.com/future/story/20180403-inside-the-world-of-instruction-manuals>> Acesso em: 12 out. 2022.

SCHWARCZ, Lília. *Primeira missa no Brasil - Victor Meirelles*. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=El3nhTDreyw>> 2023.

SCHWARCZ, Lília. A colônia Lebreton: um projeto a lápis no papel. In: *O sol do Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

SILVA, Roberto Ferreira da. *Elementos de desenho e pintura, e regras gerais de perspectiva*, Rio de Janeiro: Imprensa Régia do Rio de Janeiro, 1817.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

SILVA, Nyanne do Nascimento. *Educação artística como disciplina escolar em Mato Grosso (do Sul): 1971 a 1982*. 2018. 148 f. Dissertação (Mestrado em Educação) -Faculdade de Educação, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2018.

TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. *A história da educação em desenho*. Curitiba: Appris, 2019.

VULTOS nacionais. São Paulo: Editora DECA S.A. (Coleção Desenhocop: para ilustrar temas escolares).

YAJIMA, E. *Plástica: Educação Artística*. 5ª, 6ª, 7ª, 8ª série, São Paulo: Instituto Brasileiro de Educação Pedagógica – IBEP, 1980.

Esta pesquisa teve auxílio da Bolsa do Programa de Excelência Acadêmica Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

