

Ano 8 – Número 8

Julho 2020

ISSN: 2236-4129

TRANS VERSO



editora



Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Reitora

Lavínia Rosa Rodrigues

Vice-reitor

Thiago Torres Costa Pereira

Chefe de Gabinete

Raoni Benito da Rocha

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Fernando Antônio França Sette Pinheiro Júnior

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Magda Lucia Chamon

Pró-reitora de Ensino

Michelle Gonçalves Rodrigues

Pró-reitor de Extensão

Moacyr Laterza Filho

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Diretor

Sergio Antônio Silva

Vice-diretor

Heloísa Nazaré dos Santos

Centro de Extensão:

Yuri Simon Silveira

NUDEC

Vânia Myrrha de Paula e Silva

EdUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Coordenação

Gabriela Figueiredo Noronha Pinto

Ano 8 – Número 8

Julho 2020

ISSN: 2236-4129

TRANS VERSO

editora



Conselho Editorial

Aziz José de Oliveira Pedrosa
Universidade do Estado de Minas Gerais

Cassia Macieira
Universidade do Estado de Minas Gerais

Cecília Rodrigues
University of Georgia

Cleomar Rocha
Universidade Federal de Goiás

Glaucinei Rodrigues de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Gonçalo M. da Silveira de Vasconcelos e Sousa
Universidade Católica Portuguesa

José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro
Universidade Federal de Goiás

Mariane Garcia Unanue
Universidade Federal de Juiz de Fora

Mauricio Silva Gino
Universidade Federal de Minas Gerais

Moacyr Laterza Filho
Universidade do Estado de Minas Gerais

Patricia Helena Soares Fonseca
Fundação Armando Alvares Penteado

Rodrigo Daniel Levoti Portari
Universidade do Estado de Minas Gerais

Wânia Maria de Araújo
Universidade do Estado de Minas Gerais

Editor

Luiz Henrique Ozanan de Oliveira
Universidade do Estado de Minas Gerais

Comissão Editorial

Giselle Hissa, Safar, MSc.
João Paulo de Freitas, MSc.
Vânia Myrrha de Paula e Silva, MSc
Yuri Simon Silveira, MSc.

Revisão
Patricia Pinheiro

Projeto Gráfico
Ricardo Portilho Mattos

Linha Editorial

A Revista Eletrônica Transverso é uma publicação on-line, de periodicidade semestral, do Núcleo de Design e Cultura/Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

A Revista, por meio de editais de chamada, aceita artigos, ensaios visuais, resenhas e relatos de experiência relacionados à arquitetura, artes visuais, cultura material e imaterial e design, sempre que possível abordando vínculos transdisciplinares com as Letras, as Artes e as Ciências Humanas e Sociais

Transverso [recurso eletrônico] / Núcleo de Design e Cultura e Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. - Vol.8, n.8 (julho 2020) - Belo Horizonte: EdUEMG, 2020--.

Anual: 2010-2016. Semestral: 2017-.
Periódico on-line.
Acesso: <http://revista.uemg.br/index.php/transverso>.
ISSN: 2236-4129

1. Funcionalismo (Arquitetura) — Periódicos. 2. Ourivesaria — Periódicos. 3. Cultura — Aspectos Sociais. I. Ozanan, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. III. Título.

CDU: 7.05(81)

Ficha Catalógrafa: Ciléia Gomes Faleiro Ferreira — CRB 6/236

Editorial

Trazemos a público mais uma edição da Revista Transverso com seu permanente propósito de estabelecer um diálogo profícuo entre o design, a cultura e a sociedade.

Neste número foi mantida a estrutura habitual em que artigos de diferentes temas compartilham espaço com um relato de experiência provocativo de João Valadares, a resenha gentilmente elaborada pelo prof. Mário Santiago de Oliveira, fundador do periódico e o instigante ensaio visual da Rafael Neder que reúne preciosas imagens de algo muito caro ao universo do design gráfico — a tipografia.

Entre os temas, a variedade prevalece respaldada pelas diferentes áreas de atuação dos autores, mas já é possível perceber algumas abordagens refletindo o período insólito pelo qual o mundo passa, de uma pandemia e consequentes medidas de isolamento social.

Em tempos como esses, boas leituras não hão de faltar.

Sumário

- 9 A permanência do estilo funcionalista:
entre apropriações e ressignificações**
Thainan Noronha de Andrade
- 24 Escultura em espaços públicos:
mapeamento para ampliação do *blog esCULTURArte***
Carime Zunzarrem
- 36 Ourivesaria popular portuguesa:
Tradição e Contemporaneidade**
Rosa Maria Dos Santos Mota
- 44 Cibercidades e a desigualdade social: a tecnologia digital como
ferramenta inclusiva em comunidades periféricas**
Anapaula Lima, Viviane Gomes Marçal
- 56 Reflexões sobre a cultura material em tempos de isolamento social**
Maíra Pereira Gouveia Coelho
- 64 Relato de Experiência: A *Quarentena Poética* como resistência
de um grupo teatral.**
João Valadares
- 74 Resenha: *O Elogio da Sombra* – a sombra como metáfora**
Mário Santiago de Oliveira
- 78 Ensaio Visual: Pensar com as Mão**
Rafael Neder

A permanência do estilo funcionalista: entre apropriações e ressignificações

Thainan Noronha de Andrade

Thainan Noronha de Andrade é bacharel em Design de Produto pela Universidade do Estado de Minas Gerais, Mestre e Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista CAPES. Contato: tnoronhadeandrade@gmail.com

RESUMO [PT]: *No campo do design, o Funcionalismo permaneceu como um modelo de excelência de caráter normativo no decorrer do século XX, norteando a produção de objetos, imagens e edificações, cujos vestígios ainda podem ser percebidos atualmente. Este trabalho investiga o desenvolvimento do estilo funcionalista na história do design e o processo de apropriação cultural que experimentou no decorrer de sua existência e permanência. Inicialmente, resultado de um esforço orientado em uma transformação social, visando a melhoria de vida da classe trabalhadora, o Funcionalismo torna-se uma ferramenta de distinção sociocultural utilizada por grupos específicos para se diferenciarem da cultura tida como “popular”. Devido à natureza sintética deste trabalho, há ainda um amplo espectro a ser explorado por futuras pesquisas.*

Palavras-chave: Funcionalismo. Apropriação. Design.

ABSTRACT [EN]: *In the field of design, Functionalism remained a model of excellence of a normative character throughout the 20th century, guiding the production of objects, images and buildings, whose traces can still be perceived today. This work investigates the development of the functionalist style in the history of design and the process of cultural appropriation that this style has experienced throughout its existence and permanence. Initially, as a result of an effort aimed at social transformation, aiming at improving the life of the working class, Functionalism becomes a tool of socio-cultural distinction used by specific groups to differentiate themselves from the culture considered “popular”. Due to the synthetic nature of this work, there is still a wide spectrum to be explored by future research.*

Keywords: Functionalism. Appropriation. Design.

RESUMEN [ES]: *En el campo del diseño, el funcionalismo siguió siendo un modelo de excelencia de carácter normativo durante todo el siglo XX, guiando la producción de objetos, imágenes y edificios, cuyas huellas aún se pueden percibir hoy en día. Este trabajo investiga el desarrollo del estilo funcionalista en la historia del diseño y el proceso de apropiación cultural que este estilo ha experimentado a lo largo de su existencia y permanencia. Inicialmente, como resultado de un esfuerzo dirigido a la transformación social, con el objetivo de mejorar la vida de la clase trabajadora, el funcionalismo se convierte en una herramienta de distinción sociocultural utilizada por grupos específicos para diferenciarse de la cultura considerada “popular”. Debido a la naturaleza sintética de este trabajo, todavía hay un amplio espectro para explorar en futuras investigaciones.*

Palabras clave: Funcionalismo. Apropiación. Diseño.

Introdução

O Funcionalismo moderno, estilo originado no início do século XX como resultado de contextos específicos, foi retomado no decorrer deste século, em épocas e lugares distintos sob diversas perspectivas e fundamentos teóricos e simbólicos. Este artigo consiste em duas partes. Na primeira, há uma breve revisão de literatura, traçando a trajetória do estilo funcionalista na história do design, desde seu surgimento como linguagem pertencente ao Movimento Moderno, passando pela sua retomada nas décadas de 1950 e 1960 até seu emprego (ou de suas derivações) no design contemporâneo, ressaltando os significados simbólicos que carregou em cada momento de sua trajetória, na tentativa de entender quais grupos sociais ou que tipo de relações foram responsáveis por sua permanência histórica no decorrer do século XX. O reconhecimento destes condicionantes históricos e sociais é seguido por uma discussão acerca da transformação do modo como o estilo foi visto no decorrer do século XX. Argumenta-se que o Funcionalismo, inicialmente elaborado como uma linguagem formal baseada em um novo modo de conceber os objetos, orientado em operar uma transformação social pautada na melhoria de condições de vida para a camada desfavorecida da sociedade, ao ser apropriado pelas elites, foi reduzido a um atributo estético, responsável por reforçar a diferenciação e o sentimento de superioridade sociocultural entre classes.

O Funcionalismo

O Funcionalismo, enquanto movimento estético, foi resultante de uma série de fatores históricos, sociais e artísticos que remontam à meados do século XIX, período no qual o próprio design, enquanto atividade profissional, surge em Londres por volta da década de 1840 (CALVERA, 2010). Os avanços técnicos do século XIX propiciaram novos modos de produção, novas matérias primas, novos equipamentos com novas funções. Devido à novidade destes artigos, houve uma carência de referências formais conhecidas, tampouco modelos antigos a serem utilizados como exemplos, deixando questões de design pendentes e incertas, sem um precedente histórico sobre o qual se basear. Por volta de meados do século, um movimento historicista emerge, resultante da procura por estilos de referência histórica (HAUFFE, 1996).

A arte, a arquitetura e as artes aplicadas passam a aplicar elementos românicos, góticos, renascentistas e barrocos, entre outros, de forma arbitrariamente mista. Como resultado, ocorreu a ornamentação elaborada de diversos itens, como móveis e equipamentos elétricos, mesmo aqueles com propósito puramente funcional. Os mobiliários excessivamente ornamentados foram avidamente vendidos para uma geração de empreendedores que enriqueceram durante a segunda metade do século XIX. O historicismo logo foi utilizado como filtro entre as classes altas e baixas, até o momento em que mesmo as classes baixas exigissem elementos ornamentados. Essa estética, com o tempo, passou a apresentar uma qualidade inferior e uma falta de durabilidade dos bens produtivos, convertendo-se no principal alvo dos movimentos reformistas europeus na segunda metade do século XIX (HAUFFE, 1996).

Os movimentos reformistas preocuparam-se em desenvolver alternativas às formas assumidas pelos objetos de consumo, buscando solucionar os problemas sociais, econômicos e estéticos atrelados aos produtos historicistas. Tais movimentos viam o design como uma ferramenta de transformação da sociedade, a qual se daria por meio do ensino e do uso de uma estética racional e funcional, para conferir novos valores aos produtos industriais (SPARKE *et al.*, 1986). Opunham-se, sobretudo, às tentativas de “vestir” os produtos, industriais ou não, com roupagens do passado.

Essas diversas correntes, de um modo ou de outro, contribuíram para a formação do Funcionalismo, dentre as quais, destacam-se: o movimento *Arts*

& Crafts, fundado por William Morris (1834-1896) e John Ruskin (1819-1900); o *Art Nouveau*, movimento inspirado pelas ideias de Ruskin e Morris, sobre tudo suas vertentes germânica e austríaca, conhecidas, respectivamente, como *Jugendstil* e o *Secessionstil*, influentes entre as décadas de 1890 e 1920; a *Deutscher Werkbund*, estabelecida em Munique em 1907, fundada por homens como Hermann Muthesius (1861-1927), Henry van de Velde (1863-1957), Peter Behrens (1868-1940) e Karl Ernst Osthaus (1874-1921); as vanguardas artísticas, dentre as quais, o neoplasticismo holandês, representado por Piet Mondrian (1872-1944) e promovido pela revista *De Stijl*, fundada por Theo van Doesburg (1883-1931) em 1917; o construtivismo e suprematismo soviéticos, representados por artistas como Alexander Rodchenko (1891-1956) e Kazimir Malevich (1879-1935); e, finalmente, a chamada Escola de Chicago, representada por arquitetos como Louis Sullivan (1856-1924) e Frank Lloyd Wright (1867-1959). (PEVSNER, 1981; DENIS, 2000; HAUFFE, 1996; SPARKE *et al.* 1986; WOODHAM, 1993).

Essas diversas correntes estéticas deram origem ao Movimento Moderno na primeira metade do século XX, resultante da convergência das demandas da sociedade industrial e caracterizado pela preocupação não apenas com questões estéticas, mas também com expectativas de contribuir para a reforma social através da criação de produtos de massa com inteligência. Como movimento, ele ofereceu uma proposta — um mundo melhor e uma maneira de atingir seus objetivos — uma linguagem, o Funcionalismo, simples de ser compreendida, facilmente produzível, funcional, que permitisse aos objetos, industriais ou não, melhorar a qualidade de vida de um maior número de pessoas pela oferta acessível, de bens de qualidade. Apesar da grande repercussão que o movimento obteve entre as vanguardas europeias, foi na escola alemã Bauhaus que suas ideias criaram frutos permanentes e se tornaram o fundamento para uma renovação no ensino de arquitetura e design em todo o mundo.

A *Staatliches-Bauhaus* (Casa Estatal da Construção), conhecida comumente por Bauhaus, foi uma escola de design e arquitetura de vanguarda na Alemanha e uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura, sendo considerada a primeira escola de design do mundo. Fundada por Walter Gropius (1883-1969) em 1919, a Bauhaus resultou das tentativas iniciadas a partir da segunda metade do século XIX, de unificar as artes e a indústria, sendo descendente do movimento *Arts & Crafts* e da *Werkbund*.

Sua principal contribuição reside no fato de haver discutido e experimentado, no ambiente da formação de profissionais, as ideias estéticas que vinham sendo elaboradas desde o final do século XIX sobre uso de formas racionais, livres de ornamentos, vinculando-as ao atendimento de novas demandas sociais e promovendo, não a ruptura, mas a interlocução entre arte, artesanato e indústria. Essa era a preocupação de Gropius, idealizador, fundador e diretor da Bauhaus entre os anos 1919 a 1928, considerados os anos de maior importância da escola.

Após décadas e até séculos, de resistência ao avanço do industrialismo por questões de sensibilidade artística — ou seja, por achar feia e repugnante a sociedade industrial — surgia um ideário que apresentava a máquina e as suas decorrências na vida não como coisas que precisavam ser escondidas ou suavizadas, mas como o próprio fundamento de uma nova estética (DENIS, 2000, p.115).

Na construção da nova estética diferentes contribuições podem ser identificadas: ideias reformistas sociais dos *Arts & Crafts*, a busca pela adequação às novas formas produtivas da industrialização tentada desde o *Werkbund*, o aproveitamento das linguagens formais emergentes das vanguardas artísticas, teorias pedagógicas do início do século XX e em última escala, aos

ensinamentos de Platão, segundo os quais a geometria é uma realidade supressível, existindo independentemente do homem.

Em 1922, Gropius formulou diretrizes para a linguagem formal dos produtos produzidos pela escola, estimulando o emprego de formas simplificadas, geométricas e cores primárias. São exemplos desta direção teórica os projetos executados por Marcel Breuer (1902-1981), criando diversos tipos de cadeiras de forma a atender cada necessidade especificamente. Esta concepção levou, em 1929, à consolidação do termo Funcionalismo e seu impacto decisivo na escola (DROSTE, 2014). (FIG. 1)



Figura 1 – Síntese visual do estilo funcionalista da Escola Bauhaus

Fonte: Montagem do autor a partir de imagens coletadas em DROSTE, 2014

Como observa Argan (2005), os objetivos de Gropius não foram estéticos, mas sociais: o diretor buscava estabelecer um determinado modo de trabalho e reatar, através da arte, certas relações sociais, e não defender determinada teoria da forma.

No entanto, apesar de seus elevados ideais sociais, e contrariando a vontade de alguns de seus fundadores e idealizadores, a escola acabou contribuindo para o estabelecimento de uma estética e um estilo específico no design: o chamado “alto” modernismo que teve como seu princípio fundamental o Funcionalismo, ou seja, a concepção de que a forma ideal de determinado objeto deve ser determinada pela sua função, limitando-se a uma gramática formal restrita formulada por noções estéticas rígidas. Grande parte

dos utilizadores desta linguagem se limitou a utilizar apenas suas formas e cores, sem investigar quais os princípios e ideias por trás de tais utilizações (PEREIRA *et al.*, 2010; DENIS, 2000).

Apesar dessa tentativa de universalização estética por meio do Funcionalismo ganhar força gradativamente ao longo da década de 1930, foi durante os anos do pós-guerra que repercutiu decisivamente, quando nomes da Bauhaus como Mies van der Rohe, Walter Gropius e outros¹ emigraram para os Estados Unidos e os cânones estilísticos de abstração, valorização de materiais, anti-historicismo, Funcionalismo e tecnologia foram disseminados. Esta linguagem passou a ser conhecida como International Style, um termo que seria empregado tanto na arquitetura quanto no design.

1. Moholy-Nagy fundou a New Bauhaus, em Chicago, em 1937, Gropius tornou-se professor de arquitetura (1937-52) da Universidade de Harvard e Mies Van der Rohe assumiu o cargo de diretor do Departamento de Arquitetura do Instituto de Tecnologia de Illinois, Chicago. (Nota do autor)

Gropius, mesmo após a saída da diretoria da escola em 1928, continuou seu esforço para divulgá-la internacionalmente como uma espécie de lenda, empreendendo uma tentativa de estabelecer seu modelo pedagógico como universalmente válido e eterno para todo o campo do design. Munido destes propósitos, parte para os Estados Unidos em 1937, onde passa a lecionar na Universidade de Harvard. (DROSTE, 2014). Contudo, o resgate das ideias do Movimento Moderno na América não possuía mais o conteúdo social que o originou. O Funcionalismo foi absorvido pela dinâmica das relações socioeconômicas que se traduziam por meio do estilo dos objetos de uma sociedade fortemente industrializada, passando a configurar valores de bom gosto no cenário plural e diversificado do design da época. Neste processo, o papel desempenhado pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York foi fundamental. Ao ser capitaneado por essa instituição de prestígio, o Funcionalismo e suas derivações contemporâneas passaram a representar o "Good Design" em oposição ao design marcado por apelos comerciais (MEIKLE, 2005).

O papel do MoMA na consolidação da estética funcionalista também foi observado por Denis (2000) e Julier (1993), para os quais o museu se tornou um importante veículo desta vertente do Modernismo, principalmente por meio de diversas exposições entre 1932 e 1939, promovendo a existência de um Estilo Internacional, culminando em outra série entre 1950 e 1955, defendendo uma visão modernista do que seria *Good Design*.



Figura 2 – Instalação para o “Good Design”, MoMA, 1952

Fonte: MEIKLE, 2005, p. 150

Meikle (2005) conta que a primeira exibição do "Good Design" em 1950, estabeleceu um padrão. O júri examinou móveis e utensílios de residência

detentores de uma “aparência excelente” e “performance progressista” durante a mostra de inverno do Merchandise Mart em janeiro. A exibição dos objetos eficientes e bem projetados por um preço acessível à classe média foi oferecida não apenas para o deleite do público, mas como uma forma de educar os consumidores. Outras exibições de mesma tendência ocorreram durante o ano no mesmo local, servindo como um exemplo certificado de “Bom Design” a fabricantes, designers e consumidores (FIG. 2).

A mostra permitiu ao MoMA a divulgação dos produtos de “bom gosto”, propagando a estética industrial dos mesmos durante os anos seguintes de forma intensiva. Entretanto, a concepção do museu de uma superioridade foi levada em conta por alguns observadores, tornando-se aparente que os tipos de objetos que o MoMA e outras instituições celebraram e apoiaram, majoritariamente apelavam ao gosto e aspirações de uma elite particular em uma época específica e que visavam impor padrões de gosto elitistas ao consumidor popular através de um discurso arbitrário de bom senso e eficiência (MEIKLE, 2005; Denis 2000). A partir destas exposições, o modelo de um suposto “bom design” foi ganhando força em todo o mundo, tornando-se presente internacionalmente na arquitetura e em outras exibições como em Antuérpia (1930), Chicago (1933-34), Paris (1937) e Glasgow (1938) e em prêmios como o *Good Design Award* no Reino Unido e o *Compasso d’Oro* na Itália. Com isso, foi-se consolidando um novo padrão estético no design ao longo da década de 1950, tendo como origem os cânones funcionalistas associados à Bauhaus e em segundo nível, o Modernismo escandinavo que vinha sendo conhecido no mundo todo. (DENIS, 2000)

Nascido de uma preocupação por uma sociedade mais igualitária, ironicamente, portanto, o Funcionalismo moderno tornou-se, nos anos entre 1950 e 1960, um Estilo Internacional não mais direcionado às massas ou mesmo uma revolta contra a sociedade capitalista, mas, ao contrário, foi estabelecido como o estilo predileto da maior parte das empresas multinacionais, que reconheceram na estética funcionalista características adequadas às suas visões como austeridade, precisão, neutralidade, disciplina, ordem, estabilidade e uma noção de modernidade, qualidades que as empresas desejavam transmitir para seus clientes e funcionários (DENIS, 2000).

A síntese deste fenômeno se dá na companhia Braun, intimamente vinculada à *Hochschule fur Gestaltung* (Escola Superior de Design) popularmente conhecida como Escola de Ulm, considerada herdeira das ideias da Bauhaus e do Estilo Industrial (BETTS, 2004; MEURER, 1993). Nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, o design na Alemanha foi marcado pela busca de sua própria identidade, evitando-se ao máximo qualquer proximidade com a estética nacional socialista. Nestas circunstâncias, buscou-se modelos de progresso no período anterior à guerra, e a Alemanha resgatou sua própria linguagem que migrara para a América (BURDEK, 2006; SCHNEIDER, 2010).

Desde sua fundação, em 1953, a Hochschule Für Gestaltung (HFG de Ulm) ou Escola de Design de Ulm foi formada de acordo com uma visão baseada em uma regeneração social e política. A escola foi concebida como um instituto de base fortemente democrática e civilizatória, influenciada em grande parte pela visão antifascista e de resistência de seus fundadores Inge Scholl (1917-1998) e Otl Aicher (1922-1991) juntamente com Max Bill (1908-1994), que viria a ser diretor e principal influência no ensino que a escola iria adotar em seus primeiros anos (BETTS, 2004).

Schneider (2010) salienta ainda que o conceito de “Boa Forma” utilizado por Bill desde a construção até a direção teórica da escola, embora nunca definido de forma precisa, é possível ser caracterizado pelo emprego de formas simplificadas, de valor atemporal, materiais de qualidade, produtos funcionais, com alto valor de uso, duráveis, ergonômicos, de fácil comprehensibilidade e produtibilidade e, ao menos em aparência, tecnológicos. A “Boa Forma”

tinha a pretensão de se distinguir dos modismos e do design de viés comercial, como o *styling* americano. Pretendia, sobretudo, ser superior ao *kitsch* industrial, cujo consumo é voltado às massas. A "Boa Forma", logo, tornou-se um símbolo de qualidade, possuindo uma suposta influência na formação da cultura e da sociedade humana. "Na Alemanha, o conceito tornou-se um parâmetro para o design neofuncionalista, bem como para o 'Conselho de Design'², que a partir da década de 1950 passou a organizar anualmente uma exposição para o 'Prêmio Nacional Boa Forma' (SCHNEIDER, 2010, p.114).

² Instituição do Ministério da Economia que tinha como tarefa promover o design da Alemanha ocidental com concursos e premiações.

Embora, em seus primeiros anos, a escola tenha mantido relação com as ideias da Bauhaus e levasse em conta uma série de questões pertinentes à sua antecessora, a HFG de Ulm inclinou-se desde o início para tais questões de uma forma original e independente (DENIS, 2000). Em termos estéticos, no entanto, os itens gerados na Escola de Ulm apresentavam grande uniformidade de estilo, no qual predominava o racionalismo das formas, a contenção na paleta de cores e a eliminação cuidadosa de todos os traços de subjetividade, emoção e representações simbólicas. (FIG. 3)

Os produtos da companhia Braun (FIG. 4) sob comando de Dieter Rams (1932), expressavam diretamente a moderna visão de design da escola de Ulm. A cooperação com a empresa refletiu o grande interesse em se deslocar de um estilo de design isolado para uma presença mais próxima da indústria, de forma a desenvolver novos modelos baseados em qualidade técnica e princípios funcionalistas (DENIS, 2000; MEURER, 1993).



Figura 3 – Produtos criados pela Escola de Ulm.

Fonte: Montagem do autor a partir de imagens de BETTS (2004) e HAUFFE (1996)

Entretanto, a escola enfrentaria problemas internos, frutos de divergências ideológicas. O cientificismo do currículo encontrou uma crescente resistência de acadêmicos e estudantes, muitos dos quais perceberam que a fé da escola na racionalidade e na ciência havia se tornado excessiva e polêmica (BETTS, 2004). A crítica às formas de design e educação racionalistas de Ulm

foi abastecida ainda pela crise geral do Funcionalismo dentro dos círculos da arquitetura e do design da Alemanha ocidental no período. Para muitas pessoas, a crença moderna dos anos 1920 nos poderes sociais terapêuticos da construção e do planejamento urbano funcionalista, havia se tornado um sonho ultrapassado. Como Paul Betts (2004, p. 176) pontua, "No fim, mesmo essa antiestética se tornou estética, cujo radical potencial crítico falhou." A esperança de reconstituir o objeto de design como uma ferramenta de reforma social e liberação política colapsou.



Figura 4 – Fonógrafo Braun SK-4, Dieter Rams e Hans Gugelot, 1956.

Fonte: BETTS, 2004, p.159

Apesar de tentar se adaptar a esta nova realidade, a crise do Funcionalismo a partir do final da década de 60 provocou o fechamento da escola em 1968, por falta de financiamento e por questões políticas. Mesmo após seu fechamento, continuou a influenciar o ensino formal de design em outras instituições pelo mundo, especialmente em países periféricos como a Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, no Brasil, e o National Institute of Design em Ahmedabad, Índia. (MEURER, 1993; DENIS, 2000). No final da década de 1970 a visão crítica da proposta modernista e, consequentemente da estética funcionalista levaram a perceber que seus projetos pretensamente neutros e atemporais obedeciam a regras previamente estabelecidas fundamentalmente arbitrárias. (DENIS, 2000). A linguagem do Funcionalismo moderno, no entanto, continuaria a ter seus reflexos nas décadas seguintes, ainda que seguindo outras interpretações.

Com a crise do Funcionalismo ocorre paralelamente o florescimento da tendência sociocultural e estética que vem a ser conhecida como Pós-modernismo. Para Hauffe (1996) no contexto do design, o Pós-modernismo pode ser caracterizado, dentre outras maneiras, como uma oposição ao Modernismo e a todos os seus pressupostos, um abandono da crença em uma verdade absoluta rumo à concepção de um mundo dotado de um relativismo construído por signos, símbolos e metáforas que se interagem. Apesar da crise do Funcionalismo, apresenta-se por outra via, ainda na década de 1960, uma permanência da estética característica do Movimento Moderno, ainda que de forma discreta. Esta continuação virá a ser conhecida como Minimalismo, mostrando-se presente em diversos segmentos dentro do design. No entanto, esse estilo só veio a adquirir força na década de 1980, devido à gradual crítica ao Pós-modernismo e suas interpretações formais. Entre suas inspirações encontram-se o Modernismo, o Estilo Internacional, o "bom design" escandinavo bem como a estética oriental da arte zen, sempre baseando-se na ideia de uma simplicidade radical. As obras de arte e design minimalistas são reduzidas a formas geométricas, como cubos, esferas e cilindros, evitando qualquer referência subjetiva, simbólica ou metafórica do

artista. Desta maneira, possui como característica marcante uma suposta racionalidade estilística que obedece a regras objetivas e segue os parâmetros estéticos do Modernismo. Entre seus principais representantes, estão o designer Angiolo Giuseppe Fronzoni (1923 –2002) (FIG. 5), Donald Judd (1928-1994) (FIG. 6), Shiro Kuramata (1934-1991), os britânicos Jasper Morrison (1959) e John Pawson (1949) e o Grupo Zeus³ na Itália (JULIER, 1993; KOZEL, 2013).

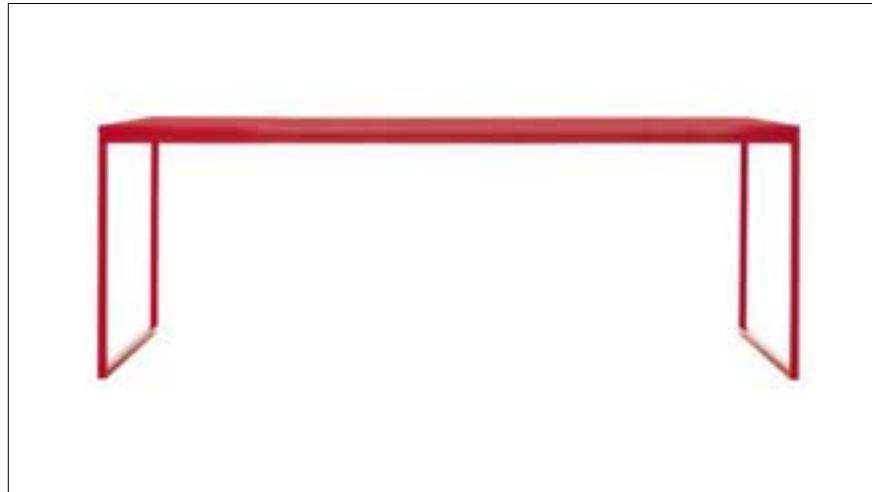


Figura 5 – Mesa para a série '64, Angiolo Giuseppe Franzoni, 1964

Fonte: KOZEL, 2013, p.131



Figura 6- Estantes, Donald Judd, 1966

Fonte: KOZEL, 2013, p.131

³ Grupo de design italiano fundado em 1984 por Sergio Calatroni, Roberto Marcatti, Ruben Mochi e Maurizio Peregalli.

Entretanto, esta rejeição ao Pós-modernismo em direção a uma afinidade com a estética modernista possui suas particularidades, entre estas, encontra-se a posição de Franco Raggi (1945) no início da década de 1980 ao rejeitar o universalismo do Estilo Internacional, concebendo um “novo” Modernismo. Deste modo, diferentemente do Modernismo, o neo-Modernismo aceitava o pluralismo de estilos, reconhecendo a variedade de interpretações e respostas possíveis. (JULIER, 1993)

O axioma funcionalista de “forma segue a função”, é então ampliado de forma a abranger também as necessidades estéticas do usuário. Estilisticamente, o neo-Modernismo ou Minimalismo, vem sendo utilizado desde os anos de 1980 para caracterizar os objetos que expressam o anti-historicismo presente no Movimento Pós Moderno, ainda que possua uma versão mais sensível desta interpretação, onde a revitalização do interesse no design escandinavo pode ser vista como exemplo deste processo. O fascínio das formas simples e minimalistas permanece vigente na atualidade, ainda que o rigor formal e o arranjo de materiais e cores não possuam a mesma severidade

que caracterizou o Funcionalismo do Movimento Moderno (JULIER, 1993; KOZEL, 2013).

As transformações simbólicas da estética funcionalista

O entendimento do Funcionalismo como linguagem simbólica deve considerar seu tempo e lugar, que compreendem o século XX e as sociedades industriais europeia e norte-americana, nas quais o estilo emergiu e se desenvolveu. Trata-se de um tempo e lugares impactados pelas inúmeras mudanças trazidas pela Revolução Industrial dentre as quais a mais evidente foi o aumento da produção e oferta de bens materiais, vindo a configurar a chamada sociedade de consumo. São contextos também com importante histórico de participação no estabelecimento de padrões estéticos e estilos, seja pela sua importância cultural (no caso da Europa), seja pela importância econômica (no caso dos Estados Unidos).

A investigação sobre o caráter simbólico do Funcionalismo e suas derivações parte da premissa defendida, entre outros, por Baudrillard (1995) para o qual o século XX pode ser caracterizado como uma sociedade que faz apologia do consumo e que este constitui um fenômeno simbólico e cultural e o mais poderoso sistema de classificação social de nossa cultura. Nessa direção segue também Faggiani (2006) que, em sua análise sobre o consumo dos bens de prestígio, recorre a inúmeros outros autores para defender a ideia de que os objetos sempre serviram como instrumento de diferenciação entre as classes.

Esta diferenciação adquire, consequentemente, um papel de dominação, em que a estética utilizada pela classe mais abastada, ou de maior prestígio, é imposta sobre a classe de menor poder aquisitivo como um padrão a ser seguido ou desejado em determinado contexto histórico (BOURDIEU, 1996). Faggiani (2006), citando Veblen, fala de consumo conspícuo⁴, ou seja, a maneira como, no passado, um aristocrata demonstrava sua superioridade social pela exibição de objetos que indicassem sua riqueza e honorabilidade. Nas sociedades pré-industriais não seria exagerado afirmar que o indexador simbólico dos objetos estava vinculado à riqueza dos materiais de que eram feitos, o esmero, cuidado e complexidade de sua confecção, a qualidade estética das formas e cores empregadas. São elementos que dificilmente poderiam estar contemplados nos objetos das classes inferiores nos quais o caráter utilitário prevalecia sobre o ornamental. Simplicidade, ausência de ornamentos e caráter utilitário caracterizavam, portanto, os objetos das classes inferiores. Mesmo com o advento da industrialização, a necessidade de manutenção da hierarquia social permaneceu e se tornava evidente na solução adotada para cada segmento.

No entanto, a hierarquia social compreendia níveis que não se restringiam apenas àqueles que têm e àqueles que não têm. A própria dinâmica da sociedade, já há algum tempo, fizera surgir uma classe intermediária — a classe média, representada por aqueles que alcançavam a condição de ter bens, mas que não conseguiam a condição de ser completamente equiparados às elites cuja posição fora conquistada em épocas anteriores e que se fazia acompanhar do poder da história, do nome (parentesco) e da cultura. Ao permitir que os objetos passassem a ser produzidos por meio de mecanismos e processos que possibilitavam aos empresários gastar menos para produzir em maior quantidade, a mesma industrialização que reforçava os extratos sociais por meio do estilo daquilo que produzia, permitiu também que os produtos industriais pudesse incorporar os signos de poder e prestígio, e se tornassem acessíveis a um maior número de pessoas.

Tradicionalmente, ornamento e decoração eram uma expressão da perícia e virtuosismo dos artesãos no trabalho com materiais preciosos e delicados, uma indicação visível do valor econômico e estético.

Com a introdução da produção comercial em larga escala, entretanto, os objetos e artefatos poderiam ser produzidos prontamente com novos materiais como ferro fundido, papel machê e guta-percha, utilizando novas técnicas de estamparia, moldagem, laminação e envernizamento, para simular materiais preciosos e acabamento primoroso. Texturas ricas e desenhos intrincados, antes um sinal de qualidade e exclusividade, tornavam-se assim amplamente acessíveis a um custo modesto. Esses produtos encontraram pronta aceitação entre as novas classes médias, que exigiam ambientes públicos e domésticos que proclamassem seu gosto e posição e cuja riqueza recém-adquirida frequentemente se manifestava num excesso de efeitos decorativos, o que resultava numa vulgaridade exuberante e florida. (HESKETT, 1997, p.19)

Será, portanto, no seio deste conflito entre aqueles que *são* e podem *ter* e aqueles que podem *ter*, mas ainda não *são*, que as discussões estéticas do século XIX irão engendrar possibilidades de linguagem para que os objetos e seu consumo atuem como meio de comunicação e constituam um indexador simbólico.

Nos diferentes momentos em que o Funcionalismo, sobre qual nome fosse, emergiu, o estilo veio como parte do discurso de elites intelectuais e/ou econômicas e/ou sociais. Na segunda metade do século XIX, o debate intelectual sobre a reforma estética demandada pela sociedade industrial foi levado a efeito por grupos da elite – pensadores, arquitetos e artistas, enquanto “os fabricantes pilhavam os cânones estilísticos de culturas passadas em busca de novidade”. (HESKETT, 1997, p.19). O exagero ornamental passa então a ser combatido em alguns casos ferozmente como pode ser depreendido das palavras de Adolf Loos:

O homem moderno que mantém o ornamento sagrado como um sinal da superabundância artística de eras passadas reconhecerá imediatamente a qualidade torturada, esticada e mórbida de ornamentos modernos. Nenhum ornamento pode ser feito hoje por qualquer pessoa que vive em nosso nível cultural. É diferente com indivíduos e povos que ainda não atingiram seu nível. (LOOS, 1908, p.23)

Na virada do século XIX para o século XX, e nas primeiras décadas deste, o Funcionalismo emergiu como a grande linguagem do Movimento Moderno que prometia, por meio de objetos funcionais, com pouca ou nenhuma ornamentação e de grande simplicidade produtiva, transformar a sociedade em um contexto mais igualitário no qual todos obtivessem as mesmas condições de acesso à qualidade de vida que os produtos pudessem conferir. Mas essas ideias eram defendidas por grupos restritos de intelectuais e pensadores de vanguarda (basta lembrar os nomes emblemáticos da Escola Bauhaus e os arquitetos da Escola de Chicago). Novamente uma elite pensante que acreditava poder decidir o que seria melhor para o mundo.

Para Woodham (1993), a recorrência deste ascetismo formal na história do design sempre esteve associada a grupos específicos. A este respeito, é importante lembrar que muitos dos defensores do estilo modernista, nos anos iniciais pós Segunda Guerra Mundial, foram motivados por um anseio de melhorar a noção de gosto e promover um dogma de “Bom Design” entre trabalhadores, vendedores e consumidores. Neste cenário, companhias multinacionais, como grandes forças econômicas, também se destacaram como agentes replicadores da nova estética modernista, através do poder de penetração econômica de seus produtos, obtendo com isso grande apoio estatal. Estas empresas adotaram como parte de sua presença visual na área pública, as formas limpas e geométricas da estética modernista, com sua conotação de funcionalidade e eficiência ao invés dos ornamentos e símbolos decorativos, então tidos como ultrapassados.

Livrando-se da decoração supérflua, a estética modernista dominou o tipo de design industrial representado em museus, poderosos agentes de influência cultural ao longo do século XX. Estas coleções refletiram uma abordagem parcial da história do design, estabelecendo um estilo industrial que se tornou símbolo do vigésimo século e encontrando reverberações na atualidade (WOODHAM, 1993). A este respeito Paim (2000) revela que esta linguagem estilística logo se tornou uma ferramenta de diferenciação social de classe. Anteriormente, o luxo e o status eram relacionados à presença de detalhes complexos e ornamentos, entretanto, com o advento da linguagem funcionalista, estes conceitos passaram a ser transmitidos pelo abandono de qualquer excesso formal. A beleza, deste modo, fora substituída pela elegância como meio de exclusão social.

Considerações finais

A recorrência temporal da linguagem funcionalista foi reflexo da força discursiva de cada grupo que a defendeu em cada momento histórico, sejam aqueles com propósitos sociais, com poder econômico ou com arrogância cultural. As propostas sociais não estiveram presentes em todos os momentos, praticamente se restringindo à reforma de cunho socialista do *Arts & Crafts* e à utopia de democratização dos pioneiros da *Werkbund* e *Bauhaus*. Não houve um ideal social na chegada do Funcionalismo na América e nem em sua retomada na Alemanha, na Escola de Ulm e muito menos da hiper-valorização do Minimalismo no mercado contemporâneo. Da mesma forma, ainda que, em cada momento histórico, elites estivessem por trás de sua retomada, tais grupos influenciadores são distintos entre si. Ou são político/sociais como o influente grupo do *Arts & Crafts*; ou exclusivamente intelectuais, como a vanguarda bauhausiana e a Escola de Ulm; ou são exclusivamente econômicos, como as empresas multinacionais do pós-guerra; podem ser elites culturais como os grandes museus como MoMA; ou simplesmente o mercado do luxo do Minimalismo na pós modernidade.

Qual seria então o elemento comum compartilhado por todas as manifestações? A resposta é relativamente simples - a linguagem formal, ou seja, o estilo. Factibilidade produtiva, respeito pelos materiais e funcionalidade de uso não estiveram sempre presentes. Enquanto suas características formais permaneciam praticamente as mesmas — austeridade formal e material e ausência de ornamentação, sua apropriação foi levada a efeito por diferentes grupos desde a segunda metade do século XIX e principalmente ao longo do século XX e com diferentes motivações aparentes. Dos reformistas sociais do século XIX, passando pela visão utópica de uma sociedade industrial democrática dos grandes nomes do Movimento Moderno, o estilo chegou ao cerne da sociedade de consumo e se tornou a linguagem principal das empresas e corporações do pós Segunda Guerra. Nas décadas finais do século XX, sob pesadas críticas da pós modernidade, ainda assim a linguagem funcionalista continuou, travestida de minimalismo e patrocinada por segmentos da elite cultural e material.

Esse movimento de apropriação simbólica do Funcionalismo resultou de um fenômeno bastante comum nas sociedades humanas — a distinção social por meio do *ter* ou, no caso específico, por meio do *ter parecendo que não tem*. "Menos é Mais". A apropriação do estilo pelas classes dominantes em cada momento refletiu, portanto, o conflito entre aqueles que detinham o poder (intelectual, político ou econômico), e a grande massa (de cultura superficial, manipulável pelos mecanismos massificados de comunicação e cujo poder de consumo se voltava para quantidade e não qualidade). O Funcionalismo, como estilo, foi a linguagem de um discurso social atemporal e sempre presente, e não surpreende que tenha sido e ainda seja resgatado de tempos em tempos, pois torna-se um modelo sob o qual o novo, o moderno, se assenta, permanecendo vivo, ainda que rearticulado, vencendo a efemeridade ainda que seja temporariamente derrotado pelo efêmero.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 255 p.
- BETTS, Paul. **The authority of everyday objects: a cultural history of West German industrial design**. Berkeley: University of California, 2004, 350 p.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 424p.
- BÜRDEK, B. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgar Blücher, 2006, 496 p.
- CALVERA, A. **Diseño e Historia: Tiempo, Lugary Discurso**. Barcelona: Editorial Designio, 2010. 188 p.
- CONSPÍCUO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio** versão 7.0, 5 ed. [s.l]: Positivo, 2010.
- DENIS, Rafael Cardoso. **Uma Introdução à História do design**. São Paulo: Edgard Blucher, 2000, 240 p.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933—Reform and Avant-Garde**. Colônia: Taschen, 2014, 96 p.
- FAGGIANI, Katia. **O poder do design: da ostentação à emoção**. Brasília: Thesaurus, 2006. 136 p.
- HAUFFE, Thomas. **Design, an illustrated historical overview**. New York: Barron, 1996, 192 p.
- HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio/UnB, 1997, 227 p.
- JULIER, Guy. **The Thames and Hudson encyclopaedia of 20th century design and designers**. London: Thames and Hudson, 1993. 216 p.
- KOZEL, Nina. **Design — the groundbreaking moments**. New York: Prestel, 2013, 192 p.
- LOOS, Adolf. **Ornament and crime**. Disponível em <https://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/177/pdfs/Loos.pdf>
- MEIKLE, Jeffrey. **Design in the USA**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- MEURER, Bernd. **Modernity and the Ulm School**. In Noblet, J. (Ed.). *Industrial design: reflection of a century*, p. 226-237. Paris: Flammarion, 1993.
- PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 147 p.
- PEREIRA, L. M.; MEDEIROS, M. C.; HATADANI, P.; ANDRADE, R. R.; DA SILVA, J. C. Pl. **Bauhaus: acertos, fracassos e ensino**. 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Blücher e Universidade Anhembi Morumbi, 2010. Disponível em: <<http://blogs.anhembi.br/congressodesign/anais/artigos/69512.pdf>>
- PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: 1981. 227p.

SCHNEIDER. Beat. **Design uma introdução — o design no contexto social, cultural e econômico.** São Paulo: Blucher, 2010, 299 p.

SPARKE, P. et al. **Design Source Book.** London: Macdonal, 1986, 224 p.

WOODHAM, Jonathan M. **Ornament and industrial design: culture, status and identity.** In: Noblet, J. (Ed.). *Industrial design: reflection of a century*, p. 346-354. Paris: Flammarion, 1993.

Recebido: 10/09/2019. Aprovado: 10/11/2019

Escultura em espaços públicos: mapeamento para ampliação do blog esCULTURArte

Carime Zunzarren

Carime Zunzarren

Graduada em Desenho e Plástica pela FUMA, atualmente Escola de Design/UEMG; Especialista em Arte e Educação pelo CEPMEG; e em Planejamento, Implementação e Gestão em EaD pela UFRJ; Mestre em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Local pelo Centro Universitário - UNA. Escultora e professora do curso de Artes Visuais – Licenciatura da UEMG com forte participação na administração acadêmica. Contato: carimezunza@gmail.com.

RESUMO [PT]: O objetivo da pesquisa foi realizar um mapeamento sobre novas esculturas nos espaços públicos de Belo Horizonte, no perímetro da Avenida do Contorno e proximidades, tendo, como foco, a ampliação do blog informativo esCULTURArte¹, para beneficiar a população com uma forma mais natural de construção do conhecimento oferecendo meios para ampliação de conhecimentos sobre esculturas nos espaços públicos de Belo Horizonte. Deu-se continuidade à pesquisa realizada por ocasião do mestrado em Gestão Social Educação e Desenvolvimento Local, com foco nas informações necessárias ao processo de aprendizagem do observador. A continuidade da pesquisa e a escolha do tema estão relacionadas à insuficiente informação ou à falta dela, em relação às esculturas em espaços públicos de Belo Horizonte. A metodologia que orientou esse projeto incorporou a abordagem qualitativa. A pesquisa foi *in loco* e do tipo bibliográfico, permitindo identificar novas esculturas e os registros históricos e formais, para ampliação do blog esCULTURArte.

Palavras Chave: Esculturas. Educação. Blog.

1. <https://esculturarteconhecimento.blogspot.com/>

ABSTRACT [EN]: The goal of this research was to accomplish a complete mapping on new sculptures in public spaces of Belo Horizonte, in the perimeter of Contorno Avenue and nearby, focusing to broaden the blog esCULTURArte, aiming to benefit population with a more natural way to construct their knowledge, to offer ways to expand their knowledge on sculptures in public spaces in Belo Horizonte. Continuity was given to research conducted on the occasion of Master's degree in Social Management Education and Local Development, focusing necessary information to learning process of observer. Continuity of the research and the choice of the theme are related to insufficient information or its lack concerning to public spaces in Belo Horizonte. The methodology that guided that project incorporated the qualitative approach. The research was bibliographic and *in loco* and, enabling identifying new sculptures and historical and formal records to expand blog esCULTURArte.

Keywords: Sculptures. Education. Blog.

RESUMEN [ES]: El objetivo de esta investigación fue realizar un mapeo de nuevas esculturas en los espacios públicos de Belo Horizonte, en el perímetro de la Avenida del Contorno y cercanías, teniendo como enfoque la ampliación del blog informativo esCULTURArte, en beneficio de la población, con una manera más natural de construcción del conocimiento, ofreciendo los medios para ampliación de conocimientos sobre esculturas en los espacios públicos de Belo Horizonte. Se continuó la investigación realizada en la ocasión del grado de maestría en Gestión Social Educación y Desarrollo Local, con enfoque en la información necesaria al proceso de aprendizaje del observador. La continuidad de la investigación y la elección del tema están relacionadas a la información imperfecta o su falta, en relación a las esculturas en espacios públicos de Belo Horizonte. La metodología que ha orientado ese proyecto ha incorporado el abordaje cualitativo. La investigación fue "in situ" y bibliográfica, permitiendo identificar nuevas esculturas y los registros históricos y formales para la ampliación del blog esCULTURArte.

Palabras-claves: Esculturas. Educación. Blog.

As esculturas em espaços públicos exercem função educativa pelo fato de proporcionarem experiência estética e cultural, tanto para as crianças, como para os jovens e os adultos. Além disso, as esculturas também organizam os espaços e direcionam caminhos.

As diferentes obras produzidas em épocas e culturas distintas nos permitem uma reflexão sobre a diversidade das produções artísticas existentes em Belo Horizonte. Porém, diante das diferentes formas e estilos dessas obras, como fazer com que a experiência seja significativa?

Ao encontrar informações que permitem identificar a origem, as características sensoriais e artísticas - portanto estéticas, estamos refletindo sobre a nossa cultura, como também sobre a influência de outras culturas, em várias obras espalhadas pela cidade. Desse modo, pode-se pensar as esculturas como produto cultural que reflete o pensamento de uma época e lugar. A frequência do contato com as esculturas e informações sobre elas vai permitir que a população se familiarize cada vez mais com as obras de arte, tornando a experiência significativa e ampliando, assim, seu repertório.

Apesar de as esculturas estarem disponíveis, instaladas nos espaços públicos da cidade, portanto, de fácil acesso à população, a falta de identificação prejudica o observador que, em muitos casos, deseja saber sobre elas. Também não é raro encontrar esculturas em completo estado de abandono ou mesmo vandalizadas, com pichações e roubo de suas placas.

As pessoas cruzam com obras de arte em seus caminhos. Mesmo não sabendo a respeito delas, muitas vezes, elas servem como ponto de referência para encontros:

O espaço ocupado pela estátua é um conjunto de indicadores, concretos ou abstratos, que formam um sistema variável de relações. Raramente é lembrado por si mesmo, mas associado à orientação no cenário urbano, a eventos que ocorrem em sua proximidade, ou impressão que causa em algum transeunte mais sensível. (SANTOS, 1999, s/n).

Nesse sentido, ao identificar o espaço com a presença de uma escultura, pressupõe-se um olhar sobre ela. Monumento, estátua, bustos, escultura, objetos artísticos são do campo da arte tridimensional. A fronteira existente entre elas é muito tênue. Le Goff (1991), refere-se ao monumento como um legado à memória coletiva e vinculado a um fato histórico. Essa característica também é observada na estátua e no busto. Ambas transmitem à posteridade, a lembrança de uma pessoa notável, quase sempre pessoas a serviço da identidade nacional, de feitos heroicos individuais ou coletivos e são considerados como manifestações artísticas tradicionais do final do sec. XIX.

Já a escultura moderna — 1900 - 1950, tenta libertar-se de conteúdos narrativos, dos simbolismos. Ela é autorreferente. O objeto artístico, também do Período Modernista, é um termo criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para distinguir um tipo de criação que consiste em objetos de uso do cotidiano, produzidos em massa, selecionados pelo artista e expostos como obra de arte. O objeto, na maioria das vezes, provoca estranheza, rebeldia ou humor.

O *blog* esCULTURArte, produto resultante de pesquisa acadêmica, cumpre sua finalidade como instrumento de fácil acesso e subsídio diante do desconhecimento sobre as esculturas existentes nos espaços públicos de Belo Horizonte. Entretanto, necessita de permanente atualização. Esse artigo decorre de pesquisa para oferecer subsídios à ampliação das informações já existentes no *blog*, de maneira a gerar maior conteúdo e contribuir com a compreensão da escultura, como forma de conhecimento de uma época, uma realidade ou mesmo de uma utopia, a partir das experiências estéticas.

A pesquisa sobre as esculturas em espaços públicos de Belo Horizonte realizada durante o Mestrado Profissional em Gestão Social Educação e Desenvolvimento Local pelo Centro universitário UNA e cujo tema foi: "Interação das Pessoas com a Intervenção das Esculturas em Espaços Públicos: possibilidades de conhecimento", em 2016, constatou que a maioria das esculturas existentes nos espaços públicos de Belo Horizonte não possui informações. Ao longo desses anos após a pesquisa, pode-se observar que o quadro continua o mesmo, como também não é raro encontrar obras vandalizadas.

Grande parte das obras registradas – entre esculturas, estátuas, bustos e objetos artísticos -, encontradas nos espaços públicos da cidade, continua sem informação. Conforme Campos:

Caminhar por avenidas e praças de Belo Horizonte, que abrigam bustos e estátuas de personalidades mineiras, pode significar também um jogo de adivinhação. Sem placas que as identifique, fruto de vandalismo, alguns monumentos homenageiam ilustres anônimos. (CAMPOS, 2015 s/n).

Estes bustos, estátuas, entre outros, são, em sua maioria, homenagens e registros importantes de algum acontecimento, com traço histórico. Conforme Teixeira (2008), "As estátuas são consideradas verdadeiros objetos de arte que dialogam com a cidade, e cada uma delas guarda em si pedaços da história do lugar". Porém, sem informações, o entendimento se realiza somente no nível da imaginação, com perda considerável para o processo de construção de conhecimento mais global.

O *blog* esCULTURArte, por conter um acervo sobre as esculturas nos espaços públicos de Belo Horizonte é capaz de mediar o conhecimento, podendo auxiliar na experiência do contato com as esculturas, uma completa interação, isto é, além da própria percepção da escultura observada, terão a oportunidade de saber o nome da obra, o ano em que foi realizada, o nome do artista que a criou e o contexto histórico.

Desde a sua implantação em janeiro de 2016 até o presente momento, várias consultas foram realizadas. Nesse período, foram 8.492 (oito mil, quatrocentos e noventa e dois) acessos. Isso mostra a necessidade da população de querer completar suas experiências, como também de pesquisar sobre as esculturas nos espaços públicos de Belo Horizonte.

A seguir, algumas das obras mapeadas para a ampliação do *blog*, como um novo momento da pesquisa de 2016. O enfoque dado aqui é o percurso temporal. As obras constituem parte integrante do espaço urbano e podem ser descritas como patrimônio da cidade e da população.

Monumento à Afonso Arinos (FIG. 1)

Em homenagem ao escritor Afonso Arinos, foi criado, por Celso Antônio de Menezes (Caxias, RJ, 1896- Rio de Janeiro, RJ, 1984), um dos maiores escultores do modernismo brasileiro, um monumento que se constitui de uma coluna de granito, de 2,10 m de altura e 65 cm de largura em cada lado. No topo da coluna central, enfatiza-se, em baixo-relevo, um medalhão com o retrato do escritor. Conforme Nieto (2018), "o paracatuense Afonso Arinos foi o segundo ocupante da cadeira 40 da Academia Brasileira de Letras, eleito em 31 de dezembro de 1901, na sucessão de Eduardo Prado, e recebido em 18 de setembro de 1903 pelo acadêmico Olavo Bilac".

A base do monumento em granito tem 28 cm de altura com extensão de 150 cm. O baixo-relevo, com o retrato de Afonso Arinos, mede 50 cm de altura e 35 cm de largura. Em cada um dos lados da coluna, o artista explorou o

símbolo da obra de Afonso Arinos: o buritizeiro solitário, a árvore que remete ao famoso poema "Buriti Perdido". O monumento foi inaugurado no dia 01 de agosto de 1929.



Figura 1 - Monumento à Afonso Arinos, 1929, Celso Antônio de Menezes. Avenida Alvarez Cabral, BH – MG. Foto Rivelli, 2019

Afonso Arinos de Melo Franco (1868 -1916), nasceu em Paracatu, Minas Gerais, foi advogado, contista, romancista e professor de História do Brasil. Foi um dos fundadores da Faculdade de Direito de Minas Gerais onde lecionou Direito Criminal. Com vários trabalhos publicados na Revista Brasileira e na Revista do Brasil, foi convidado por Eduardo Prado para assumir, em 1897, a direção do jornal *Comércio* de São Paulo. Em 1901, foi eleito sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Monumento aos Fundadores e Construtores de Belo Horizonte (FIG. 2)

O Monumento aos Fundadores e Construtores de Belo Horizonte está localizado no Parque Municipal, na Av. Afonso Pena. Foi planejado pelo Vereador Geraldo Portes, médico e autor da Coluna "Programa de Medicina Social" - publicada no Minas Gerais – 1949.

No dia 27 de setembro de 1957, o Vereador Geraldo Portes, dava entrada a um projeto de lei, na Câmara Municipal de Belo Horizonte, com o intuito de que fosse feito na capital, um monumento em memória dos fundadores e construtores de Belo Horizonte. O projeto de lei nº 103/57 sofreu algumas emendas, foi votado e aprovado. A autorização para a construção do monumento foi sancionada pelo prefeito Celso Mello de Azevedo (1915-2004), através da Lei nº 672, de 21 de dezembro de 1957. Mas somente na gestão seguinte, do prefeito Amintas Ferreira de Barros (1906-1979), em 1959, o projeto do monumento foi executado, sendo que o art. 4º referente à concorrência pública não prevaleceu e o próprio prefeito organizou e convocou uma comissão encarregada da construção.



Figura 2 - Monumento aos Fundadores e Construtores de Belo Horizonte, 1963, Hildegardo Leão Veloso, bronze. Avenida Afonso Pena - Parque Municipal, BH - MG. Foto Rivelli, 2019

2. <https://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

3. Ibidem

4. Ibidem

5. Ibidem

6. <https://portalartes.com.br/historia/a-semana-de-22/semana-de-arte-moderna.html?view=article&id=202:hildegardo-leao-veloso&catid=12>

7. <https://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

O grupo dos bustos é composto por formas realistas, isto é, o registro real, e representam o governador Augusto de Lima, que propôs a mudança da capital de Ouro Preto para BH; Afonso Pena, que oficializou a construção da nova capital em 1893; Bias Fortes, governador que a inaugurou; e Aarão Reis, engenheiro construtor da cidade.

Antônio Augusto de Lima (1858-1934), nascido em Nova Lima, Minas Gerais, formou-se em Direito, destacou-se na área de Letras e Política e foi membro da Academia Brasileira de Letras, sendo eleito seu presidente em 1928. Na carreira política como governador provisório, transferiu a capital mineira para Belo Horizonte e foi eleito deputado Federal em 1906².

Afonso Augusto Moreira Pena (1847-1909), nascido em Santa Bárbara, Minas Gerais, formou-se em Direito, exerceu mandatos de deputado pelo estado de Minas Gerais, ocupou alguns ministérios como Guerra; Agricultura; Comércio; Obras Públicas; e da Justiça e foi o primeiro governador de Minas Gerais a ser eleito pelo voto direto. Também senador, depois, Presidente da República, entre 1906 a 1909³.

Chrispim Jacques Bias Fortes (1847-1917), nasceu em Barbacena, Minas Gerais, formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, foi deputado, senador e governador do Estado de Minas Gerais, entre os anos 1894 a 1898. Em seu mandato de governador, oficializou a instalação da nova capital de Minas Gerais⁴.

Aarão Leal de Carvalho Reis (1853-1936), nasceu em Belém do Pará, Pará, formou-se em Ciências Físicas e Matemáticas. Ocupou o lugar de engenheiro-chefe na construção da capital mineira⁵.

O escultor, Hildegardo Leão Veloso nasceu em São Paulo em 1899 e faleceu no Rio de Janeiro em 1966. Foi professor de escultura da antiga Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, a partir do ano de 1950. Criou várias esculturas e fez inúmeros bustos⁶, contudo, a falta de dados, não nos permite saber o número de obras realizadas pelo escultor.

Monumento à Milton Campos (FIG. 3)

Milton Soares Campos (1900-1972) nasceu em Ponte Nova, Minas Gerais, formou-se em direito e iniciou sua carreira política em 1933 tendo atuado como deputado, federal e senador. Foi Governador de Minas Gerais (1947-1951) e Ministro da Justiça (1964-1965) no governo Castelo Branco (1964-1965)⁷.



Figura 3 - Monumento à Milton Campos, 1981, Alfredo Ceschiatti, bronze.
Praça Milton Campos - Cruzeiro, BH - MG. Foto Rivelli, 2019

Em sua homenagem, foi construída pelo artista plástico Alfredo Ceschiatti, (Belo Horizonte, MG, 1918 - Rio de Janeiro, RJ, 1989), uma estátua de bronze, sobre um pedestal de mármore, com 3 metros de altura, pesando, aproximadamente, 800 quilos. Foi modelada e fundida em quatro partes, separadamente: cabeça, tronco, quadril e coxa, panturrilha e pernas e depois soldadas, consolidando-se em uma só peça. De forma realista e com um pequeno deslocamento das pernas, a estátua explora sua naturalidade, contrapondo-se com o efeito de segregação, proveniente do elevado pedestal, mantendo um certo distanciamento do observador.

Com a alteração do trânsito na Avenida Afonso Pena, pelo projeto Pace⁸, o monumento foi retirado do canteiro central e transferido para o passeio lateral da praça. Posteriormente foi restaurado pelo professor da UFMG Fabrício Fernandino, em junho de 1999.

Monumento a Juscelino Kubitschek de Oliveira (FIG. 4)

8. O PACE - Plano da Área Central, foi um plano desenvolvido pela Companhia de Transportes Urbanos da Região Metropolitana de BH - METROBEL, na década de 1980, que tinha como objetivo melhorar a circulação na área central da cidade, contribuindo para sua recuperação (nota da autora).

A estátua em bronze, sob um pedestal de mármore, de três metros de altura, representa, de forma realista, o grande líder do desenvolvimento mineiro e nacional. A homenagem foi feita pelo Banco do Desenvolvimento de Minas Gerais S/A, em comemoração aos seus 90 anos, por intermédio do BDMG Cultural, em 28 de novembro de 1992.

Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), mais conhecido como JK, nasceu em Diamantina, foi médico e político de carreira. Na década de 40, Juscelino tomava posse como novo prefeito de Belo Horizonte. Sua meta era promover o progresso em tempo recorde:

[...] a infraestrutura adotada pelo novo prefeito, levou a construir o que viria a ser um marco na economia e na indústria e colocaria Belo Horizonte em pé de igualdade com as grandes cidades brasileiras: a cidade Industrial. Juscelino Kubitschek contratou um jovem recém-formado arquiteto, Oscar Niemeyer, para desenvolver um projeto urbanístico para a lagoa da Pampulha. Logo aprovado. O projeto constava de quatro obras: a Igreja Francisco de Assis, a Casa do Baile, o Cassino e o Iate Clube. (PORTAL SÃO FRANCISCO, s/d).



Figura 4 - Juscelino Kubitschek de Oliveira, 1992, Vilma Noel., bronze, Parque Ecológico do Sion, Parque JK, final da Av. Bandeirantes., BH – MG. Foto Acervo pessoal, 2019

Foi o 20º presidente do Brasil entre os anos de 1956 e 1961. Um dos seus grandes feitos, a construção de Brasília, marcou a transferência da capital federal, até então Rio de Janeiro, em 21 de abril de 1960.

A estátua de Juscelino Kubitschek, foi criada pela artista Vilma Noel que nasceu na região de Diamantina, MG. Frequentou a Escola Guignard em BH e formou-se na Escola Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro, em Licenciatura. Fez curso de arte em Munster, na Alemanha, em Paris e na Art Student Leangue em New York. Tem um currículo extenso em formação e trabalhos na pintura, gravura e design de joias⁹.

Monumento a Tiradentes I (FIG. 5)

Trata-se de uma homenagem, por meio da escultura, feita ao Líder da Inconfidência Mineira, Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), nascido na Fazenda do Pombal, Minas Gerais, que, além de um dos líderes da Inconfidência Mineira, foi influenciador dos ideais de Independência do Brasil, transformando-se em símbolo de liberdade.

A escultura foi criada pelo artista plástico José Synfronini de Freitas Castro, a partir de estudos realizados por coronéis historiadores da Polícia Militar de Minas Gerais e apresenta uma imagem de Tiradentes sem barba, como seria de se esperar de um alferes. O estudo para a realização da estátua foi aprovado pelo Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, com parecer validando a obra do ponto de vista estético e histórico.

9. <http://vilmanoel.blogspot.com/p/biografia-de-vilma-noel.html>

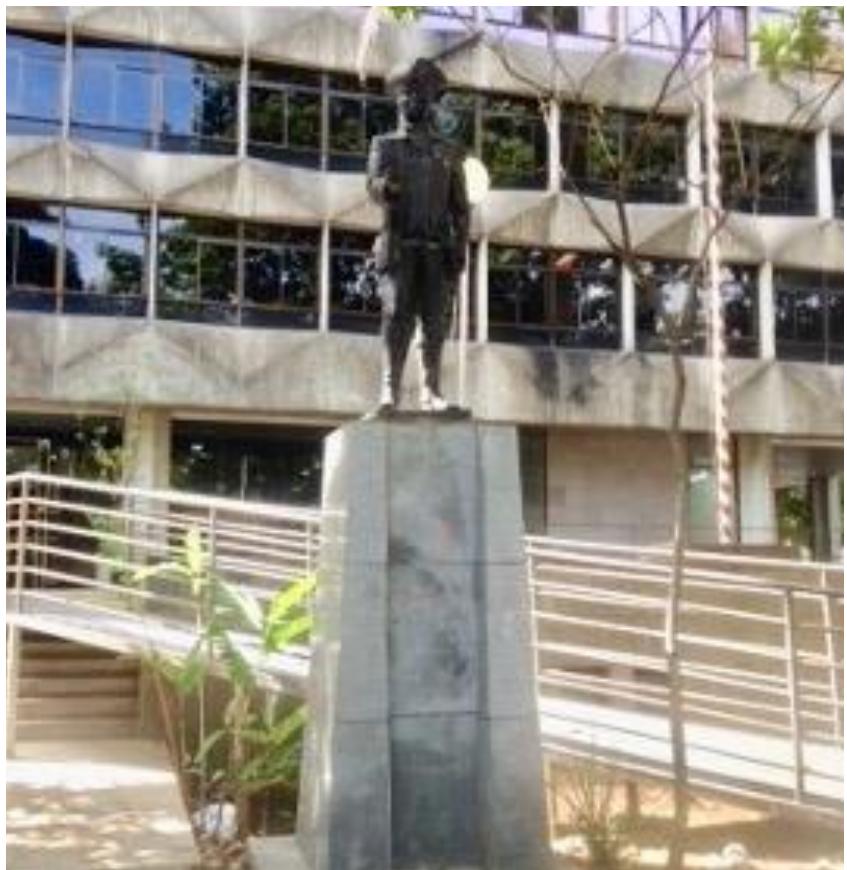


Figura - 5: Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes, 1993, José Synfronini de Freitas Castro, bronze, Praça Dr. José Mendes Júnior, s/nº, em frente Comando Geral PM - Lourdes - Belo Horizonte, MG. Foto Rivelli, 2019.

Monumento a Tiradentes II (FIG. 6)

A estátua é mais uma homenagem ao líder da Inconfidência Mineira, Joaquim José da Silva Xavier, pela Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais por ocasião do feriado de 21 de abril, data de sua morte em 1792. A outra, mais conhecida pelos belorizontinos, fica na Av. Afonso Pena, na Praça que leva seu nome. Não surpreende a existência de tantas homenagens a Tiradentes uma vez que

[...] buscava libertar Minas Gerais da dominação portuguesa e, inspirado pelos ideais iluministas da França e da Independência dos Estados Unidos, instituir a república na região. Foi condenado à morte, sentença cumprida em 21 de abril de 1792. Atualmente, Tiradentes é considerado o mártir da Inconfidência Mineira, patrono cívico do Brasil e patrono das polícias militares. ALMG 2014 s/n

O monumento foi criação do artista plástico Leo Santana. Nascido em Teófilo Otoni - MG, graduado em Publicidade pela Fafi, atual UniBH e em Desenho Industrial pela FUMA, atual Escola de Design da UEMG.

Realizada em bronze, com 180 kg e com 1,78 de altura e localizada em frente ao Hall das Bandeiras da Assembleia Legislativa de Minas Gerais, a forma da estátua é uma configuração do real. A estátua está segregada do espaço por uma pequena base (pedestal). Na forma figurativa que representa Tiradentes, os curtos deslocamentos dos pés e o cruzamento dos braços nas costas deixam a escultura mais natural, atribuindo à estátua um caráter mais "sereno".



Figura 6 - Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes, 2014, Leo Santana, bronze, Praça da Assembleia – Em frente ao Hall das Bandeiras, BH, MG. Foto Acervo pessoal da autora, 2019

Estátua de Murilo Rubião (FIG. 7)



Figura 7 - Murilo Rubião - Encontro Marcado, 2017, Leo Santana, bronze, Praça da Liberdade – Entrada da Biblioteca Pública Estadual Professor Luiz de Bessa, BH – MG. Fonte: Foto Bruno Rivelli, 2019.

Imortalizado pelo artista plástico Leo Santana, Murilo Rubião, jornalista e escritor, teve sua estátua instalada em frente à Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, no Circuito Liberdade, em comemoração ao seu centenário. Conforme Oliveira

(2017), destaca-se a força da figura do escritor homenageado nos dias atuais.

De bronze e em tamanho real, Murilo Rubião é retratado de terno, com pisadas marcantes. Insinua-se um caminhar em direção ao encontro dos já homenageados amigos escritores mineiros, Otto Lara Rezende, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Hélio Pellegrino. Além disso, segura um exemplar do "Suplemento Literário de Minas Gerais", publicação criada por ele há mais de 50 anos.

Considerações finais

Os exemplos até então apresentados deixam evidente a riqueza de trabalhos escultóricos de caráter histórico em Belo Horizonte. No entanto, esse novo mapeamento sobre esculturas nos espaços públicos da cidade, constatou, mais uma vez, a insuficiente informação ou a falta dela, na maioria das obras. Muitas obras continuam sem placas de identificação, e quando as têm, as informações não proporcionam uma experiência mais abrangente.

Para que as esculturas possam assumir sua função de transmitir e formalizar conteúdos sociais, é indispensável seu entendimento dentro de contextos mais concretos, isto é, são necessárias as informações básicas para a manutenção da história da cidade, revelada em bustos, estátuas e monumentos.

Sem a pretensão de apresentar uma solução definitiva, é possível se pensar nas possibilidades oferecidas pela tecnologia para substituir as tradicionais placas de identificação das esculturas que além de limitadas em termos de volume de informação que podem trazer, são frequentemente roubadas em função do material de valor utilizado.

Nesse sentido é possível identificar benefícios na utilização do sistema QR Code. Conforme Coelho (2013), "o processo de identificação de produtos sofreu uma revolução com a invenção do conhecido código de barra [...]. O QR (*Quick Response*) Code é um deles. Sua criação ocorreu em 1994, por uma subsidiária da Toyota no Japão". E continua: "o QR Code consiste de um gráfico 2D, de uma caixa preta e branca, que contém informações preestabelecidas, como textos, páginas da internet, SMS ou números de telefone". Assim, os conteúdos existentes no *blog* esCULTURArte poderão ser exibidos pelo *Code*, um aplicativo que pode ser instalado em celulares.

Para tanto, o QR *Code*, deverá ser afixado nas esculturas, monumentos, estátuas, entre outros, de forma visível, para facilitar o acesso e a leitura, e assim, obter informações necessárias, sem a necessidade das placas. Além disso, o recurso é de baixo custo e poderá ser uma solução para que a população tenha acesso às informações sobre as esculturas, ampliando assim a sua experiência estética e cultural.

Com o QR *Code* instalado, é só apontar o celular para ele, que o conteúdo será exibido advindo do *blog* esCULTURArte. É importante dizer, conforme Santos (1999), que as estátuas "dançam", isto é, mudam de lugar, seguindo o ritmo composto pelos movimentos da cidade. Assim, com o QR *Code*, esse acompanhamento das possíveis mudanças das esculturas, pouco ou nada influenciará no processo do conhecimento.

O QR *Code*, conforme abordado acima, poderá se constituir em uma solução viável com possibilidade de dinamizar a consulta ao *blog*. Espera-se que, o *blog* esCULTURArte, com as novas fotos de esculturas e informações sobre elas, possa continuar ampliando o conhecimento da população.

Referências

AZEVEDO, Nele. **Apenas algumas considerações sobre o monumento e a es-cultura no espaço público.** Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/NeleAzevedo.pdf>. Acesso em 18 de mai. 2019

BRANT, Ana Clara. **Por trás das esculturas espalhadas por Belo Horizonte, há caso de censura e perseguição.** Uai, Belo Horizonte, 14 jun. 2015. 2015, BH. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/06/14/noticia-e-mais,168651/por-tras-das-esculturas-espalhadas-por-bh-ha-casos-de-censura-e-perse.shtml> Acesso em 15 de jul. 2019.

CAMPOS, Rafael. **Este é o famoso quem?** Revista Encontro, Belo Horizonte, v. 13, n. 166, p. 46-49, mar. 2015. Disponível em: https://issuu.com/editora_encontro/docs/revista_encontro_166/47 Acesso em 26 jun. 2019.

COELHO, Maurício. **Conheça o padrão usado para mostrar conteúdo em celulares.** Portal IG, São Paulo, 04 mar. 2013. Disponível em <https://tecnologia.ig.com.br/dicas/2013-03-04/qr-code-o-que-e-e-como-usar.html>. Acesso em 15 de jun. 2019.

DUTRA, Eliana de Freitas (org.). **BH: horizontes históricos.** Belo Horizonte: C/Arte, 1996

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: UNICAMP, 1990 Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4594598/mod_resource/content/1/LE_GOFF_HistoriaEMemoria.pdf. Acesso em: 15 de jun. 2019.

NIETO, José Augusto Campetti. **Pimentel, Afonso Arinos e o Buriti Perdido,** UNAINET, Unaí, 03 mar. 2018. Disponível em: <https://unainet.com.br/pimentel-afonso-arinos-e-o-buriti-perdido/>. Acesso em 12 de jul. 2019.

OLIVEIRA, Júnior. **Murilo Rubião é homenageado com esculturas na Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.** Estado de Minas, Belo Horizonte, 10 jun. 2017. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/06/10/interna_gerais,875609/murilo-rubiao-e-homenageado-com-escultura-na-biblioteca-publica-estadu.shtml. Acesso em 27 jun. 2019.

PESSOA, Giselle G. T. A. **Opacidade e transparência: Percurso por obras tridimensionais em Belo Horizonte.** 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-APENYH>. Acesso em 22 jun. 2019

SANTOS, Luiz Alberto Brandão. **Saber de pedra: o livro das estátuas.** Ed. Autêntica. BH. 1999.

TEIXEIRA, Clotilde Avelar. **Monumentos de Belo Horizonte.** Secretaria Municipal de Cultura: Belo Horizonte, 2008. Disponível em: https://issuu.com/domaninet/docs/monumentos_de_belo_horizonte Acesso em 11 de jul. 2019.

ZUNZARREN, Carime. **Interação da população com intervenção da escultura em espaços públicos: possíveis contribuições da arte para o desenvolvimento local.** 2016. 132 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Local) - Centro Universitário Una, Belo Horizonte, 2016.

Recebido: 15/08/2019. Aprovado: 16/11/2019

Ourivesaria popular portuguesa: tradição e contemporaneidade¹

Rosa Maria Mota

Rosa Maria do Santos Mota é Doutora em Estudos do Património, Mestre em Artes Decorativas e Licenciada em Arte e Património pela Universidade Católica Portuguesa onde atua como investigadora do CITAR- Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes no Centro Regional do Porto desenvolvendo pesquisas e realizando publicações sobre a ourivesaria popular de Portugal. Contato: rosamariamota@netcabo.pt

1. O texto está redigido em português de Portugal e, por isso, alguns termos podem apresentar grafia diferente das normas do português brasileiro.

RESUMO [PT]: *A partir de meados do século XIX, no norte de Portugal, propagou-se entre as populações rurais, um significativo tipo de ourivesaria, conhecido por ouro popular. Este, constituía uma forma de ornamentação e reserva de valor, veiculava conceitos religiosos e amuléticos e estabelecia estatutos sociais e económicos entre os seus usuários. É composto por um conjunto delimitado e identificado de adornos com características formais e decorativas próprias e estáveis, ao longo do tempo, utilizando várias técnicas, destacando-se a estamparia e a filigrana. Produzido em Gondomar e Travassos, sofreu alterações de uso durante o século XX. Porém, chegou ao século XXI, com alguns modelos recuperando o seu estatuto e a técnica da filigrana a ser utilizada em peças contemporâneas por designers e novos tipos de ourives.*

Palavras-chave: Ouro popular português, filigrana, Gondomar, Travassos, Portugal.

ABSTRACT [EN]: *From the middle of the 19th century, in the north of Portugal, among the farmers, developed the usage of a type of gold jewels known as popular gold. It functioned as ornamentation and savings, revealed religious and magic concepts and established social and economic status amongst its users. It is constituted by a restricted and identified set of jewels with their own formal and decorative characteristics and uses several techniques among which stamping and filigree stand out. Produced in Gondomar and Póvoa de Lanhoso, has seen alterations on its usage during the 20th century. However, it reached the 21st century, and some jewels recovered their importance while the filigree technique is being used in contemporary jewels created by goldsmiths and new designers.*

Key-words: Traditional portuguese jewelry; filigree; Gondomar; Póvoa de Lanhoso; Portugal.

RESUMEN [ES]: *Desde la mitad del siglo XIX, en el norte de Portugal, entre los agricultores ha desarrollado el uso de un significativo tipo de joyería conocida como oro popular. Fue una importante forma de ornamentación, una forma de ahorro, traducía conceptos religiosos y mágicos y establecía estatutos sociales y económicos entre sus usuarios. El oro popular es formado por un conjunto restringido y identificado de joyas con características formales y decorativas definidas y utiliza diversas técnicas entre las cuales se destacan el estampado y la filigrana. Producido en Gondomar y Póvoa de Lanhoso sufrió cambios durante el siglo XX, pero llegó hasta el siglo XXI, se recuperó la importancia de algunas de sus joyas y la filigrana es utilizada por nuevos maestros orfebres y designers en joyas contemporáneas.*

Palabras claves: joyería tradicional portuguesa; filigrana; Gondomar; Póvoa de Lanhoso; Portugal.

2. Ourivesaria existente no Ocidente da Península Ibérica, conhecida em Portugal desde a Pré-História ao período Romano.
3. Pendente em forma de coração invertido assim designado pela sua semelhança com uma asa de borboleta.
4. Pendente formado por uma libra de ouro inglesa, geralmente com a efígie da Rainha Vitória, com cercaduras rendilhadas em filigrana ou fundidas.
5. O mesmo que libra ou, ainda, um pendente semelhante executado com uma moeda de ouro portuguesa, geralmente do século XVIII.
6. Pendente tipicamente do norte de Portugal descendente de alfinetes de laço e cruz do século XVIII. Podem ser fundidos ou executados em filigrana de crespos ou rodilhões.
7. Designação dada a vistosas medalhas estampadas e decoradas com flores, folhas e outros artifícios decorativos executados separadamente e montados na medalha.

O ouro popular

A partir de meados do século XIX, em Portugal, desenvolveu-se uma relevante ourivesaria de ouro utilizada em todo o território, mas com maior incidência no norte do país e a que se convencionou designar por *ouro popular*, já na centúria seguinte. Por ouro popular deve-se pois, entender um conjunto delimitado de ornamentos executados em ouro de 19.2 quilates — o chamado “ouro português” — e sem adição de gemas. Os elementos decorativos tradicionais remetem-se à utilização de turquesas e diminutas pérolas e à aplicação de esmalte, nos modelos mais antigos e a vidros coloridos aplicados em brincos, anéis, alfinetes de peito e gargantilhas num conjunto de peças surgidas nos anos 40 do século XX, com influência *Art Deco* mas que, entre os ourives, são conhecidas como os “parolos”.

Em termos estéticos e formais, o ouro popular tem várias ascendências, desde as peças da ourivesaria arcaica², à influência de modelos clássicos que se metamorfosearam em peças semelhantes de sabor popular ou a criações inéditas ocorridas ao longo das décadas e sua génese e desenvolvimento está intimamente ligada à melhoria das condições de vida dos agricultores e das populações rurais, seus principais usuários.

Brincos e argolas decoravam as orelhas, enquanto cordões, colares de contas, colares de gramalheira, grilhões (FIG.1) e trancelins pendiam do pescoço e neles se colocavam *borboletas*³ medalhas, libras⁴, peças⁵, laças⁶, medalhas de gramalheira⁷, cruzes de Malta⁸, corações, cruzes, relicários e *Conceições* ou *Senhoras do Caneco*⁹.



Figura 1 - Relicário, colar de contas com cruz de resplendor; grilhão com cruz de Malta e colar de gramalheira, algumas das peças do ouro popular português. Coleções particulares. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Características do ouro popular

8. Apesar da designação, a cruz de Malta não tem conotação religiosa, sendo apenas um adorno, também conhecido como Estrela.
9. Designação antiga e designação popular no Minho para um pendente em vulto perfeito de Nossa Senhora da Conceição.
10. Muitas peças, principalmente pendentes de orelha, são conhecidas por nomes próprios como, por exemplo, silvanas, carniceiras, arrecadas fidalgas, arrecadas de Viana, brincos à rainha, rocões, pelicanas, brincos de bacalhau, contas torcidas, de olho de perdiz, brasileiras, de bago de arroz, etc., etc.

Diversos fatores definem os adornos populares, diferenciando-os no panorama da ourivesaria portuguesa. Contrariamente à joalharia erudita e à contemporânea, que baseiam a sua essência na singularidade de cada jóia criada, a ourivesaria popular baseia-se numa repetição constante dos mesmos paradigmas, através dos séculos. Assim, esse grupo de peças caracteriza-se por uma estabilidade das tipologias e das gramáticas decorativas utilizadas pela ausência de pedras preciosas, como mencionado. Também o conceito de manufatura lhe está associado, pois apesar da introdução gradual, de alguma maquinaria no seu processo de fabrico, muitos dos procedimentos de execução continuam a ser manuais. Outra particularidade dessas peças consiste na discordância entre o peso do metal nobre utilizado e o tamanho da jóia, pois parecem mais pesadas do que na verdade o são. Alguns adornos, como os corações, as cruzes de Malta, os relicários e as cruzes de resplendor, por vezes, atingiam grandes dimensões, particularidade



Figura 2: Mulher exibindo ouro popular, século XIX, foto de Carlos Relvas, 1880. Fonte: <http://www.imagensrelvas.com/site/pt/scat/shop-det.php?foto=00110>



Figura 3: Mulher vestida com trajes regionais, exibindo ouro popular no cortejo de Viana do Castelo, 2016. Fonte: acervo pessoal da autora.

que funcionava tanto como elemento denunciador da capacidade económica como revelador de estatutos sociais.

Para além desses pontos, o barroquismo das suas peças e a existência de designações próprias para muitas das peças¹⁰, imediatamente reconhecidas pela população rural coeva, constituem particularidades que definem esse tipo de ourivesaria.

Relativamente ao uso, o ouro popular está associado, predominantemente, às populações rurais de estratos sociais diferenciados, surgindo junto de lavradores proprietários, mas também nos seios dos rendeiros e cabaneiros — camponeses sem terra — e ainda entre os camponeses parciais e, inclusive, junto à pequena nobreza e burguesia rurais. Nas cidades, o ouro popular era consumido pelas populações urbanas de estamentos mais baixos, deslocadas da sua origem situada no campo, principalmente as mulheres e filhas dos camponeses parciais — aqueles que exportavam mão de obra para as cidades, sem nunca perder o vínculo à terra.

As mulheres dos pescadores também utilizaram o ouro popular, assim como as ciganas, mas cada uma dessas comunidades apresentava algumas especificidades, tanto quanto ao uso, como a tipos particulares de ornamentos.

Uma outra característica importante e indissociável do ouro popular é a sua inegável ligação à reserva de valor, pois todos os grupos sociais que a utilizaram fizeram dela, em maior ou menor escala, uma forma de aforro, constituindo pecúlios que ajudariam em épocas de necessidade ou que se transmitiriam às gerações seguintes.

Muitas das suas peças encontram-se intimamente ligadas à religião católica, outras funcionam como amuletos e outras são apenas ornamentos. O seu uso determinava crenças e superstições, enquanto estabelecia estatutos sociais e económicos entre os seus usuários.

Ligado ao povo, na sua essência, o ouro popular revelou-se transversal pois, de uma forma ou de outra, foi utilizado por todas as camadas sociais¹¹ e em todas as décadas, desde finais do século XIX, até aos anos 80 do século XX. A partir dessa época, devido a alterações sociais, económicas e estéticas, as usuárias do ouro popular abandonaram o seu uso sistemático à medida que subiram na escala social, económica ou profissional, ou sentiram a influência de novas formas de ornamentação (FIG.2 e 3). Por tais motivos, esse tipo de ourivesaria passou a ser usado sobre trajes regionais, principalmente, em desfiles e cortejos de índole etnográfica, especialmente na região do Minho, sendo as festividades realizadas em Viana do Castelo, as mais importantes para tais eventos¹².

Centros produtores

As principais cidades do país, como Lisboa, Porto, Braga e Guimarães, possuíam relevantes oficinas de ourivesaria, onde também se executavam adornos de ouro popular. Contudo, no século XX, para esse tipo de produção, dois núcleos de destacaram: Póvoa de Lanhoso e Gondomar, ambos no Norte, situando-se o primeiro perto da cidade de Guimarães e o segundo junto à cidade do Porto.

A ourivesaria fabricada em Guimarães, nos séculos XVIII e XIX, era extremamente diversificada, havendo razões para se acreditar que a produção de ourivesaria popular constituía o grosso da produção vimaranense, pois era feita para um mercado alargado, que ultrapassava as fronteiras da vila, em virtude da ação dos ourives feirantes¹³. Porém, no final do século XIX, essa situação alterou-se, levando os ourives à emigração e à mudança

11. Nas cerca de 2900 avaliações de jóias, maioritariamente executadas pelo contraste Vicente Manuel de Moura, entre os anos de 1865 e 1879 e dadas à estampa por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, encontram-se cerca de 1000 cordões — peça matricial do ouro popular — apresentados por membros dos mais diversos estratos sociais. Tal facto comprova a sua mobilidade social, como confirma este autor ao atestar que "através de uma leitura atenta das certidões de avaliação desses objectos de ourivesaria, assumindo as formas mais tradicionais de adorno, permite constatar, nomeadamente através da verificação das pessoas envolvidas nos registos, como este uso podia ser transversal aos diversos estamentos populacionais". Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Tesouros privados: a joalharia na região do Porto (1865-1879). Porto: CIONP; CITAR; UCE-Porto, 2012, vol. 1, p. 159.

12. Sobre o assunto ver MOTA, Rosa Maria dos Santos – O uso do ouro nas festas da Senhora da Agonia em Viana do Castelo. Porto: UCP, CIOMP, CITAR, 2011.

13. Vd. SANTOS, Manuela Alcântara – Ourives de Guimarães: ao serviço de Deus e dos homens Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, 2009, p. 9.

14. Vd. IDEM, Ibidem, p. 25.

15. Freguesia é uma divisão religiosa e administrativa que corresponde a um determinado lugar, cujo centro é uma igreja católica, que gera os assuntos religiosos e uma Junta de Freguesia, com um presidente eleito pela população, que coordena alguns assuntos administrativos. As freguesias podem ter dimensões territoriais diferentes e o seu conjunto é que compõe uma vila ou uma cidade.

16. Vd. BASTOS, Paixão – No coração do Alto Minho (a Póvoa de Lanhoso histórica e ilustrada). Braga: Imprensa Henriqueira a Vapor, 1907.

17. Número de estabelecimentos na Rua Das Flores entre o início do século XIX e meados da centúria seguinte: 26 em 1808; 25 em 1911; 27 em 1925; 15 em 1945 e 15 em 1959. As lojas de ouro encontravam-se todas no lado direito da rua, no sentido Nascente-Poente. Hoje, a Rua das Flores é um espaço pedonal muito frequentado pelos turistas e nela ainda se encontram ourivesarias, mas também museus, restaurantes e lojas tradicionais de várias espécies.

18. Vd. PIMENTEL, Alberto – O Porto na berlim-dia: memórias d'uma família portuense. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1894, pp. 60 a 62.

19. Vd. CRUZ, António – Ourivesaria. In LIMA, Fernando de Castro Pires de (dir.) – A arte popular em Portugal. Lisboa: Verbo, 1963, p. 209.

20. Vd. OLIVEIRA, Camilo – Concelho de Gondomar. Porto: Livraria Avis, 1979, p. 108.

de atividade, separando-se, então, o comércio do fabrico¹⁴ e transpondo-se muita dessa produção para a vizinha Póvoa do Lanhoso. Acredita-se que a produção de ourivesaria, nessa localidade, remonte ao século XVIII, havendo vestígios de oficinas desse período, porém ainda não foram publicados estudos nesse sentido. No início do século XX, muitas freguesitas¹⁵ dessa cidade dedicavam-se à ourivesaria, sendo uma delas –Travassos – já conhecida pelas muitas e importantes obras de filigrana que ali se fabricavam¹⁶, tornando-se um importante centro produtor durante o século XX.

A ourivesaria constitui um ofício característico da cidade do Porto e, no século XIX, em várias artérias da cidade, um elevado número de oficinas surgiu, quase sempre ligadas a uma loja de ourives. No entanto, a Rua das Flores¹⁷ sempre consistiu no principal arruamento do comércio do ouro e, no século XIX, nas vidraças das suas lojas encontravam-se "expostos à admiração da mulher do povo formidáveis cordões e arrecadas"¹⁸, entre os corações (FIG.4) e demais tipologias do ouro popular. Na centúria seguinte, a velha Rua de Santa Catarina das Flores manteve esta característica, durante décadas, sendo, para muitos, a mais formosa das ruas do Porto¹⁹.

Paulatinamente, porém, a produção de ourivesaria popular passou para a vizinha cidade de Gondomar, que já, desde o século XVIII, se vinha a afirmar como um local fundamental na produção de objectos em ouro e aqui passaram a ser produzidos muitos dos adornos populares para consumo maioritário das mulheres do campo²⁰. Ao longo dos séculos XIX e XX, Gondomar foi assumindo um papel preponderante na produção de todos os tipos de ourivesaria, chamando a si a distinção de Capital da Ourivesaria Portuguesa.



Figura 4 - Coração de filigrana e brincos à rainha fundidos, duas das peças mais icónicas do ouro popular português. Coleções particulares. Fonte: Acervo pessoal da autora

Principais técnicas da ourivesaria popular

A produção de peças do ouro popular emprega várias técnicas, porém duas delas sobressaem entre as demais: a filigrana e a estampagem, produzindo, cada uma, adornos de características específicas

Corações, arrecadas, brincos de fuso (FIG 5) e cruzes estampados e conhecidos como "barrocos", devido à densa gramática decorativa, em muito semelhante à talha dourada na sua exuberância ornamental, exibem motivos vegetalistas pontuados por motivos geométricos, aos quais se unem motivos antropomórficos e heráldicos. A estes juntam-se representações de artefactos do dia a dia e elementos com conotações amorosas e religiosas

e outros símbolos hoje incompreensíveis e cujo significado se perdeu nas oficinas e na memória dos ourives que os criaram.

21. Oficina de Fernando Martins Pereira & Co.
Lda., Gondomar.

Nestas peças, a profunda dependência entre a técnica e a gramática decorativa ligada à natureza, ao mundo rural e ao simbolismo, limitou o seu uso atual, ao contrário das peças de filigrana que encontraram eco no gosto contemporâneo e no turismo, como se verá *infra*. No entanto, a produção existente ainda se faz com cunhos de cobre originais do século XIX²¹, utilizando um martelo e não um balancé mecânico. Sob cada batida, a fina folha de ouro transforma-se e na sua face lisa brotam flores, folhas, frutos e símbolos que dão corpo a delicadas peças, apesar do barroquismo que lhes está associado.



Figura 5 - Coração, brinco e arrecada ditos “barrocos”. Fernando Martins Pereira. Fonte: Acervo pessoal da autora, 2015

Através dos séculos, em Portugal, a filigrana foi usada como técnica complementar da joalharia, em alfaias litúrgicas e objetos decorativos, afirmando-se, no século XIX, na execução integral de adornos femininos de gosto popular. Na verdade, essa técnica é tão relevante que todas peças de ouro popular chegaram a ser, erradamente, conhecidas como “filigranas”! No entanto, a filigrana constitui a técnica utilizada em alguns dos adornos mais icónicos como o coração, os relicários e a cruz de Malta, entre outros.

A filigrana portuguesa é executada com dois fios de metal nobre, finíssimos, torcidos num só que é depois batido para se tornar numa fita achatada, finíssima, com a qual se preenchem as estruturas das peças previamente executadas, através de movimentos circulares, formando desenhos tradicionais.

O enchimento da filigrana, na Póvoa de Lanhoso, fazia-se dentro das oficinas e, geralmente, por homens. Contudo, em Gondomar, a filigrana sempre foi executada por mulheres, as *enchedeiras*, que trabalhavam em suas próprias casas, situação que ainda se mantém. Tanto a Póvoa de Lanhoso como Gondomar, afirmaram-se como centros exímios na execução de objetos de filigrana, aperfeiçoando a técnica ancestral, passando-a de geração em geração e transformando a filigrana numa arte nacional de excelência.

A ourivesaria popular e a contemporaneidade

As peças de ouro popular em filigrana, nomeadamente o coração, sofreram um enorme impacto na sua utilização com o advento do turismo, sentido no norte de Portugal, principalmente no Porto, nesse início de século, estimulando a produção filigraneira das peças tradicionais, que voltaram a ser usadas no dia a dia e não apenas em situações de uso etnográfico (FIG. 6 e 7), como vinha acontecendo desde os anos 80 do século XX.



Figura 6 - Jovem com traje regional adornado com ouro popular da Festa das Rosas, Viana do Castelo. Fonte: Foto de Abel Cunha, 2019



Figura 7 - Jovem com traje regional adornado com ouro popular da Festa da Sra. da Agonia, Viana do Castelo. Fonte: Acervo pessoal da autora, 2016.

Dentro da corrente de manutenção e revitalização da filigrana, vários conceitos estão a surgir no mercado e alguns fabricantes investem na integração da filigrana na contemporaneidade com a criação de novos modelos decorados com diamantes, aproximando-os à alta joalharia (fig.6), outros procuram dar uma nova interpretação às peças tradicionais, enquanto outros, ainda, criam novas formas, usando a velha técnica.



Figura 8 - Novas formas de utilização da filigrana. Fonte: Anel Couture, de Eleutério, imagem retirada de <https://www.revistarua.pt/eleuterio-jewels-2/> e Anel Mesh, de Liliana Guerreiro, imagem retirada de <https://lilianaguerreiro.com/>

Dentro dessas novas aproximações à técnica da filigrana, verificaram-se processos interessantes e pioneiros como o da *designer* Liliana Guerreiro que partiu da decomposição de uma peça tradicional – o relicário – em cada um dos componentes filigranados que a constituem, como os *bocais*, o *cheio de ramo* e a *malha*. De seguida, a *designer* concebeu novas jóias, utilizando apenas um desses componentes em cada uma delas e, utilizando uma

geometria rigorosa e poética, criou diversas tipologias de formas depuradas, mas marcadas pela leveza e transparência da filigrana (FIG. 8).

Nesse início de século, a utilização dos elementos estruturais da filigrana ou dos seus desenhos habituais têm sido utilizados por uma nova geração de ourives e de criadores, conciliando o barroquismo da filigrana tradicional e o minimalismo da contemporaneidade, utilizando o poder criativo aliado à plasticidade e força da técnica e assim “e assim projetando para o futuro uma das principais técnicas da ourivesaria popular do passado.

Referências e bibliografia consultada

BASTOS, Paixão. **No coração do Alto Minho** (a Póvoa de Lanhoso histórica e ilustrada). Braga: Imprensa Henriqueira a Vapor, 1907.

CRUZ, António. Ourivesaria. In LIMA, Fernando de Castro Pires de (dir.). **A arte popular em Portugal**. Lisboa: Verbo, 1963.

MOTA, Rosa Maria dos Santos. **O uso do ouro nas festas da Senhora da Agonia**, em Viana do Castelo. Porto: UCP, CIOMP, CITAR, 2011.

OLIVEIRA, Camilo. **Concelho de Gondomar**. Porto: Livraria Avis, 1979.

PIMENTEL, Alberto. **O Porto na berlinda: memórias d'uma família portuense**. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1894.

SANTOS, Manuela Alcântara. **Ourives de Guimarães: ao serviço de Deus e dos homens**. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, 2009.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Tesouros privados: a joalharia na região do Porto (1865-1879)**. Porto: CIONP; CITAR; UCE-Porto, 2012.

Recebido: 06/09/2019. Aprovado: 16/11/2019

Cibercidades e a desigualdade social: a tecnologia digital como ferramenta inclusiva em comunidades periféricas

Ana Paula Lima
Viviane Gomes Marçal

Ana Paula Lima

Graduada em Design de Ambientes, pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Técnica em Edificações, pelo Centro Federal de Ensino Tecnológico de Minas Gerais (CEFET-MG). Atualmente trabalha como designer de ambientes na empresa Cleide Amorim - Designer de Ambientes e também atua como voluntária fixa na Organização TETO-MG, na equipe de Diagnóstico.

Viviane Gomes Marçal

Professora de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT) no Instituto Federal de Minas Gerais - IFMG. Departamento/Área - Tecnologias I (IFMG). Doutora em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP (2016). Mestre em Engenharia Civil pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais/CEFET-MG (2010). Especialista em Educação a Distância pela Universidade Estadual de Montes Claros, UNIMONTES (2013). Especialista em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG (2006). Graduada em Design de Ambientes (Decoração) pela Universidade do Estado de Minas Gerais/UEMG (2005).

RESUMO [PT]: As cidades contemporâneas brasileiras foram conformadas em cenário de exclusão social desde suas formações, e as pessoas que possuíam recursos escassos foram isoladas. Estas se viram obrigadas a morar em espaços periféricos com diversos direitos negados e essa situação se mantém até os dias de hoje. Nos últimos anos, é notável perceber a ascensão das cibercidades, fenômeno no qual as cidades físicas se integram aos meios digitais, proporcionando o acesso aos equipamentos da cidade - antes exclusivo para as elites. Entretanto, os espaços de periferia são excluídos desse processo e, assim como na construção das cidades, a periferia ainda permanece privada do acesso à inovação. Dessa maneira, esse artigo tem, como intuito, discutir a situação de invisibilidade a que a população das comunidades periféricas é submetida, e como a tecnologia pode atenuar o problema da exclusão social observada nesses espaços. Busca-se, também, relacionar as maneiras de atuação do designer de ambientes em espaços mais modestos das cidades a fim de compreender de que forma ocorre a relação produto-usuário.

Palavras-chave: cibercidades, periferia, desigualdade social, tecnologia.

ABSTRACT [EN]: Contemporary Brazilian cities have been conformed to a scenario of social exclusion since their formation, and people who had scarce resources were isolated. They were forced to live in peripheral spaces with various rights denied and this situation continues to this day. In recent years, it is notable to notice the rise of cybercities, a phenomenon in which physical cities are integrated with digital media, providing access to the city's equipment - previously exclusive to elites. However, the periphery spaces are excluded from this process and, just as in the construction of cities, the periphery still remains deprived of access to innovation. Thus, this article aims to discuss the situation of invisibility to which the population of peripheral communities is subjected, and how technology can mitigate the problem of social exclusion observed in these spaces. It also seeks to relate the ways in which the environment designer works in more modest spaces in the cities in order to understand how the product-user relationship occurs.

Keywords: cybercities, slums, social inequality, technology.

RESUMEN [ES]: Las ciudades brasileñas contemporáneas se han conformado a un escenario de exclusión social desde su formación, y las personas que tenían escasos recursos fueron aisladas. Sevieron obligados a vivir en espacios periféricos con varios derechos denegados y esta situación continúa hasta nuestros días. En los últimos años, es notable notar el aumento de las ciberciudades, un fenómeno en el que las ciudades físicas se integran con los medios digitales, proporcionando acceso a los equipos de la ciudad, que antes eran exclusivos de las élites. Sin embargo, los espacios de la periferia están excluidos de este proceso y, al igual que en la construcción de ciudades, la periferia sigue privada de acceso a la innovación. Por lo tanto, este artículo tiene como objetivo discutir la situación de invisibilidad a la que está sometida la población de comunidades periféricas, y cómo la tecnología puede mitigar el problema de la exclusión social observado en estos espacios. También busca relacionar las formas en que el diseñador de entornos trabaja en espacios más modestos de las ciudades para comprender cómo se produce la relación producto-usuario.

Palabras clave: ciberciudades, periferia, desigualdad social, tecnología.

Introdução

É perceptível como a tecnologia facilitou o cotidiano dos habitantes. Por diversos meios, as tarefas se tornaram mais simples, a presença das pessoas foi ampliada e a informação, a cada dia, está mais difundida entre a população. A internet é a tecnologia recente que mais tem causado mudanças na sociedade. Os processos foram reformulados e é possível observar o papel do design nesse caminho, pelo seu próprio planejamento, seja pela interação do público com as tecnologias seja sobre a maneira como estas serão percebidas pelos usuários.

Conforme a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD contínua), divulgada pelo IBGE (2018), 64,7% da população brasileira tem acesso à internet, sinalizando cerca de 116 milhões de pessoas conectadas. A maioria dos usuários online utiliza de celulares e computadores para estar presente nesse mundo virtual, sendo esses meios chamados de Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs).

Esse mundo cibernetico está cada vez mais atrelado ao espaço urbano, e a integração da cidade física com a virtual forma as chamadas cibercidades. Considerando que o ambiente digital reduz as distâncias temporais e espaciais, a cibercidade pode ser tida como proposta de uma cidade mais estruturada e democrática, encorajando a reconstituição do laço social, democratizando as gestões e otimizando o tempo e que, além de oferecer novas formas de realizar tarefas, possibilita resolver problemas de *backstage* (como por exemplo, a coleta de lixo, reciclagem, entre outros) de forma mais rápida e eficaz.

Entretanto, a cibercidade não tem caráter igualitário, pois percebe-se que o avanço da tecnologia, atualmente, reforça o isolamento social, libertando algumas pessoas das restrições territoriais – que é a maior vantagem da tecnologia – enquanto outras não têm tal oportunidade, de modo que continuam confinadas em seus universos e impossibilitadas de mover-se para espaços onde possam desfrutar da tal inovação tecnológica. Evidencia também, a desigualdade social, pois os avanços tecnológicos e tudo que o eles têm a oferecer, em sua maioria, aplicam-se em espaços de maior poder aquisitivo.

De acordo com Alencar (2009), a desigualdade tecnológica está relacionada à desigualdade social sendo, portanto, possível deduzir que a população mais atingida pela exclusão social, em razão da impossibilidade de acesso às novas tecnologias, é a residente em bairros periféricos – em sua maioria constituídos de favelas e ocupações. No Brasil, segundo dados do Censo 2010 do IBGE, 11,4 milhões de pessoas vivem nesses espaços, sendo que a maior parte não tem acesso a serviços básicos. O Rio de Janeiro é a cidade com a maior população periférica brasileira, em números absolutos sendo 1,4 milhão de pessoas, o que representa 22,2% da população do Estado. Entre as capitais brasileiras, analisadas proporcionalmente aos seus respectivos Estados, a cidade com a maior proporção de residentes em favelas é Belém, com 54,5%, seguida por Salvador (33,1%), São Luís (23,0%), Recife (22,9%) e Rio de Janeiro (22,2%).

A pobreza nas metrópoles brasileiras explicita a desigualdade social onde, de um lado nota-se a cidade formal e que é campo dos investimentos públicos e privados, e do outro, a cidade informal na qual não há os equivalentes benefícios (MARICATO, 2000).

Assim, torna-se importante discutir sobre as tecnologias digitais inseridas no âmbito urbano e os benefícios que elas podem oferecer para os espaços periféricos, bem como também, relacionar as maneiras de atuação do designer de ambientes em espaços mais modestos das cidades e o papel da educação nesse processo.

Num primeiro momento, há a compreensão da formação das cidades contemporâneas e a desigualdade social nelas existente até o momento em que se tornam cibercidades. Posteriormente, busca-se apontar interações entre os cidadãos e tecnologias digitais e compreender de que forma ocorre a relação produto-usuário. No momento final, discute-se a inserção da tecnologia digital em ambientes periféricos e o papel do designer de ambientes nesses espaços.

1. Formação das cidades brasileiras e as comunidades periféricas

As cidades foram espaços criados pelos homens, segundo Lemos (2007), para organizarem a vida comum, e as cidades modernas, similares ao modelo que vivenciamos atualmente, surgiram no fim do século XIX. Entretanto, após a Revolução Industrial, ocorreram diversos processos de alteração na cidade. Houve o surgimento de novos ofícios produtivos e financeiros, acesso a novos materiais e a modificação de como os sistemas do território funcionavam.

As cidades brasileiras, nos moldes do que se conhece por cidade, iniciaram seus processos de urbanização com a chegada dos portugueses, ao território. Entretanto, de acordo com Bueno (2003), em meados de 1807, quando a família real partiu em direção à sua colônia e quase um ano depois de desembarcarem no porto do Rio de Janeiro, é que a "modernização" do país de fato começou. Com o estabelecimento da família real e sua corte, foram iniciadas diversas "obras de remodelamento do Rio: charcos foram drenados, ruas ampliadas e calçadas construídas, novos e sumptuosos bairros [...] e a rua Direita toda modernizada." (BUENO, 2003, p. 137). O que antes era horrendo aos olhos da monarquia, adquiriu nova feição.

As reformas urbanas realizadas no espaço brasileiro, no final do século XIX e início do século XX, mais especificamente em meados de 1875, baseavam-se no urbanismo moderno. Segundo Villaça (1999), eram realizadas obras de "melhoramentos e embelezamentos", desprezando o passado colonial e impondo novas ideologias ao espaço. Foi, também, um período em que a população pobre era excluída desse processo inovador e expulsa para os morros e periferias das cidades. Reforçava o caráter higienista das renovações citadinas, onde as mudanças eram articuladas entre saneamento ambiental, embelezamento e segregação territorial (MARICATO, 2000).

Quase 15 anos após esse momento, ocorre a abolição da escravatura, em 1888, como resultado de uma forte pressão sobre o império brasileiro, exercida tanto interna, quanto externamente. Os avanços, anteriormente conquistados (lei Eusébio de Queirós, lei do ventre livre e lei dos sexagenários) foram, em verdade, medidas paliativas para retardar um processo inevitável. Assim, quando promulgada a Lei Áurea, aproximadamente 800 mil escravos foram libertos, todavia, sem qualquer assistência do Estado: foi-lhes negado acesso à educação, às terras cultiváveis e à saúde. Nesse momento, as políticas higienistas já tinham sido implantadas e, portanto, a maioria desses escravos recém-libertos foi em busca dos quilombos ainda existentes ou ocuparam espaços distantes dos centros urbanos para viver (BUENO, 2003).

O processo da não redistribuição das terras e as dificuldades de acesso para os ex-escravos, de acordo com Maricato (2000), confirmam o poder político dos grandes proprietários de terras que foram, portanto, os principais beneficiados pelos amplos investimentos em infraestrutura por parte do Estado para fins de desenvolvimento industrial. A burguesia industrial tinha o poder soberano desse novo mercado, ao mesmo tempo em que não houve ruptura de seus interesses de dominação e, por isso, o processo de urbanização brasileiro possui traços da sociedade colonial.

Na década de 1930, segundo Villaça (1999), com a instauração do Governo Provisório e uma afirmação da industrialização, o país passou a produzir bens duráveis e de produção, além de ter sido observado um maior planejamento urbano das cidades brasileiras. Nesse contexto, o município era a força de produção e, além de ser economicamente eficiente, precisava, também, ser visualmente agradável. Nesse processo, o modo de vida dos cidadãos mudou显著mente (MARICATO, 2000). Nos anos subsequentes até a década de 1980, ainda de acordo com Maricato (2000), a riqueza do país permaneceu bastante concentrada, porém houve uma melhoria de vida de maneira geral. O êxodo rural se intensificou, as cidades grandes tornaram-se maiores e mais cheias e houve a introdução dos apartamentos como forma de moradia. O mercado imobiliário ficou concentrado nas classes média e alta e a população pobre continuava residindo em áreas inadequadas e distantes.

Nas décadas de 1980 e 1990, o Brasil se deparava com alto desemprego, escassas políticas públicas e sociais e a alta da violência (VAINER *et al.*, 2013). O país foi assolado por diversas tragédias "naturais", principalmente enchentes e desmoronamentos, reforçando o problema habitacional vigente. O crescimento urbano sempre foi marcado pela exclusão social, conforme Maricato (2000) e essa desigualdade começou a tomar novas proporções, as casas da população pobre – em especial, as pessoas que compõem a força de trabalho nas cidades – estavam nesses ambientes inóspitos e irregulares e sofriam constantemente com os desastres.

Nota-se, a partir do início do século XXI, um interesse público em urbanização desses espaços periféricos. Houve a criação do Ministério das Cidades (2003), o Conselho das Cidades (2004) e a implementação do Estatuto da Cidade (VAINER *et al.*, 2013). Entretanto, embora tenha havido um maior investimento nesses espaços, nos últimos anos, é evidente a discrepância em relação às áreas ocupadas por pessoas com poder aquisitivo maior. É necessário que o Estado concentre investimentos nas áreas periféricas para possibilitar que a população, nelas residente, tenha acesso à cultura e lazer. Sendo assim, um recorte sobre inovação tecnológica e recursos digitais – e como tais artifícios podem auxiliar nesse processo – mostra-se fundamental.

2. Tecnologias digitais, cibercidades e design

As Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) sempre foram transformadoras na sociedade. As primeiras surgiram na Revolução Industrial e tinham, como principal intuito, realizar serviços mecânicos que, aliados ao avanço do desenvolvimento científico, provocaram notáveis avanços. (CAVALCANTE e SILVA, 2011).

Por TICs, compreendem-se equipamentos, métodos e recursos para aferir a informação e encaminhá-la para diversas formas de comunicação por meio de dispositivos digitais, de acordo com Costa e Menezes (2016). Esse processo está intimamente relacionado à internet e possibilita constante interatividade e ativa participação do usuário pela maneira não-convencional da disseminação da informação e simplicidade em se publicar conteúdo (FONTES e GOMES, 2013). Sendo assim, a internet é a tecnologia fundamental para o surgimento do ciberespaço, proporcionando a popularização dos processos comunicacionais. Atualmente, utiliza-se também, o termo Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDICs) para descrever as novas tecnologias digitais que surgiram.

Considerando o urbanismo, a coleta de dados pelas Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs) sobre determinados locais, serviços e ferramentas, contribui para a construção dos espaços virtuais e a interação em tempo real, entre o mundo físico e o mundo virtual (COSTA e SCHMITZ, 2013). As tecnologias emergentes estão alterando nossas maneiras de

relacionamento e comportamento e isso se reflete na maneira como utilizamos os espaços citadinos. Como Costa e Menezes (2016) bem dissertam:

As novas tecnologias sociais permitem questionar as conexões entre a cidade real e o espaço virtual, já que o uso contemporâneo das TIC tem reflexo nas formas de uso e de apropriação da cidade, fazendo emergir novas necessidades, anseios e perspectivas, sobretudo tendo em consideração uma sociedade urbana cada vez mais pluralista (COSTA e MENEZES, 2016, p. 333).

Quando o espaço urbano é cenário para o uso intenso de Tecnologias de Comunicação e a *Internet das Coisas* (IoT) está presente por todo lado, trata-se de uma cidade inteligente. De acordo com Caragliu *et al.* (2011), uma cidade é considerada inteligente quando ocorrem investimentos em capital humano e social; as infraestruturas de comunicação tradicionais e modernas auxiliam o crescimento econômico sustentável; ocorre a gestão inteligente dos recursos naturais e há melhoria da qualidade de vida, isso tudo sendo possível por meio de um governo participativo.

Segundo Geraldo (2009), a cidade inteligente é um espaço dinâmico e multidimensional, uma interface heterogênea que transita entre o espaço analógico e o virtual. A metrópole do século XXI é um espaço de fluxos, de trocas de informações e experiências e, portanto, o palco de interação entre os cidadãos.

Gomes e Rios (2018), discorrem sobre o termo cibercidades e explicam que as cidades, após passarem pelo processo de adição das tecnologias como parte do desenho urbano, vivenciaram uma reconfiguração dos limites e que, atualmente, eles são mais maleáveis. Portanto, a cidade conquista uma nova dimensão espacial, possibilitando as conexões entre o espaço, os *hardwares*, *softwares* e as pessoas. Mas é preciso atentar-se para o fato de que a cibercidade não substitui a metrópole existente, ela é apenas uma nova configuração do espaço presente. De acordo com Lemos (2004), ocorre uma reconfiguração profunda do meio e evidencia o elo harmonizador que existe entre a cidade virtual e a física, não ocorrendo a total desmaterialização desta. Com as duas cidades sobrepostas, é possível notar que o que as diferencia, de fato, é o fluxo de cada uma. As metrópoles materiais têm, como fluxo, as informações e os habitantes pela malha urbana, enquanto as cibercidades não possuem o trânsito de coisas e, sim, de um espaço eletrônico composto por *bits e bytes*.

A virtualização do espaço urbano traz consigo algumas mudanças substanciais, como, por exemplo, a anulação das distâncias entre os habitantes e, para Bauman (1999), pode-se falar do “fim da geografia”, pois as distâncias geográficas não são mais um empecilho. Conforme Daroda (2012), ocorre a ampliação do sentido de presença e estabelece uma nova forma de experiência. As cibercidades representam a nova maneira de interação das pessoas com o espaço, é dada mais importância aos processos do que às coisas (MARTIN-BARBERO, 2003). O ambiente urbano não pode mais ser considerado um território com delimitações, mas, sim, um sistema de serviços e informações que remete à ideia de urbanização infinita (CUNHA, 2008).

É notável perceber que as pessoas abraçaram a tecnologia de tal maneira que é quase impossível imaginar a vida cotidiana sem ela. Não seria loucura dizer que as cidades ficariam “paradas” caso as ferramentas que hoje estão presentes para facilitar a vida dos cidadãos, deixassem de existir. O ciberespaço possibilitou que a informação estivesse mais acessível e de certa forma, criou um ambiente mais inclusivo (FONTES e GOMES, 2013).

O maior destaque de interação no espaço virtual se dá no meio da comunicação. Segundo Lemos (2004), na cibercidade o ser que não está incluído no ciberespaço é considerado excluído. Fontes e Gomes (2013) explicitam:

A noção de pertencimento a essa sociedade passa pela necessidade de se estar, quase a todo momento, conectado ao mundo, emitindo e consumindo informações. As pessoas buscam facilitar o acesso do outro a elas e estão em constante interação uma com as outras (FONTES e GOMES, 2013, p.71).

As cibercidades potencializam as trocas entre os cidadãos e proporcionam a ocupação de espaços da cidade. Gomes e Rios (2018) reforçam: o espaço urbano torna-se palco para experimentações do uso das tecnologias de informação. As cidades deveriam favorecer “as pessoas como construtoras do espaço urbano” e não o que ocorre atualmente, posto que a lógica capitalista e do consumo privilegiam os fluxos e a velocidade e não o uso e permanência dos locais (GOMES e RIOS, 2018).

Os usuários dessas tecnologias e dos espaços da cidade estão em constante busca por informação e por novidades. Cria-se assim, uma necessidade de urgência e consumo de que é necessário estar conectado para se sentir completo. Assim como a população busca incansavelmente por novidade, o mercado, na mesma intensidade, entrega às pessoas, produtos e serviços.

1. Informação retirada do Documento Design de Serviços, disponibilizada pelo *Design Thinkers Group Brasil*.

Nesse momento, nota-se, claramente, a presença do design de serviços, uma vez que ele é compreendido como uma abordagem que permite projetar serviços mais eficientes e desejáveis para o usuário, de acordo com o *Design Thinkers Group*¹. Os serviços buscam compreender as necessidades do usuário e, dessa maneira, adaptar suas ferramentas para melhor atendê-lo. O designer precisa se atentar ao ambiente onde o serviço será oferecido e captar aquilo que o usuário detectará inconscientemente. A interpretação holística proporciona que os profissionais antecipem desejos dos usuários, proporcionando maior aceitabilidade (STICKDORN, 2014).

Por conseguinte, reforça, mais uma vez, a desigualdade social, uma vez que, quem não tem condições de arcar com tais ferramentas, é excluído de muitas experiências acerca do novo modo de convívio. E assim, o viés democrático do mundo virtual cai por terra, pois quem tem recursos financeiros sempre terá mais acesso à interação virtual.

Dessa forma, com um espaço urbano aterritorial e “sem limites”, a tecnologia presente em quase todos os espaços, e os cidadãos cada vez mais conectados (*wired life*), a cidade e os designers detêm dois desafios principais: fazer com que os espaços já existentes tornem-se interativos para os habitantes do município e fazer com que essa tecnologia abranja os espaços periféricos.

3. Exclusão educacional e a atuação do designer na periferia

Como exposto anteriormente, as periferias brasileiras convergem em uma situação de renegação. E por mais que se note um número crescente de medidas para que as pessoas moradoras desses espaços tenham acesso a serviços básicos, o acesso à informação e à educação ainda é falho. Segundo o documento sobre Exclusão Intraescolar nas Escolas Públicas Brasileiras de abril de 2012, da UNESCO, os estudantes de escolas com melhores equipamentos, melhor infraestrutura, melhores equipes de gestores e com índices de violência menor têm probabilidade de menor exclusão educacional.

Outros dados expostos nesse documento são o de que pretos, pardos e amarelos possuem maior probabilidade de exclusão de aprendizado e que estudantes, oriundos de famílias com melhor ambiente cultural e maior nível socioeconômico, possuem chances reduzidas de serem excluídos do aprendizado, deixando subentendido que as escolas das periferias e seus estudantes, em sua maioria pretos e pardos, possuem menores chances de ter um ensino completo (SOARES *et al.*, 2012).

Levando em consideração esses dados e o que foi discutido nos tópicos anteriores, é possível notar uma possibilidade para a atuação do designer, uma vez que é evidente o caráter mediador que esse profissional possui, segundo o *International of Societies of Industrial Design – ICSID* (2005). De acordo com Krucken (2009), o designer, atualmente, precisa desenvolver soluções de alta complexidade, necessitando de uma visão abrangente do projeto. Para Manzini e Meroni (2009), a maneira de projetar, nos dias de hoje, adota uma visão sistêmica, conferindo, aos designers, um pensamento estratégico e exigindo desses profissionais uma atitude de solucionar problemas sociais complexos com soluções simplificadas.

Portanto, de acordo com Bastani e Possas (2016), o design – em especial o sistêmico – é capaz de elaborar inovações sociais, permite ampliar a cultura e a identidade dos locais onde está atuando e assim sendo, muito pode ser proposto para os espaços periféricos.

Bastani e Possas (2016) também abordam o design participativo, onde é necessário que as pessoas das comunidades participem do processo de projetos e que esses possam ser continuados pela comunidade local (MARCATTO, 2014). Tendo isso em conta, foi proposto um evento com ambiente de interação comunitária onde se pudesse usufruir das tecnologias digitais. É um espaço para proporcionar lazer, difusão de informação e um amparo para o ensino. Um local que proporcione a difusão das TICs e, também, do debate, de maneira que o espaço possa ser amplamente usado por todos os moradores das comunidades periféricas (FIGS. 1 a 3).

O recinto consiste em um espaço para livre uso das pessoas da comunidade, com mesas, computadores e assentos, possibilitando o estudo, a discussão e a oferta de cursos. Possui, também, um ambiente para a interação digital, onde serão disseminadas tecnologias e inovações e, poderão ser acessadas informações, viabilizando oportunidades para a população mais pobre e menos favorecida, em questões educacionais.



Figura 1 - Espaço de uso comum. Fonte: acervo da autora, 2018

O projeto atenta-se para um viés sustentável, não apenas utilizando recursos de baixo custo ou de origem local, mas que provoquem menos danos ao meio ambiente – como, por exemplo, a captação de energia solar e reaproveitamento da água. Propõe-se que esse evento aconteça dentro de uma cúpula geodésica, por apresentar facilidade de montagem em terrenos irregulares, ser um ambiente que possibilita acomodar muitas pessoas e reforçar o



Figura 2 – Espaço de uso comum, interior. Fonte: acervo da autora, 2018.



Figura 3 – Espaço de uso comum, interior. Fonte: acervo da autora, 2018

caráter efêmero. Ademais, são necessários poucos materiais para sua construção além do que essa conformação propicia um conforto ambiental pela arquitetura do espaço. Desta maneira, as cúpulas geodésicas são infraestruturas sustentáveis, econômicas e eficientes e se adequam perfeitamente para o projeto (SOARES *et al.*, 2016).

Considerações finais

Entender a formação do espaço urbano brasileiro e sua carga histórica é essencial para se compreender o porquê de os espaços periféricos existirem até os dias atuais. O descaso perante as comunidades periféricas é representativo e, mesmo depois de medidas e projetos, os ambientes de uso desses grupos sociais continuam com uma grande disparidade dos centros das cidades. É necessário que, além de projetos acerca da malha arquitetônica desses espaços, ocorram medidas efetivas que apoiem o cidadão da periferia.

A tecnologia digital é vista como uma maneira de propiciar essas medidas, pois tem caráter universal, mas também porque é uma ferramenta para ensino e difusão de informação. A *internet*, maior tecnologia digital presente no nosso cotidiano, já se mostrou eficiente em nos possibilitar tanto conhecimento, porém o sucesso em se obter tais informações, varia de acordo com o dispositivo pelo qual ela é acessada. Em quesito de estudos, a experiência pode ser mais eficiente se, também, realizada por computadores e não só por celulares. E, como exposto, a educação é mais bem qualificada quando os estudantes têm acesso a essas tecnologias (TICs).

Esse processo de proporcionar acesso à informação e tecnologia e, consequentemente, oferecer aos moradores de comunidades periféricas mais conhecimento, pode se basear na metodologia de design e na interlocução do profissional, como mediador. Nesse sentido, o designer pode ser entendido como um agente que promove uma solução, considerando o problema dos usuários, do espaço e das oportunidades que a sociedade oferece, para que a solução seja sustentável — econômica, social e ambientalmente.

Portanto, nesse artigo, após explicitar essas conclusões, vimos a importância de propormos um projeto que contemplasse todos esses aspectos, reforçando a atuação do profissional no ambiente periférico como necessária para dar visibilidade a essas pessoas e propiciar que a desigualdade social — mesmo que lenta — se torne menor.

Referências

- ALENCAR, Maria da Glória Serra Pinto de. **Novas tecnologias de informação e comunicação: TICs versus desigualdades sociais no Brasil: possibilidades e obstáculos para o acesso à informação.** In: Jornada Internacional De Políticas Públicas, 4, 2009, São Luís do Maranhão. Anais da IV Jornada Internacional de Políticas Públicas, São Luís, Universidade Federal do Maranhão, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufma.br/jspui/handle/1/271>. Acesso em 13 out. 2019
- BASTANI, Kátia Regina; POSSAS, Diana de Castro. **Design sistêmico para inovação social: a construção de uma oficina de chá para idoso.** Blucher Design Proceedings. Vol. 9. No. 2, 2016, p. 3295-3307.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BUENO, Eduardo. **Brasil, uma história — A incrível saga de um país.** Rio de Janeiro: Ática, 2003.
- CARAGLIU, Andrea; BO, Chiara Del; NIJKAMP, Peter. **Smart Cities in Europe.** Journal of Urban Technology. Vol. 18. No. 2, 2011, p. 65-82.
- CAVALCANTE, Zedequias Vieira; SILVA, Mauro Luis Siqueira da. **A importância da revolução industrial no mundo da Tecnologia.** EPCC - Encontro Internacional de Produção Científica, 7, Maringá, Paraná, 25 a 28 ago. 2011. Anais do VII EPCC - Encontro Internacional de Produção Científica. Maringá: Cesumar, 2011. Disponível em: <http://rgomes.yolasite.com/DOCs.php>. Acesso em: 31 de mai 2018.
- COSTA, Carlos Smaniotto; SCHMITZ, Rosita Maria. **As modernas Tecnologias de Informação e Comunicação e o espaço público: explorando as fronteiras de uma nova relação.** Revista de Geografia e Ordenamento do Território, Coimbra, nº 3, p. 197-229, jun. 2013,
- COSTA, Carlos Smaniotto.; MENEZES, Marluci. **A agregação das tecnologias de informação e comunicação ao espaço público urbano: reflexões em torno do projeto CyberParks** — COST TU 1306. Revista Brasileira de Gestão Urbana. No. 8, 2016, p. 332-344.
- CUNHA, Érika Jorge Rodrigues da. **A natureza do espaço urbano: formação e transformação de territórios na cidade contemporânea.** 2008. 145 fls. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Escola de Arquitetura, Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- DARODA, Raquel Ferreira. **As novas tecnologias e o espaço público da cidade contemporânea.** 2012, 122 fls. Dissertação (Mestrado em Planejamento

Urbano e Regional) — Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FONTES, Gabriela Scroczyński; GOMES, Icléia Rodrigues de Lima. **Cibercidades: as tecnologias de comunicação e a reconfiguração de práticas sociais.** Dissertação Revista Informação & Informação, Londrina, v. 18, n. 2, p. 60 — 76, maio/ago. 2013

GERALDO, Luís Gustavo Bueno. **A galerias do virtual: o ciberflâneur e a produção artística no ciberespaço.** 2009, 101 fls. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GOMES, William Girundi; RIOS, Igor Gourlat Toscano **O designer como hacker do espaço urbano,** COLÓQUIO INTERNACIONAL DE DESIGN 2017, Blucher Design Proceedings, Volume 4, 2018, p. 595-606, Disponível em: www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-designer-como-hacker-do-espao-urbano-28162. Acesso em: 13 out 2019.

KRUCKEN, Lia. **Design e território: valorização de identidades e produtos locais.** São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LEMOS, André. **Cibercidade: as cidades na cibercultura.** Rio de Janeiro: E-papers, 2004, pp. 19-26. Disponível em: <https://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/modelo.pdf> Acesso em: 13 out. 2019

LEMOS, André. **Cidade-ciborgue: a cidade na cibercultura.** Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. [S.l.], n. 8, fev. 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1385>. Acesso em: 13 out. 2019.

MANZINI, Ezio; MERONI, Anna. **Design em transformação.** In: KRUCKEN, Lia. Design e Território: valorização de identidade e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 13-16.

MARCATTO, Celso. 2014. **Agricultura Sustentável: Conceitos e Princípios.** Disponível em: <https://permacoletivo.files.wordpress.com/cartilha-agricultura-sustentavel.pdf>. Acesso em 13 out. 2019.

MARICATO, Ermínia. **Urbanismo na periferia do mundo globalizado: metrópoles brasileiras.** São Paulo em Perspectiva. Vol. 14. No. 4, 2000, p. 21-33.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Globalização comunicacional e transformação cultural.** In: Moraes, Dênis de. (Org.). Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 57-86.

SOARES, J. F.; FONSECA, I. C.; ALVARES, R. P.; GUIMARAES, R. R. M. **Exclusão intraescolar nas escolas públicas brasileiras:** um estudo com dados da prova Brasil 2005, 2007 e 2009. Brasília: Unesco Brasil, 2012

SOARES, Theska Laila de Freitas *et al.* **A relação entre biomimética e a geodéssica de Buckminster Fuller no planejamento de construções sustentáveis.** Congresso Luso Brasileiro para o planejamento urbano, regional, integrado e sustentável, 7,05 a 07 out. 2016, Maceió. Anais VII Congresso Luso Brasileiro para o Planejamento Urbano, Regional, Integrado e Sustentável, Maceió: Pluris, 2016, p. 1-11.

STICKDORN, Marc. **Isto é Design Thinking de Serviços.** Porto Alegre: Bookman, 2014.

VAINER, Carlos. *et. al.* **Cidades Rebeldes: passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil.** Boitempo Editorial, 2013.

VILLAÇA, Flávio. **Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil.** In: DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos. *O processo de urbanização no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 169-243.

Recebido: 15/10/2019. Aprovado: 16/12/2019

Reflexões sobre a cultura material em tempos de isolamento social

Maira Pereira Gouveia Coelho

Maira Pereira Gouveia Coelho

Graduada em Design de Moda pela UFMG (2014); especialista em Cenografia pelo Galpão Cine Horto (2016) e em Programa de residência Artística pela Fundação Clovis Salgado (2019) e mestrandna em Design pela UEMG. Tem experiência como docente na Índia na faculdade Arch Academy of Design (2016-2017), onde, além de trabalhar como educadora também contribuiu coorientando trabalhos de conclusão de curso, desenvolvendo workshops, instalações para o campus, escrevendo artigos para a revista da instituição e organizando visitas de campo em diversos locais do estado do Rajastão.

Contato: mairagouveia@gmail.com

RESUMO [PT]: O presente estudo busca pensar as relações com a cultura material em tempos de isolamento social, ou seja, como estar confinados em casa pode nos levar a construir uma disruptão na forma como nos relacionamos com os objetos cotidianos. Partiremos da análise de alguns trechos de filmes para pensar como é possível ter uma relação mais afetiva com a cultura material e como essa possibilidade de afeto pode nos levar a relações mais profundas de empatia, ecceidade e interação com os outros seres, humanos ou não. Rejeitando o antropocentrismo, esta pesquisa se baseia nos conceitos de ontologia plana para pensar como o isolamento social pode ativar novas formas de nos relacionarmos com a materialidade circundante, repensando o paradigma de consumo em que estamos inseridos.

Palavras-Chave: Cultura material; isolamento social; design; afeto; ontologia plana.

ABSTRACT [EN]: The present study seeks to think about the relationships with material culture in times of social isolation, that is, how being confined at home can lead us to build a disruption in the way we relate to everyday objects. We will start from the analysis of some excerpts from films to think about how it is possible to have a more affective relationship with material culture and how this possibility of affection can lead us to deeper relationships of empathy, ecceity and interaction with other beings, human or not. Rejecting anthropocentrism, this research is based on the concepts of flat ontology to think about how social isolation can activate new ways of relating to the surrounding materiality, rethinking the consumption paradigm in which we are inserted.

Key words: Material culture; social isolation; design; affection; relational ontology.

RESUMEN [ES]: El presente estudio busca pensar en las relaciones con la cultura material en tiempos de aislamiento social, es decir, cómo estar confinado en el hogar puede llevarnos a crear una interrupción en la forma en que informamos a los objetos cotidianos. Comenzaremos con el análisis de algunos extractos de películas para pensar en cómo es posible tener una relación más afectiva con la cultura material y cómo esta posibilidad de afecto puede llevarnos a relaciones más profundas de empatía, ecceidad e interacción con otros seres humanos. o no. Rechazando el antropocentrismo, esta investigación se basa en los conceptos de ontología plana para pensar cómo el aislamiento social puede activar nuevas formas de relacionarse con la materialidad circundante, repensando el paradigma de consumo en el que estamos insertos.

Palabras clave: Cultura material; aislamiento social; diseño; afecto; ontología plana

Introdução

"If you hold a stone
Hold it in your hand
f you feel the weight
You'll never be late
To understand"
Caetano Veloso

No artigo a seguir gostaríamos de pensar a partir da perspectiva do campo do design sobre um assunto latente: o isolamento social. Em função de uma pandemia em escala global, grande parte da população mundial teve que se submeter à reclusão quase que completa aos seus lares. Pretendemos neste texto, elucidar sobre como essa disruptão no cotidiano pode estimular as pessoas a construírem novas relações com a cultura material.

Obstáculos para remover obstáculos

Iniciamos nossas reflexões em torno das relações com a cultura material a partir da cena inicial do filme "2001- Uma odisseia no espaço" (KUBRICK, 1968). Durante o capítulo denominado "O amanhecer do homem" (FIG. 1) ao utilizarem-se de um osso como ferramenta, os macacos lançam a raiz, o radical da condição humana ao espaço, naquilo que se tornará uma espaçonave, na cena seguinte. Acompanhamos, no desenrolar da cena, um macaco aprendendo a usar um osso. Essa cena representa uma metáfora dos macacos se tornando seres "inteligentes" ao aperfeiçoarem uma *techné* e passando a usar o osso como arma para matar a caça e sobrepujar os inimigos. O osso seria uma alegoria, a partir da narrativa do filme, ou seja, nosso primeiro objeto, a primeira ferramenta humana, aquilo que nos afirma como seres humanos e, simultaneamente, o início da cultura material em que hoje estamos mergulhados.



Figura 1 - Frames do filme "2001- Uma odisseia no espaço". Fonte: Kubrick, 1968
Disponível em: <https://tinyurl.com/ydgj86s6> Acesso 19/05/2020

Segundo Flusser (2009), estamos nos afogando num caminho sem fim de objetos, tecnologias, vídeos e textos que, ao mesmo tempo em que nos auxiliam a caminhar, também atravancam nosso caminho. Em livro sobre o tema, o autor chama o design de "obstáculo para remover obstáculos". Temos no carro um exemplo para elucidar esse conceito. Criamos automóveis para agilizar nosso trajeto de um destino a outro, mas, os automóveis, em conjunto, geram trânsito, local em que ficamos engarrafados e, consequentemente, ao alcançar nosso destino, necessitamos de um lugar para guardar o automóvel. Neste processo, inventamos estacionamentos, um obstáculo secundário para remover/guardar o obstáculo carro. Além disso, a partir dos carros surgem as multas de trânsito, guardadores de carros, oficinas mecânicas, lava-jatos, poluição atmosférica e uma lista sem fim com a qual poderíamos seguir enumerando serviços, profissões e problemas ligados aos obstáculos-carros. Em suma, o carro, um objeto para acelerar nosso caminho, acaba por se transformar num obstáculo.

Nesse momento, grande parte da população mundial encontra-se isolada em suas casas. É importante, antes de tudo, ressaltar que esse é um privilégio que não se aplica a toda a população, tendo em vista que muitos profissionais

relacionados a trabalhos essenciais precisam colocar suas vidas em risco, diariamente, para prestar os serviços sem os quais nossa sociedade entraria em colapso. Outros ainda, vivem em favelas, aglomerados urbanos e comunidades, como nos muitos complexos urbanos brasileiros. Há, também, as pessoas das comunidades rurais numa situação de vida marginal, tendo que dividir parcos e pequenos cômodos com uma grande quantidade de membros familiares. Além disso temos, no Brasil, a gravíssima situação das populações indígenas, sobre as quais não teremos condição de nos aprofundar no decorrer desse estudo.

Aqueles de nós que pertencem a uma classe média, em grande parte das vezes branca, que habita os centros urbanos, com acesso aos bens e serviços básicos, que podem trabalhar de casa ou de alguma forma possuem os meios e possibilidades de cumprir o isolamento, têm portanto, uma oportunidade quase única de rever as relações com a entidade lar e com os objetos que conosco a coabitam.

Trazendo as coisas de volta à vida

Para pensar nessa relação com a cultura material partimos dos conceitos de horizontalidade nas relações entre objetos e pessoas. Essa horizontalidade é denominada de diversas maneiras por diferentes teóricos, tais quais; ontologia plana e interação (BARAD, 2007), agência (MILLER, 2009; INGOLD, 2012; GELL, 2018), ator-rede (LATOUR, 2012), entre outros. Estas são terminologias heterogêneas unidas por um eixo comum: a consciência que os estudiosos da cultura material, especialmente da antropologia, têm desenvolvido sobre a realidade, de que os objetos constituem a realidade horizontalmente conosco. Segundo estas teorias, os objetos existem em igualdade ontológica com o ser humano, ou seja, rejeita-se a perspectiva antropocêntrica do homem como o único agente social e passa-se a observar como a realidade é constituída a partir de diversos outros agentes que moldam como habitamos o mundo e mesmo quem somos.

Aprofundamo-nos, desta forma, numa reflexão sobre a casa em si. O antropólogo Miller (2013) afirma que a casa constitui um dos seres/entidades mais imponentes no nosso imaginário. Ele exemplifica que sua autoridade é tão profunda que as casas antigas e abandonadas desenvolvem e materializam seus próprios espíritos, que chamamos de fantasmas.

No filme “Sombras da Vida” (2017), acompanhamos a relação de uma dessas entidades intrarrelacionais fantasma-casa, podendo vivenciar, durante a narrativa, uma existência a partir da perspectiva desse ser “quase eterno”, e empatizar com o esvaziamento experienciado pelo ser, das diversas relações apresentadas de esvaziamento das próprias relações humanas demonstradas ao longo do filme, a partir das vivências de diferentes habitantes da casa. O filme tem caráter existentialista e torna a casa um personagem muito marcante na narrativa, ilustrando como, apesar de cada habitante de uma casa se apropriar dela de alguma forma, a casa é uma entidade por si própria (FIG. 2).

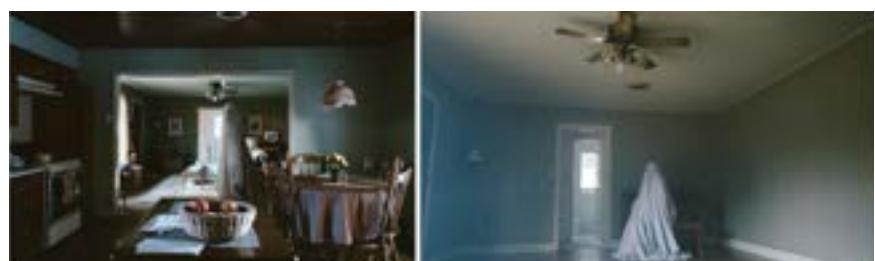


Figura 2 - Frames do filme “Sombras da Vida”. Fonte: David Lowery, 2017
Disponível em: <https://tinyurl.com/ydgj86s6> Acesso 19/05/2020

Refletindo ainda sobre essa imagem da entidade-casa e os objetos que nela habitam, recordamos de um exemplo que explicita esse poder dos objetos sobre as nossas vivências dentro do lar, ao lembrar a animação que marcou o imaginário popular nas últimas décadas com personagens característicos, afinal quem não assistiu ao popular filme “A Bela e a Fera” (1991) com seus tão carismáticos trabalhadores do lar, que enfeitiçados a se tornarem objetos, coordenam a casa, conversam entre si, auxiliam os personagens principais e até mesmo moldam os rumos da trama? (FIG. 3). Quem mais em tempos de isolamento social e solidão, assim como a Bela, anda trocando confidências com seu guarda-roupa? Sobre esse universo silencioso e particular do mundo dos objetos é que nos aterremos daqui pra frente.



Figura 3 - Frames do filme “A Bela e a Fera”. Fonte: Studio Disney, 1991
Disponível em: <https://tinyurl.com/ydgj86s6> Acesso 19/05/2020

No filme “Mulheres do Século 20” (2016), a artista Abby, interpretada por Greta Gerwig, realiza o projeto de fotografar os seus objetos. O trabalho é inspirado numa obra similar do próprio diretor Mike Miller, que fotografa os objetos de suas sobrinhas, num processo de construção de uma narrativa e, ao mesmo tempo, de uma espécie de curadoria. Abby, ao falar sobre si, constrói, simultaneamente um diálogo com trajetórias de outras mulheres, enquanto registra objetos cotidianos reconhecíveis em diferentes contextos geográficos e culturais (FIG. 4.) A partir dessas fotografias, nos damos conta de que os objetos que constituem nossa rotina, nos revelam tanto quanto nossos discursos.

A trama nos faz refletir sobre nossas relações com nossos objetos/obstáculos rotineiros, que auxiliam e muitas vezes dão sentido à nossa vida. Como afirma Ingold (2012), trazer as coisas de volta à vida é nos permitir ser com elas e a partir delas. Assim como uma pipa ganha vida ao ser com o vento, e o peixe se imbui de vida ao ser no fluxo da correnteza aquática, exemplos elucidados pelo próprio autor da noção de vida; a personagem Abby ganha vida ao ser/dançar com o quarto que ela habita numa das cenas emblemáticas do filme. Que possamos, nesse momento de reclusão, buscar oportunidades de ser/dançar com nossos quartos, sofás, salas, paredes, chaves, e que, acima de tudo, tenhamos a oportunidade de construir uma experiência emancipadora e não escravizante com os objetos. É o que Flusser resume como “emergir do mundo para experienciá-lo” (2009, p. 297).

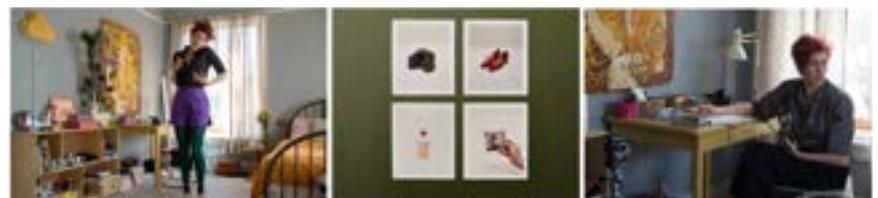


Figura 4: Frames do filme “Mulheres do século 20”. Fonte: Mike Miller, 2016
Disponível em: <https://tinyurl.com/ydgj86s6> Acesso 19/05/2020

Na contramão desse pensamento que busca um relacionamento mais significativo com as coisas, inúmeras marcas tentam recuperar, de alguma forma, o ritmo de consumo, por meio de enxurradas de propagandas, cupons e promoções nos meios de comunicação virtuais e de uma profusão de anúncios nas redes sociais, orquestradas por algoritmos que tentam rastrear os objetos de desejos da população a partir dos microfones, das telas e dos GPS.

Enquanto isso temos, pela primeira vez em muito tempo, a oportunidade de rever com mais calma nossa relação com a cultura material circundante e aproveitar essa oportunidade para criar e recriar nossos próprios objetos, desenvolvendo e resgatando técnicas e manualidades, como bordados, crochês entre outras técnicas, que servem não apenas para dar vida a novos objetos, mas também como calmantes, em forma de arte-terapia e paliativos para a ansiedade e o medo que, naturalmente, nos afigem nesses tempos de pandemia.

Mais do que uma tentativa de pseudominimalismos, como as novas modas incentivadas por séries do Netflix, que nos falam em buscar alegria nos objetos, a busca na ontologia plana é de nos reconectarmos profundamente com estes objetos para que possamos respeitá-los e viver, com eles, experiências de uma nova natureza, modificando, de forma mais profunda, nossas relações com a cultura material. Não estamos, portanto, em busca de novas experiências, como explica Benjamin (2012), mas sim, de possibilidades de emancipação. Nas palavras desse autor, o que as pessoas desejam “é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja” (p.58). Esse outro tipo de relação com a cultura material, permite o reconhecimento da dimensão aurática dos objetos e muda nosso estado fundamental. Deixa uma espécie de marca, rastro, em nosso ser. Desta forma, estas experiências não são passageiras e esvaziadas como as emoções, como o autor afirma, não são empobrecidas. Elas, deixam vestígios.

Sobre experiências e intrações

É o que Espinoza (2008) elucida como o afeto. Esse afeto não necessariamente é positivo, ele pode gerar incômodos, medos, mas, o importante é que gera uma espécie de transformação profunda em quem somos e que Barad (2007) denomina como o processo de *intração*, termo cunhado pela autora. Segundo ela a *intração* é fundamentalmente diferente da interação, pois não se reconhecem duas entidades separadas. Estamos assim em constante construção, desconstrução e reconstrução a partir dos objetos, como afirma Morin (2015), compreendendo “o elo inseparável entre o observador e a coisa observada” (p.12). Buscamos a ontologia plana para que possamos usar esse tempo de isolamento numa tentativa de ressignificar estas relações do afeto com a casa e os seres/objetos que conosco coabitam.

A capacidade de repensar a cultura material representa, portanto, nossa possibilidade de repensar as relações conosco e com os outros seres no mundo. Dentro desse processo de objetificação e esvaziamento das relações, cada vez mais estimulado na sociedade capitalista, cremos que, talvez se tivermos uma relação mais afetiva e emancipatória com os objetos, possamos voltar a ter uma relação mais afetiva com as pessoas.

Um exemplo desse processo se dá no filme Tóquio (2008), de Michel Gondry (FIG. 5). Nesse filme, a personagem principal, sem entender muito seu propósito na vida e em meio a uma crise existencial, em que todos os outros parecem ter “funções” na sociedade, se transforma numa cadeira. Depois desse processo doloroso e assustador, ela, ao aceitar sua condição de objeto, de alguma forma se adapta e acha nessa nova condição uma capacidade de ser livre. O filme é bem profundo e permite ainda outras leituras, mas nos detemos a essa devido ao escopo limitado do artigo. Uma parábola similar ocorre no conto Coisas, de José Saramago (1978), em que as pessoas são postas no lugar das coisas e buscam, após isso, sua libertação.



Figura 5: Frames do filme “Tokio”. Fonte: Michel Gondry, 1991.
Disponível em: <https://tinyurl.com/ydgj86s6>. Acesso 19/05/2020.

Considerações Finais

Pretendemos, com esse sucinto artigo, apresentar os conceitos relacionados à ontologia plana aplicando a teoria à análise de alguns filmes, na tentativa de que possamos usar esse período de isolamento social em nossas casas para refletir sobre nossas relações de afeto, carinho, cuidado mútuo e consumo com os objetos que habitam conosco em nosso lar. Objetos estes, que nos proveem, muitas vezes, de uma vida mais confortável e amena.

A presente reflexão surge para que, ao invés de projetar objetos e nos relacionar com eles de forma a serem obstáculos para remover obstáculos, ou “pedras no meio do caminho”, como diria o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade e que pesam na nossa existência e acelerando nossa queda, que possamos projetá-los e vivenciá-los como experiências de leveza e transformação como paraquedas, que nos permitam, como afirma o pesquisador-indígena Krenak, “adiar o fim do mundo” (2019). Que possamos segurar a pedra, sentir seu peso, e que não seja tarde demais para compreender, como afirma Caetano Veloso no pôrtico deste ensaio.

Que possamos usar esse tempo para observar nossos companheiros rotineiros, deixar que esses objetos ajam sobre nós, nos revelando novas alternativas e formas de habitar, coabitar e cocriar com eles. Reconhecendo neles a agência para que esse processo de isolamento seja uma oportunidade de ver quais são de fatos os bens essenciais, repensar excessos, resgatar e reencontrar a beleza de objetos antigos, pensar na possibilidade do conserto e novas formas de usos, refletir sobre o processo de limpeza e manutenção e em quem os executa. Mudar móveis de lugar e perceber como essa mudança nos reconfigura de diversas maneiras. Repensar a relação com o lixo e com o descarte e, acima de tudo, ter a oportunidade de repensar o processo de objetificação e o hábito capitalista de ver todos os seres e coisas como descartáveis.

Mais do que limpar afetuosa e não mais terceirizar esse serviço, que para além disso, possamos, simultaneamente, apreciar o trabalho de quem faz esse cuidado, zelando pela limpeza e organização de nossas casas, muitas vezes num processo imperceptível. Que possamos assim, usar o isolamento, em casa, para tirar o véu do cotidiano que invisibiliza as coisas e as pessoas. Afinal, como afirma o Comitê Invisível: “não são as razões que fazem as revoluções, são os corpos” (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 7), que nos apropriamos de nossos corpos-casas para começar pequenas revoluções.

Para os leitores que ficaram inquietos e curiosos com esse passeio de referências tão heterogêneas e dispostos a refletir um pouco mais sobre a nossa relação com a casa a partir de filmes, indicamos ainda os filmes “Encaixotando Helena” (1993) e “Ex-Machina” (2014), que propõem outras interessantes reflexões das relações, especialmente dos corpos-mulheres com os corpos-casas. Indico ainda o livro da historiadora Silvia Federici: O Ponto Zero da Revolução, que analisa as origens e consequências do trabalho doméstico na sociedade capitalista.

Referências e bibliografia consultada:

- BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning.** London: Duke University Press, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____, Walter. **Estética e Sociologia da Arte.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- COMITÊ INVISÍVEL. **Motim e Destituição.** Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática.** São Paulo: Escuta, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GELL, Alfred. **Arte e Agência.** São Paulo: Ubu, 2018.
- INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede.** Salvador: EDUFBA, 2012.
- _____, Bruno. **Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design.** Agitprop n.58 (ano 6), 2009.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2015.
- SARAMAGO, José. **Objecto Quase.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

Recebido: 19/05/2020. Aprovado: 30/06/2020

Relato de experiência: a Quarentena Poetiqa como resistência de um grupo teatral.

João Valadares

João Paulo Valadares Coimbra

Mestre em artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG). Fundador, ator e diretor da Preqaria Cia. de Teatro.

A ordem é essa: primeiro a vida, depois o resto. Então o teatro, que é uma arte essencialmente presencial que aglomera pessoas teve que fechar por conta da pandemia causada pelo novo Corona Vírus. Durante o isolamento social, não podíamos seguir com as atividades de nossa Associação tais como as apresentações da *Preqaria Cia de Teatro* em escolas, empresas, festivais e teatros; os espetáculos e workshops de outros artistas e companhias que recebemos no *Centro Cultural Nacional Teatro Preqaria*; as aulas da *Escola Livre de Artes* nas áreas do teatro, dança, música e capoeira; outros projetos como o cineclube *Cinefilia* e o saraú musical *Arte Brasil*, os festivais como a *Temporada de Teatro de Sete Lagoas* e o *Curta Teatro – Festival de Cenas Curtas de Sete Lagoas*.

Na segunda feira, dia 16 de Março de 2020, mesmo antes dos decretos dos governos municipais e estaduais que fecharam bares, lojas, cinemas, teatros, parques, e todos os espaços que provocam aglomerações, tomamos a decisão de fechar o Centro Cultural para evitar o possível contagio de artistas, alunos, espectadores e equipe de colabores.

Naquela segunda-feira de março, havíamos desmarcado o ensaio da manhã e começamos a tomar providências da manutenção do espaço que ficaria fechado a partir daquele dia. À tarde, enfrentamos um problema com cupins que estavam atacando o cenário de madeira do espetáculo *Nosso Estranho Amor*. Para fechar, precisávamos tomar a decisão do que fazer com os materiais consumíveis, onde guardar cada coisa, descartar o que iria perder, tirar as coisas da dispensa e da geladeira, enfim, seria o último dia que iríamos ao teatro, necessitávamos nos preparar.

Enquanto vivia aquela sensação de guerra, em que precisávamos bater em retirada, me passou pela cabeça um verso: "É guerra, vamos para casa lutar com a nossa própria solidão". Tive uma ideia e propus ao grupo: gravar vídeos com atores declamando poemas para alimentar as redes sociais enquanto estivéssemos sem atividades. No teatro as decisões são rápidas, trabalhamos um conceito de jogo, de ação e reação, que prescinde de um estado de prontidão, uma disposição para o *hic et nunc*¹, que nos impulsiona para a resposta imediata. Quem estava lá, apesar do desanimo com a situação e o cansaço, se animou. Foi um grande esforço de todos, começando o trabalho no meio da tarde, separando os poemas, preparando a câmera, experimentando uma iluminação. E depois as gravações com várias tomadas, buscando organicidade e verdade nos textos ditos. Fizemos uma maratona que foi até as 00:45 da madrugada do dia seguinte. Em um único dia, nove horas seguidas, gravamos mais de dez vídeos. Também já saímos de lá com um nome para o projeto: *Quarentena PoetiQa*.

1. Em latim: aqui e agora.

A proposta inicial era postar aqueles vídeos a partir do dia seguinte até a próxima semana, não sabíamos então quanto tempo o *lockdown* duraria. Assim fizemos, postamos em nossas redes sociais e plataformas de vídeo um poema por dia e quando os vídeos acabaram passamos a fazê-los em casa. O retorno positivo do público nos meios digitais nos levou a um movimento subsequente, um encontro presencial para declamar poesia on line por vídeo conferência. Assim nasceu um segundo projeto que recebeu o nome de *Saraú PoetiQo* e que, desde então, acontece todos os domingos as 19 horas.

1. Crisálida

Cartilha

Ao caminhar no sol/ perdure no calor dos raios/ para flertar com eles as violetas./ Vai entender sem muito esforço que brisa é água corrente/ e sombra, uma piscina natural./ Mastigando um tomate/ tente tirar o gosto da língua./ perceba o cheiro com as bochechas,/ tateie os líquidos,/ os sólidos,/ o quanto saliva até engolir./ E na tristeza,/ Evite se acomodar com os sonhos/ Não reconstrua o quarto daquela noite,/ Não escreva um novo poema,/ Nem planeje pular da janela./ Apenas se envolva/ Em um abraço./ Fragilizado, vai desfazer o sorriso besta que carrega nessa cara besta/ Vai enfrentar a dor com o apoio de um amigo./ E se chover, chova também./ Seja uma gota pequenina/ para inundar, na medida do impossível,/ o deserto que costuma chamar de vida./ Incontestavelmente o céu irá se abrir,/ mas seja cauteloso/ e antes de olhar para alguém,/ certifique-se que os olhos não estarão guardados/ no dia distante em que conheceu a felicidade.../ E se de fato beijar uma mulher/ não o faça por pretexto.

Não menospreze esses pequenos absurdos, / lembre-se dos tomates e tire o gosto do cérebro/ (faça trocar mais do que saliva)./ Assuma de uma vez por todas que não pode fingir que é tão pouco./ Que não é intenso,/ que não se completa./ E se quando olhar, ver,/ se o fim de tarde morar em seus olhos,/ use-o como pretexto,/ porque o beijo vale a pena.²

2. O poema *Cartilha* compõe o livro “Clichês e Flores” em fase de elaboração

A partir de agora gostaria de refletir um pouco sobre os acontecimentos até aqui. Como os vídeos e os encontros *on line* aconteceram e evoluíram com o passar do tempo, quais recursos de linguagem foram explorados? E também, como estamos falando de arte e poesia, como estamos falando de projetos culturais durante uma situação extremamente difícil, com pessoas doentes e morrendo em escala alarmante, vou falar do sentimento que acompanha cada uma dessas etapas. Para Humberto de Campos, nos estudos teóricos sobre poesia brasileira até o primeiro quarto do século XXI tendia-se a tratar o sentimento, o conceito e a imagem como formas artificiais, ou no máximo dando-lhe sentidos estritos. Campos pensava a poesia de uma forma mais abrangente e fez uma bela descrição da poesia a partir desses três conceitos primordiais:

A poesia foi, inicialmente, sentimento. O homem escutou a voz íntima que lhe falava em silêncio, e cantou. Pouco a pouco, porém, à proporção que ia sentindo a vida e a beleza das coisas que o rodeavam, começou a recorrer a estas para definir e dar corpo à sua emoção. E a imagem apareceu, ornando, enfeitando, enriquecendo a poesia. Posteriormente, com o amadurecimento da razão, com a extensão do espírito filosófico, surgiu o conceito. E conceito e imagem tornaram-se as duas asas do inseto de ouro, de que foi crisálida o coração. (CAMPOS, 1935, p.07).

Como poeta e amante da poesia vejo com assombro como essa definição abrange qualquer poema que tenha escrito ou lido independente da estética ou movimento que pertença, dos clássicos aos contemporâneos. O que me parece de grande presença e força tanto para descrever a poesia como área de conhecimento, quanto para falar um poema lido a luz da definição na citação acima. Essa é a definição que eu gostaria de usar aqui como possibilidade de estruturação do pensamento. Em nosso trabalho, estamos tratando de uma experiência em que a poesia aparece expandida como um projeto midiático, um ponto de partida para a interação do teatro com o seu público.

Não é pretensão minha discutir teoria literária, peço licença para, neste relato, deslocar a belíssima definição de Humberto de Campos para pensar as etapas de poema em vídeo que realizamos em nossa *Quarentena PoetiQa*.

Claro que os textos, os poemas em si, já evocavam além do sentimento, as imagens e os conceitos, mas, apenas à título de estruturação do pensamento vou buscar construir esse relato e apresentar os exemplos de vídeos desenvolvidos como produtos artísticos, os vídeo-poemas, à luz da definição que nos apresenta Campos com seu inseto de ouro.

Essa experiência midiática se apresenta de tal maneira que, ao que parece, as fronteiras que se estabelecem em nosso relato são as da arte com a comunicação. De um lado alguns valores abstratos ou simbólicos da técnica artística da escrita, da presença dos atores, da criatividade literária, da subjetividade audiovisual; do outro o aparato técnico da câmera, da edição e do tratamento de imagens, das plataformas digitais que o recebem.

Então vamos lá, valendo-me dos princípios elencados por Humberto de Campos busco uma estrutura para descrever nossa experiência poética nos difíceis tempos de isolamento social.

2. Coração

Confinamento de animais selvagens

Corpanzil em pausa, músculos, desejos e ossos./ A chafurdar em si / as poeiras antigas no baixo plano./ Perpassar pessoas digitalmente,/ são outros músculos, os mesmos medos,/ outros sonhos, a mesma angústia./ Da para reconhecer-se alinhado,/ interessado até, um pouco envolto, mal planejado./ As covardias, impedimentos, pudores do corpo,/ distanciamentos, espirros, espasmos da falta de ar,/ vêm à tona para redizer/que somos ainda, e sempre./ Rinocerontes./ Esses preceitos são de campos distantes, florestas asiáticas/ pântanos africanos,/ ou poéticas brasileiras./ Sua raça, minha origem,/ seus achismos em construções./ Na busca genealógica de ser mais bicho/ e deste humano se libertar./ No mínimo recomeçar,/ outras histórias,/ futuras democracias,/ sem a sombra lúcida de verdades totalitárias,/ partes e partidos de um país/ pedaço coisa social,/ ainda por se construir moral,/ consentimos em achar normal./ Meu corpo bicho,/ Animal político,/ De um córneo ou dois,/ um lado ou outro,/ buscando buscar,/ caçador de si, de mim,/ sabe, sei, sem teses ou dissertações,/ sem razão apenas intui,/ que o bicho solto após o cárcere de sua casa,/ será livre/ de suas verdades.³

3. O poema *Confinamento de animais selvagens* foi escrito durante a pandemia, em Abril de 2020, do livro “Respiro de Gaia”, em fase de editoração.

4. Testemunho de Eloá Chouzal, historiadora que trabalha com pesquisa audiovisual em São Paulo para museus, programas de TV, cinema e teatro. Ela enviou esse relato após participar do *Saraú PoetiQo* em 03 de maio de 2020.

Eu não estava muito bem por conta de uma notícia de que uma prima que mora nos Estados Unidos e tá morrendo por conta do Corona, fiquei bem baixo astral porque é uma pessoa muito querida, eu estava saindo de todas as redes não vendo muito sentido nessa maluquice de tanta informação, aí entrei na Rede Nibu¹ e estava lá o seu convite, meio sem querer eu resolvi entrar.(...) Eu queria dizer para vocês que foi muito gostoso, me alimentou a alma, foi muito legal conhecer vocês mesmo que virtualmente e trocar essas poesias que são vitais. Apesar de trabalhar com cinema a minha diversão é ler e sinto que essa história toda está servindo para unir pessoas que tem alguma afinidade. Estarei com vocês no próximo domingo.⁴

Os primeiros vídeos que gravamos no último dia antes do isolamento, ainda no *Centro Cultural Nacional Teatro Preqaria*, e os que se seguiram depois quando já gravados em nossas casas, tinham a seguinte configuração: o ator, de frente para a câmera, olhando para ela, com o texto decorado ou lendo em recurso de *tele-prompter*⁵. Esses primeiros vídeos não tinham edição, eram

inscritos através de legendas o nome do autor e do intérprete, e incluso no começo ou no final uma assinatura do projeto criada por nosso designer com os dizeres “Quarentena PoetiQa” (FIG. 1)



Figura 1 – frame do vídeo Sempre Aqui, com João Valadares

Fonte: Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=hBXNR6l8hBk>

5. O *tele-prompter* é um recurso muito usado no jornalismo e programas institucionais onde o texto a ser dito é exibido na frente da tela de forma que o indivíduo pode lê-lo e manter o olhar na câmera.

Não havia música, nem tratamento da imagem. Para o material que foi gravado no Teatro escolhemos, como já mencionado, um enquadramento único a todos e, também, uma escolha única de iluminação. Como atores e alunos de teatro, acredito que encaramos aquela primeira etapa do trabalho dando ênfase ao seu caráter literário. O que buscávamos na interpretação era compreender e difundir a mensagem, o sentimento, o coração do poema e do poeta. Trazendo o historiador da Arte E. H. Gombrich (1988) para o diálogo, podemos ir adiante e afirmar que dos valores artísticos que estavam em jogo naquele momento, não era o rótulo que importava, mas a sensibilidade, o sentimento, a sutileza do poeta e, também, do ator que interpreta o texto.

Podemos explicar isso para a cabeça, mas não para o coração. Evocando a diferença entre poesia e poema, podemos dizer cientificamente que há poesia nesta simplicidade técnica. Se fosse presencial, a declamação em um sarau de corpo presente, diríamos que os atores ou declamadores em ação iriam em busca de uma “performance poética”, tocante ou sensível. E essa apresentação estaria atrelada a imagem do ator na cena, e a temática que escolheria traria conceitos de linguagem.

O poema é a obra em si, registrada em alguma plataforma com as letras e os códigos da língua em que é expresso. No entanto, o poema falado se abre para outros elementos de comunicação e poesia. A mais simples escolha de enquadramento e iluminação, a mediação pela câmera, a figura do declamador e o envolvimento que demonstra, já determinam, ampliam e expandem seu conteúdo poético ou, ao contrário, essas mesmas escolhas podem diminuí-lo ou mesmo destruí-lo.

Nada passa intacto pelo coração, nem a ciência. Gombrich (1998) é da opinião que qualquer pesquisador que escreva sobre arte, e principalmente sobre arte contemporânea, tem o dever de chamar a atenção para o efeito “involuntário de sua atividade”, atentando para o risco de modificar a posição da arte e dos artistas na sociedade por quase sempre considerá-los sob certo engenho de rótulos.

Já as voltas como o Modernismo, e seus poetas “devotos do metro livre” no primeiro quarto do século XX, Humberto de Campos falava de uma geração não só no Brasil, mas em todo o mundo ocidental que “despindo dos atributos eruditos”, buscava a poesia “ingênua” dos primeiros homens, a novidade era a pureza do sentimento. Quero considerar para esse relato, que

na recente história da poesia registrada em meios audiovisuais, aquilo que podemos chamar de vídeo-poema, esta maneira de uma poetiza, um poeta ou declamador, atriz ou ator, declamar um poema parado, olhando para a câmera, ser o coração do vídeo-poema.

Entre as quase três décadas de reedições de seu livro, do lançamento em 1949 até a décima terceira edição em 1977, Gombrich pôde constatar na realização artística e nos pesquisadores em arte uma espécie de busca incansável do novo. A esse respeito alertava:

Referi-me à tentação de cair num palavreado engenhoso a respeito da arte. Mas esse perigo é trivial comparando à impressão enganadora que tal panorama poderá dar de que tudo o que importa em arte é a mudança e a novidade. Foi o interesse na mudança que acelerou a mudança até alcançar seu ritmo vertiginoso. (GOMBRICH. 1988. p.485.).

Apesar da situação de calamidade pública e sanitária e de estarmos todos presos dentro de casa, creio que nosso entusiasmo e interesse de seguir adiante provocou mudanças na forma como apresentaríamos os poemas, e nos levou a meios capazes de alargar o coração de nossos produtos midiáticos e adentrar na definição dada por Humberto de Campos à poesia. Ganhamos uma asa: a imagem.

3. Imagem

Cápsula

O que lhe posso dizer?/ Contemplação./ Estes ventos transversais/ crucificam o mastro no alto da serra./ Sob esse ponto, miro,/ len-
ta,/ a água que corre no reflexo das nuvens,/ essa magistratura no
tronco das arvores interrompem o fluxo/ de nossos movimentos,/ encontro de corpos/ em seus longínquos cabelos./ De olhos fechados,/ Antessentindo intenso adentrar-se/ alheia ao voo inquieto/ da
bruxinha rasteira/ no gramado sem poda/ no canteiro da lagoa./ Boa
é a foda/ nesta noite atoa./ Caça legítima de distorcer o tédio./ E toda
a pacata cidade no exterior em sacrilégio,/ pressente/ íntima/ que a
saudade se esvai./ Os cães ladram aplausos/ e do vidro embaçado es-
corre uma lágrima festiva./ Quando o sexo coroa o amor/ os amorte-
cedores subjugam-se ao fluxo das águas/ por dentro dos fluídos/ per-
correm todos os cantos./ Minha calça no banco da frente./ Teu sutiã
nas minhas costas./ Todo esse suor/ sentimento líquido/ ocupou-se
de trocar absurdos./ E quando se larga em meu peito nu/ somos sopa/
e no interior da capsula/ o tempo para em um sonho cósmico./ Meu
amor,/ desenho flores e arabescos/ em tuas costas./ Por tua cabeça
percebo,/ e estes são breves instantes,/ que não passam pensamen-
tos,/ antes o fluxo,/ meus dedos em teu dorso./ Um luxo de gotinha/
escorre por tuas coxas./ Ali fora o vento mudou/ e as ondinhas vão de
novo em direção a serra./ No embaçado do vidro/ vejo com deleite/
você escrever com dedo:/ "te amo!"/ depois é só encanto.⁶

6. O poema *Cápsula* foi escrito durante a pandemia, em Abril de 2020, e integra um livro chamado *Respiro de Gaia*, em fase de editoração

Muitos dos atores, poetas e alunos de teatro participantes da *Quarentena PoetiQa* passaram a se desvencilhar daquela primeira proposição, composta por um ator de frente para a câmera, para evocar imagens que tencionavam o poema, buscando tanto ampliar seus sentidos quanto apresentar estados ou sensações na relação com o texto.

Segundo Humberto de Campos “A imagem dá extensão ao pensamento” (CAMPOS. 1935. p.08), para as pessoas de teatro uma palavra muito comum no dia a dia do trabalho é a presença. Costumamos dizer que um ator em cena é responsável pela própria presença e, o que queremos dizer com isso é que

sua imagem diante do público traz sempre algum significado pré-expressivo. Ou seja, antes mesmo de dizer ou fazer algo, e independente da estética, do figurino, do cenário, da luz, ele pode e deve manipular a própria energia, ou o seu estado, criando uma imagem interessante ao olhar do espectador.

Para lidar com os poemas como produtos midiáticos passamos a reconhecer nossos corpos, ou a presença deles nos vídeos, como imagens detentoras de significados.

Para o pesquisador na área de audiovisual Arlindo Machado (1998) a compreensão da música contemporânea sem as referências narrativas ou figurativas é quase impraticável. Para ele, desde o advento da televisão e do cinema, se tornou impossível determinar se a “música é um discurso autossuficiente, um discurso eloquente na sua pura dimensão acústica” (MACHADO. 1998. p.58).



Figura 2 – frame do vídeo Relato póstumo em vida, com João Valadares. Fonte: Link do vídeo da foto: <https://www.instagram.com/tv/CBEXoBJHaFp/?igshid=tac4ih9zwkrb>

Este pensamento pode vir de encontro às questões levantadas por esse relato que pensa a poesia como produto midiático e que, por essa razão, não pode ser dissociado da imagem. Ainda falando da música na era audiovisual, Machado considera igualmente difícil dizer com precisão que papel “podem desempenhar, na apresentação musical, as imagens da televisão e do cinema” (*Ibidem*, P.59). Fato é que essas imagens na música do século XX até aqui, e em paralelo na construção poética que estamos produzindo em nossa *Quarentena*, são determinantes, interferem diretamente no aspecto semântico da “leitura” do poema.

O que se apresenta neste contexto de estética polifônica é uma aproximação do termo grego *mousike*, que significa literalmente a arte das musas, e que dizia respeito a uma espécie de espetáculo cênico híbrido que unia poesia, teatro, dança, música, mascaramento, truques de mágica, troca de cenário e filosofia.

Alguns dos vídeo-poemas trouxeram a imagem do ator/declamador transformada pela iluminação ou pelo tratamento da luz com filtros e recursos de edição. Os atores passaram a se mover, dançar, ou executar ações ressignificando sua presença cênica diante da câmera. Essa foi nossa imersão e maneira de fazer nascer a “asa” da imagem em nossa experiência.

Como vimos em Gombrich, pelo impulso da novidade, nossa experimentação não pararia ali, o *mousike* multimídia que se formava precisava ainda de uma segunda asa, nutrida pela filosofia para gerar conceito.

4. Conceito

Conflito linguístico

Antes desta vida de plástico,/ sempre.../ antigamente, hoje e ontem./ Sempre./ antes do acovardamento,/ dos automóveis e do concreto armado,/ eu era todo transpiração./ Sabia-me apartado deste esgotamento da linguagem./ Ou talvez não o reconhecia./ Uma vida vermelha,/ urucum de transpor os corpos./ Eu bem que podia ser líquido./ Ser ar,/ ser bicho,/ ser eu./ Era o poema,/ o elo fundamental que/ se quisesse/ poderia formular uma ideia de nação./ Não precisava dos artigos acadêmicos nem de pretextos editoriais./ Eu era eu sem forma pronta,/ de boca pintada/ e sexo rijo./ Sei o que deve estar pensando,/ sim, era mulher no corpo de homem./ E essa não é uma questão de gênero./ Era início,/ o start da aventura humana,/ apto, pronto para ser tudo que podia ser./ Inteira./ Sei que deve estar pensando que o tema é grave, mas o princípio é leviano./ Já refleti sobre isso e não cheguei a uma conclusão./ A poesia ou o poema,/ a mulher ou o homem,/ sabiam se arredar do nome próprio./ Quer dizer que não tinham sexo,/ e essa também não era uma crítica de representação,/ embora a história contada pelas instituições/ sempre,/ antigamente,/ ontem e hoje,/ negligenciou o feminino, os negros e os outros gêneros./ Não há tradição. Há um cânone.../ Sem solução para o problema/ fiz pose de egípcia,/ beijei seus lábios,/ me atirei em aventuras do além mar/ e perdi algumas guerras./ É que faz parte da minha essência sempre me aconchegar com a melancolia./ Sempre./ Bem, antes de continuar teremos que reconhecer uma questão normativa,/ que nenhum fundamento é seguro/ porque as obras estão de plástico.../ Não me cobrem por isso./ Ou melhor,/ cobrem sim,/ porque se não vamos morrer./ Porque se não essa tendência para o vazio/ não vai destruir apenas a poesia/ antes disso,/ vai extinguir a vida./ Eu sou esse esforço de ovular a realidade./ Tenho propensão a gerir ideias cantadas./ Acompanho a raça com ou sem metalínguagem./ E faço isso com ritmo,/ sem gênero,/ vindo da mente e do corpo,/ acesso a alma sem preconceitos religiosos/ e o sangue do meu ventre ainda fertiliza o planeta./ Como proposta de rebatimento concreto/ a isso que chamamos vida de plástico/ rogo aos seus corações:/ transpiração sem nome próprio./ Participe-me das coisas do mundo!/ Dos filhos e dos livros,/ das aldeias e dos navios,/ dos amores e escritórios,/ participe-me da desorientação de seus governantes,/ das escolas, lições de casa e dos churrascos de domingo,/ das estações e previsões do tempo,/ dos noticiários,/ das alegrias e agonias./ Não demora você vai morrer,/ então procure ajudar as pessoas,/ empunhe a pena com este propósito,/ faça com afinco,/ como ofício/ e abrigue as consequências./ Vamos fazer descer a balança estrutural/ para subir a balança da cultura./ Vamos salvar vidas,/ lavar bem as mãos,/ usar máscaras,/ ficar em casa,/ voltar-se para si,/ e sair pro mundo./ Faça isso anonimamente,/ a mediocridade arbitrária da representação/ não suporta as opiniões em nome próprio./ Faça isso.⁷

7. O poema *Conflito linguístico* foi escrito durante a pandemia, em março de 2020, e integra um livro *Respiro de Gaia*, em fase de editoração

Em dado momento os poemas escritos ou escolhidos para a criação dos vídeos alargaram a percepção dos atores/declamadores e começaram a ser pensados conceitualmente. Quero dizer com isso que já não era mais a imagem do ator frente a câmera, explorando sua presença e os estados do corpo, que trazia o discurso poético, mas a própria imagem em si.



Figura 3 – Frame do vídeo *Área comum*, com João Valadares. Fonte: link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=pGFUCmf77Us&t=88s>

Os temas expressos no produto poético final estavam, para além do texto, na concepção do vídeo, na ideia que prescindia a mensagem. Para Humberto de Campos o “conceito dá profundidade ao pensamento poético” (CAMPOS, 1935. P. 08). Coincidência ou não, os vídeos conceitos de nossa *Quarentena PoetiQa* ou, menos pretensiosamente, os vídeo-poemas que traziam discussões conceituais, estavam vinculados a poemas que textualmente já se aproximavam da reflexão. Alguns assumindo um caráter de crônica das relações intersociais na contemporaneidade. É o caso do poema retratado na imagem acima, *Área comum*, que traz um pensamento sobre o fato de não conhecermos as pessoas que moram nos mesmos prédios que nós e que, diariamente, dividem conosco a área comum dos condomínios.

Segundo Gombrich (1988), a partir do século XIX, ganhou raízes a convicção de que a arte, a economia e a literatura, são acondicionadas por um “processo irresistível” onde a arte é considerada a principal expressão de uma época. Sob esse prisma ele perguntava: “Não sentimos todos nós (...) que um templo grego, um teatro romano, uma catedral gótica ou um moderno arranha-céu “expressam” diferentes mentalidades e simbolizam tipos diferentes de sociedade?” (GOMBRICH, 1988, p. 485).

Desde a ascensão da era digital a linguagem audiovisual vem tomando conta da arte e, como revela Gombrich, consequentemente da “expressão de nossa época”. O que nos leva a pensar que a poesia de nossa *Quarentena PoetiQa* além de seu caráter poético e audiovisual, traz na linguagem uma percepção da arte que está presente em outros processos de significação: uma exploração conceitual, com temas próprios da contemporaneidade.

5. O inseto de ouro

Lei Universal

Nos artifícios da insistência/ madura,/ fruto da banalidade dos dias,/ assim afoita, aplaudida, ignorada/ seguem a arte e os artistas./ Não porque prospectam marés,/ vão ser sempre cheias/ ou baixas,/ mas porque pressupõe reflexo/ da lua sobre o mar./ Porque se encontram no apelo de luz/ que a lua fará sempre ao som para existir./ Porque no mergulho norteiam-se pelos feixes/ translúcidos/ que as águas se permitem atravessar./ Insistência./ Magia da criação,/ sentir e registrar a ampla performance das coisas./ A Lua não faz para Apolo./ O Sol não sabe colaborar com Vênus./ Netuno tem outro mundo submerso geológico, geográfico,/ animal e vegetal,/ pó também, de gotas infindáveis./ Os astros e os deuses,/ metáforas dos sonhos humanos, dia após dia,/ vão se tornando concretos/ na insistência./ Essa força

primeira do mundo:/ os símbolos,/ são também uma invenção./ São a arte!/ Átimo de luz no profundo dos seres/ que sabem conceber,/ Criadora/ não das coisas, mas do significado que elas tem./ Toda a raça,/ espelho de uma epopeia simbólica,/ vem viajando na oralidade, no canto, na voz,/ nos ruídos guturais que ecoam no inconsciente,/ alguns, registrados nos livros./ O que sabemos de nós,/ imaterial, ideia ou ciência,/ vidro, plástico,/ cerâmica, aço,/ tecido, papel,/ garrafas, mordaças,/ bustos robustos,/ costura, literatura,/ transformados através dos tempos,/ imagens rústicas e primitivas,/ são retratos na escolha da matéria./ Refúgio secreto da coisa vista./ Símbolos insistidos na invenção do artista.⁸

8. O poema *Lei Universal* foi escrito durante a pandemia, em junho de 2020, do livro “Respiro de Gaia”, em fase de edição.

Rever a trajetória do projeto *Quarentena PoetiQa* problematiza uma série de questões para pensar a poesia a partir de um sentido amplo, da poética contida nas coisas, e das plataformas digitais como receptáculo da arte expandida sob uma perspectiva da multidisciplinaridade. Como diria Arlindo Machado,

Uma semiótica das formas videográficas deve, ser capaz de dar conta desse fundamental hibridismo do fenômeno da significação na mídia eletrônica, da instabilidade de suas formas e da diversidade de suas experiências, sob pena de reduzir toda a riqueza do meio a um conjunto de regras esquemáticas e destituídas de qualquer funcionalidade. (MACHADO, 2007. p.192.).

Não é objeto deste relato discutir e aprofundar os temas de Sentimento, Imagem e Conceito nos produtos midiáticos de nosso projeto. Coube a nossas pretensões apenas identificá-los e observar seu caráter multimídia.

Em nossa experiência com a *Quarentena PoetiQa* a escrita surgiu como maneira de projetar as imagens internas, transcrevendo na linguagem audiovisual o sentimento de um momento difícil, e os conceitos que forjamos de maneira artística, tencionado e expandindo uma linguagem poética. Dependemos da linguagem para traduzir e exteriorizar nossa percepção do mundo e das paisagens do imaginário que nos habita.

Espero sinceramente que esse relato possa trazer impulsos para pesquisas ou experiências ainda mais aprofundadas nos temas elencados, principalmente nessa alquimia luminosa advinda da relação texto-imagem-conceito da qual a poesia contemporânea se vê envolta.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Humberto. **O Conceito e a Imagem na Poesia Brasileira.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

MACHADO, Arlindo. SOCINE - **Da sinestesia, ou a visualização da música.** Cinemais – Revista de Cinema, Rio de Janeiro, 1998.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas.** Campinas, Papirus, 2007.

Recebido: 30/06/2020. Aprovado: 18/07/2020

Resenha:

O Elogio Da Sombra – A Sombra Como Metáfora.

Mário Santiago

Junichiro Tanizaki (1886-1965)

El elogio de la sombra

Trad. do francês: Julia Escobar. Ediciones Siruela, Madri, 2015.



Junichiro Tanizaki. Fonte: o Globo, Cultura, 28 jan. 2017

Vivo entre formas luminosas y vagas
que no son aún la tiniebla.

(Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*)

Mário Santiago foi professor da Escola de Design da UEMG (1997-2015); primeiro editor da revista Transverso; atualmente é editor independente (Atafona – Casa editorial dos novos autores). Contato: mstgo@uol.com.br

O subtítulo que escolhi para este texto foi tomado de empréstimo de um dos mais belos ensaios da escritora norte-americana Susan Sontag. E está igualmente formulado a partir do belo poema de Jorge Luis Borges, do qual tomo emprestadas algumas palavras para a epígrafe. Pensar é também tornar-se sensível ao pensamento através das sombras. Aliás, esta palavra me acompanha há muitos anos, ou, um pouco imprecisamente, desde o início dos anos 1980, quando eu frequentava o atelier da caríssima artista plástica Júlia Portes, lá no Bairro São Bento, aqui em Belo Horizonte. Em um dos tantos inesquecíveis momentos das nossas conversas, ao início da noite de um dia da semana, ao comentar um exercício que eu fizera numa imensa folha de papel *kraft*, a artista me perguntou — “e esta sombra aí, hein?”, ao que eu respondi — sombra também tem cor. Nada mais necessitaria, a partir daquele dia, para que a vida das sombras passasse a me acompanhar. O desenho, lamentavelmente, perdi, mas a vida entre sombras e dobras do pensamento, assim segue.

A propósito, uma das mais interessantes leituras da qual tenho quase precisa lembrança de quando se iniciou, foi quando encontrei, ao acaso, por aí, nas nuvens das ideias, comentários para ensaio de 1933 sobre a arquitetura tradicional japonesa, da autoria do não muito conhecido por aqui escritor japonês Junichiro Tanizaki. Por esse tempo, final dos anos 1990 e inícios dos anos 2000, li também um breve artigo a propósito da tradução francesa (Éditions Verdier, 1978) do mesmo ensaio, assinado pelo tradutor René Sieffert. Alguma coisa transferia o ensaio para as sombras do meu pensamento até o dia em que descobri, no Kindle, a versão em espanhol, que agora, apesar de “existir” na minha biblioteca digital, está envolta pelas sombras, das quais só sai numa ou noutra pouco explicável ocasião. O pensamento vagueia pelas bibliotecas, nas sombras da noite. Lembrando da resposta à

amiga Júlia, não são apenas os objetos e suas cores que abrigam e projetam sombras, e sou levado a pensar que os livros, as ideias, as palavras, também têm nas sombras a sua morada. Paradoxalmente, a sombra parece ser o lugar do seu não-esquecimento.

Nesse tempo, eu era professor na Escola de Design (eu saí dela, mas ela não saiu de mim) e tive a felicidade de conviver com admiráveis colegas e alunos, grandes amigos apreciadores da cultura nipônica ou descendentes de japoneses. Não seria possível esquecer as conversas com o Sebastião Pimenta (que chegava de uma longa viagem ao Japão, onde fora estudar a cerâmica tradicional) e com o Osvaldo Amaral (do qual pude ouvir e admirar o gosto que cultivava pelo delicado universo e interminável alcance gráfico do *sumiê*). Aos alunos, eu recorria para uma ajuda na pronúncia de algumas palavras que, aos poucos e por associação, iam se tornando menos estranhas para mim.

Hoje posso avaliar a importância do texto de Tanizaki para as minhas experiências do pensamento sobre as coisas pouco reveladas, pouco iluminadas, que escapam do barulho e dos excessos de luminosidade, encontráveis nas nossas experiências cotidianas. Segundo Yayoi Kawamura, no prólogo de outra edição em espanhol (Sartori Ediciones, 2015),

El elogio de la sombra es un alegato a favor de un arte y una sociedad - la japonesa - que pone en valor la penumbra, el matiz, lo sutil, esos aspectos que enriquecen y dan interés a las cosas, frente a la obviedad occidental provocada por el exceso de luz, la modernización imparable y la practicidad, que al hacer las cosas tan obvias las convierte en estridentes. 1

1. O elogio da sombra é um apelo a favor de uma arte e uma sociedade - a japonesa - que valoriza a penumbra, a nuance, o sutil, os aspectos que enriquecem e dão interesse às coisas, diante da provocação ocidental provocada pelo excesso de luz, modernização e praticidade imparáveis, que ao tornar as coisas tão óbvias, as tornam estridentes. (Tradução livre do autor)

2. [...]àquela fraca claridade, feita de luz exterior e de aparência incerta, presa na superfície das paredes cor de crepúsculo e mantendo apenas um último remanescente da vida. (Tradução livre do autor).

Isto requer que se preste atenção à importância que Tanizaki confere, na arquitetura tradicional japonesa, a "esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida".² (TANIZAKI, 2015, s. n.)

Não só por mim, pela calma admiração que, com o tempo e muitas conversas, aprendi a nutrir pelos objetos, ideias e palavras oriundos da cultura japonesa, desde um tempo em que os primeiros "acordes" podiam ser ouvidos. Num percurso em nada cansativo e renovadamente admirador, a essas alturas da vida, já é possível compreender, num esforço silencioso, apenas imaginativo, guiado pelos sentidos, as idas e vindas aos autores que vêm contribuindo para a construção de uma espécie de galeria mental que abriga alguns incríveis nomes da expressão artística japonesa, em seus campos, vieses e matizes. Não sei se consigo explicar a forma como tudo isso se aproximou tanto de mim e o que passou a significar na minha recepção das coisas do mundo. Camadas de pensamento sobre as quais novas camadas vão se assentando para proporcionar o aparecimento de novas placas.

Nas conversas com os alunos, nas minhas aulas na Escola de Design, sempre quis passear com as sutilezas e matizes vindas do *chiaroscuro* do cinema de Ozu; dos plissados do figurino do Miyake para o balé de Frankfurt; do diálogo sombrio dos amantes, no filme (*Dolls*) do Kitano; das pinceladas poéticas do Tanahashi; dos aforismos corporais do *butô* do velho Ohno; do corte sutil da tesoura do Yamamoto para permitir um bolso no tecido preto modelado sobre um corpo alto e magro; dos objetos silenciosos do Yanagi; das estórias imaginadas e conduzidas pela memória da Hiratsuka. Pensamentos transversais, modelagens das sombras da memória, interminável coreografia de entrelaços, misturando as fronteiras impostas pelos caprichos da geopolítica.

Nas persistentes leituras deste belo ensaio do escritor japonês (os críticos encontram em Tanizaki influências da escritura ocidental); surge uma infindável possibilidade de acréscimos e justaposições, pois é da natureza da metáfora se permitir ser construída assim.

3. Em resumo, nosso pensamento prossegue de maneira análoga: acredito que a beleza não é uma substância em si mesma, mas apenas um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diferentes substâncias. Assim como uma pedra fosforescente, colocada no escuro, emite uma irradiação e exposta à luz total perde todo o seu fascínio como uma joia preciosa, da mesma forma a beleza perde sua existência se os efeitos da sombra forem removidos.
(Tradução livre do autor)

Nuestro pensamiento, en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan solo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.³ (TANIZAKI, 2015, s. n.)

É assim que espero seguir com o pensamento, atravessando sombras.

Recebido: 30/06/2020.

Aprovado: 20/07/2020

Pensar com as mãos

Rafael Neder

Rafael Neder

Designer, professor e pesquisador. Mestre em Design pela Universidade Anhembi-Morumbi, especialista em Marketing e Comunicação pelo Centro Universitário de Belo Horizonte UNI-BH, e designer gráfico graduado pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Tem experiência na área de Design Gráfico, com ênfase em Tipografia e Design de Interação. Atualmente leciona na graduação em Design na Universidade FUMEC (MG) e na pós-graduação em Design Gráfico e Tipografia no Centro Universitário SENAC (SP).

Este ensaio visual parte do envolvimento do autor com a tipografia em sua forma mais tradicional: a impressão com tipos móveis. Nas próximas páginas buscou-se apresentar ao leitor os princípios relacionados à a prática tipográfica: história, dispositivos, funcionamento e materialidade. No ensaio analógico e digital se misturam e transformam fragmentos de textos e imagens de diferentes origens. Alguns produzidos para este trabalho e outros remixados em uma perspectiva, de certa maneira, pós-digital onde velho e novo se encontram, se misturam. Para a condução deste trabalho explorou-se o mote “Pensar com as Mão”, uma vez que a expressão sintetiza tanto o fazer do tipógrafo ancestral quanto do designer contemporâneo, que ao manipularem seus instrumentos de trabalho transformam e dão forma visível a uma ideia.

ABIMAQ-SIMESP. **Máquinas e Equipamentos Gráficos Brasileiros**. São Paulo: Gráfica-Editora Michelany S/A, 1978.

BAUER, Konrad F. **Wie eine Buchdruckschrift entsteht**. Frankfurt am Main: Bauersche Giesserei, 1931.

CRAMER, Florian. “**What is Post-Digital**”, in BERRY, David M.; DIETER, Michael (Org.) Post Digital aesthetics: art, computation and design. Londres: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 12-26.

FUNTIMOD. **Catálogo Tipos Funtimod: Tipos, Fios de Latão, Utensílios, Cavaletes**. São Paulo: Funtimod, [19—].

NAVAS, Eduardo. **Remix Theory: The Aesthetics of Sampling**. Springer: Nova Iorque, 2012.

NEDER, Rafael. **A Prática Contemporânea da Impressão Tipográfica no Design Gráfico Brasileiro**. Orientador: Gisela Belluzzo de Campos. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2014. DOI 10.13140/RG.2.1.4727.4643.

POLK, Ralph W. **Manual do Tipógrafo**. São Paulo: Ed. Lep, 1948.

SICLUNA, V. Martínez. **Teoría y práctica de la tipografía con nociones de las industrias afines**. Barcelona: Gustavo Gili, 1945.

SILVA, Libânia. **Manual do Tipógrafo**. Lisboa: Grémio Nacional dos Industriais Gráficos, 1962.

THIBAUDEAU, F. **Manuel Français de Typographie Moderne**. Paris: Bureau de l’Édition, 1924

TRACY, Walter. **Letters of Credit: A View of Type Design**. Boston: David R. Godine, 2003.

PENSAR COM as MÃOS

A NECESSIDADE DE CONSEGUIR DE FORMA INDELEVÉL MEMÓRIA DE FACTOS NOTÁVEIS LEVOU O HOMEM A REPRESENTAR, GRAVANDO-OS OU PINTANDO-OS DE FORMA MAIS OU MENOS GROSSEIRA, OBJECTOS CUJA VIETA RECORDAR AS SUCESOS QUE DESEJA CONSEGUIR. DAÍ A FIGURAÇÃO DE IDEIAS ABSTRACTAS POR MEIO DOS OBJECTOS QUE TIVESSEM QUE TIVESSEM ANALOGIA COM O QUE SE QUERIA REPRESENTAR. MAIS TANDE ESSA ESCRITA TORNOU-SE TAMBÉM FONÉTICA, PASSANDO CADA SINAL A REPRESENTAR UMA SÍLABA, E POUCO A POUCO ESSES SINAIS FORAM TRANSFORMANDO-SE DE SÍLABAS EM LETRAS.

RAFAEL-NEDER



A história da Tipografia Matias inicia-se na cidade de Teófilo Otoni, Minas Gerais, por volta de 1935, quando o patriarca da família — o Dr. Leônicio Mathias de Almeida (1915-2012) — começa a trabalhar como tipógrafo chapista. Passados dez anos, ele se mudou com a esposa para Belo Horizonte, onde passou por diversas gráficas até que, em 1955, em conjunto com um socio, fundou a Tipografia e Papelaria Paraíso. Essa sociedade terminou em 1958, data em que fundou a Tipografia Matias, instalando-a nos fundos de sua casa, no bairro de Santa Efigênia, região leste da capital. Naquele 1º Ademir Mathias, atual proprietário de Leônicio — como ajudante do

após concluir o Mecânico, Ademir dicar em tempo ini da família, um pe dade em que puder gocio adquirindo aumentando sua equipe para pelo menos cinco funcionários. **XIV**

Dentre as sete filhas de Leônicio

hostias: et nequaquam dicant bras filij vestri filij nostri. non est vobis pars in domino. Quod si voluerint dicere. Respondebuntis. Ecce altare domini quod fecerunt patres nostri. non in holocausto ne in sacrificium sed in testimonium

sit a nobis hoc a domino et eius ve-

ltari ad ias offe-
dstri quod amicus.

eados et erant cum filiis ruben
et amonasse liben-
itque phinees filio-
dos. Nunc scimus
i. omnia alieni
liberasti
iustus;

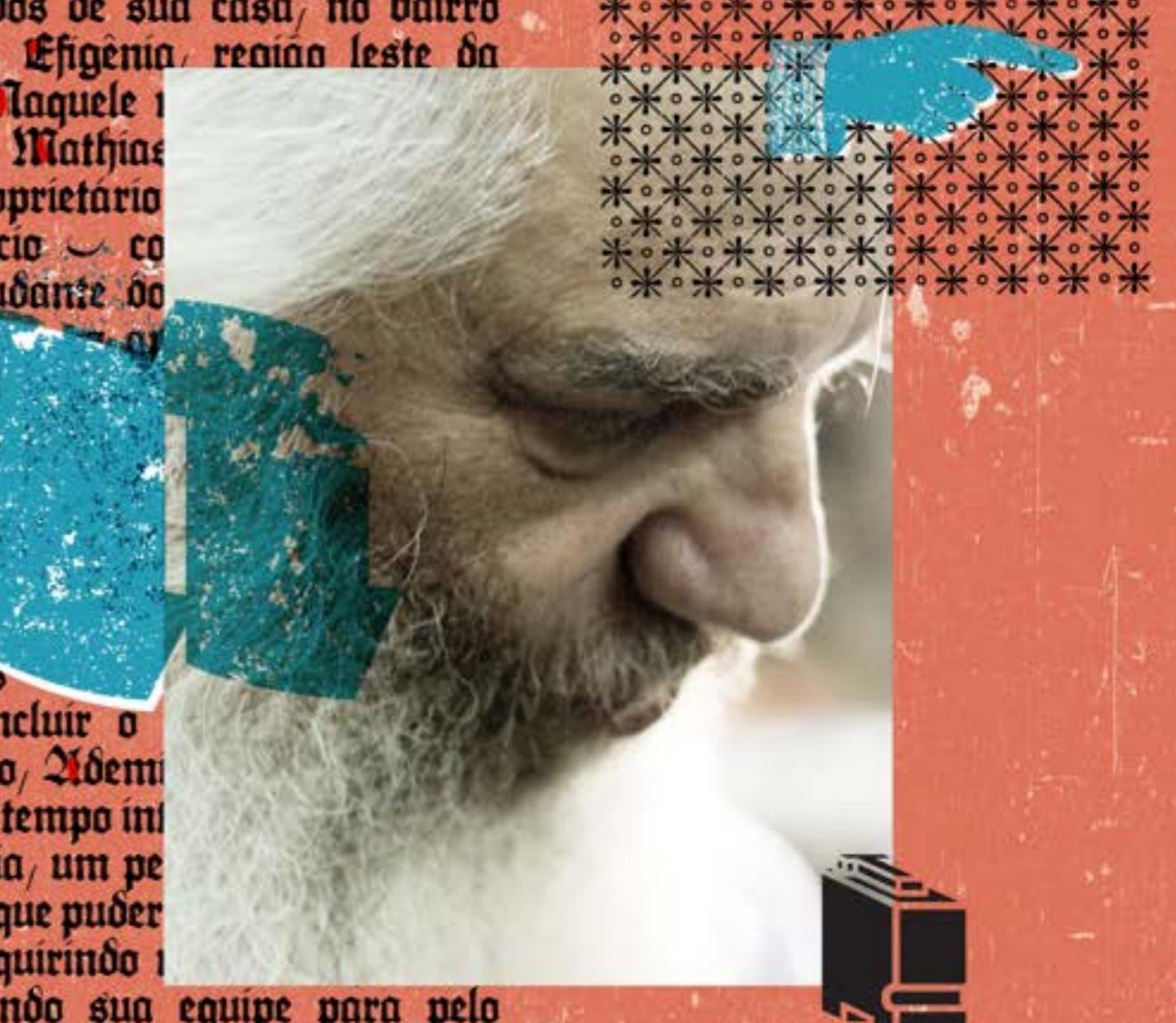


4

corum. Vocaueruntque filii ruben et filii gad altare quod efficerant testimonium nostrum. quod dominus ipse sit deus. **XIII**

Equoluto autem multo tempore post-
quam pacem dederat dominus israeli. sub-
iectis in gyro nationibus universis:
et ioseph iam longeuo et persequilis eti-
as erupravit ioseph anno israhel. ma-

Princípio/medio/
7 fin es das de
das las cosas.

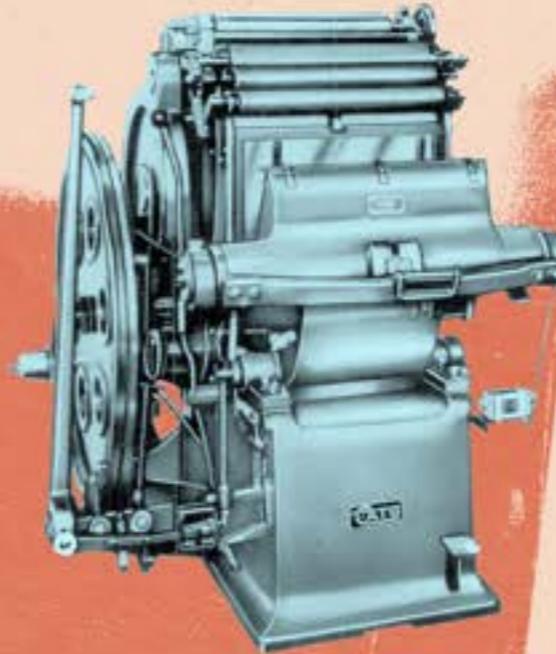


NOS PRIMEIROS DIAS DA TIPOGRAFIA ERA COMUM O APRENDIZ RECEBER UM TREINAMENTO GERAL MAS ATUALMENTE, COM A SISTEMATIZAÇÃO DOS MÉTODOS DE PRODUÇÃO, ELE PODERÁ DAR-SE POR FELIZ SE APRENDER BEM UMA FASE DO TRABALHO, OU OS TRABALHOS DE UM DEPARTAMENTO TODO TIPOGRÁFO. ENTRETANTO DEVERIA TER BOM CONHECIMENTO DOS PROCESSOS FUNDAMENTAIS DE SUA PROFISSÃO. O COMPOSITOR PRECISA CONHECER OS PROBLEMAS DO IMPRESSOR, A FIM DE PODER CONTORNA-LOS, ENQUANTO PREPARA AS COMPOSIÇÕES PARA AS PRENSAS. O IMPRESSOR DEVE CONHECER OS PROCESSOS DA SALA DE COMPOSIÇÃO, A FIM DE CONSEGUIR ALCANÇAR O MELHOR RESULTADO.

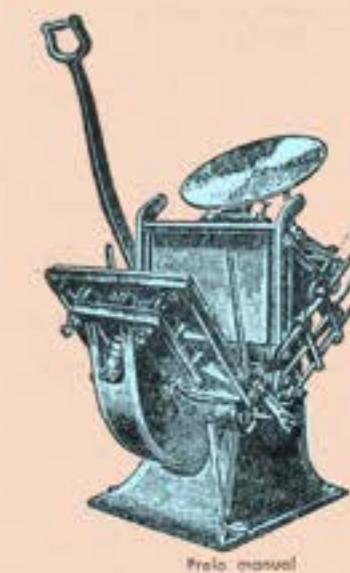


OFICINA

Fig. 52 — Caixa francesa



CATU M-487



N.º 14 . . . — 12 caixas N.º 14
Alt. 100/122 cms.
Larg. 94 cms.
Fundo 52 cms.

N.º 16 . . . — 12 caixas N.º 16
Alt. 100/122 cms.
Larg. 74 cms.
Fundo 46 cms.

N.º 14 duplo — 21 caixas N.º 14
Alt. 100/122 cms.
Larg. 185 cms.
Fundo 52 cms.

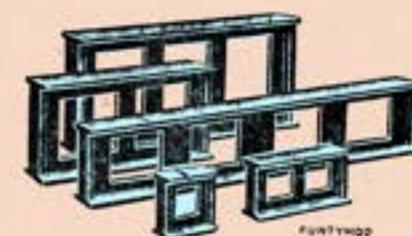
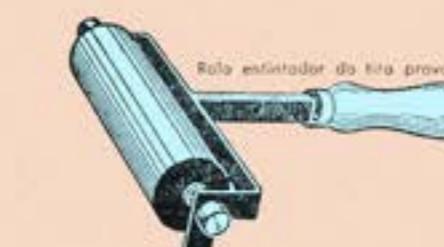
N.º 16 duplo — 21 caixas N.º 16
Alt. 100/122 cms.
Larg. 145 cms.
Fundo 46 cms.



N.º 21 (para cunhas N.º 21)
N.º 25 (para cunhas N.º 22)



N.º 21 — 7 cms.
N.º 22 — 9 1/2 cms.



HOLANDEIRAS

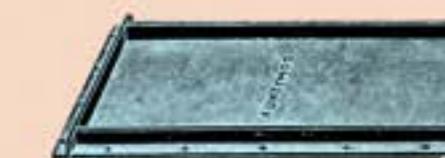
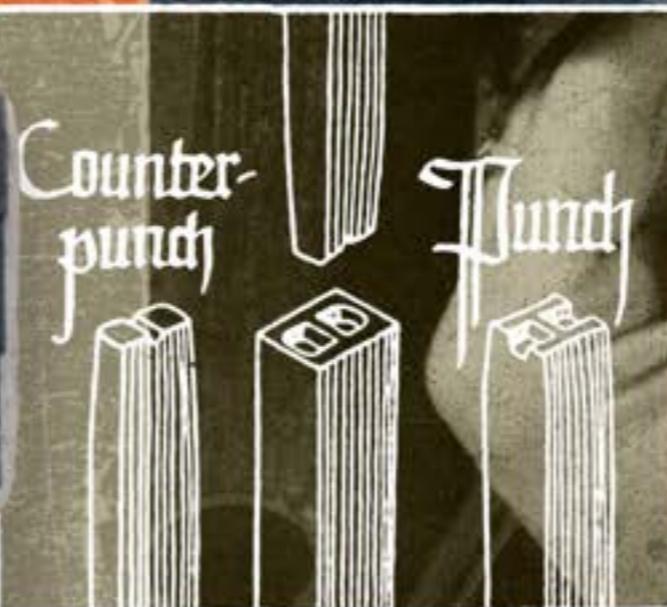


Fig. 54
Compo-
nedor
usual

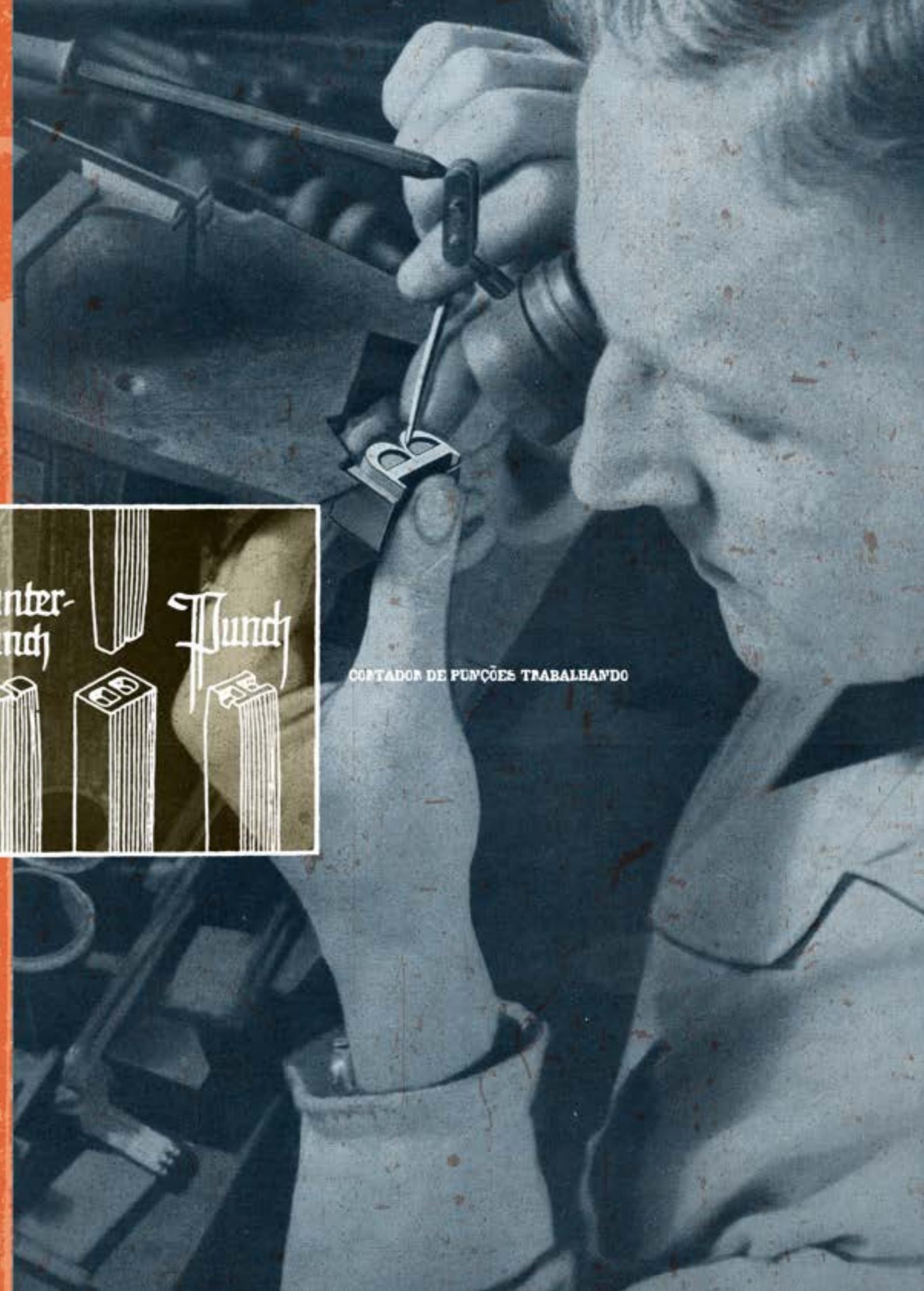
POR MUITOS SÉCULOS, A FABRICAÇÃO DOS TIPOS ERA UMA COMBINAÇÃO DE QUATRO ATIVIDADES MANDAIS: O CONTE DAS FUNÇÕES, A GRAVAÇÃO DAS MATRIZES, A FUNDIÇÃO E O ACABAMENTO DOS TIPOS PARA USO PELO IMPRESSOR. A FUNÇÃO É UM PEQUENO BASTÃO DE AÇO, NO QUAL É ENTALHADO O DESENHO DO TIPO DE LETRA A SER REPRODUZIDO.



FUNÇÃO E, EM SEGUIDA, O PERFIL EXTERNO DO CARACTERE SERIA ESCULPIDO RETIRANDO O METAL INDESEJADO. O CONTE DE FUNÇÕES ERA UM TRABALHO METICULOSO, COM MUITAS PAUSAS PARA CHECAR O TAMANHO DO CARACTERE E A ESPESURA DOS TRACOS.



CONTADOR DE FUNÇÕES TRABALHANDO



Avec
vingt-six
soldats,
il a conquis
le monde.

COM 26 SOLDADOS,
ELE CONQUISTOU
O MUNDO.