

# Desenhocop – o ensino através de imagens

---

Solange Ferraz de Lima  
Vânia Carneiro de Carvalho

## Resumo

O artigo aborda o problema do uso da iconografia no contexto escolar. Partimos de um breve quadro histórico relativo à formação de uma educação visual, indicada pela presença de material iconográfico no currículo escolar desde fins do século XIX para, em seguida, empreendermos uma análise de conteúdo e formal de alguns suportes iconográficos impressos de uso corrente por professores e alunos na segunda metade do século XX – adesivos, decalques, cartões ilustrados e publicações como o *Desenhocop*. A partir desta análise, procuramos discutir processos de apropriação e resignificação da imagem. No caso, tais processos podem ser entendidos como resultado de um deslocamento da imagem de seu circuito original de produção para alcançar outro, através de operações tais como cópia, reprodução, adaptação.

**Palavras-chave:** Iconografia, Cultura Visual, Educação Visual.

## Abstract

The article focuses on the use of iconographies in the didactic context. A brief historical introduction about the presence of iconography repertoires in the official *curricula* in Brazil since the 19<sup>th</sup> Century allows us to argue the existence of a "visual education" in process. This historical context gives us the substrate for doing a formal and a content analysis of some very popular print images used by teachers and pupils in the second half of the 20<sup>th</sup> Century in the city of São Paulo, Brazil. This analysis is the starting point for the discussion about image appropriation and resignification processes. In this case, these processes could be understood as the result of an image displacement – from its original context of production reaching over to another circuit, i. e., the pedagogical one. We present some of the operations that give conditions to this image displacement, such as reproduction, copy, and adaptation.

**Keywords:** Iconography, Visual Culture, Visual Education.

O crescente interesse de historiadores e antropólogos pela imagem como fonte de pesquisa decorre do reconhecimento de que a visualidade orienta parte considerável de nossas ações e desempenho sociais. Uma das tendências promissoras dos estudos de fontes iconográficas, sobretudo com fotografias, trata a imagem comparando-a ou inserindo-a em outros circuitos sociais, funcionais e tecnológicos de uso. Esse procedimento articulador de contextos diferenciados de produção e consumo permite demonstrar como é dinâmico o processo de atribuição de sentido à imagem e identificar as funções que ela desempenha. Pretendemos aqui usar expediente semelhante com o propósito de discutir o potencial das fontes iconográficas para as investigações no campo da História da Educação.

Em primeiro lugar, pretendemos, a partir de um breve quadro histórico, demonstrar a crescente valorização de uma educação visual apta a capacitar os indivíduos à familiarização com códigos e discursos que cada vez mais dependiam de imagens. A valorização da imagem como recurso pedagógico fomentou, por sua vez, a produção de suportes iconográficos especializados, ou seja, de "caráter didático". Para tanto, são mobilizadas imagens produzidas em inúmeros outros circuitos que não aquele do contexto escolar, como é o caso das pinturas históricas oitocentistas, ou das fotografias e dos cartões postais de cidades do século XX.

É a partir de um exercício analítico de um exemplar deste tipo de produto didático calcado na iconografia que pretendemos demonstrar como a resignificação das imagens é resultado de descontextualizações, fragmentações, simplificações formais, generalizações, distorções e justaposições, mecanismos que integram a dinâmica de produção, circulação e apropriação de suportes iconográficos no quadro do que podemos chamar de uma cultura visual urbana.

## **Educar a visão**

O problema da visualidade no contexto escolar insere-se no quadro de criação dos museus escolares no Império, no início da década de 1880. Eles eram parte ativa de uma visão oitocentista que valorizava a instituição museológica e o recurso expositivo como instrumentos didáticos, pois eram espaços privilegiados para o contato com diferentes culturas, no caso dos museus etnográficos, e de formação de uma identidade nacional, no caso dos museus de história. A prática expositiva vinculada às temáticas de cunho nacionalista já vinha ganhando popularidade graças às exposições universais que conjugavam as funções de dar visibilidade para o progresso

tecnológico dos países envolvidos através dos produtos industriais que exibiam. Em todos os casos, o que se tem em comum é a presença de um vasto e diversificado repertório de coisas materiais que dependia fundamentalmente da visão para fazer sentido. Para a presente discussão, interessa-nos sublinhar, como parte do problema da visualidade, esta introdução da cultura material vinculada às novas técnicas de ensino.

Os museus escolares, posteriormente denominados pedagógicos, reuniam biblioteca e toda a sorte de coleções de objetos que pudessem instrumentalizar os professores nas atividades de ensino. O método que ficou conhecido como *Lições das Coisas*, preconizava "o ensino intuitivo de forte apelo visual"<sup>1</sup>. É nessa documentação que vamos encontrar subsídios para a discussão aqui proposta.

Nos catálogos das bibliotecas do Museu Escolar (1886) e da Instrução Pública do Estado de São Paulo (1912), ou ainda nas notas relativas às novas aquisições da Associação Beneficente do Professorado Público do Estado de São Paulo, mantenedora da *Revista de Ensino* (1902-1912) figura, mobilizado pelas disciplinas *Desenho e Trabalhos Manuais*, uma gama considerável e variada de modelos impressos de origem européia, notadamente franceses. Álbuns iconográficos, compêndios, manuais de desenho, repertórios de ornamentais eram justificados pelos professores como substitutos de obras de arte dispostas em museus europeus e auxiliares no ensino, sobretudo aquele relativo aos fatos do passado.

A forma de transmissão desse conhecimento calcado na visualidade exigia aparelhos de projeção que garantissem a plena absorção do conteúdo e eram entendidos como facilitadores pedagógicos. A função dos professores não era formar artistas mas desenvolver o "gosto artístico", não era discutir abstratamente ou dedutivamente os fenômenos mas incentivar uma apreensão intuitiva do mundo. Por isso, educar os sentidos, especialmente a visão, era fundamental.

Desde o primário, o ensino de desenho visava *provocar* as faculdades através do contato com a arte e da observação (Rocca 1896: 218). A intuição forneceria um atalho ao conhecimento prescindindo-se da mediação racional. A palavra "observar" é recorrente nos textos de época. Observar, do latim *observare*, não quer dizer apenas olhar mas implica mensurar, dimensionar, avaliar, acolher visualmente e daí ajustar a códigos preestabelecidos. A observância é o olhar atento e a atenção é precisamente a pedra de toque do regime visual que os indivíduos passam a mobilizar na sociedade industrial moderna. Os alunos(as) estavam sendo treinados para conhecer com precisão os objetos, o que pode ser entendido como parte

---

<sup>1</sup> Rosa Fátima de Souza. *Templos de Civilização: A Implantação da Escola Primária Graduada no Estado de São Paulo (1890-1910)*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998, p 229.

importante, senão fundamental, da formação de uma emergente classe de consumidores. Nessa sociedade de consumo, o reconhecimento de posições ou deslocamentos na pirâmide social ou de sentimentos como a felicidade adquirem mensurabilidade através da cultura material.

O ato de observar volta-se essencialmente para a forma. É a forma dos objetos que interessa a alunos e professores. A forma está diretamente ligada a processos de abstração. Enquanto a volumetria e a textura são empíricas, a forma no desenho é conceitual, implica um processo de síntese do volume contra seu fundo, ou seja, a conversão da tridimensionalidade em representação bidimensional. Tal processo é essencial no quadro de formação técnica necessário para a produção seriada. O projeto, geralmente fruto de um desenho, indica dimensões, forma e proporções que deverão orientar a confecção material. Somente o treino com representações – transformação da realidade empírica em informação conceitual – cultiva observadores aptos a responder à demanda da sociedade industrial.

Mas a "educação da vista" não é privilégio apenas de futuros e promissores consumidores urbanos, ao contrário, ela é extremamente sofisticada nos agentes da produção. Esta função é explícita na disciplina *Trabalhos Manuais*, introduzida no currículo escolar em 1882 por Benjamin Constant, cujo objetivo podemos conhecer graças ao Programa do Ensino de Desenho do Ginásio Nacional (1891)<sup>2</sup>. No âmbito do ensino de futuros produtores, a visão aparece associada ao treino das mãos:

"O desenho disciplina o espírito da criança, assim como os olhos e a mão; desperta-lhe o gosto pela ordem, pela precisão, é um valioso auxiliar de vários outros ramos de ensino."<sup>3</sup>

Formar artesãos fazia parte do ideário liberal para a educação que tinha em Rui Barbosa e André Rebouças seus principais formuladores. Os

---

<sup>2</sup> Programa de Ensino do Ginásio Nacional:

"Artes – Desenho

1º ano: desenho linear: seus elementos, sua divisão em linear á vista e linear geometrico, sua utilidade, importância. Exercícios graphicos das principais figuras geometricas..."

Do 2º ao 5º ano:

Representação de corpos de formas simples; mosaicos e ornatos industriais (2º ano).

Desenho linear geometrico: definições das figuras geometricas, suas propriedades e soluções dos problemas, por processos graphicos, perspectiva linear e das sombras projectadas (3º ano).

Noções das ordens de architectura (4º ano)

Desenho imitativo: paisagens, flores, fructos e animaes, a lápis ou a esfuminho (5º ano)

Paulino Martins Pacheco In: *Revista Pedagógica*. 15 de maio de 1891. Tomo I, n. 6. p.93-94.

<sup>3</sup> *Revista de Ensino* da Associação Beneficente do Professorado Publico de São Paulo – publicação bi-mensal subsidiada pelo Governo do Estado. Anno X no. 3. dez1911. SP, Typographia do Diario Official. p.130.

pareceres de Rui Barbosa, elaborados no início da década de 1880, almejavam uma educação que preparasse para o trabalho industrial. Tanto Rui Barbosa como André Rebouças baseavam suas idéias nos resultados das bem sucedidas experiências inglesa e americana de ensino de desenho<sup>4</sup>. Sucesso avaliado nas exposições universais, que serviam para medir o sucesso econômico de países que haviam investido no desenho e nas artes aplicadas à indústria.

Além das disciplinas *Desenho* e *Trabalhos Manuais*, que diretamente dependiam de modelos visuais especialmente forjados para o manejo das formas (figuras 1 e 2), a iconografia era mobilizada por outras disciplinas como História, História Natural, Geografia, Geologia, Botânica, Ciências Naturais, e até mesmo Moral e Cívica que a usavam como exemplificação de processos manufaturados ou industriais, representação de elementos da natureza (compêndios de flora, fauna), metáforas visuais de conceitos (cartões sobre higiene, comportamento, cidade, campo) e como narrativas ou ilustração de fatos históricos (pintura histórica, retratos de personalidades).

Incorporado ao ensino regular e oficial desde fins do século XIX, este repertório iconográfico de uso escolar direcionado aos professores logra permanência. Se as propostas do museu escolar não se concretizaram na sua totalidade, se o sistema se ressentiu dos poucos insumos e verbas para atualização e manutenção de seu instrumental pedagógico, as iconografias escolares não desaparecem. Sofreram adaptações e nacionalizaram-se, graças ao incremento das indústria gráfica e editorial nos principais centros urbanos a partir da década de 1920. A Editora Weisflog em São Paulo, considerado o centro da vanguarda no campo da educação moderna liderada por Lourenço Filho, era o carro-chefe das publicações de cunho teórico e de uso didático. Cartilhas, manuais de desenho, história e geografia, e os famosos cartões ilustrativos (figura 3) eram adotados pelas escolas públicas.

## **Iconografias para alunos**

No mercado editorial e gráfico, o elenco de produtos iconográficos oferecido aos professores e alunos incluía as enciclopédias ilustradas, os cartões para recortar, os adesivos e decalques, destinados à pesquisa, cópia e ilustração dos cadernos e trabalhos escolares. Para estes

---

<sup>4</sup> Sobre o assunto, cf., Ana Mae Tavares Bastos Barbosa. *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp.61-62.

últimos, o público-alvo eram os alunos e suas famílias. O Museu Paulista conta com algumas coleções iconográficas que reúnem cartões (no formato de cartões postais), adesivos, decalques e *posters* de uso pedagógico, compreendendo um longo período do século XX – da década de 1920 aos anos 70.

Tanto a produção de uso pedagógico quanto aquela dirigida a alunos, guardam em comum algumas características quanto ao modo de operação de seus conteúdos iconográficos. O primeiro deles é a utilização de material já existente, que pode simplesmente ser reproduzido, na íntegra ou em partes, ou seja, "adaptado" aos objetivos escolares.

É recorrente, por exemplo, o uso, em livros didáticos e adesivos, de reproduções fotográficas de pinturas históricas produzidas no século XIX e XX – o enforcamento de Tiradentes, o Descobrimento do Brasil, as inúmeras fundações de cidade ou as cenas de batalhas, para citar os mais conhecidos. Via de regra, não há referência à imagem matriz que deu origem àquela reprodução, nem mesmo se menciona a instituição onde o original poderia ser encontrado. A informação de que se trata de pintura produzida muito posteriormente ao fato histórico representado é, muitas vezes, desconhecida do próprio professor. Assim, embora a imagem apresente-se na sua íntegra em termos de conteúdo, o **deslocamento** de circuito (do museu para o livro, por exemplo) de maneira descontextualizada implica em perda de informações ou, pior, produz informações equivocadas. As dimensões do original raramente são mencionadas, ou mesmo a técnica de confecção. O desconhecimento das condições de produção da imagem contribui enormemente para a leitura acrítica de seu conteúdo por crianças e adolescentes (e professores), usuários desse repertório pseudo-documental. Ao se desprezar o circuito da imagem, ela passa a ser entendida como algo fora do contexto social. Ilustrando a História, porém dela excluídas, as imagens "pedagógicas" apresentam-se como a síntese autêntica dos fatos passados.

A **cópia** é outro recurso e, nestes casos, desenhistas das editoras copiam de pinturas ou fotografias os elementos que permitam ilustrar o tema geral de um capítulo do livro didático, o cartaz temático, ou ainda os adesivos para trabalhos escolares (figuras 4 e 10). Aqui já começam as alterações que distanciam ainda mais a reprodução de seu original – mudanças nas proporções, na perspectiva, ou a fragmentação, por exemplo, quando se trata de extrair um determinado personagem de seu contexto.

Portanto, além do deslocamento de circuito acima aludido, o próprio conteúdo sofre alterações, denunciando uma manipulação que já fornece pistas ao historiador que elege a iconografia como plataforma de

problemáticas ligadas à construção de discursos pedagógicos, que estão na base das, às vezes involuntárias ou mesmo inconscientes, alterações.

Mas são nas **adaptações** que melhor podemos avaliar como ocorrem os processos de deslocamento de circuito suas conseqüências.

Na década de 60, a ilustração de trabalhos escolares passa a contar com mais um recurso, que veio abalar o reino dos adesivos e decalques. Quem, nascido em fins dos anos 50 e na década de 60, não se lembra das séries de *Desenhocop*?

Idealizado como recurso para os alunos, na ilustração de seus cadernos e trabalhos escolares, o *Desenhocop* é absolutamente exemplar das operações de resignificação pelas quais a imagem passa ao ser integrada em outro circuito que não aquele para o qual foi produzida originalmente. É preciso deixar claro, no entanto, que trataremos de alterações de sentidos no âmbito do objeto iconográfico produzido e apresentado ao consumo sem nos estendermos às várias formas de apropriação que ele certamente sofreu.

O *Desenhocop* consistia em publicações seriadas, divididas por temas correspondentes ao currículo escolar – Ciências Naturais (vertebrados, mamíferos, etc.), História do Brasil, Geografia e 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 para o papel. A intenção parece ter sido dar à ilustração um aspecto de desenho manual, como se tivesse sido executado pelo próprio aluno. Para atingir tal efeito, observamos uma operação redutora dos traços empregados. Detalhes que dificultariam ou impediriam a leitura após a cópia são eliminados. A idéia de síntese preside toda a publicação. Na verdade, cada página do caderno de *Desenhocop* é dedicada a temas como "O progresso", "Evolução da Ciência e Tecnologia", "Comunicações" ou "Riquezas Nacionais" (figura 5).

Assim estruturado, o *Desenhocop* revela-se um conjunto de estereótipos, cujos elementos iconográficos apresentam tal recorrência em outros circuitos que permitiria a sua identificação imediata apesar dos traços econômicos. A eficácia da proposta depende de associações previamente existentes apreendidas dentro do quadro pedagógico ao qual nos referimos brevemente acima. Para o historiador, o *Desenhocop* pode funcionar como uma fonte documental riquíssima, por se tratar de um repertório de imagens apropriadas pela sociedade e transformadas em verdadeiras narrativas cívicas. Após a descontextualização e a simplificação a imagem está pronta para uma das principais operações de sentido que é a generalização, resultado da perda do referencial real do conteúdo da imagem e de sua produção original e da difusão anterior maciça de "versões" desse original.

## Um exercício escolar...

Este é o caso das duas imagens do *Desenhocop* dirigido à quarta série do antigo primário que ilustram as cidades brasileiras – São Paulo e Rio de Janeiro. No caso de São Paulo, a legenda chama a atenção para a "sobrepunção e beleza arquitetônica" (figura 6). Pouquíssimas informações iconográficas permitem identificar o local escolhido. No caso de São Paulo, a torre do Banco do Estado de São Paulo, à esquerda, seguida à frente pelo bloco facetado do edifício do Banco do Brasil e, em primeiro plano, as linhas diagonais e curvas do viaduto do Chá. Estes três elementos são os únicos que aparecem com um pouco mais de detalhes, assim com o Cristo, o Pão de Açúcar e as linhas da Baía de Guanabara.

A São Paulo que vemos é, na verdade, uma "estilização" (redução de traços) de uma recorrente fotografia do viaduto do Chá. O viaduto foi, por toda a primeira metade do século XX, o tema preferido dos cartões postais. A mesma imagem no suporte postal, produzida na década de 50, traz legenda que identifica o local. O cartão postal já constitui produto iconográfico cujo sentido se concretiza graças a uma operação metonímica. Associado ao fenômeno do turismo, sua função é representar a cidade por uma de suas partes, geralmente aquele de maior carga simbólica para a sociedade local. A grande quantidade de fotografias relativas ao viaduto do Chá produzida na década de 1940 e 50 é uma evidência dos valores daquela sociedade. Não de valores dos quais compartilham toda a sociedade, é mister sublinhar. A região central de São Paulo concentrava a vida econômica. A circulação (representada pelo viaduto e avenida) e a construção verticalizada (o *skyline*) são valorizadas em detrimento da fruição e do estar. Nova Iorque é o grande modelo. A cidade mercadoria em que São Paulo vinha se transformando tem nesses postais sua expressão máxima.

No álbum comemorativo do IV Centenário de Fundação da Cidade de São, editado pela Melhoramentos (Figura 7), a fotografia tirada do mesmo ângulo substitui a legenda de identificação pela legenda valorativa. Nesse caso, já temos uma imagem à qual foram atribuídos outros sentidos. Destituída de sua identificação específica, ela assume a vocação de representar a cidade. A tomada de vista panorâmica por si já favorece generalizações pois o detalhe é pouco visível. As imagens deste tipo de álbum integram outro circuito que não o do cartão postal mas cujo público-alvo é semelhante - o turista, e também constroem um discurso calcado na metonímia. Do cartão postal para o álbum, a imagem urbana já sofre a primeira operação de resignificação – a sua identificação não é mais topográfica, mas funcional e valorativa. É com essas novas camadas de

sentido que uma parte do centro expandido de São Paulo, mais precisamente o Vale do Anhangabaú, chega ao *Desenhocop*, passando a integrar um circuito completamente diverso. Na imagem desenhada desapareceram as pessoas, os carros, a ação, enfim, que nas imagens anteriores transmitiam o sentido de dinamismo, movimento, diversidade e complexidade, atributos que completam a noção de metrópole. Além disso, a fotografia, mesmo já com alto grau de tipificação, explora a crença no instantâneo, o que legitima o conteúdo iconográfico veiculado. Na imagem do *Desenhocop* ficam apenas as construções.

Título e legenda na página do *Desenhocop* são muito importantes porque apontam para uma mudança de função da imagem de São Paulo no repertório dos anos de 1940 e 50 difundidos em álbuns e cartões postais:

"AS MAIORES CIDADES BRASILEIRAS

Entre as maiores metrópoles brasileiras destacam-se: São Paulo, pela sua sobrepujança e beleza arquitetônica e o Rio de Janeiro, apreciado pelas suas inúmeras belezas naturais que a converte num grande centro turístico internacional" (*Desenhocop Para Ilustrar Temas Escolares. Quarta Série. S.c.p., s/d., p.35.*)

Para os alguns da quarta série uma década depois do grande *boom* de verticalização e metropolização da cidade de São Paulo, não interessa, nem é mais necessário, uma campanha de divulgação e convencimento da força desta cidade como carro-chefe do país. Este lugar, construído politicamente desde ao anos de 1920, já está conquistado. Apesar de não estar ausente nos repertórios e circuitos anteriores, o grande tema urbano do *Desenhocop* não é a cidade mas a nação. Assim, o eixo narrativo dessas imagens e textos é a idéia de um Brasil. O termo de comparação de uma região selecionada de uma determinada cidade não é outra região mas outra cidade. É por isso que o processo de simplificação pode ser levado ao extremo, sem comprometer, pelo contrário, tornando mais eficaz a dupla função que deve cumprir: auxiliar a transposição dos traços do *Desenhocop* para outro suporte e garantir a memorização da lição que se quer dar.

Em torno do eixo narrativo "Brasil" oferecido pelo título agregam-se outros valores detalhados na legenda e, principalmente, nas imagens. No caso de São Paulo, a sua principal característica, a economia aparece definida aqui por seus resultados: as edificações. O que temos é uma idéia de cidade que corresponde à realidade e interesses de apenas um setor da sociedade e, graças ao circuito escolar, passa a ser assumida como uma representação hegemônica. Através de recursos pedagógicos como esses chegam às crianças aquilo em que seus pais já foram induzidos a acreditar, para que preservar o antigo tecido urbano colonial se as edificações modernas são associadas a valores tão positivos a ponto de serem escolhidas como símbolos nacionais de progresso? Nessa direção

muito se explica sobre o descaso com as questões de preservação do patrimônio arquitetônico por parte da sociedade paulistana.

Por outro lado, a criança que observa as duas imagens, de São Paulo e Rio de Janeiro, está sendo induzida a acreditar que o progresso e "a beleza arquitetônica" da cidade não compromete a "beleza natural", já que ela vem justaposta aos edifícios paulistanos representada pela paisagem carioca. Chega a ser constrangedora a disparidade entre montanhas e mar abraçados pelo Cristo e o tecido urbano transformado, no desenho, em pequenos retângulos inacabados, irregulares e distribuídos esparsamente ao pé dos morros. A São Paulo do *Desenhocop* foi produzida com régua – todas as linhas são retilíneas (com exceção da curva estrutural do viaduto do Chá, que, se retirada, não caracterizaria o viaduto como tal) e os ângulos retos. O Rio de Janeiro é feito sem esquadro – todas as linhas são irregulares, curvas e tortuosas (com exceção do Cristo, que garante o reconhecimento da cidade carioca). Enquanto a São Paulo dos álbuns e postais buscam a constituição de uma imagem urbana compatível com as metrópoles internacionais, a São Paulo do *Desenhocop*, sem descartar o formato cosmopolita valorizado, mas agora mergulhada em séries sobre a história do Brasil, rearticula-se à idéia de nação, inserindo-se numa lição visual de moral e cívica. A especialização espacial da cidade, própria da dinâmica capitalista, apresenta-se agora em termos nacionais, opondo cidades. Vê-se que a trama complexa que se estabelece para alcançar o consenso social logra sucesso quando se consubstancia em pequenas ações e produtos, como a publicação do *Desenhocop*.

Outro uso exemplar de um tipo de arranjo formal que estabilizou-se na representação de personalidades é o retrato enquadrando o rosto ou o busto (Figuras 8, 9). As matrizes formais do retrato, especialmente do busto, remontam à cultura greco-romana; proximamente à tradição dos retratos flamengos. No século XVIII, os bustos escultóricos marcam o estilo Império, criado na França durante o governo de Napoleão. Nele foram utilizados emblemas da Roma Imperial, como os bustos de guerreiros em armadura<sup>5</sup>. No século XIX, os assim chamados artistas-fotógrafos vão produzir uma série de retratos, muitos de corpo inteiro e meio corpo, é verdade, mas que ressaltavam sobretudo o rosto. A expressão facial, seguida de posturas corporais não padronizadas, deveriam espelhar a personalidade e as características únicas do fotografado. No século XIX e XX, os bustos estão presentes nas comemorações e decoração públicas, eram comuns retratos pintado ou fotográfico de autoridades nas paredes dos escritórios de funcionários públicos de algum prestígio. Bustos e efígies são formas de

---

<sup>5</sup> Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978 (1ª ed. 1948), p.350.

representação de poder fundamentais na construção da identidade masculina.

É justamente com a fotografia que o busto ou o rosto irá se firmar e se difundir, em escala de massa. Em contrapartida ao retrato de corpo inteiro, intensamente praticado no século XVIII pela aristocracia européia, o retrato de rosto ou busto é a forma de representação por excelência do homem moderno, afinado com a elegância e sobriedade do burguês francês ou do *gentleman* inglês. A sobriedade masculina e a personalidade marcante do homem deveriam estar em oposição à exuberância corporal da indumentária e acessórios decorativos femininos.

Em São Paulo, o aumento de estabelecimentos fotográficos e a diversidade de produtos neles comercializados a partir do último quartel do século XIX indicam a rápida absorção da fotografia mesmo numa cidade ainda acanhada, que não se comparava ao Rio de Janeiro. Os retratos que circulam no contexto escolar indicam, de imediato, a solenidade e importância da personagem. Esta associação envolve os recursos formais recorrentes na prática fotográfica do século XIX. Novamente aqui, falamos da migração de representações entre diferentes circuitos e de como os sentidos originais podem ser reforçados, sobrepostos ou descartados durante esses processos. No caso do retrato, a solenidade, a idéia de importância pública e respeitabilidade aderiram ao enquadramento formal do busto ou do rosto, pelas razões acima apontadas. Vejamos como esse processo se dá.

O retrato não é realista. Ele condensa uma idealização do indivíduo. Partindo deste pressuposto, Annateresa Fabris sugere a análise do retrato a partir de um duplo viés – o sentido da pose e o sentido da pausa, seu complementar. Na pose temos o sujeito que se apresenta socialmente utilizando como suporte a pessoa que existe no momento de pausa entre um *click* e outro, ou seja, o corpo na sua acepção biológica sobre o qual vestimentas, ornatos e expressões comunicam a imagem de uma idealização<sup>6</sup>. Mas, concretamente, de que maneira podemos visualizar no retrato essa idealização do sujeito e qual a função social que esse mecanismo cumpre?

A imagem ideal pretendida para o retrato dependia quase exclusivamente do fotógrafo. A sua habilidade em interpretar o sujeito que o cliente ambiciona ser no momento da pose define o teor artístico do resultado final. Os manuais do século XIX revelam as noções de beleza e harmonia desejadas na composição fotográfica<sup>7</sup>. O paradoxo aludido por

---

<sup>6</sup> Annateresa Fabris. *A Pose Pausada. Comunicações e Artes*, São Paulo, v.12, n.16, p.70-4, 1986.

<sup>7</sup> Ricardo Mendes. *Descobrimo a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)* In: FABRIS, Annateresa. *Usos e Funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, pp.83-130.

Fabris se expressa claramente nesses manuais: quanto mais natural a imagem ideal mais artística ela é. Sim, o bom fotógrafo é aquele que domina essa técnica saudada pela sua capacidade de mimésis ou reprodução fiel da realidade de modo a tornar natural o ideal do cliente, produzindo, assim, um retrato artístico!

Algumas palavras chaves extraídas desse manuais, verdadeiras pérolas aos olhos de hoje, servem-nos para entender noções correntes no século XIX acerca da beleza, do natural e da arte. A qualificação de artístico para o retrato de qualidade sugere a existência de cânones oriundos da arte acadêmica, tradicional, baseada em noções de equilíbrio que remontam à perspectiva renascentista e que ainda nesse momento são os critérios norteadores da fotografia, ainda desprovida de uma linguagem própria.

No que se refere à composição natural, quatro aspectos se destacam: a representação do volume, o enquadramento da figura humana, a direção do olhar, a ambientação (pano de fundo). Os recursos para uma composição mais artística dependem do uso da luz, que pode "apagar" o modelo ou ressaltar a graciosidade das formas e dos volumes; da orientação do fotógrafo na conformação da pose, evitando, por exemplo, o olhar direto para a câmara, que resultaria numa expressão tola ou até doentia, tomando cuidado com o posicionamento dos pés e das mãos, evitando desproporções que pudessem parecer grotescas e "bem" arranjando os recursos cênicos que dispõe – adornos, mobiliários, telões, objetos como pássaros empanados, pedras artificiais, livros, cavaletes, castiçais, esculturas etc.

Para cada recurso acima elencado, podemos levantar hipóteses quanto às suas funções e participação na produção de sentido no contexto em que se deu a produção fotográfica do retrato. A valorização do indivíduo na sociedade do século XIX corresponderia à centralização do corpo no espaço fotográfico em primeiro plano, por exemplo. Na análise de um conjunto fotográfico do século XIX pertencentes a uma família da região do Vale do Paraíba, Ana Maria Mauad, historiadora da imagem, nos chama a atenção para a recorrência da figura masculina enquadrada no busto, enfatizando, assim, suas características fisionômicas<sup>8</sup>. A importância do busto como representação masculina no espaço doméstico também já foi demonstrada<sup>9</sup>. O olhar, a diversidade de cabelos, bigodes e barbas. Esses elementos constituem o traço individualizador para o homem. Esta forma de representação da autoridade masculina se disseminou em revistas e jornais ao longo do século XX (figura 10), chegou aos adesivos e ao *Desenhocop* e

<sup>8</sup> Ana Maria Mauad Essus. Resgate de Memórias. In: Eduardo Schnoor e Hebe Maria Mattos de Castro. *Resgate, um janela para o oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 99-138.

<sup>9</sup> Vânia Carneiro de Carvalho. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Depto de História da FFLCH-USP, 2001. Tese (Doutorado).

na era pós-moderna consagrou-se nos jornais televisivos – qual o peso do enquadramento em busto do Cid Moreira para a credibilidade do Jornal Nacional? Certamente não é irrelevante, já que o padrão internacional é esse. Mas, novamente, o eixo temático em torno da idéia de nação provoca, no *Desenhocop*, o movimento inverso ao sentido que se buscou dar ao busto, ou seja, a valorização do traços fisionômicos masculinos de determinado indivíduo reconhecido socialmente, ou ao menos pelos seus familiares, como digno de destaque e representação. Se compararmos os adesivos com retratos de Fernão Dias, D.Pedro II, Juscelino Kubitschek e Getúlio Vargas (figura 8) com os três bustos do *Desenhocop* nos surpreenderemos pelo subtração de detalhes em suportes tão próximos. Café Filho, Carlos Luz e Nereu Ramos são representados com os mesmos traços fisionômicos (figura 9). O objetivo era ensinar crianças entre 8 e 11 anos a desenhar e, ao mesmo tempo, "aprender" através do desenho simplificado a respeitar figuras públicas assim apresentadas. Se a imagem serve para "tornar" mais próximo, concreto e "real" aquilo que retrata, neste caso, a homogeneização dos rostos nos apresenta algo abstrato e vazio. Chegamos a uma receita, não sabemos se eficaz, mas que de certo subestimou enormemente a capacidade cognitiva infantil.

O nosso objetivo foi demonstrar o potencial das fontes iconográficas para entender a conformação de discursos e representações sociais, ou seja, entender que a imagem não é reflexo de processos econômicos e sociais, mas os integra de maneira atuante. Com os exercícios tivemos a intenção de apresentar um pouco da metodologia de análise da imagem e como esta metodologia não pode e nem deve se restringir apenas a uma análise de conteúdo. A análise formal e o circuito de produção circulação e consumo/apropriação nunca devem ser desprezados.



c) Pequenos objectos com arestas ou linhas rectas e curvas (calsinhas diversas, taboinhas, cubos, prismas, solidos em cartão ou barro, feitos pelos alumnos nas aulas de trabalho manual).

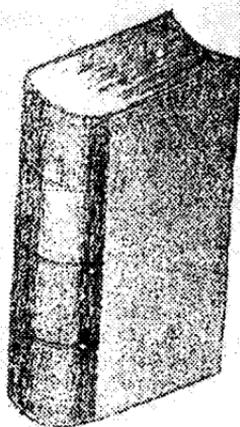
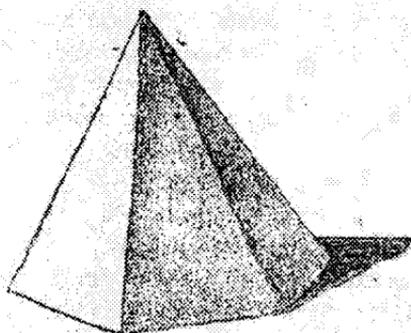


Figura 1 - Revista de Ensino da Associação Beneficente do Professorado Publico de São Paulo - publicação bi-mensal subsidiada pelo Governo do Estado. Anno XI no. 4. Março/1912. SP, Typographia do Diário Official p. 66.

d) Objectos com faces e aréas rectas ou curvas symétricas (pequenos vidros, copinhos, chicaras, tijellias) etc. ;



Todos estes modelos serão apresentados de modo que possam ser desenhadas em tamanho natural, simples ou combinados, constituindo os primeiros e seguros passos que animem o alumno a ter confiança em si mesmo.

A medida que elle progredir, poder-se-lhe-á permittir que esboce ou represente outros objectos, cousas ou animaes, em tamanho proporcionalmente diminuido, de modo a darem uma idéa da cousa representada, e com a elegancia possível, começando a determinar o claro-escuro, isto é, dar vida á cousa representada, ultimo passo na escola primaria.

Para isto conseguirem, porém, os professores precisam resolver-se a dar o exemplo.

Antes de dar a lição, o professor precisa ensaiar no quadro negro a representação do objecto que ha de servir de lição, conforme elle a vê, e em tamanho natural.

Figura 2 - Revista de Ensino da Associação Beneficente do Professorado Publico de São Paulo - publicação bi-mensal subsidiada pelo Governo do Estado. Anno XI no. 4. Março/1912. SP, Typographia do Diário Official p. 66., p.67



D. PEDRO I NA FRAGATA "UNIÃO"



ALMIRANTE BARROSO - BATALHA DO RIO DE JANEIRO

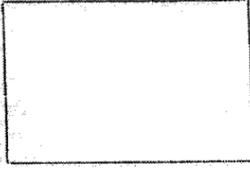
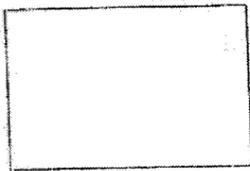


FUNDAÇÃO DE SÃO VICENTE



PRIMEIRA MISSA  
Frei Henrique Soares de Coimbra  
25 de abril de 1500

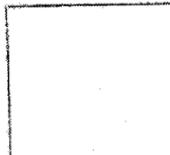
Figura 3 - Cartões ilustrados. Editora Melhoramentos. Acervo Museu Paulista da USP.



**118** ...manda ao Rio aquele que será o Patriarca da Independência. É o dia 23 de dezembro de 1821: Viagem da Natividade. ... Viagem do Natal de um Império ao Brasil... E José Bonifácio convence o Príncipe Dom Pedro de que deve desobedecer a ordem paterna que o chama à Corte de Lisboa... E então o Príncipe? ... É a conselho do grande Paulista...

**119** ...e a rogo dos oito mil brasileiros que assinam uma representação, Dom Pedro responde ao Presidente do Senado e da Câmara do Rio de Janeiro — «Como é para bem de todos a felicidade geral da Nação, diga ao povo que fico! Essa última palavra — «fico» — era a palavra da Independência do Brasil... Chegou a São Paulo o seu eco, de mistura...

**120** ...com o de um decreto português redigido o Príncipe a simples Governador de três províncias: Rio, São Paulo e Minas e com o de conhecimento para a guarda do Regente pedindo o auxílio dos Paulistas para combater a divisão lusa do general Jorge de Aviz... E, pois, marcham logo para o Rio os «Luzes Paulistas», corpo expedicionário de 1.150 homens, que comanda o Coronel Luiz José Gonçalves... Enquanto isso...



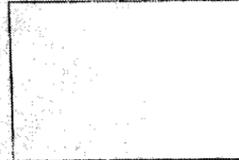
**121** ...aquele, em São I a política descom responder o Gover non ao que dele esperava o aclamava naquele passado 29 1821, e não podia vê-lo sem lembrar Andrade... E eis que de 1822, inesperadamente, dois tem tambores, sei das casas querias a troupa, que se avor de São Gonçalo... E logo a varic, que, comandado pel Francisco Inácio de Sousa Queiroz, óste lotando o nome, veio a chamar-se «Guarda de Francisco Inácio... Mas...

**O DIA DO FICO**  
9 de janeiro de 1822

...são verde e amarelo: INDEPENDENCIA OU MORTE! E, montado...

...em sua besta bôia gadeado, com sua comitiva, entra a galope em São Paulo... Espalhas a guerra nova... Artistas o... Par posso o Príncipe no le nosões a nossa Cidade e nascendo um Império... E Teatro da Óperas, em espetá, o padre Edictoson Xavier

Ferriz, do camarote número 11, aclama Dom Pedro «Primeiro Rei do Brasil»...



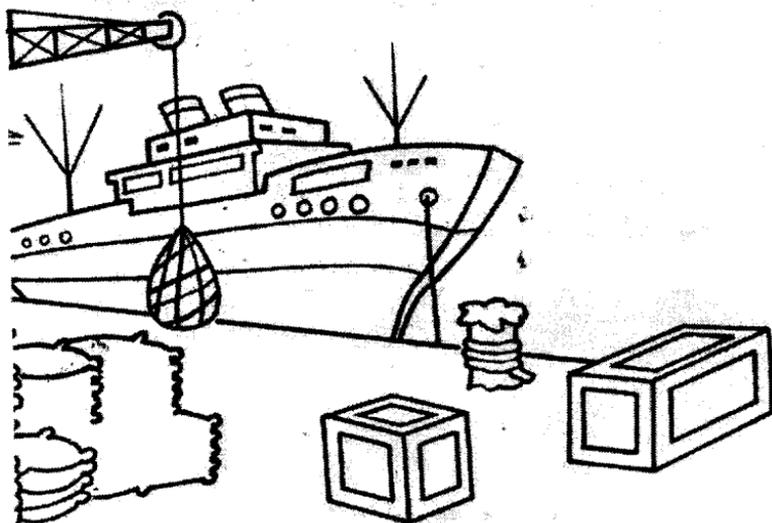
**124** ...Eis fundado em São Paulo, por um Príncipe ocoo, em dois moiores Impérios do mundo... Por isso, porque em São Paulo germinou a sêda de nossa emancipação política, e em São Paulo se fez ela fruto, logo no dia seguinte, ao dia proclamação, cria Dom Pedro uma Guarda Cívica, à qual atribui o justo título de «Substituta da Independência Brasileira... e no dia 10...

**125** ...desse setembro glorioso, parte o Príncipe para o Rio. E aí, já em sua Cête própria, Dom Pedro, reconhecendo na Capital Paulista o berço histórico de seu Império, concede-lhe o título de «Imperial Cidade»; e a lá, que se antecipara nos lutas pela nossa soberania cogitamosando o Príncipe de «Defensor Perpétuo do Brasil», dá o título de «Municipalissimas... Não apenas...

**126** ...da nossa libertação política sendo também da Abolição da escravatura acríam os Paulistas os procurares. Pois eis que, tendo esta Província enviada ao Rio os seus constituintes nacionais, entre eles está José Bonifácio de Andrada e Silva, que apresenta a consideração da Assembleia o primeiro projeto de lei visando a extinção do tráfico negro no Brasil... E sentindo os Paulistas que...

Figuras 4 - Álbum de Figurinhas comemorativo do IV Centenário da cidade de São Paulo. Acervo Museu Paulista da USP.

**RIQUEZAS NACIONAIS**



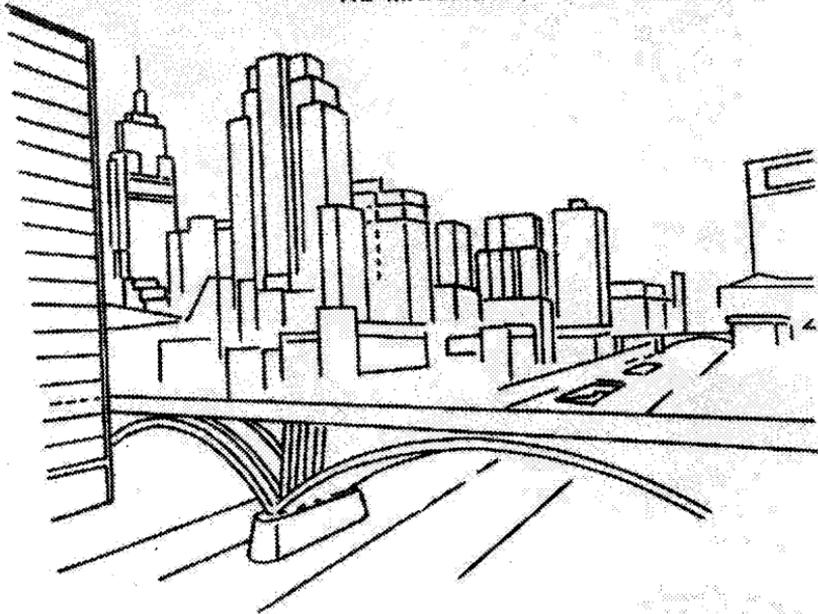
Nestes últimos anos, o Brasil vem alcançando um bom nível de desenvolvimento no setor industrial e na agricultura.

A extração de minérios e de petróleo, as exportações de café e cacau, podem ser citadas como exemplo.

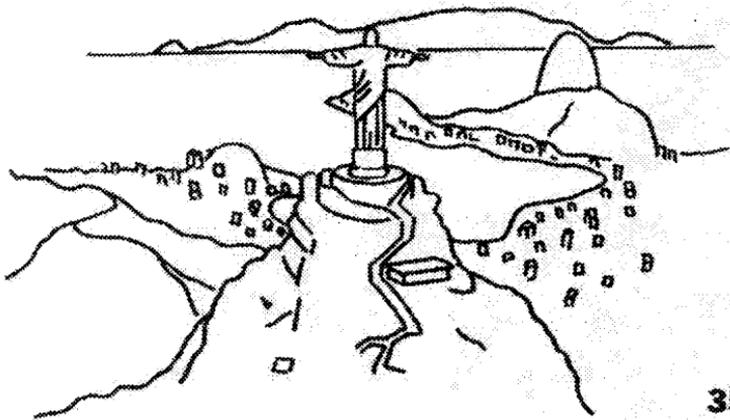


**Figuras 5 - Desenhocop Para Ilustrar Temas Escolares.** Terceira Série. S.c.p., s/d., p.23. Coleção particular.

## AS MAIORES CIDADES BRASILEIRAS



Entre as maiores metrópoles brasileiras destacam-se: São Paulo, pela sua sobrepujança e beleza arquitetônica e o Rio de Janeiro, apreciada pelas suas inúmeras belezas naturais que a converte num grande centro turístico internacional.



35

Figura 6 - *Desenhocop Para Ilustrar Temas Escolares*. Quarta Série. S.c.p., s/d., p.35.  
Coleção particular.



Situada num planalto de 600 metros de altura, levanta a cidade de São Paulo as fachadas de seus gigantescos edifícios para a céu brasileiro. Graças à inextinguível e inexcedível operosidade de seus filhos, ela se transformou, dentro de poucos anos, no maior centro industrial da América Latina.

Lying on a plateau about 2600 feet above sea level São Paulo lifts the façades of its great buildings toward the Brazilian sky. Within a few short years it has become the industrial center of South America.

#### Página oposta

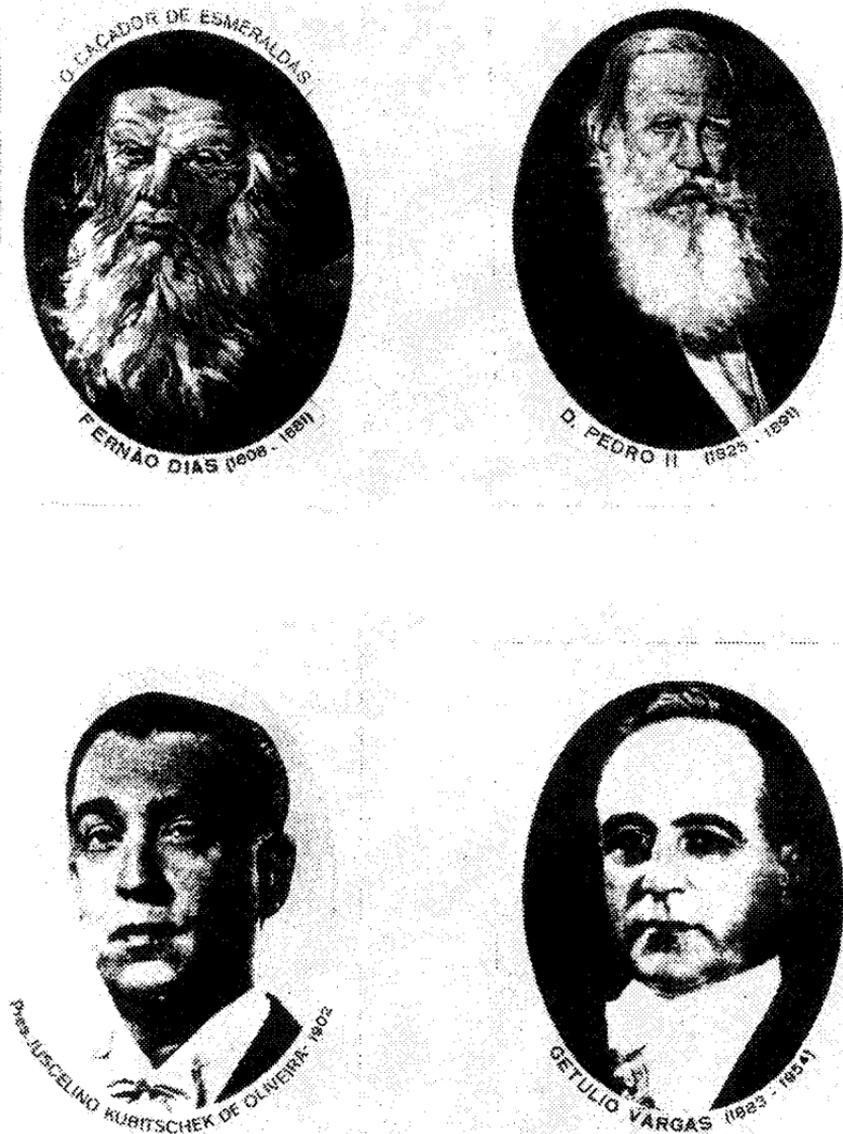
Moderna rodovia liga o importante pólo de Santos a São Paulo.

Modern highways lead from Santos into the country.

Em linha sinuosa o majestoso e popular Via Anchieta transpõe a Serra do Mar para ganhar a planície paulista.

In zigzag lines the highway, called the "Serra" from Santos up to São Paulo,

**Figura 7 - Isto é São Paulo.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 1954, s/p.



**Figura 8** - retratos adesivos de Fernão Dias, D. Pedro II, Juscelino Kubitschek e Getúlio Vargas. Acervo Museu Paulista da USP.

CAFÉ FILHO — CARLOS LUZ — NEREU RAMOS

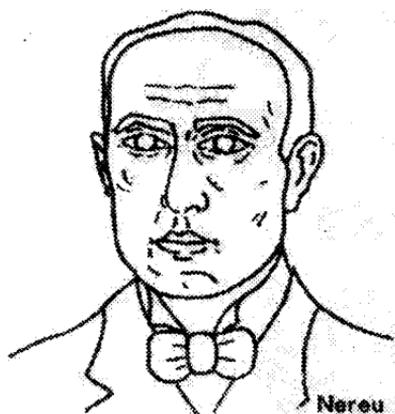
Com o suicídio de Getúlio Vargas passaram pela presidência respectivamente entre 1954 e 1956:



Café Filho



Carlos Luz



Nereu Ramos

Figura 9 - retratos de Café Filho, Carlos Luz e Nereu Ramos. *Desenhocop Para Ilustrar Temas Escolares*. Quinta Série. S.c.p., s/d., p.16. Coleção particular.



(figura 10) RETRATO fotográfico impresso do Conselheiro Antonio Prado, Presidente do Banco do Commercio e Industria de São Paulo. *Estado de São Paulo*. Barcelona: Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918. Reprodução de José Rosael. Acervo do Museu Paulista da USP.

**Figura 10** - Retrato fotográfico impresso do Conselheiro Antônio Prado, Prsidente do Banco do Commercio e Industria de São Paulo, publicado em *Estado de São Paulo*. Barcelona: Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq & Cia, 1918. Acervo do Museu Paulista da USP.

Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho são doutoras em História pela USP. Historiadoras atuantes na área de Cultura Material, desde 1990 exercem atividades de curadoria de documentos visuais no Museu Paulista da Universidade de São Paulo. São autoras do livro *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo -1887-1954* (Campinas: Mercado de Letras, 1997) e de inúmeros artigos sobre o tema em revistas científicas.

E-mail: [sflima@usp.br](mailto:sflima@usp.br)

Recebido em 06/03/2003.