

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS CIÊNCIAS SÓCIOECONÔMICAS E HUMANAS
PROGRAMA DE MESTRADO INTERDISCIPLINAR TERRITÓRIOS E
EXPRESSÕES CULTURAIS NO CERRADO

GIOVANNA CAROLINA SILVA

JANELAS DO CERRADO PARA O MUNDO:
O movimento *Urban Sketchers*.

Anápolis

2020

GIOVANNA CAROLINA SILVA

**JANELAS DO CERRADO PARA O MUNDO:
O movimento *Urban Sketchers*.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER), da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Oliveira.
Coorientadora: Profa. Dra. Milena D’Ayala Valva.

Anápolis

2020

GIOVANNA CAROLINA SILVA

JANELAS DO CERRADO PARA O MUNDO:

O movimento *Urban Sketchers*.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER), da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Oliveira.
Coorientadora: Profa. Dra. Milena D’Ayala Valva.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria de Fátima Oliveira
Presidente / UEG-TECCER

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva
Examinador (a) interno/UEG-TECCER

Profa. Dra. Luana Miranda Esper Kallas
Examinador (a) externo/Arquitetura e Urbanismo na FAV UFG

Anápolis, março de 2020

Às minhas Marias: Maria de Fátima e Silva,
Maria de Fátima Oliveira, Maria Carolina
Silva Chang.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus, força divina que me sustenta a cada manhã.

Agradeço à Mariah, minha querida filha, presente diário, alegria que conforta, abraço que me alimenta.

Agradeço a meus pais, Luiz e Fátima, pelo apoio, pelo acolhimento, pela companhia diária, pelo cuidado com a “pequena”, sempre que tive que estudar.

Agradeço à professora Fátima, Dra. Maria de Fátima Oliveira, que me aceitou como orientanda, que me acolhe em cada orientação com um afeto materno. Que “puxa minha orelha” com delicadeza e sem deixar vestígios. Que com um abraço fraterno colheu algumas lágrimas minhas durante essa caminhada, fazendo delas texto poético de apoio.

Agradeço à professora Milena, Dra. Milena D’Ayala Valva, pela orientação desde os tempos da graduação, e que hoje retira o título “professora” para falar comigo com fraterna amizade.

Agradeço ao professor Ademir, Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva, pela oportunidade do encontro com uma face desconhecida da arte, o documentário, e pelas orientações assertivamente poéticas.

Agradeço à professora Luana, Dra. Luana Miranda Esper Kallas, pela colaboração em fases decisivas dessa dissertação.

Agradeço ao *Sketcher* Fernando Simon por me conceder uma entrevista esclarecedora que fez parte do documentário “*Urban Sketchers*” trabalho final da disciplina Literatura, Arte e Audiovisual no Cerrado, por me ter entregue seus 100 primeiros cadernos de viagem (*sketchbooks*) para meu deleite visual e investigativo, pelas imagens concedidas para serem utilizadas e ‘auscultadas’ (ouvidas em seus significados mais íntimos, captando o que há de subentendido nelas) nesse trabalho.

Agradeço à Jota Clewton pela concessão de algumas de suas obras primas desenhadas, que serviram para o meu deleite e serão apreciadas pelos leitores dessa dissertação.

Agradeço ao Thiago Telles, por me dizer diariamente: “Força! Hoje vai render!”

Agradeço a Universidade Estadual de Goiás e ao programa ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER) pela oportunidade de melhoramento intelectual.

Agradeço a cada um dos colegas do mestrado, Adrielly, Ana Laura, Alaor, Alexandre, Carlos, Daniel, Dario, Eder, Jéssica, João Paulo, Luan, Marcelino, Nélia, Osvaldo, Pedro, Ronaldo e Sirlene, pelas orientações, colaboração, risadas e abraços.

Agradeço a cada um dos professores que tiveram comigo nesta caminhada, os da infância, da adolescência, da fase adulta, e em especial aos que me abriram os horizontes pela pós-graduação no TECCER; Dra. Adriana Aparecida Silva, Dra. Divina Aparecida Leonel Lunas Lima, Dra. Dulce Portilho Maciel, Dr. Fernando Lobo Lemes, Dr. Glauber Lopes Xavier, Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira, Dra. Poliene Soares dos Santos, Dr. Robson Mendonça Pereira e Dra. Josana de Castro Peixoto.

Agradeço aos colaboradores da limpeza que prepararam nossas salas, corredores, pátios, banheiros, e sempre me receberam com gentileza.

Agradeço ao pessoal da cantina pelo pão de queijo quentinho com chá de canela.

Agradeço por fim, àqueles que não foram citados, mas que de alguma forma me auxiliaram nessa jornada.

Muito Obrigada!

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. [...] Arde pelo resplendor, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, posto que está destinada a apagar-se [...] Finalmente, a imagem arde pela memória. [...] mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: Não vês que ardo?
(DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

RESUMO

A pesquisa analisa o movimento internacional de desenhadores *Urban Sketchers* por meio de seus desenhos, croquis e diários gráficos. Busca compreendê-lo no espaço do Cerrado goiano, particularmente por meio da análise de leituras gráficas de alguns espaços urbanos da Cidade de Goiás, feitos por desenhadores com diferentes olhares sobre a cidade. O principal objetivo do estudo foi refletir sobre essa nova estética enquanto atividade cultural contemporânea, preceptora e reveladora de ambientes urbanos, por meio de leituras visuais pessoais. Foram investigados temas como o croqui de costumes, o fenômeno da modernidade, a ruptura com a aura da arte, a leitura do espaço urbano e a decodificação das imagens a partir de textos dos filósofos Charles Baudelaire (1996), Marshall Berman (1986), Walter Benjamin (2012), Gordon Cullen (2015), João Gomes Filho (2008), respectivamente. Aplicou-se o método de análise gráfica e da leitura formalista das imagens (influenciado pela semiótica) a uma série de desenhos da paisagem da Cidade de Goiás executados por Willian John Burchell (no século XIX) e por dois correspondentes do movimento *Urban Sketchers*: Fernando Simon e Jota Clewton (séc. XXI). As imagens, foram interpretadas de forma particular e comparativa (entre as temporalidades citadas). O estudo indica a compreensão das imagens reportadas como produtoras de registro, memória e história do lugar e o movimento como um coletivo de desenhadores leitores gráficos do meio urbano cotidiano.

Palavras-chave: Desenho, *Urban Sketchers*, espaço urbano, Willian John Burchell, Cidade de Goiás.

ABSTRACT

The research analyzes the international movement of designers Urban Sketchers through their drawings, sketches and graphic diaries. It seeks to understand it in the Cerrado region of Goiás, particularly through the analysis of graphic readings of some urban spaces in the City of Goiás, made by designers with different views of the city. The main objective of the study was to reflect on this new aesthetic as a contemporary cultural activity, governing and revealing urban environments, through personal visual readings. Subjects such as the sketch of customs, the phenomenon of modernity, the break with the aura of art, the reading of urban space and the decoding of images from texts by philosophers Charles Baudelaire (1996), Marshall Berman (1986), were investigated. Walter Benjamin (2012), Gordon Cullen (2015), João Gomes Filho (2008), respectively. The method of graphic analysis and formalistic reading of images (influenced by semiotics) was applied to a series of drawings of the landscape of the City of Goiás executed by Willian John Burchell (in the 19th century) and by two correspondents of the Urban Sketchers movement: Fernando Simon and Jota Clewton (21st century). The images were interpreted in a particular and comparative way (between the aforementioned temporalities). The study indicates the understanding of the images reported as producers of record, memory and history of the place and the movement as a collective of graphic readers of the urban environment.

Keywords: Drawing, Urban Sketchers, urban space, Willian John Burchell, City of Goiás.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 – Desenhos diversos feitos no primeiro encontro <i>Urban Sketchers</i> Brasil, Curitiba, 2016.....	14
Ilustração 02 - Diário gráfico.Fernando Teixeira, 2009-2010.	16
Ilustração 03 - Diário gráfico. Paul Valerry, 1871-1945.	17
Ilustração 04 – Desenho de Fernando Simon, Cidade de Goiás (2018).	22
Ilustração 05 – Desenhadores no centro da cidade de Curitiba – Primeiro encontro <i>Urban Sketchers</i> nacional na cidade de Curitiba (2016).	23
Ilustração 06 – Exposição após uma manhã de desenho – Primeiro encontro <i>Urban Sketchers</i> nacional na cidade de Curitiba (2016).	24
Ilustração 07 – Desenho a caneta do Edifício Martinelli em São Paulo, e Aquarela de uma paisagem urbana contemplando Sumaré, Perdizes e Pacaembu em São Paulo. Autoria de Eduardo Bajzek, 2010.	26
Ilustração 08 – Croqui de Constantin Guys.1870-1875 – Paris.	34
Ilustração 09 – MASP, São Paulo, 2017.	41
Ilustração 10 – Detalhes internos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Ouro Preto, 2019.	42
Ilustração 11 – Sr. Mavi e sua sapataria, São Paulo, 2017.	43
Ilustração 12 – Vista Geral de Goiás. 340 x 500mm. Lápis.	57
Ilustração 13A – Goyaz folha 01. 340 x 505mm. Lápis aquarelado.	58
Ilustração 13B - Goyaz folha 02. 340 x 505mm. Lápis aquarelado.	59
Ilustração 13C - Goyaz folha 03. 340 x 505mm. Lápis aquarelado.	59
Ilustração 14 – Goyaz. 340 x 500mm.	60
Ilustração 15 – Ponte do Rosário em Goiás Velha. 340x500mm. Lápis.	61
Ilustração 16 – Ponte Sobre o Rio Vermelho Goiás. 340 x 500mm. Lápis.	62
Ilustração 17 – Chafariz da Carioca em Goiás Velha. 340 x 500mm. Lápis.	62
Ilustração 18– Uma Rua em Goiás. 340 x 500mm. Lápis.	63
Ilustração 19 – Interior de uma casa em Goiás Velha – 140 x 215mm.	64
Ilustração 20 – Igreja N. Sra. da Boa Morte, Cidade de Goiás / GO, 2017.	68
Ilustração 21 – Composição de dois desenhos para comparação – Ilustrações 20 e 13A, Igreja da Boa Morte, Cidade de Goiás / GO.	70

Ilustração 22 – Composição de dois desenhos de autores distintos, Fernando Simon e Jota Clewton. Igreja Matriz, Cidade de Goiás / GO, 2017.	72
Ilustração 23 – Composição de três desenhos para comparação – Ilustrações 22 e 13A, Igreja Matriz, Cidade de Goiás / GO.	75
Ilustração 24 – Casa de Cora e Ponte sobre o Rio Vermelho, Cidade de Goiás / GO, 2017.	78
Ilustração 25 - Composição de dois desenhos para comparação – Ilustrações 24 e 15, Casa de Cora e Ponte do Rosário em Goiás Velha., Cidade de Goiás / GO.	80
Ilustração 26 – Rua de Goiás, Cidade de Goiás / GO, 2017.	81
Ilustração 27 – Composição de dois desenhos para comparação – Ilustrações 26 e 18, Ruas, Cidade de Goiás / GO.	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. O MOVIMENTO <i>URBAN SKETCHERS</i>	12
1.1. O desenho, o croqui e os diários.	12
1.2. Sobre o Movimento <i>Urban Sketchers</i>	18
1.3. <i>Urban Sketchers</i> no Brasil e em Goiás.	25
2. FLANAR, DESENHAR E ROMPER.	31
2.1. O croqui de costumes.	32
2.2. A arte no fenômeno da Modernidade.	36
2.3. Rompendo com a aura da arte.	40
3. A CIDADE DE GOIÁS: OLHARES VARIÁVEIS PELO TEMPO.	45
3.1. Abordagens sobre a leitura de imagem e a etnografia no desenho.	46
3.2. Relatos de viagem como fonte de pesquisa: William John Burchell, um desenhador oitocentista.....	52
3.3. <i>Urban Sketchers</i> no Cerrado: a Cidade de Goiás de ontem e de hoje.	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

O desenho, como prerrogativa humana, acompanha a aventura histórica da trajetória da cultura, do pensamento, da criatividade, da ação do homem sobre o real. É possível que não se possa encontrar disciplina cultural que prescindia o desenho.

Instrumento dócil, disponível para toda representação, a partir de suas características particulares de mecanismo de expressão e, sobretudo, comunicação, o desenho oferece a maleabilidade da qual se recolhe sua serventia para elucidar, desvendar e aproximar áreas as mais variadas do conhecimento. (REGAL, 2003, p. 21).

A presente pesquisa tem como foco a análise de narrativas gráficas do movimento *Urban Sketchers* e sua repercussão no estado de Goiás, especialmente em torno de desenhos feitos da Cidade de Goiás (GO) por dois correspondentes brasileiros, Fernando Simon e Jota Clewton. Esse movimento se caracteriza por ser composto por um grupo de desenhadores do espaço urbano, que representa em seus desenhos feitos à mão livre e no local, as paisagens urbanas de forma individual, produzindo ilustrações que são “reportagens” gráficas do cotidiano, divulgadas ao mundo por canais eletrônicos encontrados na *web*. Fundado em 2008, pelo jornalista Gabriel Campanário, o movimento é um exemplo de volta da expressão poética dedicada ao desenho à mão livre, dotado de narrativas provenientes de observação direta do espaço da cidade.

Em um espaço curto de tempo, com pouco mais de 10 anos de existência, este grupo vem tomando uma grande repercussão. As incontáveis postagens mundiais, que podem ser visualizadas nos canais eletrônicos do grupo, além de ter um valor documental, fornecido por narrativas gráficas, proporcionam a conexão de pessoas que se apoiam, em torno de um mesmo intuito: mostrar ao mundo, a partir dos desenhos, os lugares onde vivem, por meio de suas “janelas” pessoais. Pode-se dizer que é um fenômeno¹, em termos de alcance.

¹ Segundo o relatório anual (de 2018 – publicado em março de 2019) da comunidade *Urban Sketchers* até aquele momento tinham mais de 175K (1K é a abreviação do número 1000) seguidores no Instagram, mais de 13, 3K de seguidores no Twitter, mais de 65K membros no grupo do Facebook, mais de 101K de seguidores na página do Facebook, mais de 1.065.000 visualizações da página, mais de 10.000 correspondentes oficiais pelo mundo. Disponível em : <<http://www.urbansketchers.org/p/annual-report.html>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

Previamente, peço licença aos leitores, afim de, num pequeno relato pessoal, conduzi-los numa narrativa sobre como foi o processo que levou-me a esta pesquisa.

Em 2006, ano em que ocorreu o primeiro encontro nacional da comunidade *Urban Sketchers* Brasil, em Curitiba (PR), tive a oportunidade de experienciar como era ser uma desenhadora urbana. Me aproximei da comunidade de desenhadores participando e promovendo encontros de desenho e por vezes fazendo a experiência solitária do desenho urbano de observação. Conheci o campo da arte na infância, e desde então, a arte “ me persegue mesmo que fuja dela” (uma brincadeira pessoal). Como artista visual (em formação), e arquiteta, tive, e tenho, o desenho e o ambiente urbano como detonadores de curiosidade, trabalho e pesquisa. Diante deste fato, com a oportunidade de ter sido aprovada como aluna no programa de pós-graduação da UEG – TECCER, acercou-se a chance de pesquisar dentro de minha área de atuação, sobre um movimento novo de desenhadores, o *Urban Sketchers*, cuja curiosidade e afinidade exercidas foram essenciais para a escolha e delimitação do tema desta pesquisa.

Ao afeto e a curiosidade para com o objeto de pesquisa agregou-se o fato de que o mesmo tinha um alcance mundial e que seus adeptos faziam desenhos de locação retratando o cotidiano e o espaço urbano, questão que antes de ter contato com o grupo, no ponto de vista da autora havia ficado no passado, junto aos pintores que praticavam *plein air* (pinturas ao ar livre – em um momento em que não havia outra possibilidade de retratar as paisagens), e que atualmente, com pouquíssima frequência, vemos fora dos *ateliers*. A não ser é claro se evidenciarmos encontros específicos como o *Plein Air Paraty*², a modalidade do *graffit*, juntamente com as intervenções plásticas onde os edifícios e as ruas são palco e suporte para a arte, que de qualquer modo não tem as mesmas características do *Urban Sketchers*.

A pesquisa desvela esta nova forma de registro, possibilita a produção de um estudo fenomenologicamente contemporâneo de leitura do lugar e movimento social. O estudo se justifica também pela formação acadêmica da autora em Arquitetura e Urbanismo, que como docente, leciona em disciplinas que têm a expressão gráfica e o espaço da cidade como objetos de estudo e aprendizagem. Além disso, a mesma está inserida no movimento *Urban Sketchers*, participando, promovendo encontros de desenho urbano e fazendo o uso de forma pedagógica, da produção de desenhos de locação como método de aprendizagem e percepção do espaço.

² *Plein Air Paraty* – Evento que reúne pintores e desenhistas para uma jornada de pintura ao ar livre na cidade de Paraty (RJ).

Tínhamos então um objeto de pesquisa. Mas como delimitá-lo diante de seu alcance mundial? Parte da abrangência foi delimitada pela concentração de estudo referente ao recorte proposto pelo Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER) que gira em torno de uma análise de caráter interdisciplinar do Cerrado brasileiro³, “domínio” pelo qual pudemos delimitar a abrangência local, cultural e social. Sobre a área de concentração Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, o programa define que:

Pela sua dimensão espacial, singularidade ambiental, peso demográfico e econômico, diversidade de manifestações culturais e de saberes, o Cerrado brasileiro necessita de um estudo verticalizado no âmbito das ciências humanas e sociais aplicadas que permita abarcar questões mais abrangentes e críticas. Nesta perspectiva proposta, o significado do Cerrado vai além de um mero “bioma” ou de um “recurso natural”, sendo visto como um “domínio” onde se entrecruzam natureza, sociedade, história, cultura e saberes. O domínio do Cerrado foi palco de transformações estruturais, decorrentes da exploração econômica de seus recursos naturais, de projetos políticos de intervenção, da migração e da urbanização. Além disso, no domínio do Cerrado, surgiram expressões culturais e saberes dos diferentes grupos sociais nele estabelecidos. (TECCER, 2020, s/n).

Outro fato decisivo para delimitação foi que dentro da disciplina ‘O Cerrado na Produção Historiográfica’, da pós-graduação para qual essa dissertação foi desenvolvida, oportunamente tivemos contato com uma série de desenhos feitos pelo viajante e desenhista Willian John Burchell⁴ (primeiro viajante a registrar graficamente o estado de Goiás), que auxiliou na delimitação do tema. Logo, foi decidido, fazer um recorte dos desenhos deste personagem na Cidade de Goiás (GO) e compará-los com algumas produções de dois correspondentes do movimento *Urban Sketchers* (Fernando Simon e Jota Clewton) em um encontro regional de desenhadores ocorrido na Cidade de Goiás (GO). Delimitado o tema, percebemos a importância de conhecer, de forma geral os desenhadores e suas possíveis contribuições à comunidade acadêmica dentro da historiografia, arte e antropologia. Necessitávamos de respostas quanto ao valor documental, cultural e humano da produção destes desenhadores.

³ De acordo com a apresentação do programa: “O TECCER tem como foco principal o Cerrado brasileiro, concebido como um “domínio”, em que se entrecruzam história, natureza, cultura e sociedade. Desse modo, o objetivo do Programa é propor um estudo do Cerrado a partir de categorias teórico-metodológicas das ciências humanas e das ciências sociais, que dê conta de suas particularidades históricas, ambientais, culturais e sociais.” Disponível em : <http://www.teccer.unucseh.ueg.br/conteudo/9291_apresentacao> Acesso em: 6 mar. 2020.

⁴ Willian John Burchell (1781 – 1863): Viajante inglês, botânico por formação, pintor e desenhista. Em viagem expedicionária ao Brasil (percorrendo o Rio de Janeiro, Minas Gerais, Santos, Cubatão, São Paulo, Goiás e Belém), registrou o interior do país e nessa viagem produziu “desenhos preciosos, minuciosos na captação da ambiência, na reprodução da arquitetura, rigorosos na visualização dos elementos construtivos, nas perspectivas e nas proporções” (FERREZ, 1981, p. 9). Além de dedicar-se ali a “estudos propriamente científicos – que não se limitam apenas à coleta e classificação de árvores e plantas, mas abarcam também a entomologia, a geologia, a astronomia.” (FERREZ, 1981, p. 9).

Entre as inúmeras cidades do Cerrado goiano, optamos por investigar como estes relatos gráficos apresentam a paisagem da Cidade de Goiás (GO), através de uma análise comparada, tendo como base um recorte serial de desenhos feitos por correspondentes do grupo *Urban Sketchers* em um encontro regional ocorrido na Cidade de Goiás, e produções de Willian John Burchell que se restringem a imagens desenhadas. Selecionamos então, deste desenhador, os desenhos feitos da Cidade de Goiás (GO), por meio dos quais foram feitas comparações por analogia, para com as produções resultantes de um encontro do grupo *Urban Sketchers*, identificando-as quando da apropriação da linguagem do desenho como fenômeno linguístico-discursivo, nos diferentes contextos sociais. Esta escolha foi feita com intuito de perceber como este viajante desenhador produzia suas leituras gráficas do lugar, quais eram as suas escolhas de enquadramento visual, qual era sua técnica, e assim perceber quais as semelhanças e diferenças perceptíveis quando comparamos seus desenhos com as representações gráficas atuais. Outro intuito foi identificar como foi a prática de desenho urbano de Burchell abordando sua importância enquanto narrativa histórica e fonte historiográfica.

Quanto à delimitação temporal da dissertação, no que diz respeito ao movimento *Urban Sketchers*, ela abrange seu estudo entre os anos de 2008 e 2019, pois se refere ao ano de sua fundação até a data da pesquisa, porém especificamente, quando das análises gráficas, esta delimitação restringe-se a um encontro regional realizado em outubro de 2017.

Os objetivos propostos foram os seguintes: conhecer e analisar bibliografias, teorias e situações reais, investigando como os desenhadores do cotidiano perceberam e percebem o ambiente urbano; conceituar e exemplificar o desenho, o croqui e o diário gráfico; compreender o movimento *Urban Sketchers* como atividade cultural contemporânea, entendendo suas representações gráficas como forma de leitura da cidade; refletir sobre a repercussão desta nova estética quando revela a cidade no seu tempo; comparar a produção dos viajantes – quanto aos seus desenhos de locação – à produção do movimento hoje; compreender o motivo pelo qual as pessoas se interessam e aderem a esse movimento na cultura contemporânea, na busca de entender o porquê da escolha pela desaceleração de algumas pessoas dentro da vida urbana; do desenhar em tempos digitais⁵; e o que significa essa ação de parada na agitação das cidades.

O estudo parte das seguintes problematizações: Do que se trata o movimento *Urban Sketchers* dentro da contemporaneidade⁶, e qual o sentido deste para seus adeptos? O que leva

⁵ Tomado o termo tempo digital como um período temporal onde a tecnologia e os dispositivos de transmissão tornam as tarefas diárias rápidas, onde se percebe o aceleração das pessoas em relação aos afazeres corriqueiros do cotidiano; momento que é produto do Capitalismo que por sua vez vem numa continuidade aos processos de aceleração provenientes da Revolução Industrial.

⁶ Termo aqui tratado como tempo presente, da elaboração dessa dissertação.

as pessoas a se unirem, no mundo todo, aderindo ao movimento, para produzir desenhos de locação, diante da tecnologia atual⁷? Seria o fenômeno, uma volta ao passado, um movimento revisionista? O que os cadernos de desenhos nos contam? São histórias pessoais ou podem ser vistos como retrato de uma época? Como este sujeito desenhador vê a Cidade de Goiás? Os membros seguem as prerrogativas indicadas no manifesto? É possível perceber alguma semelhança entre os desenhos produzidos no século XIX com os elaborados pelos participantes desse grupo de desenhadores da atualidade?

A pesquisa foi conduzida primeiramente por meio da revisão de bibliografias que subsidiassem um conhecimento aprofundado sobre as peculiaridades do tema, que giraram em torno dos desenhos, croquis, diários gráficos, leitura do espaço urbano, leitura das imagens, antropologia das imagens, os croquis de costumes, o sentido da ‘modernidade’, etc. Essa revisão bibliográfica foi feita por meio do diálogo com textos de autores de artigos e teses correlatos ao tema, pois a produção específica sobre o movimento é ainda limitada. Nesse sentido, pode-se destacar, nessa dissertação, o uso das publicações⁸ de autoria de Paulo Henrique Tôrres Valgas e Karina Kuschnir, que têm relação direta com o movimento *Urban Sketchers*.

Como referenciais teóricos foram utilizados textos específicos de: Charles Baudelaire (1996), Marshall Berman (1986), Walter Benjamin (2012), Gordon Cullen (2015), João Gomes Filho (2008), Philp Hallawell (2006), e Wucius Wong (2010). A escolha dos textos estudados teve como referência o olhar dos teóricos sobre os desenhadores do cotidiano, a arte na modernidade como uma busca de solidez em momentos de frivolidade, a perda da ‘sacralidade’ no fazer artístico, a leitura da paisagem urbana e a compreensão das imagens.

Quanto à metodologia, utilizou-se o método de análise gráfica, especificamente para com os desenhos que contemplam paisagens urbanas. Os dados foram coletados na *web* (*Blogs*, páginas e perfis oficiais relacionados ao grupo *Urban Sketchers*) já que uma das prerrogativas do movimento é a postagem das produções gráficas na *internet*. As fontes passaram por um recorte tendo como objetivo a restrição do estudo a aquelas que denotem homogeneidade serial. A partir de então, as mesmas passaram por uma análise formalista influenciada pela semiótica e foram classificadas quanto à técnica, materiais, elementos encontrados nas composições, cores, escolhas das visadas ou temas abordados. As obras, em um estudo fragmentado das partes

⁷ Quando poderiam fotografar ou filmar somente.

⁸ Ver VALGAS, Paulo Henrique Tôrres. Modernidade e evocação do presente: Baudelaire e a prática do *urbansketching*. VALGAS, Paulo Henrique Tôrres. *Urbansketchers*: a sobrevivência da sensibilidade urbana. KUSCHNIR, Karina. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. KUSCHNIR, Karina. Desenhar para conhecer: desenhando cidades. KUSCHNIR, Karina. *Drawing the City: a proposal for an ethnographic study in Rio de Janeiro*.

que a compõem, sofreram uma interlocução com o embasamento teórico adquirido na primeira fase da pesquisa. Desta maneira puderam ser interpretadas e decodificadas em suas subjetividades.

Para melhor compreender o movimento, foi feita uma análise em escala macro do mesmo, apontando suas principais características e apreciando as manifestações em forma de croquis, diários gráficos e encontros. Foi selecionada uma série determinada (dentro das diversas postagens de representações gráficas no segundo encontro regional, em outubro de 2017, na Cidade de Goiás - GO), encontrada em canais da *web*, afunilada na escala regional (Cerrado), e local, com aprofundamento na Cidade de Goiás (GO), que será aqui brevemente apresentada:

A cidade de Goiás⁹ foi um importante núcleo mineratório goiano do século XVIII e hoje é reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Histórico e Cultural Mundial. Já foi denominada Vila Boa de Goyaz (a primeira capital do estado de Goiás) e também chamada pelo cognome de Goiás Velho. É uma importante cidade turística, atraindo visitantes que buscam conhecer seu centro histórico, seus museus e monumentos arquitetônicos barroco-coloniais, ou participar de movimentos culturais típicos da cidade como o FICA¹⁰, o Carnaval e a Procissão do Fogaréu¹¹.

Apreciamos também no trabalho, pela investigação da Catedral de Santana na Cidade de Goiás (GO), dentro de suas intervenções, a especulação acerca do patrimônio arquitetônico edificado, tema recorrente nos desenhos postados pelos *Urban Sketchers*.

No contexto urbano e arquitetônico da cidade de Goiás destacamos a atenção dada nessa pesquisa à Igreja Matriz de Santana, representada desde o século XVIII, e cuja história, que durante muitos anos girou em torno a episódios de catástrofes, demolições e reconstruções, teve uma retomada graças à uma intervenção interessante na década de 1990 que conseguiu conciliar um restauro histórico e ao mesmo tempo criativo, onde, sem dúvida, a proposta só foi possível ser materializada a partir dos desenhos detalhados, elaborados por Willian John Burchell.

⁹ “A cidade de Goiás é testemunha da ocupação e da colonização do Brasil Central nos séculos XVIII e XIX. As origens da cidade estão intimamente ligadas à história das bandeiras que partiram principalmente de São Paulo para explorar o interior do território brasileiro. O conjunto arquitetônico, paisagístico e urbanístico do centro histórico de Goiás foi tombado pelo Iphan em 1978 e o reconhecimento como Patrimônio Mundial veio em 16 de dezembro de 2001”. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/36>. Acesso em 07/03/2020.

¹⁰ FICA: Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, realizado anualmente.

¹¹ Procissão do Fogaréu: Manifestação religiosa católica, iniciada na ‘quarta-feira santa’ (início da denominada ‘Semana Santa’ para os adeptos à religião católica) onde acontecem encenações sobre a ‘Paixão de Cristo’, ‘Crucificação de Jesus’, ‘Prisão de Cristo’ e ‘Lava-Pés’, pelas ruas da Cidade de Goiás.

Vale ressaltar que essa pesquisa busca compreender como milhares de pessoas, diante do avanço tecnológico atual, vêm mostrando suas impressões sobre o ambiente urbano que as cerca por meio de desenhos a mão livre, o que pressupõe uma contramare a formatos contemporâneos de captação das imagens como a fotografia e o vídeo, mas que, ao mesmo tempo, se inclui nas mídias sociais (Blogs, Facebook, Twitter, Instagram...), para a divulgação dessas produções. Mostra como algumas paisagens urbanas do Cerrado, em especial as da Cidade de Goiás, foram e são lidas pelos desenhadores e como as imagens podem ser utilizadas como fonte de pesquisa e saber.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, busca-se compreender e exemplificar o desenho, o croqui e os diários gráficos, conceitos básicos para o entendimento do objeto de pesquisa; faz-se também nesse capítulo uma descrição sobre do que se trata o movimento *Urban Sketchers* e sua presença no Brasil e em Goiás. O segundo capítulo possui um caráter mais teórico, focando nos aspectos dos croquis de costumes de Charles Baudelaire (1996), na arte na modernidade descrita por Marshall Berman (1986) e sobre a perda da aura nas produções artísticas. O terceiro e último capítulo é dedicado à abordagem teórico-reflexiva sobre a leitura de imagens e a etnografia no desenho, à análise de narrativas gráficas de viagem do século XIX além de um estudo comparativo de duas temporalidades: a dos desenhos de Willian John Burchell – séc. XIX – e dos correspondentes do *Urban Sketchers*. Procurou-se assim, analisar de modo aprofundado os desenhos produzidos pelos participantes do movimento, numa tentativa de compreender o que essa produção diz em termos gráficos, de registro e memória, o que pode ser percebido no fazer do movimento e o significado de estar e desenhar a cidade.

CAPITULO 1. O MOVIMENTO *URBAN SKETCHERS*

Mas, que significa isto, fundir-se nas coisas? Estar no lugar, indubitavelmente. Ver sabendo-se olhado, concernido, implicado. E, contudo, mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência. E logo, fazer dessa experiência uma forma, depreender uma forma visual. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

Gabriel Campanário, jornalista espanhol, percebendo um grande número de pessoas compartilhando seus desenhos de locação na *web* cria, em 2008, o blog *urbansketchers.org*; que se tornou uma organização sem fins lucrativos, a fim de reunir estas pessoas, bem como propiciar o deleite daqueles interessados por esse tipo de linguagem artística. Hoje dezenas de milhares de pessoas segundo o site *urbansketchers.org*, (outubro de 2019) aderiram a este movimento dentro dos grupos *Urban Sketchers* no mundo.

Na primeira parte desse capítulo é feita uma abordagem dos principais elementos que dão suporte à pesquisa: o desenho, os croquis e os diários gráficos. Em seguida constrói-se uma narrativa que visa mostrar como surgiu o movimento *Urban Sketchers*, sua finalidade, quem são seus adeptos, onde estão localizados os grupos no mundo e no Brasil, de que forma acontecem os encontros, as oficinas, os simpósios, o manifesto da organização, etc. O capítulo traz também um diagnóstico das produções, das escolhas temáticas e das técnicas utilizadas pelos componentes do grupo.

1.1. O desenho, o croqui e os diários

Durante o processo criativo, somos envolvidos por inúmeras linhas de raciocínio carregadas de ideias; ao tentar utilizá-las afim de que se transformem em uma resposta gráfica, em geral, fazemos primeiramente o uso de uma representação espontânea, que para ser comunicável torna-se imagem criada no papel. Assim nasce o desenho.

Silva e Lima (2017, p. 18) tratando sobre o significado do desenho citam o autor Philip Hallwel (2012), quando o mesmo “relata a dificuldade em encontrar teorias específicas sobre o desenho”. Especificam que Hallwel “[...] por essa dificuldade, para descobrir e aprimorar-se nas técnicas de desenho teve que, além de conversar com amigos da mesma área, estudar os desenhos dos grandes mestres por meio do redesenho.” Silva e Lima (2017, p. 18 apud Hallwel, 2012, p. 9). Sobre o que vem a ser o desenho Hallwel (2012) define:

O desenho de observação, sobretudo é um meio para se adquirir o domínio sobre os fundamentos do desenho (que não são regras), sobre a percepção visual e sobre o espaço no qual se desenvolve a obra de arte, seja ela bi ou tridimensional, e leva-nos a conhecer todos os elementos que compõem a linguagem gráfica. É um meio para se conhecer a linguagem da arte visual, através de uma investigação da realidade plástica a nossa volta, e para que cada um conheça sua própria maneira de lidar com esta linguagem (HALLWEL, 2012, p. 9).

Wong (2010, p. 41), caracterizando o desenho define-o como “[...] a melhor expressão visual possível da essência de algo, seja uma mensagem, seja um produto”, e Silva e Lima (2017, p. 8), dentro dessa linha de definições salientam que “Como expressão do pensamento, tem um propósito prático que seria elucidar uma ideia de forma gráfica.”

Já o croqui se caracteriza como sendo um tipo específico de desenho, que não exige precisão ou refinamento de traço ou tratamento, costuma ser feito em um espaço curto de tempo com finalidade de esboçar uma ideia, uma paisagem ou um projeto. “[...] Do francês *croquis*, em inglês *sketch* ou *drafting*, o croqui constitui a forma mais rápida e às vezes expressiva de materialização mediante breves traços [...]” (REGAL, 2003, p. 20). Ele é uma técnica de desenho rápida, que traduz uma sensação gráfica de desenho “inacabado”, e pode ser utilizado em benefício da aprendizagem em várias áreas do conhecimento, e tem o uso da mão livre, ou seja, sem instrumentos auxiliares, como ferramenta de modelado.

Dominguez (2011) descreve uma série de formas básicas nas quais podem ser encontrados os croquis:

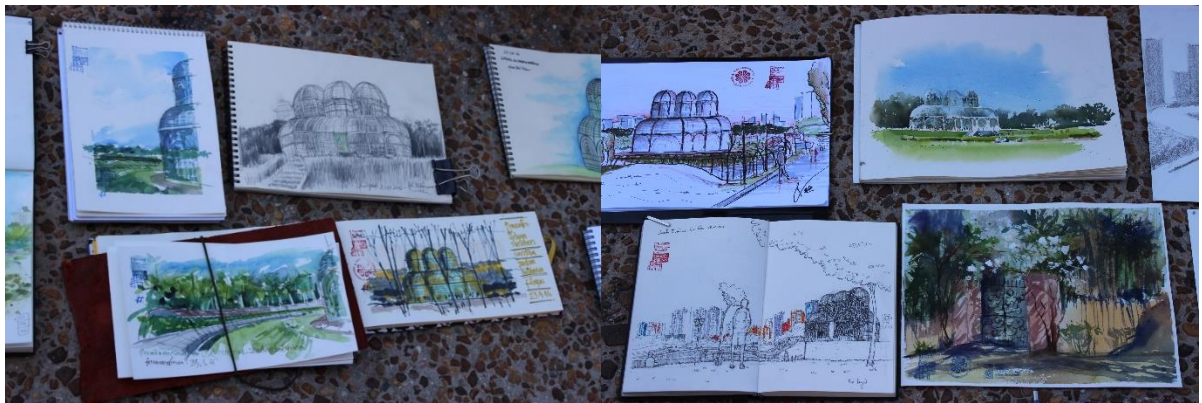
O croqui de traços com linhas: forma mais simples acessível e rápida [...] implica a síntese do volume por seu contorno, [...] pode gerar-se a partir do emprego da gradação de diferentes espessuras no traço. Croqui de mancha: resume em seu interior uma grande síntese do volume e do espaço, utilizando diferentes tonalidades que corresponderão às áreas onde se registrem variações de luz, de textura e de massa construída, [...] a mancha impede a precisão do detalhe. Croqui Sintético ou detalhado: Relacionando o desenho aos fatores tempo, tamanho e instrumento, será maior ou menor o grau de síntese do croqui (DOMINGUEZ, 2011, p. 48; 49; 50; 51).

Regal (2003) ratifica que o croqui, como registro do pensamento foi e vem sendo utilizado por grandes nomes da arte e do design como ‘refúgio’, para concretizar ideias e representar o que se observa, exemplificando-os em seu artigo *A pratica gráfica do croqui e a Criatividade*:

Da Vinci utilizava o croqui à exaustão como um refúgio, para quando faltassem as palavras; Picasso se viaja do croqui de modo particularmente importante, sempre ligado à percepção, já que considerava a observação como vital para sua vida; Fellini, cartunista quando jovem, dizia que ao debruçar-se sobre os preparativos para um novo filme, qualquer nova ideia que lhe surgisse, imediatamente a concretizava em croquis; Hans Donner, celebrado designer gráfico, tem declarado que nada entende de computação gráfica e que seus croquis, com caneta hidrocor, definem o que alguém *do ramo* mais tarde irá digitalizar. (REGAL, 2003, p. 20).

Embora não exista uma normatização, no geral, percebe-se diante dos diversos desenhos feitos nos encontros do *Urban Sketchers*, é que a maioria dos desenhadores tem um processo de desenho similar. Iniciam os croquis com linhas (a lápis ou a caneta nanquim), complementam e finalizam os mesmos com manchas de cor com tina aquarela. Completam os desenhos com legendas sobre o local e carimbos identificadores dos grupos. Na ilustração 01, uma fotografia de recorte de uma exposição dos desenhos (no formato de croqui) produzidos em um dia de encontro, no primeiro nacional do *Urban Sketchers* Brasil, podemos identificar na tipologia dos desenhos, os croquis, com algumas das suas principais características: desenhos de linguagem ‘inacabada’, como sínteses feitas a partir de linhas e manchas (utilizando grafite, canetas nanquim e aquarela), de gestos rápidos e pessoais.

Ilustração 01 – Desenhos diversos feitos no primeiro encontro *Urban Sketchers* Brasil, Curitiba, 2016.



Fonte: Arquivo pessoal, 2016.

Desenhar a mão livre, segundo Ching (2011, p. 219; 220), “[...] é o meio mais intuitivo para registrar graficamente observações, ideias e experiências, [...] aguça nossa percepção, sentidos e consciência do contexto”. Nessa atividade o desenhador faz parte do local, é tocado pelo campo visual, pelo clima, pelos cheiros do lugar, pelas pessoas que o cercam ou passam por ele, ao mesmo tempo em que interpreta graficamente essa circunstância de forma subjetiva, a partir de suas preferências pessoais de enquadramento, técnica, vocabulário artístico e poético.

Ching (2011) salienta a questão da escolha do objeto a partir do interesse pessoal. Durante o flerte visual com o campo desenhado é feita uma escolha, que envolve aspectos pessoais. Dentro de um conjunto de possibilidades, cada desenhador tem um olhar específico, um recorte pessoal da paisagem. Nesse recorte podem ser feitas escolhas entre “[...] espaços internos e externos, públicos ou privados, sequencias espaciais, padrões urbanos, detalhes,

escala, iluminação, cor e outras características sensoriais que possa haver no lugar.” (CHING, 2011, p. 220).

Dentre variadas técnicas possíveis, o desenho de observação é necessariamente utilizado pelos *Urban Sketchers*, pois desenhar por observação direta é uma das prerrogativas do grupo. Durante o desenvolvimento dessa atividade, uma composição ou uma ‘vista’ é selecionada e dentro deste processo de desenho, o registro é, para Ching (2011), uma resposta, além da imagem óptica, que revela o pensamento e as impressões do autor, quando este constantemente seleciona um ponto de vista, um meio e uma técnica dentro de seu estilo pessoal de desenho. Sobre a composição da vista, Ching (2011) ressalta que:

Normalmente, selecionamos o que é do nosso interesse a partir do que vemos. Como nossa percepção é seletiva, também devemos ser seletivos em relação ao que desenhamos. A maneira que enquadramos e compomos uma vista e o que enfatizamos com nossa técnica de desenho dirá aos outros o que chamou nossa atenção e em quais características visuais focamos. Assim nossos desenhos comunicarão nossas percepções. (CHING, 2011, p. 228).

Para as respostas gráficas, pressupõe-se a necessidade de um suporte. Habitualmente, pela comunidade de desenhadores estudada, este varia entre diversos tipos folhas soltas de papel, até uma infinidade de cadernos de desenho. O uso do diário gráfico, ou *sketchbook* é o meio mais comum.

Conforme Silva e Lima (2017, p. 21) os diários gráficos, conceitualmente são cadernos de desenho, que tem como suporte o papel, onde os autores captam de forma gráfica o cotidiano diariamente. Estes funcionam, buscando documentar, “de forma expressiva, viagens, experiências, esboçar ideias, memórias, recordações”. São “uma compreensão pessoal do mundo e do próprio autor, por meio de um registro em uma época específica. No geral, os registros são feitos a lápis, canetas diversas, aquarelas e colagens.” (SILVA; LIMA, 2017, p. 21). Estes diários, são de acordo com Castral e Tiberti,

[...] como que repositórios e laboratórios de ideias e experiências – uma espécie de ateliê portátil. Uma das características mais notáveis dos Diários Gráficos é que eles são um registro: um suporte para a memória de seu autor (registramos aquilo que não queremos esquecer, por ter alguma importância específica) e também são registros para a posteridade, ajudando-nos a entender como uma pessoa (ou uma sociedade) compreende e vê o mundo em diferentes épocas (CASTRAL, TIBERTI, 2012, p. 3).

Abaixo um exemplo de diário gráfico:

Ilustração 02 - Diário gráfico.Fernando Teixeira, 2009-2010 .

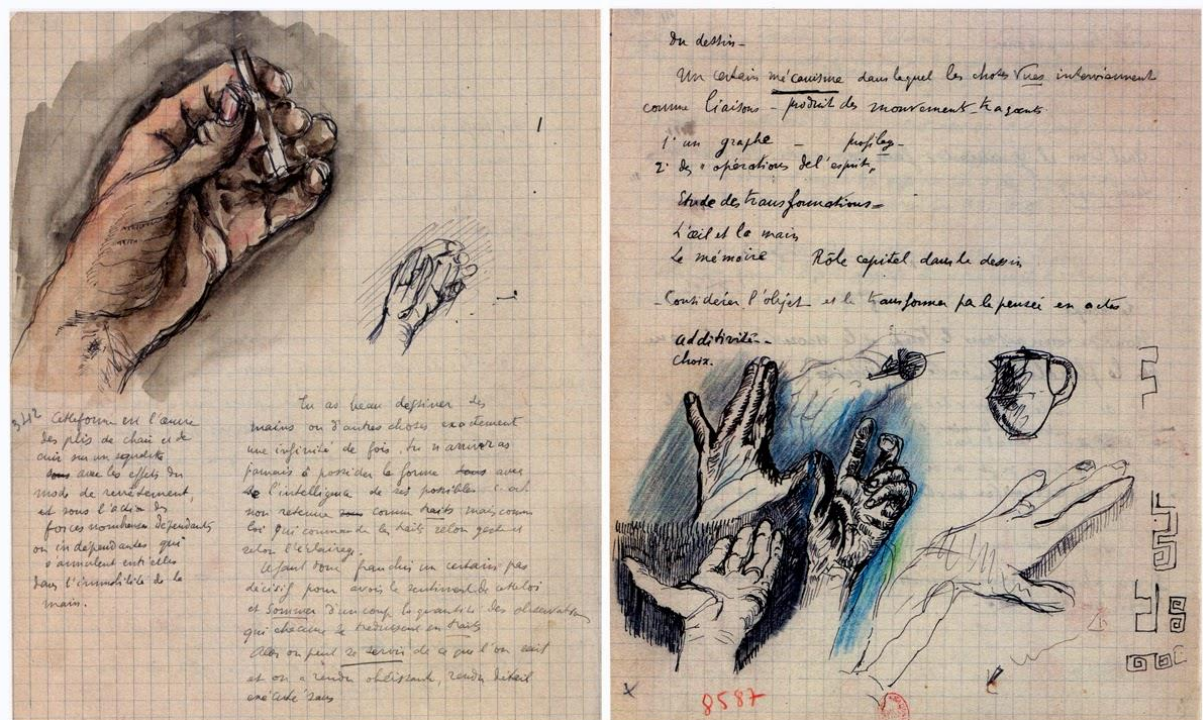


Fonte: Desenho 1 [fbaup]. Disponível em: <<https://d1fbaup.wordpress.com/>>. Acesso em 24 de agosto de 2019.

Na imagem acima, ilustração 02, que se trata de um diário gráfico, é perceptível na página à direita uma sobreposição de croquis feitos quase somente com linhas (a grafite e canetas de ponta fina) de variadas faces, humanas e abstratas que podem intuitivamente ser traduzidas como um conjunto de ideias, observações ou memórias. A esquerda vemos um desenho de observação de uma paisagem, ou recinto público, com uma massa vegetativa colorida (com manchas de aquarela ou lápis de cor aquarelável) a frente, duas cadeiras e uma pessoa sentada ao fundo, e fechando o desenho em sua porção superior algumas linhas (a caneta de cor preta e ponta fina) paralelas que supõem grandes edifícios verticais, fechando uma paisagem urbana.

No caderno abaixo, ilustração 03, vemos um estudo de forma, das mãos, um desenho de observação, possivelmente das mãos do próprio autor, em escala mediana a esquerda e acima na primeira folha (desenvolvendo volume, luz e sombra por meio de uma pintura aquarelada), e numa escala menor podemos identificar vários croquis simplificados, da mesma mão, em diferentes posições, feitos a tinta com linhas pretas e manchas azuladas (que contrastam e evidenciam o objeto desenhado). Junto à imagem também há relatos em forma de textos e frases alinhadas às figuras, fontes que auxiliam a compreensão das fabulações pensamentos ou ideias supostamente ligadas aos desenhos.

Ilustração 03 - Diário gráfico. Paul Valery, 1871-1945 .



Fonte: Desenhador do Quotidiano, Blog. Disponível em : <<http://diario-grafico.blogspot.com.br/2015/03/diario-grafico-de-paul-valery.html>>. Acesso em 24 de agosto de 2019.

Castral e Tiberti (2012, p. 11) revelam os croquis encontrados nos cadernos como “resultado de uma busca de uma intencionalidade no olhar”; onde os desenhistas têm a possibilidade de expressar-se, construindo uma resposta gráfica individual sobre a realidade que o cerca, ou sobre pensamentos ou criações especulativas. Sobre os tipos de caderno, Guaraldo (2012) assinala que:

O que caracteriza um caderno é sua função de suporte para o registro verbal ou visual de informações. É folheável, discreto, de pequeno formato, e se fecha. Essa natureza introvertida, portátil e ágil dos registros feitos em cadernos é, provavelmente, aquilo que mais desperta a atenção e interesse entre aqueles que se dedicam a confeccionar um caderno ou pesquisá-lo. É considerado um “ateliê de bolso” pelos artistas, ou um companheiro, pelos viajantes, um suporte para anotações, para qualquer estudante ou profissional (GUARALDO, 2012, p. 02).

Aos registros, Guaraldo (2012, p. 2) destaca sua função mnemônica: “A intenção de reviver e re-significar experiências sensíveis experimentadas acarretando medidas de armazenamento dessas experiências com cadernos certamente desempenhando esse papel”. O sentido de memória e história intrínseco nesses registros é semelhante ao ‘flerte’ gráfico designado por Baudelaire (1996) aos desenhadores do cotidiano; é também despido da ‘aura’ citada por Benjamin (2012) quando identifica as novas possibilidades de ‘catalogação’ das imagens.

Nos cadernos dos *Urban Sketchers*, os desenhos e anotações, dentre uma variedade de códigos possíveis, são os mais encontrados, revelando “a presença constante do diálogo entre a produção verbal e a produção imagética.” (GUARALDO, 2012, p. 3). Sobre sua organização e programação visual, o autor os compara aos ‘álbuns’, pois,

Pressupõem um planejamento editorial, mesmo que primário, com um nível de organização das informações articulado com algum propósito. Álbums se aproximam dos livros de artista. É claro que o material proveniente de álbuns também tem valor para o pesquisador de processos criativos, pois a análise dos critérios seletivos por trás de qualquer edição fornece pistas significativas para o entendimento do projeto poético em questão. [...] Há algo em comum entre o álbum e o caderno que é a encadernação. Mesmo que os registros tenham sido armazenados de modo aleatório, a sequência das páginas propõe uma ordem de leitura e um princípio de narrativa. Há a inexorável condução da ordem das páginas, que estabelece um ritmo e uma temporalidade (GUARALDO, 2012, p. 05).

No processo de construção do caderno, pode-se perceber que a execução das páginas segue uma linguagem única, revelada pela recorrência dos tipos de desenho, letras, cores, temas, técnicas, etc. “Trata-se de um recorte diante do infinito da percepção. [...] A análise dessas recorrências não pode deixar de levar em conta a poderosa atuação dos filtros culturais nas operações de percepção e seleção” (GUARALDO, 2012, p. 6). Certamente o arcabouço técnico, cultural e social do desenhador influi nas suas escolhas visuais e de linguagem expressiva.

Interpretados os teóricos, reconhecidos e exemplificados os desenhos, croquis e diários gráficos – objetos imprescindíveis de serem reconhecidos ante ao prosseguimento da dissertação – passamos a conhecer as especificidades do grupo de desenhadores urbanos *Urban Sketchers*, descrevendo-os e relacionando suas produções às teorias acima citadas. Buscamos também, a seguir, identificá-los em suas possíveis variáveis pelo mundo e pelo tempo.

1.2. Sobre o Movimento *Urban Sketchers*.

O *urban sketing*, desenho dos espaços urbanos, é um tipo de representação gráfica, no qual, as pessoas por meio de relatos individuais em forma de desenho a mão livre, propõe-se a representar a realidade de modo criativo. Estas descrições, “contam” histórias, combinando uma ampla capacidade de observação, com a maestria no uso de materiais e técnicas gráficas.

O *Urban Sketchers*, ou USK, é uma organização sem fins lucrativos de desenhistas. Tem como missão “[...]aumentar o valor artístico e educacional do desenho de locação, promovendo sua prática e conectando pessoas de todo o mundo que se inspiram no local onde moram e viajam, mostrando ao mundo um desenho de cada vez.” (SKETCHERS, 2020, s/n). Os participantes dessa organização registram a mão livre e por observação direta, cenas urbanas, e

esse registro se dá de forma individual ou coletiva, sempre com a finalidade de produzir e compartilhar suas perspectivas pessoais no formato de desenho.

Em 2017 Gabriel Campanario, jornalista e ilustrador, cria um fórum on-line “para todos os desenhistas por aí que gostam de desenhar as cidades onde vivem e visitam, pela janela de suas casas, de um café, em um parque, de pé em uma esquina ... sempre no local, não a partir de fotos ou memória.” (SKETCHERS, 2020, s/n). Passado um ano, em 2008, Campanário convida estes desenhistas para participar, compartilhando seus desenhos e suas histórias, do blog que dá início ao movimento *Urban Sketchers*.

Para melhor atender a essa crescente comunidade, a *Urban Sketchers* foi incorporada como uma organização sem fins lucrativos no estado de Washington (EUA) em 6 de dezembro de 2009. Ela ganhou reconhecimento como organização isenta de impostos pelo Internal Revenue Service dos Estados Unidos em 16 de fevereiro de 2011. Nosso trabalho: Nós mantemos uma rede de blogs e grupos on-line onde desenhistas urbanos podem compartilhar seus desenhos e histórias e interagir entre si. (SKETCHERS, 2020, s/n).

Campanario nasceu em Barcelona, Espanha. Deixou sua cidade natal em 1987 para cursar jornalismo na Universidade de Navarra em Pamplona, Espanha, concluindo o curso em 1992. Residente nos Estados Unidos desde 1998, estabelece sua carreira como artista visual, ilustrador e jornalista trabalhando em redações diversas como “La Vanguardia (Barcelona), The Reno-Gazette Journal (Nevada), Diário de Notícias (Lisboa), The Desert Sun (Palm Springs, Califórnia), USA TODAY e The Seattle Times”. (CAMPANARIO, 2020, s/n). É conhecido “[...] como artista de equipe no The Seattle Times e como fundador do *Urban Sketchers*. Ele é autor do *Seattle Sketcher: An Illustrated Journal* e vários livros sobre desenho urbano, incluindo *The Art of Urban Sketching: Drawing On Location Around the World*.” (CAMPANARIO, 2020, s/n).

O trabalho de Campanario foi reconhecido pela The Society of News Design, The Society of Professional Journalists e The Society for Features Journalism, e foi objeto de uma exposição individual de cinco meses no Museu de História e Indústria de Seattle em 2014. Como fundador do *Urban Sketchers*, organização sem fins lucrativos, a defesa de Campanario de esboços no local ajudou a lançar um movimento global de artistas e entusiastas de desenhos cujo lema é mostrar ao mundo, um desenho de cada vez. (CAMPANARIO, 2020, s/n).

Campanario (2012, p. 11) descreve que quando se estabelece na cidade de Seattle, em 2006, após mudar-se para vários lugares, descobre “[...] uma nova maneira de lidar com o estresse e de aterrissar em um território desconhecido.” (CAMPANARIO, 2012, p. 11). Ele encontrou na arte do desenho urbano um lugar que lhe sustentasse em equilíbrio diante do stress, usando da caneta e do caderno como seus companheiros. Enquanto desenhava sentia-se maravilhado com os prédios, os passageiros de ônibus, as montanhas de neve... e em suas

palavras “Na maioria dos dias, você ainda pode me encontrar desenhando em Seattle, ganhando uma nova apreciação pela cidade a cada esboço que faço, não importa o quão rápido ou preciso seja.” (CAMPANARIO, 2012, p. 11). Aos esboços urbanos podemos usar como sinônimo o termo *Sketching* Urbano. Sobre esse termo Gabriel Campanario ressalta que:

Com nada além de um pedaço de papel e um lápis, você está preparado para começar a desenhar sua cidade ou vila, as pessoas que moram lá e as coisas que estão acontecendo nela. A beleza do esboço é que, quase por definição, um esboço pode ser concluído da maneira simples e rápida se você quiser. Pode envolver fazer um esboço de quinze minutos da vista da sua janela ou puxar um banquinho dobrável e passar uma ou duas horas capturando a maneira como a luz atinge uma bela igreja antiga. Em qualquer um dos casos, o desenho para o relógio e deixa sua mente desligar todo o barulho. Embora muitos profissionais criativos usem esboços de campo em seus trabalhos, os esboços urbanos são apenas para se divertir - uma chance de se afastar do computador e apenas desenhar para a pura alegria, sem prazos ou objetivos. Ele tem o poder de transformar um momento de tédio em um passatempo criativo. Em certo sentido, o desenho urbano pode ter mais a ver com a experiência do que com o resultado. [...] Os esboços trazem de volta memórias da mesma forma que as fotos, evocando os sons, cheiros e lembranças dos lugares em que você os criou. [...] Desenhar algo obriga a olhar para ele, realmente olhar para ele. (CAMPANARIO, 2012, p. 18).

Os *Urban Sketchers* (desenhadores urbanos) podem ser vistos em cafés, ruas, shoppings, ônibus, parques... “[...] com papel e canetas nas mãos eles desenharam o mundo que os rodeia. Nos seus cadernos de desenho mostram paisagens, arquitetura, rostos intrigantes [...]” (CAMPANARIO, 2012, p. 12). Estes desenhos quase sempre são finalizados no local, alguns com acabamento posterior, especialmente no que diz respeito à cor, Campanario (2012, p.12), afirma que “Com aquarela, tinta ou grafite, os *Urban Sketchers* desenharam cenas dos seus dias de onde moram ou em viagem nas cidades do globo.” Nesse sentido, o autor, cita a *sketcher* Nina Johansson quando reforça que “Desenhar a cidade não é somente captura-la no papel [...] É sobre conhecê-la, senti-la, fazê-la sua.” (JOHANSSON, apud CAMPANARIO, 2012, p. 12). Sobre o grupo, Campanario ressalta que,

Desenhar é a nossa maneira de descobrir nossas comunidades. Somos turistas em nossas próprias cidades, reproduzindo em nossos próprios estilos pessoais marcos inspiradores ou apenas os momentos mundanos de nosso trajeto. Somos historiadores que documentam a mudança da paisagem urbana [...]. (CAMPANARIO, 2012, p. 12).

A *internet* é uma vitrine onde pode-se visualizar os desenhos feitos pelos *Urban Sketchers*. As obras são compartilhadas em *blogs*, redes sociais como o *Facebook*, *Twitter*, em jornais, bem como na página oficial do grupo *urbansketchers.org*. As postagens dos correspondentes além de mostrar cenas desenhadas, mostram também histórias que estão por detrás de cada desenho. Histórias estas que podem ser relatos escritos, geralmente acoplados aos desenhos, ou provenientes da interpretação daqueles que leem as obras, decifrando suas peculiaridades, e processos artísticos. A facilidade de encontrar os relatos gráficos e escritos

destes desenhadores na web amplia a possibilidade de visualização deste fazer artístico, inspira seus leitores aumentando assim o número de adeptos à comunidade. “Embora o desenho seja uma atividade solitária, ele se torna social quando você compartilha seus desenhos on-line e conhece outras pessoas para desenhar junto.” (CAMPANARIO, 2012, p. 18).

Atualmente cerca de duzentos e quarenta cidades pelo mundo, em mais de vinte países abarcam 66.960 membros (dentre estes mais de 1000 correspondentes), destes, 8,3 mil no Brasil, dentro dos 35 grupos regionais cadastrados e nestes, noventa e nove membros correspondentes oficiais (BRASIL, 2019, s/n); (SKETCHERS, 2019, s/n).

Anualmente a comunidade promove o *International Urban Sketchers Symposium* (Simpósio Internacional de *Urban Sketchers*). Centenas de desenhadores participam desse evento, nele são realizadas “[...] palestras, atividades e oficinas ministradas por educadores, profissionais, arquitetos, ilustradores e artistas.” (SKETCHERS, 2020, s/n). Além das atividades citadas a comunidade estabelece “parcerias com organizações como escolas, universidades, museus, municípios e associações comerciais para criar eventos que promovam a arte de desenhar no local.” (SKETCHERS, 2020, s/n).

Simpósios internacionais já foram realizados nas cidades de Portland (Estados Unidos), Lisboa (Portugal), Barcelona (Espanha), Santo Domingo (República Dominicana), Paraty (Brasil), Singapura (Sudeste Asiático), Manchester (Inglaterra) e em Chicago (Estados Unidos) entre os anos de 2010 e 2017. Ocasão em que os desenhistas compartilham experiências, realizam e participam de seminários e saem às ruas em grupos para desenhar (VALGAS, 2017, p.56). No blog *Urban Sketchers Brasil*, encontra-se o manifesto criado por Campanário, uma normatização que carrega oito princípios norteadores para se enquadrar e unificar grupo. O manifesto:

1. Nós fazemos desenhos de locação, através da observação direta, seja em ambientes externos ou internos.
2. Nossos desenhos contam histórias do dia a dia, dos lugares em que vivemos, e para onde viajamos.
3. Nossos desenhos são um registro do tempo e do lugar.
4. Nós somos fiéis às cenas que estamos retratando.
5. Nós utilizamos qualquer tipo de técnica e valorizamos cada estilo individual.
6. Nós nos apoiamos e desenhamos juntos.
7. Nós compartilhamos nossos desenhos on-line.
8. Nós mostramos o mundo, um desenho de cada vez. (BRASIL, 2018, s/n).

O *sketcher* (desenhista) registra a vida que está a sua frente diante dos diversos ambientes urbanos, é de algum modo um repórter cidadão. Silva e Lima (2017, p. 24), referenciando Baudelaire (1996) comparam esse desenhador ao ‘pintor da modernidade’ que em simbiose com o ambiente “[...]esboça por meio de seus croquis a poética incrustada no presente; desacelera seu ritmo em função de percebê-la. Acalma-se diante do turbilhão da vida moderna; reflete, aprende, contribui, deixa respostas e interrogações ecoando nos desenhos”.

Assim, reflete um olhar para com a cidade, sendo parte dela. A condição de ser cidadão evidencia uma sensibilidade peculiar para com o ambiente urbano, sentimentalidade descrita sob a forma de desenhos de cidades reais. O último tópico do manifesto, intitulado “mostrar o mundo, um desenho de cada vez”, nos revela também a possibilidade de dar visibilidade à cidade, seus patrimônios edificados, suas peculiaridades, como evidenciado na ilustração 04, uma perspectiva da arquitetura patrimonial da Cidade de Goiás. A postagem dos desenhos na rede mundial de computadores passa a ser um modo de chamar atenção do espectador, que hoje está “*on line*”, para com o que há a sua volta.

Ilustração 04 – Desenho de Fernando Simon, Cidade de Goiás (2018).



Fonte: Urban Sketchers Brasil. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2002260806506652&set=pcb.1954258308027322&type=3&theater&ifg=1>>

Os locais e a hora onde acontecem os encontros são antecipadamente escolhidos. Nesse momento, os participantes estabelecem uma comunicação visual e sensorial com o lugar, escolhem suas vistas e desenham; sentados ou em pé, com métodos diversos de forma relativamente livre (já que para o grupo há um manifesto norteador de suas produções) Na Ilustração 05 podemos visualizar esse momento. “Na maioria dos casos, o desenho urbano é

praticado na rua. [...]. À luz do dia ou à noite, seja quente ou frio, sob chuva ou sol, os desenhistas urbanos desenharam o que testemunham.” (CAMPANARIO, 2012, p. 18). O momento capturado é único, em alguns casos o desenhista, além de descrever o local, registra a data e a hora em que o desenho foi feito. Finalizada a produção, seu autor a captura por meio fotográfico. Essa fotografia geralmente enquadra o desenho e o local em que o mesmo foi feito. A imagem digital é enviada para os canais de divulgação da web (sites, blogs, redes sociais...) firmando assim o sétimo item do manifesto do grupo que é compartilhar os desenhos *on line*. Posteriormente expõem suas produções (Ilustração 06) e apreciam os croquis alheios. É um momento de troca de experiências e interação.

Ilustração 05 – Desenhadores no centro da cidade de Curitiba – Primeiro encontro *Urban Sketchers* nacional na cidade de Curitiba (2016).



Fonte: Encontro *Urban Sketchers* Brasil Curitiba 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/uskbrasilcuritiba2016/photos/a.621437061338040/621440101337736/?type=3&theater>>

Na ilustração acima visualizamos desenhadores em produção, alguns sentados em bancos e cadeiras, outros nas calçadas e na grama. Produzem seus croquis em folhas soltas e cadernos; interagem entre eles e com o ambiente retratado. No canto direito na parte superior da imagem está Fernando Simon (componente do grupo *Urban Sketchers* Goiânia, recostado ao tronco de uma árvore), e na parte inferior, também a direita, Eduardo Bajzek (correspondente

do grupo *Urban Sketchers* São Paulo, sentado em primeiro plano); *Urban Sketchers* citados nessa pesquisa.

Ilustração 06 – Exposição após uma manhã de desenho – Primeiro encontro *Urban Sketchers* nacional na cidade de Curitiba (2016).



Fonte: Encontro *Urban Sketchers* Brasil Curitiba 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/uskbrasilcuritiba2016/photos/a.621898831291863/621902847958128/?type=3&theater>>.

Variados estilos e técnicas de desenho são encontradas nas produções dos desenhadores, o que demonstra que são desenhos singulares, de linguagem pessoal. Algumas pessoas desenhavam grandes cenas como as *skylines*¹², paisagens urbanas e panoramas, outros se delimitam a edifícios, arquitetura, monumentos, carros, pessoas, outros ainda, algum detalhe de uma cena. Há desenhos minuciosos cujo tempo pode chegar a várias horas (caso da ilustração de número 11, do senhor Mavi e sua sapataria, feita por Eduardo Bajzek), outros são feitos em minutos (como por exemplo a ilustração 04 da Cidade de Goiás, feita por Fernando Simon). Lápis grafite, canetas, marcadores, lápis de cor, giz, pinceis, penas, aquarelas são utilizados individualmente ou de forma combinada na produção dos desenhos. Papeis avulsos de formatos, cores tipos e gramaturas diversas servem como suporte para as produções, também

¹² No caso dos desenhos urbanos a expressão *skyline* refere-se a uma linha imaginária que a estrutura de uma cidade, quando se encontra com o céu, gera na visão de quem está defronte a um panorama urbano.

os *sketchbooks*, ou cadernos de desenho são utilizados em diversos tipos e formatos. Há de se ressaltar que há também desenhadores que fazem uso do suporte digital, desenhando em seus *tablets* ou celulares.

O conjunto de ferramentas de desenho escolhido depende da complexidade, do tipo e do tempo para a produção. Há desenhos de linhas finas (de caneta ou grafite), há aqueles com manchas de cores (a mais vista é a aquarela – talvez por sua fácil portabilidade de materiais). Alguns autores gostam de desenhar linhas e posteriormente aplicar cores, outros já aplicam as cores diretamente no papel, há os que usam técnicas monocromáticas... independentemente da técnica, nas produções é fácil identificar a identidade de cada um. É como se os desenhos carregassem as digitais de seus autores. De qualquer forma, como os desenhos são obrigatoriamente de locação e de observação direta (item um do manifesto) é necessário que o kit de desenho seja o mais portátil possível.

Kuschinir (2011, p. 614) frisa, em observação às produções dos *Urban Sketchers*, que o espaço urbano é por eles intimamente valorizado como tema de desenho, pois “A relação do desenhador com a sua própria cidade ou com as cidades por onde viaja é uma das características que singulariza esse projeto.” Essa valorização pode ser verificada nas produções (tanto no objeto desenhado quanto nas legendas nele encontradas), nos nomes dos grupos (quase sempre incluindo o nome das cidades as quais fazem parte), nos blogs e perfis oficiais.

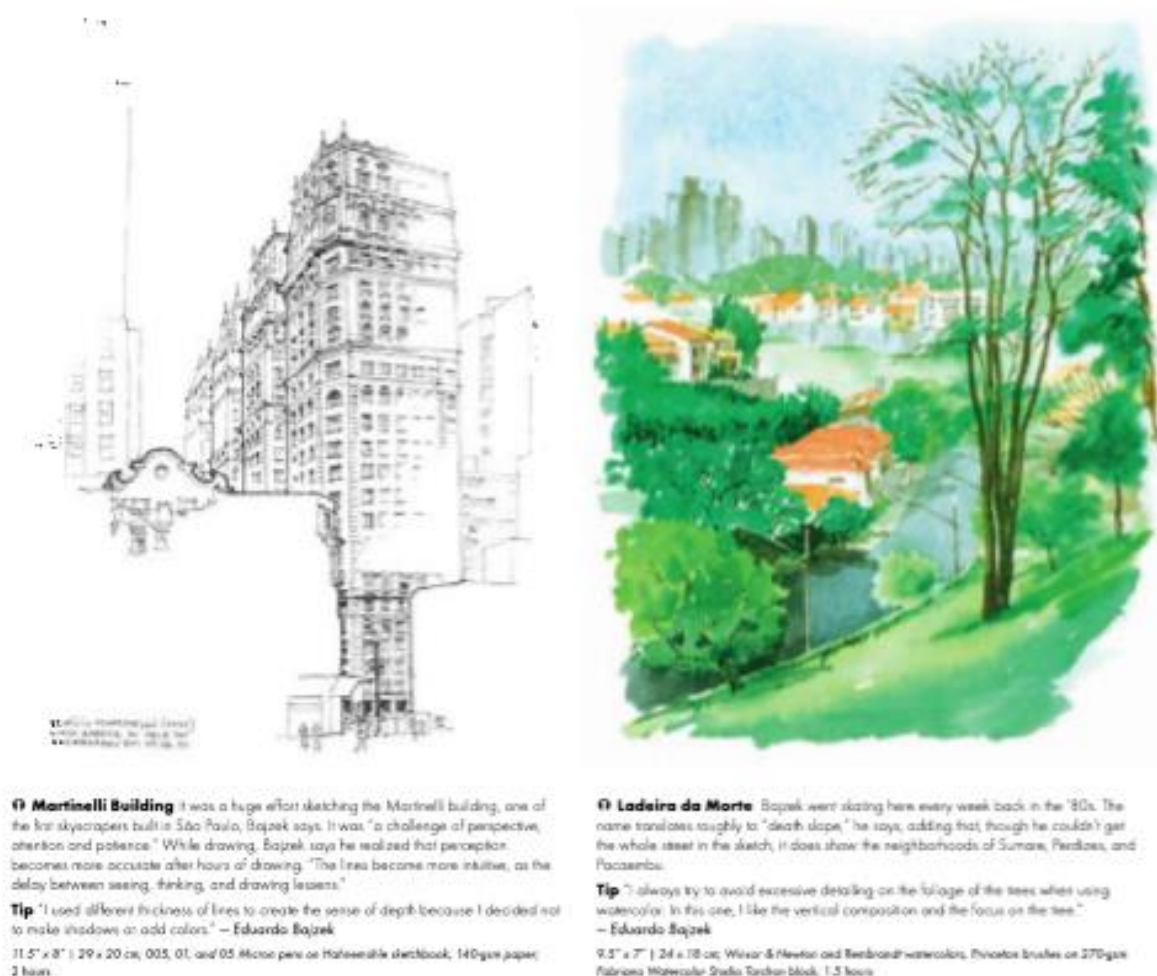
Pode-se afirmar que a comunidade *Urban Sketchers* encontra-se numa crescente pelo mundo, tanto em número de desenhadores, quanto de apreciadores. Os desenhos postados, dentro de suas ‘janelas’ pessoais, possibilitam ao leitor conhecer o olhar do desenhador sobre o que está a sua volta, possibilita conhecer, pelo olhar do outro, perspectivas recortadas do globo num formato informativo, peculiar e poético.

1.3. *Urban Sketchers* no Brasil e em Goiás

No Brasil o movimento nasce “pela iniciativa do arquiteto Eduardo Bajzek e dos artistas plásticos João Pinheiro e Juliana Russo, em agosto de 2011, em São Paulo” (VALGAS, 2017, p.56). Eduardo Bajzek nasceu e vive na cidade de São Paulo. Tornou-se um correspondente oficial em 2008, antes mesmo da fundação oficial do movimento no Brasil. O artista diz que sua paixão pelos desenhos o levou a trabalhar com ilustração arquitetônica, ele ressalta que seu interesse nos desenhos de locação foi encorajado pelo trabalho do ilustrador australiano Jhon Haycraft: “[...] Comecei meu primeiro *sketchbook* durante uma viagem pela Itália e Suíça há

muitos anos atrás. Desenhar nas ruas no meio das pessoas, sentindo e absorvendo cada particularidade foi uma fascinante descoberta.” (CAMPANARIO, 2012, p. 88). Abaixo, na Ilustração 07, alguns de seus desenhos:

Ilustração 07 – Desenho a caneta do Edifício Martinelli em São Paulo, e Aquarela de uma paisagem urbana contemplando Sumaré, Perdizes e Pacaembu em São Paulo. Autoria de Eduardo Bajzek, 2010.



Fonte: (CAMPANARIO, 2012, p. 89).

A versão Brasileira do grupo *Urban Sketchers* reúne desenhistas em diversas cidades. No blog *Urban Sketchers Brasil* são citados grupos nas seguintes regiões: Angra dos Reis (RJ), Aracaju (SE), Araraquara (SP), Bananal (SP), Balneário Camboriú e Região (SC), Bauru (SP), Belo Horizonte (MG), Bombinhas (SC), Belém (PA), Brasília (DF), Campo Grande (MS), Campinas (SP), Campos dos Goytacazes (RJ), Chapecó (SC), Cuiabá (MG), Curitiba (PR), Espírito Santo do Pinhal (SP), Feira de Santana (BA), Florianópolis (SC), Fortaleza (CE), Goiânia (GO), Goiás (GO), Inconfidentes – Ouro Preto (MG), Jaú (SP), João Pessoa (PB),

Joinville (SC), Juíz de Fora (MG), Lavras (MG), Londrina (PR), Maringá (PR), Manaus (AM), Mogi das Cruzes (SP), Natal (RN), Petrópolis (RJ), Paraty (RJ), Porto Alegre (RS), Recife (PB), Ribeirão Preto (SP), Rio de Janeiro (RJ), Rio Mafra (SC), Rio Preto (SP), Salvador (BA), Santos (SP), São Carlos (SP), Santo André (SP), São Luis (MA), São Paulo (SP), Vale do Aço (MG), Vitória (ES). (BRASIL, 2018).

Dentre os organizadores da comunidade USK¹³ no Brasil estão Simon Taylor (Diretor Geral), Ronaldo Kurita (Coordenação Nacional), Thais Lima Machado Canavezes (Coordenação Nacional), Ekaterina Churakova (Coordenação do Instagram USK Brasil), André Lissonger (Conselho Nacional).

Em 2016, foi lançado o livro *Sketchers do Brasil*, onde vários desenhos de cinquenta e um participantes de várias regiões brasileiras foram selecionados e catalogados, produção essa “[...] financiada pelos próprios autores”. (BRASIL, 2018, s/n). Entre setembro de 2019 e janeiro de 2020 foi lançada uma série de dez livros virtuais (haverá posterior lançamento de outros livros, dentro da mesma série), com publicação *on line*, de diversos grupos USK brasileiros, dentre eles Londrina (PR), Florianópolis (SC), Vitória (ES), Goiânia (GO), Natal (RN), Goytacases (RJ), Curitiba (PR), Manaus (AM), Rio de Janeiro (RJ), Fortaleza (CE).

A cidade de Curitiba (PR) sediou o primeiro encontro nacional, em 2016, do *Urban Sketchers* Brasil, contando com a participação de mais de 270 desenhistas. O segundo encontro, em 2017, foi na cidade de São Paulo (SP) com 250 *sketchers* presentes. Em 2018 aconteceu na cidade de Salvador (BA) o terceiro encontro com mais de 300 participantes. O último encontro em 2019 foi na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, com a participação de mais de 300 pessoas. Os encontros são organizados pelos grupos locais com apoio da organização nacional, tem a duração de quatro dias com um pré evento, um encontro de abertura, três encontros diários em diferentes locais (praças, centros urbanos, ruas, edifícios arquitetônicos, bares, restaurantes, etc.), nos períodos matutino, vespertino e noturno, com hora marcada para o encontro dos participantes e também entusiastas (pois o encontro é aberto) para a produção dos desenhos de locação, conversa, troca de experiência e interação. Após os eventos (encontros) programados há também um pós-evento, para os desenhistas que podem ficar um pouco mais no local de encontro. Para os participantes do grupo é um momento especial, onde tem a oportunidade de conhecer membros de diversas regiões brasileiras, rever amigos, contemplar, desenhar e conhecer novas paisagens, culturas e cotidianos.

¹³ USK: Abreviação para o termo *Urban Sketchers*.

Os encontros poderiam ser considerados como um momento de celebração da vida cotidiana, sendo objeto da arte. Um momento onde cenas e comportamentos urbanos são evidenciados nas produções destes “artistas menores”, como citado por Charles Baudelaire (1996) em seu texto *Sobre a Modernidade – O pintor da vida moderna*. Ou, quando a rotina da vida dos participantes é quebrada, quando a arte proporciona a sensação de pertencimento, identificação coletiva, o encontro com a solidez que dá equilíbrio ao homem no contexto de modernidade identificado por Marshall Berman (1986).

Considerando o estado de Goiás e Brasília-DF, como uma macrorregião a ser aqui estudada, encontramos nela inseridos três grupos vinculados oficialmente ao *Urban Sketchers Brasil: Urban Sketchers Brasília-DF* cujos correspondentes são Camila Diógenes, Juan Guillen e Luana Kallas; *Urban Sketchers Goiânia*, com Fernando Simon, Marco Tulio Ribeiro Cunha e Simone Simões como correspondentes; e o *Urban Sketchers Goiás (Na Cidade de Goiás)* tendo como correspondentes Ariane Borges, Emiliano Freitas e Lucas Felício. Os nomes citados são de participantes do grupo que se tornaram correspondentes oficiais. De acordo com a descrição da página oficial do Grupo *Urban Sketchers Brasil*, “[...] para ser um correspondente oficial do Blog, você precisa ser convidado, mas você pode começar [...] utilizando dois canais para compartilhar seus desenhos e experiências” (BRASIL, 2018, s/n), no *Flickr* e no *Facebook*. O convite para um participante se tornar um correspondente oficial parte de alguns aspectos descritos no blog: “[...] Qualidade do trabalho, estilo e originalidade, habilidades gerais como contadores de histórias visuais [...], comprometimento com o Manifesto [...], assiduidade como participante [...], participação e/ou promoção de eventos de desenho.[...]” (BRASIL, 2018, s/n). Os potenciais correspondentes são observados pelo *Flickr* e pelo *Facebook*,

Os correspondentes podem ter diversas origens: pintura, arquitetura, jornalismo, publicidade, ilustração, design gráfico ou de ensino. Alguns são veteranos autores publicados, outros são jovens ilustradores. Todos eles partilham a mesma paixão pelo desenho no local.

Ser um correspondente significa um forte envolvimento da nossa comunidade, postando em nosso Blog regularmente, no mínimo uma vez por mês, e oferecer feedback aos colegas desenhistas no Blog, *Flickr* e *Facebook*. Correspondentes não só adicionam desenhos individuais para o blog, mas também a narrativa explicando as circunstâncias em que o desenho foi feito ou uma história em particular por trás dele.

Um dos nossos objetivos é tornar o Blog tão diverso quanto possível em termos de geografia, estilo e *background* dos correspondentes. (BRASIL, 2018, s/n).

Apesar de encontrarmos no Blog oficial do *Urban Sketchers* uma lista de correspondentes ‘chancelados’ pelas prerrogativas acima citadas é importante salientar que o

grupo é aberto, e um grande número de pessoas participam dele mesmo não sendo correspondentes.

O grupo *Urban Sketchers* Brasília (DF) tem hoje em sua página no Facebook 391 inscritos. A página foi criada em fevereiro de 2015. O grupo teve até hoje 61 encontros, que ocorreram em locais como a Fazenda Gama, Capela Rainha da Paz, Igreja Luterana, Itamaraty, Museu da República, Parque Ana Lúcia, Instituto Serzedello Correa, Rodoviária do Plano Piloto, Praça do Relógio, etc. O último aconteceu dia 26 de janeiro de 2020, na praça localizada a frente do Conjunto Nacional. Participaram do evento dez pessoas. (BRASILIA /DF, 2015, s/n).

Em abril do ano de 2014, foi realizado o primeiro encontro do Grupo *Urban Sketchers* Goiânia (GO), no Mercado Municipal da cidade. Os eventos têm periodicidade mensal, e em cinco anos ocorreram 70 encontros “[...] nos quais foram registrados quase todo patrimônio decô da cidade de Goiânia (GO), parques municipais, mercados [...], festivais de arte, gastronomia, espetáculos circenses [...]” (GOIÂNIA, 2019, p. 5). O último foi realizado no terraço no Centro Cultural Milagre dos Peixes, dia 22 de dezembro de 2019. O grupo goiano realizou em 14 de abril de 2018, no Espaço Cultural Milagre dos Peixes / Sala Simon uma exposição comemorativa dos 4 anos de atividades. Nela, 16 participantes além de expor seus trabalhos ganharam certificados e desenharam no dia que também foi o quinquagésimo encontro USK Goiânia. Na programação do evento houve sorteio de livros, música ao vivo e feira de artesanato. (GOIÂNIA, 2014, s/n).

Na Cidade de Goiás (GO), o grupo *Urban Sketchers* Goiás promoveu dez encontros. O último foi no dia 20 de maio de 2018, juntamente com o evento Deriva do Bem¹⁴, na Praça do Coreto. Os locais dos demais encontros foram: Igreja São Francisco, Gran Circo Hermano Rodrigues, Rio vermelho carioca, Igreja do Rosário e Praça Brasil Caiado. (GOIÁS, 2016, s/n).

¹⁴ Deriva do Bem: é um projeto que convida as pessoas a caminharem pelo espaço urbano, percebendo-o e registrando-o através da fotografia. “A atividade nasceu em 2008, em uma disciplina optativa do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG), na qual alunos, divididos em grupos, andavam pelas ruas do centro da cidade, conhecendo e reconhecendo seu traçado histórico. O objetivo da Deriva era propiciar uma visita ao centro da cidade de Goiânia e o registro através de fotografias e vídeos da cidade, da arquitetura e das pessoas que habitam, trabalham e passam pelas ruas visitadas. Em 2010 a disciplina acadêmica deixou de ser oferecida, e dando continuidade ao projeto um grupo de 10 estudantes, juntamente com o Prof. Dr. Bráulio Vinícius Ferreira, resolveu unir a fotografia à ação beneficente. Cada pessoa levou gêneros alimentícios e roupas usadas para serem doados à Missão Pão e Vida, que assiste moradores de ruas e dependentes químicos. Desta forma, nasceu a Deriva Fotográfica do Bem. Disponível em: <<http://www.derivadobem.com.br/deriva.html>> Acesso em: 26 fev. 2020.

O primeiro encontro regional foi na cidade de Pirenópolis (GO), em março de 2015, e dele participaram os grupos de Goiânia (GO) e Brasília (DF). O segundo ocorreu nos dias 28 e 29 de outubro de 2017, na Cidade de Goiás, com locais previamente escolhidos: O Coreto, a Igreja D'Abadia, o Chafariz e a Cruz do Anhanguera. Foi organizado pelos grupos de Goiânia e da Cidade de Goiás (GO), com participação de 22 pessoas.

Conhecendo a comunidade *Urban Sketchers* de modo geral, sua presença no Brasil e especificamente as ramificações encontradas em Goiânia (GO), Brasília (DF), e na Cidade de Goiás (GO), partimos para uma apropriação de leituras teóricas que fornece um arcabouço para a análise de uma série específica de desenhos de alguns desenhadores na Cidade de Goiás.

CAPITULO 2. FLANAR, DESENHAR E ROMPER.

Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. (BAUDELAIRE, 1996, p. 23).

Neste capítulo o texto *Sobre a Modernidade – O pintor da vida moderna* de Charles Baudelaire (1996) dá embasamento no que diz respeito ao conceito de “modernidade”, a pintura, ou desenho de costumes, a percepção do cotidiano pelos artistas “menores”; o movimento da vida ordinária tomando conta da arte, tornando-se dicionário da mesma. O texto é interpretado, a fim de compreender e explicar como o “pintor” desse tempo, rompe com os paradigmas criados pela arte, em busca de uma nova forma gráfica de expressão artística e os novos temas nele retratados. Na publicação, artistas do séc. XIX como Gavarni e Constantin Guys são identificados e algumas de suas produções são analisadas, evidenciando nas mesmas características como: o rompimento com a estética tradicional da pintura, o uso dos centros urbanos, do efêmero e do circunstancial como tema, além de explorarem em seus desenhos e pintura: a arquitetura, as pessoas, a moda, os comportamentos urbanos representando-os neles. Pudemos constatar que de algum modo estas características se assemelham às apresentadas hoje pelos desenhadores do movimento *Urban Sketchers*. Nos dois casos o tempo “presente” passa a ser o meio pelo qual se dá a obra artística. Há de se ressaltar que este (o tempo presente) não é o “fim”, o produto acabado da criação, mas que ele é transformado pela sensibilização do artista, resultando em uma grafia poética do real.

Outro autor que também contribui para esta análise é Marshall Berman (1986), com a obra: *Tudo que é sólido desmancha no ar*, na qual fica perceptível a possibilidade de a arte ser evidenciada como algo ‘sólido’ em um contexto imbuído pela noção de frivolidade das coisas, da busca das pessoas por uma identidade, que de certa forma se aquieta quando debruçada na vida trivial. A partir de sua análise é possível estabelecer uma relação comparativa entre a necessidade do que “é sólido” expressa pelas diferentes comunidades inseridas nas diversas “modernidades” apontadas pelo teórico, e algumas características identificáveis no grupo de desenhadores contemporâneos refletido.

Buscamos embasamento teórico também nas análises de Walter Benjamin (2012) a respeito das transformações na produção artística contemporânea, como fenômeno da

modernidade do século XX, no que diz respeito à “perda da aura” (transcendência, noção de sacralidade), o sentido do sagrado aos artistas e suas obras.

2.1. O croqui de costumes

O teórico e reverenciado e poeta francês Charles Baudelaire (1996), expõe, em sua publicação intitulada *Sobre a modernidade*, diversas características dos croquis de costumes, como forma de representação gráfica do momento “moderno”. Há de se ressaltar que o adjetivo “moderno”, ou o substantivo “modernidade” atém-se ao ideário de ruptura explorado pelo teórico.

No texto *O pintor da vida moderna*, Baudelaire (1996) evidencia as particularidades das obras dos artistas que faziam uso da pintura dos costumes, que dispunham nelas as características que representavam (podendo ser visualizadas e não conjecturadas) o momento presente. Nesse contexto, a vida ‘ordinária’, ocupa um lugar de expressão na arte, tornando-se substância pertencente da mesma.

Baudelaire (1996) ressalta o pintor de costumes, da vida particular, circunstancial. Atenta-se, num tempo em que somente as produções clássicas eram chanceladas como arte (anos finais do século XIII), às representações do presente, salientando sua beleza e qualidade essencial. Aprazia-lhe encontrar nas gravuras e desenhos “a moral e a estética da época” (BAUDELAIRE, p. 8, 1996). Compreende certamente que o próprio julgamento do belo por ele descrito, também se tornaria história, sendo assim, possível documento de pesquisa. Estabelecendo, teoricamente, uma explanação sobre o “belo”, Baudelaire (1996) afirma que:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja qualidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como um invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana (BAUDELAIRE, 1996, p. 9 e 10).

Diante da questão “o que é belo?” Baudelaire (1996) decifra o enigma demonstrando a dualidade intrínseca a esse adjetivo. Dualidade que pode ser explicada metaforicamente se a comparamos ao conjunto alma e corpo. Entendendo como alma a condição de sua existência como fonte primária indelével, subjetivo-expressiva, e o corpo como componente variável do entendimento, a parte cambiante, que é modificada pela condição social, emocional e cultural

do receptor. É dentro deste determinado “elemento circunstancial” que podemos ajuizar como preciosa, e bela a produção artística que ressalta a vida costumeira.

O artista, cujo gênero é classificado como pintor de costumes é “observador, *flaneur*, filósofo” da circunstância do século XIX. Flerta com a vida e a paisagem cotidiana por meio de produções rápidas, utilizando materiais como o pastel, água-forte (na litogravura) e água-tinta. “É o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno” (BAUDELAIRE, 1996, p.11). Modifica-se neste momento o caráter aristocrático que até então dominava os temas das produções artísticas, pois olhar, apreciar, e representar o comum passa a ser o foco de artistas circunstanciais, como por exemplo, Constantin Guys, Gavarni e Daumier (Artistas desenhadores citados no texto de Charles Baudelaire (1996): *O pintor da vida moderna*).

Constantin Guys como “homem do mundo”, “fora correspondente de um jornal inglês ilustrado e que nele publicara gravuras a partir de seus croquis de viagem” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16). Estes diários gráficos eram feitos de forma improvisada, de desenhos locais, o que dava a eles uma condição estética de rascunho, ou desenhos inacabados, típicos de quem quer dizer, graficamente, algo de forma urgente, rápida. Sem a preciosidade verificada nas pinturas Renascentistas, por exemplo, pois o acabamento não era tão importante quanto a reportagem visual do presente cotidiano.

Sobre Guys, Baudelaire (1996, p. 14-16) descreve que “[...] não se tratava precisamente de um artista, mas antes de um homem do mundo, [...] homem do mundo inteiro”; um indivíduo “[...] obcecado por todas as imagens que lhe povoavam o cérebro [...] desenhava como um bárbaro [...] como uma criança [...] o gênio latente habitava esses tenebrosos esboços”. Ele deixava exposta a imagem dos ambientes e das circunstâncias cotidianas por meio de seus croquis de viagem produzidos enquanto exerceu a atividade de correspondente do jornal *Illustrated London News*. A ilustração 08 é um exemplo da tipologia de desenhos feitos por Constantin Guys, um esboço ou croqui, de uma cena cotidiana.

Ilustração 08 - Croqui de Constantin Guys.1870-1875 – Paris.



CONSTANTIN GUYS (1802-1892): *Alcôve Publique*. 1870-1875.
Aguada, tinta sobre papel, 15,3 x 20,8 cm.
Paris, Musée Carnavalet.

Fonte: **Constantin Guys - Fleurs du Mal 1802-1892**. Dessins des musées Carnavalet et du Petit Palais.
8 octobre 2003 - 5 janvier 2003. Paris, Musées, 2002

Fonte: DIAS, ELAINE. Charles Baudelaire e Constantin Guys – Arte e Moda no Século XIX. 19&20. Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/baud_guys_ed.htm>. Acesso em 24 de agosto de 2019.

Os desenhos feitos pela comunidade *Urban Sketchers* podem ser considerados croquis de costumes, pois são feitos de forma análoga a estes; são desenhos de observação ao ar livre, geralmente em diários gráficos, com técnicas rápidas na linguagem do ‘croqui’ (desenho expressivo, rascunho, estudo preliminar). Buscamos aqui compreender sua essência e semelhança àqueles citados por Baudelaire (1996), feitos no século XIX, a fim de aprofundar em sua investigação, propiciando um assertivo arcabouço teórico para fundamentar o diagnóstico do objeto de estudo (séries de desenhos determinadas posteriormente).

Retomando os artistas circunstanciais, ao exemplo do pintor Gavarni, Baudelaire (1996, p. 18), na intenção de compreendê-lo, conjectura-o como convalescente. Substantivo por ele percebido como aquele que “[...] goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais”. Numa compreensão ordinária percebemos o convalescente como aquele que está em estado de recuperação de uma doença. Em uma análise mais profunda, podemos considerá-lo como aquele que passa a perceber a vida com mais vigor, desde que a possível doença “[...]”

tenha deixado puras e intactas *suas* faculdades espirituais” (BAUDELAIRE, 1996, p. 18), e que como na criança inebriada, a sensibilidade ocupe quase todo o seu ser. Ainda sobre Gavarni, Baudelaire (1996, p. 19) cogita-o “[...] como um eterno convalescente: pra completar sua inteligência, considere-o também como um homem-criança, como um homem dominado a cada minuto pelo gênio da infância, ou seja, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é indiferente”.

De forma mais generalizada, estes artistas do cotidiano, são considerados como “crianças”, cuja capacidade de se interessar pelas coisas triviais é vital, inebriada, sem limites, corajosas. Uma impressão viva que se encanta com a novidade:

A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flaneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais. (BAUDELAIRE, 1996, p. 20).

O prazer de estar defronte ao mundo é otimizado pelo fato de fruir desconhecido pelo mundo. Não procura ser reconhecido. Aliás, estar incógnito, não sentir a necessidade da chancela de suas produções como arte, e até por não se adjetivar como artista favorece sua liberdade de expressão.

Podemos considera-lo, conforme Baudelaire (1996) como *flaneur*, aquele que flerta, corteja um ambiente específico, o ambiente urbano. A cidade é o espaço onde acontece o ‘flerte’. Onde o pintor dialoga com a paisagem, recebe dela imagens, sons, cheiros... Ali ele “Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais [...] contempla as paisagens da cidade grande. ” (BAUDELAIRE, 1996, p. 22). Responde a esse diálogo com produções fluidas, expressivas, que metaforicamente dão voz ao autor. Dentre os motivos desenhados nas composições, Baudelaire (1996) destaca os campos de batalha, festas solenes nacionais, movimentos populares, os militares, o ‘*dândi*’, a mulher, as cortesãs e os veículos.

Esse diálogo que a imagem proporciona entre o ambiente desenhado, o autor do desenho e o receptor ou leitor da imagem é decifrado por Didi-Huberman (2012), em seu texto: *Quando as imagens tocam o real*. Nele, ressalta que olhar a imagem seria um ato de perceber nela um sintoma “ardente”, um significado, algo que a tira do estado de inércia, algo latente, uma voz prestes a ecoar, uma história a ser contada. Narrativa de “[...] intrínseca potência de realismo, que distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Podemos conjecturar que essas expressões gráficas deixadas pelos *flaneurs* nos contam histórias, memórias circunstanciais. São reportagens gráficas de olhares atentos. Apoiando esta

especificidade, sobre estes observadores, Baudelaire (1996, p. 23) constata que “poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir”. Nesse sentido, é interessante a observação de Silva e Lima (2017, p. 21) sobre os teóricos Baudelaire (1996) e Berman (1986).

Essa busca de poesia no cotidiano, Baudelaire (1996) chama de “Modernidade”, sendo esta a mesma que Berman aborda em sua obra *Tudo que é solido desmancha no ar*, que em meio à frivolidade das coisas há uma esperança da arte sendo evidenciada em um novo contexto, da busca por uma identidade, que de certa forma se aquieta quando debruçada na vida trivial. Neste momento as pinturas são feitas de forma que se apresentem “dignas de se tornarem antiguidade”, esta noção de ‘dignidade’ dotada pela pintura vem da característica de reportar a realidade em seus exemplos, e por esse motivo ser fonte documental, histórica. Esclarece Baudelaire (1996, p. 26): “Se um pintor [...], medíocre, inspira-se (é a expressão consagrada) em uma cortesã de Ticiano ou de Rafael (renascentistas), é muito provável que fará uma obra falsa, ambígua e obscura”, que abandone a memória imediata, causando prejuízo ao valor histórico da obra. Há de se prevalecer, portanto, a obra do verdadeiro, do diário, do presente. (SILVA; LIMA, 2017, p. 21).

Na produção do *Urban Sketchers*, identificamos o aspecto de identidade histórica e fonte documental, já que os desenhos são feitos obrigatoriamente do momento presente, caracterizando o ambiente, as pessoas e os detalhes visuais, de forma real.

2.2. A arte no fenômeno da Modernidade.

Furtado (2012, p. 349), ao falar sobre Baudelaire, cita o reconhecimento deste por Walter Benjamin como um exemplo da modernidade estética, afirmando que: “O valor do poeta francês equivaleria ao de um sintoma condutor para o conhecimento do período histórico referido como Modernidade [...] cujos efeitos se fazem sentir na percepção coletiva e nas produções artísticas”. Furtado ressalta também que à arte caberia a função de denúncia, e ao artista o encargo de herói. “Uma comparação claramente estabelecida quando da referência do poeta ao pintor Constantin Guys [...] dono de uma personalidade cosmopolita, fascinada pela multidão” (FURTADO, 2012, p.349), cuja produção ‘flertava’ com imagens cotidianas.

Em contraponto à estética tradicional, o fenômeno da Modernidade citado por Baudelaire (1996) se desdobra nos centros urbanos, insere-se em meio a uma multidão de homens comuns e anônimos, anonimato que também caracteriza o artista, cuja aura é necessariamente desintegrada. Pois quando desintegrada, retira-se o holofote anteriormente necessário à sua produção. O anonimato traz liberdade de escolha de técnica, linguagem e temas a serem produzidos. Facilita abrigar a esse indivíduo uma nova função, a de reportar essa nova condição social. “Confrontado com a natureza fugidia e efêmera da Modernidade, importará ao

artista, fazer de sua criação algo que possa resistir a esta transitoriedade, [...] trata-se do estabelecimento de uma memória”. (FURTADO, 2012, p. 352).

Nesse tempo de “paradoxo e contradição” Berman (1986, p. 13) ressalta que as pessoas são todas “movidas, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança, de autotransformação e de transformação do mundo em redor” [...]. Esse mesmo ‘ser’ é “ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades”, numa provável força que transforma e estimula os poetas e artistas a revisarem seus modos de expressão, na busca de reinventar suas linguagens e propiciar o caráter de memória, de registro, atribuindo um valor não meramente artístico, mas também histórico às produções. “Na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz”. (BERMAN, 1986, p. 14).

Assim, Berman (1986, p. 15) descreve a ‘Modernidade’ como sendo:

Um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo mundo [...] é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986, p. 14).

Há de se ressaltar que a conceituação acima referida, não pretende ser, e não é uma intitulação ou nomeação científica a um período histórico específico. Designa uma expressão que pode ser replicada a qualquer tempo, em que se possa perceber a ansiedade humana pela mudança atuando em contradição ao sentimento também humano da busca pela conservação de si mesmo, e de valores que possivelmente possam estar sendo desprendidos.

Dentre as três fases de experiências modernas, especuladas por Berman (1986), a primeira (início do século XVI e o fim do século XVIII) da origem à ‘sensibilidade moderna’ numa “atmosfera de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto expansão e auto desordem”. (BERMAN, 1986, p. 17). A segunda inicia com a “Revolução Francesa e suas reverberações, cujo público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária [...] ao mesmo tempo em que se lembra do que é viver, material e espiritualmente”. (BERMAN, 1986, p. 15). Na terceira fase (século XX), “a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento”. (BERMAN, 1986, p. 15, 16).

Desse modo, Berman (1986, p.16), desnuda o Movimento Moderno apontando alguns aspectos ali essenciais para seu macro entendimento: Conjuntura de explosão demográfica, crescimento urbano desumano, comunicação em massa, Estados controladores, mercado

capitalista e “movimentos sociais lutando por algum controle de suas próprias vidas” (BERMAN, 1986, p.16). Compreende as pessoas nesta fase como se estivessem em um redemoinho, desordenadas, conflituosas. Simultaneamente, estas mesmas, percebem-se defronte à novas experiências a serem desfrutadas, desde que sejam “mais flexíveis, a ponto de reajustar-se a cada passo” (BERMAN, 1986, p.16). Há nesse antagonismo um aspecto positivo no movimento:

Uma das virtudes específicas do modernismo é que ele deixa suas interrogações ecoando no ar, muito tempo depois que os próprios interrogadores, e suas respostas, abandonaram a cena. [...] A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades (BERMAN, 1986, p. 21).

Ao homem moderno acerca o instinto de experimentação, onde diante da diversidade de possibilidades ‘dispõe-se a tudo’, por um tempo. Nesse momento de autodescoberta tenta dar ordem à desordem, revisita antigos paradigmas sociais entendendo que eles possam ser agora fragmentos do que era ‘sólido’. Este homem percebe-se num fluxo irreversível de mudança. O resultado é que, “[...] na pintura e na escultura, na poesia e no romance, no teatro e na dança, na arquitetura e no design [...] foi produzida uma assombrosa quantidade de obras e ideias de alta qualidade. O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade.” (BERMAN, 1986, p. 22).

Ao relacionar o pensamento desses autores com o movimento *Urban Sketchers*, pode-se verificar uma aproximação de algumas variáveis da Modernidade pormenorizada por Berman (1986) e Baudelaire (1996): As produções, aqui, permeiam o tema da urbanidade, tem como plano de fundo a cidade e os acontecimentos cotidianos; visitam a sociedade retratando-a em sua legitimidade, em suas verdades habituais; representam o presente da forma mais fiel possível, apesar de fazerem uso de uma linguagem gráfica não fotográfica – singularidade que também espelha a formatação esboçada dos artistas circunstanciais descritos por Baudelaire (1996) – deixando nas imagens a interpretação do momento presente, “ecoando no ar” para seus observadores. A imagem estabelece-se como memória, história a ser decifrada de cenas ‘abandonadas’ pelo repórter que ali esteve.

No que se comete à metáfora da revisão dos fragmentos do que era “sólido”, comparando-a com a atividade estudada, percebe-se que estes indivíduos que se dispõem a desenhar ao ar livre, revisando técnicas antigas¹⁵, apesar da possibilidade de fazerem uso de meios digitais para registrar cenas da vida na cidade contemporânea. Essa revisão do processo

¹⁵ Possível revisionismo do que se considerava sólido, legítimo, talvez numa busca da sensação de equilíbrio em meio à frivolidade das coisas - a mesma frivolidade citada por Berman (1986).

de feitura da arte dos antigos desenhadores seria, supostamente, uma busca na Modernidade presente do que se pretendeu ser sólido para os *flaneurs* – que reformularam o paradigma da arte chancelada. Pode ser também uma tentativa de dar “ordem à desordem” – num momento em que se pode perceber a pressa e a agitação das pessoas nos centros urbanos – aqui significando como desordem – fazer interrupções neste fluxo e parar para apreciar, ler e produzir um retrato do flerte visual sem a celeridade costumeira pode enunciar a busca pela ordem. Esse movimento de desaceleração hipoteticamente ‘solidifica’, reabilita a percepção profunda acerca do presente, do que rodeia as pessoas; compreensão extraviada pela celeridade da vida urbana.

Dentro de uma ordem “determinada” e “irresistível” Berman (1986, p. 25) compreende, pela leitura de críticos do século XIX, que “a tecnologia moderna e a organização social – numa ordem capitalista – condicionam o destino do homem” ao mesmo tempo em que compreendendo esse destino, teriam a capacidade de combatê-lo. Nessa conjuntura há de se considerar a possibilidade de que mesmo compreendendo estar inserido em um mecanismo social acelerado e capitalista, o novo desenhador urbano, busca dar “ordem” à sua desordem, sugestionando um combate ao destino.

Sobre a tendência modernista nos anos 1960 e 1970, Berman (1986, p. 28) alega que grande parte da arte teria, nesse tempo, como foco a própria arte, a “arte-objeto pura, auto-referida”, ausente de relações com a sociedade. “Mas poucos artistas e escritores modernos pactuaram com esse modernismo por muito tempo, pois se desprovida de sentimentos pessoais e relações sociais a arte se condenaria a parecer árida e sem vida em pouco tempo”.

Sumariamente, sobre os ‘modernismos’ do passado, Berman (1986, p. 33) argumenta que estes “podem ajudar-nos a conectar nossas vidas às de milhares de indivíduos que vivem a centenas de milhas em sociedades radicalmente distintas da nossa”. Vivenciaria, o movimento atual de desenhadores urbanos, um provável ‘braço’ desses ‘modernismos’? A possível verossimilhança pode ser argumentada por alguns motivos: Um deles é que quando em meio à urgência rotineira vivida por grande parte da população, esse grupo de pessoas se propõem a desacelerar – força contraditória, de combate ao ‘destino’ de aceleração. Outro se alinha à busca da conexão. Uma correlação para com uma de suas premissas: a de se conectarem, pela *internet*, como uma rede mundial de pessoas ligadas por um objetivo único, de mostrar ao mundo suas “janelas pessoais”, através de seus desenhos. Espalhar identidades pelo ‘mapa mundi’, também pode ser parte de “sólidos e claros valores em função dos quais viver.” (BERMAN, 1986, p. 33).

Talvez o movimento esteja em consonância com os ‘modernistas’ do passado quando o percebemos em contradição às forças do presente, “[...] agarrados [...] em suas vidas cotidianas para poderem sobreviver.” (BERMAN, 1986, p. 34).

Berman (1986) encerra seu diálogo sobre as ‘modernidades’ com uma perspectiva positiva:

Pode acontecer então que voltar atrás seja uma maneira de seguir adiante: lembrar os modernistas do século XIX talvez nos dê a visão e a coragem para criar os modernistas do século XXI. Esse ato de lembrar pode ajudar-nos a levar o modernismo de volta às suas raízes, para que ele possa nutrir-se e renovar-se, tornando-se apto a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir. Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades – e nos homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã. (BERMAN, 1986, p. 35).

Podemos observar que essa perspectiva muito se assemelha com a temática abordada nesta pesquisa, o movimento *Urban Sketchers*, quando se apropria das contradições do momento presente, ao representar e assumir o cotidiano como um remédio necessário à sobrevivência ao ‘próprio tempo’.

2.3. Rompendo com a aura da arte.

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2012) analisa a perda da aura das obras artísticas com o advento da Revolução Industrial e do Capitalismo. A arte rompe com o predicativo sacro, deixando de lado “conceitos consagrados, como criatividade, genialidade, validade eterna e mistério” dados aos exemplares únicos produzidos. (BENJAMIN, 2012, p. 12). Sobre a suscetibilidade da reprodução, Benjamin (2012) cita diversos casos onde ela pode ser reconhecida: o uso da cunhagem e da fundição e da xilogravura pelos gregos, “[...] aparecem durante a Idade Média a gravura em metal e água-forte, e no início do século XIX, a litografia [...] Graças à litografia, as artes gráficas puderam ilustrar a vida cotidiana e se situar no mesmo nível da imprensa” (BENJAMIN, 2012, p. 13). A fotografia, décadas depois, vem superar o uso e a função da litografia. Aprofundando no ‘fazer’ dessa técnica, Benjamin (2012) nota algo importante, a mudança do tipo de procedimento até então utilizado no fazer artístico, a substituição da manualidade.

“Pela primeira vez, a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução da imagem. [...] Como o olho capta com mais rapidez que a mão é capaz de desenhar, acelerou-se extraordinariamente o processo de reprodução da imagem.” (BENJAMIN, 2012, p. 13). A agilidade reprodutiva vem acompanhada da mudança da forma

de percepção, nela perde-se a permanência gerada pelo sentido do particular, do singular, ao mesmo tempo em que se expande a possibilidade de visualização. Sobre essa alteração do olhar para com os artefatos artísticos, Benjamin (2012) explica que:

A obra de arte pode ser recepcionada de maneiras muito distintas, que, grosso modo, oscilam entre dois polos: Seu valor de culto e seu valor de exposição. A produção artística começa com imagens que servem ao culto. Nessas circunstâncias, devemos admitir que a existência dessas imagens era mais importante do que a possibilidade de serem vistas. [...] Na medida em que as obras de arte se emancipam do uso ritual, aumentam as possibilidades de sua exposição (BENJAMIN, 2012, p. 18).

Às imagens passa a caber a existência de “um tipo de recepção, não sendo mais adequadas uma contemplação descomprometida.” (BENJAMIN, 2012, p. 20). Ao receptor cabe entendê-las, buscar nelas um sentido, busca confirmada pelo uso das legendas junto às suas impressões, o que vem auxiliar sua compreensão. A partir dessas interferências, podemos afirmar que o sentido de compreensão da imagem como fonte histórica é perceptível nas produções do grupo *Urban Sketchers*, já que estes retratam de forma fiel o ambiente, os espaços e as pessoas. Podemos considerar que, os desenhos por eles apresentados, apesar de fazerem uso da produção manual das imagens, não possuem um valor de culto, desobrigando-se da ‘áurea’, apoiando assim o aspecto de relato possibilitado pela produção artística.

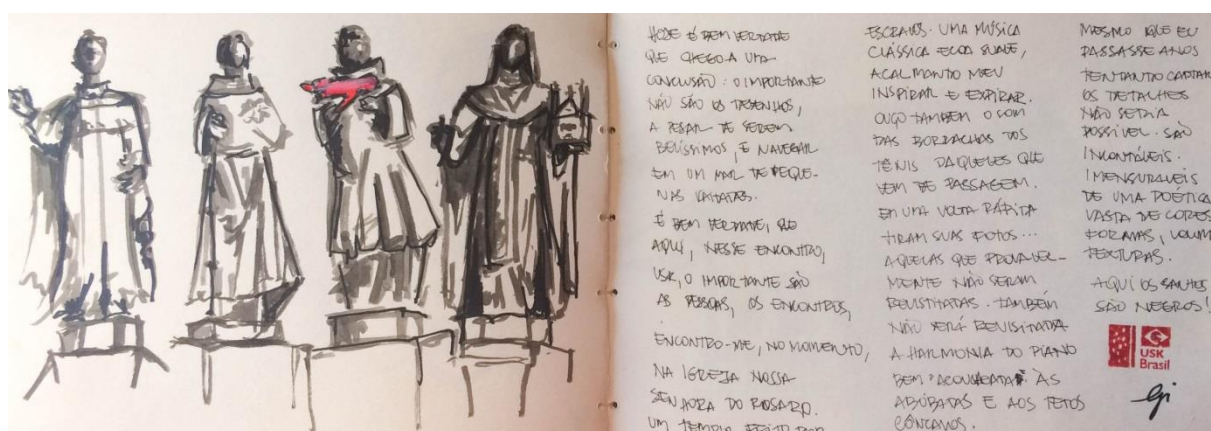
Direcionando a análise para a função das legendas, podemos parafraseá-las aos pequenos relatos escritos nos diários gráficos dos *sketchers* (à esquerda e acima na imagem 09, à direita na imagem 10). É possível perceber a utilização de narrativas, junto às imagens, descrevendo o local, o contexto, ou até mesmo as impressões subjetivas pessoais dos autores dos desenhos, o que auxilia na interpretação do expectador quando diante das cenas reportadas.

Ilustração 09 – Masp, São Paulo, 2017.



Fonte: SILVA, Giovanna. Desenho em diário gráfico de papel, técnica mista (aquarela, lapis de cor e nanquim), setembro de 2017.

Ilustração 10 – Detalhes internos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Ouro Preto, 2019.



Fonte: SILVA, Giovanna. Desenho em diário gráfico de papel, técnica mista (lapis de cor e nanquim diluído), junho de 2019.

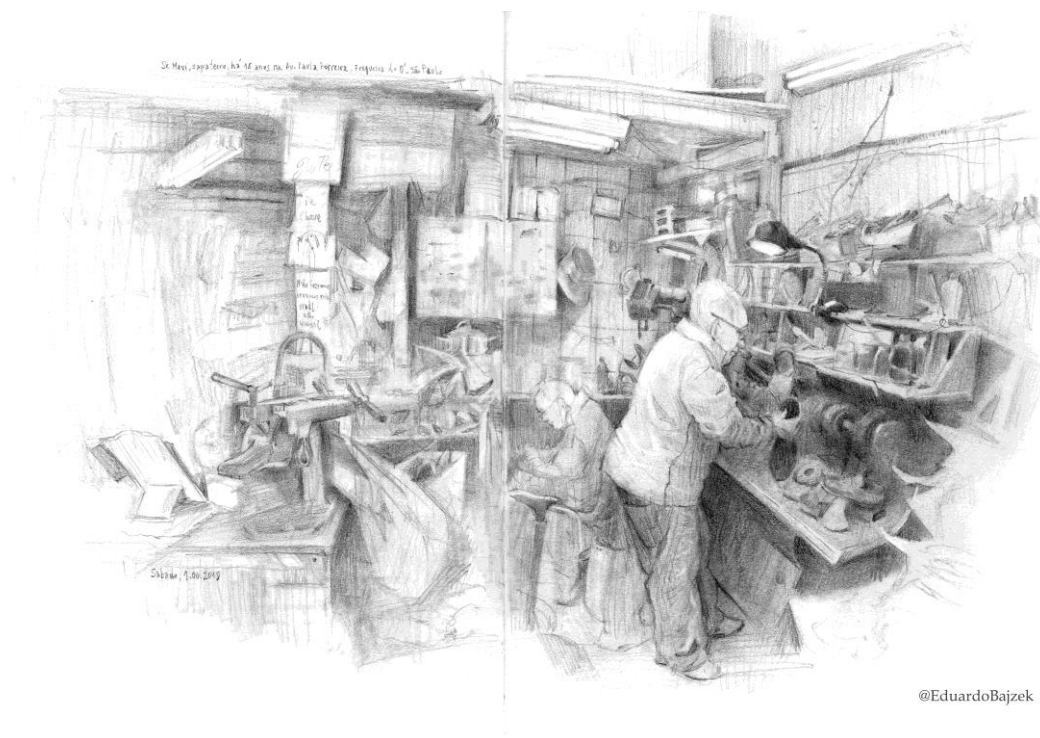
Junto à ilustração 09, verifica-se um pequeno relato, indicando o local desenhado, a música que havia no ambiente e uma ideia do tempo levado para a feitura da mesma. Já na ilustração 10 pode-se apreciar uma descrição de tamanho um pouco maior. Na página referida – encontrada em um diário gráfico – há uma explanação sobre o real significado do encontro de desenho para a autora, além da descrição das impressões sobre o ambiente, os sons que nele ecoavam, detalhes e poética locais. As figuras desenhadas são algumas imagens de santos negros encontrados na Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. O croqui foi feito no quarto encontro nacional do grupo *Urban Sketchers Brasil*, em junho de 2019.

Ainda sobre as imagens e suas legendas, encontramos alguns relatos em formato digital, como por exemplo, a narrativa feita a partir da ilustração 11, do correspondente paulista Eduardo Bajzek, sobre uma sapataria, seu dono (o Sr. Maví) e como é passar por algumas horas executando um desenho. O relato:

Eduardo Bajzek, 9 de junho às 18:40. Hoje foi um dia de muitos sentimentos distintos. Fiz este desenho do Sr. Mavi, o sapateiro, e sua oficina na Av. Paula Ferreira - Freguesia do Ó, São Paulo. Durante a semana fui levar lá uma blusa que estava com o zíper emperrado. Ele consertou pra mim e não quis cobrar. Notei a oficina dele...uma bagunça! Mas que tema... Perguntei se eu podia ir 'qualquer dia' desenhar lá. Ele, não sei se entendeu bem, mas concordou com a cabeça. Pois...fui hoje mesmo. Cheguei, expliquei o que ia fazer e ele já foi bem solícito. Me ofereceu uma cadeira, mas eu disse que ia ficar em pé mesmo, para não se preocupar comigo. Fiquei das 10:00 às 13:00hs, quando parei para almoçar na padaria ali perto. Depois voltei e fiquei mais 2 horas. Ao todo, 5 horas de desenho, meu novo recorde (acho). Não fiquei cansado...acho que os exercícios para a lombar na academia estão ajudando rs. Tomei café e guaraná oferecidos por ele...conversamos sobre tudo. De futebol à espiritualidade. Ele é evangélico. Chegou a parar para orar, pegando a bíblia que se encontra no balcão (no desenho, no suporte à esquerda). Não sei se ajoelhou ou

sentou-se no chão, porque sumiu atrás do balcão por uns instantes. Pernambucano de Caruaru, tem 3 filhos e é separado. Disse que vai retornar para sua cidade natal para ficar com os filhos, que moram por lá. Está há 18 anos trabalhando neste local, mas ha muito tempo em São Paulo. Trabalha com calçados desde jovem. Nos despedimos com a promessa que levarei uma cópia do desenho para ele "guardar de lembrança". Mais tarde, fiquei sabendo que a gatinha que eu tive com minha ex-esposa faleceu. Viveu 14 aninhos e era um doce de ser. (BAJZECK, 2017, s/n).

Ilustração 11 – Sr. Mavi e sua sapataria, São Paulo, 2017.



Fonte: BRASIL, *URBAN SKETCHERS*. Facebook.com/groups/UrbanSketchersBrasil, junho 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/UrbanSketchersBrasil/search/?query=eduardo%20bajseck&epa=SEARCH_BOX Acesso em 17 de setembro de 2019.

Os desenhos e as legendas exemplificadas acima demonstram o aspecto de perda da ‘aura’, descrito por Walter Benjamin (2012), bem como apoiam a apreciação da imagem como fonte descritiva de um tempo real, específico, uma leitura (apesar da linguagem pessoal) do tempo presente.

Sobre a receptividade da arte pelos seus expectadores, Benjamin (2012) destaca ainda que esta relação pode possuir uma fonte intermediária. No caso do cinema, a fonte seria a tela de projeção sob orientação de uma câmera, funcionando esses artefatos como barreiras antecessoras ao público. “A empatia entre o público e o ator dá-se por intermédio da máquina, o que faz com que ele assuma a postura dessa última: ele testa. Essa não é uma postura que exponha valores de culto.” (BENJAMIN, 2012, p. 22). Fazendo uma comparação do olhar de

quem observa a produção cinematográfica, descrita por Benjamin (2012), com o olhar de quem visualiza as postagens das imagens produzidas pelo grupo *Urban Sketchers*, também constatamos uma fonte intermediária entre os desenhos e os expectadores. A máquina nesse caso é representada pelos computadores, os telefones celulares, *tablets* etc... Diversas interfaces tecnológicas por onde se pode ter acesso à produção artística. O público “[...] encontra-se na situação de examinador, cujo julgamento não se vê perturbado por qualquer contato pessoal com o artista” (BENJAMIN, 2012, p. 22). A falta do contato com o espectador e da necessidade de aprovação ou qualquer chancela da produção como arte fortalece a desnecessidade de reverência aos croquis produzidos pelo grupo, em contrapartida dá a eles a possibilidade de ser fonte de pesquisa a ser estudada, desvendada, sem que o autor necessite de revisá-la, salvando assim sua expressividade. Nesse momento, em que o desenho rompe com o paradigma de ter uma ‘aura’, pode estar seu real aspecto de “preciosidade”.

CAPITULO 3. A CIDADE DE GOIÁS: OLHARES VARIÁVEIS PELO TEMPO.

Minha cidade - Cora Coralina
 Goiás, minha cidade...
 Eu sou aquela amorosa de tuas ruas estreitas, curtas,
 indecisas, saindo uma das outras.
 Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa.
 Eu sou Aninha.
 Eu sou aquela mulher que ficou velha, esquecida,
 nos teus larguinhos e nos teus becos tristes, contando
 histórias, fazendo adivinhação.
 Cantando teu passado. Cantando teu futuro.
 Eu vivo nas tuas igrejas E sobrados e telhados e
 paredes.
 Eu sou aquele teu velho muro verde de avencas onde
 se debruça um antigo jasmineiro, cheiroso na ruína
 pobre e suja.
 Eu sou estas casas encostadas cochichando umas
 com as outras.
 Eu sou a ramada dessas árvores, sem nome e sem
 valia, sem flores e sem frutos, de que gostam a gente
 cansada e os pássaros vadios.
 Eu sou o caule. Dessas trepadeiras sem classe,
 nascidas na frincha das pedras.
 Bravias. Renitentes. Indomáveis. Cortadas.
 Maltratadas. Pisadas.
 E renascendo.
 Eu sou a dureza desses morros, revestidos,
 enflorados, lascados a machado, lanhados, lacerados.
 Queimados pelo fogo. Pastados. Calcinados e
 renascidos.
 Minha vida, meus sentidos.
 Minha estética, todas as vibrações de minha
 sensibilidade de mulher, têm, aqui, suas raízes.
 Eu sou a menina feia da ponte da Lapa.
 Eu sou Aninha.
 (CORALINA, 1985, p. 47).

Há neste ponto da dissertação uma investigação sobre os relatos de viagem como fonte de pesquisa, apresenta-se o estado de Goiás sobre o olhar dos viajantes estrangeiros no século XIX, analisando parte das narrativas gráficas do viajante oitocentista William John Burchell, (entre o trecho São Paulo, Goiás, Pará), de modo a perceber como ele vê, dentro de seu recorte pessoal, a Cidade de Vila Boa de Goiás (Hoje Cidade de Goiás). Objetiva-se evidenciar uma provável semelhança entre a produção da comunidade global *Urban Sketchers* e a realização das memórias desenhadas por Burchell. Aqui procuramos discorrer sobre a leitura de imagens e como essa pode ser feita dentro da abordagem denotativa, que inclui a análise formalista pura e a influenciada pela semiótica, além de explanar sobre a etnografia no desenho. Para tanto,

fazemos uso também da abordagem conotativa na busca da produção de significado e de comunicação da imagem para com o leitor.

Aplicou-se uma análise comparativa das obras do século XIX e das contemporâneas, com a finalidade de apreciar afinidades e diferenças entre ambas. A análise foi feita a partir de dados coletados por pesquisa bibliográfica e por meio eletrônico.

3.1. Abordagens sobre a leitura de imagem e a etnografia no desenho.

Dentro dos relatos de viagem, nos interessam especificamente os relatos gráficos, os desenhos de locação que contribuíram para nos aproximar, imagetivamente, desses percursos. Um relato a ser interpretado, a ser “auscultado”¹⁶. Pensando na iconografia como uma forma de leitura, encontramos na historiografia, a imagem como uma fonte de pesquisa. Valorizando-as, Vovelle identifica que:

A escrita perde seu privilégio, enquanto assumem a importância a arqueologia, o documento iconográfico e até mesmo a enquete oral no âmbito de uma etnologia histórica. Toda uma parte dos campos de pesquisa atuais [...] inscrevem-se assim como uma tentativa obstinada para controlar o silêncio das fontes, a partir dos meios que ontem teriam sido considerados indevidos (VOVELLE, 1998, p.78).

Ainda sobre as imagens como fonte de pesquisa Georges Didi-Huberman (2012) discorre sobre sua importância, classificando-a como memória e história. Para Didi-Huberman (2012), olhar a imagem seria um ato de perceber nela um sintoma “ardente”, um significado, algo que a tira do estado de inércia, algo latente, uma voz prestes a ecoar, uma história a ser contada e para tanto, é preciso “habitar” nas imagens, “fazer durar esta experiência”, e assim fazer dela um aprendizado, um ensinamento. Pode ser vista como veículo de aprendizagem, de saber, quando fazemos a ela perguntas, e estamos atentos às respostas. Há de se ter cuidado quando defronte a uma imagem, não apenas roçá-la, para não ter sobre ela um olhar disperso, sem profundidade, fazendo presente um possível “analfabetismo da imagem”. Didi-Huberman (2012) afirma sobre as imagens como sendo verdades valiosas, ardentes, posto que supostamente estejam postas a apagar-se, apesar de sua vocação à sobrevivência.

A fim de analisar e habitar as imagens buscamos identificar caminhos que nos auxiliassem a lê-las. “A expressão leitura de imagens começou a circular na área de

¹⁶ Auscultar – Derivação da palavra escutar, termo técnico utilizado na medicina, para a ação de escutar – identificar ruídos internos ao organismo ouvindo de forma direta ou com auxílio de um aparelho. O termo é aqui incluso em seu sentido poético, parafraseando, metaforicamente, com a ação de escuta das imagens dentro de seus significados.

comunicação e artes no final da década de 1970, com a explosão dos sistemas audiovisuais. Essa tendência foi influenciada pelo formalismo, fundamentado na teoria da Gestalt, e pela semiótica.” (SARDELICH, 2006, p. 453). A teoria da Gestalt está baseada na leitura visual da forma compreendendo seu todo, a junção de suas partes; compreende que o significado do particular só existe por estar imbuído em um contexto. “Os *Gestaltistas* [...] permitem-se concluir, pelas observações feitas em seus experimentos, que a aparência das formas tridimensionais, bem como as bidimensionais depende [...] da organização”. (GOMES FILHO, 2008, p. 19). Alguns princípios básicos são estruturados para auxiliar na leitura, análise e interpretação da forma (produções bi ou tridimensionais), são as leis: Unidade, Segregação, Unificação, Fechamento, Continuidade, Proximidade, Semelhança, Pregnância da forma e a Forma (dentro de suas propriedades que podem se dividir em ponto, linha, plano, volume, configuração real e configuração esquemática). Há ainda uma classificação das formas por categorias fundamentais, racionalizada por Gomes Filho (2008) para sua compreensão didática. São algumas delas: Harmonia, Desarmonia, Equilíbrio, Desequilíbrio, Contraste, Clareza, Simplicidade, Minimidade, Complexidade, Profusão, Coerência, Incoerência, Exageração, etc. Cabe aqui salientar que tanto as leis quanto as categorias citadas partem de uma relação pragmática de códigos elaborada para auxílio na interpretação de imagens.

A compreensão da imagem requer o conhecimento de sua multiplicidade de significados ou códigos, e identificar categorias auxiliam na sua leitura. Segundo Sardelich (2006, p. 454) o texto *A primer of visual literacy*, de Donis Dondis foi outra importante obra de abordagem formalista de leitura da imagem, segundo a autora a partir dela aplicou-se “[...] um esquema de leitura de imagens fundamentado na sintaxe visual, que mostra a disposição dos elementos básicos, como ponto, linha, forma, cor, luz, no sentido da composição.” (SARDELICH, 2006, p. 454). Ainda sobre a leitura formalista das imagens, Sardelich (2006) esclarece que:

A proposta da leitura de imagens de tendência formalista fundamenta-se em uma “racionalidade” perceptiva e comunicativa que justifica o uso e desenvolvimento da linguagem visual para facilitar a comunicação. [...] A presença de uma racionalidade não representa necessariamente uma hegemonia, pois diferentes formas de racionalidade podem conviver no mesmo espaço e tempo, e uma pode estar mais consolidada que outra. A racionalidade moral entende que a prática artística contribui para a educação moral e o cultivo da vida espiritual e emocional. A racionalidade expressiva considera a arte essencial para a projeção de emoções e sentimentos que não poderiam ser comunicados de nenhuma outra forma.[...] Por fim, a racionalidade cultural entende o fenômeno artístico como manifestação cultural, e vê nos artistas os responsáveis por realizar as representações mediadoras de significados para cada época e cultura. (SARDELICH, 2006, p. 454).

Dentro da construção de significado para a análise da imagem, a semiótica dá propriedade à convertibilidade de sentido ou interpretação da mesma.

A faceta semiótica introduziu no modelo de leitura da imagem as noções de denotação e conotação. A denotação refere-se ao significado entendido “objetivamente”, ou seja, o que se vê na imagem “objetivamente”, a descrição das situações, figuras, pessoas e ou ações em um espaço e tempo determinados. A conotação refere-se às apreciações do intérprete, aquilo que a imagem sugere e/ou faz pensar o leitor. (SARDELICH, 2006, p. 456).

No que diz respeito a abordagem formalista, quando influenciada pela semiótica, pode-se compreender, segundo Sardelich (2006, p. 456, 457), a imagem por determinados códigos: espacial, gestual e cenográfico, lumínico, simbólico, gráfico e relacional. Sardelich (2006) também ressalta o uso da imagem como fonte documental, como instrumento de pesquisa. “Ler uma imagem historicamente é mais do que apreciar o seu esqueleto aparente, pois ela é construção histórica em determinado momento e lugar, e quase sempre foi pensada e planejada. (SARDELICH, 2006, p. 457). Há, portanto, a necessidade de interpretá-la como um todo, em um contexto, tanto visual (relacionado a teoria formalista) quanto histórico e local. Sobre a situação onde a imagem possa estar fixada Sardelich explica que:

Pedaços desse contexto são encontrados tanto no interior da imagem quanto no seu exterior. O interior corresponderia ao próprio cenário, com seus utensílios e apetrechos, as pessoas com suas roupas, cabelos, modos e posturas corporais. O exterior corresponderia ao próprio suporte da imagem, às técnicas de produção no momento da criação, como também às perspectivas que tal novidade técnica gerou ou não nas pessoas em geral. [...] São necessários constantes e insistentes olhares, aliados à disposição dos sentidos para captar aquilo que não vemos na superfície, a fim de discernir outros conteúdos que ultrapassem a primeira impressão que se tenta impor ou estabelecer. [...] “Decifrar” uma mensagem visual é uma tarefa que pode ser iniciada pelo conteúdo manifesto, pela unanimidade de compreensão, sem deixar de considerar o conteúdo latente. No conteúdo manifesto, as contradições e os conflitos são em geral pouco observados, conforme as expectativas dos responsáveis pela imagem, não só do seu produtor, mas também daquele que encomendou a obra. Caminhando para a fase dos conteúdos latentes, é preciso buscar informações fundamentais que respondam a perguntas do tipo: como as imagens foram geradas? por quem? para quem? por quê? (SARDELICH, 2006, p. 458).

Considerando ainda a leitura da imagem no que diz respeito a documentação, Sardelich (2006, p. 458, 459) indica algumas competências a serem levadas em conta pelo leitor: Iconográfica, Narrativa, estética, enciclopédica, linguístico-comunicativa e modal. Um embasamento teórico fortalece, portanto, uma leitura mais assertiva da imagem.

Além da leitura com base formalista da imagem, Sardelich (2006) aborda a leitura crítica da imagem, que sofre influência das inúmeras possíveis condições sociais tanto do leitor quanto do produtor da imagem. A leitura crítica vem imbuída da noção pedagógica da imagem, que a compreende em sua função de produtora do conhecimento; “[...] ler criticamente implica aprender a apreciar, decodificar e interpretar as imagens, analisando tanto a forma como elas são construídas e operam em nossas vidas, como o conteúdo que comunicam em situações concretas.” (SARDELICH, 2006, p. 459). No processo de leitura crítica da imagem há de se

perceber uma rede de significados e significações que uma imagem pode gerar, significados formais e significações semânticas dos códigos implicados às imagens, códigos cuja leitura está em constante mutação, já que influenciados, em sua compreensão, pela condição de vida do leitor, que por sua vez também está em constante mudança. Sardelich (2006) citando Manguel (2001) ressalta que “[...] nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva, exclusiva, pois o que vemos é sempre a imagem traduzida nos termos da nossa própria experiência; [...] de como as emoções do leitor afetam e são afetadas pela leitura das imagens.” (MANGUEL, 2001 *apud* SARDELICH, 2006, p. 460).

Para a leitura das imagens, faremos uso nessa dissertação das abordagens: Formalista, no sentido de apreciar de forma racional e didática os elementos visuais encontrados, Semiótica e Crítica, na tentativa de interpelar os códigos subentendidos, mas que também fazem parte da leitura imagética¹⁷.

Visando desenvolver uma explanação entre a antropologia¹⁸ e o desenho, na intenção de compreender a imagem em seu aspecto mais profundo de leitura apoiamo-nos no argumento de que “[...] a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207). As imagens aqui exibidas, fazem parte de uma intencionalidade de prognóstico visual, de investigação de tempos do presente e do passado que de algum modo se tocam, sem se misturar ou solidificar. À imagem se faz necessário seu entendimento em um caráter aberto de interpretações, que se vinculará às especificidades referentes ao tempo e condições tanto da sua produção quanto da sua leitura. Sobre a notabilidade da imagem, Didi-Huberman (2012) afirma que:

[...] nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente —, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execuções moralizantes. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

Ha de se salientar que aqui a imagem não ‘falou’ sozinha, sua ‘fala’ foi conduzida apoiada por outras, as escritas, que juntas formaram uma linha de raciocínio embasada na história e na memória (gráfica ou textual). É certo que passamos aqui pelo risco de criar categorias e suposições que restrinjam o sentido das imagens, posto que as mesmas venham de

¹⁷ Leitura Imagética: Leitura realizada das imagens – da interpretação das imagens.

¹⁸ Ciência que tem como objeto de estudo o ser humano de forma aprofundada (envolvendo suas características físicas e sociais).

“[...] lugares separados e de tempos desunidos por lacunas” (DIDI-HUBERMAN 2012, p. 212), mesmo sendo oposto o motivo pelo qual as observamos. Para o autor, “Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (DIDI-HUBERMAN 2012, p. 214). No objeto “*Urban Sketchers*” pode-se reconhecer o sintoma ‘interrupção no caos’ quando o aproximamos da necessária parada para a produção gráfica dos desenhadores; mas é preciso entrar ainda mais profundo no ‘caos’... seria possível percebê-lo nas imagens? Seriam os desenhos o lugar onde se expressa o que foi para Berman (1986) a necessidade humana pelo equilíbrio do que é sólido? São os croquis, ou os encontros, para os adeptos ao USK, o que há de sólido na modernidade contemporânea?

A fim de delinear possíveis argumentos que respondam às perguntas acima citadas, tratemos sobre o desenhador, que é livre, que não necessita da titulação de artista para desenhar. “[...] pessoas que desenham para registrar sua vida, suas viagens, suas memórias. Não almejam as galerias de arte nem a venda de seus trabalhos [...]” (KUSCHNIR, 2016, p. 6). Sobre este “lugar” onde se celebra o desenho como processo de consciência criativa livre, com licença poética. Neste caminho o desenho passa a ser o meio pelo qual também se adquire o autoconhecimento, em uma experiência de testemunhar e fazer parte de uma paisagem, essa vivência antropológica é diagnosticada por Kuschnir (2016) quando ressalta que:

Faz diferença, portanto, perceber que é pelo viés da experiência artística que o desenho se reaproxima do fazer antropológico nesse início do século XXI, e não ao contrário. A abordagem é pela via de uma arte fortemente inspirada nos valores românticos, descolada de molduras mercadológicas ou profissionalizantes. O caderno como suporte para o registro gráfico – em suas várias acepções de diário de viagem, caderno de campo, sketchbook, bloco de notas e de esboços visuais – é o objeto que, a meu ver, simboliza a ponte entre o mundo do desenho e o da etnografia. O caderno está intimamente relacionado com seu portador, ambos (autor e objeto) imersos numa viagem em busca da observação e da vivência em um cotidiano estrangeiro. (KUSCHNIR, 2016, p. 8).

Kuschnir (2016, p.9) interpreta que a indissociabilidade do desenho para com seu autor “[...] nos mostra o potencial do desenho não só para representar algo graficamente, mas para revelar modos de ver, de se comunicar [...]”. O termo método etnográfico¹⁹ é utilizado na antropologia enquanto método de pesquisa onde se estuda um determinado grupo social e é

¹⁹ Método etnográfico: [...] o método etnográfico encontra sua especificidade em ser desenvolvido no âmbito da disciplina antropológica, sendo composto de técnicas e de procedimentos de coletas de dados associados a uma prática do trabalho de campo a partir de uma convivência mais ou menos prolongada do(a) pesquisador(a) junto ao grupo social a ser estudado. A prática da pesquisa de campo etnográfica responde, pois a uma demanda científica de produção de dados de conhecimento antropológico a partir de uma inter-relação entre o(a) pesquisador(a) e o(s) sujeito(s) pesquisados que interagem no contexto recorrendo primordialmente às técnicas de pesquisa da observação direta, de conversas informais e formais, as entrevistas não-diretivas, etc. (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 1).

coordenado por um etnógrafo, que realiza uma observação participante. Não se trata aqui de uma pesquisa etnográfica, apesar de a autora estar inserida no campo do objeto de pesquisa, a comunidade *Urban Sketchers* (até por que no sentido etnográfico, em geral o pesquisador se insere em uma comunidade desconhecida, em suas práticas e vida social, o que não é o caso), mas por observar a ligação do desenhador com sua produção, analisaremos dentro dessa possível relação entre antropologia, etnografia e desenho. Dentro do método da etnografia encontramos o diário do antropólogo que, segundo Rocha e Eckert, (2008, p. 15) “[...] Trata-se de anotações diárias do que o (a) antropólogo (a) vê e ouve entre as pessoas com que ele compartilha um certo tempo de suas vidas cotidianas.” Por ele, o pesquisador constrói formalmente os fatos, avalia falhas, dúvidas e condutas ocorridos em campo. Outro instrumento utilizado é o caderno de notas de campo,

[...] onde o(a) antropólogo(a) costuma registrar dados, gráficos, anotações que resultam do convívio participante e da observação atenta do universo social onde está inserido e que pretende investigar; é o espaço onde situa o aspecto pessoal e intransferível de sua experiência direta em campo, os problemas de relações com o grupo pesquisado, as dificuldades de acesso a determinados temas e assuntos nas entrevistas e conversas realizadas, ou ainda, as indicações de formas de superação dos limites e dos conflitos por ele vividos. (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 15).

A esse caderno de notas, podemos identificar certa semelhança aos diários gráficos dos desenhadores urbanos, especialmente no que concerne ao aspecto individual e a observação direta em campo. Porém, diferenciam-se em relação à escrita e às relações sociais vivenciadas, que no caso da antropologia se faz mais densa que a dos *Urban Sketchers*. Outra diferença está no resultado das ações praticadas, que no caso dos desenhadores é a produção visual e sua publicação sem interesse científico, enquanto que a pesquisa feita pelo etnógrafo visa a publicação e a divulgação no formato acadêmico de sua vivência etnográfica.

Dentro dos formatos de divulgação de uma pesquisa etnográfica, vem sendo verificado o aumento na tendência de publicá-las com o auxílio das produções visuais complementando as textuais. Sobre os limites existentes na produção textual Rocha e Eckert, (2008, p. 17), *apud* David MacDougall (2016), afirmam que “[...] a linguagem escrita reinterpreta as diferenças culturais sob uma forma esquemática em detrimento da concretude da experiência etnográfica traduzida, por exemplo, pela via da fotografia e do filme.” Pode, por aproximação apresentar também como via de representação e leitura as narrativas gráficas (desenhos) aqui discutidas, na tentativa de desvendar um possível olhar etnográfico a elas adquirido.

A interface eletrônica, item intrínseco nos itens 7 (Nós compartilhamos nossos desenhos *on line*) e 8 (Nós mostramos o mundo, um desenho de cada vez) do manifesto da comunidade

Urban Sketcher nos leva a pensar na pesquisa antropológica que sai do espaço físico e passa a perceber como circuito de pesquisa o espaço virtual.

Vale ressaltar que uma das últimas fronteiras, hoje, é a produção de novas escritas etnográficas com base no contexto enunciativo que constituem as novas textualidades eletrônicas e digitais. Uma antropologia do *cyberspace* ou no *cyberspace* é hoje uma das formas possíveis de expressão do trabalho de campo em Antropologia através do uso do método etnográfico clássico em ambientes virtuais, o que tem gerado uma reflexão cada vez maior em torno do processo de desterritorialização da representação etnográfica e a desmaterialização do texto etnográfico no âmbito das ciências sociais. (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 18).

A reflexão sobre esse ‘novo’ lugar utilizado como fonte do conhecimento científico abre caminhos para pesquisa, e põe o recorte ‘comunidade *Urban Sketchers*’, dentro do imensurável ciberespaço, como lugar passível de especulação acadêmica. Suscita, dentro dessa comunidade, a aproximação dos desenhadores à produção etnográfica quando “[...]o ato de desenhar teria o papel de prolongar a atenção no campo, testemunhando não só aquilo que se observa, mas a experiência do observador, tornando-se, ele próprio, um ato-performance de integração do etnógrafo ao meio estudado” (KUSCHNIR, 2016, p. 9). Ao desenhar, o ‘observador’ que desenha estabelece uma relação de compreensão para com o objeto desenhado e para consigo mesmo. Sobre esse universo de descobertas Kuschnir (2011, p. 613, *apud* BERGER, 2005; CARNEIRO, 2011) salienta que,

[...] tornar-se um desenhador é uma jornada de autoconhecimento, que transforma e confere identidade. São desenhos onde os “objetos” não existem em si mesmos, mas sim “objetos desenhados por alguém”. Como nos diz Jonh Berger, o desenho de uma árvore não mostra uma árvore, mas “uma árvore-sendo-olhada”. Teresa Carneiro completa afirmando que os desenhos produzidos por estes desenhadores expõem “qualquer coisa de autobiográfico sobre aquele que desenha” e ainda sobre as condições “em que cada desenho foi realizado”, como se revelassem uma “consciência da própria experiência de ver”. (BERGER, 2005; CARNEIRO, 2011 *apud* KUSCHNIR, 2011, p. 613).

É imprescindível tornar acessível, mesmo que de forma breve, a indissociação do desenhador ao seu desenho, bem como deixar evidente a questão do tempo utilizado por este para perceber e ser percebido pelo local onde se coloca durante a ação de desenhar. A combinação do sujeito (em sua singularidade como sujeito que vê, sente e se expressa), sua produção (carregada de signos, significados e leituras) e o momento (com todas as suas implicações de época, sociedade, durabilidade, atenção e até de serviço terapêutico – como um tempo de ‘parada’) leva-nos a crer na possibilidade, de o grupo *Urban Sketchers* estar inserido, analogicamente à perspectiva etnográfica quando valora “[...] um cuidado no olhar sobre o outro, sobre a cidade e ao registro cuidadoso da experiência de campo.” (KUSCHNIR, 2012, p. 5). É nesse lugar, de cunho científico, de valor antropológico, que foram analisadas as imagens a seguir.

3.2. Relatos de viagem como fonte de pesquisa: William John Burchell, um desenhador oitocentista.

O IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), criado em 1838, foi de suma importância para a busca e organização dos relatos sobre as terras brasileiras a fim de reunir e divulgar a história do país. Martins (2017, p.19) denota que Instituto “[...] passou a divulgar as considerações cunhadas pelos viajantes naturalistas que aportaram no Brasil depois da vinda da corte portuguesa”. E que “Tais relatos e imagens passaram a fazer parte da historiografia e do processo de construção do Estado Brasileiro”. Esta fonte era, de fato, a principal encontrada, o que reforça sua importância num caráter descritivo da paisagem, cultura e cotidiano do interior do território brasileiro. Martins (2017, p.20) afirma que: “[...] A Historiografia tende a ressaltar que os relatos dos viajantes oitocentistas passaram a representar uma importante referência aos intelectuais brasileiros em seu papel de construção da identidade nacional”.

A autora reforça que a história, em 1930 passa por uma revisão no modo de abordar as fontes de pesquisa. Numa abordagem nacionalista, encontramos nomes como Gilberto Freire em *Casa Grande e Senzala* (1933); Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936); e Caio Prado em *Formação de Brasil Contemporâneo* (1942); fazendo uso dos relatos de viagens como fontes de investigação, especialmente dos relatos estrangeiros por seu testemunho estar “[...] desvinculado de compromissos ou de interesses com o sistema econômico em vigor no Brasil patriarcal e escravocrata” (FREIRE, 1933, *apud* MARTINS, 2017, p.23).

A dita História Cultural, no sec. XX, mostra uma nova perspectiva dos relatos de viagem, que antes eram aceitos sem questionamentos, como uma face verídica da história. Esta nova corrente expõe a necessidade de interpretação dos relatos sem desconsiderar o relator, seus conceitos, sua cultura, seu imaginário.

Desse modo, a historiografia passa a interpretar os relatos de viagem à luz de suas condições de produção: o conhecimento prévio, a experiência e as leituras anteriores de seu produtor interferem nesta interpretação. Ou seja, entende-se que se tratam de textos e imagens produzidos por europeus e que, por isso, trazem em sua bagagem cultural preconceitos e reservas no confronto com o “outro” – um país chamado Novo Mundo (MARTINS, 2017, p.26).

Apesar de esta nova forma de se utilizar dos relatos de viagens não considerá-los como uma verdade imparcial, o interesse por esta fonte prevalece, desde que interpretada, investigada e discutida. Assim, a historiografia goiana foi, a partir dos relatos estrangeiros, calcada de estigmas que consideravam a decadência como uma fotografia das terras interioranas. A

História Cultural vem revisar este estigma, demonstrando novas perspectivas em torno da História de Goiás.

Um relato estrangeiro é sempre um olhar do outro sobre algo. Há de se entender que este venha carregado de impressões pessoais. No caso dos viajantes, que desbravaram ao interior do Brasil não é diferente. A maioria deles é carregada de impressões preconceituosas, naturalmente provenientes do desconhecimento, ou da expectativa de se encontrar no “sertão” o modelo de vida da província. Garcia (2010, p.61) relata que tanto os viajantes nacionais, como os estrangeiros registraram impressões semelhantes em suas expedições por regiões interioranas desconhecidas pela população brasileira.

Há de se considerar, ainda, que os estrangeiros em seus relatos dialogavam com o público europeu, que era de fato, o público que consumia a literatura de viagens e, portanto, as imagens que registravam eram elaboradas de forma a se adequar à visão do mundo leitor. Assim como o Brasil pode se ver pelos olhos dos viajantes, eles nos viam com os olhos de seu mundo, fixando-se em sua identidade para tentar explicar a nossa diferença (GARCIA, 2010, p. 62).

Entende-se que o olhar do viajante, como qualquer olhar que se preze a um diagnóstico está imbuído de sua cultura, de verdades pessoais, de suas vivências e conhecimento. A esse olhar haverá sempre uma lente pessoal. No caso dos desbravadores viajantes, ainda há de se estabelecer que a sua produção tivesse um público cativo, que a via também com olhar estrangeiro, e se interessaria por adquiri-la se encontrasse nela aspectos particulares de seu modo de ver o diverso ao seu cotidiano. Havia nesta literatura a necessidade de aproxima-la do leitor. Justifica-se aí a necessidade de que o olhar, sobre as novas terras, fosse estrangeiro. As descrições, mapas, desenhos, pinturas produzidas pelos viajantes apresentaram o Brasil interiorano a outros países e aos brasileiros que desconheciam o interior de sua nação.

Grande parte dos viajantes estrangeiros eram cientistas naturalistas, demonstrando grande interesse pela natureza exuberante encontrada na América do Sul, além é claro de perceberem a potencialidade econômica local. Em seus relatos, também evidenciavam a pobreza, e o desinteresse da coroa e dos governantes locais. A caminhada dos exploradores coincide, segundo relato de Garcia (2010, p.65) “com o momento em que o Brasil tentava conhecer e ocupar muitas partes da vastidão de seu território”. A respeito de como se deram as viagens ao interior do país, Garcia ressalta:

A transferência da Família Real e a abertura dos portos [...] foram os primeiros acontecimentos facilitadores das viagens dos estrangeiros ao Brasil no século XIX. A entrada se dava pelo Rio de Janeiro, cidade que por razões diversas, prendia a maioria deles por mais tempo do que o planejado. [...] A Goiás chegou uma dezena deles, apesar da distância e contratempos. [...] O material de pesquisa coletado sobre a natureza e as anotações sobre a sociedade e a cultura revelaram ter sido um empreendimento valioso (GARCIA, 2010, p. 67).

Nas expedições estrangeiras havia um cunho científico. Estas eram patrocinadas por universidades, museus e academias de ciências a fim de contribuir com o conhecimento; diferenciando das nacionais que não passavam por moldes acadêmicos, cujas razões para adentrarem ao interior passavam pela “demarcação de limites, levantamento das possibilidades de navegação de rios, abertura de novos caminhos, exigências do exercício de cargos públicos, ou cumprimento de tarefas designadas pelo imperador” (GARCIA, 2010, p.70).

Os relatos estabeleciam, além de descrições numerosas, um diálogo com a cultura e o cotidiano dos moradores interioranos. Um relato de memórias pessoais, da relação com o novo, cujos olhares, diferentes para cada viajante, perpassava pelos seus entendimentos de mundo, pelas suas expectativas de descoberta, pelas relações que esse ambiente lhes causava. São relatos de troca, entre o observador e tudo o que lhes proporcionava o cenário. Uma dialética entre sujeito e objeto.

Willian John Burchell é de nacionalidade inglesa, teve formação em botânica, exerceu a habilidade de pintura e desenho com maestria. Fez viagens exploratórias pela África do Sul, que resultou na catalogação de cerca de sessenta e três mil espécies naturais, quinhentos desenhos e vastas observações sobre o local; posteriormente publicados. Em viagem ao Brasil, entre 1825 e 1829 produz valioso conjunto de desenhos de observação, um acervo iconográfico, coletados e editados no livro *O Brasil do Primeiro Reinado, visto pelo botânico Willian John Burchell*. Em suas descrições gráficas encontram-se recortes da cidade do Rio de Janeiro, passando por Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Tocantins chegando a Belém do Pará; onde finda sua viagem. Trataremos aqui do trecho entre São Paulo à Belém quando situado em Goiás (FERREZ, 1981).

A procura de desvendar as terras brasileiras, Burchell coleta materiais botânicos, geológicos, manuscritos, etc... Deixa-nos também duzentos e cinquenta e sete desenhos, produzidos nos cinco anos de duração de sua viagem. Produção de alto valor para compreensão da história e de aspectos arquitetônicos das cidades por onde passou. Segundo Ferrez, (1981, p. 18) o viajante foi o primeiro inglês a visitar a província de Goiás e desenhá-la, sendo seus predecessores o francês Auguste de Saint-Hilaire, o alemão Johann Emanuel Pohl e o português Cunha Mattos (que não deixaram relatos gráficos de Goiás). Sobre Burchell, Ferrez (1981, 19) afirma que, “De sua estada em Goiás resultaram vinte e dois desenhos [...] Neles são representados pela primeira vez, com maestria e infinitos detalhes, grande parte da cidade e seus principais edifícios”. E sobre seus desenhos, o autor ressalta que,

Sua obra mostra, de relance, que apreciava os detalhes arquitetônicos, podendo-se até reconhecer os materiais e tipos das construções que retratou, se de cantaria, tijolos,

taipa de mão ou de pilão. Suas perspectivas são perfeitas, assim como as proporções das construções, desde as mais elaboradas e eruditas às mais singelas (FERREZ, 1981, p.23).

Pode-se captar o preciosismo tratado pelo desenhista em seus relatos gráficos cujos temas abarcavam a configuração da paisagem urbana encontrada nas terras brasileiras. Apesar de em seus relatos podermos percebê-lo extasiado pelas espécies biológicas na América encontradas, atentaremos a perpassar por seus relatos urbanos. Relatos de um desenhador atento a auscultar a cidade por ele defrontada.

Em 1827, no mês de agosto, Burchell sai de São Paulo rumo a Goiás. Fica na Cidade de Goiás por nove meses. Produz representativa coleção iconográfica de técnica mista, grafite e aquarela sobre papel. A produção chega a ganhar um *status* científico pela preocupação com os detalhes de proporção, materiais construtivos, perspectivas e vistas panorâmicas, além do cuidado com a grafia.

Ninguém jamais nos legou com tanto realismo; no litoral, no interior e no alto sertão, nada lhe passa despercebido: os grandes beirais com seus cachorros de madeira, os tipos de cimalthas, as janelas de rótulas ou muxarabis, com ombreiras de madeira, as portas almofadadas das igrejas, os cunhais de pedra, o calçamento, os tipos de telhados de linha doce, graças a um ponto baixo e quebra na terça, as varandas, os alpendres, os guarda-corpos de ferro ou de treliça. Enfim um manancial fabuloso para os arquitetos (FERREZ, 1981, p.24).

Dos vinte e dois registros encontrados de Goiás, quatro representam detalhes da cidade de Pirenópolis (GO) (antiga Meia ponte), um do “Arraial do Córrego Jaraguá” e dezessete na Cidade de Goiás (GO).

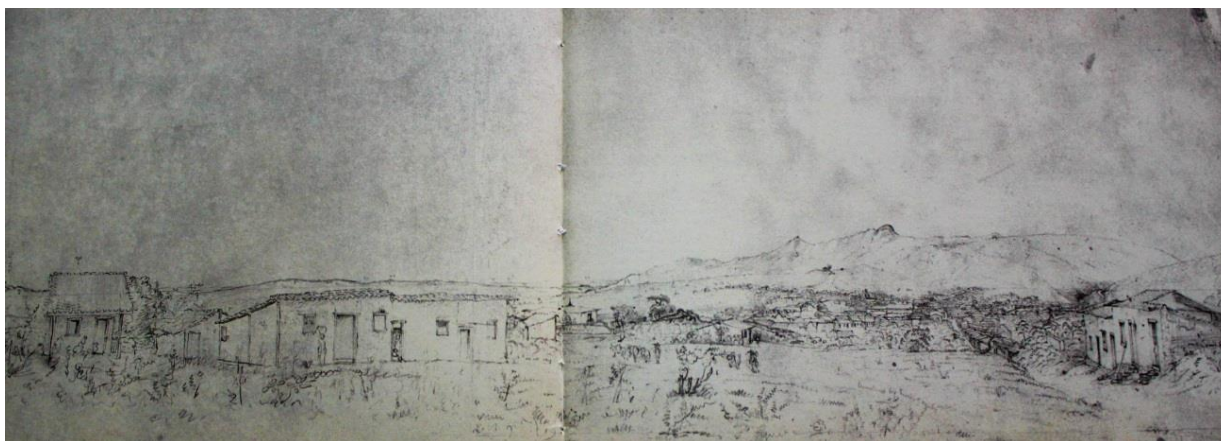
Delimitando o trecho em análise no que se refere à passagem do naturalista pela Cidade de Goiás, entende-se o percurso percorrido como uma visão serial. A demonstração de diversos pontos de vista seguidos pelo caminhante, cujas escolhas podem ter partido de uma sugestão pessoal, acercando-se de lugares que lhe parecessem mais interessantes.

As representações, em uma análise geral, podem ser classificadas dentro das diversas categorias que podem abranger os desenhos como croquis – tipologia anteriormente elucidada em suas particularidades. Nas capturas gráficas estudadas notam-se algumas características desse tipo de representação. Traços descontínuos, hachuras em degradê representando as texturas de materiais (tanto de acabamento das edificações, quanto da vegetação), figuras humanas de forma sintetizada dando escala e humanizando as representações.

Podemos observar que o primeiro desenho, feito a lápis, é uma panorâmica da cidade, onde aparecem em plano frontal principal algumas residências (Ilustração 12). Em segundo plano, uma perspectiva aérea da cidade (evidenciando o traçado orgânico das ruas), e em terceiro plano o morro de Cantagalo. O conjunto das edificações, (em sua maioria de arquitetura

similar, uma série de volumes, unidos parede-meia entre si, com telhados de duas águas cobertos com telha de barro do tipo capa e canal, possíveis residências), se encontram em um plano horizontal no que diz respeito ao número de pavimentos (sendo predominante um pavimento na visada). A singular igualdade das casas segundo Coelho (1997, p. 111) foi determinada por uma Carta Régia enviada por D. João III (que guiava a tipologia e a maneira de locar as construções no terreno). Estas foram assentadas em espaço urbano que declina em direção ao centro (configuração típica das cidades mineradoras cujo crescimento se expande a partir do sítio aurífero).

Ilustração 12 – Vista Geral de Goiás. 340 x 500mm. Lápis.



Fonte: FERREZ, 1981, p. 122.

As próximas três imagens do livro, quando alinhadas lateralmente formam um panorama interno de um espaço público (Ilustrações 13A, 13B, 13C). Uma praça ou largo do palácio do governador. Chamam atenção, além do Palácio, a Casa da Contadoria, a Casa da Fundação e as igrejas Matriz e Boa Morte.

Ao analisar as edificações existentes no desenho é possível observar que a maioria existe ainda hoje da maneira como foram vistas e documentadas por Burchell. Entretanto, apresentam as paredes bastante danificadas, com descolamento de reboco e mesmo com a alvenaria danificada. Por outro lado, várias são as janelas que apresentam vedação com treliças móveis de madeira, com os mesmos desenhos vistos ainda hoje na cidade de Pilar, o que demonstra que, pelo menos junto ao centro do poder, existiu uma preocupação dos habitantes em manter um certo padrão de qualidade urbana.[...] O Palácio dos Governadores é ainda aquele mesmo “barracão atarracado”, amplamente criticado pelos outros cronistas que passaram por Goiás, antes de Burchell, enquanto que as igrejas são apresentadas com um rico acabamento e grandes preocupações estéticas. Por outro lado, o Largo em si, é apenas um espaço amplo, descampado e sem nenhuma preocupação quanto à possibilidade de uso pela população como se faz na atualidade. (COELHO, 2009, s/n).

Nas três folhas foram produzidas imagens feitas com lápis aquarelado. Desenhos ricos em detalhes em alguns pontos e inacabado em outros; modelo tipicamente identificado nos desenhos feitos na rua. Por conta do cansaço, ou do clima, (quando se passa horas desenhando ao ar livre, o desenhador fica sujeito às intempéries) quem está desempenhando o relato gráfico tende a ser precioso em alguns detalhes dos objetos e deixa outras partes como se induzisse o observador a “completar” o modelo em sua mente. Podemos verificar essa especificidade, por exemplo, na Igreja da Boa Morte (sem detalhamento à esquerda), e na Igreja Matriz (com frágeis linhas de contorno fechando o edifício à direita).

Os três croquis indicam a arquitetura local e um recinto dentro da cidade, onde as pessoas podem circular e três pontos focais (as igrejas e o palácio), símbolos da cidade para onde convergem algumas ruas (verifica-se subindo a Rua do Horto). Há poucas figuras humanas nos desenhos, algumas nas janelas, outras próximas às portas das edificações, e ainda algumas caminhando pelo largo e pela rua. O clima é de tranquilidade e calma, típico das “cidades pequenas”.

Ilustração 13A – Goyaz folha 01. 340 x 505mm. Lápis aquarelado.



Fonte: FERREZ, 1981, p. 125.

Ilustração 13B - Goyaz folha 02. 340 x 505mm. Lápis aquarelado.



Fonte: FERREZ, 1981, p. 126.

Ilustração 13C - Goyaz folha 03. 340 x 505mm. Lápis aquarelado.



Fonte: FERREZ, 1981, p. 127.

Completando as aquarelas anteriores temos a de número duzentos (Ilustração 14). É uma perspectiva também do terreiro do palácio. Pode-se visualizar na visada a matriz sineira, uma parte da igreja, edificações de um e dois pavimentos, algumas pessoas caminhando no largo, outras a observar a vista das suas janelas, um cavalo em frente ao maior edifício. Ao fundo há uma montanha de mata pouco densa. Coelho (2009, s/n) sintetiza que “[...] o que se vê em relação às demais edificações: [...] interessantes detalhes de grande valor e qualidade construtiva em edifícios descuidados e em certa medida tendendo ao arruinamento”. A sensação percebida na imagem é de quietude.

Os demais desenhos, mostrando vários ângulos do centro urbano de Vila Boa, apresentam, no geral, uma arquitetura residencial em processo de desgaste, apesar de demonstrar esmero no momento da construção, o que pode ser observado pelos detalhes de elementos decorativos e de acabamento. É constante em todos os desenhos a presença de pessoas e de animais, demonstrando uma intensa circulação pelas ruas da cidade, tanto de homens quanto de mulheres e crianças. Os animais são representados por cabritos e montarias, não aparecendo cachorros ou outros quaisquer. Interessante também é observar que em todos os desenhos, qualquer que seja o ângulo escolhido, sempre aparecem importantes monumentos, como a Casa de Câmara e Cadeia, igrejas, chafarizes e mesmo o pelourinho, que, da mesma forma que a Igreja de N. S. da Lapa, não chegou aos dias atuais. (COELHO, 2009, s/n).

Ilustração 14 – Goyaz. 340 x 500mm.



Fonte: FERREZ, 1981, p. 128.

Nota-se em quase todas as obras de Burchell a integração da natureza com a paisagem urbana local. Nos desenhos que tem a ponte como ponto focal, como os de número cento e noventa e nove (Ilustração 15), e cento e noventa e oito (Ilustração 16); ou no (duzentos e um) do Chafariz da Carioca (Ilustração 17), locado à saída norte da cidade; até mesmo no de título “Uma rua de Goiás” (Ilustração 18); essa evidencia é clara. Nestes croquis, hachurados de forma simplificada e rápida, podemos identificar gramíneas, arbustos, árvores de grande porte, palmeiras, coqueiros, grandes pedras junto às águas dos rios, e alguns pontos de mata densa (especialmente no desenho do chafariz). A diversidade de texturas, de materiais de acabamento e da paisagem natural, juntos, humanizam as obras, harmonizam o todo plástico, e chamam atenção do leitor às imagens.

Ilustração 15 – Ponte do Rosário em Goiás Velha. 340x500mm. Lápis.



Fonte: FERREZ, 1981, p. 129

Ilustração 16 – Ponte Sobre o Rio Vermelho Goiás. 340 x 500mm. Lápis.



Fonte: FERREZ, 1981, p. 130.

Ilustração 17 – Chafariz da Carioca em Goiás Velha. 340 x 500mm. Lápis.



Fonte: FERREZ, 1981, p. 131.

Ilustração 18– Uma Rua em Goiás. 340 x 500mm. Lápis.

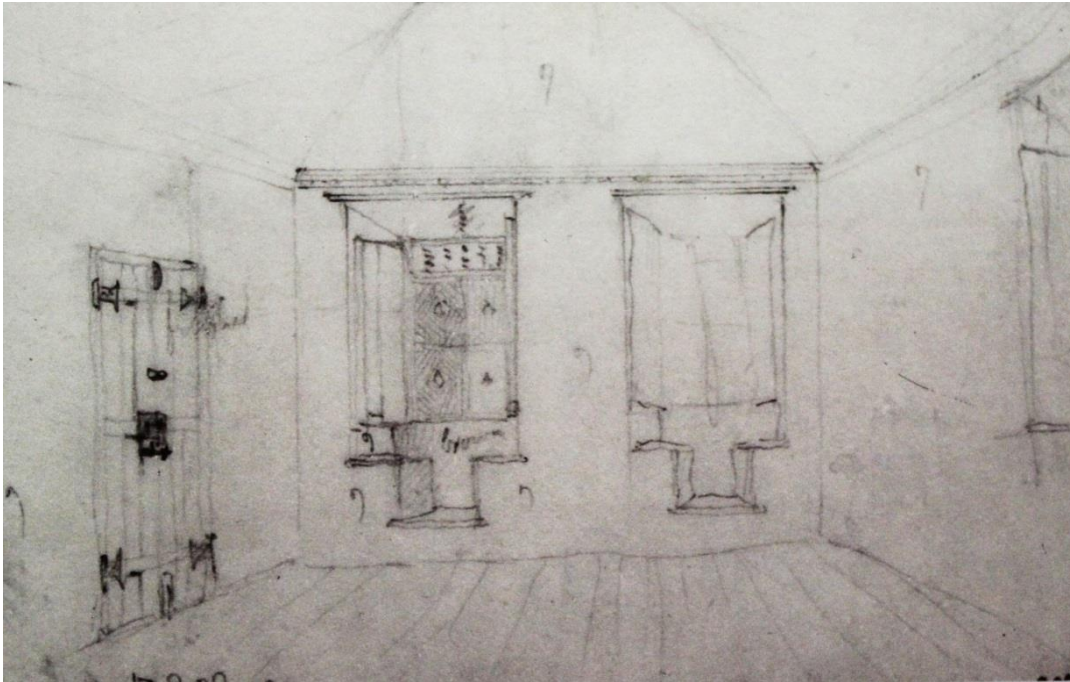


Fonte: FERREZ, 1981, p. 136

Dentre as obras citadas, há somente uma evidenciando o ambiente interno edificado. O “Interior de uma casa em Goiás Velha”, prancha de número duzentos e cinco é um desenho em perspectiva, cujos traços denotam a feitura do tipo “a mão livre” pelo observador (Ilustração 19). Precisa detalhes como “piso de tábuas largas, teto em masseira (tronco de pirâmide), janelas com treliças, bancos nos largos dos vãos (conversadeiras) na espessura das paredes e porta com sua ferragem típica, lemes e fechos” (FERREZ, 1981, p. 135). Deste desenho, segundo Coelho,

[...] podem ser observados o forro elaborado em gamela, com acabamento em relevo em sua base. Também nesse desenho é possível observar o uso da taipa-de-pilão na parede frontal, pela sua espessura, além da colocação de namoradeiras junto das janelas que são apresentadas com folhas cegas pelo interior e treliças trabalhadas pelo exterior. As ferragens das portas denotam também um bom acabamento. O piso em tabuado corrido associado aos detalhes já citados demonstra o apuro técnico das construções vilaboenses do setecentos. (COELHO, 2009, s/n).

Ilustração 19 – Interior de uma casa em Goiás Velha – 140 x 215mm.



Fonte: FERREZ, 1981, p. 135.

Diante da interpretação das obras de Burchell sobre “Vila Boa”, percebe-se que estas captam detalhes das edificações, da paisagem urbana e natural, de como as pessoas se apropriavam do local. Demonstram a observação de um desenhador assíduo e primoroso. São leituras singulares de um personagem único, que deveras imprime sua personalidade nos tipos de materiais escolhidos para delinear os cenários; no tipo de traço e expressão gráfica (digitais dos desenhadores); nas escolhas das paisagens que mais lhe apeterceram durante a viagem.

3.3. *Urban Sketchers* no Cerrado: a Cidade de Goiás de ontem e de hoje.

Historicamente, a Cidade de Goiás, como cita Lemes (2009, p. 381) “[...] constituiu-se em centro político e administrativo com jurisdição sobre a vasta região das minas de Goiás, durante o século XVIII”, sendo considerada a única vila, provida de características urbanas, do território de Goiás até o séc. XIX. Descrevendo a cidade, Lemes ressalta que a mesma foi,

Resultado da expansão em direção ao oeste, filha do interesse descontrolado pelo ouro, mas ao mesmo tempo, de uma mutação espacial e demográfica que conferiu novo significado às regiões centrais da América portuguesa, Vila Boa de Goiás foi pensada e planejada a partir das necessidades essenciais de manutenção e controle do império português. (LEMES, 2009, p. 386).

Sobre a visibilidade da Cidade de Goiás (GO) como bem cultural, Delgado (2005, p. 115) expõe que a cidade “[...] foi inscrita na rede discursiva do patrimônio, à medida que o

tecido da linguagem lhe foi atribuindo determinados conteúdos para torná-la símbolo da memória coletiva.” Dentro desses conteúdos podemos citar: o patrimônio material (dentro dele a estrutura urbana e as edificações do séc. XVIII) e o patrimônio imaterial no qual podemos inserir a cultura e as tradições.

Justificando a Cidade de Goiás como patrimônio e lugar de memória Delgado (2005, p. 128) cita parte do documento “*Dossiê de Goiás*”:

Goiás testemunha a maneira como os exploradores de territórios e fundadores de cidades, portugueses e brasileiros isolados da mãe pátria e do litoral brasileiro, adaptaram a realidade difíceis de uma região tropical os modelos urbanos e arquitetônicos portugueses, e tomaram de empréstimo aos índios diversas formas de utilização dos materiais locais. Goiás é o último exemplo de ocupação do interior do Brasil conforme praticado nos séculos XVIII e XIX. [...] Exemplo tanto mais admirável na medida em que a paisagem que a rodeia permaneceu praticamente inalterada. (DOSSIÊ, 1999, p. 5-6 apud DELGADO, 2005, p. 128).

Este dossiê, juntamente com a elaboração do Plano Diretor, o IPHAN, e entidades culturais da cidade, orientaram, conforme disserta Delgado (2005, p. 132), na elaboração de propostas que contemplavam a preservação do patrimônio histórico e cultural da Cidade de Goiás (GO).

Na década de 1950, o DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), dá início ao tombamento do acervo arquitetônico setecentista da Cidade de Goiás, mas essa ação, foi inicialmente recebida com reservas pela população vilaboense²⁰, que após a transferência da capital de goiás para Goiânia (GO), passavam, segundo Delgado (2005, p. 116) pelo trauma da mudança e pelo medo de que a ação do tombamento significasse para a cidade uma sentença de estagnação. O discurso do patrimônio, porém, construiu na cidade uma narrativa de memória e história do Brasil. Este foi auxiliado pela ação da OVAT (Organização Vilaboense de Artes e Tradições) que organizou, “a abertura de vários prédios históricos para visitação, a elaboração dos primeiros roteiros turísticos e folhetos informativos e o lançamento de livros acerca da história da cidade e de suas manifestações culturais “contam e recontam” Goiás.” (DELGADO, 2005, p. 120).

O passado da Cidade de Goiás, passa a ser atributo do presente e esperança para o futuro; para tanto, o resgate da cidade foi propiciado com ênfase em seu patrimônio, que, conforme Delgado (2005, p. 121) é composto por “Categorias como tradição, arte, cultura e história [...]”. A fim de legitimar essa condição patrimonial, “[...]atribuem-se conteúdos simbólicos a determinadas práticas culturais, sacralizando-as como genuínas e autênticas por testemunharem

²⁰ Vilaboense: Quem nasce na Cidade de Goiás.

a “identidade” regional cuja origem configura-se na cidade ancestral [...]” (DELGADO, 2005, p. 121). Estas atribuições assessoram a transformação da cidade em um ponto turístico goiano, movimentando, colaborando economicamente com o município e alterando seu antigo foco de desenvolvimento.

Feita a contextualização da Cidade de Goiás, passamos a uma análise sobre as leituras gráficas da Cidade de Goiás elaboradas por Burchell. Reportando seu trabalho aos dias atuais, podemos dizer ele, foi um dos primeiros desenhadores urbanos que relataram a paisagem brasileira através dos desenhos. Podemos deveras classificá-lo como um “*Urban Sketcher*” do Brasil do século XIX? Antes de tentar obter uma resposta a esta pergunta relataremos sobre a viagem de dois desenhadores contemporâneos, *Urban Sketchers*, à Cidade de Goiás. Faremos o relato através da análise de alguns desenhos produzidos em um encontro regional promovido pelos grupos *Urban Sketchers* Goiás e *Urban Sketchers* Goiânia.

A escolha dos desenhistas Fernando Simon (correspondente goiano) e Jota Clewton (Correspondente norte-rio-grandense da cidade de Natal) foi feita por se tratarem de indivíduos estrangeiros à Cidade de Goiás. Um olhar alheio à paisagem traz uma certa homogeneidade, no que se refere à proveniência do olhar de Willian John Burchell, que também é estrangeiro, apesar de proceder-se de época e cultura divergente à contemporânea.

A fim de construir as leituras das imagens, percebe-se a necessidade de apresentação de seus autores, já que também suas singularidades como indivíduos são denotadas na construção de seus significados.

Antônio Fernando Banõn Simon é arquiteto e urbanista, graduado em Arquitetura, pós-graduado em Ordenamento Territorial, mestre em arquitetura pela UFRGS, professor no Curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC, profissional liberal no setor de projetos de Arquitetura, Urbanismo e Design de Comunicação, correspondente e atuante no grupo *Urban Sketchers* Goiânia. (GOIÂNIA, 2019, s/n); (SIMON, 2020, s/n). Filho de artista plástico, desenha desde a infância. Conheceu o movimento *Urban Sketchers* e os diários gráficos em uma viagem a Fortaleza onde, aconselhado por André Lissonger (correspondente da cidade de Salvador – hoje conselheiro Nacional), em abril de 2014 ajuda a fundar um grupo de desenho urbano em Goiânia, atuando como coordenador local até abril de 2017, hoje como colaborador.

Em uma rotina de desenho diária permeia entre desenhos de observação, imaginação, encomendas e estudos de arquitetura. Participa dos encontros de desenho urbano em Goiânia, além de encontros regionais, nacionais e internacionais. Costuma divulgar seu trabalho de croquis urbanos em mostras de artes plásticas e visuais, elaboração e promoção de livros e

periódicos e paginas nas redes sociais, possui diversos prêmios e menções honrosas que giram entre projetos de arquitetura, urbanismo e produções artísticas de desenho e pintura. (SIMON, 2020).

José Clewton do Nascimento (Jota Clewton²¹), segundo a Plataforma Lattes:

Possui mestrado em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (2002) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (2008). Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DARQ-UFRN), área de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em CONSERVAÇÃO E RESTAURO, atuando principalmente nos seguintes temas: política de preservação, sertão, patrimônio cultural, lugar e imagem. (NASCIMENTO, 2020, s/n).

O *Urban Sketcher* Jota Clewton mora e atua em Natal, Rio Grande do Norte. Lá, além de atuar na docência promove projetos de pesquisa na área do patrimônio cultural e arquitetônico, encontros de rua (vinculando teoria e prática tendo a cidade como espaço de estudo), projetos de extensão com atividades de desenho de locação (com o apoio do grupo *Urban Sketchers* Natal), grande parte com discussões relacionadas ao patrimônio material e imaterial. Tem uma grande lista de produções, entre elas artigos científicos, livros, capítulos de livros, textos em jornais de notícias e revistas e algumas exposições de suas produções artísticas, a maioria delas desenhos de locação cujo tema está entre o espaço urbano, arquitetura e cenas do cotidiano. (NASCIMENTO, 2020, s/n).

Do segundo encontro regional²², onde os desenhadores tiveram a oportunidade de produzir suas leituras gráficas de lugares específicos da Cidade De Goiás, será analisada uma série de cinco desenhos. O critério de escolha foi elencar desenhos feitos dos mesmos locais, ou paisagens que Burchell retratou em sua passagem pela antiga ‘Goiás Velha’, como ele a denominou.

Assim, o primeiro desenho a ser analisado é o da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte.

²¹ Jota Clewton: Abreviatura, utilizada para assinar os desenhos, do nome José Clewton do Nascimento.

²² O segundo encontro regional de *Urban Sketchers* do estado de Goiás aconteceu na Cidade de Goiás, com a colaboração dos grupos *Urban Sketchers* Goiás e *Urban Sketchers* Goiânia. Foi realizado nos dias 28 e 29 de outubro de 2017. Os pontos oficiais de desenho foram o Coreto, a Igreja D’Abadia, o Chafariz e a Cruz do Anhanguera. Participaram do encontro 22 pessoas (contagem a partir da foto oficial disponível na página do grupo *Urban Sketchers* Goiânia – Facebook). Fontes: Grupo do Facebook, *Urban Sketchers* Goiás. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1506692332730171&set=a.233059466760137&type=3&theater&ifg=1>>. Acesso em 8 fev. 2020. Grupo do Facebook *Urban Sketchers* Goiânia Disponível em: <<https://www.facebook.com/UskGoiania/photos/a.1539619056122299/1539619736122231/?type=3&theater>>. Acesso em 8 fev. 2020.

Ilustração 20 – Igreja N. Sra. da Boa Morte, Cidade de Goiás / GO, 2017.



Fonte: CLEWTON, Jota. **Perfil Facebook**. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/joseclewton.donascimento?_tn__=%2Cd*F*F-R&eid=ARDTzwQIN3ofDybJnkIGJpfM441yvqQ3XyiPoD7teoUrj1E90t87gpGtnyEA28IPOBZPeJ2ucy2TYteu&tn-str=*F>. Acesso em 8 fev. 2020.

A ilustração 20, é de autoria de Jota Clewton, está datada em 28 de outubro de 2017. O desenho é feito sobre caderno de papel Canson 300g/m², formato A5, que aberto se torna A4, com o uso de canetas nanquim *Micron* pretas de variadas espessuras para as linhas de desenho e caneta hidrocor do tipo marcador para as cores. É uma cena urbana cujo enquadramento centraliza a fachada principal da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte em primeiro plano, lateralmente à igreja perspectivas de duas ruas a complementam em um segundo plano de composição, um terceiro plano é criado pela vegetação e um último plano pela massa de cor azul do céu, criando uma sensação de profundidade. Na lateral direita podemos ver também parte de uma fachada do Palácio, complementando o primeiro plano de composição. Figuras humanas caminhando pela rua, um automóvel e a vegetação ao fundo humanizam o ambiente. Trata-se de uma composição dinâmica, tanto pelo conjunto de elementos quanto pela linguagem de croqui, com linhas soltas do tipo arabescos, tipologia gráfica que identifica a personalidade artística singular do autor. Nas fachadas das edificações em primeiro plano dominam as cores preto (das linhas feitas a caneta) e branco (cor do papel), o cinza é aplicado no plano horizontal feito em pedras (rua), e em parte de uma parede ao fundo para dar sombreamento. O marrom é aplicado em alguns telhados, identificando o material dos mesmos (telha de barro); alguns pontilhados em verde podem ser vistos na massa de vegetação, dando a ela textura e contraste

para com o restante da composição. A mancha de cor azul divide a paisagem contrastando com os demais elementos visuais encontrados abaixo dela.

A técnica utilizada é típica de alguns dos *Urban Sketchers*, um desenho rápido, sem muito acabamento, feito no local, com suporte e matérias de fácil locomoção (caderno e canetas). A estas peculiaridades suscitam a narrativa da experiência do desenhador urbano, que escolhe uma vista, aquieta-se, flerta com a paisagem visual e sensorial, com os personagens ali presentes, produz uma representação particular e uma memória visual e pessoal acerca do lugar. Finalizado o desenho, o autor compartilha-o *on line* além de possibilitando o deleite artístico do observador e proporcionando a divulgação de um olhar sobre o espaço, a cultura, a imagem recortada de um lugar. A ilustração 20 manifesta também um caráter educacional, transmitindo aos expectadores peculiaridades históricas, relatando fragmentos de uma arquitetura e urbanização coloniais.

Diante da imagem, podemos notar um centro histórico vivo, repleto da movimentação de transeuntes e veículos, é uma cidade que apesar de preservada não parou no tempo de sua formação. Apesar de haver no desenho um ponto focal, a igreja, o conjunto edificado “[...] adquire um poder de atração visual que dificilmente poderá almejar um edifício isolado.” (CULLEN, 2015, p. 9). A relação das edificações e dos espaços que as entremeiam produzem interesse ao observador, que pode compreender sua curiosidade porque:

Existe, sem dúvida alguma, uma arte do relacionamento, tal como existe uma arte arquitectónica. O seu objetivo é a reunião dos elementos que concorrem para a criação de um ambiente, desde os edifícios aos anúncios e ao tráfego, passando pelas árvores, pela água, por toda natureza, enfim, entretecendo esses elementos de maneira a despertarem emoção ou interesse. (CULLEN, 2015, p. 10).

A atração visual gerada pela composição também pode ser esclarecida considerando a abordagem formalista *gestaltiana* de leitura da forma, que considera a leitura de um objeto (abrangendo dentro substantivo objeto as imagens, desenhos, pinturas, esculturas, objetos, arquitetura, etc.) não de forma isolada, mas dependente das partes. “ Para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora deste todo. ” (GOMES FILHO, 2008, p. 16). De acordo com a fundamentação teórica da Gestalt, a relação psicofisiológica de atração a uma imagem também pode ser assim definida:

[...] todo processo consciente, toda forma psicologicamente percebida está estreitamente relacionada às forças integradoras do processo fisiológico cerebral. A hipótese da Gestalt, para explicar a origem dessas forças integradoras, é atribuir ao sistema nervoso central um dinamismo auto-regulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados. (GOMES FILHO, 2008, p. 16).

Analisando a imagem, partindo da coerência e da significância do todo, pormenorizada pela relação formalista *gestaltiana*, identificamos algumas constantes: a força da ‘unificação’, identificada pelo estímulo criado pelas constantes linhas que unificam a linguagem do todo. A sensação de ‘continuidade’ gerada pelas perspectivas nas ruas laterais e também pelo não fechamento das linhas de desenho; o princípio de ‘pregnância’ da forma²³ apresentado pela clareza formal e pelos elementos visuais contidos na igreja (como a diferença de altura em relação às outras edificações, a cruz centralizada no topo da fachada – elementos geralmente identificáveis nas tipologias arquitetônicas religiosas católicas). O princípio do ‘equilíbrio’, quando consideramos o objeto central (igreja) sendo contrabalanceado pelos objetos laterais (demais edificações e ruas). A sensação de contraste encontrada entre o céu e a paisagem urbana (pela divisão por uma linha imaginária horizontal dos planos superior e inferior do desenho – facilmente distintos pela mancha de cor azul que difere do restante do desenho quase totalmente preenchido por linhas pretas e espaços vazios em branco) dramatizando e enfatizando a significância da arquitetura.

Ilustração 21 – Composição de dois desenhos para comparação – Ilustrações 20 e 13A, Igreja da Boa Morte, Cidade de Goiás / GO.



Fonte 1: Fonte: CLEWTON, Jota. **Perfil Facebook**. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/joseclewton.donascimento?__tn__=%2Cd*F*F-R&eid=ARDTzwQIN3ofDybJnklGJpfM441yvqQ3XyiPoD7teoUrj1E90t87gpGtnyEA28IPOBZPeJ2ucy2TYteu&tn-str=*F>. Acesso em 8 fev. 2020.
 Fonte 2: FERREZ, 1981, p. 125.

²³ Gomes Filho (2008) explanando sobre o conceito de Pregnância da Forma diz que “[...] quanto melhor ou mais clara for a organização visual da forma do objeto, em termos de facilidade de compreensão e rapidez de leitura ou interpretação, maior será seu grau de pregnância” (GOMES FILHO, 2008, p. 32).

Os desenhos feitos da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte têm em comum o fato de terem sido feitos no local, serem desenhos que apresentam certa diluição de traço quando próximos à borda do papel. Burchell trata a imagem com maior detalhamento das especificidades ali contidas por utilizar uma técnica mais preciosista no que diz respeito à linguagem de desenho que é mais realista, há de se entender que o objeto tratado tinha função documental, era um tipo de catálogo imagético do local, e se tivesse sido feito em com um caráter mais ‘solto’, possivelmente não seria bem recebido pelos leitores da época de sua feitura (séc. XIX).

As condições de desenho se diferenciam no que diz respeito aos materiais, que apesar de aproximados sofreram mudanças tecnológicas pelo tempo, em especial em relação às canetas (muitas hoje portáteis e descartáveis, anteriormente bicos de pena com tinta em delicados frascos separados) e aos pincéis (muitos hoje, já com recipiente de água acoplados – o que facilita o desenho de rua no que se refere ao tipo e a quantidade mínima de material a ser levado ao local de desenho, ou até mesmo ser transportado continuamente com aqueles que praticam o desenho diário sem um local previamente escolhido). O material de suporte é, nos dois casos o papel, que sofre também uma reformulação ao longo do tempo, tanto em sua composição, quanto em seu formato; que nesse caso específico diferencia-se entre uma folha solta numerada (desenho de Burchell) e um caderno (de Jota Clewton). Nas duas condições é possível perceber a narrativa processual da produção dos desenhadores.

A motivação para feitura das obras também é diversa. No séc. XIX, o viajante era um desbravador que relatava o desconhecido. Suas obras eram previamente encomendadas, tinham, portanto, objetivo e foco e consumidores específicos; um público estrangeiro, cuja curiosidade pelo exótico fomentava a produção das narrativas. Já os *Urban Sketchers*, objetivam, além do relato gráfico, flertar com os múltiplos recortes visuais propiciados pela vida cotidiana. A parada diante da cena urbana, no caso de Jota Clewton, não tem uma relação comercial objetiva; a relação ali estabelecida é contemplativa (quando do permanecer, compreender e participar da paisagem), terapêutica (no sentido da busca do pertencimento citado por Berman (1986), e do interrompimento em relação ao ritmo acelerado das atividades da vida corriqueira) e publicista (tornando público, por diversos canais de comunicação, sua leitura pessoal desenhada do espaço local).

No que se refere à estrutura urbana e arquitetônica, verificamos diferença no material das ruas, anteriormente um descampado de terra com espaçados pontos de vegetação rasteira, atualmente revestida de pedra. A igreja conserva a mesma volumetria e fachada anterior, as

edificações do entorno continuam com a mesma relação de altura, apesar de pequenas mudanças no desenho das fachadas. Notamos na imagem de Burchell de 1828, a figura de um carro de boi (transporte para pessoas e cargas agrícolas) estacionado na lateral de uma rua. Também estacionado na lateral da mesma via identificamos um automóvel, na produção de Jota Clewton. Figuras humanas caminham em ambas as imagens, o que identifica a apropriação pública no local.

Ilustração 22 – Composição de dois desenhos de autores distintos, Fernando Simon e Jota Clewton. Igreja Matriz, Cidade de Goiás / GO, 2017.



Fonte 1: GOIÂNIA, *Urban Sketchers*. Grupo Público do Facebook, 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/UskGoiania/photos/?ref=page_internal>. Acesso em 8 fev. 2020.

Fonte 2: CLEWTON, Jota. Perfil Facebook. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/joseclewton.donascimento?__tn__=%2Cd*F*F-R&eid=ARDTzwQIN3ofDybJnkIGJpfM441yvqQ3XyiPoD7teoUrj1E90t87gpGtnyEA28IPOBZPeJ2ucy2TYteu&tn-str=*F>. Acesso em 8 fev. 2020.

A ilustração 22 é uma composição de dois desenhos, do tipo croqui. Dispor as duas imagens em uma representação auxilia na interpretação do mesmo local desenhado por sujeitos

diversos, porém contemporâneos. Ambos retratam a Igreja Matriz, da Cidade de Goiás. A primeira é de autoria de Fernando Simon que pela escala do desenho se posicionou longe da igreja para desenhá-la, a segunda, de maior escala (verificada pelo maior detalhamento das minúcias arquitetônicas identificáveis nos edifícios e pela altura da figura humana representada - por estar próxima do desenhador), de Jota Clewton.

A imagem retratada por Fernando Simon teve como suporte um *sketchbook* (caderno de desenho) tamanho A6 de papel Canson 120g/m², com a escolha de enquadramento vertical. É um desenho onde as linhas se destacam, feitas em diversas direções; são em sua maioria contínuas e paralelas (que coincide com um tipo de hachura, 'hachura paralela', utilizada para o preenchimento de planos nos croquis), tem o corpo fino e regular na edificação e irregular ou ondulado na representação da vegetação. O primeiro plano do desenho, contém cinco edificações seriadas de pequena escala, posicionadas horizontalmente na parte inferior do desenho, um segundo plano contém uma massa vegetativa identificável por linhas em arabesco e uma mancha de cor onde o verde prevalece juntamente com pequenas porções de marrom e amarelo. A Igreja está posicionada no terceiro plano, sendo o ponto focal, centralizado. Montanhas estabelecem um quarto plano e o céu um último plano compositivo. Os materiais utilizados foram caneta nanquim de ponta fina (0,2) para os traços e lápis de cor aquarelável para as cores. As cores foram aplicadas na vegetação, nos telhados, na parte ampliada da igreja e no céu. A aplicação da cor foi feita com traços aproximados com lápis de diversos tons, este material foi aquarelado (quando o lápis recebe água e transforma seu pigmento seco em tinta – técnica específica para lápis do tipo aquarelável) nas massas vegetativas, destacando-as e proporcionando uma relação de contraste para com as edificações.

Trata-se de um cenário urbano, podendo identificar que está inserido em uma região baixa (no que diz respeito ao nível topográfico), abaixo de faixas montanhosas. Podemos considerar que a composição, no que diz respeito a sua porção inferior (considerando todo plano de desenho do papel) é harmônica, de leitura simples e clara. No trecho superior da obra identificamos um carimbo; (uma constante nos desenhos feitos pelos *Urban Sketchers* quando em encontros formais; este funciona como uma chancela atribuindo um título de veracidade e de participação no encontro. Há carimbos específicos do movimento nacional, e também há regionais, cujo desenho identifica o grupo ou o encontro específico.); próprio do grupo *Urban Sketches* Goiânia. Na obra funciona como um ruído visual, que para Gomes Filho (2008) “[...] diz respeito a interferências, distorções [...] que perturbam a harmonia ou equilíbrio visual do objeto. [...] é considerado positivo [...] a fim de criar centros ou pontos de interesse.” (GOMES

FILHO, 2008, p.102). Nesse caso, o ruído do carimbo, estabelece identidade e atração visual, além de uma impressão de pertencimento, legitimação e identificação ao grupo.

Jota Clewton, na lateral direita da ilustração, retrata a Igreja Matriz de Santana em uma folha de caderno no formato A5, em papel Canson 300g/m², com enquadramento vertical. O ponto focal da imagem é a Igreja, apesar de podermos identifica-la em um segundo plano de composição. No primeiro plano encontramos uma edificação desenhada com linhas de caneta preta que parece fragmentar-se, denotando uma sensação de decomposição de seus elementos (as janelas e as paredes), pela descontinuidade produzida e o não fechamento das mesmas; essa sensação é também verificada nas linhas que representam o chão, que parecem diluir-se quando próximas à margem do papel. O céu, identificado por uma mancha de caneta marcador azul fecha o terceiro plano da obra, é um fundo produtor de contraste visual que enfatiza a igreja. Figuras humanas e uma linha orgânica representando uma massa vegetativa dão escala e dinamismo ao desenho. A igreja, elemento central foi desenhada em perspectiva, a porção branca representa a parte antiga e a tratada com lápis de cor marrom a obra acrescida. Manchas de caneta marcador cinza dão sombreamento e profundidade aos volumes identificáveis na edificação. Esta parece estar escondida, que dentro da perspectiva da visão serial, surge ao expectador como uma surpresa, um “[...] impacto de ordem emocional [...], torna-se visível num sentido mais profundo; anima-se de vida pelo vigor e dramatismo dos seus contrastes.” (CULLEN, 2015, p. 11). Dramatismo esse típico das cidades cujo traçado de ruas orgânico (de linhas não gradeadas, com curvas aproximadas dos desenhos dos objetos da natureza) produz ao caminhante revelações súbitas, entendidas por Cullen (2015) por visão serial; ou uma série de visadas ou perspectivas visuais provenientes de um percurso determinado que “[...] revela uma sucessão de pontos de vista [...] onde [...] a progressão uniforme do caminhante vai sendo pontuada por uma série de contrastes súbitos que tem grande impacto visual e dão vida ao percurso.” (CULLEN, 2015, p. 19). Diante da imagem podemos perceber, na leitura do espaço, uma perspectiva de deflexão que se baseia em: “[...] desfazer o edifício ligeiramente em relação ao eixo de implantação ortogonal, de modo a criar no observador a expectativa de que isso é feito intencionalmente, ou seja que ao fim da rua existe algo que ele ainda não vê mas do qual o edifício faz parte integrante” (CULLEN, 2015, p. 45); e uma perspectiva de pontuação, que segundo Cullen (2015),

Se compararmos uma perspectiva a uma frase gramatical com sujeito e predicado, podemos utilizar o termo pontuação para designar determinadas formas de demarcação do espaço no seio dessa frase [...]. Ao longo do percurso narrativo da rua tanto a função como o padrão variam dum ponto para o outro, e essas variações devem assinalar um sinal físico. Uma igreja, por exemplo, que é um edifício específico, é como uma intersecção no alinhamento da rua, o fim de uma frase, e simultaneamente,

um meio de ocultar a frase seguinte pela introdução de uma pausa. (CULLEN, 2015, p. 47).

Lendo a Igreja Matriz na perspectiva visual de Jota Clewton, podemos considerar que a perspectiva escolhida pelo autor perpassa ao leitor a sensação de emoção da descoberta, de algo que se revela como um ponto de interesse diante do todo, apreciações analiticamente relacionadas à deflexão da fachada da igreja em relação à posição do desenhista, e a locação pontual da mesma como uma pausa diante de um percurso urbano.

Ilustração 23 – Composição de três desenhos para comparação – Ilustrações 22 e 13A, Igreja Matriz, Cidade de Goiás / GO.



Fonte 1: GOIÂNIA, **Urban Sketchers**. **Grupo Público do Facebook**, 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/UskGoiania/photos/?ref=page_internal>. Acesso em 8 fev. 2020.

Fonte 2: CLEWTON, Jota. **Perfil Facebook**. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/joseclewton.donascimento?__tn__=%2Cd*F*F-R&eid=ARDTzwQIN3ofDybJnklGJpfM441yvqQ3XyiPoD7teoUrj1E90t87gpGtnyEA28IPOBZPeJ2ucy2TYteu&tn-str=*F>. Acesso em 8 fev. 2020.

Fonte 3: FERREZ, 1981, p. 126.

Em relação aos desenhos acima, continua sendo um diferencial a técnica utilizada. À esquerda, nos desenhos contemporâneos as linhas de traçado podem ser consideradas soltas, enquanto que na imagem feita por Burchell as percebemos criteriosamente traçadas. Isso possibilita verificar detalhes minuciosos de material e acabamento arquitetônicos; muito aproximadas dos desenhos do tipo realistas, a pesar de podermos identificar também algumas linhas que dão a sensação de desenho inacabado, típico da linguagem dos croquis. Quanto à pavimentação notamos que à direita era constituída de terra batida, com espaçadas gramíneas, e atualmente é assentada com pedras. As figuras humanas, em ambas aparecem com uma representação gráfica simplificada, típica dos croquis, ocupando o espaço. Há de se ressaltar

que no caso do desenho de Burchell as pessoas recebem uma escala (ou tamanho) muito pequena em relação aos edifícios, recurso que deixa o caráter monumental das edificações exacerbado em relação ao real.

A diferença entre as imagens é acentuada quando observamos a arquitetura da igreja. A representação do século XIX da Matriz de Sant’Ana é uma imponente construção em relação às demais edificações, sua imponência aumenta nas cenas atuais, fato identificável na porção marrom em ambas as fachadas da esquerda, altura acrescida após reforma. Segundo Tamaso (2007, p. 607), a igreja passou por inúmeras reconstruções nos séculos XVIII e XIX; sendo a última iniciada em 1998 e concluída em 1999 (projeto do arquiteto Fernando Madeira).

Na tentativa de solucionar a dissonância entre o tamanho da catedral e as demais construções vizinhas, definiu-se por um projeto que permitiu a convivência, “num mesmo espaço dos dois edifícios”, o da antiga igreja do século XVIII e da catedral do século XX. Assim o projeto executado, projeta “as fachadas da antiga igreja, bem mais baixa, sobre as respectivas fachadas da nova, bem mais alta”.

A catedral que era toda em tijolos aparentes, dando aspecto de *inacabada* recebeu pintura na cor branca na parte da fachada correspondente à matriz do século XVIII. O que sobrou para além disso, ficou no próprio tijolo representando a Catedral do século XX; ou seja, ficou com aspecto de *inacabada*.

Toda a parte externa da igreja ficou dividida em três partes: as ruínas aparentes mais próximas ao solo, a parte pintada de branco e, mais alto tijolo aparente. Ao final, a igreja passou a ser uma meta-narrativa do seu processo histórico; contando sobre as diversas etapas construtivas pelas quais passou. (TAMASO, 2007, p. 609).

Para um maior aprofundamento em torno das fases de construção e restauração da Catedral de Santana, analisamos o documentário ‘Restauração da Catedral de Vila Boa de Goiás’, obra do Ministério da Cultura e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A partir dessa análise constatamos algumas peculiaridades, que discorreremos a seguir.

O primeiro projeto da Catedral de Santana foi feito no auge da exploração do ouro do estado de Goiás e seguiu as linhas da arquitetura da época, arquitetura Colonial Barroca. Nele haviam um frontão central e duas torres que não foram construídas. O Segundo, de 1934, do arquiteto Gastão Bahiana foi executado em 1958, seguia um estilo Eclético (combinação de diversos estilos arquitetônicos dentro de um mesmo edifício). O primeiro projeto da Matriz tinha uma escala compatível com a escala da cidade, o segundo destoava devido à altura do edifício.

Na década de 50, Darcília Amorim, Moradora da Cidade de Goiás (GO) deu início a uma campanha para restaurar a Catedral, juntamente com a comissão ‘Associação de Santana’, comandada por mulheres goianas. Conseguiram em 1964 a construção do teto, paredes e portas, não havia piso – ainda de “chão batido”.

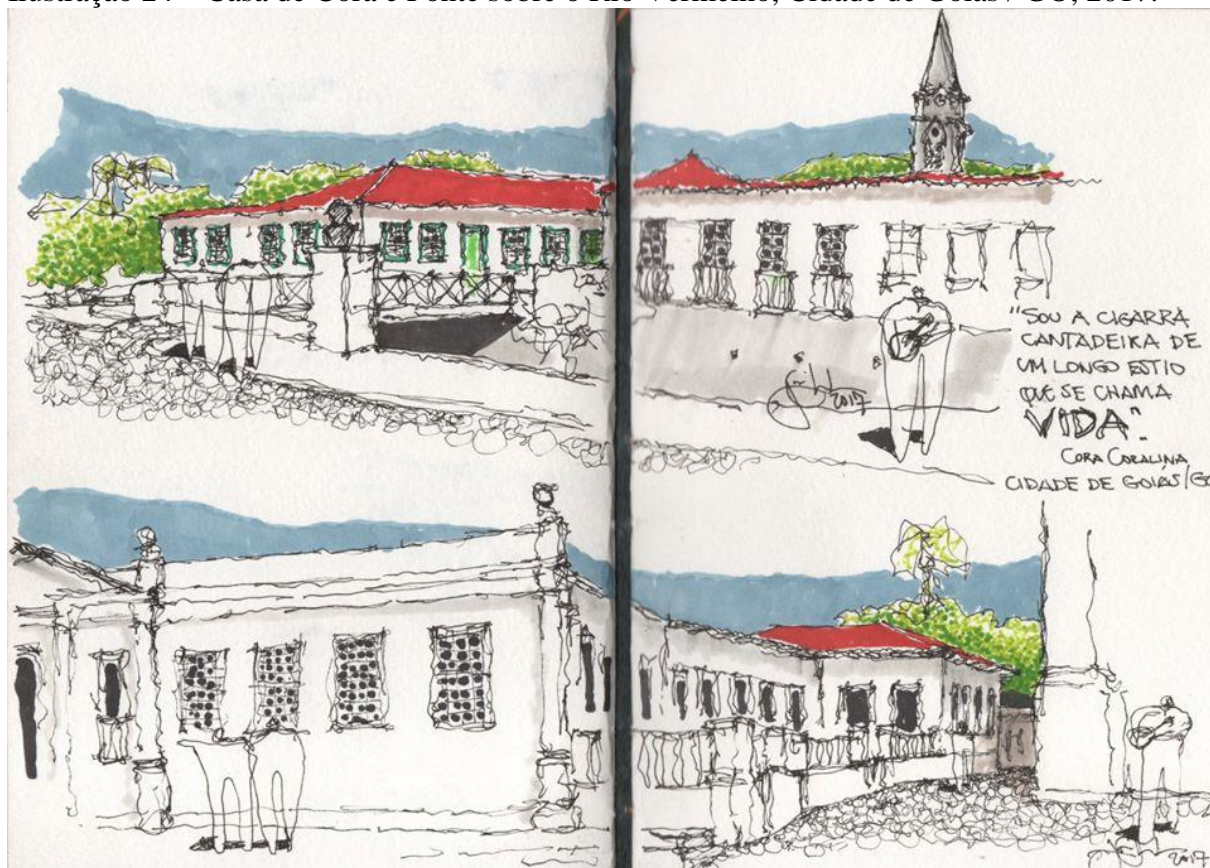
A pedido da Diocese de Goiás, através da Comissão de Construção da Catedral de Santana o IPHAN passa a cooperar na concepção de como se finalizaria a construção da igreja. De acordo com Fernando Madeira (RESTAURAÇÃO, 1997, s/n), arquiteto da obra, quando recebeu o convite para planejar o restauro, passou por alguns questionamentos: “Como terminar um edifício construído em cima de um outro, sem deixar vestígio daquilo que existia?” Por meio dessa questão obteve uma ideia: “Por que não deixar aparecer no edifício todos os vestígios dos anteriores?” Assim foi feito. Apresentado o projeto à população da Cidade de Goiás (GO) o mesmo foi aceito após sugestões e complementos sugeridos.

Projeto partiu de dois conceitos, segundo o arquiteto, o primeiro, ideia dominante, era recuperar a escala urbana da cidade de Goiás, o segundo partia da proposição de inserir todas as fazes anteriores (de projetos e obras) na construção. Foram feitos tratamentos no interior e no exterior da edificação, a fim de recuperar alguns elementos artísticos. A colocação de vidros coloridos nas janelas foi feita para abrandar a intensidade de luz e recuperar o clima de “recolhimento e religiosidade que existia no antigo templo”. (RESTAURAÇÃO, 1997, s/n). Uma sala interna foi destinada como “testemunho do que era e do que é a catedral hoje,” (RESTAURAÇÃO, 1997, s/n). Nesta, encontram-se nas paredes uma série de imagens das fazes de construção como um memorial contando a história de restauração da igreja.

A Catedral de Santana ainda guarda a sensação visual de inacabada, evidenciada pela diferença de material de acabamento da fachada, onde a parte de cima, com revestimento da cor do tijolo de barro aparente (de tons próximos a cor marrom) contrasta visualmente com a porção revestida em branco, pela qual objetivou-se recuperar a antiga escala da edificação em relação à cidade. Visualizando-a junto aos edifícios vizinhos, e comparando-os em sua altura com a porção branca da Catedral, temos uma impressão visual de mesma altura, o que gera uma sensação de continuidade dos mesmos, harmonizando e compatibilizando sua escala para com a escala da cidade.

Nos croquis feitos pelos *Urban Sketchers* Fernando Simon e Jota Clewton, identificamos a igreja do século XIX em branco e a do século XX em marrom (parte superior da fachada); as ruínas próximas ao solo citadas por Tamaso (2007, p. 609) não são identificáveis no desenho. Comparando as representações, percebe-se o potencial educativo e pedagógico de leitura manifesto nas imagens, que nesse caso demonstram como um bem cultural edificado (A igreja Matriz) modificado através do tempo, pode ser, por meio das imagens, lido, estudado e identificado enquanto memória e história de um lugar.

Ilustração 24 – Casa de Cora e Ponte sobre o Rio Vermelho, Cidade de Goiás / GO, 2017.



Fonte: CLEWTON, Jota. Perfil Facebook. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/joseclewton.donascimento?__tn__=%2Cd*F*F-R&eid=ARDTzwQIN3ofDybJnklGJpfM441yvqQ3XyiPoD7teoUrj1E90t87gpGtnyEA28IPOBZPeJ2ucy2TYteu&tn-str=*F>. Acesso em 8 fev. 2020.

Consideramos para análise a parte superior da ilustração 24, no que diz respeito à perspectiva feita da ponte sobre o Rio Vermelho. O todo ilustrado foi feito em um caderno de formato A4 (quando aberto – como mostra a imagem), de papel Canson branco 300g/m².

Podemos perceber a linguagem peculiar de Jota Clewton ao desenvolver esse desenho, o uso do elemento visual linha é destaque em suas obras; feita com canetas de espessura estreita determinam planos, texturas, fechamento de vegetação, figuras humanas ... desenhada com certa irregularidade de traço (quando comparadas às linhas designadas retas - aquelas feitas com instrumentos como a régua) são aplicadas sobre o papel num sentido de ‘vaivém’ gestual, próprio do croqui. Além das canetas *Micron* pretas, o autor fez uso de canetas marcador cinza claro para sombrear os volumes e diferenciar o canal de contenção do rio; cinza escuro para a sombra projetada da ponte e das figuras humanas; marrom-avermelhado para os telhados; tons variados de verde para a massa vegetativa (fazendo uso da técnica do pontilhismo) e para as portas e janelas da Casa de Cora (edifício em destaque à esquerda da porção superior do desenho, também conhecido como ‘Casa Velha da Ponte’, onde morou a poeta Cora Coralina

e hoje é um museu que preserva a memória de sua vida e obra), e a cor azul dando fechamento à imagem e identificando o céu.

Em primeiro plano identificamos um grande muro de arrimo ao longo do leito do rio junto a calçada, a rua e os transeuntes. Posteriormente temos duas edificações de estilo arquitetônico Colonial, cujas coberturas são de telhas de barro e as janelas simétricas estabelecem ritmo contínuo à composição formal das fachadas. Podemos identificar o uso de madeira pintada nas esquadrias (janelas e portas), contrastando com a cor branca das paredes e contribuindo para destacá-las. Num terceiro plano observamos a vegetação e uma torre sineira à direita e fechando a composição o plano azul do céu.

No canto direito, junto a uma figura humana com um instrumento de cordas (provavelmente um violão), há um trecho de um poema de autoria de Cora Coralina; as letras desenhadas são como uma continuidade das linhas do desenho pela cor e estilo de escrita, especialmente no que concerne à palavra ‘vida’, cujo tamanho em relação às demais e o vaivém do traço a destaca das demais palavras. A poética da escrita junto às produções dos desenhistas urbanos tanto auxilia na interpretação das obras quanto contribui para seu valor estético e documental. Aproxima o leitor do flerte visual vivenciado pelo autor enquanto no processo de percepção da paisagem no momento de sua interpretação gráfica. Coexistem aqui funcionalidades artísticas (para o leitor), sentimentais (proveniente do autor e com ressonância ao leitor) e históricas (propiciando a leitura pragmática do local).

A faixa de desenho em análise mostra uma rede caminhável para o pedestre, composta pela calçada e pela ponte. Para Cullen (2015, p. 56), “É a rede de caminhos para peões que transforma a cidade em uma estrutura transitável”, fluida, acessível e de escala humana. A perspectiva em estudo mostra um espaço onde os indivíduos transitam de forma livre, apropriando-se da paisagem. A essa apropriação presume a atração das pessoas pelo patrimônio arquitetônico edificado, gerando uso e ocupação do mesmo. Há de se ressaltar também que apesar de disponíveis aos automóveis, as ruas e calçadas do centro histórico da Cidade de Goiás reservam, em princípio, prioridade ao trânsito das pessoas, seja pela característica dos materiais utilizados nas superfícies pavimentadas (feitas em pedra) ou pelo atributo de patrimônio histórico.

Ilustração 25 - Composição de dois desenhos para comparação – Ilustrações 24 e 15, Casa de Cora e Ponte do Rosário em Goiás Velha., Cidade de Goiás / GO.



Fonte 1: CLEWTON, Jota. **Perfil Facebook**. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/joseclewton.donascimento?__tn__=%2Cd*F*F-R&eid=ARDTzwQIN3ofDybJnkIGJpfM441yvqQ3XyiPoD7teoUrj1E90t87gpGtnyEA28IPOBZPeJ2ucy2TYteu&tn-str=*F>. Acesso em 8 fev. 2020.

Fonte 2: FERREZ, 1981, p. 130.

A ilustração do século XIX cativa o olhar do expectador com uma exuberante perspectiva da paisagem lindeira ao Rio Vermelho. Por se tratar de uma ampla paisagem, é possível identificar alguns pontos focais da cidade no mesmo desenho. Da esquerda para a direita, após a parcial fachada em maior escala (em primeiro plano na composição) podemos identificar a Igreja da Boa Morte, a Igreja Matriz e a torre da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. A esquerda, em pequena escala (pois o desenhador estava longe do objeto focal ponte) identificamos a antiga Casa de Cora (locada confrontando diretamente com o rio) e a Ponte do Rosário. A linguagem de desenho da paisagem assemelha-se à atual; delineada com traços em arabescos (linhas de aparência curva e irregular), hachura própria para demonstrar a textura da vegetação nos croquis. O uso das linhas domina o desenho, deixando poucas áreas de contraste sombreadas dando volume em alguns pontos da paisagem. Há um espaço aberto em primeiro plano no desenho, a topografia é desnivelada, com poucas intervenções humanas. A porção edificada tem escala equilibrada em relação a paisagem vegetal.

Nos deparamos no desenho datado com o ano de 2017, com um território dinâmico, ocupado pela população e pela arquitetura. Há uma ocupação imediata ao longo do rio por um canal – muro de contenção no formato de arrimo (destinado ao amparo e ou proteção dando suporte nesse caso ao solo) – por onde passa parte do leito do Rio Vermelho. A condição identificada confere o desmatamento das matas ciliares locais. “Neste sentido, pondera-se que a intenção preventiva, associada ao impedimento de invasões fluviais constantes no complexo urbano, pôde, de forma revertida, favorecer o aumento do fluxo de energia fluvial. ”

(OLIVEIRA; DANTAS; OLIVEIRA, 2019, p. 83), o que intensificou em número as enchentes locais. Sobre as mudanças estabelecidas na paisagem da Cidade de Goiás; Oliveira, Dantas e Oliveira, (2019) esclarecem que;

Os relatos históricos apontam para uma recuada temporalidade (século XVIII) remetente ao início das interações estabelecidas entre os colonizadores (paulistas e portugueses) e o Rio Vermelho, relação essa que resultou na potencialidade econômica, acréscimo demográfico e estruturação urbanística da região. Neste sentido, os colonizadores foram constituindo seus modos socioculturais junto à dinâmica e configuração hidrográfica, ou seja, ao Rio Vermelho. Os valores sociais e simbólicos atribuídos ao contexto ambiental da região que abrange a Cidade de Goiás ultrapassaram os fatores econômicos, ideologicamente planejados nos tempos da colonização, e, com isso, a construção da paisagem foi se transformando. Usos e comportamentos sociais foram adquirindo outras formas e significados junto ao ambiente. Todavia, o aspecto social da paisagem se perpetuou no tempo e, portanto, encontra-se ainda representado nos dias atuais, pois a vida social na Cidade de Goiás é presentemente contínua. (OLIVEIRA; DANTAS; OLIVEIRA, 2019, p. 76).

No desenho de Jota Clewton, além das alterações na paisagem urbana percebemos no caminho transitável (conjunto de calçadas e pontes) a ocupação das pessoas; evidenciando a continuidade social apresentada no texto de Oliveira, Dantas e Oliveira, (2019). A imagem, em seu conjunto de signos e significados (a humanização, o tratamento visual com cores dinâmicas, o uso da poesia escrita como parte da composição, a iluminação local, etc.) leva o leitor a participar de uma metáfora visual, conduzindo-o ao local.

Ilustração 26 – Rua de Goiás, Cidade de Goiás / GO, 2017.



Fonte: GOIÂNIA, Urban Sketchers. Grupo Público do Facebook, 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/UskGoiania/photos/?ref=page_internal>. Acesso em 8 fev. 2020.

O desenho de Fernando Simon é estruturado dentro de uma perspectiva cônica de um ponto de fuga central. Na imagem percebemos a esquerda uma série de edificações de pequeno porte geminadas, ao centro uma rua que se estreita a certa altura do caminho. O estreitamento acontece pela locação desalinhada de um edifício à direita; um edifício-barreira; pois no caso, o caminho fica detido pela edificação que “[...] bloqueia a saída, estabelecendo assim, momentaneamente, o equilíbrio entre espaço delimitado e espaço fluido.” (CULLEN, 2015, p. 32). Há dois transeuntes na rua, identificáveis por duas figuras humanas estilizadas, de forma simplificada definidos pela forma circular da cabeça, um volume de tronco e linhas que se afunilam em direção ao chão representando as pernas.

A paisagem urbana retratada se desenvolve em um plano frontal contendo a rua, figuras humanas e arquitetura. O plano subsequente, uma mancha em aquarela da cor cobre-esverdeada, dá fechamento a imagem identificando o céu. O desenvolvimento do croqui é feito com linhas de caneta nanquim preta (0,2), em um *sketchbook* tamanho A6 de papel Canson 120g/m², cujo traço progride ao longo do caminho da rua com movimentos paralelos verticais, horizontais e inclinados. Uma camada aguada de aquarela é sobreposta às linhas iniciais sombreando a perspectiva, e promovendo uma sequente sensação de profundidade à vista.

É nítida a sensação de um desenho inacabado, ou feito rapidamente. Esse diagnóstico é proveniente da leitura dos vazios entre as linhas, das manchas que não preenchem totalmente os planos construídos, da concentração de cor e traços na porção central da perspectiva, densidade que rareia gradativamente quando aproximada às bordas do desenho.

A parte inferior da obra é preenchida horizontalmente com uma frase que identifica o encontro onde foi realizada (encontro regional de *Urban Sketchers* – Cidade de Goiás), a data (2017) e a autoria (assinatura). Visualmente a escrita segue a linguagem do desenho por apresentar linhas soltas efetuadas rapidamente.

O recinto visualizado desperta a curiosidade e a expectativa para com o que está além do retratado. Sobre a impressão de mistério causada ao leitor Cullen (2015) ressalta que “Do pavimento banal e vulgar do mundo agitado em que vivemos vislumbramos muitas vezes, num relance o desconhecido, o caráter misterioso de uma cidade em que tudo é possível” (CULLEN, 2015, p. 53). A escolha da visada a ser desenhada neste caso traz a sensação de enigma considerada por Cullen (2015) pelo afunilamento da paisagem e fechamento da mesma, bloqueando a visão do que há por detrás dela.

Ilustração 27 – Composição de dois desenhos para comparação – Ilustrações 26 e 18, Ruas, Cidade de Goiás / GO.



Fonte 1: GOIÂNIA, **Urban Sketchers. Grupo Público do Facebook**, 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/UskGoiania/photos/?ref=page_internal>. Acesso em 8 fev. 2020.

Fonte2: FERREZ, 1981, p. 136

As duas perspectivas para leitura, apesar de terem a mesma função urbanística, ruas internas à cidade, são de locais distintos, o que restringe a comparação no sentido da paisagem local específica, mas nos dá aporte quanto às mudanças na paisagem urbana num aspecto geral.

Em relação ao cenário desenhado por Burchell, percebemos uma série de edificações de pequeno porte rumo ao centro da perspectiva cônica, percorrendo o olhar, na mesma perspectiva, rumo às laterais do desenho percebemos à direita, um lote de esquina fechado por um muro que continua paralelo ao observador direcionando o caminho de outra rua. À esquerda verifica-se uma estrutura com pilares e vigas de madeira, cujo fechamento ainda está por ser finalizado. A vegetação é uma constante no desenho, nele podem ser reconhecidos: um conjunto de árvores frutíferas (bananeiras, coqueiros) e não frutíferas de grande e pequeno porte, arbustos e gramíneas esparsas junto ao leito de terra batida da rua. Algumas figuras humanas podem ser reconhecidas ali, na porção direita do papel, sendo um pouco mais detalhada uma mulher de perfil, com um pano amarrado em sua cabeça, e acima deste um chapéu. A obra é de linguagem simples, monocromática, cujos planos podem ser identificados pelas linhas de perspectiva, sendo o último plano uma montanha ao fundo. Há pouco sombreamento, muitos detalhes e quase nenhum contraste. É uma paisagem bucólica, cuja leitura traz a sensação de um tempo lento e calmo.

Fernando Simon apresenta a rua em um desenho cuja rapidez indicada pelo tipo de traço e tratamento anuncia, num sentido figurado um lugar obscuro (sensação trazida possivelmente pelos tons frios das manchas em tons de cinza), tomado pelas edificações, uma paisagem apropriada pela urbanização, cuja frieza ressignifica a antiga linguagem simples e campesina

verificada na ilustração datada no século XIX. É uma obra dotada de sombras e contrastes, identificáveis nas manchas de cor escura (de cor cinza sobre as linhas pretas) nos edifícios e no céu (cobre-esverdeado) que dramatizam e aguçam o movimento da paisagem observada. A espontaneidade característica do desenho é determinada, segundo Gomes Filho (2008, p. 82),

[...] pela falta aparente de um planejamento visual rígido. É uma técnica natural, instintiva, quase sempre não premeditada.

Possui uma grande carga emotiva e impulsiva, em que os elementos trabalhados ou articulados são inseridos de maneira livre, obedecendo uma ordem de composição. Como é natural, esta técnica dificilmente se associa à precisão na organização formal do objeto. (GOMES FILHO, 2008, p. 82).

Retomamos aqui a pergunta que introduz esse tópico, quando indaga sobre uma possível categorização dada a William John Burchell: Podemos deveras classificá-lo como um “*Urban Sketcher*” do Brasil do século XIX?

Respaldando no manifesto do *Urban Sketchers* (que normatiza as produções do grupo) indagamos, pois, cada ponto para precisarmos convergências. Burchell produzia seus desenhos a mão livre pelo método da observação, seus objetos de relatos eram ambientes internos e externos (além de ilustrações botânicas), seus registros são fontes que nos contam histórias de forma fiel às cenas retratadas, seus croquis em grafite ou aquarela tem uma identidade pessoal. Até o quinto item declarado como pré-requisito (no manifesto citado), o botânico se enquadraria no grupo. Por desenhar sozinho, ele não se enquadraria no sexto item. Provavelmente, se tivesse contato com o mundo cibernético dos desenhadores urbanos atuais, adequar-se-ia ao sétimo e ao oitavo item.

William John Burchell sai a campo em busca de descobertas, relata graficamente suas impressões sobre o mundo que vê. É um repórter investigando o que ainda estava encoberto. Ele escolhe a vista, senta-se, pega suas pranchas de papel, desenha por horas, trata²⁴ belíssimas aquarelas, flerta com os espaços, com as pessoas, com o clima, com a ambiência de cada local, exerce significativo papel à pesquisa. Deixa-nos fontes, independente de classificações. Este desenhador expande-nos o olhar para a possibilidade de identificar outros correspondentes, que de forma não contemporânea, flertaram com a cidade, e representaram-na por meio das imagens.

²⁴ Trata, dar tratamento: Termo utilizado por desenhadores para arte-finalizar ou dar acabamento a um desenho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um desenho é um pedaço do tempo [...] um pedaço real de um momento que nunca mais voltará a acontecer. (SCHEINBERGER, 2017, p. 152).

O desenho, nesse trabalho, foi o objeto propulsor da análise. Foi por meio dele que pudemos entremear leituras longevas (sec. XIX) e atuais de um espaço urbano: a Cidade de Goiás (GO). Uma ‘janela’ por onde se pode decodificar uma pequena ‘fresta’ da totalidade do extenso Cerrado; ‘domínio’ repleto de saberes dentro da ciência, da sociedade e da historiografia.

A comparação e a análise das representações gráficas de específicos espaços urbanos dentro da Cidade de Goiás (GO) foram atendidas, dentro das possibilidades de tempo e material de pesquisa possíveis para a autora. A compreensão sobre o que vem a ser o movimento *Urban Sketchers* dentro de suas características principais foi a contento identificada, ficando em aberto questões como: O porquê de tantas pessoas aderirem ao movimento? Seria o movimento *Urban Sketchers* um estimulante, recurso, tratamento, cura... um remédio, ao solitário na multidão? O movimento teria um aspecto revisionista? Estas, e outras dúvidas ainda permanecem, latentes e são propostas a serem investigadas, apesar de algumas pistas terem sido deixadas como possíveis respostas no desenvolvimento da dissertação.

Ao longo da discussão trabalhada, especialmente no que diz respeito a abordagem teórica, entendemos que a busca pelo que é sólido, identificada por Berman (1986), é possível de ser observada no momento da produção dos desenhadores urbanos. Enquanto executam seus desenhos, verificamos (como personagem externo ao evento), que os mesmos se aquietam debruçados em suas leituras gráficas da vida trivial (vida cotidiana, comum, típica dos ambientes urbanos) e comparamos esse momento ao que é sólido, fomentado por Berman (1986). Dentro desta suposição, encaramos esse momento de ‘parada’, de atenção plena como uma possível prática, quase meditativa, de atenção absoluta no presente, e quem sabe uma prática benéfica que traga autoconhecimento e saúde mental. Ressaltamos que a suposição acima é ainda uma hipótese a ser investigada.

Sobre o aspecto revisionista, há indícios de que os desenhadores urbanos hoje, assim como o *flâneur* citado por Baudelaire (1996) flertam com o ambiente urbano e cotidiano das cidades, elaborando esboços (ou croquis) cuja leitura visual é próxima a de artistas como

Constantin Guys (cujas produção – ilustração 08, p. 34, data entre os anos de 1870 e 1875) “um homem do mundo”, como dito por Baudelaire (1996, p. 14), que fazia desenhos de reportagem como correspondente do jornal *Illustrated London News*. Respalhando esse fato podemos citar, de forma comparativa, Gabriel Camapanario, criador e correspondente do *Urban Sketchers* que usa atualmente de seus desenhos, “desposando a multidão” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20), no formato de croqui, assim como Constantin Guys, como complemento de suas reportagens feitas para o jornal *Seattle Sketcher: An Illustrated Journal*. Mais uma pista para possíveis respostas às questões acima levantadas.

A importante adesão, em relação ao número de adeptos ao movimento, pode estar relacionada tanto ao possível aspecto revisionista, quanto à busca pelo que possa ser ‘sólido’, descrito por Berman (1986), no sentido de resistência à transitoriedade que ecoa da suposta ‘modernidade’, quando replicada no tempo atual. Essa busca de ‘ordem’, diante da ‘desordem’ vem incrustada na suposição de uma possível revisão de antigos paradigmas, uma possível volta a tradição. Há de se deixar claro que os desenhos do século XIX, tanto os citados por Baudelaire (1996), quanto aqueles feitos por Burchell, tinham uma função científica, diferentemente dos encontrados nas postagens dos desenhadores atuais, que podem vir a ser fonte de pesquisa, porém não são produzidos com esse intuito. Ecoa, portanto, a possibilidade do *USK* estar essencialmente resgatando uma vivência ou sociabilidade moderna conservadora (dotada de regras expostas em um manifesto, de organização hierárquica e seletiva), embora a partir da leitura do manifesto instigar à liberdade. Conjecturas essas a serem diagnosticadas num aprofundamento da pesquisa.

Análises individuais e comparativas de uma série de desenhos feitos por desenhadores do espaço urbano de tempos anacrônicos, foram, por meio da análise gráfica, de forma denotativa e conotativa estudadas. A metodologia utilizada foi útil enquanto decodificadora das imagens, há de se considerar, porém, a potencialidade que as imagens e o grupo *Urban Sketchers* carregam em torno de um aprofundamento de pesquisa, como por exemplo, em torno de um possível estudo na linha antropológica.

Além das questões abordadas acima, como possíveis temas para dar continuidade à pesquisa podemos citar: o reconhecimento das imagens e dos cadernos de desenho como fonte investigativa na área da antropologia das imagens; o grupo de desenhadores como um potencial especulativo em relação às ações por eles praticadas, bem como ato de desenhar como veículo a uma oportunidade de encontrar, dialogar com as pessoas, trocar experiências, ver em outra escala, uma escala humana.

Constatou-se que o movimento *Urban Sketchers* pode ser visto como uma ação coletiva em busca do encontro pessoal, do estar atento à vida que passa em volta, da parada em meio à velocidade própria dos tempos ‘modernos’. Um olhar atento, uma nova estética como atividade cultural contemporânea que se encontra inerente, preceptora e reveladora do ambiente urbano. Uma possibilidade de encontro e calma para se conectar e se apropriar do espaço urbano por meio da arte.

Apesar de se basear em uma abordagem coletiva, considero que essa pesquisa possibilitou verificar que a comunidade *Urban Sketchers* tem potenciais, ainda pouco aproveitados, em torno de ações sociais que podem construir uma possível aproximação dos cidadãos para com as suas cidades, aproximá-los com objetivo de causar neles a noção de pertencimento. Acredito que o movimento pode ser veículo de apropriação e de entendimento do que vem a ser o espaço da cidade, ou de uma parte dela, e de como o sujeito, cidadão pode de forma colaborativa acercar-se afetivamente a ela.

Os diários gráficos são histórias desenhadas; “fotografias” de um flerte visual, histórias de um lugar, poesia visual, que mostram sensações do ator desenhador e da cidade, que está sendo percebida; ou seja, reportada graficamente podem ser ‘devolvidas’ à cidade e a seus cidadãos.

Em visita (*on line*) a vários grupos de *Urban Sketchers* pelo mundo é possível mergulhar em uma infinidade de temas de desenho. Pessoas, seu uso da cidade e de transportes públicos, tragédias de origem climáticas, guerras, manifestações cotidianas, arquitetura como patrimônio afetivo... são alguns dos temas encontrados nas postagens pelos desenhadores; assim verificamos a ‘arte’ tornada visível, exposta, manifesta. Esta exposição tem a potencialidade de expandir ainda mais seu alcance; pode semear conhecimento em grupos sociais ainda desprovidos deste tipo de experiência cultural, pode de forma individual e coletiva incitar a promoção humana.

O movimento *Urban Sketchers*, vem nessa dissertação intermediar, através das produções de seus adeptos em formato de desenhos, a interlocução e o reconhecimento da Cidade de Goiás em tempos anacrônicos. Auxilia o leitor a conhecer uma pequena “janela” visual encontrada no vasto Cerrado brasileiro, de uma forma peculiar, através da leitura das imagens... Mas atenção! Defronte a imagem é preciso “auscultá-la”, inquiri-la, investigá-la, escutar com profundidade o que ela tem a dizer. Esse estudo pretende deixar um caminho de pesquisa em aberto, pressupondo que outros desdobramentos serão necessários para compreender esse fenômeno da contemporaneidade no âmago de suas significações.

REFERÊNCIAS

- BAJZECK, Eduardo. Postagem. **Facebook, Grupo público, Urban Sketchers Brasil.** Facebook.com/groups/UrbanSketchersBrasil, junho 2018. Disponível em: <[https://www.facebook.com/groups/UrbanSketchersBrasil/search/?query=eduardo%20bajseck &epa=SEARCH_BOX](https://www.facebook.com/groups/UrbanSketchersBrasil/search/?query=eduardo%20bajseck&epa=SEARCH_BOX)> Acesso em 17 de setembro de 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade. O pintor da vida Moderna.** São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1996.
- BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade.** São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1986.
- BRASIL, urbansketchers.org. **Sobre o Urban Sketchers Brasil.** Julho, 2018. Disponível em: <<http://brasil.urbansketchers.org/p/sobre-o-urban-sketchers-br.html>>. Acesso em 01 jun. 2019.
- BRASIL, Urban Sketchers. **Sobre.** 01 junho, 2019. Facebook: urbansketchersbrasil. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/groups/UrbanSketchersBrasil/about/>>. Acesso em 01 jun. 2019.
- BRASILIA / DF, Urban Sketchers. Grupo Público do Facebook, **Urban Sketchers Brasilia / DF.** Fevereiro, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/1543665389230904/about/>>. Acesso em 01 fev. 2020.
- CAMPANARIO, Estudio. **Biografia,** estudiocampanario.com. Janeiro, 2020. Disponível em: <<http://www.estudiocampanario.com/bio/>>. Acesso em 24 jan. 2020.
- CAMPANARIO, Gabriel. **The art of urban Sketching. Drawing on location around the word.** Minneapolis, USA: Quarry Books, 2012.
- CASTRAL, Paulo Cesar, TIBERTI, Mateus Segnini, **Diários Gráficos: Representações do cotidiano através da colagem.** Florianópolis, 2012.
- CHING, Francis D. K. **Representação gráfica em arquitetura.** Porto Alegre: Bookman, 2011.
- CLEWTON, Jota. **Perfil Facebook.** 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/joseclewton.donascimento?__tn__=%2Cd*F*F-R&eid=ARDTzwQIN3ofDybJnklGJpfM441yvqQ3XyiPoD7teoUrj1E90t87gpGtnyEA28IPOBZPeJ2ucy2TYteu&tn-str=*F>. Acesso em 8 fev. 2020.
- COELHO, Gustavo Neiva. **Iconografia Vilaboense VIII. Os prospectos de William John Burchell.** Blog casa abalcoada. Disponível em:

<<http://casaabalcoada.blogspot.com/2009/06/iconografia-vilaboense-viii.html>> Acesso em: 13 out. 2018.

COELHO, Gustavo Neiva. **A formação do Espaço Urbano nas Vilas do Ouro: O caso de Vila Boa**. 131f. Dissertação (Mestrado em História em sociedades Agrárias) – Universidade Federal de Goiás, 1997.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. 18. ed. São Paulo: Global, 1985.

CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. Lisboa / Portugal: EDIÇÕES 70, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Revista do programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG**, v. 2, n. 4, p. 204-209, nov. 2012, Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 08 mai. 2018.

DELGADO, Andréa Ferreira. Goiás: A invenção da cidade “Patrimônio da Humanidade”. **Horizonte Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 113-143, jan/jun. 2005.

DOMINGUEZ, Fernando. **Croquis e Perspectivas**. Porto Alegre: MASQUATRO Editora, 2011.

FERREZ, G. **O Brasil do Primeiro Reinado visto pelo botânico William John Burchell 1825/1829**. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles / Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

FURTADO, Rafael Nogueira. Baudelaire e a Modernidade: Um diálogo entre Walter Benjamin e Michel Foucault. **Kinesis**, Vol. IV, n. 07, Julho 2012, p. 345-361.

GARCIA, L. F. **Goyaz: uma província do sertão**. Goiânia: Cãnone Editoração Ltda, 2010.

GOIÂNIA, *Urban Sketchers*. In: **Sketchers do Brasil**. Ctrl S Comunicação, 2019. Disponível em: <<http://anyflip.com/vjwu/fesm?fbclid=IwAR0Y4WovnfAlpWCKpMBNV9PQMfPpVIW1xmGCtN9hQkwKbDNxfsXkRgWZ2Ao>> Acesso em: 31 jan. 2020.

GOIÂNIA, *Urban Sketchers*. Grupo Público do Facebook, **Urban Sketchers Goiânia**. Março, 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/UskGoiania/>>. Acesso em 02 fev. 2020.

GOIÁS, *Urban Sketchers*. Grupo Público do Facebook, **Urban Sketchers Goiás**. Setembro, 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/1002646019853378/about/>>. Acesso em 02 fev. 2020.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto. Sistema de leitura Visual da Forma**. São Paulo: Escrituras, 2008.

- GUARALDO, Laís. **A diversidade de processos nos cadernos de Criação**. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Critica Genética, X Edição, Pontifca Universidade Católica, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/anais/apcg/edicao10/Lais.Guaraldo.pdf>>. Acesso em 07 fev. 2020.
- HALLAWELL, PHILP. **A Mão Livre: a linguagem e as técnicas de desenho**. São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- KUSCHNIR, Karina. **A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas**. Cadernos de Arte e Antropologia (On line), Vol.5, nº 2/2016. Disponível em <<http://journals.openedition.org/cadernosaa/1095>>. Acesso em 06 mai. 2018.
- KUSCHNIR, Karina. **Desenhar para conhecer: desenhando cidades**. Seminário Conversas de Pesquisas – Departamento de Antropologia Cultural, DAC/IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <<https://docs.google.com/file/d/0B5aZ2ta5v6yJRzRNcmZVMHRTODg/edit>>. Acesso em 05 mai. 2018.
- KUSCHNIR, Karina. *Drawing the City: a proposal for an ethnographic study in Rio de Janeiro*. in: **Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology**, v. 8, n.2. July to December 2011. Brasília, ABA. Disponível em : <<http://www.vibrant.org.br/issues/v8n2/karina-kuschnir-drawing-the-city/>>. Acesso em: 29 fev. 2020.
- LEMES, Fernando Lobo. Poder local e rede urbana nas minas de Goiás. **HISTÓRIA**, São Paulo, v. 28, n.1, p. 381- 414, 2009.
- MARTINS, F. de M. **Saint-Hilaire em Goiás: Ciência, viagem e Missão Civilizatória**. 2017. 136f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2017.
- NASCIMENTO, José Clewton do. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Fevereiro, 2020. Disponível em: < <http://lattes.cnpq.br/3481803473530409>>. Acesso em 07 fev. 2020.
- OLIVEIRA, Marcelo & DANTAS, Cristiane & OLIVEIRA, Fernanda. (2019). As transformações na paisagem: o Mercado Municipal da Cidade de Goiás. **Revista Mosaico - Revista de História**. 12. 68. 10.18224/mos.v12i0.6805.
- REGAL, Paulo Horn. A prática gráfica do croqui e a criatividade. **Revista Educação Gráfica**, Bauru, n.7, p. 19-32, 2003. Disponível em: <<http://www.educacaoografica.inf.br/wp-content/uploads/2011/06/A-pratica-grafica-do-croqui.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2020.
- RESTAURAÇÃO da Catedral de Vila Boa de Goiás. Produção do Ministério da Cultura. Realização **IPHAN** – 14ª CR. Apoio e execução da obra: Construtora Biapó. Roteiro e produção

do documentário: Zé Nobre. Imagens: Marcelo Cunha do Brasil. Direção: Zé Nobre. Coordenador: Walter Viena Vali. Goiás:1997. Son., color., 10min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FO67OQL_-80>. Acesso em: 01 mar. 2020.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho; ECKERT, Cornelia. Etnografia: Saberes e Práticas. **Revista Iuminuras** - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS E-ISSN 1984-1191. Porto Alegre, v. 9, n. 21, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/1984-1191.9301>>. Acesso em: 29 fev. 2020.

SARDELICH, Maria Emilia. **Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa**. Cad. Pesqui., São Paulo, v. 36, n. 128, p. 451-472, Ag. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742006000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 04 fev. 2020.

SILVA, Giovanna Carolina; LIMA, Jessy de Araujo. **Desenho-Croquis como forma de percepção e comunicação no curso de Arquitetura e Urbanismo**. 2017. 53f. Dissertação (Especialização em Docência Universitária) – Faculdade Católica de Anápolis, 2017.

SIMON, Antônio Fernando Banõn. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Fevereiro, 2020. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1281317817016668>>. Acesso em 07 fev. 2020.

SKETCHERS, Urban. **Grupos desta Página**. 01 junho, 2019. Facebook: urbansketchers. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/pg/urbansketchers/groups/?ref=page_internal>. Acesso em 01 jun. 2019.

SKETCHERS, Urban. Org. 29 janeiro, 2020. **Bolg Urban Sketchers**. Disponível em <<http://www.urbansketchers.org/>>. Acesso em 29 fev. 2020.

SOBRE, **Urban Sketchers Brasil**. Blog urbansketchersbrasil.org, 2019. Disponível em: <<http://brasil.urbansketchers.org/p/sobre-o-urban-sketchers-br.html>>. Acesso em 01 out. 2019.

TAMASO, Izabela Maria. **Em nome de patrimônio: representações e apropriações da cultura na Cidade de Goiás**. 2007. 787 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social)- Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TECCER, Área de concentração. **Tecer.unucseh.ueg.br**, 2020. Disponível em: <http://www.teccer.unucseh.ueg.br/conteudo/2074_area_de_concentracao>. Acesso em 06 mar. 2020.

VALGAS, Paulo Henrique Tôrres. Modernidade e evocação do presente: Baudelaire e a pratica do *urbansketching*. **Revista Ciclos**, Santa Catarina, v.4, n. 8, 2017.

VALGAS, Paulo Henrique Tôrres. *Urbansketchers*: a sobrevivência da sensibilidade urbana. **Revista Confluências Culturais**, Joinville, v. 6, n. 1, p. 54-68, mar. 2017. ISSN2316-395X.

Disponível em: <<http://periodicos.univille.br/index.php/RCCult/article/view/334>>. Acesso em: 06 mai. 2018.

VOVELLE, Michel. **A história e a longa duração**. In: LE GOFF, A história Nova. São Paulo: Martins fontes, 1998.

WONG, WUCIUS. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.