

Ano 8 – Número 9

Dezembro 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

Diretora

Heloisa Nazaré dos Santos

Vice-diretor

Igor Goulart Toscano Rios

Centro de Extensão:

Nadja Maria Mourão

NUDEC

Vânia Myrrha de Paula e Silva

EdUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Coordenação

Gabriela Figueiredo Noronha Pinto

Ano 8 – Número 9

Dezembro 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, Dra..
João Paulo de Freitas, MSc.
Vânia Myrrha de Paula e Silva, MSc
Yuri Simon Silveira, MSc.

Pareceristas 2020

Angélica Linhares Buchmayer
Charles Antônio de Paula Bicalho
Luiz Lagares
Raphael Graziano
Samanta Coan
Thatiane Mendes Duque

Revisores

Matheus Reis
Patricia Pinheiro

Projeto Gráfico

Ricardo Portilho Mattos

Estagiário

Heitor Vinícius Wacha de Santana

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. 1, n. 1 (jul. 2010) -. Belo Horizonte : EdUEMG, 2010-.

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

1. Desenho (Projetos) - Periódicos. 2. Arquitetura - Periódicos. 3. Cultura - Aspectos sociais. I. Ozanan, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. III. Título.

CDU: 7.05

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

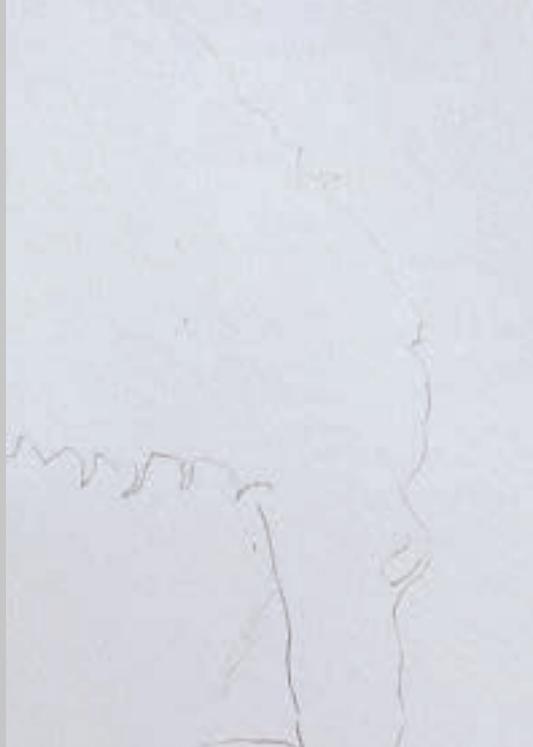
Editorial

Trazemos a público mais uma edição da Revista Transverso. Em 2020, apesar de todas as complicações nacionais, locais e pessoais, conseguimos cumprir nossa meta de lançar duas revistas por ano e, portanto, regular a periodicidade da publicação.

Nesta edição, são sete artigos de diferentes temas, mas sempre em sintonia com o propósito de estabelecer um diálogo entre o design, a cultura e a sociedade. Os artigos compartilham espaço com a resenha elaborada pela nossa colega Giselle Safar, o relato de experiência de Júlio César Viana Saraiva e o belíssimo trabalho visual de Rose Portugal.

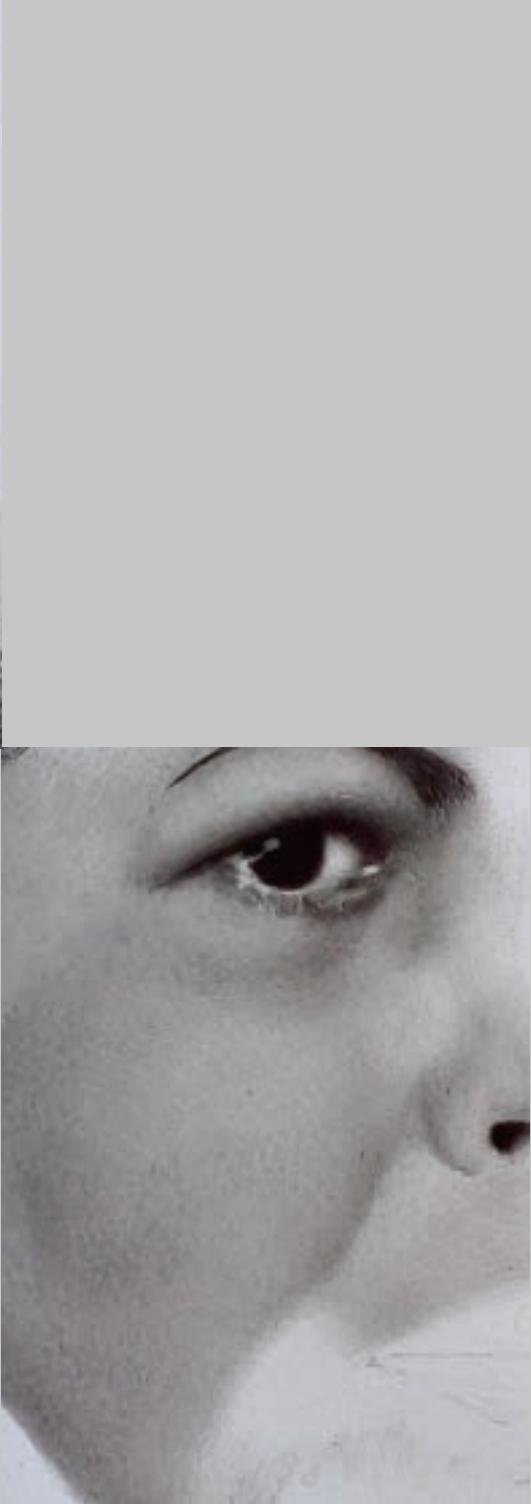
Também neste número introduzimos a modalidade ensaio, como o que nos foi enviado pelas professoras Carime Zunzarrem e Patrícia Pinheiro, para atender à publicação de textos curtos, cuja temática possa servir de mote para outros artigos.

Esperamos que todos apreciem a leitura e se sintam estimulados a contribuir com as próximas edições.



Sumário

- 9 Design de superfícies:
compreendendo a especialidade do design**
Márcia Luiza França da Silva
- 19 Interseções entre arte, artesanato, design e eletrônica**
Thatiane Mendes Duque, Fabio Henrique Dias Máximo, Bianca Furtado Penha
- 28 Uma análise da identidade visual do movimento LGBTQ+**
Alice Yoko Silva Takeishi, Juliana Vasconcelos Nonaka, Maria Luisa Gonçalves Nasser, Raquel Guimarães Mendes Alves, Sofia Augusto Silva, Wânia Maria de Araújo
- 42 Dos gestos e materializações da modernidade
na casa horizontina**
Daniela Batista Lima Barbosa, Celina Borges Lemos
- 52 Audiovisuais com diapositivos: matadouro, natureza e hieróglifos**
Rosane Andrade de Carvalho, Rosana Horio Monteiro
- 62 Estar em casa:
notas sobre as reinvenções do cotidiano na quarentena.**
Hugo Lima
- 75 Gemas e mais gemas: A afluência da pedraria brasileira a
Portugal na 2.^a metade dos Setecentos**
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- 86 Ensaio: O corpo: forma primária do conhecimento**
Carime Zunzarren, Patrícia Pinheiro
- 90 Relato de Experiência: Sobre a experiência de se criar
cenicamente em meio à pandemia**
Júlio César Viana Saraiva
- 97 Resenha: 100 ideias que mudaram o design**
Giselle Hissa Safar
- 100 Ensaio visual: Transformando as faces
familiares do cotidiano em obras de art**
Rose Portugal



Design de superfícies: compreendendo a especialidade do design

Márcia Luiza França da Silva, Marizilda dos Santos Menezes

Márcia Luiza França da Silva

Designer graduada pela Universidade do Estado de Minas Gerais, Mestre e Doutora em Design pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. Atualmente é da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG na qual coordena o Laboratório de Experimentações Gráficas. email: marciafranca.designer@gmail.com

Marizilda dos Santos Menezes

Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela Universidade de São Paulo - USP, Mestre em Tecnologia do Ambiente Construído pela Escola de Engenharia da Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR, especialista e graduada em Design pela Ecole des Beaux Arts et Arts Appliqués de Nancy – França, com complementação em Desenho Industrial pela Fundação Álvares Penteado. Atualmente é da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP como docente da pós-graduação em Design e editora da Revista Educação Gráfica (Bauru).

RESUMO [PT]: Esse artigo estuda o Design de Superfícies, proposto pelo CNPq em 2005, como especialidade do Design, suas prováveis origens e as pesquisas relacionadas. Esse trabalho tem como metodologia, a revisão bibliográfica e o uso da bibliometria para a busca de publicações no tema. Destes 15 anos, pouco se avançou em investigações na área. Nos programas stricto sensu não existe ainda uma linha de pesquisa e as investigações se dão em linhas de produtos, moda e tecnologia.

Palavras-chave: design, superfície, pesquisa, ornamento, bibliometria

ABSTRACT [EN]: The Surface Design, proposed by CNPq in 2005 as a specialty of Design, its probable origins and related research. This work has as methodology, the bibliographic review, and the use of bibliometrics to search for publications on the theme. Of these 15 years, little progress has been made in investigations in the area. Stricto sensu programs do not yet have a line of research, and investigations take place in product lines, fashion and technology.

Key-words: design, surface, research, ornament, bibliometric

RESUMEN [ES]: Este artículo estudia el diseño de superficie, propuesto por CNPq en 2005 como una especialidad de diseño, sus orígenes probables y la investigación relacionada. Este trabajo tiene como metodología, la revisión bibliográfica y el uso de bibliometría para buscar publicaciones sobre el tema. De estos 15 años, se ha avanzado poco en las investigaciones en el área. Los programas Stricto sensu aún no tienen una línea de investigación, y se realizan investigaciones en líneas de productos, moda y tecnología.

Palabras clave: diseño de superficie, investigación, adorno, bibliometria

Introdução

O Design de Superfícies (DS) foi proposto em 2005, pelo CNPq, como especialidade do Design (CNPq, 2005). Desde então, nestes 15 anos, verifica-se uma escassez em relação ao ensino e a produções acadêmicas. Não há registros de cursos específicos de graduação, apenas disciplinas isoladas. Ele está disponível em cursos *lato sensu* na região Sul-Sudeste e em módulos de cursos disseminados pelo país, que tratam de técnicas, principalmente em têxteis. Nos programas de pós-graduação (*stricto sensu*) não existe ainda uma linha de pesquisa e as investigações, em DS, são vistas em linhas de produtos, moda e tecnologia.

No Brasil, o DS é relativo ao têxtil ou a estamparia para tecidos. A maior parte dos cursos, de diversas modalidades, está voltada para a moda. Para Schwartz (2008) e Rinaldi (2013), isso vem se modificando em função da interdisciplinaridade do DS. É uma especialidade que se adapta às metodologias de projeto do Design.

O presente trabalho tem como objetivo procurar entender o Design de Superfícies e seu posicionamento como especialidade do Design, a partir da formulação de algumas questões como: quais foram os avanços desde 2005; o que já havia disposto; qual o seu histórico e quais as pesquisas já desenvolvidas?

A metodologia utilizada foi a revisão bibliográfica para suas conceituações e histórico e o uso da bibliometria para identificar e quantificar as produções relacionadas em bibliografias, programas de pós-graduação, anais de congressos e periódicos, dentro de critérios estabelecidos.

O Design de Superfícies

As conceituações existentes em torno do DS passam por alguns pesquisadores, em diferentes épocas, demonstrando a evolução da especialidade. Em especial, Rütschilling define o Design de Superfícies em duas épocas diferentes (1998 e 2008), considerando o DS como atividade criativa e técnica.

Schwartz (2008) define o que vem a ser o Design de Superfícies, numa reflexão abrangente em suas percepções:

[...] design de superfície é uma atividade projetual que atribui características perceptivas expressivas à superfície dos objetos, concretas ou virtuais, pela configuração de sua aparência, principalmente por meio de texturas visuais, táteis e relevos, com o objetivo de reforçar ou minimizar as interações sensório-cognitivas entre o objeto e o sujeito. Tais características devem estar relacionadas às estéticas, simbólicas e práticas (funcionais e estruturais) dos artefatos das quais fazem parte, podendo ser resultantes tanto da configuração de objetos preexistentes em sua camada superficial quanto do desenvolvimento de novos objetos a partir da estruturação de sua superfície. (SCHWARTZ, 2008, p.146).

Para a pesquisadora (*ibidem*), a superfície está ancorada em três abordagens, que se interrelacionam, em suas interdisciplinaridades.

A abordagem **representacional** está baseada na Geometria e na Representação Gráfica e representa a informação gráfica de um produto. Há o domínio do desenho expressional e pessoal que é importante para a configuração de um artefato, assim como do desenho industrial operacional que é elaborado para o projeto e processo fabril.

A abordagem **constitucional** trata da constituição material da superfície e trabalha "os processos de transformação de suas propriedades físico-químicas" (*Ibidem*, p.27). Parte-se do princípio de que cada material necessita de processo específico, dada sua plasticidade e estruturação, o que denota a percepção da superfície.

Manzini (1993) sugere que seja feita uma revisão desta abordagem. Rinaldi (2013, p.59-50) inicia esta revisão, quando pesquisa "os processos multifacetados" em DS e propõe que a abordagem constitucional passe a ser denominada como "**estrutural**". Para ele, desse modo, "estrutural remeterá especificamente à qualidade fundamental de 'constituir a estrutura' de um objeto/produto".

A abordagem **relacional** está nas relações entre o objeto, o sujeito e o meio, como informação perceptiva, uma interface entre dois meios. O papel do usuário está na interação entre a superfície e o meio onde ela se insere. Há um fluxo entre os meios, e para Schwartz (2008), essa troca é o aspecto de comunicação da superfície.

Barachini (2002, p.2) considera que a superfície "reveste e define" um objeto. Assim, ela dispõe a existência da "superfície-objeto" e da "superfície-envoltório", que são representadas por processos diferenciados, com uma geometria unificada, que organiza e estrutura as informações.

A superfície-objeto, ao mesmo tempo em que é desenvolvida, passa a ser o próprio produto (volume e objeto). Ela constitui e define o artefato, desenvolve-se em conjunto com o objeto. Estão aí o Design Têxtil, os objetos em tramas, as técnicas manuais de crochê, tricô e macramé e polímeros injetados. Na Figura 1, tem-se cestos angolanos. A própria fibra, ao mesmo tempo em que é tecida, vai constituindo o desenho do cesto.



Figura 1 - Cestaria angolana. Objeto de coleção do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cestaria_-_Angola_MN_01.jpg Acesso em: 16 jun. 2020.

Já a **superfície-envoltório**, a partir de um volume, envolve e caracteriza o objeto. Ela depende, desta forma, de um volume já elaborado. Estão aí incluídos os trabalhos geralmente gráficos, que caracterizarão e revestirão o artefato. São as texturas, as estampagens, gravações, o que estiver na superfície do produto. Na Figura 2, pode ser vista cerâmica como exemplo.



Figura 2 - Vaso com decoração pintada. 1450-1150 a.C. Proveniência: Godin Tepe, Irã. Faz parte da exposição Irán. Fonte: [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Vaso_con_decoraci%C3%B3n_pintada_\(Godin_Tepe,_Ir%C3%A1n\)_-_MARQ.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Vaso_con_decoraci%C3%B3n_pintada_(Godin_Tepe,_Ir%C3%A1n)_-_MARQ.jpg) Acesso em: 16 jun. 2020.

Essas conceituações têm sido base para o estudo de vários pesquisadores, uma vez que esclarecem a que veio o DS, não apenas como um *rapport*, um procedimento de elaboração de módulos para compor padrões. Tendo sido discorrido sobre as conceituações do Design de Superfícies, há a necessidade de saber suas origens, para compreensão de dados relativos à sua trajetória.

Como especialidade desde 2005, o DS não teria uma história mais antiga. É possível descrever uma resumida linha temporal a partir do entendimento do que ele seja, de suas técnicas, materiais e artefatos.

É no período Quaternário da era *Cenozoica*, com início há cerca de dois milhões de anos (FERREIRA *et al.*, 2004), que são feitos grafismos em cavernas que, de acordo com muitos pesquisadores, são as “primeiras manifestações de se imprimir um caráter a uma superfície” (SILVA, 2017, p.56). Na Figura 3, consta imagem de pintura rupestre na Serra da Capivara (Brasil).



Figura 3 - Pictogramas em gruta na Serra da Capivara (Piauí, Brasil). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Serra_da_Capivara_-_Several_Paintings_2b.jpg. Acesso em: 16 jun. 2020.

Na América Latina, especificamente no Peru, tiveram origem as técnicas têxteis nos bordados, tricô, tecidos axadrezados. Na Antiguidade, desde a invenção da escrita até a queda do Império Romano Ocidental e início da Idade Média (de 4.000 a.C. até o séc. V), artefatos apresentam as primeiras aplicações do Design de Superfícies em azulejaria, mosaicos, decoração em objetos e utensílios, faixas e cerâmicas gregas, cestaria, tapetes, joias, metais, hieróglifos (RÜTHSCHILLING, 2008).

Na Figura 4, há a imagem de uma porcelana da dinastia Ming. A forma da peça, aliada à qualidade e detalhes da superfície, pode obstarculizar o detalhamento gráfico. Para Cardoso (2009), deve haver um precioso processo de diagramação em artefatos dessa natureza, que evidencia a diferenciação existente entre as superfícies planificáveis e não planificáveis.



Figura 4 - Porcelana Ming (1403), com ornamentos de dragões. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_flasks_with_dragons.jpg Acesso em: 20 jun. 2020

No século XIV, verifica-se a produção de artefatos para as monarquias europeias, os mais diversos, incluindo louças, mobiliário, tapeçarias e tecidos, com uma rica ornamentação. Para Denis (2000), em quase todos os países da Europa, entre os séculos XVII e XVIII, foram fundadas manufaturas da Coroa para fabricação exclusiva de produtos de luxo como louças, móveis e têxteis. Forty (2007) destaca a mecanização de processos cerâmicos e, da Antiguidade até a industrialização, em particular na Revolução Industrial, "as superfícies tiveram tratamento em série, em suas etapas separadas e distintas que, acreditam-se caracterizar o DS" (SILVA, 2017, p.58).

Em 1804, surge o tecido *jacquard* que é produzido por operações mecânicas, repetitivas e sequenciais do tear com sistema de comando numérico com perfuração de cartões, inventado por Joseph Marie Jacquard (mecânico de teares). Esses tecidos têm a possibilidade de produzir desenhos, com os mesmos fios de cores.

No século XIX, William Morris (1834-1896) e outros designers elaboraram projetos para a indústria para artefatos como vidro e cerâmica, móveis, metal, tapetes, tecidos, papéis de parede, roupas, livros e impressos (DENIS, 2000). No movimento *Arts and Crafts*, na Inglaterra, há grandes discussões do que vem a ser a forma, a harmonia a que o Design e as artes aplicadas vieram. Tem vez, na discussão, a ornamentação discutida por vários profissionais de vários segmentos.

Do século XIX para o século XX, evidencia-se a discussão sobre o Design intermediando a arte e a indústria, quando a estética do design estaria no resguardo da Bauhaus, com uma produção limpa, sem elementos ornamentais. Foi no têxtil que o Design de Superfícies teve sua expressão, na tapeçaria de qualidade de Anni Albers (1899-1994).

Em 1977, é fundada a *Surface Design Association* (SDA), uma associação internacional voltada para o design têxtil que fomentou o design de superfície.

No Brasil, a história do DS teve início com uma trajetória marcada pelo artesanato e ainda continua ligado a técnicas de impressão em tecidos e papéis. Também é observado nas marchetarias, nos entalhes, em revestimentos laminados, azulejares e papelaria. Nos anos de 1980, há um destaque no sujeito, no suário. Com a globalização, a tecnologia e a produção, os artefatos serão igualados. No questionamento da diferenciação, retorna-se a estética e à emoção. É onde a superfície contribui, significativamente, em suas texturas, em elementos de padrões.

Rinaldi (2013) e Silva (2017) descrevem uma linha do tempo do século XX até então, sendo o DS uma especialidade nova, e dividem essa evolução em três períodos importantes, no Brasil, de acordo com o Quadro 1:

Quadro 1: períodos da trajetória do DS

| | |
|------------------------|---|
| 1980's a 2000's | Expressão “Design de Superfície” é trazida para o Brasil por Renata Rubim; Criação do Polo em Design Têxtil e do curso <i>lato sensu</i> em Design para Estamparia da Universidade Federal de Santa Maria, RS (UFSM); Criação do NDS – Núcleo de Design de Superfície da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). |
| 2005 | Proposta do DS como especialidade do Design pelo CNPq |
| 2010's | Criação dos cursos <i>lato sensu</i> no Brasil em Design de Superfícies. |

Fonte: adaptado de Rinaldi (2013, pp.21-22) e Silva (2017, p.63).

Para entender o Design de Superfícies, também é necessário saber do estado da arte das pesquisas na especialidade, sinalizando uma trajetória a ser percorrida, relativa a bibliografias, teses e dissertações, artigos e publicações.

Pesquisas e publicações

Com o tema relacionado ao DS, há quatro publicações significativas, entre livros e capítulos. O livro “*Pensando design*”, organizado por Bozzetti e Bastos, abrange o capítulo “Design de Superfície” de Renata Rubim (2008), uma profissional autodeclarada como responsável por trazer, ao Brasil, o termo “Design de Superfície”, nos anos de 1980. A autora publicou, também, o livro “Desenhando a superfície” (2010), no qual descreve sua trajetória e relação com o DS.

O livro “Design de Superfície”, de autoria de Evelise Rütschiling (2008), retrata, além de um histórico, conceitos e modulações utilizadas no DS. Já Renata Freitas (2011) discorre sobre conceituações, no caminho da comunicação tátil em processos criativos no DS.

Em Silva e Menezes (2019) e Silva, (2017) é possível obter dados quantitativos relativos à pesquisa do DS no Brasil, utilizando-se da bibliometria para quantificar essas produções, com critérios previamente estabelecidos, buscadas em bibliografias, sites de instituições, artigos e publicações do banco de teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), além de repositórios, revistas especializadas e anais de congressos.

Para os programas de pós-graduação, dados de 2017 informam 123 pesquisas *stricto sensu*. Em *lato sensu*, são 130 monografias de 1990 a 2017, na Especialização em Design de Superfícies da UFSM. Outros programas não têm disponibilizado suas produções. Além dos resultados apresentados, o que foi constatado é que os dados complementares de 2017, 2018 e 2019 não foram muito além dos dados quantitativos. Em 2017, foi defendida uma tese e em 2018, 2019 e 2020 ainda não foram registradas publicações em repositórios.

De acordo com os congressos selecionados pelos critérios estabelecidos na bibliometria, os dados informados pelo **CIMODE** (Congresso Internacional de Moda e Design), de 2012 até 2016, a existência de 674 publicações gerais, das quais 26 são relacionadas ao DS.¹ Para o **P&D** (Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design)², em edições bienais, os dados são relativos a 2006 a 2018. São 4048 trabalhos, sendo apenas 92 relativos ao DS. Já no **Colóquio de Moda**, em edições anuais, foram computados de 2005 até 2018, o montante de 2707 publicações. Há 103 pesquisas identificadas, sendo 81 artigos e 22 pôsteres. Para Silva (2017), esses eventos computam 7429 trabalhos com 221 (2,97%) voltados ao Design de Superfícies, constatando a baixa incidência de pesquisa.

Os artigos em periódicos, de acordo com os requisitos adotados, foram os constantes na revista **Estudos em Design** (A2) de 2007 a 2017, com três artigos na área têxtil. Na Revista **Design e Tecnologia** da UFRGS (A2), foram identificados três artigos em têxtil e para o ensino. Na Revista **Educação Gráfica** (B1), foram 31 artigos até 2020, voltados para técnicas, tecnologia e aplicações. Na Revista **Projética** (B3) foram encontrados dois artigos em têxtil.

Dentre todas essas pesquisas, chamam a atenção três, de considerável investigação em DS e que norteiam muitos trabalhos até então. Na primeira, de Schwartz em 2008, a autora estabelece as abordagens do Design de Superfícies e suas interrelações, a necessidade de se pensar a superfície geometricamente e redefine o DS.

Na segunda, Cardoso em 2009, desenvolveu um método de distorção ao DS de produtos industriais, nas superfícies planificáveis e não planificáveis em objetos de escala industrial.

Por fim, a de Rinaldi em 2013, que investigou e revisou as abordagens dispostas por Schwartz, estabelecendo duas etapas importantes no processo de desenvolvimento do produto, tanto no processo criativo, quanto no executivo.

A partir de 2013, várias pesquisas começam a se disseminar, principalmente nos mestrados. Os pesquisadores saem das questões conceituais e partem para as aplicações. Segundo dados de Silva (2017) de 1990 a 2017 há o desenvolvimento de 473 pesquisas no Design de Superfícies, com a média de 17,51 trabalhos/ano entre artigos, teses e dissertações. Mesmo tendo novos olhares para o Design de Superfície e com significativo crescimento de pesquisas, esse ainda é um campo em desenvolvimento.

Considerações

O Design de Superfícies, já com 15 anos de estabelecido como especialidade do Design, ainda continua embrionário. Há que se trabalhar no sentido de estabelecer o ensino no país e ser considerado como linha de pesquisa em programas de pós-graduação. Para além de pesquisas e publicações, percebe-se que, em muitos lugares, o DS é praticamente nulo, considerado apenas do ponto de vista estético, sendo necessário ampliar sua atuação. O entendimento de seus postulados propicia vislumbrar novas possibilidades de pesquisa e de atuação de profissionais nas diversas aplicações, e sua interdisciplinaridade pode colaborar, principalmente em qualidade. Espera-se que, no amadurecimento de seus conceitos e aplicações, o DS tenha seu potencial como área de pesquisa consolidado.

Referências

- BARACHINI, T. Design de superfície: uma experiência tridimensional. In: 5o. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Brasília, 2002. **Anais** do P&D Design, Brasília: [s.n.], 1 CDROM.
- CARDOSO, C.E. **Desenvolvimento de um método de controle de distorções para aplicação em problemas de design de superfície de formas tridimensionais não planificáveis.** 2009. 136f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2009.
- CNPq - CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO. Comitê Assessor de Design. 2005. Curitiba: **Revisão da tabela de áreas do conhecimento sob a ótica do design.** Curitiba: Comitê Assessor de Design/CNPq, 2005.
- DENIS, R.C. **Uma introdução à história do design.** São Paulo: Edgard Blücher, 2000. 238p.
- FERREIRA, A. B. H; FERREIRA, M. B.; ANJOS, M. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa.** 5ª. ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- FORTY, A. **Objetos de desenho:** design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 347p.
- FREITAS, R.O.T. **Design de Superfície:** ações comunicacionais tátteis nos processos de criação. São Paulo: Blücher, 2011. 105p. (Coleção Pensando o Design).
- MANZINI, E. **A matéria da invenção.** Lisboa: Centro Português de Design, 1993.
- RINALDI, R. M. **A intervenção do design nas superfícies projetadas:** processos multifacetados e estudos de caso. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Design). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, SP. 2013. Biblioteca Depositária: UNESP BAURU.
- RUBIM, R. **Desenhando a superfície.** 2ª. Ed. São Paulo: Edições Rosari. 2010. 95p.
- RUBIM, R. Design de superfície. In: BOZZETTI, N.; BASTOS, R. B. (org.). **Pensando design 2.** Porto Alegre, RS: Uniritter, 2008. pp.86-93.
- RÜTHSCHILLING, E.A. **Design de superfície.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS. 2008. 101p.

RÜTHSCHILLING, E.A. **Protótipo do curso interativo de design de superfície.** Porto Alegre: UFRGS/ Instituto de Artes/ Departamento de Artes Visuais, Núcleo de Design de Superfície, 1998. Disponível em <http://penta.ufrgs.br:80/~evelise/Dsuper.index.htm> Acesso em 12 set. 2013.

SCHWARTZ, A. R. D. **Design de superfície:** por uma visão projetual geométrica e tridimensional. 2008. 217 f. Dissertação (Mestrado em Desenho Industrial). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Bauru. Bauru, SP. 2008.

SDA. SURFACE DESIGN ASSOCIATION. **What is SDA?** Disponível em <https://www.surfacedesign.org/>. Acesso em 16 jun 020.

SILVA, M.L.F. **Design de Superfícies:** por um ensino no Brasil. 2017. 337f. Tese (Doutorado em Design) Faculdade de Arquitetura, Comunicação e Artes da Universidade Estadual João Mesquita Filho (UNESP). Bauru, SP, 2017.

SILVA, M.L.F.; MENEZES, M.S. **O ensino do design de superfícies no Brasil.** In: *Revista Educação Gráfica*. Bauru, SP, v.23, n.3. pp.320-341, dezembro, 2019.

Recebido em: 29/06/2020

Aprovado em: 05/08/2020.



Interseções entre arte, artesanato, design e eletrônica

Thatiane Mendes Duque, Fabio Henrique Dias Máximo,
Bianca Furtado Penha

Thatiane Mendes Duque

Professora pesquisadora na Escola de Design/
UEMG. Coordenadora do Grupo CASULO
sediado no Centro de Estudos em Design de
Gemas e Joias CEDGEM. Doutora em Poéticas
Tecnológicas pela UFMG. Mestre em Produc-
ções Artísticas e Investigação pela Universi-
dade de Barcelona, Espanha (2010). Bacharel,
com Licenciatura Plena, em Artes Visuais pela
Universidade Federal de Uberlândia - UFU
(2007). Em 2013 fundou a startup Triskel que
se baseia na criação de computação vestível.
Triskel foi selecionada e premiada pela SEED
- Startups and Entrepreneurship. Recebeu o
prêmio de 1º Lugar no XVI Salão Nacional de
Arte de Jataí e o prêmio Programa CoMciência
- arte, ciência e tecnologia.
Contato: thatiane.duque@uemg.br

Fabio Henrique Dias Máximo

Professor Adjunto da Universidade Federal
do Amazonas-UFAM. Graduação em Desenho
Industrial (UFAM 2008). Especialização em
Planejamento de Transportes (UFAM 2009).
Mestrado em Ciências Florestais e Ambien-
tais (UFAM 2013). Foi vice-coordenador do
Curso de Design (2013-2015) e Coordenador
(2015-2017). Aluno de doutorado do Programa
de Pós-Graduação em Design na Escola
de Design/UEMG. Pesquisador bolsista de
pós-graduação da Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM)
edital n. 001/2019 – PROPG-CAPES/FAPEAM”.
Contato: fabiomaximo@ufam.edu.br

Bianca Furtado Penha

Pesquisadora do Grupo Casulo. Possui gradua-
ção em Comunicação Social pela Universidade
Federal de São João del-Rei. Atualmente cursa
licenciatura em Artes Visuais na Universidade
do Estado de Minas Gerais.
Contato: biancafupe@gmail.com

RESUMO [PT]: *Este artigo busca na história do artesanato e da costura possíveis confluências das ciências eletrônica e da computação, da arte e do design. Apresenta experiências do grupo Casulo que envolveram a criação do “Kit de eletrônica têxtil” para o design de peças de computação vestível afetivas, integrando arte, design e eletrônica para o ensino-aprendizagem de diferentes públicos.*

Palavras-chave: arte, design, eletrônica têxtil

ABSTRACT [EN]: *This article attempts in the history of craft and sewing possible confluences with the electronics and computing sciences, art and design. It presents experiences of creating a textile electronics kit for the design of affective wearable computing pieces made by the Casulo group.*

Keywords: art, design, e-textile.

RESUMEN [ES]: *Este artículo busca en la historia de la artesanía y la costura posibles confluencias con la electrónica, la informática, el arte y el diseño. Presenta experiencias de creación de un kit de electrónica textil para el diseño de piezas de computación ponibles afectivas hechas por el grupo Casulo.*

Palabras clave: arte, diseño, electrónica textil.

Introdução

Embora, entre acadêmicos, ainda seja discutida a real relevância do artesanato em relação à arte, é evidente a incorporação de objetos artesanais à arte contemporânea. O debate em torno da questão sugere que o produto artesanal ocupa um lugar nas culturas ocidentais, minimizado em seu caráter utilitário, carente de uma beleza estética aceita pelos critérios artísticos tradicionais. Esse rígido padrão eurocêntrico, por sua vez, mantém-se aparentemente fechado à nova realidade do mundo globalizado, que movimenta complexas relações culturais e artísticas através de canais eletrônicos e multimídias (RODRIGUES, 2012).

Ponto atrás: sincretismo

Tecnologias como o bordado, compreendidas e conduzidas historicamente pelas mãos femininas no ambiente doméstico, foram consideradas arte menor, destituídas da presença da aura com a qual consagramos diversas obras de arte e artistas. No entanto, o bordado, técnica expressiva produzida manualmente, torna-se, na mão de artistas contemporâneos, gesto e tessitura de transgressão a padrões estéticos e posições conservadoras diante da diversificada produção artística mundial. Por meio do manuseio das agulhas, do planejamento e intuito estético, mulheres expressam-se e comunicam-se através de uma linguagem milenar (SIMIONI, 2010).

O presente artigo pretende unir a artesania do bordado, caracterizada por sua ancestralidade, às tecnologias computacionais e eletrônicas presentes em todos os âmbitos da sociedade atual com caráter mais funcional e de usabilidade. A partir de tal costura, entre artesanato e eletrônica, identificam-se algumas questões resultantes desta relação, como se a eletrônica, ao adquirir caráter estético, pode dinamizar técnicas de bordado para processos de ensino em arte e tecnologias. Desta relação é possível que tanto a eletrônica quanto o fazer artesanal se modifiquem e, a partir de novos métodos, materiais e técnicas emanem de outra forma.

Os processos de criação com eletrônica, mesclados aos de artesanato aproximando computadores do corpo passam a ser experimentados nos anos 1990, no centro de desenvolvimento tecnológico *Media Lab* do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). No mesmo período, empresas como Philips e Levis aportavam recursos no projeto “Eletrônica Vestível”, com intuito de integrar a eletrônica às vestimentas. Isso demonstra o início da integração entre o design de interação e interface, a arte e a eletrônica, na construção de novos produtos (BÜRDEK, 2006).

No âmbito do artesanato, os livros e materiais de instrução sobre os métodos e as técnicas de bordado já existem desde a modernidade. Nas últimas décadas, uma importante difusão do conhecimento sobre tecnologias eletrônicas digitais vem sendo realizada a partir de comunidades *on-line* para compartilhamento de conhecimentos, baseada no movimento *Do It Yourself* (DIY) — em português, “faça você mesmo”.

Novas necessidades vivenciadas no dia a dia incentivam a criação de novas tecnologias, que influenciam novos modos de vida.

Consoante esta dinâmica, Gilbert Simondon (2007) afirma que o corpo é uma variação constante em busca de estabilidade, mas que está sempre num movimento gerado por trocas estabelecidas com seu meio e com outros corpos e suas subjetividades. Utilizando o termo homeostase, Damásio (2018) explica que os organismos não buscam um estado neutro, “[...] mas a um estado no qual as operações da vida davam a sensação de que eram reguladas positivamente em direção ao bem-estar”. Também Varela, Maturana e Uribe (1974) concordam, pois definem os seres vivos como sistemas que produzem

continuamente a si mesmos.

Os autores abordam a possibilidade de pensar o nosso relacionamento com o mundo mais pela instabilidade e complexidade do que a partir de uma dinâmica clássica ou sob conceitos unidirecionais. Eles observam que o ser vivo e o seu meio se modificam de forma constante e mútua. Metaforicamente falando, é como se os pés estivessem se acertando aos sapatos e vice-versa. Ou como se os nossos processos artesanais, junto às nossas tecnologias digitais-analógicas, tivessem que se adaptar aos novos modos de criação e processos com arte e tecnologia, bem como às influências sobre os nossos “novos” modos de ser e estar no mundo.

Para compreendermos o sentido da linguagem artística do bordado contemporâneo, voltaremos a alguns pontos. A trama que envolve a técnica do bordado evolui no tempo, ganhando ferramentas, sentidos e funções, atingindo questões culturais e sociais até hoje discutidas e revisitadas.

No princípio, com o intuito de cobrir o corpo, a humanidade pré-histórica usava fibras vegetais e o couro de animais para transformá-los em vestimentas de proteção. A costura, então, nasceu com o objetivo de unir partes, pedaços, com o caráter exclusivamente utilitário. Com o avançar dos tempos e o aperfeiçoamento de técnicas e materiais, os fios foram ganhando contornos ornamentais.

Na Idade Antiga, a costura se desenvolveu por meio dos adornos em vestimentas e na decoração. O bordado e a tapeçaria ganharam investimentos da Igreja Católica durante a Idade Média na Europa. Apesar das mulheres dominarem a execução da técnica, essas atividades eram restritas ao ambiente doméstico, ao passo que o bordado comercial era executado por homens (SOUZA, 2012). A relevância do gênero é fator determinante quanto à valorização do produto artesanal como expressão artística. A divisão sexual do trabalho restringiu, por muito tempo, a mulher da educação e das esferas públicas. Dessa maneira, o ensino nas escolas católicas foi voltado para aprendizagem de afazeres domésticos como cozinhar, bordar e coser (SIMIONI, 2010).

O surgimento da Bauhaus na Alemanha, no século XX, revolucionou os conceitos de arte e artesanato, integrando no design, estética e funcionalidade. A escola produziu um novo panorama para a modernidade, uma vez que a tradição na arte se inclinava ao ensino da eminente “alta arte”, como a pintura e a escultura. A união entre artistas e a indústria moderna propiciou a criação de ateliês de tecelagem, cerâmica, marcenaria e metal – atividades que, até então, eram consideradas ofícios e seus produtos meros artesanatos – possibilitando o desenvolvimento de linguagens e processos artísticos em razão dos objetos e das relações de trabalho.

No entanto, para Simioni (2010), a arte têxtil foi notadamente desvalorizada como objeto artístico, devido ao seu caráter manual e artesanal, apropriados às mãos femininas, destituídas de qualquer conteúdo intelectual e estético para realização de trabalhos artísticos. Nesse sentido, os ateliês de tecelagem e cerâmica da instituição foram consideravelmente frequentados pelo sexo feminino, posto que as mulheres eram cerceadas de participarem dos notáveis ateliês de vidro e metais (LIPOVETSKY; SERROY, 2014).

A tradição familiar e cultural do bordado, transmitido de geração em geração, de mãe para filha, criou um ensino informal e artesanal de produtos têxteis. Por meio do mostruário, uma espécie de gabarito contendo modelos de pontos e desenhos, as bordadeiras podem passar seus conhecimentos adiante de maneira fácil e precisa. Esse suporte foi eficiente na possibilidade de abrangência da técnica, porém também restringiu à mera cópia, inviabilizando a criação e processos artísticos (SOUZA, 2010).

Ponto corrente: eletrônica e computação

Há disponíveis no mercado um conjunto de ferramentas para computação física que buscam diminuir a distância entre a programação e a construção de eletrônicos. A plataforma de *hardware* e *software* livre Arduino permitiu que o processo de construção de objetos interativos e sensíveis ao ambiente fosse mais viável para artistas, designers e estudantes. *PicoCrickets* é um dos kits de módulos de computação física ou tangível mais conhecidos, elaborado para o ensino-aprendizagem de eletrônica e expressão artística para crianças.

Neste contexto, o papel das comunidades de tecnologias colaborativas *on-line* é dinamizado pelo movimento DIY (*Do It Yourself*) que compartilham informações, publicam projetos, além de poderem receber “tutorias” e acompanhamentos de outras pessoas.

Além da indústria, kits de prototipagem e montagem individuais apresentam outras abordagens para a construção de eletrônicos. A construção fora da produção industrial é frequentemente associada à construção com expressão pessoal ou criação estética. Assim, o ensino de bordado e costura também obteve mudanças relativas à relação entre a eletrônica, o têxtil e a computação.

Ponto nó: eletrônica artesanal

A intersecção da eletrônica e computação com o bordado em tecidos transforma tecnologias aparentemente opostas em uma terceira, bem distinta da tradicional, apresentando características acessíveis, funcionais e estéticas. A eletrônica artesanal é uma nova possibilidade de apresentar o conhecimento e processos das evoluções tecnológicas no âmbito da eletrônica, através de objetos eletrônicos artesanais contendo aspectos sutis e harmoniosos da criação artística.

A combinação inusitada dessas técnicas atravessa a materialidade. Estamos entre a suavidade e maciez dos tecidos e a rigidez dos componentes eletrônicos — uma transmitida por culturas milenares e outra com seu desenvolvimento iniciado no século XX — representando o tempo e a visualidade. Onde o tecido é tocável e sensível, a eletrônica articula motivos abstratos como o som e a luz. Ambos os campos se interligam por fios que nos conduzem a aspectos afetivos e sensoriais, aproximando-se das cotidianidades e interações que as interfaces eletrônicas abrangem.

No projeto *The Embroidery Computer* (FIG. 1), a austríaca Irene Posch reinterpreta a ideia de um computador usando os meios têxteis e artesanais. Os fios condutores metálicos e magnéticos são costurados em tecido no esquema de um microcomputador programável de 8 bits que movimenta pequenas contas em vidro e metal. Os fios em ouro que compõem o bordado trazem uma aparência delicada, agradável e instigante. Assim, a artista busca estimular as inúmeras possibilidades das interfaces, propiciando uma experiência questionadora sobre o aspecto de rigidez dos aparelhos eletrônicos disponíveis atualmente no mercado. Posch une arte e artesanato às novas tecnologias, pesquisando sobre novas ferramentas para eletrônicos têxteis e como elas podem se integrar ao meio social, cultural e tecnológico.

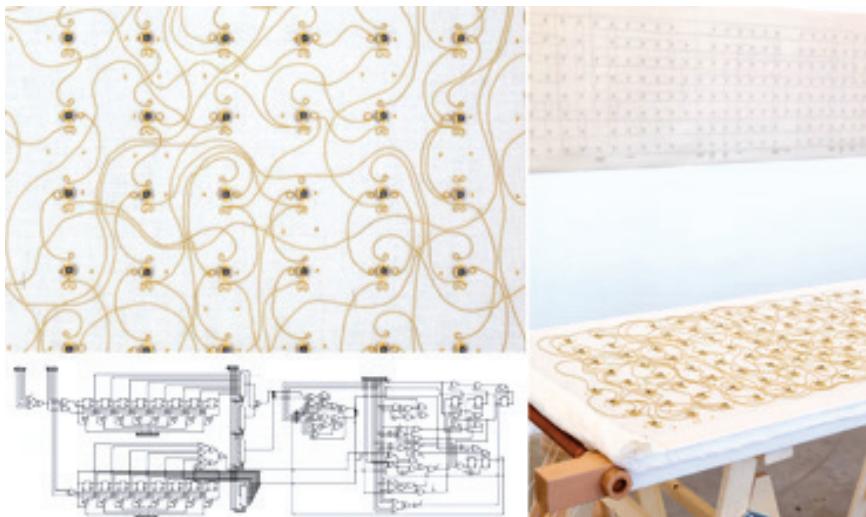


Figura 1 - O computador do bordado (The Embroidery Computer) de Irene Posch. Fonte: <http://www.irenposch.net/the-embroidered-computer/>

A designer Lara Grant utiliza a costura manual para estudar e produzir “circuitos macios”, peças eletrônicas desenvolvidas para serem sensíveis e tocáveis. Em *Push Reset*, a artista cria artefatos táteis para explorar as variações sonoras. Por meio de elementos da eletrônica artesanal, como o feltro, sensores sonoros, fios e tecidos condutores e resistivos, experimenta-se uma nova interface para a cultura tecnológica dos computadores. Nesse sentido, através da aproximação, cria-se a possibilidade de exploração das funcionalidades dos objetos eletrônicos. O contato humano com os materiais e seus processos podem produzir reflexos e percepções únicas no indivíduo.

Grupo Casulo

1. Plataforma eletrônica projetada para criação de computação vestível, considerada uma ferramenta própria para a vestimenta, pois é pequena, lavável, de *software* e *hardware* livre e código aberto que incentiva a colaboração, a partir da disponibilização gratuita e livre da informação sobre o projeto de hardware (artefatos tangíveis), layout da placa, e diagrama dos componentes para melhoramento dele. Do mesmo modo acontece com o código aberto, que disponibiliza informações a fim de fomentar o aperfeiçoamento do código fonte do *software*.

Casulo é uma pele-membrana que protege, mas que também possibilita a metamorfose da forma/estrutura/subjetividade corpórea, capacitando o “antigo corpo” para novas possibilidades e afetos. Baseado neste significado, o grupo de pesquisa e extensão Casulo aborda processos construtivos com técnicas tradicionais da indumentária, como costura e bordado, com procedimentos de modelagem e impressão 3D para criar joias digitais e vestimentas eletrônicas sensíveis ao corpo e ao ambiente. Desse modo, a fabricação manual de acessórios eletrônicos inteligentes é investigada durante a experiência de ensino-aprendizagem.

Os temas de pesquisa do Casulo estão relacionados à computação vestível afetiva, na construção de acessórios pessoais “inteligentes”, que envolvem os campos da arte, design e eletrônica. O suporte eletrônico se baseia na plataforma LilyPad Arduino¹, pois ela favorece a aplicação para diferentes projetos e experimentações, como por exemplo, incluir luzes em uma peça de roupa ou acessório, sensores de diversos tipos, sons, entre outras possibilidades.

Kit Casulo

No momento, as ações se concentram na construção de configurações eletrônicas próprias, a fim de elaborar um conjunto de pequenos módulos eletrônicos, dos quais alguns serão pré-programados e irão compor o “Kit de eletrônica têxtil Casulo”. Esse kit nos permitirá interligar processos artísticos de design, de eletrônica e ciência da computação para o ensino-aprendizagem de diferentes públicos. O objetivo principal é obter uma espécie de material didático para computação vestível. Por serem módulos

atancháveis, podem ser implementados em diferentes circuitos, para diferentes projetos que envolvam tecnologias vestíveis têxteis.

Eletrônica têxtil pode ser considerada como uma prática que integra, de modo mais fluido, eletrônica com tecidos e linhas, entre outros materiais flexíveis e pequenos em ambas as áreas. Um exemplo de kit próprio para eletrônica têxtil é o *LilyPad* Arduino criado pela engenheira Leah Buechley. O kit possui formas mais orgânicas e placas finas (0,8mm de espessura) com furos que permitem serem costuradas com linhas condutivas. O kit é constituído por módulos eletrônicos e um pequeno computador programável.

O kit que propomos se diferencia dos citados, pois não busca outra tecnologia, mas sim novos processos. Diferente do que acontece com os componentes eletrônicos disponíveis no mercado — produzidos por indústrias que focam em velocidade, eficiência e repetição da montagem de componentes e circuitos padronizados para produção em massa — a abordagem do Kit de eletrônica têxtil Casulo (FIG.2 e 3), por sua vez, enfatiza construir cada módulo a partir de diferentes pontos de bordado, nos permitindo individualizá-los fora desse sistema, com o intuito de observar e refletir sobre o processo.



Figura 2 – Módulos (bateria, sensores, carregadores de bateria) do Kit de eletrônica têxtil Casulo.
Fonte: acervo do Casulo

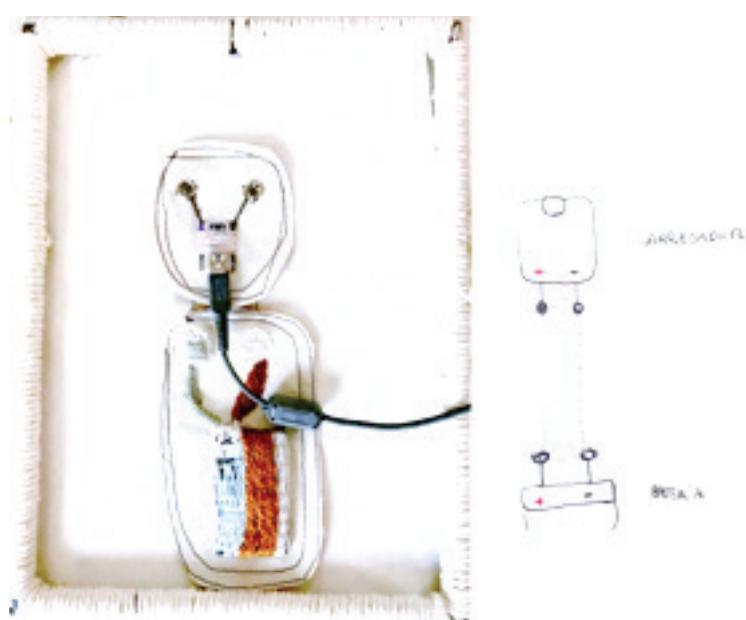


Figura 3 – Carregador de bateria do Kit de eletrônica têxtil Casulo. Fonte: acervo do Casulo

Em cada projeto, os módulos terão a função de fornecer energia, modificar sua condução, diminuir a tensão em determinadas partes do circuito, criar chaves (ligado ou desligado), enfim, cumprirão diferentes funções dentro de um circuito eletrônico têxtil.

Considerações finais

Como professores de arte e design, sabemos que não há materiais didáticos que consigam abranger as possibilidades poéticas do fazer artístico e constantemente nos vemos com a necessidade de criar nossas próprias ferramentas.

Criar nossas próprias ferramentas é um modo de nos desprender das estruturas rígidas e duras dos nossos aparelhos cotidianos e seus componentes, mas também é uma forma de nos instrumentalizar, tendo em vista que a junção entre eletrônica, bordado e costura é uma relação recente, para a qual instrumentos, processos e ferramentas ainda estão sendo criados.

Acreditamos que a poética dos módulos eletrônicos têxteis do Casulo está no processo de “demorar-se”, de contar os pontos, de desfazer os nós, e refazer outra vez. A “funcionalidade” desses módulos para o ensino de arte e tecnologias artesanais com intuito de compor um kit nos permitirá costurá-los e descosturá-los em diferentes projetos têxteis. Eles serão implementados para facilitar o processo de ensino-aprendizagem de eletrônica e computação para pessoas sem conhecimento prévio nessas áreas.

O processo de criação dos módulos do Casulo solicita a demora, a concentração, o envolvimento motor do corpo e da mente. Estamos interessados em experimentar novas formas de criar componentes eletrônicos, em que podemos obter resultados diferentes e pessoais dependendo do seu criador. Por isso, entende-se que um mesmo componente criado por pessoas diferentes, nunca será igual. O modo de produção deles deixa marcas da personalidade e do estado emocional. Os pontos “corridos” ou pontos “perfeitos” podem apresentar traços desses estados, entre outras marcas do fazer impressas em cada elemento.

Referências

BÜRDEK, B. E. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

DAMÁSIO, A. **A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia Das Letras, 2018.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. *E-book*

VARELA, Francisco, MATURANA, Humberto, URIBE, Roberto. **Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization and a model**. Biosystems, Nova Iorque, v. 5, n. 4, p. 187-196, 1974. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0303264774900318>. Acesso em: 23 maio 2019.

RODRIGUES, W. Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. **Cultura Visual**, n. 18, p. 85—95, dez. 2012.

SOUSA, M. F. DE. **O bordado como linguagem na arte/educação**. 2012. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Artes Plásticas) –

Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SIMIONI, A. P. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de.
Revista Proa, v. 01, n. 02, p. 1–20, 2010.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objectos técnicos**.
Tradução de Margarita Martínez e Pablo Rodríguez. Buenos Aires: Prometeo,
2007.

POSCH, I. Crafting tools. **interactions**, v. 24, n. 2, p. 78–81, 21 mar. 2017.

Recebido em: 30/06/2020

Aprovado em: 17/07/2020



Uma análise da identidade visual do movimento LGBTQ+

Alice Yoko Silva Takeishi, Juliana Vasconcelos Nonaka, Maria Luisa Gonçalves Nasser, Raquel Guimarães Mendes Alves, Sofia Augusto Silva, Wânia Maria de Araújo

Alice Yoko Silva Takeishi

Graduanda em Design Gráfico pela Escola de Design/UFGM (aliceyoko@hotmail.com).

Juliana Vasconcelos Nonaka

Graduanda em Design Gráfico pela Escola de Design/UFGM (juwnonaka@gmail.com).

Maria Luisa Gonçalves Nasser

Graduanda em Design Gráfico pela Escola de Design/UFGM. (marialuisa.nasser@gmail.com)

Raquel Guimarães Mendes Alves

Graduanda em Design Gráfico pela Escola de Design/UFGM. (raquel.gmalves@gmail.com)

Sofia Augusto Silva

Graduanda em Design Gráfico pela Escola de Design/UFGM. (xsofia.augusto@gmail.com).

Wânia Maria de Araújo

Graduada em Serviço Social (PucMinas, 1987) e em Ciências Sociais (UFMG, 1990). Mestrado (2004) e Doutorado (2010) em Ciências Sociais (PucMinas). Professora da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais desde 1997 onde leciona as disciplinas de Metodologia Científica e Fatores Filosóficos, Sociais e Culturais do Design. Também professora do Centro Universitário Una, onde leciona na graduação (desde 2001) e no Programa de Pós Graduação em Educação, Gestão Social e Desenvolvimento Local (desde 2012). (wania.araudo@uemg.br)

RESUMO [PT]: *Este artigo objetivou apresentar e analisar a identidade visual do movimento LGBTQ+ a partir do seu contexto e história. Destaca-se a Revolta de Stonewall como marco para expansão e consolidação dos direitos e identidade visual do movimento: a partir desse evento, esta passou por transformações que culminaram nos elementos característicos atuais. Percebeu-se que, durante as primeiras décadas do século XXI, empresas vêm reconhecendo o público LGBTQ+ como um nicho de potenciais consumidores, o que aumentou a publicidade direcionada a esse público. A pesquisa que originou este trabalho é de caráter qualitativo, de cunho exploratório com coleta de dados realizada por meio de pesquisa bibliográfica e documental. Foram abordados conceitos de design como identidade visual e "DNA da marca", sendo este último cada vez mais considerado pelos participantes da comunidade LGBTQ+ antes de alguma aquisição de produto e/ou serviço, de modo que interessados em conquistar esse público precisam estar atentos aos ideais da comunidade queer.*

Palavras-chave: LGBTQ+. Identidade visual. Design gráfico. Mercado. Publicidade.

ABSTRACT [EN]: *This article aimed to present and analyze the visual identity of the LGBTQ+ movement from its context and history. The Stonewall Revolt stands out as a milestone for the expansion and consolidation of the movement's rights and visual identity: from this event onwards, it underwent transformations that culminated in the current characteristic elements. It was noticed that, during the first decades of the 21st century, companies have been recognizing the LGBTQ+ public as a niche of potential consumers, which has increased advertising directed at this audience. The research that originated this work is of a qualitative nature, of an exploratory nature with data collection carried out through bibliographical and documentary research. Design concepts such as visual identity and "brand DNA" were addressed, the latter being increasingly taken into consideration by participants in the LGBTQ+ community before any product and / or service acquisition, so that those interested in winning this audience need to be attentive to the ideals of the queer community.*

Keywords: LGBTQ+. Visual identity. Graphic design. Market. Publicity.

RESUMEN [ES]: *Este artículo tuvo como objetivo presentar y analizar la identidad visual del movimiento LGBTQ+ a partir de su contexto e historia. Stonewall Revolt se destaca como un hito para la expansión y consolidación de los derechos y la identidad visual del movimiento: a partir de este evento, experimentó transformaciones que culminaron en los elementos característicos actuales. Se notó que, durante las primeras décadas del siglo XXI, las compañías han estado reconociendo al público LGBTQ+ como un nicho de consumidores potenciales, lo que ha aumentado la publicidad dirigida a esta audiencia. La investigación que originó este trabajo es de naturaleza cualitativa, de naturaleza exploratoria con recolección de datos realizada a través de investigación bibliográfica y documental. Se abordaron conceptos de diseño como la identidad visual y el "ADN de la marca", los participantes de la comunidad LGBTQ+ tomaron cada vez más en cuenta esta última antes de la adquisición de cualquier producto o servicio, por lo que los interesados en ganar esta audiencia deben atento a los ideales de la comunidad queer.*

Palabras clave: LGBTQ+. Identidad visual. Diseño grafico. Mercado. Publicidad.

Introdução

O movimento LGBTQ+ tem uma identidade visual que reverbera na sociedade sendo, inclusive, reconhecida por pessoas que não o apoiam. Sendo assim, a proposta deste artigo é destacar os elementos constitutivos utilizados na construção da identidade deste movimento, bem como as mudanças processadas para sua utilização pelo mercado e pela mídia. O uso da identidade visual do movimento em produtos e serviços direcionados a comunidade LGBTQ+ tem se tornado cada vez mais frequente e por isto a análise destes usos também será abordada.

A metodologia utilizada foi qualitativa, de caráter exploratório, com coleta de dados realizada por meio de pesquisa bibliográfica e documental. A partir deste levantamento é que se construiu uma interpretação em torno da identidade visual do movimento LGBTQ+ indicando sua absorção, não somente para as práticas de mobilização social e visibilidade da comunidade, mas também como forma de imprimir marcas em produtos e serviços disponibilizados no mercado.

1. Gay Liberation Front (tradução nossa).
2. O termo “queer” pode ser traduzido como “estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário” (LOURO, 2004, p. 38). Com o tempo, a comunidade LGBTQ+ ressignificou o termo, utilizando-o para nomear orientações e identidades sexuais - tornando-se assim um guarda-chuva de significados, englobando qualquer pessoa que não se identifique heterossexual.
3. Campaign for Homosexual Equality (tradução nossa).
4. *Celebrates colors and symbols that have been reclaimed and historically repurposed by the LGBTQ community* (tradução nossa).
5. *Using our flag cups to celebrate and educate around different communities and their flags* (tradução nossa).

Contexto dos movimentos LGBTQ+

Para a análise da identidade visual LGBTQ+ e de sua respectiva capitalização pelo mercado e pela mídia, faz-se necessário um breve histórico da criminalização da homossexualidade e dos movimentos LGBTQ+. Há evidências na história da arte que mencionam a prática de relações homossexuais nas civilizações antigas do oriente, e estas eram socialmente aceitas. Um dos primeiros decretos escritos que rompe com a habitualidade dessas relações e as criminalizam data de 1553, feito pelo rei inglês Henry VII, que punia a sodomia com a execução (HYDE, 1970).

Com a expansão de diversas religiões no mundo, especialmente o cristianismo, essa visão negativa da relação entre indivíduos do mesmo sexo se espalhou, sendo considerada pecado. No século XVIII, em quase todos os países do mundo, a própria existência de homossexuais ou travestis era considerada crime passível de punição, e tentativas de correção da sexualidade e gênero eram incentivadas pela medicina, que tratava esse comportamento como doença (NAPHY, 2004).

Os primeiros indícios de movimentação a favor da descriminalização das relações homossexuais e do travestismo datam do fim do século XIX, na Europa. A partir de 1897, o sexólogo Magnus Hirschfeld protagonizou o Comitê Científico-Humanitário, cuja principal proposta foi a descriminalização das relações homoafetivas, proibidas pela Constituição Alemã. O comitê, contudo, foi fechado e sua biblioteca queimada devido à ascensão do nazismo na Alemanha em 1933 (DOSE, 2014).

Não houve muitos movimentos mundialmente notáveis a favor dos direitos das minorias de sexualidade e gênero até a segunda metade do século XX, com a Revolta de Stonewall. Esse movimento nasceu no dia 28 de junho de 1969 no bar Stonewall Inn, em Nova Iorque, como resposta aos atos de violência policial contra homossexuais e travestis, entre outros. Essa manifestação gerou um movimento grande a favor dos hoje denominados LGBTQ+ durante as cinco noites seguintes, que trouxe visibilidade a essas minorias (WAXMAN, 2019).

1. Gay Liberation Front (tradução nossa).

A Rebelião de Stonewall foi um movimento que concretizou a manifestação que antes era quieta e velada. A Frente Libertadora dos Gays (GLF)¹, criada imediatamente após o ocorrido em Stonewall, foi o primeiro de muitos grupos de luta pelos direitos dos homossexuais, responsável também pela organização das primeiras Paradas de Orgulho LGBTQ+, realizadas a partir de 1970, em Nova Iorque (O'NEILL, 2019).

Nas últimas décadas, Paradas de Orgulho se tornaram eventos de grande escala que ocorrem no mundo inteiro, geralmente uma vez por ano, no mês de junho e próximo ao dia 28 — agora considerado o Dia Mundial do Orgulho LGBTQ+, em homenagem à Stonewall.

Em se tratando da identidade visual do movimento LGBTQ+, houve diversas mudanças até se fixar como o “arco-íris de seis cores” (listras em vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e violeta, de cima para baixo) que representa as minorias atualmente. Até 1970, o símbolo relacionado aos homossexuais era um triângulo rosa, utilizado na Alemanha nazista em campos de concentração para identificar prisioneiros gays. Por não ser considerado um símbolo de orgulho na época, o movimento de minorias sexuais e de gênero viu a necessidade de criar uma identidade visual própria. Assim, em 1978, a pedido do ativista Harvey Milk, o artista Gilbert Baker criou uma bandeira arco-íris de oito cores para representar o movimento (MELENDEZ, 2017).

Movimento LGBTQ+: construção da identidade

O movimento LGBTQ+ começou a se organizar fortemente a partir da década de 1970, época na qual os indivíduos não heterossexuais/cisgêneros não eram socialmente reconhecidos, não tendo, portanto, um termo que pudesse ser utilizado para defini-los. Houve, então, a necessidade de criar uma identidade que não apenas nomeasse, mas que afirmasse a existência desse grupo.

A construção identitária passa, então, pelo processo de produção de sentido, de ‘criação imagética’, como construto do imaginário desencadeado pelos simbolismos (imagens) circulantes nas práticas cotidianas que vão compor o conjunto identitário de determinado grupo humano, moldando seus sujeitos e decidindo pela condução da vida societária podendo ser nomeada e enunciada, simbolicamente, numa interpretação específica por um determinado sujeito, que enfrenta o desafio de formular, ou expressar uma identidade, podendo ser o membro do próprio grupo ‘identificado’, como qualquer outra pessoa que enuncia alguma criação identitária (CARVALHO, 2008, p. 48).

Os movimentos de reivindicação de direitos foram uma das primeiras manifestações que contribuíram para a construção de uma identidade. Com o tempo, ela ganhou significado, forma, cores, símbolos e vem consolidando, cada vez mais, o pertencimento dos membros da comunidade LGBTQ+.

A construção da identidade se inicia com o estabelecimento de termos. Pouco antes das primeiras grandes mobilizações, o termo “homossexual” era utilizado, mas, devido à sua conotação negativa vigente, foi substituído por “gay”. Mais tarde, passaram a ser utilizadas as expressões “gays e lésbicas”, visto que os termos anteriores se referiam apenas a homossexuais homens. A partir de então, inúmeras transformações ocorreram até surgir a sigla “GLBT” e, finalmente, “LGBT” — Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros — que hoje é consolidada mundialmente. No entanto, há pessoas que ainda não se sentem representadas pelas quatro letras, defendendo a modificação da sigla. Sendo assim, nos últimos anos, o termo “LGBTQ+” tem se tornado mais comum, tendo o Q como representativo para *queer*² e o sinal de “+” utilizado para incluir os que não se sentem diretamente representados pelas letras da sigla (MORAIS, 2018).

Ressalta-se ainda que, apesar de ser um movimento único, há diferentes reivindicações dentro do próprio movimento, uma vez que cada grupo tem suas especificidades. Sendo assim, além da bandeira do Orgulho LGBTQ+, símbolo tradicional do movimento, também serão analisadas algumas bandeiras criadas pelos diferentes grupos que compõem o movimento.

2. O termo “queer” pode ser traduzido como “estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário” (LOURO, 2004, p. 38). Com o tempo, a comunidade LGBTQ+ ressignificou o termo, utilizando-o para nomear orientações e identidades sexuais - tornando-se assim um guarda-chuva de significados, englobando qualquer pessoa que não se identifique heterosexual.

Identidade visual: conceito e aplicação na simbologia do movimento LGBTQ+

Uma identidade visual é um conjunto de símbolos organizacionais visíveis, mas com significados mais aprofundados relacionados a um contexto específico, que visam despertar emoções e visibilidade em tal contexto (SEQUEIRA, 2013). O design gráfico é uma peça-chave na criação de identidades visuais, pois analisa, a partir da identidade conceitual já firmada de uma organização, movimento ou campanha, uma maneira de representá-la e difundir sua imagem no campo visual.

A identidade visual deve compilar as raízes históricas, objetivos, estratégias, símbolos, cultura e estrutura de uma entidade em imagens, tipografia, cores, logotipos, e símbolos selecionados que a representam e suas mensagens de forma acurada (SEQUEIRA, 2013).

No caso do Movimento LGBTQ+ e seus símbolos, o principal objetivo para a criação de sua identidade visual é reafirmar a existência dessas minorias. A representação gráfica da identidade visual LGBTQ+ é apresentada por meio de bandeiras, cartazes, campanhas, bem como sua utilização em produtos e serviços.

A bandeira LGBTQ+ era inicialmente composta pelas cores rosa, vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta (FIG. 1), com cada cor possuindo um significado, sendo eles, respectivamente: sexualidade, vida, saúde, sol, natureza, arte, harmonia e espírito; segundo seu criador, elementos constituintes de todo ser humano. Posteriormente, foram retirados o rosa, devido à dificuldade para encontrar a cor para produção das bandeiras em larga escala, e o índigo, em 1979, para uma melhor divisão da bandeira em duas partes - três de um lado, três do outro - em Paradas do Orgulho (HAAG, 2017).



Figura 1 - Bandeira do orgulho LGBTQ+ (1978).

Fonte: https://www.wpclipart.com/flags/miscellany/LGBT_pride_flag.png.html

As figuras 2 e 3 apresentam bandeiras do orgulho lésbico. Na figura 2, o triângulo negro no centro da bandeira é uma alusão ao período nazista, no qual as mulheres com peculiaridades “antissociais” eram perseguidas. Já o machado duplo, também conhecido como Labrys, faz referência às sociedades matriarcais que utilizavam esse objeto em batalhas. Assim, o conjunto de elementos foi criado para representar a resistência do movimento lésbico (COTTA, 2009). A figura 3 apresenta a bandeira oficial do movimento lésbico, composta por sete tons de rosas diferentes.

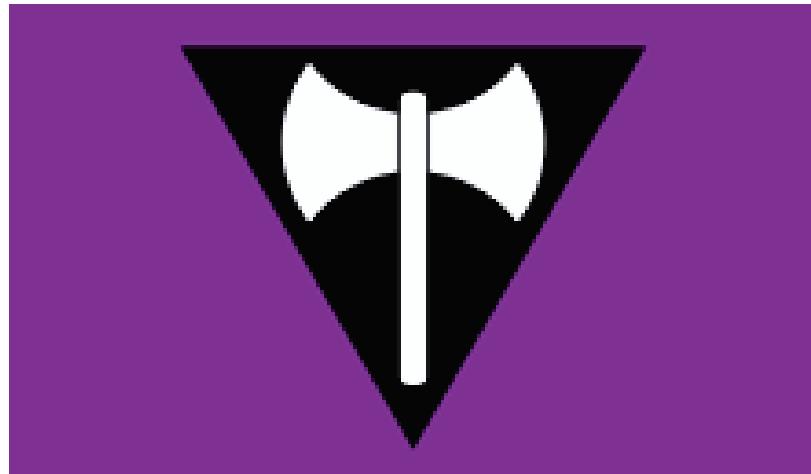


Figura 2: Bandeira do orgulho lésbico. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lesbian_pride_labrys_flag.svg



Figura 3: Bandeira do Orgulho Lésbico. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lipstick_Lesbian_flag_without_lips.svg

A figura 4 apresenta a bandeira bissexual, na qual existem duas cores bem definidas e uma faixa ao meio com a sobreposição dessas cores. O rosa da parte superior significa a atração por pessoas do mesmo gênero, o azul da parte inferior significa atração por pessoas de gênero oposto e a faixa de transição, em um tom de lilás, representa a bissexualidade — a atração sexual por ambos os gêneros (MORAIS, 2018).



Figura 4 - Bandeira do orgulho bissexual. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bisexual_Pride_Flag.svg

A figura 5 apresenta a bandeira do Orgulho Trans, composta por duas faixas horizontais azuis nas extremidades, que representam “meninos”, duas faixas rosas para representar “meninas” e uma faixa branca ao meio para representar, de acordo com Souza (2019), pessoas não binárias – que não se reconhecem como pertencentes, exclusivamente, a um gênero.



Figura 5 - Bandeira do orgulho trans. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transgender_Pride_flag.svg

Ao criarem essas bandeiras, os grupos procuravam aumentar sua visibilidade tanto entre a sociedade, quanto dentro da comunidade LGBTQ+. A bandeira é um símbolo visual que promove um melhor reconhecimento de suas unidades, devido a facilidade de memorização da imagem – fator importante na construção de uma identidade (KREUTZ, 2007 apud SEQUEIRA, 2013).

Tendo em vista o papel do design na difusão de ideias, é possível observar o seu impacto nas mudanças realizadas dentro do movimento LGBTQ+. Com o passar dos anos, novos símbolos foram surgindo com o objetivo de facilitar a difusão das mensagens da causa e a absorção do conteúdo pela sociedade. Sobre o uso de símbolos para causar reflexão, o filósofo Mikhail Bakhtin afirma que:

Toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade. (BAKHTIN, 2006, p. 31-32).

Com efeito, as bandeiras do movimento LGBTQ+ podem ser lidas como a identidade visual do grupo, cuja representação imagética confere visibilidade às suas causas. Para tanto, se valem não apenas de objetos físicos, conforme assinalou Bakhtin (1992), mas das cores, presentes na sociedade, para fazer menção à existência das minorias que pertencem a grupos de identidade e orientação sexual não cis heteronormativa.

As campanhas do movimento LGBTQ+ ao longo dos anos

Durante as décadas de 1950 e 1960, as organizações a favor do movimento LGBTQ+ divulgavam seus objetivos com campanhas visualmente simples e pouco chamativas (FIG. 6).

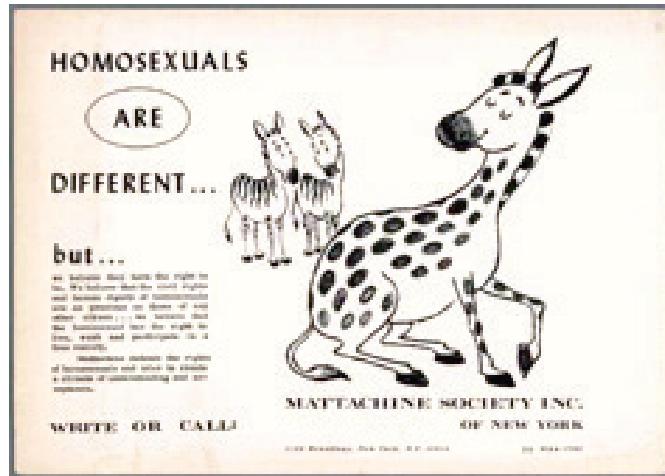


Figura 6: Panfleto da Mattachine Society de Nova York. Fonte: https://www.vice.com/en_us/article/d7jdnv/christopher-street-timeline-pride-2016-history.

Após muito tempo às sombras da sociedade, o movimento LGBTQ+ começou a se organizar melhor com o intuito de aumentar a visibilidade para a causa. Em outubro de 1970, a *London School of Economics and Political Science* (LSE) se manifestou através da *Gay Liberation Front* (Frente de Liberação Gay), inspirada na Rebelião de Stonewall (LSE, 2020) através da produção de diversos cartazes. Na Figura 7, consta um deles, no qual percebemos a escolha por fontes grandes e bem visíveis e o uso de termos, símbolo e dizeres de forma direta.



Figura 7 - Cartaz impresso pela LSE para a "Gay Liberation Front", em Londres em 1970. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/lselibrary/>

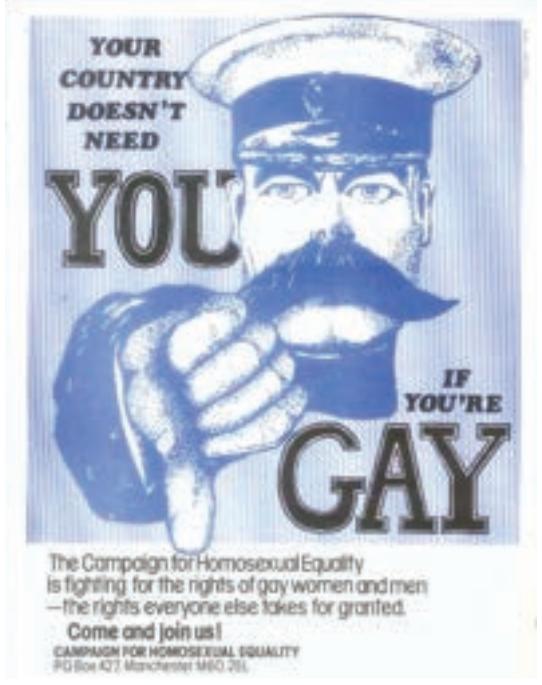


Figura 8 - Pôster da Campanha pela Igualdade Homossexual. Fonte: <https://www.theguardian.com/world/from-the-archive-blog/2019/feb/20/moments-from-lgbt-history-london-metropolitan-archives>

3. *Campaign for Homosexual Equality*
(tradução nossa).

Ainda no Reino Unido, as campanhas seguiam o estilo preto e branco com frases diretas, ousadas e em fontes chamativas. Tornou-se frequente a adaptação de expressões usadas em situações gerais, como a convocação para o exército criticada pela Campanha pela Igualdade Homossexual³ (FIG. 8) e o uso de manchetes dos tabloides de forma irônica para impulsionar as mensagens políticas do movimento (FIG. 9).



Figura 9 - Pôster provocativo após o anúncio do segundo casamento do Príncipe Charles. Fonte: <https://www.bl.uk/collection-items/charles-can-marry-twice-gays-cant-marry-once>



Figura 10 - Panfleto digital de divulgação da 21ª Parada LGBT de Belo Horizonte. Fonte: <http://cenamineira.com.br/plus/modulos/noticias/imprimir.php?cdnoticia=8732>

Contrastando a onda preto e branco, entra o arco-íris. Criada em 1978 por Gilbert Baker, a bandeira do movimento LGBTQ+ era composta por oito cores. Em 1979, passou a ter apenas seis. Como resultado, o design passou a ser mais simples, facilitando a ampliação de seu reconhecimento, cumprindo o objetivo de divulgar a causa para a sociedade. Atualmente, a bandeira de arco-íris é vista em campanhas publicitárias, em ações políticas relacionadas ao movimento e em eventos da própria comunidade (FIG. 10). Além do uso do ícone da bandeira, é comum a aplicação das cores na paleta de peças gráficas.

Além do arco-íris, com a difusão da causa, o designer conta com uma gama de referências que podem ser usadas na criação das peças. Um exemplo é o uso de símbolos que possuíam significados pejorativos e que são retomados de forma repensada. Em 2018, a marca de calçados Nike lançou a coleção "Nike BETRUE 2018" que, segundo a própria empresa, "celebra cores e símbolos que foram reivindicados e historicamente ressignificados pela comunidade LGBT"⁴. O uso do gradiente entre azul e rosa simboliza uma mistura das cores que são geralmente relacionadas aos gêneros feminino e masculino. Ademais, está presente o ressignificado triângulo rosa, antes símbolo de segregação por nazistas, agora, de resistência e orgulho. Os calçados e sua campanha publicitária estão disponíveis em <https://news.nike.com/news/nike-betrue-2018-collection>.

Outro caso a ser observado é o da cerveja Budweiser que, em 2019, ao patrocinar a Parada LGBTQ+ de Londres, lançou a campanha *Bud Pride – Fly the Flag* (Figura 11). A ação consistiu na confecção de nove copos estampados com algumas das bandeiras que compõem a comunidade. O objetivo, segundo a companhia, é "usar os copos-bandeiras para celebrar e educar sobre as diferentes comunidades e suas bandeiras"⁵.

4. Celebrates colors and symbols that have been reclaimed and historically repurposed by the LGBTQ community (tradução nossa).

5. Using our flag cups to celebrate and educate around different communities and their flags (tradução nossa).



Figura 11 - Copos da campanha Bud Pride – Fly the Flag.

Fonte: <https://pbs.twimg.com/media/D75f3pXXsAUD7GS.jpg>

Identificação do público com a marca

Um dos papéis desempenhados pelo designer gráfico é facilitar o processo comunicacional (EVA, 2008), especialmente entre marcas e público-alvo, bem como trabalhar em prol da consolidação da imagem de uma empresa por meio de identidades visuais aliadas a peças publicitárias voltadas para um público-alvo.

Para tanto, o designer dispõe de mecanismos que objetivam estreitar laços entre a marca e o público, de modo que esse construa um relacionamento com o produto ou empresa (FOURNIER, 1998). Nesse sentido, surge o conceito de TXM *Branding*, eluculado por Silva, Feijó e Gomez (2015), o qual prevê a consolidação de um “DNA” e arquétipo da marca que suscite emoções e sentimentos no consumidor, que se fidelizará à marca e ao produto oferecido, por apresentar ideais semelhantes.

A noção do “DNA” de uma marca implica que, tal como o DNA de um ser humano, cada marca carrega consigo uma carga informacional sobre tudo aquilo que ela representa (NOWRAH, 2006), de modo que sua essência reflete também como ela será percebida pelos consumidores. Para Tybout e Calkins (2006) o posicionamento de marca está diretamente atrelado ao que esta pretende suscitar e ter como significado na mente de seus consumidores.

No caso do marketing voltado ao público LGBTQ+, as noções supracitadas fazem-se fundamentais para cativar esse nicho de mercado: o *pink market*. O *pink market*, ou “mercado rosa”, compreende o mercado em ampla ascensão composto por LGBTs e a comunidade *queer* como um todo. Primeiramente desenvolvido pelo empresariado estadunidense na década de 1970, esse mercado se expandiu, sendo explorado também por brasileiros (GORSKI, 2015 apud PASQUALOTTO, 2018).

Segundo estudos demográficos de orientação sexual promovidos pela *Out Leadership*, no Brasil, os LGB autodeclarados representam cerca de 28% da população entre 18 e 34 anos, adquirem aproximadamente 30% mais bens de consumo que os heterossexuais (IstoÉ Dinheiro, 2016) e contam com alto poder de compra — sendo que homossexuais que chefiam lares cujo rendimento vai de 10 a 20 salários mínimos representam um número três vezes maior que o de casais heterossexuais (SANTOS; NALON, 2011, s/p). O perfil de

consumidores movimenta anualmente por volta de R\$ 420 bilhões, evidenciando que, financeiramente, o marketing destinado à comunidade LGBTQ+ é significativamente benéfico às empresas (OUT LEADERSHIP, 2015). Não obstante ao potencial aquisitivo, verifica-se que esses consumidores se pautam fundamentalmente nos ideais de uma empresa para apoiá-la ou adquirir seus produtos.

[...] as empresas constroem associações de marca com os valores dos produtos e utilizam estratégias para garantir a competitividade e a lucratividade. O consumidor, após perceber o valor da marca, assimila-o para o consumo dos produtos (MAGALHÃES, 2006, p. 32).

Esse tipo de parâmetro aplica-se a todo o tipo de consumidor, como elucidado por Magalhães (2006). Considerando o perfil do público-alvo LGBTQ+, que valoriza o viés ideológico das marcas que consomem, bem como atitudes positivas para com a comunidade, estratégias de marketing que visem estreitamente ao aproveitamento financeiro devem ser reconsideradas de modo a atrair esse público para o consumo (MATOS *et al.*, 2017).

Sob a mesma ótica, segundo Silva et al. (2016, p. 154-155), "o cenário atual é marcado tanto pela relevância do fator emocional na agregação de valor à marca quanto pelo empoderamento dos consumidores de forma nunca vista antes". Assim, ao dispor um produto no mercado, mais importante que representar um atrativo estético ou funcional aos LGBTQ+, é a estratégia de branding e o DNA da marca irem ao encontro das concepções ideológicas deste público.

Considerações Finais

Percebe-se que a formação da identidade visual do movimento LGBTQ+ acompanhou as modificações da história do movimento LGBTQ+. Construir uma identidade visual foi importante para a consolidação da luta pelo reconhecimento dos direitos da comunidade LGBTQ+ e sua visibilidade na sociedade.

A identidade visual do movimento também possibilitou a criação de produtos e serviços voltados para este público, um ramo pouco explorado pelo mercado em função da estigmatização dos LGBTQ+ até o século passado. A apropriação da identidade visual pela mídia e pelo mercado trouxe maior aceitação da comunidade LGBTQ+ propiciando alteração de padrões de comportamento e a abordagem do tema nas esferas sociais.

Entretanto, pode-se dizer que o apoio de uma empresa, ao utilizar a temática LGBTQ+, pode tornar-se questionável se o fizer de forma oportunista priorizando estritamente o interesse econômico.

Assim, considerando que a identidade visual é uma das formas de atuação do designer gráfico, este deve sempre conhecer e se atentar para o público-alvo de forma a construir uma identidade visual que expresse os valores desse grupo ou comunidade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006.

CARVALHO, André Luiz Piva de. Construção Identitária: projeção simbólica. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. **Anais...** Salvador: Enecult, 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14361.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

COTTA, Diego. **Conheça os símbolos LGBT e seus significados**. 2009. Disponível em: <<http://consciencia.net/conheca-os-simbolos-lgbt-e-seus-significados/>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

DOSE, Ralf. **Magnus Hirschfeld**: the origins of the gay liberation movement. New York: NYU Press, 2014. 144 p.

EVA, Débora Rayel. **Design e comunicação: entre imagens e palavras**. 2008. 155 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

FOURNIER, Susan. Consumers and their brands: developing relationship theory in consumer research. **Chicago Journals**, Chicago, v. 24, n. 4, p. 343-373, 1998. Disponível em: <<http://pure.au.dk/portal/files/36292097/fournier.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2019.

GORSKI, Sandro S. A segmentação do consumo e o Pink Market: uma análise do mercado LGBT. **RDEmp**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 179-193, jan./abr., 2015.

HAAG, Matthew. Gilbert Baker, Gay Activist Who Created the Rainbow Flag, Dies at 65. **The New York Times**, Nova Iorque, 31 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/03/31/us/obituary-gilbert-baker-rainbow-flag.html>>. Acesso em 24 jun. 2019.

HYDE, Harford Montgomery. **The love that dared not speak its name**: a candid history of homosexuality in Britain. Boston: Little, Brown & Company, 1970. 323 p.

ISTO É. **O poder do pink money**. 2016. Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/noticias/investidores/20130531/poder-pink-money/3262>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

LONDON SCHOOL OF ECONOMICS AND POLITICAL SCIENCE (LSE). **LSE Exhibition marks 50 years of women and gay liberation movements in the UK**. 2020. Disponível em: <<http://www.lse.ac.uk/News/Latest-news-from-LSE/2020/a-Jan-20/LSE-exhibition-marks-50-years-of-women-and-gay-liberation-movements-in-the-UK>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAGALHÃES, Távira Aparecida. **Valor da marca para o consumidor**: um estudo empírico no setor automotivo. 2006. 113 f. Dissertação (Mestrado em Administração) — Faculdade de Ciências Econômicas, Administrativas e Contábeis, Universidade FUMEC, Belo Horizonte, 2006.

MATOS, Giovanna Lisita Célico; PAULA, Pedro Henrique da Silva de. Campanhas Publicitárias para o Público LGBT: posicionamento de marca ou oportunidade de mercado. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 21., 2017, Volta Redonda, RJ. **Anais...** Volta Redonda: Intercom, 2017. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0043-1.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2019.

MELENDEZ, Lyanne. San Francisco creator of gay flag shares history of strength, pride. **Abc7 News**, San Francisco, 2 march 2017. Disponível em: <<https://abc7news.com/society/san-francisco-creator-of-gay-flag-shares-story-of-strength-pride/1780322/>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

MORAIS, Pâmela. **Politize**. 2018. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/or-gulho-lgbt/amp/>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

NAPHY, William G. **Born to be gay**: a history of homosexuality. [S.l.]: Tempus, 2004. 288 p.

NIKE. **Nike BETRUE 2018 Collection**. 2018. Disponível em: <<https://news.nike.com/news/nike-betrue-2018-collection>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

NOWRAH, U. **Decoding a brand's DNA**. 2006. Disponível em: <<http://www.brandchannel.com>>. Acesso em: 08 jun. 2019.

O'NEILL, Shane. Who threw the first brick at stonewall? Let's argue about it. **The New York Times**, 31 may 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/05/31/us/first-brick-at-stonewall-lgbtq.html>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

PASQUALOTTO, Felipe Petik. **Estratégias de design para comunicação de marca voltadas ao público LGBT**: considerações sobre sexualidade e identidade para a metodologia "TXM Branding". 2018. 176 f. Dissertação (Mestrado em Design) — Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2018.

SANTOS, Débora; NALON, Tai. Casais gays ganham mais que casais heterossexuais, mostra IBGE. **G1**, Brasília, 16 nov. 2011. Disponível em <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/11/casais-gays-ganham-mais-que-casais-heterossexuais-mostra-ibge.html>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

SEQUEIRA, Arminda M. De Sá Moreira B. **Identidade Visual**: o simbolismo na identidade organizacional. Matosinhos: Instituto Superior de Contabilidade do Porto, 2013. Disponível em: <http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/1780/1/PP_ArmindaSequeira_2013.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2019.

SILVA, Pedro Kirsten de Almeida; FEIJÓ, Valéria Casaroto; GOMEZ, Luiz Salomão Ribas. **A metodologia TXM Branding no contexto de construção e gerenciamento de marcas na atualidade**. São Paulo: Blucher, 2016.

SOUZA, Carlos. **Bandeiras**. 2019. Disponível em: <<http://www.ssexbbox.com/2019/05/bandeiras/>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

TALKING POINTS. **Out Leadership: return on equality**. 2019. Disponível em: <<https://outleadership.com/countries/brazil/>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

TYBOUT, Alice; CALKINS, Tim. **Branding**: fundamentos, estratégias e alavancagem de marcas, implementação, modelagem checklists, experiências de líderes de mercado. São Paulo: Atlas, 2006.

WAXMAN, Olivia B. **Even people who were there still don't agree on how Stonewall started**: here's what we do know. 2019. Disponível em: <<https://time.com/5598363/stonewall-beginnings-history/>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

Recebido em: 30/06/2020

Aprovado em: 31/07/2020



Dos gestos e materializações da modernidade na casa horizontina

Daniela Batista Lima Barbosa

Celina Borges Lemos

Daniela Batista Lima Barbosa

Arquiteta, especialista em Geoprocessamento, mestre em arquitetura pela UFMG. Atualmente é doutoranda pela NPGAU/UFMG. Trabalha no setor de Meio Ambiente da Central de Apoio Técnico (CET) do Ministério Público de Minas Gerais. Possui experiência na área de arquitetura e urbanismo nos seguintes temas: legislação, meio ambiente, patrimônio cultural e parcelamento do solo e em docência nas disciplinas de teoria e história da arquitetura e cidades e planejamento urbano ambiental.

Contato: danielalima614@gmail.com

Celina Borges Lemos

Professora Titular do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo da Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Integra o Corpo Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU/UFMG) e tem atuado nos níveis de mestrado e doutorado. Graduada em Arquitetura e Urbanismo, possui mestrado em Sociologia pela FAFICH da UFMG e doutorado em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Realizou o Pós-Doutorado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Contato: celinaborg@gmail.com

RESUMO [PT]: *Este artigo apresenta alguns aspectos dos vínculos entre público e privado, arquitetura e comportamento social e cultural que têm suas manifestações na casa horizontina. Os gestos, os comportamentos e as materializações modernas, modificações sociais e culturais inseridas pelas regras de civilidade no âmbito da modernidade do final do século XIX e início do século XX, podem ser constatadas na investigação, nas memórias dos escritores e cronistas da capital, nos acervos das plantas arquitetônicas, das fotografias e dos periódicos do APCBH (Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte) e do APM (Arquivo Público Mineiro) que possibilitam averiguar as fronteiras do público e do privado refletidas no programa distributivo da casa e na maneira de morar que se estabelecem a partir da planta da cidade capital.*

Palavras-chave: público, privado, residência, sociabilidade, arquitetura

ABSTRACT [EN]: *This article presents some aspects of the links between public and private, architecture and social and cultural behavior that have their manifestations in the horizontine house. The gestures, behaviors and modern materializations, social and cultural changes inserted by the rules of civility in the scope of modernity at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, can be seen in the investigation in the memories of the writers and chronicler of the capital, in the collections the architectural plans, photographs and APCBH (Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte) and APM (Arquivo Público Mineiro) periodicals that make it possible to ascertain the boundaries of the public and the private reflected in the house's distribution program and in the way of living that are established from the capital city plan.*

Keywords: public, private, residence, sociability, architecture

RESUMEN [ES]: *Este artículo presenta algunos aspectos de los vínculos entre lo público y lo privado, la arquitectura y el comportamiento social y cultural que tienen sus manifestaciones en la casa horizontal. Los gestos, los comportamientos y las materializaciones modernas, los cambios sociales y culturales insertados por las reglas de la civilidad en el ámbito de la modernidad a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, se pueden ver en la investigación en los recuerdos de los escritores y cronistas de la capital, en las colecciones, los planos arquitectónicos, las fotografías y las publicaciones periódicas APCBH (Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte) y APM (Arquivo Público Mineiro) que permiten determinar los límites de lo público y lo privado reflejados en el programa de distribución de la casa y en la forma de vida establecida a partir del plan de la ciudad capital.*

Palabras clave: público, privado, residencia, sociabilidad, arquitectura

Introdução

No ano de 1895, inicia-se a comercialização e a concessão dos lotes em Belo Horizonte. À medida em que as residências se instalaram, põe-se a vida urbana em prática e se efetiva o plano urbanístico da cidade capital. Para além do plano, a modernização da cidade capital percorre as escalações do habitar por meio de normas de comportamentos sociais e culturais da civilidade, na execução das casas, nos parâmetros urbanísticos dos códigos de posturas e de edificação, nos afastamentos da edificação da via pública, nos corpos dos habitantes da cidade. Os termos privacidade, domesticidade, conforto, confortável, solidão, indivíduo se especializam pelas ambiências da casa. Esses termos chegam à casa para acolher as sensações e o *estado de espírito* (RYBCZYNSKI, 2002) e nomear as múltiplas ambiências que se configuraram no programa arquitetônico residencial. É nesse contexto que se apresenta, neste artigo, alguns aspectos das fronteiras do público e do privado na arquitetura das primeiras *casas horizontinas* que se instalaram na cidade capital planejada do Estado de Minas Gerais, no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX.

O público e o privado e as materializações da civilidade

É interessante acompanhar, na arquitetura, a trajetória da localização do conjunto formado pelos elementos varanda/sala de jantar, sala de visitas e alpendre. A varanda se desloca dos fundos da casa de tempos coloniais para a frente e lateral da casa republicana com a designação *sala de jantar*. Na planta da casa constante no Arquivo Público da Cidade (ACPBH), datada do ano de 1911 (FIG. 1), o acesso à casa ocorre na lateral da edificação. Um gradil faz a distinção do público e do privado. Nota-se o aparecimento de um alpendre lateral, que também confere um grau de transição da via pública à entrada da casa. Possivelmente, pode-se imaginar a existência de um jardim lateral que se posiciona contíguo à escada de acesso, conformando graduações sutis que cercam os limites do público na casa.

Esses elementos inseridos na arquitetura das casas da cidade capital são representantes da modernização das cidades brasileiras ao longo do século XIX, pois contribuem para o atendimento de uma demanda de distinção da rua, local público, e do privado, resguardando a vida familiar. Essas graduações das fronteiras da casa estão presentes nos significativos depoimentos de Beatriz Borges Martins na publicação de suas memórias de infância e juventude na nova capital nas décadas de 1920 e 1930 e de Humberto Pereira (2009) em seu livro-depoimento sobre o morar no bairro Carlos Prates. Martins (2013) relata sobre as idas à casa vizinha para comprar flores e ovos frescos. Pereira aponta os limites das fronteiras do público e do privado exercido pelo alpendre na casa de seus pais:

[...] como os alpendres não ficam dentro da casa, as pessoas conhecidas passavam e – e não eram poucas – sentiam-se à vontade para cruzar o portão, subir uns poucos degraus e prosear com papai. Já para a mamãe alpendre era casa sim. Se a conversa passasse de 5 minutos, lá vinha ela com a quitanda do dia: um pedaço de broa de fubá, uma brevidade e principalmente o campeão de todas, o biscoito de polvilho (PEREIRA, 2009, p. 25)



Figura 1 – Planta e fachada de casa residencial, 1911

Fonte: APCBH/SMARU, 1911. Notação: APCBH//AJ.19.02.01-000087.

Santos *et al* (1985) destacam a existência de gradações para o acesso público à casa estabelecidas em uma variedade de significados que janelas e portas assumem na comunicação com a rua. As janelas servem como balcão para os alfaiates, servem para as mães vigiarem as brincadeiras das crianças nas ruas. As portas, os autores as consideram como o lugar de sentar-se para ver a rua, de reunir-se para a conversa, de atender pessoas e mais que tudo, é o limiar da casa. “Um lugar privilegiado para os ritos de incorporação ou separação [...] em última análise, é principalmente através das portas que o espaço da casa extravasa para a rua” (SANTOS *et al*, 1985, p.54).

Outro aspecto das fronteiras a ser destacado é a distinção da propriedade privada que ocorre na arquitetura da casa pelo “recolhimento” da porta principal, deslocada para o interior do lote e posicionada na lateral da casa de maneira a evidenciar o caráter restrito da residência. Forma-se uma zona de recepção da casa (LEMOS, 1993) que distingue as fronteiras do público e do privado, com a inserção de um alpendre lateral acrescido à casa e acesso por jardim lateral como se nota no registro fotográfico da casa horizontina constante do acervo do Arquivo Público Mineiro (APM) (FIG. 2).



Figura 2 – Casa de residência no alinhamento da via com acesso lateral com jardim. Fonte: APM, [1900- 1934]. Notação: MM-047(01).

Segundo Reis Filho (2000, p. 171), a entrada principal é “deslocada para a lateral, passando pelos jardins, que recebiam, por isso, um tratamento formal, inspirado em modelos franceses e eram protegidos do exterior, muitosolemnemente, por grades e portas de ferro”. A entrada da casa transferida para a lateral geralmente recebe uma escada de ferro que acessa o alpendre e que possui função de corredor como se observa no projeto de casa urbana da

capital datado de 1911. As ambientes “sala de visitas” e a “sala de jantar” estão contíguas e se abrem para o alpendre, conformando uma zona de recepção que vai adquirindo contornos mais definidos como se observa no projeto de 1911 (Figura 1).

A análise dos projetos arquitetônicos do APCBH revela os distintos detalhes dos elementos que conferem os limites entre o privado e o público: são gradis, muros, cercas que delimitam lote e rua. Também no objeto arquitetônico, destacam-se as inscrições de datas e monogramas nas fachadas e gradis que exercem comunicação com o mundo exterior. Na fachada da residência do ano de 1903 (FIG. 3 e 4) encontra-se em destaque as letras iniciais “ASP” do proprietário. Essas inscrições, além da demarcação de fronteiras, se referem ao *status* do “ser proprietário” presente nas casas burguesas.



Figura 3 - Fachada de residência, 1903. Fonte: APCBH, 1903 Notação: APCBH//AJ.19.02.01-000301.



Figura 4 - Detalhe de monograma, 1903. Fonte: APCBH, 1903 Notação: APCBH//AJ.19.02.01-000301.

Embora os monogramas estejam presentes na casa burguesa, as origens do uso das letras iniciais do nome e sobrenome remontam ao medievo europeu, difundido em documentos públicos e solenes, conforme assevera Vânia Carneiro de Carvalho (2008) no estudo sobre *gênero e artefato*. Dois aspectos referentes aos monogramas são revelados por Carvalho (2008, 2011) e se relacionam à sua aplicação como distinção e como demarcação do território masculino. Na casa burguesa, as aplicações dos monogramas possuem um caráter prático ao distinguir os objetos de uso pessoal e doméstico, por exemplo, no vestuário dos componentes da família. Além disso, é utilizado para assinalar a presença masculina no interior das residências em funções específicas associadas ao gênero, tais como arquivos, estantes giratórias de livros, instrumentos de escrita como o tinteiro, mata-borrão, sinete, abridor de cartas entre muitos outros.

Pode-se associar também a demarcação da propriedade pelos monogramas à identificação da propriedade do solo no contexto do modo de produção que se instala no século XIX. É nessa direção que, no ano de 1910, o capitão da guarda nacional Pedro de Carvalho Mendes compra o terreno na zona suburbana da capital para edificar a casa de moradia para sua família. O

terreno localizado em esquina de vias de circulação foi utilizado para a implantação da casa em formato de "L" apresentando duas fachadas alinhadas nas vias. Em uma das fachadas, o proprietário insere a data da construção "1911", e na outra, o monograma formado pelas letras iniciais de seu nome e o último sobrenome "PM", conforme detalhe na figura a seguir (FIG. 5).



Figura 5 - Monograma na fachada de residência, 1911. Fonte: Acervo da autora, 2019.

O público e o privado e os comportamentos sociais da civilidade

Outro aspecto do público e do privado na casa se refere às sociabilidades e às maneiras de comportamento social em relação aos festejos e celebrações. Como no caso dos enlaces matrimoniais que acontecem nos salões da casa e em sua área externa, os quintais. Para Campos (2010, p. 193), "ao se publicizar a cerimônia acertada no privado, os nubentes não apenas no curso do simbólico, mas também nas experiências práticas da vida declaravam diante da sociedade o desejo de legalizar convivência até que a morte os separasse". A respeito dos ritos do casamento, Martins (2013) relata a perpetuação dessa celebração em sua família em tempos distintos realizada no ambiente doméstico, tanto no casamento de seus pais no ano de 1909 quanto no de sua irmã, em 1932. Em suas palavras: "Como era de praxe na época, a cerimônia foi realizada na casa de vovó, com tudo supervisionado por Tia Neneca, que era a 'chique' da família, pois tinha um filho diplomata e ia, de vez em quando, à Europa" (MARTINS, 2013, p.19). O compartilhamento e a celebração do casamento evidenciam a sua inscrição simultânea na intimidade familiar e como uma ação de representação social. Por isso, alguns enlaces estão publicizados nos periódicos da nova capital como se observa na figura 6, tendo os noivos e convidados diante de uma casa. É presumível que o local da realização do casamento e das festividades seja a casas dos pais dos noivos ou mesmo a própria casa dos nubentes.



Figura 6- Enlace, 1914. Fonte: Revista VITA, 1914. Disponível em: <<https://issuu.com/apcbh/docs/c17-b-008>>. Acesso em: 20 jun.2020.

Pedro Nava fala sobre a festa de casamento de que participa “por liberação em caráter extraordinário” do Colégio Anglo em Belo Horizonte em meados da década de 1910. Em suas palavras: “Lembro a sensacional [saída] que me coube para ir ao casamento do Nelo. A cerimônia foi no chalé onde iam morar os nubentes, pintado de novo, paredes verdes, janelas brancas, ficava à esquina de Januária com Pouso Alegre” (NAVA, 2012, não paginado). Em seus termos:

Guardei viva a lembrança da noiva envolta numa nuvem de gaze e tocada de flores de laranjeira feitas com pelica; do noivo, de fraque; do tio Júlio, capacete de plumas e nos dourados da grande gala da Briosa; de meu avô, abrindo o leque das suas barbas imperiais; da beleza de Tia Berta, de aigrette; do cortejo de carroagens, capotas arraiadas, seguindo para a igreja; finalmente, da mesa fabulosa cheia dos perus, dos leitões, dos doces e de certa decoração alegórica organizada por tia Iaiá: uma balança prateada cujo prato carregado de moedas de chocolate chapeadas de ouro elevava-se leve, no ar, enquanto descia, pesado, oposto, ao só peso dum pequenino coração. Simbolizava o Amor mais precioso que a Fortuna... (NAVA, 2012, n/p).

Os quintais podem se transformar em uma sala informal, o que já está alinhado ao morar moderno que se caracteriza pelos valores do conforto, da intimidade e da informalidade (DEJEAN, 2012). A incorporação de hábitos e costumes ocorre de maneira gradual em um processo de permanências e transformações. Ao longo do século XIX e especialmente na primeira metade do século XX, há publicações sucessivas de manuais de *saber-viver*, de boas maneiras e de bom-tom. Tal como nos ritos matrimoniais, a realização de jantares, *garden-parties* e o *five-o'clock tea* caracterizam-se como manifestações sociais modernas que trazem a dimensão pública à casa. Esses eventos se estendem por um período que abrange desde os dias dos preparativos, o dia da celebração da união e os dias posteriores, aos momentos das atividades de organização, lavando, passando, engomando os tecidos, e selecionando a louça. Enfim, põe-se em ordem a casa para o retorno das atividades habituais.

A respeito do *Código do bom-tom: ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX*, obra do cônego José Ignacio Roquete do ano de 1845, Lilia Schwarcz (1997) assinala que as intenções do autor eram o ensinamento do ritual de maneira a interiorizá-lo e assim parecer natural nas mais diferentes situações de convívio social. “Torna-se natural” possui vinculação com a representação, o prestígio e a distinção sociais, como explana Norbert

Elias (2001) em estudo sobre a constituição da civilidade na obra *Sociedade de corte*. No século XVIII, para Elias (2001, p. 126), "cada detalhe constituí, então, uma arma na luta por prestígio, de modo que elaborá-los não servia somente para a representação ostentatória e para a conquista de maior *status* e poder".

É importante observar que o "tempo da festa", explicita Da Matta (1997), ou seja, o período anterior e posterior ao evento, corresponde aos rituais de caráter extraordinários, ou seja, fogem ao quotidiano ainda que "o dia-a-dia esteja repleto de comportamentos ritualizados". Os eventos que criam uma outra atmosfera que não a do tempo comum das tarefas domésticas e demais atividades da esfera do trabalho produzem "o tempo do ritual" (Da Matta, 1997). Esse *tempo* compreende uma série de atividades preparatórias que antecedem a festa e os dias a seguir da celebração, configurando um conjunto de atividades e afazeres para a retomada do aspecto e da utilização quotidianos.

Outro aspecto dos eventos sociais, incorporados ao quotidiano da casa, são constituídos por uma série de regras e códigos de comportamento que põe em evidência o domínio dos protocolos da etiqueta. É o caso do "Chá das 5" que adentra a casa demandando ambiências, protocolos e cuidados de etiqueta. João do Rio em crônica de 1908¹ trata da "transformação súbita" operada pelo chá e as visitas impondo-se como hábito social. Ele diz:

[...] no Chá e nas Visitas é que está toda a revolução dos costumes sociais da cidade neste interessantíssimo começo do século. Há dez anos o Rio não tomava chá senão à noite, com torradas, em casa das famílias burguesas. Era quase sempre um chá detestável. Mas assim como conquistou Londres e tomou conta de Paris, o chá estava apenas à espera das avenidas para se apossar do carioca.

1. Crônica de João do Rio publicada no jornal *A Notícia* em 2 de abril de 1908 *O chá e as visitas*.

Em *O lar doméstico*, Vera Cleser (1902, p.197) ao tratar da organização do banquete orienta: "Para um banquete, os donos da casa farão os convites de oito a doze dias de antecedência, verbalmente ou por escrito". Dentre os eventos em que se coloca em prática a cerimônia e a etiqueta está o "chá das 5" conforme se observa em registro na revista *VITA* do ano de 1913 (FIG. 7). Nota-se na imagem que o chá está servido justamente no alpendre da casa, elemento localizado junto ao jardim, conectando arquitetura, comportamento social e cultural e as fronteiras do público e do privado.



Figura 7- Chá das 5 no palacete Afonso Pena, 1913. Fonte: Revista VITA, 1913.
Disponível em:<<https://issuu.com/apcbh/docs/c17-b-004>> Acesso em:15 jun.2020

Conclusão

Os acervos das plantas arquitetônicas, das fotografias e dos periódicos do APCBH e do APM, associados à pesquisa pela literatura nos relatos de cronistas e nas memórias dos escritores revelam as fronteiras do público e do privado da casa e da maneira de morar que se estabelecem a partir da planta urbanística da cidade capital. As modificações sociais e culturais inseridas no âmbito da modernização do final do século XIX e início do século XX podem ser constatadas na casa de moradia, local que acolhe as regras da civilidade, a *vida elegante*. Refletem-se na vida quotidiana da casa, em suas ambientes e nos elementos componentes que conferem distinção à casa. São gradis, guarda-corpos, muretas, jardins, monogramas, expressões da casa burguesa, das regras de *bem viver*.

Referências e bibliografia consultada

- CAMPOS, Ipojucan Dias. **Casamento, custos e religiosidade: Belém, século XX (1916 – 1940)**. Revista Fronteira. Dourados, MS, v. 12, n. 21, p. 179-201, jan./jun. 2010.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Cultura material, espaço doméstico e musealização**. In: Varia hist., Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 443-469, Dec.2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/vh/v27n46/03.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2020.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material — São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008.
- CLESER, Vera. **O lar doméstico. conselhos para boa direcção de uma casa**. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1902.
- DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro Rocco, 1997.
- DEJEAN, Joan. **O século do conforto: quando os parisienses descobriram o casual e criaram o lar moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Tradução de: Pedro Sussekind. Prefácio: Roger Chartier. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LEMOS, Carlos A C. **Transformações do espaço habitacional ocorridos na arquitetura brasileira do século XIX. Anais do Museu Paulista**. Nova Série N.1, 1993. Disponível em:< <https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a09v1n1.pdf>> Acesso em: 18 jul.2020.
- MARTINS, Beatriz Borges. **A vida é esta...** 2 ed. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2013.
- NAVA, Pedro. **Balão cativo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. e-book Kindle.
- PEREIRA, Humberto Geraldo. **Carlos Prates**. São Paulo: Conceito, 2009.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. **Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; Fapesp, 2000.
- ROQUETTE, J. I. **Código o Bom-Tom, ou, Regras da Civilidade e de Bem Viver**

no Século XIX. Lilia Moritz Schwarcz (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: pequena história de uma idéia.** Tradução de. Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira; VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antonio da Silva et al. **Quando a rua vira casa.** São Paulo: Projeto Arquitetos Associados, 1985.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Introdução.** ROQUETTE, J.I. **Código do Bom-Tom: ou Regras da civilidade e de bem viver no século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Recebido em: 30/06/2020

Aprovado em: 05/08/2020



Audiovisuais com diapositivos no Brasil dos anos 1970: Matadouro, Natureza e Hieróglifos

Rosane Andrade de Carvalho, Rosana Horio Monteiro

Rosane Andrade de Carvalho

Rosane Andrade de Carvalho licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG/2006). Mestre em Cultura Visual pelo PPG em Cultura Visual (FAV/UFG/2008). Doutoranda no PPG em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Integrante do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem” (PPG/FAV). Professora de Artes Visuais da rede municipal de Goiânia/GO. Em suas pesquisas, dedica-se aos estudos da História da Arte, Cultura Visual e estudos da imagem. É autora do livro “Paulo Fogaça: o artista e seu tempo”, publicado em 2012, pela Editora da UFG.

Contato: rosanedecarvalho@gmail.com

Rosana Horio Monteiro

Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atua no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual desde 2004. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Investiga principalmente os seguintes temas: imagem, arte e ciência, história da fotografia, teorias da imagem. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001, tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari* (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015).

Contato: rhmonteiro@ufg.br

RESUMO [PT]: *Esse artigo tem por objetivo apresentar alguns resultados da minha pesquisa de doutoramento, na qual investigo a constituição do audiovisual com diapositivos realizados no Brasil nos anos 1970. Para tanto, apresento uma visão geral do contexto social e político brasileiro dos anos 1970, período no qual o país vivia sob o comando do governo militar. Assim, teço alguns comentários sobre os audiovisuais “Matadouro” (1972) de Beatriz Dantas e Paulo Lemos, “Natureza” (1973) de Luiz Alphonsus e “Hieróglifos” (1973) de Paulo Fogaça, na tentativa de localizar as implicações políticas contidas nos discursos desses artistas a partir das imagens dos seus audiovisuais. Jornais, revistas, catálogos, folders, localizados e consultados em acervos públicos e privados constituem-se em fontes dessa pesquisa.*

Palavras-chave: Audiovisual. Diapositivo. Década de 1970. Arte brasileira. Arte e política.

ABSTRACT [EN]: *This article aims to present some results of my doctoral research, in which I investigate the constitution of audiovisual with slides made in Brazil in the 1970s. To do so, I present an overview of the Brazilian social and political context of the 1970s, a period in which the country lived under the command of the military government. So, I have some comments on the audiovisuals “Matadouro” (1972) by Beatriz Dantas and Paulo Lemos, “Natureza” (1973) by Luiz Alphonsus and “Hieróglifos” (1973) by Paulo Fogaça in an attempt to locate the political implications contained in the speeches of these artists from the images of their audiovisuals. Newspapers, magazines, catalogs, folders, located and consulted in public and private collections are sources of this research.*

Keywords: Audio-visual. Slide. 1970s. Brazilian art. Art and politics.

RESUMEN [ES]: *Este artículo tiene como objetivo presentar algunos resultados de mi investigación doctoral, en la que investigo la constitución del audiovisual con diapositivas hechas en Brasil en la década de 1970. Para ello, presento una visión general del contexto social y político brasileño de la década de 1970, un período en el que el país vivía bajo el mando del gobierno militar. Entonces, tengo algunos comentarios sobre los audiovisuales “Matadouro” (1972) de Beatriz Dantas y Paulo Lemos, “Natureza” (1973) de Luiz Alphonsus y “Hieróglifos” (1973) de Paulo Fogaça en un intento de localizar las implicaciones políticas contenidas en los discursos de estos artistas a partir de las imágenes de sus audiovisuales. Periódicos, revistas, catálogos, carpetas, ubicadas y consultadas en colecciones públicas y privadas son fuentes de esta investigación.*

Palabras-clave: Audiovisual. Diapositiva. Década de 1970. Arte brasileño. Arte y política.

Considerações iniciais

Este artigo traz algumas reflexões produzidas em meu doutoramento, em andamento, que objetiva, em termos gerais, compreender como se configurou a produção brasileira de audiovisual com diapositivo no meio artístico brasileiro e sua relação com as novas tecnologias do período, bem como com o contexto social e político vigente. O conjunto de trabalhos que compõem minha pesquisa de doutoramento conta com os audiovisuais "Curriculum Vitae I" (1972/RJ) e "Curriculum Vitae II", (1972/RJ), de Frederico Morais; "Eu armário de mim" (1975/RJ), de Letícia Parente; "Bichomorto" (1973/GO/RJ) e "Hieróglifos" (1973/GO), de Paulo Fogaça; "Natureza (*Besame Mucho*)" e "Matadouro" (1972/MG), de Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos. Contudo, neste artigo destacarei "Matadouro", "Natureza (*Besame Mucho*)" e "Hieróglifos", por considerá-los mantendo um diálogo vívido com o contexto social e político da década de 1970 no Brasil.

1. Diapositivos ou slides são imagens positivas em cores criadas sobre uma superfície transparente. O tipo mais comum era o de 35mm. Geralmente, cada diapositivo é acomodado em uma moldura de plástico ou de papelão, o que possibilita a sua projeção através de projetores tipo carrossel. O Kodachrome foi o primeiro filme comercializado pela Kodak a partir de 1935.

Em geral, utilizamos a palavra "audiovisual" para designar todo e qualquer meio de comunicação e tecnologia que associa sons e imagens, como o cinema, o vídeo ou a televisão. Contudo, na década de 1970, no Brasil, audiovisual podia ser um tipo de produção artística que tinha como base a imagem em diapositivo¹, projetada através de um ou mais projetores, associada a sons — ruídos, narração, música e outros — gravados em fitas cassetes ou filmes de rolo. Até então, o uso desse sistema de projeção de imagens em diapositivos restringia-se aos contextos educacionais ou propagandísticos. A partir dos anos 1970, o audiovisual com diapositivo começou a migrar para o campo artístico brasileiro apresentando-se como novo meio de realização artística.

Nesse contexto, Frederico Morais (1936/MG), crítico e artista, surgiu como precursor e um dos maiores realizadores de audiovisuais, como também arregimentador dessa produção, em especial em solo carioca e mineiro. Sua relação com os diapositivos datava da época em que era professor de História da Arte.

Como professor de História da Arte, há cerca de 10 anos, sempre lidei com diapositivos. Este tem sido, portanto, durante um longo período da minha vida intelectual, o suporte das minhas ideias, um canal pelo qual procuro levar aos meus alunos e ao público meus estudos e conhecimentos (MORAIS, 1975, p.50).

Morais viu no projetor de diapositivos possibilidades criativas a partir de seus recursos como zoom, foco, tempo de passagem dos diapositivos e a sincronização de sons de diferentes espécies, como também a possibilidade de uso de vários projetores ao mesmo tempo. Uma maneira poética e singular de trabalhar a imagem fixa projetada em associação às sonoridades de universos e naturezas díspares. Esse interesse pelas potencialidades discursivas e imagéticas do sistema audiovisual convergiu com sua busca por uma nova crítica, "[...] pois o texto escrito não me satisfazia [...] Parti, então, para o que denominei de 'A Nova Crítica' [...] (MORAIS, 1975, p.50). A Nova Crítica seria uma crítica atuante e transformadora diante da crítica judicativa, formalista, acadêmica, presa em valores tradicionais, portanto distanciada da produção artística contemporânea que, desde o segundo quartil da década de 1960, flexionava seus limites de ação e de diálogo tanto com outras linguagens como com o público. Morais defendeu, nesse sentido, uma crítica que operasse de dentro da produção ou extensiva dela, criadora e propositora de novos modos de criação. Uma tentativa de unir as tarefas convencionalmente separadas do crítico e do artista como criador.

Sua primeira incursão nesse sentido foi o audiovisual "Memória da Paisagem" (1970), pensado a partir da mostra coletiva dos artistas paulistas José Resende, Luiz Baravelli, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ):

2. Refiro-me ao II Salão Nacional de Arte organizado pelo crítico Márcio Sampaio e realizado no Museu de Arte de Belo Horizonte, Minas Gerais, entre 12.12.1970 e 08.02.1971. Ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento82172/salao-nacional-de-arte-contemporanea-de-belo-horizonte-2-1970-belo-horizonte-mg>

Achei que a melhor abordagem crítica de seus trabalhos seria confrontá-los com canteiros de obras da cidade. Afinal, o que tinham exposto no MAM me parecia uma espécie de pesquisa em torno da “poética” dos materiais, no sentido bachelariano, ou melhor ainda, uma “memória da paisagem” (MORAIS, 1975, p.51).

Em seguida realizou o audiovisual “O pão e o sangue de cada um” (1970) comentando poeticamente os trabalhos do artista Artur Barrio. Esses dois audiovisuais demarcaram a inserção do audiovisual em um salão de arte² como mais um novo meio de realização artística em solo brasileiro, como “[...] expressão viva da arte atual, abrindo um campo ilimitado para os artistas, o da imagem projetada” (MORAIS, 2006, p.392). Isto porque além de serem os primeiros trabalhos dessa natureza a fazerem parte de um salão de arte da época, foram também premiados. Mas, segundo Morais, foi a partir de “Cantares” (1971) que ele teve “[...] a preocupação de afirmar a especificidade do audiovisual como linguagem” (MORAIS, 2006, p.392).

Frederico Morais realizou uma série de outros audiovisuais como expressão poética, alguns em colaboração com o artista goiano Paulo Fogaça (1936-2019) na realização, sobretudo, dos registros fotográficos. O próprio Fogaça também foi um realizador de audiovisuais. Assim como, os mineiros Beatriz Dantas (1949) e Paulo Emílio Lemos, Luiz Alphonsus (1948), além da baiana Letícia Parente (1930-1991), dentre outros.

Campo de possibilidades e estratégias: recorte contextual no Brasil dos anos 1970

A produção de audiovisuais com diapositivos no campo da arte brasileira surgiu durante a vigência do governo militar instaurado no país em 1964. O governo militar (1964-1985) empreendeu ações repressoras sobre diferentes setores da sociedade brasileira e os campos da cultura e das artes visuais não ficaram imunes. Porém, é importante dizer que, nos primeiros anos do regime militar havia certa liberdade de produção em especial nas artes visuais. Enquanto o teatro, o cinema e a música sofreram forte censura por parte do Estado de exceção, as artes visuais viviam num clima de incerteza, pois, conforme Carliman (2013), não estavam estabelecidos critérios específicos de censura por parte do governo com relação às artes visuais, o que levou muitos artistas a um estado de autocensura. Tal ausência de critérios não significou, entretanto, a ausência de atos restritivos sobre o campo artístico, pois, com o enrijecimento do governo militar através do Ato Institucional n.5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, que impôs severas restrições à população, perseguição, tortura e mortes, a II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (1968) foi fechada e teve algumas obras confiscadas por terem sido consideradas subversivas.

1968 foi um ano tenso, emblemático das lutas por ideais em torno de causas sociais, políticas e comportamentais. O fenômeno, pode-se dizer, foi mundial, pois em várias partes do mundo ocorreram manifestações, sobretudo de estudantes, contra guerras e as formas de autoritarismo. Naquele momento, a América Latina, em quase sua totalidade, vivia sob o julgo de governos ditoriais. O ano de 1969 não foi tão diferente. Sobreviviam ainda diversos confrontos e manifestações contra a censura. No campo da arte, o cerceamento impediu que a exposição dos artistas selecionados para participar da VI Bienal de Paris, que ocorreria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), fosse realizada, o que desembocou no conhecido boicote à X Bienal Internacional de São Paulo (1969), que durou até 1983, com a redemocratização do país - artistas estrangeiros, como também boa parte dos artistas brasileiros, não participaram da mostra como forma de protesto ao governo militar.

Eram tempos de censura, mas também de transgressões e, nesse cenário, um

evento marcou o despontar de uma geração de jovens artistas conceituais que realizavam suas pesquisas poéticas no limite entre a crítica ao sistema de arte e a crítica social e política, dentro de uma poética experimental, o “Salão da Bússola”.

Esse Salão foi realizado entre os dias 05 de novembro e de 05 de dezembro de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Entre os selecionados estavam: Cildo Meireles, Artur Barrio, Antônio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Magalhães Vaz, Luiz Alphonsus e Paulo Fogaça, dentre outros.

3. É importante dizer que, segundo a crítica Dária Juremtchuk, a mostra não foi considerada experimental no período. O que ocorreu foi que “[...] alguns artistas em particular que deram a tônica experimental para o evento” (2007, p.41).

À princípio seria um salão comemorativo dos cinco anos de existência da empresa Aroldo Araújo Propaganda, seu patrocinador, cujo símbolo era a bússola, logo o nome do salão. Contudo, dada a presença de alguns trabalhos de caráter experimental³, conceitual e crítico esse salão ganhou potência. Alguns críticos, como Dária Juremtchuk (2007) consideraram o salão como um marco na passagem entre as décadas de 1960 e 1970. Mas, é relevante dizer que, a avaliação das obras não foi algo consensual entre o júri do certame. O júri estava dividido entre os que ainda defendiam uma arte mais tradicional e os defensores da arte fora dos parâmetros tradicionais, uma crítica mais aberta e defensora dos jovens artistas conceituais.

Destaco dois trabalhos que mobilizaram o júri do Salão no que se refere às novas experimentações e à relação com as questões sociais e políticas, o de Artur Barrio e de Antônio Manuel. Barrio apresentou a proposta “Sítuacao... Orhhh... ou... 5000... T.E. ... em N.Y. ... City ... 1969” em duas partes ou fases, uma na parte externa e outra na interna do museu. No interior do museu, Barrio colocou suas trouxas ensanguentadas compostas por materiais perecíveis e precários como pedaços de jornais que durante a exposição sofreram intervenções por parte do público. A segunda fase ocorreu após o encerramento da mostra e do lado externo do museu. Barrio inseriu pedaços de carne nas trouxas e as transpôs para o espaço onde era reservado para esculturas.

O trabalho de Antônio Manuel, “Soy loco por ti” (1969), consistia numa espécie de ambiente interativo com uma cama de mato sobre a qual o público poderia deitar-se e puxar uma corda que acionava um painel negro (que funcionava como uma espécie de cabeceira) que se abria a outro painel com o mapa da América Latina em vermelho.

Dada a efemeridade das obras de Barrio e Manuel, embora esta última tenha sido contemplada pelo prêmio aquisição, as mesmas não puderam ser adquiridas pelo museu.

4. Esse trecho integra o regulamento do Salão da Bússola e foi retirado do texto de Rodrigo Krul (2010, p. 1047).

A presença de proposições de caráter experimental, conceitual e crítico pode ser pensada a partir da abertura no regulamento do certame para obras que extrapolavam o conceito tradicional de obra, como a pintura e a escultura: “[...] No Salão da Bússola podem ser inscritos trabalhos de Arte Contemporânea em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto, etc...”⁴ (SALÃO DA BÚSSOLA, 1969 *apud* KRUL, 2010, p.1047). A indeterminação na especificação das categorias e a presença do “etc.” levou o salão a ser conhecido também como “Salão dos Etc.”. Para Krul (2010, p.1047), “[...] o significado literal do ‘etc.’ não pareceu relevante aos artistas como conceito, mas como prática artística, direcionada às aplicações experimentais e à ruptura com os códigos de sistematização da arte”. Outro ponto de importância é que muitas proposições ali presentes fizeram ou fariam parte de mostras que foram censuradas pelo governo militar.

Obras como a de Artur Barrio e Antônio Manuel, presentes no Salão da Bússola, integraram o debate crítico da época, que destacava as produções que iam além da crítica ao sistema de arte e adentravam o campo da crítica à realidade social e política de sua época, além das questões discutidas e

defendidas ainda na década de 1960, a exemplo da defesa de uma arte mais participativa e o uso de materiais “não-artísticos”. A proposição de Barrio nos encaminha para um tipo de reflexão que nos remete aos assassinatos cometidos pelo governo militar, pelo uso de materiais precários, perecíveis e restos orgânicos. Antonio Manuel também constrói seu trabalho no universo da crítica política e social, que busca mobilizar os visitantes através das imagens e do próprio diálogo interativo com sua obra. A presença do vermelho sobre o mapa da América Latina nos diz, sem firulas, da presença da violência imputada pelos governos ditoriais que na época estavam no comando da maior parte dos países dessa região.

No campo específico das mídias tecnológicas, como o audiovisual com diapositivos, a mostra “Expo-Projeção 73”, organizada e coordenada pela historiadora de arte Aracy Amaral, foi uma das mais importantes mostras, que reuniu um conjunto de pesquisas com som, filme super-8 e 16 mm, além do audiovisual com diapositivos, como também artistas de diferentes gerações. Como disse Amaral:

[...] neste momento explodem por todo lado, como em outros países ocidentais, as experimentações (ou/e realizações) com filmes, audiovisuais, pesquisas com som. E o artista lançando mão de meios não-convencionais para expressar na ordenação seletiva da realidade [...] (AMARAL, 2006, p.385).

5. Para acessar os nomes dos trabalhos que integraram a mostra, ver: <http://www.expprojacao.com.br/>

A mostra foi realizada em junho de 1973 no espaço do Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), em São Paulo. Artistas como Anna Maria Maiolino, Anna Bella Geiger, Beatriz Dantas e Paulo Lemos, Cildo Meirelles, Frederico Morais, Paulo Fogaça, dentre outros, participaram da mostra com audiovisuais⁵. A mostra não sofreu censura, contudo apresentou audiovisuais que indicavam a situação social e política cerceadora do Brasil. É importante dizer que Barrio utilizou o audiovisual com diapositivos e o filme Super-8, segundo ele, como registro do seu trabalho, não como o próprio trabalho, “[...] pelo sentido de informação, divulgação do mesmo em algumas de suas etapas” (AMARAL, 2006, p.385). O artista goiano Paulo Fogaça, além de realizador de dois audiovisuais que integraram a mostra, “Ferrofogo” e “Bichomorto” (1973), foi realizador das fotografias dos trabalhos “Cantares” (1971), de Frederico Morais e “Construção”, de Anna Maria Maiolino.

6. Idem.

7. Em minha pesquisa de campo no Acervo da Cidade de Belo Horizonte, realizada em janeiro de 2020, encontrei em diferentes momentos menções sobre outros dois audiovisuais de Frederico Morais que integraram o certame. Uma delas se refere ao audiovisual “O pão e o sangue de cada um”, enquanto a outra se refere ao conjunto “Agnus Dei”, apresentado na Petite Galerie no Rio de Janeiro, e “15 lições sobre Arte e História da Arte”, apresentado no Parque Municipal de Belo Horizonte, no evento “Do Corpo à Terra”, o qual o próprio Frederico chamou de “reportagem visual” (1971). Segundo o texto de Frederico Morais intitulado “Audiovisual” (2006), além de “Memória da paisagem”, também foi premiado o audiovisual “O pão e o sangue de cada um”.

Entre outubro de 2013 e janeiro de 2014, a mostra foi reeditada e expandida com trabalhos de décadas subsequentes, sendo a historiadora Aracy Amaral responsável pela curadoria do Núcleo EXPOPROJEÇÃO 73 (obras e arquivo particular) e Roberto Moreira Cruz, pelos trabalhos realizados entre 1974 – 2013⁶.

Além da Expoprojeção, o audiovisual com diapositivo integrou diferentes salões de arte no Brasil, sobretudo na cidade de Belo Horizonte e Rio de Janeiro. “Bichomorto” de Paulo Fogaça e “Matadouro” de Beatriz Dantas e Paulo Lemos integraram a 8ª Bienal Jovem de Paris, em 1973, enquanto

“Natureza (*Besame Mucho*)” foi exibido na 9ª Bienal Jovem de Paris, em 1975. O II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (1971), organizado pelo crítico Márcio Sampaio, como dito, foi o primeiro a aceitar e premiar um audiovisual, “Memória da Paisagem”, de Frederico Morais.

Audiovisuais com diapositivos: algumas experiências

Apesar do contexto restritivo e cerceador, o país assistiu a um relativo processo de modernização dos meios de comunicação, o que possibilitou o acesso dos artistas aos novos dispositivos de reprodução de imagens técnicas, como a fotografia, o vídeo, o audiovisual e o filme Super-8. Nesse cenário

foi importante o papel da fotografia, que passou por uma espécie de redescoberta por muitos artistas, sendo assumida como um meio de expressão com características próprias, sobretudo no campo do audiovisual com diapositivos.

Desde o final da década de 1940 que a fotografia tinha sido experimentada por alguns artistas brasileiros, como Geraldo de Barros, com suas imagens de caráter abstrato e geométrico. Segundo Canongia, “[...] essas referências demarcam nossos primeiros esforços modernos, no sentido de acolher a fotografia como matéria estrutural da obra de arte, já livre da servidão documental e funcional” (2006, p.82).

Contudo, é a partir da década de 1970 que o uso experimental da fotografia foi intensificado e ganhou potência, sobretudo no que se refere à produção audiovisual com diapositivos, apesar de ainda ter sido utilizada como registro de *performances* e *happenings* e de outras ações por alguns artistas.

Com slides, projetores e sincronizadores de imagem e som, a fotografia ganha particular relevância com o chamado audiovisual — hoje em franca obsolescência diante dos novos sistemas de projeção. [...]. Nos audiovisuais o deslocamento das imagens fixas, passíveis de serem projetadas em diferentes formatos, distingue-se, assim, da sucessão segundo o sistema de fotogramas ao implodir a ‘moldura’ que delimita a tela, encadeando as imagens de acordo com a dimensão espacial (FERREIRA, 2009, p. 115).

No caso específico da produção audiovisual, a fotografia em diapositivos é o suporte no qual a imagem está assentada. A imagem fixa acolhida pelo diapositivo pode ser projetada em diferentes suportes ou formatos de acordo com a dimensão espacial. Essa possibilidade faz com que a moldura na qual o dispositivo fica armazenada seja ultrapassada, o que antecipa, em certa medida, o uso da imagem no espaço tal qual vemos no cinema expandido.

A imersão no universo de possibilidades do audiovisual com diapositivos encontrou em algumas poéticas seu espaço de ação. Os artistas já mencionados neste texto, como Beatriz Dantas (1936) e Paulo Lemos (1949), Frederico Moraes (1936), Letícia Parente (1930-1991), Luiz Alphonsus (1948) e Paulo Fogaça (1936-2019), dentre outros, realizaram audiovisuais que revelam a inversão da função programada do conjunto — projetor, diapositivos, gravador - no campo da arte experimental. Numa espécie de reinvenção do meio fotográfico, especificamente da imagem projetada, os artistas exploraram os recursos do próprio equipamento e associaram sons — música, ruídos, poemas, narrações e outros. Nesse ponto podemos trazer à cena o comentário do crítico-criador Frederico Moraes:

[...] as muitas possibilidades de combinações dos seus elementos materiais (slides, sons, focos de luz, retornos, zoom), entre si ou no momento da projeção (que por sua vez pode envolver vários projetores), fazem do audiovisual uma estrutura aberta (MORAIS, 2006, p.393).

Matadouro

Os artistas brasileiros Beatriz Dantas e Paulo Emílio Lemos realizaram, em 1972, o audiovisual “Matadouro”. O cenário é um matadouro no interior de Minas Gerais. A sequência foi construída a partir do gado confinado até o seu total dilaceramento. A viola caipira acompanha o boi até a entrada no curral de espera para o abate. A entrada do boi é acompanhada pelas vozes abafadas dos magarefes. Há um longo intervalo para a entrada do próximo diapositivo, que apresenta o espaço rebaixado do abatimento com a ferramenta de abate, o grande martelo. Esse espaço temporal ou permanência da imagem repete-se em todo audiovisual e põe em destaque uma característica

inerente ao audiovisual com diapositivos, o controle e possibilidade de alteração temporal entre um diapositivo e outro. Os efeitos *fade-in* e *fade-out* atenuam a transição dos diapositivos em espaços temporais distintos.

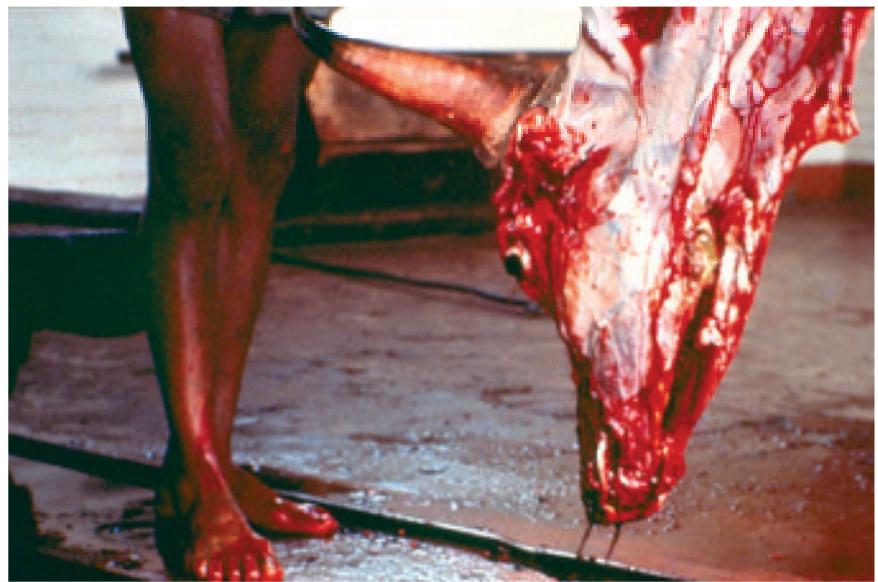


Figura 1 - Beatriz Dantas e Paulo Lemos. *Matadouro*. Audiovisual. 1972.
Foto: Beatriz Dantas e Paulo Lemos. Fonte: acervo da artista.

Natureza (Besame Mucho)

A cor vermelha também é marcante no audiovisual de Luiz Alphonsus, realizado em 1973. Ela funciona como uma espécie de velatura, que ao invés de encobrir ou dificultar a visão das imagens, intensifica, dramatiza as cenas dos diapositivos, que descrevem uma narrativa agressiva e intimidadora. Trata-se de imagens de um matagal em um morro carioca, no qual surgem dois "personagens", o algoz e sua vítima. O algoz empunha um fuzil e o direciona para cabeça de sua vítima. Essas imagens nos sugerem situações que na época eram comuns apesar de pouco serem divulgadas, devido à censura do governo militar. O matagal onde a trama é desenvolvida pode ser pensado como um local de desova dos corpos dos presos que foram torturados e assassinados. Enfim, o artista lançou mão do meio tecnológico em ascensão no campo das artes para comentar poeticamente o cenário social e político brasileiro. Em entrevista⁸, o artista afirmou que teve de mudar o título do trabalho para escapar da censura, sendo "Aos Desaparecidos" o título original (FIG. 2).

8. Entrevista concedida via aplicativo Whatsapp em 01 de julho de 2020.



Figura 2 - Luiz Alphonsus. *Natureza (Besame Mucho)*. Audiovisual. 1973.
Foto: Ceça. Fonte: acervo do artista.

Hieróglifos

"Hieróglifos" (1973), de Paulo Fogaça, realiza a um só tempo o experimentalismo e a crítica social e política. O elemento farpa, componente do arame farpado, que tem como função primeira impedir o trânsito, especialmente do gado, é o núcleo central de onde parte a crítica ao contexto cerceador pelo qual o Brasil passava naqueles anos de ditadura militar. A imagem da farpa é trabalhada através de recursos de focagem e desfocagem. Sua imagem chega a uma espécie de abstração que esconde a aspereza e agressividade. A ponta aguçada rasga, fere; o nó reprime, cala. Se pensados naquele contexto político, reconhecemos indicações do Estado cerceador, repressivo e violento que estava em ação. Assim como as folhas de jornais e páginas de caderno de anatomia que fazem fundo para a farpa. O corpo é destacado pelo artista através dos desenhos desse caderno e diz daqueles corpos torturados e assassinados pelo governo militar brasileiro (FIG. 3).



Figura 3 - Paulo Fogaça. *Hieróglifos*. Audiovisual. 1973.

Foto: Paulo Fogaça. Fonte: CARVALHO, Rosane A. 2012.

Considerações finais

A presença do audiovisual com diapositivos no meio artístico brasileiro, embora tenha sido restrito a determinados locais e grupos de artistas, especialmente o Rio de Janeiro, através do Museu de Arte Moderna, e os salões de arte, sobretudo os realizados em Belo Horizonte (MG), revela o seu reconhecimento como novo meio de pensamento e realização de trabalhos artísticos, não somente em solo brasileiro como também internacional como nas 8^a e 9^a Bienais Jovem de Paris, já citados.

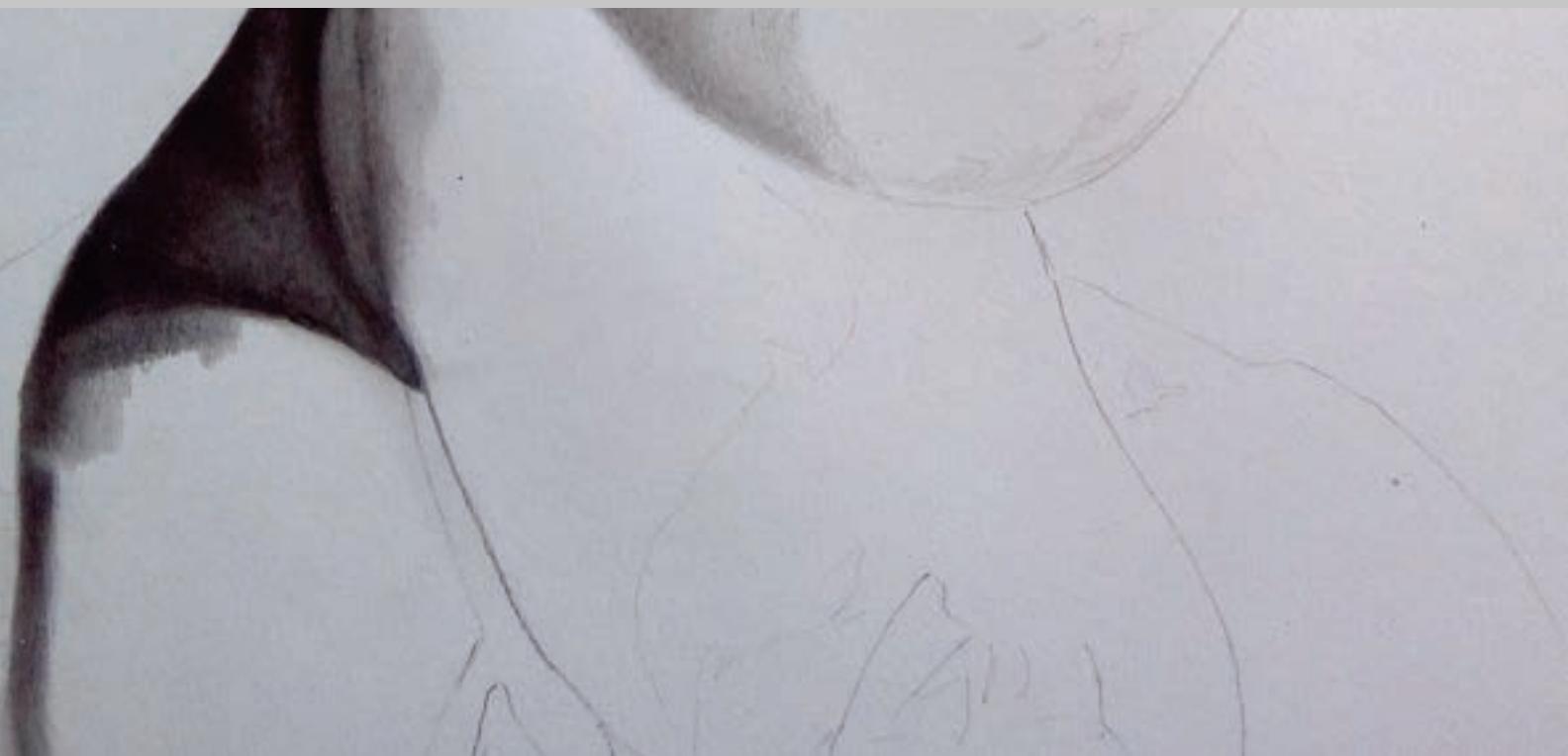
Os audiovisuais aqui comentados, "Matadouro", "Natureza (*Besame Mucho*)" e "Hieróglifos" aliam o experimentalismo de linguagem com a crítica socio-política. O gado, a morte, o sangue, a arma de fogo, a farpa são os elementos que os artistas utilizaram para comentar metaforicamente, em chave poética, o cenário social e político brasileiro da década de 1970. Numa espécie de poesia visual, esses artistas realizaram uma crítica à censura, à tortura, às perseguições, à morte, enfim, às ações massacrantes e violentas do governo militar. Não é à toa que Paulo Fogaça intitula seus audiovisuais de "diapórmas", conjugando a palavra "diapositivos" à "poemas".

Referências

- AMARAL, Aracy. **Algumas ideias em torno à Expo-Projeção 73.** In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.385-389.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005, 94 p.
- CARLIMAN, Cláudia. **Arte brasileira na ditadura militar: Antônio Manuel,** Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013, 206 p.
- CARVALHO, Rosane A. **Paulo Fogaça: o artista e seu tempo.** Goiânia: Editora UFG, 2012, 124 p.
- FERREIRA, Glória. **Arte como questão: anos 1970.** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, 432 p.
- JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Belo Horizonte: C/Arte, 2007, 180p.
- KRUL, Rodrigo. **António Manuel no Salão da Bússola: o debate crítico de um imaginário urbano.** In: Anais XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, p.1046-1051, 2010.
- MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A., 1975, 120 p.
- MORAIS, Frederico. **Audiovisuais.** In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.391-394.

Recebido em: 30/06/2020

Aprovado em: 28/07/2020



Estar em casa: notas sobre as reinvenções do cotidiano na quarentena

Hugo Lima

Hugo Lima

Poeta, performer e curador independente. Pedagogo, pela Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais. Especialista em Artes Plásticas e Contemporaneidade, pela Escola Guignard (UEMG). Possui textos publicados em antologias coletivas e em jornais e revistas culturais. Desenvolve pesquisas relacionadas à educação, patrimônio e memória, curadoria, artes visuais, literatura e novas mídias na arte contemporânea. Mora em Belo Horizonte.

Contato: hugolimm@gmail.com

RESUMO [PT]: Este ensaio busca lançar um olhar sobre as transformações provocadas pela pandemia da COVID-19 e seus impactos nas relações interpessoais e nas novas mídias de comunicação e informação. Além disso, tece considerações a partir de conceitos desenvolvidos por Michel de Certeau, Gaston Bachelard e Letícia Parente a fim de repensar os espaços da casa durante a quarentena.

Palavras-chave: reinvenções do cotidiano; poética do espaço; novas mídias; história da arte; arquitetura

ABSTRACT [EN]: This essay seeks to take a look at the transformations caused by the pandemic of COVID-19 and its impacts on interpersonal relationships and with the new media of communication and information. In addition, it makes considerations based on concepts developed by Michel de Certeau, Gaston Bachelard and Letícia Parente in order to rethink the spaces of the house during quarantine.

Keywords: reinventions of daily life; space poetics; new media; art history; architecture

RESUMEN [ES]: Este ensayo busca echar un vistazo a las transformaciones causadas por la pandemia de COVID-19 y sus impactos en las relaciones interpersonales y en los nuevos medios de comunicación e información. Además, hace consideraciones basadas en conceptos desarrollados por Michel de Certeau, Gaston Bachelard y Letícia Parente para repensar los espacios de la casa durante la cuarentena.

Palabras clave: reinversiones de la vida diaria; poética espacial; nuevos medios de comunicación; historia del Arte; arquitectura

É preciso desentropiar

a casa

todos os dias

para adiar o Kaos

Adília Lopes

1. O ano de 2020 começou marcado pela pandemia da COVID-19, uma doença infecciosa causada pelo coronavírus surgida na China, no final do ano passado, e que, em algumas semanas, se alastrou por quase todos os continentes, com exceção da Antártica, provocando dor, sofrimento, mudanças e incontáveis mortes. Desde então, a fim conter sua propagação, a palavra de ordem, emitida pela Organização Mundial de Saúde e replicada tanto pelas instituições de comunicação quanto por parte de órgãos do governo, é: #fiqueemcasa (FIG. 1)



Figura 1 - Folder da campanha municipal contra o coronavírus em abril de 2020. Fonte: página oficial da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte

Em quarentena, muitas pessoas foram obrigadas a transferir suas atividades para os ambientes virtuais: teletrabalho, estudos a distância, vídeo aulas, meditações online, treinos, *lives*, compras, até mesmo os eventos religiosos e familiares passaram a ser realizados pela tela dos smartphones, por meio das plataformas de videoconferência. Essa transferência, na verdade, coloca em prática a "profecia" de muitos teóricos que vislumbravam o mundo na palma das mãos, a vida, e toda a sua sorte de escolhas, na ponta dos dedos, como o filósofo Vilém Flusser (1920-1991), que, em 2008, afirmava que, em pouco tempo, nossos processos de interação se resumiriam ao toque em telas sensíveis. Além do vazio das varandas, das frestas das janelas, passamos a ver o mundo pelas polegadas dos celulares, computadores, televisores e outros dispositivos. E o que seria de nós, isolados em casa, sem a gama de

possibilidades propiciada pela internet?

De fato, o coronavírus operou uma mudança radical no *modus vivendi* da humanidade. Lavar as mãos e esterilizá-las com álcool em gel, higienizar embalagens, cumprimentar sem tocar, utilizar máscaras para proteção das mucosas tornou-se um imperativo, o novo “normal”. Além disso, a impossibilidade de permanecermos com a mesma rotina de trabalho, e sofrendo os impactos disso em nossas economias, nos levou a rever nossos gastos e a nos voltarmos para o básico, para as necessidades mais urgentes, substituindo o excesso pela essência, suspendendo, assim, a lógica do mercado, uma vez que, teoricamente, o foco está voltado para os esforços com a saúde.

1. Fonte: <https://www.ibge.gov.br>

Com a queda na circulação do capital, empresas de pequeno e médio porte, como cafés, bares e restaurantes tradicionais de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, não conseguiram se manter e precisaram fechar suas portas, elevando o índice de desemprego no Brasil. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, o número de desempregados registrado no primeiro trimestre de 2020 chegou a 12,85 milhões¹. Em contraponto, a relação entre as grandes empresas e seus consumidores se tornou mais direta, por meio das *lives* e de outros canais de comunicação, que passaram a ficar mais disponíveis.

Nesse clima de incertezas, e com uma forte sensação de insegurança e impotência, nosso maior desafio passou a ser lidar com a ansiedade, com as redes sociais, com a virtualidade imposta pelas novas formas de convivência surgiadas em decorrência do isolamento social.

A transformação provocada pelos mecanismos digitais é anterior à pandemia. Já há algum tempo, convivemos com o controle da nossa vida mediado por esses dispositivos: televisores conectados à internet, lâmpadas, alarmes e aparelhos de ar-condicionado acionados por wi-fi, pagamentos, transferências e depósitos realizados pelo celular. Agora, estamos apenas nos deslocando para outras possibilidades de expansão das nossas vivências cotidianas.

Os impactos do isolamento social incidiram sobre a arquitetura, o design e a arte, por exemplo. Na Holanda, um restaurante adotou pequenas “cápsulas” (FIG. 2) para atender aos seus clientes sem abrir mão do distanciamento mínimo exigido pelas organizações de saúde. Essas pequenas “casinhas de vidro”, posicionadas à beira do rio, visam interferir o mínimo possível na experiência dos usuários. No entanto, os funcionários do estabelecimento são obrigados a trabalhar com equipamentos de proteção individual, como máscaras e luvas, e a reforçar a higienização do local e de seus utensílios.

Na França, um restaurante parisiense optou por uma espécie de cone de plástico transparente (FIG. 3), conhecido como “plex'eat”, que, suspenso no teto, impede o contato direto entre clientes e funcionários.



Figura 2 - Imagens do restaurante *Mediamatic ETEN* em maio de 2020. Fonte: Instagram do estabelecimento.



Figura 3 - Imagens de restaurante na França em maio de 2020

Fonte: reprodução/Thibault Camus/AP

Todas essas adaptações apontam para uma mudança irreversível nos modos de socialização na contemporaneidade.

Pela TV, ninguém nas ruas, praias desertas, nenhum engarrafamento pelas vias de São Paulo ou de Moscou. Com milhares de pessoas recolhidas em suas casas, os índices de poluição caíram e a qualidade do ar melhorou. Em cidades como Nova Iorque, Nova Deli e Rio de Janeiro, animais silvestres passaram a transitar tranquilamente pelas áreas urbanas. Na Itália, os canais de Veneza voltaram a ter águas cristalinas e a presença de peixes. Em casa, a qualidade de vida é que é posta em questão.

Tive notícias de amigos que estão em quarentena junto dos familiares, outros, junto dos amigos, e houve, também, aqueles que preferiram ou precisaram ficar absolutamente sós. Sozinhos ou acompanhados, o fato de estarmos reclusos, “exilados”, sem saber, exatamente, por quanto tempo, forçados a abdicar das diversas formas de socialização, como festas, shoppings, cinemas, baladas e museus, desperta um sentimento de angústia, uma sensação de vazio.

A preocupação com esse sentimento, comum ao contexto em que estamos inseridos, levou um grande número de psicólogos a prestar algum tipo de ajuda remotamente. Por meio das chamadas de áudio ou de vídeo, são oferecidas terapias freudianas, lacanianas, dentre outras. Ao compartilhar nossas inquietações com estes profissionais, além de encontrarmos algum consolo, aprendemos a assumir o controle de algumas situações, a valorizar momentos de ociosidade, a compreender a importância de estarmos sós, em alguns momentos, e a ressignificar as pausas e os silêncios. Muitas vezes, é dos lapsos entre um pensamento e outro, ou da ausência de um pensamento bem elaborado, que parte a criação.

Por outro lado, estar com o outro por longos períodos de tempo, ambos com suas rotinas esvaziadas, convivendo intensamente com suas distrações e manias, pode desgastar a relação. Banhos demorados, luzes deixadas acesas em ambientes vazios por descuido ou descaso, uma mesma música tocada repetidas vezes em volume alto, enfim, detalhes que antes, talvez, nem incomodassem, passam a se tornar a origem do nosso estresse. Tudo isso exige criatividade e maturidade para mantermos o equilíbrio emocional e lidarmos com os “excessos” da convivência. Coabitar uma casa requer paciência e cooperação.

Conexões que travam, falas que se atropelam, imagens que congelam, áudios que não acompanham o movimento dos lábios: assim passou a ser a nossa comunicação. Muitas pessoas estão aproveitando o tempo para limpar e organizar seus lares. Ao mesmo tempo em que fomos retirados do contato físico, nos vimos compelidos a reinventar o cotidiano, a redefinir aproximações e a dinâmica das comunidades.

2. Nos anos 70, Michel de Certeau (1925-1986) empreendeu uma pesquisa coletiva cujos resultados foram publicados, em 1980, no livro *A invenção do cotidiano*. Seu objetivo era realizar uma análise da “proliferação disseminada de criações anônimas e ‘perecíveis’ que irrompem com vivacidade e não se capitalizam” (CERTEAU, 1998, p.13). Em outras palavras: o historiador observou que recebemos uma enorme quantidade de informações por meio das mais variadas mídias, mas isto não se dá de forma unilateral, não somos meros receptores e reprodutores de rituais, princípios e valores produzidos pelas instituições que nos rodeiam. Pelo contrário, interpretamos e nos apropriamos desse conjunto de elementos culturais e agimos sobre ele, por meio de nossos “esquemas de ação”. Ou seja, somos capazes de modificar o sistema.

Certeau afirmava que a cultura é múltipla e está enraizada em cada um de nós. Em nossas práticas ordinárias, sintetizamos as informações que nos chegam e produzimos novos modos de fazer. Ainda que não nos demos conta, a maneira como listamos, classificamos, categorizamos, arranjamos objetos dentro de um armário, por exemplo, se aproxima do método científico e amplia nosso repertório de conhecimentos. Em certa medida, nos descolamos das conformações sociais e as atualizamos. Esse enviesamento de saberes corresponde ao que Certeau chamou de *bricolagem*².

2. Termo francês que, em sua definição mais simples, se refere a um trabalho manual, feito com o aproveitamento de todo tipo de objetos e materiais disponíveis. Claude Lévi Strauss (2003) e Jacques Derrida (1971), ao se apropriarem do termo, definiram por *bricoleur* (aquele que cria *bricolage*) o indivíduo que realiza um trabalho de forma que não haja um planejamento pré-concebido, afastando-se, consequentemente, dos processos e normas comuns às técnicas tradicionais. Tem como característica a utilização de quaisquer materiais que se tenha à mão e que sejam interessantes ao criador, existentes no ambiente e com funções definidas para além da obra do *bricoleur*. Disponível em <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/bricolage/17015/>. Acesso em 13 de junho de 2020.

3. O *panelaço* surgiu no Chile, em 1971, como uma forma de protesto contra o encarecimento dos alimentos. A jornalista e ativista Maria Cristina Morandé convocou donas de casa para um ato público. Entre 1986 e 1989, os chilenos recorreram, novamente, às panelas para protestar contra a ditadura do general Augusto Pinochet. Em 2001, os argentinos importaram a ideia e organizaram panelaços como ato de oposição ao presidente Fernando de La Rúa, que acabou renunciando. Os *cacerolazos*, como ficaram conhecidos nos países de língua hispânica, expressam a ida de uma classe média empobrecida às ruas com o objetivo de mostrar aos governantes que as suas panelas estão vazias. Segundo Leonardo Avritzer, em um texto publicado no portal Carta Maior, no Brasil, as panelas estão sendo batidas na intenção de interditar a fala do outro (nota do autor).

Criamos, portanto, novas estratégias e táticas para lidar com a casa, rearticulando, organizando e dividindo as tarefas, inventando maneiras astuciosas de enfrentar o “confinamento”, novas formas de deslocamento nesse lugar tão comum que é o nosso lar.

Durante a quarentena, provocada pela pandemia do coronavírus, ao mesmo tempo em que os serviços de *delivery* de comida ganharam espaço, muitas pessoas começaram a reciclar e compartilhar receitas e a produzir seus próprios alimentos, como os pães caseiros, num fenômeno apelidado - ironicamente - de “pão demia”. A produção de máscaras de proteção também ganhou lugar de destaque no mercado. Dos tecidos cravejados de *strass* ao *pet*, uma enormidade de modelos e modos de produzi-las circulou pelos tutoriais publicados na internet. Algumas pessoas passaram a utilizar lenços, cachecóis e até filtro de coar café. Cada um inventando um jeito de se proteger.

Com as panelas, resgatamos uma forma de protestar³ contra os atos indecorosos do presidente da república. Durante seus pronunciamentos, em rede nacional de TV, ao longo da quarentena, milhares de brasileiros batiam panelas das janelas de suas casas. A principal motivação desse evento deveu-se ao fato de o político tratar o coronavírus como uma “gripezinha”, dedicando pouca ou nenhuma atenção à saúde. Enquanto a maioria das pessoas estava voltada para os cuidados consigo e com o outro, o governante participava de passeatas e carreatas contra a democracia, em Brasília, se posicionando a favor da reabertura do comércio e dos pontos de aglomeração.

Recuperamos, também, mais um jeito de expressar nossa solidariedade oferecendo favores, como ir à farmácia ou ao supermercado, àqueles que se encontram no grupo de risco a fim de evitar que, ao sair de casa, idosos e hipertensos, por exemplo, se exponham ao risco de contágio. Surgiram, também, uma infinidade de redes colaborativas e campanhas de doação em prol do abastecimento de comunidades carentes. Organizações não-governamentais distribuíram cestas básicas, máscaras de proteção e produtos de limpeza nas favelas.

Certeau estava interessado em investigar, com uma espécie de olhar panoptico, como essas práticas se desenvolvem e se transformam no nosso cotidiano, compreendendo-as como uma capacidade de criar e reinventar determinadas soluções que nos afastam do conformismo e da submissão ao poder instituído.

Essa reinvenção do nosso cotidiano, na quarentena, também propõe uma redescoberta dos espaços da casa, a construção de novas relações com as janelas, com as paredes, com a geladeira, com as pias do banheiro e da cozinha. E não falo, aqui, das suntuosas mansões que, comumente, ostentam a personalidade acumuladora de seus donos, mas, sobretudo, da simplicidade dos nossos pequenos metros quadrados, da intimidade dos que fazem de seus lares espaços de aconchego e proteção.

3. Não é a primeira vez que o mundo passa por uma pandemia. Ao longo da história, algumas doenças devastaram grandes populações. Uma infinidade de documentos e obras de arte registram esses momentos e nos ajudam a ter uma noção dos seus impactos.

Em *Cidadãos de Tournai enterrando os mortos durante a Peste Negra*, Piérart dou Tielt retratou, numa iluminura, o sofrimento e a desesperança dos europeus durante a peste negra (FIG. 4). Nela, é nítida a feição de tristeza dos cidadãos, que carregam caixões e cavam buracos para enterrar seus mortos. Essa iluminura acompanhou uma edição produzida em 1353, por Piérart, a partir de crônicas do abade Gilles le Muisit sobre a peste negra e a perseguição de judeus em várias cidades da França. A peste assolou a Europa entre 1343 e 1353.



Figura 4 - Cidadãos de Tournai enterrando os mortos durante a Peste Negra, Piérart dou Tielt, 1353. Detalhe de uma miniatura das Crônicas de Gilles Le Muisit. Fonte: <https://www.silvanatinelli.com.br/arte-artesanato/como-arte-retrata-uma-pandemia/>

Nessa mesma época, o escritor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) escreveu *Decameron*, uma reunião de cem textos que retratam a vida dos europeus durante a peste. Além de relatar a ineeficácia da Igreja e da medicina na contenção do avanço da doença, o autor lança um olhar sobre a diferença entre as classes sociais. Enquanto os ricos se isolavam em suas casas, assistidos por seus servos e a desfrutar de vinhos, música, dentre outros entretenimentos, a classe média e os pobres sucumbiam, incapazes de deixar a cidade e de se protegerem. A nobreza se refugiava em regiões afastadas e confortáveis, certa de que, ali, estaria segura. Boccaccio, que perdeu alguns parentes para a peste, denuncia, com a obra, a indiferença por parte dos mais abastados e a dificuldade de se colocarem no lugar do outro.

O pintor suíço Arnold Böcklin (1827 – 1901) concluiu, em 1898, *A Praga*, uma de suas pinturas mais conhecidas (FIG. 5). Na tela, a morte, representada por uma figura que se assemelha a uma caveira, carrega uma foice e aparece montada em uma criatura cujas asas lembram as de um morcego e, o rabo, de um dragão. Ao fundo, pessoas tentam escapar desesperadas. Em primeiro plano, uma mulher de vermelho parece chorar sobre o corpo de outra, estirada no chão.

Suas roupas têm a única cor vívida do quadro, que, a um olhar apressado, remete a uma poça de sangue. Para dar forma à cena, o artista utilizou tons de verde, cor frequentemente associada à decomposição, preto e marrom.



Figura 5 – *A Praga*, Arnold Böcklin, 1898. Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung, Alemanha.
Fonte: <http://www.wikigallery.org/>

Em 1919, Edvard Munch (1863-1944) pintou seu *Autorretrato após a gripe espanhola* (FIG. 6). Nele, o artista aparece sentado, com os cabelos ralos, a pele amarelada e cobertores no colo. Sua fisionomia nos lembra o quadro *O grito*, realizado em 1893, com intensas camadas de tinta de tonalidades fortes, variando entre preto, vermelho e laranja. A Gripe Espanhola, como ficou conhecida, causada por uma estirpe do vírus Influenza A do subtipo H1N1, matou quase 100 milhões de pessoas em todo o mundo, entre 1918 e 1920. No Brasil, foram mais de 300 mil vítimas, dentre elas, o presidente da república, Rodrigues Alves, que, reeleito, faleceu antes de tomar posse. Mesmo tendo uma saúde frágil, Munch sobreviveu à pandemia. Sua obra é composta por uma série de estudos, esboços e pinturas que fazem referência ao desespero existencial, à melancolia, à solidão e à morte.



Figura 6 - *Autorretrato após a gripe espanhola*, Edvard Munch, 1919, National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo

Em 1995, o escritor português José Saramago (1922-2010) publicou *Ensaio sobre a cegueira*, que descreve o aparecimento de uma infecção de rápida transmissão que provoca uma “cegueira branca” nas pessoas. Ao ser detectada, o governo toma diversas medidas a fim de conter o contágio, como o fechamento de fronteiras, o confinamento e o racionamento. As pessoas, em quarentena, com recursos limitados, passam, então, a lutar por comida, dentre outros tipos de assistência. Ainda que a situação, inicialmente, gere um forte sentimento de compaixão pelos doentes e pelos mais necessitados, como as crianças e os idosos, aos poucos, surgem cenas de violência, bestialidade, abusos dos mais variados tipos, além de mortes. Esse cenário resgata certa animalidade do ser humano que, em situações extremas, é capaz de chegar às consequências mais perversas para garantir a sua sobrevivência. O autor propõe, na apresentação da obra, que fechemos os olhos para ver, numa tentativa de recuperarmos a lucidez e resgatarmos o afeto. Em meio à sensação de impotência, desprezo, humilhação e abandono, a ética e a moral são questionadas e nos convida a uma reflexão sobre as mazelas da sociedade que culminaram nessa situação. O livro foi adaptado para o cinema, em 2008, sob a direção de Fernando Meirelles.

A pandemia da COVID-19 também impactou as produções artísticas contemporâneas. Muitos profissionais da cultura recorreram às *lives* como forma de manter seus trabalhos e estreitar relações com seus seguidores.

4. Fonte: <http://festivalvariluxemcasa.com.br/>.
5. Fonte: <https://masp.org.br/eventos/emcasa>
6. Fonte: <https://www.cccbvirtual.com.br/>
7. Fonte: <https://adrianacalcanhotto.com/>

Alguns festivais de cinema famosos, como o Festival Varilux de Cinema Francês⁴, passaram a exibir seus filmes, gratuitamente, pela internet. O MASP - Museu de Arte de São Paulo, adotou a hashtag #maspemcasa e preparou conteúdos digitais para continuar levando sua programação ao público enquanto o museu estiver fechado. A equipe investiu nas redes sociais, como Instagram, Facebook e Twitter, para promover a divulgação do acervo e propor encontros virtuais e conversas com artistas, professores e curadores.⁵ O Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB⁶ disponibilizou um *tour virtual* por suas exposições, com imagem em 360°, diferentes panorâmicas, acesso detalhado aos objetos expostos e *audio guide* com orientações dos curadores. Na música, a cantora e compositora Adriana Calcanhotto⁷ gravou, em casa, e produziu, pela internet, um álbum intitulado *Só - canções de quarentena*, reunindo um repertório de nove canções e a colaboração de mais de dez músicos, que enviaram seus trabalhos do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Belém, Tóquio e Orlando. As letras, inspiradas pelo contexto do isolamento social, foram compostas entre os dias 27 de março e 10 de abril. Numa delas, a cantora questiona “o que se faz na quarentena?”, em outra, constata, “o que temos são janelas”. O álbum está disponível em todas as plataformas digitais e a renda arrecadada com os direitos autorais será revertida para organizações não-governamentais de apoio aos artistas.

Como estes, diversos outros eventos estão sendo realizados, via internet: concertos de ópera, peças de teatro online e boates promovendo *streamings* diretamente da casa de artistas e DJs. Tudo isso nos dá indícios de que “nada será como antes, amanhã”, como cantaram Milton Nascimento e Beto Guedes. Precisaremos reinventar, também, nossa relação com a arte, nos adaptar ao mundo pós-pandemia. Ainda não é possível prever se as plateias irão lotar estádios, clubes, salões, praças e teatros novamente. Por ora, continuaremos maratonando séries da Netflix, assistindo a filmes e novelas, curtindo os embalos de sábado à noite direto da área vip de nossas casas.

4. Letícia Parente (1930-1991) foi uma artista baiana que passou boa parte da sua vida entre Salvador, Fortaleza e Rio de Janeiro. Casou-se, teve cinco filhos e construiu, praticamente, toda a sua obra dentro da própria casa, fez dela seu ateliê, utilizando objetos do dia-a-dia para criar. Uma das precursoras da videoarte no Brasil, a artista se apropriou de cada cômodo como cenário

das narrativas que empreende em seus vídeos: na sala, ela borda; na área de serviço, ela passa; no banheiro, ela se prepara; no quarto, ela se guarda dentro do armário ou reorganiza, afetivamente, seus objetos. Com isto, ela compõe uma cartografia de gestos, aparentemente banais, desmistifica o cotidiano e revela o poder enraizado em cada uma de nossas ações.

Para Letícia, costurar, passar, se maquiuar, são tidos não só como produtores de um saber, mas constituem subjetividades, ideologias, agenciamentos. Estão na esfera das micropolíticas. A artista parte da sensibilização de experiências ordinárias para o campo das investigações, passando pela ressignificação de práticas comuns. Em sua obra, linha, agulha, esparadrapo, caderneta de vacinação, seringa, cabide, ferro e tábua de passar, armário, balão, aparelho telefônico, estojo de maquiagem, ganham novos modos de usar.

Além de artista, era, também, professora e cientista. Em 1990, publicou um livro intitulado *Bachelard e a Química no Ensino e na Pesquisa*. Na introdução, ela apresenta argumentos que sustentam sua escolha por Bachelard para tratar do ensino de química. Gaston Bachelard era um filósofo que entendia a ciência como plural, buscava aproximá-la das ações cotidianas e acreditava em um novo espírito científico. Para ele, nada é definitivo e o maior obstáculo para a definição do novo é um certo apego àquilo que já se descobriu até então. Apesar de tratar de temas como a física, a epistemologia e a fenomenologia, sua escrita é poética e lança mão de recursos metodológicos da psicanálise. Bachelard também destaca a importância da imaginação para o saber e aponta para a associação entre elementos, aparentemente, distintos.

Uma de suas obras mais importantes é o livro *Poética do Espaço*. Nela, Bachelard fala dos espaços vividos, dos espaços amados, não só o espaço real, mas o espaço percebido pela imaginação. No primeiro capítulo, ele descreve a casa como o lugar primeiro onde o indivíduo constrói sua individualidade, seu microcosmo, e propõe uma dialética entre micro e macrocosmo, entre o universo das miniaturas e das imensidões, entre o interior e o exterior. Na sociedade contemporânea, essa relação tem sido, cada vez mais, mediada pelas novas mídias.

Nos capítulos subsequentes, o filósofo vai tecendo uma poética da casa. Com um olhar topográfico, ele nos ensina que habitar vai além da permanência de um corpo físico em um determinado lugar. É um elo que se estabelece entre o sujeito e o espaço. Moramos dentro da casa e a casa está dentro de nós. Muito antes dela existir, concretamente, já está engendrada em nossos afetos, em nosso imaginário. Nossa memória se fixa no espaço, não no tempo. Cada objeto da nossa vida íntima nos conta uma história, resgata uma lembrança, ativa um ponto de conexão com o nosso passado.

Os cantos da casa também são lugares de silêncio, de recolhimento e de solidão. Incontáveis lembranças estão refugiadas entre os corredores da casa. Nos esconderijos - caixas, gavetas, cofres - guardamos nossas coisas mal resolvidas, secretas, perturbadoras, complexas ou preciosas.

Bachelard também fala dos armários, dos abrigos da memória, que possuem valores imaginados, fantasiados, figurativos e simbólicos. A casa interliga pensamentos, devaneios e planos. É nela, e a partir dela, que somos e estamos, que constituímos nossa subjetividade, do nascimento até a morte. É dentro de casa que, muitas vezes, encontramos a cura.

Inspirada pela obra de Bachelard, Letícia Parente produziu uma série de trabalhos. Dentre eles, *Eu, armário de mim*, uma instalação audiovisual (FIG. 7), de 1975, em que a artista desarruma a casa para reorganizá-la a partir de uma perspectiva poética. Ela projeta uma série de fotografias de um mesmo armário contendo arranjos diversos, com papéis, roupas, sapatos,

condimentos, remédios, exames, cadeiras e, inclusive, os próprios filhos. Indexando todas essas imagens, sua voz, *em off*, como um mantra, repete: *eu, armário de mim/ conta de mim/ o que contendo*. Com isso, ela busca compreender e dar novos sentidos ao caos que compõe o universo da casa, desperta um olhar para a estética dos objetos e nos lembra que deixamos rastros pelos lugares que habitamos, que tudo isso que dispomos pelas gavetas, mesas e prateleiras, constitui e revela nossa subjetividade.



Figura 7: Detalhe da obra *Eu, armário de mim*, de Letícia Parente.
Fonte: catálogo *Arqueologia do cotidiano: objetos de uso*.

Nos vídeos de Letícia Parente, a casa é como é, sem enfeites nem retoques. Às vezes, temos a sensação de que a artista deseja se tornar parte dela, integrá-la, como uma janela ou o encanamento. A casa é o lugar da individualidade, uma extensão do indivíduo, uma metáfora da sua existência. Vivenda, habitação, morada, moradia, lar. A casa se metamorfoseia no sujeito que a habita. Associamos situações de conforto e identificação com o "estar em casa". Dentro dela, estabelecemos relações, conexões, princípios e regras particulares, instituímos nossa liberdade. Para a artista, a casa é abrigo, proteção, um mapa que direciona as paisagens possíveis do cotidiano que ela ressignifica.

Em uma postagem feita numa rede social, em 12 de abril deste ano, a professora Lúcia Santaella escreveu:

O espaço habitado é povoadinho pela vida secreta dos objetos, prenhe de vestígios da memória e de pistas reveladoras do mundo interior daqueles que lá vivem. Hábitos cotidianos, modos de ser e de estar, apego pela ordem ou então pela desordem criativa ou confusa, atração pela acumulação ou pela limpeza acética de espaços vazios, rastros de como se emprega o tempo, amor ou desamor pela harmonia, enfim, são variações que não cabem em enumerações descritivas. Assim entendo a estética dos espaços em que se habita, espaços capazes de tornar visível a invisibilidade de nossa vida interior (SANTAELLA, 2020, não paginado).

Mais adiante, ela conclui:

[...] nas reuniões remotas que viraram praxe, os vídeos têm exposto indiscretamente espaços do habitar nos quais pistas e fragmentos de nossa interioridade estão sendo compartilhadas coletivamente. Na reclusão e na distância, estamos aprendendo novas maneiras de ver e viver com o outro (SANTAELLA, 2020, não paginado).

Letícia corrobora tanto com o pensamento de Bachelard quanto com o de Santaella ao propor outras leituras sobre o espaço da casa e dos objetos que ela contém. Já na década de 70, a artista levava o ambiente da casa para as galerias de arte, o lugar da intimidade, do privado, se torna o espaço público, numa tentativa de suscitar outras camadas de leitura, a problematização de gestos tão triviais. Parafraseando Certeau, o cotidiano é aquilo que

partilhamos, entre táticas e estratégias, na busca de lidarmos com a pluralidade de possibilidades que nos é dada a cada dia.

5. Neste momento, faço uma pausa. Vou até à janela do meu apartamento. Daqui, vejo uma infinidade de janelas de outros apartamentos nos prédios vizinhos. Dentro de cada uma delas, imagino pessoas praticando seus rituais domésticos, realizando tarefas das mais diversas, ocupando seus espaços, reinventando modos de ser e estar em casa. Vejo roupas e toalhas penduradas em áreas de serviço, uma mulher fuma no parapeito enquanto, na janela ao lado, outra mulher limpa a vidraça, dois homens conversam numa sala, aparentemente, repleta de livros, uma senhora recolhe os brinquedos espalhados na sacada, outra rega as plantas enfileiradas em uma pequena varanda. Somos bilhões de pessoas em nossas casas aprendendo a viver e a sobreviver na contemporaneidade.

De repente, lembro-me de que, em 2000, ou seja, há exatos vinte anos - tempo suficiente para uma pessoa ser gerada, nascer, aprender a falar, andar, comer sozinha, passar por todas as etapas da educação básica e do ensino médio e ingressar em uma universidade - as professoras Tânia Mara Galli Fonseca e Deise Juliana Francisco organizaram o livro *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*, no qual reuniram textos que tratam de assuntos como memória, redes socioculturais, novas tecnologias da comunicação e da informação, mídia e produção do sujeito, cyborgs, dispositivos de subjetivação, hierarquia e controle dos poderes institucionalizados. Com certa preocupação, penso que, passados todos esses anos, ainda estamos nos debruçando sobre as mesmas questões, praticamente inertes na busca por soluções.

Letícia, Certeau e Bachelard nos falam do silêncio das coisas, da necessidade do recolhimento e da reflexão. É a isto que o isolamento social nos convida. Um dos maiores desafios que o coronavírus nos impõe é a ressignificação da vida, dos detalhes, do pequeno: das plantas na janela, da maneira como manipulamos os objetos, da forma como nos relacionamos com o outro, da reinvenção do toque, do abraço, do contato, de como olhamos para o mundo, sua natureza, sua arquitetura, suas engenharias, seu design, seus discursos, suas histórias, sua arte.

Temos, agora, a oportunidade não só de olhar e pensar no que pode ser o mundo lá fora, pós-pandemia, mas de criar maneiras de habitar poeticamente os espaços da casa. O abalo nas estruturas físicas, psíquicas, econômicas, educacionais e religiosas nos impulsiona à mudança que há muito idealizávamos, mas que não alcançamos, até então, porque o mundo seguia dentro da "ordem". Quando os valores desabam e o caos se instaura é que a vida se transforma.

Este isolamento, talvez, contribua para que possamos ficar quietos por um momento, repensando sobre o que é verdadeiramente importante para nós, sobre as novas formas de produção de presença, sobre os modos de ser e habitar a contemporaneidade, enquanto humanidade e enquanto indivíduos, sobre aquilo que fazemos por nós mesmos e pelo outro, e sobre como podemos nos tornar pessoas melhores. E eu espero que, daqui a vinte anos, as questões sejam outras, não menos complexas, mas bem menos tristes.

Referências (ou leituras de quarentena)

AVRITZER, Leonardo. **O panelaço e as formas do protesto social.** Portal Carta Maior, em 05/06/2015. Disponível em <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/O-panelaco-e-as-formas-do-protesto-social/4/33657>. Acesso em 13 de junho de 2020.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Martins Fontes: São Paulo, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

Durante quarentena, animais ocupam ruas de centros urbanos pelo mundo. Uol Notícias, em 22/04/2020. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/album/2020/04/22/durante-quarentena-animal-saem-as-ruas-em-centros-urbanos-pelo-mundo.htm?mode=list&foto=8>. Acesso em 02 de junho de 2020.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008

FONSECA, Tania Mara Galli; FRANCISCO, Deise Juliana (orgs). **Formas de ser e habitar a contemporaneidade.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

GUEDES, Beto. NASCIMENTO, Milton. **Nada será como antes.** Milton Nascimento, Beto Guedes - 3:23. Álbum Clube da Esquina. 1972. EMI Records Brasil Ltda.

MCKINLEY, Kathryn. **The reaction of the rich to bubonic plague is eerily similar to today's pandemic.** The Times of Israel em 20/04/2020. Disponível em <https://www.timesofisrael.com/the-reaction-of-the-rich-to-bubonic-plague-is-eerily-similar-to-todays-pandemic/>. Acesso em 13 de junho de 2020.

PARENTE, André; MACIEL, Kátia (orgs.). **Letícia Parente: arqueologia do cotidiano: objetos de uso.** Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.

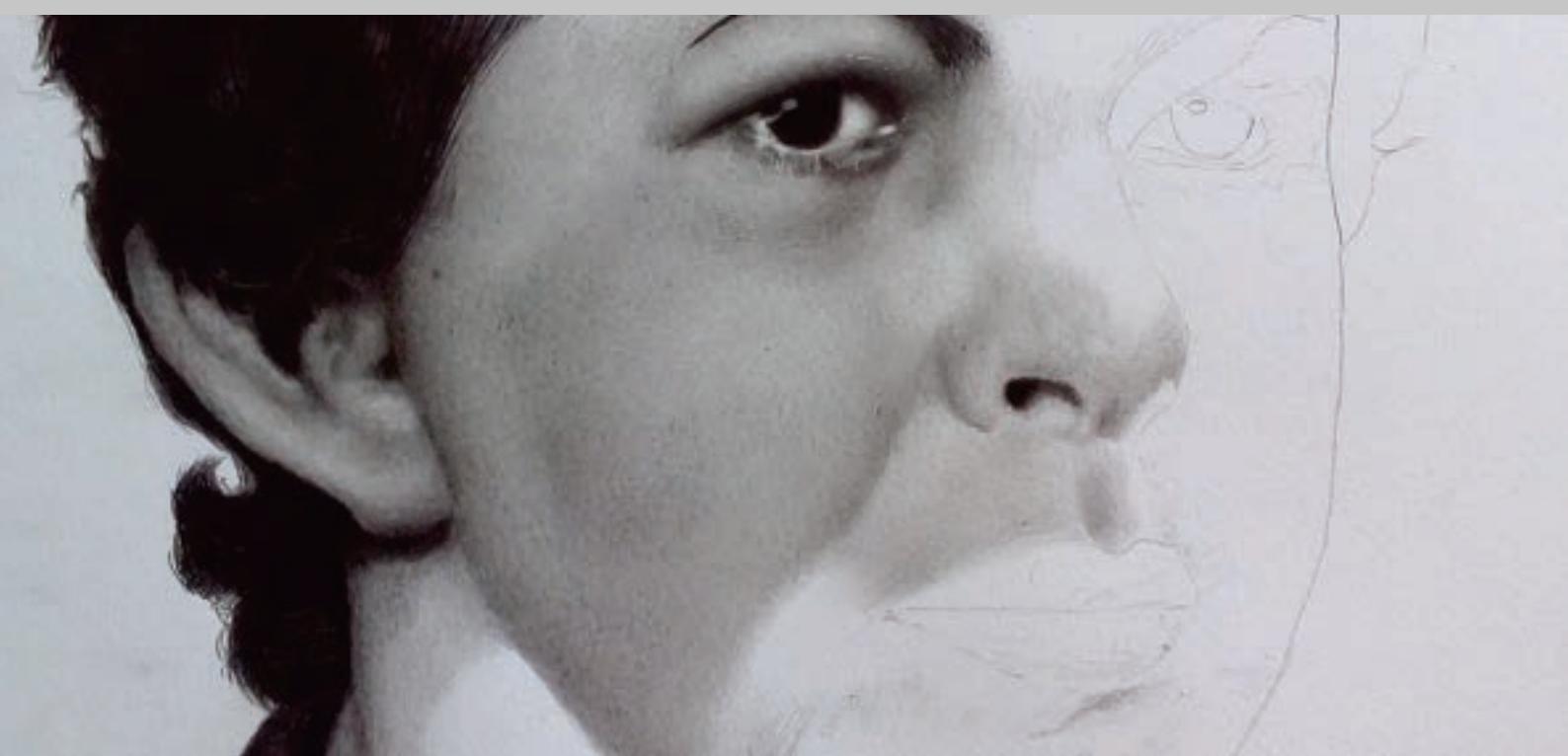
Restaurante francês cria cápsulas de plástico para proteger clientes contra a Covid-19. G1 Notícias, em 29/05/2020. Disponível em <https://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2020/05/29/restaurante-frances-cria-capsulas-de-plastico-para-proteger-clientes-contra-a-covid-19.ghtml>. Acesso em 02 de junho de 2020.

SANTAELLA, Lúcia. **Interiores.** Sociotramas Wordpress em 12/04/2020. Disponível em: <https://sociotramas.wordpress.com/2020/04/27/diario-de-bordo-2-em-tempos-de-corona/> Acesso em 02 de junho de 2020.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Recebido em: 30/06/2020

Aprovado em: 12/08/2020



Gemas e mais gemas: a afluência da pedraria brasileira a Portugal na 2.ª metade de Setecentos*

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Professor Dr. Gonçalo Mesquita da Silveira de Vasconcelos e Sousa

Professor catedrático da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, onde é diretor do CIONP - Centro Interpretativo da Ourivesaria do Norte de Portugal. Doutor (2002) em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Diretor do CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (2011-2016) e diretor do extinto Departamento de Arte e Restauro (2006-2015). Diretor da Revista de Artes Decorativas e da revista Museu.

Contato: gsousa@porto.ucp.pt

RESUMO [PT]: Na segunda metade do século XVIII, afluui a Lisboa e ao Porto uma significativa quantidade de gemas, provenientes dos portos do Rio de Janeiro e de Salvador da Baía. Topázios, crisoberilos, granadas, ametistas, águas-marinhas, entre outras pedras, chegavam a Lisboa remetidas por encomenda, negócio ou acompanhando viajantes até à capital do Reino. Entre os seus destinatários encontravam-se nobres, clérigos, homens de negócios, ourives, entre diversos outros cuja ocupação se desconhece. Esta variedade e quantidade de gemas possibilitaram uma arte de grande riqueza cromática, através da realização de jóias e da sua aplicação em custódias.

Palavras-chave: Gemas; Rio de Janeiro; Salvador; Lisboa; navio.

ABSTRACT [EN]: In the second half of the 18th century, a significant number of gems flowed to Lisbon and Porto, coming from the ports of Rio de Janeiro and Salvador da Baía. Topaz, chrysoberyls, garnets, amethysts, aquamarines, among other stones, arrived in Lisbon sent by order, business or accompanying travelers to the capital of the Kingdom. Among its recipients were nobles, clergymen, businessmen, goldsmiths, among many others whose occupation is unknown. This variety and quantity of gems made possible an art of great chromatic richness, through the making of jewels and their application in monstrances.

Keywords: Gems; Rio de Janeiro; Salvador; Lisbon; ship.

RESUMEN [ES]: En la segunda mitad del siglo XVIII, una cantidad significativa de gemas fluyó hacia Lisboa y Porto, provenientes de los puertos de Río de Janeiro y Salvador da Baía. Topacios, crisoberilos, granadas, amatistas, aguamarinas, entre otras piedras, llegaron a Lisboa enviados por encargo, negocios o acompañantes a la capital del Reino. Entre sus destinatarios se encontraban nobles, clérigos, empresarios, orfebres, entre muchos otros cuya ocupación se desconoce. Esta variedad y cantidad de gemas posibilitó un arte de gran riqueza cromática, a través de la creación de joyas y su aplicación en custodias.

Palabras clave: Gemas; Rio de Janeiro; Salvador; Lisboa; embarcación.

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

Introdução

Um dos aspectos mais interessantes da joalharia setecentista portuguesa, mas também de outros países europeus, foi o acesso a uma grande diversidade de gemas. Neste contexto, Portugal dispôs de uma assinalável quantidade de pedras provenientes do Brasil, que não somente os diamantes, que afluíram em caudalosas quantidades, tendo sido enviadas muitas outras procedentes da região das Minas Gerais. Tal permitiu uma variedade de pedraria de forte impacto visual, cujo cromatismo marcou de forma indelével as jóias realizadas em Portugal, na segunda metade do século XVIII. Algumas manterão, na terminologia com que foram descritas na documentação consultada, a ligação a localidades dessa capitania brasileira.

1. Podemos observar algumas exceções na riquíssima documentação de Nicolau Raposo do Amaral, que menciona a encomenda de um adereço em Lisboa e do seu reenvio posterior para vender no Brasil, por não terem dele gostado. Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Ditames do gosto setecentista: o negociante de grosso trato, Nicolau Maria Raposo do Amaral, de Ponta Delgada, e as Artes Decorativas*. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Matrizes da investigação em Artes Decorativas* [I]. Porto: CITAR, 2010, pp. 26-27.

2. Se alguns destes nomes mencionados são ourives do ouro, cravadores ou lapidários de Lisboa não o podemos determinar por falta de informações e estudos sobre estes mesteres em Lisboa no período em causa.

A generalidade do século XVIII valorizou muito a vivacidade das cores, o que se torna visível nas mais diversas artes decorativas. São tonalidades vibrantes, mais ligadas ao Barroco e ao Rococó, posteriormente mais discretas e suaves, estas aplicadas ao gosto e à estética neoclássica. A tudo isto a joalharia se adaptou, associada ao traje, criando efeitos de grande riqueza ornamental, a que os coevos foram particularmente sensíveis. No entanto, faltam, para Portugal, informações¹ sobre a verdadeira atitude perante estas gemas e as circunstâncias concretas do uso das jóias.

Este artigo pretende estudar a contextualização da afluência das pedras brasileiras a Lisboa, designadamente a forma como chegavam e a quem se destinavam. Importa determinar de que gemas se tratava e as de envio mais recorrente para Lisboa, fornecendo indicações sobre se vinham em bruto ou lapidadas, bem como outras circunstâncias dessas remessas. Todas estas informações se afiguram necessárias para nos ajudar a enquadrar a afluência de gemas do Brasil ao Reino, já que a sua presença se materializou numa quantidade muito significativa de jóias realizadas na segunda metade do século XVIII.

Outro aspecto a considerar diz respeito aos destinatários das pedras, havendo algumas informações interessantes sobre membros da nobreza, religiosos, homens de negócio, mas também ourives do Porto que surgem a enviar procurações para o seu resgate na Casa da Moeda de Lisboa².

Gemas vindas do Brasil

3. Vd. SILVA, Nuno Vassallo e – *As custódias-jóias de Setecentos. Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. 43 (Jul.-Set. 2000), pp. 78-92; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – *A luz que mais brilha: custódias de prata da cidade do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2019.

4. No Porto, observamos a presença de joias executadas com diferentes gemas, como pode verificar in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto ao tempo dos Almada*. Porto: CITAR, 2008, pp. 100-112.

A afluência de pedraria brasileira a Portugal, a partir do segundo quartel do século XVIII, é um tema imensamente abrangente. Vemos a presença de gemas na documentação, observamo-la em jóias de múltiplas tipologias ou enriquecendo algumas das diversas custódias³ e outras alfaias religiosas realizadas no século XVIII e ainda nas primeiras décadas de 1800.

Se o diamante se constituía na gema inorgânica mais relevante, não é sobre ele que, especificamente, nos vamos centrar neste estudo, até porque sobre esta pedra têm sido realizadas várias investigações. A presença de uma diversidade de outras gemas aguça a curiosidade; haveria mesmo muitas variedades e particularidades a discutir com um gemólogo. Aqui ou ali surgem nomenclaturas específicas, tal como sucede noutrós documentos brasileiros consultados, e que fomos vertendo nos nossos trabalhos, à espera que um especialista em Gemologia Histórica um dia as possa interpretar devidamente.

Explicar a viagem de gemas e fornecer alguns elementos concretos para a compreensão da sua presença em Portugal continental (Lisboa e Porto⁴), ao que percepçionamos, e apresentar alguns casos interessantes de remessa de pedras a elementos de diversos estamentos sociais, revelam-se alguns dos propósitos deste ponto.

5. Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Exuberância e cromatismo: Portugal e Brasil na joalharia de Setecentos*. Museu. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo/Amigos do MNSR. 4.ª s., 20 (2013), pp. 23-27.

6. No final de Setecentos, sabe-se que David Ambrósio Pollet forneceu gemas para a corte espanhola. Vd. MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – *Os Pollet, uma dinastia de joalheiros ao serviço da Casa Real portuguesa – novos dados biográficos*. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*. Porto: UCE-Porto; CITAR; CIONP, D. L. 2012, pp. 75-112.

7. Vd. Arquivo Histórico da Casa da Moeda (Lisboa) (A.H.C.M.), *Núcleo do Brasil*, Manifestos de vários navios provenientes do Rio de Janeiro em 1764, doc. solto.

8. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, Manifestos de vários navios provenientes do Rio de Janeiro em 1764, doc. solto.

9. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, Manifestos de vários navios provenientes do Rio de Janeiro em 1764, doc. solto.

10. Sobre este ofício, ainda muito mal estudado, vd. informações in SILVA, Nuno Vassallo e – *Sobre o mester de lapidário no século XVI*. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – *I Colóquio Português de Ourivesaria: actas*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1999, pp. 209-219; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Elementos para o estudo do ofício de lapidário no Porto no terceiro quartel de Setecentos*. *Revista de Artes Decorativas*. Porto: CITAR. 2 (2008), pp. 195-204.

11. Vd., sobre esta gema, CARVALHO, Rui Galopim de – *Pedras preciosas na Arte Sacra em Portugal*. Lisboa: CTT – Correios de Portugal, 2010, pp. 128-130.

A necessidade de gemas para uma progressiva utilização na joalharia deste período estimulou o comércio, pois eram necessárias as matérias-primas para a sua realização, de acordo com os padrões em voga, que pediam gemas com alguma dimensão. Alguns destes adornos retornavam ao Brasil através de remessas de jóias⁵. É também provável que algumas gemas tenham viajado, a partir de Lisboa, para diversos países da Europa, num movimento ainda muito mal conhecido⁶.

As remessas manifestadas nas embarcações vindas do Brasil eram recolhidas na Casa da Moeda, em Lisboa, sendo particularmente interessantes as procurações deixadas por aqueles que se fizeram representar por outros. Outra documentação dos manifestos dos navios traz também muitas informações sobre a vinda de peças que acompanhavam os seus proprietários, designadamente as gemas. De facto, nem sempre os viajantes traziam apenas gemas ou jóias, por vezes sucedia combinarem-se ambas as realidades, como ficará explicitado *infra*.

As remessas são frequentemente descritas de forma grosseira, sendo que algumas, no entanto, surgem de modo mais cuidadoso. Há, ainda, casos em que se revelam minudências sobre a sua origem. Claro está que, existindo uma procuração para conferir poderes ao destinatário de forma a poder levantar as gemas na Casa da Moeda, o seu objectivo não era o de fazer uma descrição minuciosa do conteúdo, mas tão só fornecer elementos para contextualizar os poderes conferidos a outrem para representar o proprietário. Daí se compreender a descrição pouco minuciosa da generalidade da pedraria.

No caso dos manifestos dos navios, também não haveria total exactidão descriptiva ou de identificação. Tomemos algumas informações retiradas dos registos dos manifestos do ano de 1764, onde encontramos informações sobre pedraria que viajou para Lisboa. Em 11 de Maio de desse ano, no navio Nossa Senhora da Penha de França e São Francisco de Paula, vindo do Rio de Janeiro, no baú de Manuel José dos Santos, existia uma caixinha com o sobrescrito destinado a Matias Lourenço de Araújo e, ausente, a João Coutinho dos Santos. Continha uma porção de topázios amarelos e um anel com as mesmas pedras, para além de um embrulho de papel com "humas poucas de pedras brutas que paresem amatistas"⁷. Nesse mesmo dia, no navio O Lamas, no baú de José António da Rocha encontravam-se dois embrulhos em papel, um deles com 53 pedras e outro com mais 70, "que se não sabe que pedras são"⁸.

Em 6 de Outubro desse ano, a bordo da charrua Nossa Senhora da Purificação, que vinha do Rio de Janeiro, tendo por capitão Francisco Duarte Serra, o mestre da charrua Manuel Monteiro manifestou um embrulho contendo pedras, que possuía um letreiro no exterior indicando destinarem-se a António de Almeida Pereira, com fábrica de lapidário na Rua de São José, em Lisboa⁹. Esta é uma forma de observar como este ofício¹⁰ obtinha as suas gemas, se bem que se trate somente de uma informação solta.

Entre as pedras chegadas a Lisboa encontramos sobretudo topázios e crisoberilos mas, também, granadas, quartzos, ametistas e águas-marinhas, para além de outras por identificar.

Topázios

Os topázios surgem mencionados em maior número, tendo sido, em princípio, as pedras de cor remetidas em maior quantidade para Portugal. Muitas delas seriam, certamente, topázios imperiais, que se tornaram muito apreciados na época¹¹. Deste modo, temos notícia, em 22 de Julho de 1761, de uma procuração passada pelo Padre Eusébio António de Figueiredo, presbítero do hábito de S. Pedro, morador na Rua do Vale, em Lisboa. Nela institui seus procuradores o Dr. Francisco Julião da Costa, António de Abreu, Sebastião

12. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.
13. Vd., igualmente, outras pedras de Itatiaia referidas num documento de 1767, no trabalho SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Requintar as casas, enfeitar as gentes: a ourivesaria entre Vila Rica e Ouro Preto (ca. 1800-1840)*. Museu. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo/Amigos do MNSR. 4.ª s. 24 (2018-2020), pp. 74, 79 e 92.
14. Sobre as minas novas, vd. CARVALHO, Rui Galopim de – *Minas Novas termo comercial ou designação gemológica? Portugal gemas*. 8 (Out. 2008), pp. 7-8.
15. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.
16. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.
17. Por buralhão entende-se “multidão de conchinhas que fazem laftro no mar”. Vd. SILVA, António de Moraes – *Diccionario da língua portugueza (...)* Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789, vol. 1, p. 202.
18. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.
19. Vd. CANEDO, Fernando de Castro da Silva – *A descendência portuguesa de el-rei D. João II*. Lisboa: Edições Gama, 1946, vol. 3, pp. 10-11.
20. Navio capitaneado por José Gomes. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.
21. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.
22. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.
- Bernardes dos Santos, Baltazar da Fonseca e Agostinho da Costa para receber na Casa da Moeda um embrulho de pedras que o mesmo sacerdote manifestara no navio Rainha de Portugal¹². Nesta embarcação viera do Rio de Janeiro na frota de 1761, n.º 91, contendo o seu manifesto 12 oitavas e 3/4 de 4 topázios da Itatiaia e 3 oitavas de peso “em humas pedrinhas das minas novas”. Este conteúdo é particularmente rico, por referenciar a ligação, com probabilidade, dos topázios a esta localidade de Minas Gerais¹³, acrescidas da importante referência às pedras das minas novas, termo que haveria de generalizar-se na terminologia usada nos séculos XIX e XX para se referir a quartzos¹⁴ usados na joalharia setecentista ou das primeiras décadas de Oitocentos.
- As gentes do Norte de Portugal possuíam profundas relações com o Brasil, pelo que não é estranho vermos a procuração, datada de 11 de Novembro de 1761, em que João de Almeida Coelho, morador no lugar das Lajes, freguesia e termo do concelho de São João de Rei (actual concelho da Póvoa de Lanhoso), conferiu poderes a Francisco da Silva Lisboa, homem de negócio, morador na Rua do Poço Novo da cidade de Lisboa, para poder receber um pacote que se encontrava no cofre da dita Casa da Moeda. O mesmo continha quatro embrulhos no seu interior, “dois de pedras chamadas amantistas e outros dois de huns buralhaos chamados topazios”, vindos do Rio de Janeiro no navio Nossa Senhora de Monte do Carmo e Santa Teresa, de que era capitão José da Silva Banhos, e em que o dito João de Almeida Coelho viajara para o Reino¹⁵.
- Anos mais tarde, uma nova procuração, com a data de 21 de Julho de 1770, desta vez passada na cidade do Porto por José Pereira de Miranda, capitão do navio S. Pedro de Rates e Santa Quitéria para que João Dias Santos, de Lisboa, pudesse recolher, na Casa da Moeda, “hum saquinho de tupazioz brutoz”, que manifestara na chegada do Rio de Janeiro a Lisboa¹⁶. Fosse para posse pessoal, fosse por encomenda de alguém ou com o objectivo de fazer negócio, todas estas possibilidades podem ser enquadradas nesta forma de trazer gemas por parte dos capitães dos navios e dos passageiros.
- Nos anos seguintes, anotam-se diversas referências à vinda de topázios. Em 3 de Abril de 1772, Domingos Tara & C.ª passou uma procuração a Domingos António Ferreira para poder receber, na Casa da Moeda, 41 e 1/2 libras de buralhão¹⁷ de topázios, vindos do Rio de Janeiro no navio Nossa Senhora da Lapa e São José, de que era capitão Manuel Gonçalves Anjo¹⁸.
- No ano seguinte (5 de Janeiro de 1773), vemos um aristocrata, D. Francisco Xavier de Menezes Breyner¹⁹, gentil-homem da Câmara de S. Majestade Fidelíssima, a passar uma procuração a Ricardo José Rodrigues para recolher “hum saco com varios topázios, e cristais”, enviado do Rio de Janeiro por Manuel Barbosa dos Santos no navio Santa Ana, Carmo e S. José²⁰.
- Nesse mesmo ano (1 de Julho), Manuel Pereira de Faria conferiu poderes a Manuel José de Sá e Faria para receber na Casa da Moeda um saco com 1053 oitavas de topázios, que lhe foram remetidos do Rio de Janeiro por Francisco Pinheiro Guimarães, no navio Tejo e Nossa Senhora da Paz, de que era capitão José Lopes da Silva²¹.
- Uma quantidade ainda mais significativa de topázios veio da cidade do Rio de Janeiro na galera Nossa Senhora do Carmo e Santo António, que tinha por capitão Manuel Pinto da Silva. Em 12 de Maio de 1774, Sebastião Bernardes dos Santos (?) deu poderes a Joaquim Valério de Abreu para retirar da Casa da Moeda essas 4000 oitavas de topázios²².
- Através do próximo carrego, fazemos a ponte entre os topázios e a próxima gema a abordar, os crisoberilos ou crisólitas. Em 13 de Março de 1783, no Rio de Janeiro, o capitão do navio Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da

23. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

24. Vd. A.H.C.M., *Manifestos das Naus*, L.º 1636.

25. Curiosamente, os registos antecedem o grande Terramoto de 1755 e só voltam a ser realizados em Agosto de 1757.

26. Vd. CARVALHO, Rui Galopim de – *Pedras preciosas na Arte Sacra em Portugal*. Lisboa: CTT – Correios de Portugal, 2010, pp. 130-131.

27. Cremos tratar-se de 25 de Janeiro de 1770, atendendo ao redigido no documento e ao reconhecimento da assinatura datar de 13 de Fevereiro de 1770.

28. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

29. Sobre este ourives do ouro portuense, vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Dicionário dos ourives do ouro, cravadores e lapidários do Porto e Gondomar (1700-1850)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, vol. 2, pp. 1351-1352.

30. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

31. Sobre este ourives do ouro portuense, vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Dicionário dos ourives do ouro, cravadores e lapidários do Porto e Gondomar (1700-1850)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, vol. 2, pp. 1828-1834.

32. Esta data é a do informe e a da autorização de entrega. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

33. Uma das testemunhas é Manuel Ferreira Campos. Poderá tratar-se do ourives da prata portuense (SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Dicionário de ourives e lavrantes de prata do Porto: 1750-1825*. Porto: Livraria Civilização Editora, 2005, pp. 85-88) ou de um seu filho homónimo?

34. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

Arrábida, Luís da Cunha Moreira, assinou um recibo em como António dos Santos & C.ª lhe entregara 50 oitavas de topázios e 44 oitavas de crisólitas em dois embrulhos com letreiro. Tê-los-ia de entregar em Lisboa a João Luís do Cabo, morador na Travessa do Macedo, junto à Rue de São José, e, na sua ausência, a João da Silva, lavrador, morador em Benfica²³.

Outra fonte com algum interesse para o registo destas gemas é um livro existente no Arquivo da Casa da Moeda, que tinha por objectivo “nelle se carregar o hum por sento dos diamantes e maiz pedras preciosas que bem do Brazil”²⁴. Iniciado em Lisboa, em 12 de Fevereiro de 1753, possui indicações até Setembro de 1760²⁵ (quadro 01). Apesar da anotação de que nele se assentariam diversas gemas, as únicas de que há menção expressa são os topázios, havendo apenas um registo, de 1755, referente a um embrulho com pedras de várias cores. Os possuidores procedem, na sua grande maioria, do Rio de Janeiro, havendo somente dois registos de topázios transportados desde Salvador da Baía, estes vindos em 1755 e 1758.

Crisoberilos ou crisólitas

No contexto das fontes que estamos a explorar, a primeira notícia a que tivemos acesso sobre crisólitas²⁶ data de 25 de Janeiro de 1770²⁷, quando, em Tomar, o Dr. Aurélio António Cotrim de Sousa, bacharel formado na Universidade de Coimbra, constituiu seu procurador o Dr. António José Pereira do Lago para poder retirar dos cofres da Casa da Moeda “huma lata de folha de flandes inbrulhada em hum tafeta azul xeia de pedras grizolitas, e de cristaes do Serro, e alguns topazios”. Estas gemas haviam sido trazidas do Rio de Janeiro, pelo referido Dr. Cotrim de Sousa, na nau de guerra Nossa Senhora da Madre de Deus, de que era comandante João da Costa de Ataíde²⁸. Interessante é a menção aos cristais do Serro, região da capitania das Minas Gerais.

Na corveta Nossa Senhora da Vitória e Santo António, vinda do Rio de Janeiro, tendo por capitão António Peixoto Guimarães (da freguesia de Lordelo do Ouro, arrabaldes do Porto), o marinheiro José Coelho Barreiros manifestou, em 1772, um saco de pedras destinado ao ourives do ouro portuense João Alves Pinto²⁹. É passado um atestado por José de Sá Carvalho, em 24 de Abril de 1773, em como o mesmo mestre havia pago 1% “de humas poucas de pedras” vindas nesse navio. Outro documento de 29 de Junho de 1772 especifica a natureza do que o dito marinheiro manifestara: “hum saco de topazios brutos, e hum saco de grizolitas, mais outro saquinho das mesmas mais piqueno, e com duas pedras grandes uma braia (?) e outra amarella, cujo nome se ignora”³⁰.

Do Porto, voltamos a ter novas notícias relacionadas com gemas, mas desta vez com contornos diferentes. Em 25 de Maio de 1773, António José Martins solicitou a entrega de umas crisólitas (“huma lata cheia de grizolitas”) que daquela cidade do Norte de Portugal lhe enviara pelo correio António Alves da Cruz e Sousa, que identificamos como o ourives do ouro³¹. A pedraria passou pela alfândega de Lisboa e daí à Casa da Moeda, onde então se encontrava, fazendo-se a demonstração de como havia sido paga na cidade do Porto a percentagem de 1% para *Sua Majestade*³².

Anos mais tarde, Luís Francisco Perfeito, capitão da corveta Nossa Senhora da Nazaré e São José, vindo do Rio de Janeiro para a cidade do Porto viu-se obrigado a parar no porto de Lisboa, tendo de aí manifestar as pedras e o dinheiro que trazia a bordo. Por isso, em 1 de Dezembro de 1781, constituiu procurador³³ João Caetano Sacomano, de Lisboa, com poder de substabelecer, para que pudesse retirar da Casa da Moeda a pedraria pertencente aos seguintes moradores na cidade do Porto³⁴:

35. Tratar-se-á, provavelmente, do ourives do ouro portuense; vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Dicionário dos ourives do ouro, cravadores e lapidários do Porto e Gondomar (1700-1850)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, vol. 1, pp. 966-970.

36. Tratar-se-á, provavelmente, do ourives do ouro portuense; vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Dicionário dos ourives do ouro, cravadores e lapidários do Porto e Gondomar (1700-1850)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, vol. 1, pp. 415-426.

37. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

38. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

39. Pingos de água eram topázios incolores ou minas novas. Vd. FRANCESCHI, Humberto M. – *O ofício da prata no Brasil: Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1988, p. 238.

40. Sebastião da Silva Pereira, que deixou viúva D. Maria Teresa Corte Real, morreu em 11 de Janeiro de 1774, na freguesia do Santíssimo Sacramento, em Lisboa. Vd. o traslado in A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

41. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

42. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

43. Sobre esta personagem, vd. BRAGA, Isabel M. R. Drumond – *O Pátio dos Bichos: um espaço de lazer para a corte portuguesa do século XVIII. LibrosdelaCorte*. Madrid. 17 (2018), pp. 60-86.

44. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

45. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

Domingos Moreira Maia³⁵, um embrulho com 74 oitavas de crisólitas de conta;

António Martins da Cruz³⁶, um embrulho com 264 oitavas de crisólitas de conta;

João Moreira Maia, um embrulho com 8 arráteis de topázios e 4 de burgalhão de conta;

Francisco José Gonçalves Guimarães, um embrulho com 404 oitavas das ditas crisólitas e 6 libras e $\frac{3}{4}$ de burgalhão de topázios de conta.

Granadas

As granadas, gemas usadas em diversas tipologias de peças, em que se destacaram os hábitos da Ordem de Cristo, encontram-se também referenciadas, em termos da chegada a Lisboa. Assim, em 22 de Julho de 1761, Henrique Archer passou uma procuração a Luís Nicolino, homem de negócio da praça dessa cidade, para lhe entregarem na Casa da Moeda um embrulho com 262 oitavas de pedras granadas encarnadas, que manifestara no navio Nossa Senhora do Monte do Carmo e Santa Teresa, do Rio de Janeiro³⁷.

Outra informação referente a esta pedra é já da década de 70 de 1700, quando, em 4 de Junho de 1774, o piloto Manuel Pinheiro de Sousa Santos, morador na Rua de S. Bento, conferiu poderes a João Correia, escrivão dos Protestos, para retirar da Casa da Moeda “hum caixote de pedras granadas que trouxe em sua companhia da cidade da Bahia em o navio Príncipe do Brazil de que hé capitam Joze Correa”³⁸.

Ametistas e pingos de água

Outras gemas vindas do Brasil com alguma tradução no cômputo das remessas para Lisboa foram as ametistas e os pingos de água³⁹. Tal testemunha, em 28 de Janeiro de 1774, o documento de procuração passado por José Vieira Pinto de Almeida Pereira (a quem pertenciam, na ausência de Sebastião da Silva Pereira) a João Dias Santos para receber “huma arroba de pedras amatistas amarelas roxas e brancas”, na Casa da Moeda. Foram remetidas de Salvador da Baía pelo Tenente-Coronel João da Silva Guimarães⁴⁰. No entanto tal não deve ter sido possível, pelo que, em 3 de Março desse ano, a viúva do dito Sebastião da Silva Pereira, D. Maria Teresa Corte Real, deu poder ao mesmo João Dias Santos para recolher na Casa da Moeda a referida quantidade de ametistas⁴¹.

Entretanto, em 14 de Agosto de 1776, temos notícias de outra gema comum no Brasil setecentista, os pingos de água. Nesse dia, Teotónio José de Moraes, na Quinta do Pinheiro, estabeleceu uma procuração em José Lasevra Banher para este poder receber na Casa da Moeda um embrulhinho de pedras pingos de água, que lhe remetera da Baía José Joaquim da Rocha⁴². Já em 20 de Fevereiro de 1777, o Doutor João Rodrigues Vilar⁴³, em Belém, Lisboa, pedira a Sebastião Fernandes Chaves para retirar da Casa da Moeda “hum embrulho de pedras grizolitas e pingos de agoa” que lhe foram remetidos por António Moniz de Medeiros, não sendo indicado a origem do carregamento⁴⁴.

Finalmente, em 18 de Agosto de 1781, José Januário de Carvalho constituiu seu procurador o Dr. Joaquim Casimiro da Costa (e Luís Gomes de Matos) para lhe entregarem “8 libras de amatistas, e huns papeis de pingos de agua”, que se encontravam na Casa da Moeda⁴⁵.

Quadro 1 - Imposto pago pelos topázios trazidos do Brasil (1753-1760)

| Data | Proprietário, navio e proveniência | Descrição | Valor do 1% (rs.) | Cota |
|---------------|--|---|-------------------|--------|
| 28/02/1753 | José de Amorim Lisboa (N. Sr. ^a do Livramento, Rio de Janeiro) | 1344 oitavas de topázios, avaliados a 700 rs. a oitava | 9\$408 | f. 1 |
| 28/02/1753 | Domingos António Pereira (N. Sr. ^a do Livramento, Rio de Janeiro) | 199 oitavas de topázios, avaliados a 700 rs. a oitava | 1\$393 | f. 1 |
| 04/09/1754 | Francisco Carvalho da Silva (N. Sr. ^a da Conceição e São Boaventura, Rio de Janeiro) | Um embrulho de topázios com o peso de 64 oitavas, a 720 rs. a oitava | \$460 | f. 1v. |
| 07/11/1754 | Tomás Ramos da Fonseca | Um embrulho de topázios com o peso de 37 oitavas, a 800 rs. a oitava | \$296 | f. 1v. |
| 14/04/1755 | José de Sá de Carvalho (nau de guerra N. Sr. ^a da Nazaré, Rio de Janeiro) | Um saquinho com vários embrulhos de pedras de várias cores, com o peso de 9 marcos e 1 onça | 1\$824 | f. 2 |
| 12/08/1755 | João Lopes Anjo (nau N. Sr. ^a das Neves, Baía) | Um saco com um embrulho com 1240 oitavas de topázios | 3\$731 | f. 2 |
| 20/09/1755 | Manuel Rodrigues Basto (nau N. Sr. ^a do Carmo, S. Domingos e S. Francisco, Rio de Janeiro) | Dois embrulhos de topázios, com 2336 oitavas | 11\$112 | f. 2v. |
| 30/09/1755 | José da Costa Ramos (Rio de Janeiro) | 252 oitavas de topázios de várias qualidades | \$252 | f. 2v. |
| 30/09/1755 | Joaquim José das Neves (Rio de Janeiro) | 197 oitavas de topázios, avaliados a 800 rs. a oitava | 1\$576 | f. 2v. |
| 08/08/1757 | Francisco Neyzon e Donzenberg (Rio de Janeiro, em 1756) | 979 oitavas de topázios, avaliados a 800 rs. a oitava | 7\$832 | f. 3 |
| 23/08/1757 | João da Cruz Frota (nau Almirante, Rio de Janeiro, em 1757) | Uns topázios (sem indicar o peso) | 3\$292 | f. 3 |
| 12/05/1758 | Pe. José Rodrigues de Gusmão (nau N. Sr. ^a da Penha de França Rainha de Nantes, Baía) | Uns topázios (sem indicar o peso) | \$196 | f. 3v. |
| 28/09(?)/1758 | António Ribeiro dos Santos (nau Almirante, do Rio de Janeiro) | Uns topázios (sem indicar o peso) | 3\$041 | f. 3v. |
| 10/01/1760 | António Maurício da Silva (nau S. José e Princesa Real, Rio de Janeiro, em 1759) | Uns topázios (sem indicar o peso) | \$153 | f. 4 |
| 10/01/1760 | João Caetano dos Reis (nau N. Sr. ^a do Bom Despacho Santa Ana e Almas, Rio de Janeiro, em 1759) | Uns topázios (sem indicar o peso) | \$903 | f. 4 |
| 24/01/1760 | Francisco da Silva de Azevedo (Rio de Janeiro, em 1759) | Uns topázios (sem indicar o peso) | \$570 | f. 4v. |
| 24/01/1760 | Manuel Henrques de Sousa (nau N. Sr. ^a do Bom Despacho e Santa Ana, Rio de Janeiro, em 1759) | Uns topázios (sem indicar o peso) | \$864 | f. 4v. |
| 07/02/1760 | João José Vilanova (Rio de Janeiro, em 1759) | Uns topázios (sem indicar o peso) | \$100 | f. 5 |
| 07/02/1760 | Silvestre Coelho Louro (nau N. Sr. ^a do Carmo e Santa Teresa, Rio de Janeiro, em 1759) | Uns topázios (sem indicar o peso) | \$600 | f. 5 |
| 07/02/1760 | Francisco José da Fonseca (nau N. Sr. ^a da Glória e Santa Ana, Rio de Janeiro, em 1759) | Uns topázios (sem indicar o peso) | \$072 | f. 5v. |
| 06/03/1760 | Francisco Ângelo Leitão (nau de guerra N. Sr. ^a das Brotas, Rio de Janeiro, em 1760) | Uns topázios (sem indicar o peso) | 1\$680 | f. 5v. |
| 17/06/1760 | João Pinto Homem (nau de guerra N. Sr. ^a do Livramento e S. José, Rio de Janeiro, em 1760) | Uns topázios (sem indicar o peso) | 4\$243 | f. 6 |
| 23/09/1760 | João Moutinho (nau A Corveta, que foi para o Porto por causa do tempo, e veio do Rio de Janeiro, em 1759) | Uns topázios (sem indicar o peso) | 1\$017 | f. 6 |

Fonte: Arquivo Histórico da Casa da Moeda (Lisboa), *Manifestos das Naus*, L.º 1636.

46. Vd. DUARTE, Mandio Pietro Gallas – *Administração portuguesa no extremo Sul da América: o governo de Pedro Sarmento na Praça Nova Colônia do Sacramento (1763-1775)*. Porto Alegre: [s. n.], 2010. Trabalho de conclusão do curso submetido ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de graduado em História.

47. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

48. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

49. Sobre esta figura, vd. SANCHES, José Dias – *Os Sanches de Vila Viçosa*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1970, p. 102.

50. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

51. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

52. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

53. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

54. Sobre a joalharia nesta localidade e na comarca do Rio das Velhas, vd. OZANAN, Luiz – *A jóia mais preciosa do Brasil: Joalheria na Comarca do Rio das Velhas – 1735-1815*. Barbacena: EdUEMG, 2017.

Águas-marinhas

Mais tardias são as informações respeitantes às águas-marinhas. Se bem que a primeira notícia de que dispomos seja ainda da segunda parte da década de 70 de Setecentos, as restantes correspondem já aos anos 80 do século das Luzes.

Assim, em 10 de Maio de 1776, Pedro José Soares de Figueiredo Sarmento, antigo governador da Colónia do Sacramento⁴⁶, passou uma procuração a Alexandre José Gomes Azevedo de Leão para poder receber “hua porsão de pedras”, que manifestara ao ministro do ouro a bordo da fragata Graça, que tinha como capitão de mar e guerra João Nicolau Sxmelch. Nestas gemas entravam quatro topázios grandes em bruto, cinco ou seis *pouco mais ou menos* roxas em bruto, uma pedra grande roxa e outra azul grande lapidadas, uns topázios pequenos, um lapidado e outro por lapidar, duas águas-marinhas lapidadas e outras poucas gemas em bruto, identificadas como pingos de água⁴⁷.

Nova remessa chega a Lisboa pela mão de Pedro Gonçalves de Andrade que, em 11 de Junho de 1783, instituiu seu procurador a Francisco António Colffss para levantar na Casa da Moeda um embrulho contendo 614 oitavas de águas-marinhas que havia trazido em sua companhia no navio Rainha dos Anjos, manifestando-as a bordo⁴⁸.

Nesse mesmo ano, a 15 de Julho, encontramos José Sanches de Brito⁴⁹, fidalgo da Casa de Sua Majestade, Cavaleiro Professo na Ordem de Cristo e Coronel do Mar da Armada Real, a passar uma procuração a Filipe Neri Barradas para poder receber na Casa da Moeda “hum barril de christaes, e duas aguas marinhas lapidadas”. A pedraria fora enviada do Rio de Janeiro pelo Pe. D. Alexandre Fidele de Araújo⁵⁰. Como se pode constatar, assistimos à presença de pessoas com algum destaque na sociedade lisboeta da época a trazer ou a receber gemas.

Por fim, em 19 de Outubro de 1786, existe no acervo documental da Casa da Moeda a procuração de Manuel José da Costa ao Rev. Pe. Francisco da Silva para aí receber um saco com águas-marinhas⁵¹.

Gemas sem identificação

Entre as remessas de gemas chegadas a Lisboa, algumas não são identificadas em concreto, como sucede, com “hum saco de pedras rouxas”, com a marca de quatro letras M.C.D.S.⁵², pertencente ao Padre Manuel Coelho de Sousa que, em 22 de Julho de 1761, passou uma procuração a Manuel António de Faria Airão para o poder retirar da Casa da Moeda, nos cofres do manifesto.

Em 17 de Julho de 1773, surge um novo caso, identificável através de uma procuração em que Gaspar Ramires de Arelhano confere poderes a Jerónimo Pereira Beirão para receber na Casa da Moeda “humas pedras preciosas que me vem remettidas do Sabará por Manoel Barboza dos Santos”, o que consta de um conhecimento acompanhando as mesmas pedras⁵³. Este caso tem a curiosidade de indicar que foram remetidas de Sabará, na comarca do Rio das Velhas, uma das localidades de Minas Gerais com pujança em Setecentos⁵⁴.

Deparamo-nos com uma situação similar, em 30 de Agosto de 1782, quando Bernardino Pinto da Cunha passou uma procuração ao Rev. Manuel Fernandes Teixeira e a António Teles da Silva para poderem receber na Casa da Moeda dezasseis “pedrinhas de cor amarela”, por ele manifestadas no acto de visita do navio Nossa Senhora Madre Deus S. José e Almas, Europa,

55. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

56. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

57. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

58. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

em que veio da cidade da Baía⁵⁵. Neste caso, a identificação fica-se somente pela cor das gemas.

As duas últimas situações a referenciar apontam apenas para a diversidade das gemas que os sacos enviados continham. Assim, em 16 de Fevereiro de 1786, José Joaquim do Cabo e Silva passou procuração a Hilário Magiolo para recolher na Casa da Moeda "hum caixote, e hum saquinho com diverças qualidades de pedras", provenientes do Rio de Janeiro, no navio Jesus Maria José, cujo capitão era Manuel da Silva Campelina⁵⁶. Menos de um ano depois, a 29 de Janeiro de 1787, o *supra* mencionado José Sanches de Brito, passou uma procuração ao mesmo Filipe Neri Barradas para poder levantar na Casa da Moeda "hum saco em que vem outros com difremtes coalidades de pedras", enviadas do Rio de Janeiro pelo Pe. D. Alexandre Fidele de Araújo⁵⁷, que, como vimos, anos antes lhe remetera um barril de cristais e duas águas-marinhas.

Existe, igualmente, a menção a pedras falsas, como sucede com o Pe. Fr. José da Anunciação que, em 12 de Janeiro de 1770, passou uma procuração a Manuel de Jesus Maria José, religioso carmelita descalço, para poder receber na Casa da Moeda uma caixa de tartaruga "como as de tabaco cheia de pedras falças", proveniente do Rio de Janeiro, no navio Nossa Senhora da Oliveira⁵⁸.

Quando às gemas se juntavam adornos⁵⁹

59. Para uma análise mais pormenorizada de joias vindas do Brasil, simplesmente remetidas ou que acompanhavam os proprietários, vd. o SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Jóias e prataria entre os teres e haveres em viagens setecentistas entre o Brasil e Portugal* (em preparação).

60. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

61. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

62. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

63. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

64. Vd. A.H.C.M., *Núcleo do Brasil*, doc. solto.

As gemas nem sempre vinham isoladas, ou seja, nem sempre constituíam o único carregamento do proprietário, até porque, muitas vezes, este se fazia acompanhar das suas peças de joalharia ou das de outrem. Em 20 de Agosto de 1761, Luís António da Silva passou uma procuração a José Frederico Bartolomeu para poder retirar da Casa da Moeda, 96 oitavas de topázios e 43 oitavas de ametistas, vindo junto destas gemas 213 oitavas de ouro lavrado⁶⁰.

Outra situação ocorre em 3 de Novembro de 1773, quando Clara Joaquina da Silva constituiu procurador a Manuel de Jesus Pereira para recolher da Casa da Moeda uma boceta que lhe enviara seu irmão, Luís Manuel da Silva Pais, do Rio de Janeiro, com "humas oitavas de grizolitas", bem como uma presilha de ouro do hábito de Cristo⁶¹.

A 26 de Novembro de 1781, Lázaro Ferreira Portugal conferiu poderes a seu irmão Pedro Ferreira Portugal para receber na Casa da Moeda "duas pessaz de senhora feitaz, de grizolitaz, e huma condessinha com amatitzaz lavradaz", para além do dinheiro que havia manifestado⁶².

No ano seguinte, a 24 de Agosto de 1782, o Padre Bento Manuel Pereira constitui seus procuradores Manuel Fernandes Teixeira e António Teles da Silva a fim de poderem recolher na Casa da Moeda as seguintes peças, trazidas da cidade da Baía, no navio Europa, invocado Nossa Senhora Madre de Deus S. José Almas, e que entrou em Lisboa em 6 de Julho desse ano: um *reciclé* e brincos de ouro com seus diamantes, um paliteiro de ouro e dois pares de botões de ouro, tudo com seu uso, bem como uma pedra lapidada para um anel "em figura oval de cor amarela"⁶³.

A 6 de Setembro desse ano, Domingos Pereira de Aguiar passou, no Porto, uma procuração ao Capitão Joaquim dos Santos, da cidade de Lisboa, para receber da Casa da Moeda a quantia de 14\$400 rs., uma cruz de ouro de hábito de Cristo e cinco ou seis pedras águas-marinhas, que havia manifestado no navio Nossa Senhora da Soledade e Santa Rita. Esta embarcação tinha por capitão José Moreira do Rio, havendo chegado a Lisboa proveniente da Baía em Julho desse ano⁶⁴.

A última notícia documental a que acedemos, combinando remessas de

jóias e gemas, data de 1 de Janeiro de 1790, quando, no Rio de Janeiro, Manuel Ribeiro Ponte declarou ter recebido de Filipe Cordovil de Sequeira Melo a quantia de 18\$999 rs. e "hum embrulho com banies (?) azues, e hum dito mais de grezolitas", uma medalha de Nossa Senhora da Oliveira, um pequeno par de brincos de peros, três caixinhas de tabaco de pedra, um laço e brincos e uma cadeia de relógio "com a marca afora (?) para entregar em Lisboa ao Provincial da Ordem de São Francisco, Fr. Francisco de Sales⁶⁵.

Notas Finais

Ao longo deste estudo, abordámos distintas informações sobre a vinda de gemas do Brasil para Portugal na segunda metade de Setecentos, com informações cronologicamente balizadas entre meados da centúria e 1790. A chegada de gemas brasileiras propiciou uma singularidade digna de nota, pelas consequências que teve na joalharia e em algumas alfaias religiosas portuguesas.

Remessas de topázios, crisólitas ou crisoberilos, pingos de água, granadas, ametistas ou águas-marinhas chegavam a Lisboa, mas também ao Porto, trazidos pelos próprios viajantes ou enviados por encomenda ou presente. Estas formas de expedir a pedraria e as obrigatoriedades legais do seu registo através dos manifestos dos navios permitiram-nos, hoje, obter uma imagem de como era feito esse transporte. E, simultaneamente, possibilitam uma leitura que haverá de se complementar com algumas outras fontes, seja em território brasileiro, seja em arquivos portugueses.

Provenientes sobretudo da cidade do Rio de Janeiro, mas, igualmente, em alguns casos, de Salvador da Baía, ao seu transporte e recepção vemos associar-se um núcleo diferenciado de pessoas. Nele encontramos religiosos, nobres, sociedades e homens de negócio, bem como diversos ourives, para além de muitos nomes, provavelmente alguns deles mestres deste ofício em Lisboa, mas de que não dispomos de elementos concretos, neste momento, para os identificar. De facto, os diversos agentes ligados ao universo da ourivesaria eram, à partida, alguns dos maiores interessados na obtenção das gemas, para as poderem utilizar na realização de jóias e doutros objectos.

Com as informações apresentadas neste estudo poderemos contextualizar de um modo mais enquadrado as formas de chegada a Lisboa (e, de certo modo, ao Porto, num ou outro caso) da pedraria brasileira, a sua diversidade tipológica e, para alguns casos, os meandros sociais que a envolviam. Será importante, um dia, complementar esta investigação com mais elementos existentes noutras fontes, tanto para a realidade a jusante, ou seja, em Portugal, como a montante, através de elementos que clarifiquem a obtenção das gemas após a saída do estádio de mineração, até porque algumas delas vinham já lapidadas. É todo este circuito que importa ainda aclarar, se bem que, com os elementos fornecidos neste estudo, algumas vertentes desta questão historiográfica possam ficar já melhor conhecidas.

Recebido em: 30/07/2020

Aprovado em: 12/09/2020



Ensaio

O corpo: forma primária do conhecimento

Patrícia Pinheiro de Souza

Carime Zunzarren

Carime Zunzarren

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

Contato: carimezunza@gmail.com

Patrícia Pinheiro de Souza

Mestre em Educação pela Universidade do Estado de Minas Gerais; Especialista em Docência do Ensino Superior pela UFRJ; Aperfeiçoamento em Português, pela União Brasileira de Educação e Ensino (UBEE); Graduada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Belo Horizonte, atualmente UNI/BH; Professora e Coordenadora do curso de Artes Visuais-Licenciatura da Escola de Design/UEMG.

Contato: patricia.pinheiro@uemg.br

Olhar a natureza pelos sentidos é, antes de tudo, deixar-se contaminar pelo prazer e pela beleza do que se sente e se vê. Os sentidos, assim, seriam a primeira forma de conexão com o mundo, com a natureza e, por que não sugerir, com a própria Arte? Sempre houve uma dicotomia entre o racional e o sensível, ao longo da história, mas, como Michel Maffesoli (2005) esclarece, a junção entre sensibilidade e intelectualidade é vital. Se, por um lado, a modernidade racionalizou o mundo; por outro, a pós-modernidade pode modificar essa ordem. É nessa perspectiva que o nosso primeiro contato com a arte, se não for pelos nossos sentidos, pelas nossas percepções, será sempre a reprodução do ponto de vista do outro, pela rationalidade do outro ou de outros. Dessa maneira, perdemos a oportunidade de nos experimentarmos como sujeitos do próprio conhecimento.

Ostrower (1993) nos convida a pensar a arte como uma linguagem natural do ser humano, sendo essa natureza possível não só para quem julga entendê-la, como também a todos os leigos. A arte, por sua capacidade expressiva e comunicativa, vai além do seu período histórico e de seu contexto. Ela incorpora a experiência, a visão de mundo, estados de ser de cada pessoa, pois, consoante Ostrower (1993), Berkeley (1979 apud TÜRCKE, 2010), os seres humanos são seres absolutamente sensíveis, dependentes do que os seus órgãos de sentido os fazem vivenciar.

Tendo como pressuposto o conhecimento, palavra derivada de *cognoscere*, que, em latim, significa ato de conhecer, o conhecimento envolve o ato de apreender, de ser capaz de abstrair leis do entendimento e entender algo. Nessa direção, Chauí (2003) aponta três concepções principais para o conhecimento: nas teorias empiristas, a percepção é a única fonte de conhecimento. Já nas teorias racionalistas-intelectualistas, a percepção não é confiável, está propensa à ilusão, já que nem sempre a imagem percebida corresponde à realidade: “trata-se de passar do ver ao pensamento de ver, do perceber ao pensamento de perceber” (p.137). O conhecimento, visto pela teoria fenomenológica, denota que a percepção é considerada ordinária e parte principal do conhecimento humano.

Percebe-se que o conhecimento, de certa forma, passa por todos os níveis de experiências. O que se propõe é que se leve em consideração as impressões que o corpo registra, como partes fundamentais no processo de formação do conhecimento, ultrapassando o pensamento cartesiano que ainda influencia, em muito, a vida de um modo geral. Essa lógica diz respeito à concepção de que sensações, percepções estéticas são desconectadas de raciocínio lógico, contrariando o que apregoa Duarte Jr. (2003), de que o homem é um conjunto único de sensibilidade e razão.

No campo da arte, as cores, as formas, as texturas, o cheiro, apresentam-se, para nós, como sensações atreladas às emoções para, logo em seguida, transformarem-se em pensamentos. Esse trânsito, pelas dimensões subjetivas, é a forma mais primária e essencial do conhecimento.

Ao propor “O corpo: forma primária do conhecimento”, isto é, a forma primeira de conexão com o mundo, pretende-se estimular, encorajar, ultrapassar uma visão dualista de aproximação das pessoas com as artes, de maneira que as beneficiem no sentido de assegurar a importância do próprio sentir como caminho para elaboração crítica do que se sente e vê, pois “A arte é e



Foto e escultura: Carime Zunzarren
1999, bronze

deveria ser apenas o que ela é e não tem obrigações de realizar qualquer outra coisa além de ser. (...) Arte é perfeitamente defensável como arte" (MILES, 2013, *apud* PRADO; TAVARES; ARANTES, 2016, p.56).

Em cada dimensão do conhecimento, o corpo apresenta suas particularidades. O coreógrafo Amos Hetz, citado por Greiner (2005), ao fazer um estudo sobre o corpo apresentou três eixos principais: o formal, que investiga as partes do corpo; o emocional-associativo e o sensório, como diferentes possibilidades de reação do corpo ante as informações que vêm de fora e são internalizados pelo sujeito. Trata-se das emoções e pensamentos como impulso de movimentos entre o dentro e o fora.

Assim, a primeira forma de conhecimento do homem vem do corpo, das reações físicas provocadas por algo, em outras palavras, os sentidos nos dão a conhecer o que foi percebido. É como um bebê que, ao sentir fome, chora para informar seu incômodo da mesma forma quando se sente molhado. O corpo sente e, ao sentir, percebe e elabora mentalmente, como ato natural, a compreensão.

Conforme Martins; Picosque (2008, pg. 37), "o corpo é a porta de entrada de todo conhecimento e por isso o entendimento corpóreo se faz fonte de conhecimento". Nesse sentido, o corpo, como "lugar" das sensações, vai nos permitir a percepção e as elaborações cognitivas, no mesmo sentido que propõe Bondía (2002, p.21), quando esse autor coloca que a verdadeira experiência é "aquilo que nos passa, o que nos acontece e nos toca".

Diante de uma obra de arte, o nosso corpo entra em ação. Se for perante uma escultura, caminhamos a sua volta, olhamos por todos os seus ângulos, imaginamos como foi feita, o material usado e, nesse diálogo, sensações e tentativas de descrevê-las se fazem presente. Da mesma forma acontece diante de uma pintura. Instintivamente, afastamo-nos e nos aproximamos várias vezes, sempre na tentativa de organizar as sensações e transformá-las em pensamentos. Nessa mesma linha de raciocínio, Bondía (2002, p.19) sugere que

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a "o-posição" (nossa maneira de opormos), nem a "imposição" (nossa maneira de impormos), nem a "proposição" (nossa maneira de propormos), mas a "exposição", nossa maneira de "ex-pormos", com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se "ex-põe" (BONDÍA, 2002, p.25).

O corpo precisa de tempo para coletar informações quando está diante de uma performance, uma instalação artística, uma intervenção urbana e, principalmente, quando é solicitado à participação. O corpo se estranha, se encontra, se revela e, novamente, é das sensações que se nutre para esboçar a experiência. Esse conhecimento que o corpo oferece gera novos entendimentos para além dele.

Como escreveram Martins; Picosque, (2008, p.39)

Criar a oportunidade dessa lentidão para olhar, escutar ou tocar é deixar o corpo tomar a iniciativa e agir na ação silenciosa movente da coleta sensorial. permitir que o corpo trace uma rede complexa de relações sensíveis e perceptiva sobre o que vê, escuta, toca, vivenciando sensibilidades gestadas na sensação (MARTINS; PICOSQUE, 2008, p.39).

Ainda que em diferentes graus e em diferentes áreas, a sensibilidade é uma característica própria do ser humano e lhe consente tecer relações sensíveis e perceptivas sobre as experiências que a arte pode proporcionar, pois a

"expressão artística é a forma que o homem encontra para representar o seu meio social" (BIESDORF; KLOH; WANDESCHEER, 2011, s/p.).

É muito comum, durante ou mesmo após a visita a um museu, a uma exposição ou a uma sessão de cinema, as pessoas falarem de suas impressões sobre o que foi visto, sentido, acrescentando, então, às próprias experiências, algo percebido pelo outro como ampliação do conhecimento, pois como nos traz Buoro (2000, p.25) "[...] entendendo arte como produto do embate homem/mundo, consideramos que ela é vida. Por meio dela o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que se descobre, inventa, figura e conhece."

Assim, o corpo, como porta de entrada do conhecimento, dá-nos pistas sobre o que sentimos diante da arte, de tal maneira que se torna possível elaborar pensamentos a respeito das nossas próprias experiências.

Referências

- BERKELEY, George. **Um ensaio para uma nova teoria da visão e a Teoria da visão confirmada e explicada.** Tradução e apresentação de José Oscar de Almeida Marques. Clássicos de Filosofia. Cadernos de Tradução nº 16. Campinas: IFCH/Unicamp, março de 2008. Disponível em: https://www.unicamp.br/~jmarques/trad/BERKELEY_Teoria_da_Visao.pdf Acesso em 13/04/2020.
- BIESDORF, Rosane Kloh; WANDESCHEER, Marli Ferreira. **Arte, uma necessidade humana: função social e educativa.** Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí, UFG. 2011, vol.2, n.11. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/rir/article/view/20333> Acesso em 13/04/2020.
- BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Trad. João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, Jan/Fev/Mar/Abr, nº 19, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em 22/11/2018.
- BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola.** 4º edição. São Paulo: Cortez, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** Editora Afiliada. SP, 2003.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares.** Annabluem. SP, 2005
- MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos da cultura.** Editora RBB Ltda. Rio, 2008.
- MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível.** Petrópolis: Vozes, 2005.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação.** Ed. Vozes, Petrópolis, 1993.
- PRADO, Gilbertto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila. **Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa** (organizadores) — São Paulo: ECA/USP, 2016. 500 p.
- TÜRCKE, C. **Sociedade excitada - filosofia da sensação.** Campinas: Ed. Unicamp, 1º ed., 2010.



Relato de Experiência: Sobre a experiência de se criar cenicamente em meio à pandemia

Júlio César Viana Saraiva

Júlio César Viana Saraiva

Doutor em Artes pela UFMG/Universidade de Bologna (ITA), mestre na área de Literatura e Semiótica pelo Programa de Estudos Literários da Faculdade de Letras e licenciado em Teatro pela Escola de Belas Artes, ambos da UFMG. Suas pesquisas abrangem o campo da direção, dramaturgia, pedagogia, teoria teatral, encenação e a inserção das novas tecnologias no campo cênico. É diretor, dramaturgo, professor de teatro e ator profissional. Também atua como roteirista, preparador de elenco e diretor de cinema. Foi integrante e cofundador do Grupo de Estudos Teatrais do Galpão Cine Horto no ano de 2002/2003. Atualmente é professor de Teatro do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Contato: juliovian@gmail.com

1. Espaço teatral criado com o objetivo de apresentação e difusão de peças de curta duração, localizado no bairro Floresta, em Belo Horizonte. Atualmente, o espaço físico está desativado, mas o La Movida continua promovendo apresentações de micropeças de modo online.

2. O conceito de Novas Tecnologias, utilizado por algumas vertentes teóricas do campo das Artes Cênicas, está associado às tecnologias surgidas com o advento do fenômeno da acessibilidade popular e disseminação do computador pessoal. Em termos históricos, o lançamento do computador IBM 5150, em agosto de 1981, é considerado como o principal fator desencadeador desse processo.

3. Considerando o termo presencial, nesse caso, como o compartilhamento de um mesmo espaço geográfico/arquitetônico por parte das pessoas integrantes dos ensaios.

Em meio à complexidade desafiadora de dirigir um espetáculo cênico durante o período de isolamento social — provocado pela atual pandemia mundial —, utilizei esse espaço para problematizar e refletir sobre alguns elementos desta criação artística. Mas antes de desenvolver o pensamento, acho importante ressaltar dois pontos: o primeiro é que o espetáculo ainda se encontra em construção, o que torna determinados pontos de vista sobre a obra inconclusivos, como se ainda estivéssemos navegando em mares desconhecidos e com marés variantes e imprevisíveis; o segundo ponto é que a escrita poder ser interrompida de forma poeticamente abrupta, de forma a acompanhar o cenário exato em que o processo se encontrará no dia em que esse texto for finalizado para envio a essa revista.

Esclarecido isso, iniciemos a reflexão...

No final de 2019, fui convidado para dirigir o espetáculo de formatura do curso técnico de Teatro do Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART) da Fundação Clóvis Salgado (FCS). O planejado era que o processo de ensaios aconteceria no primeiro semestre de 2020 com a peça estreando em julho. Assim, iniciamos os encontros presenciais no final de janeiro, através de uma parceria com o espaço *La Movida Microteatro*¹, onde desenvolveríamos parte do processo de ensaios. Mas, como todos já bem sabemos, este ano veio para modificar inúmeros aspectos de nossas vidas, dentre os quais destaco, especialmente, a forma com que nos socializamos, sendo obrigados a adotar medidas de distanciamento interpessoal. Com isso, elementos comumente praticados em processos teatrais foram diretamente afetados: como o contato físico na relação estabelecida entre os próprios atores (do processo laboratorial à criação de cena a ser apresentada); a presença do público em espetáculos; e até mesmo a relação de trabalho entre o(a) diretor(a), o elenco e a equipe artística envolvidos no processo criativo.

Em termos conceituais é comum se estabelecer o fenômeno teatral amparado em três pilares: alguém que se apresenta, alguém que assiste a essa apresentação e a presença de ambos no local onde ocorre o fenômeno, em tempo real. Fato é que, apesar desse conceito ter sido amplamente difundido e ratificado ao longo dos últimos séculos, alguns elementos que constituem o acontecimento cênico, como “presença” ou “tempo real”, vem sendo bastante problematizados nas últimas décadas. E uma das principais razões dessa problematização se deve ao advento da inserção das Novas Tecnologias² no campo cênico. Desse modo, a opção por ferramentas tecnológicas de cunho virtual para intermediar o contato e viabilizar o próprio processo criativo se tornou uma possibilidade concreta no desenvolvimento do trabalho — inclusive como forma de promover o encontro com o espectador. E isso se tornou ainda mais latente durante a atual pandemia.

Retomando a cronologia dos fatos, ao serem instauradas as medidas de combate e contenção da pandemia, entre os meses de março e abril deste ano, tivemos que interromper o processo de ensaios do espetáculo. Não sabíamos (e ainda não sabemos) até quando ficaríamos impedidos de organizar e promover ensaios presenciais³ no formato em que estávamos trabalhando: com contato físico entre atores e proximidade espacial comigo, compartilhando espaços fechados e sem o uso de equipamentos de proteção individual respiratória. Ou seja, como a maioria dos processos de ensaios teatrais normalmente ocorrem. À luz da imprevisibilidade dessa retomada dos

trabalhos presenciais, resolvi organizar uma espécie de grupo de estudos on-line, utilizando uma plataforma de ensino a distância, disponibilizada pelo CEFART.

A opção por instaurar um ensino remoto temporário dentro de um curso técnico de formação de atores acabou promovendo alguns questionamentos, resistências, dificuldades na adaptação metodológica e inseguranças por parte do corpo docente e discente da instituição (principalmente no curso de teatro). Apesar da complexidade do cenário, com opiniões diversificadas sobre ser possível ou não continuar o processo pedagógico dentro do curso, resolvi criar uma nova proposta de montagem do espetáculo, readequando o projeto inicial para o novo contexto social. Particularmente, acredito ser possível trabalhar teatro nesse momento de crise, problematizando diversos elementos da criação cênica e buscando aproveitar as limitações vigentes (aglomeração, contato, uso de máscaras, etc.) como objetos de estudo e na própria apropriação em cena. Além disso, enxergo no cenário atual uma possibilidade de dar continuidade a pesquisas desenvolvidas por mim ao longo dos últimos anos⁴, pondo em prática a experimentação de diversos elementos presentes em meus estudos.

4. Desde 2010, venho pesquisando o uso das Novas Tecnologias em processos cênicos, especialmente no que concerne ao trabalho de direção de ator e composição de cena. Esse estudo culminou no projeto de meu Doutorado, desenvolvido na Escola de Belas Artes da UFMG e na Universidade de Bologna, na Itália, e defendido em agosto de 2018.

5. Processo de pesquisa cênica em que a dramaturgia do espetáculo é desenvolvida a partir da relação estabelecida entre atores, direção e equipe artística junto ao espaço físico arquitetônico não convencional, onde é pensada e construída a encenação do trabalho.

No início da retomada, organizei encontros semanais com os alunos/atores e reuniões periódicas com a equipe artística envolvida no processo — sempre de forma online. Nos encontros com o elenco, busquei tratar de assuntos concernentes, direta e indiretamente, ao processo de montagem do espetáculo. Ministrei aulas expositivas sobre elementos constituintes de multiáreas envolvendo cinema, tecnologia da informação, virtualização e elementos plásticos da cena. Além disso, foram organizados encontros com artistas convidados que debateram sobre temas como o diálogo entre o audiovisual e as artes cênicas, polifonia sob o viés da atuação e a criação cênica mediada pelo uso de ferramentas tecnológicas de transmissão virtual.

Em paralelo aos encontros do grupo de estudos, comecei a desenhar um projeto de encenação que abarcasse os principais elementos da proposta de criação desenvolvida nos primeiros quase dois meses de processo, incorporando medidas de prevenção e combate à pandemia. Após analisar possíveis caminhos para a encenação, cheguei à conclusão de que a base da proposta inicial, tendo a criação espetacular calcada em um processo de dramaturgia do espaço⁵ poderia continuar. No início do projeto, procurávamos casarões antigos para trabalharmos a imersão. Com a readequação da proposta, continuariam a busca por casarões e prédios antigos que fossem maiores em dimensão, onde os atores pudessem trabalhar em cômodos separados e/ou com distância suficiente para garantir a sua segurança. Além disso, delimitei que eu, os atores e qualquer membro da equipe envolvido no processo usaríamos máscaras de proteção durante todo o tempo em que estivéssemos em convívio. Em consequência, todas as personagens usariam máscaras na proposta dramatúrgica, incorporando esse elemento de caracterização na encenação. Outra medida importante nesse cenário foi pensar o acesso dos alunos ao local de ensaio, uma vez que a maioria usa transporte público. Considero que, ao implantar medidas de segurança no local de ensaio, seria contraditório que eles se expusessem ao perigo de contágio do vírus durante o trajeto de ida e volta, dentro de um ônibus ou metrô lotado de pessoas. A solução encontrada foi contratar um serviço de van que buscasse e levasse os alunos que não possuem carro próprio. E, mesmo dentro do veículo, as medidas de proteção também continuariam sendo aplicadas: implantação de trajetos distintos para respeitar a ocupação máxima de pessoas dentro da van (chegamos ao número de 4 a 6 alunos por trajeto); distanciamento mínimo entre as poltronas ocupadas e com as janelas abertas durante o deslocamento; e o uso contínuo de máscaras durante todo o trajeto.

6. Professor e diretor cênico-musical. Professor do curso de graduação e pós-graduação na área de teatro na EBA-UFMG.

Outro ponto importante a ser destacado foi a readequação do modo de trabalho da maioria dos membros da equipe artística envolvida no trabalho. Nossa diretora musical, Ernani Maletta⁶, iniciou o processo de composição de arranjos e direção vocal e instrumental dos atores totalmente à distância. Inicialmente, o trabalho musical em grupo tende a se tornar bem complexo se desenvolvido de forma remota: com os atrasos de transmissão (os cha-

mados *delays*) naturais e o próprio processo de escuta sonora intermediada pelos microfones e alto-falantes dos dispositivos eletrônicos. Mas, com o desenrolar dos encontros virtuais, foram descobertas formas bem interessantes para amparar o trabalho de direção musical. A partir de uma gravação produzida pelo próprio Maletta, os atores puderam gravar, pelo celular, áudios cantando e/ou tocando instrumentos, utilizando o áudio original do diretor musical como referência, no momento do registro pessoal. Ou seja, os atores ouviam o áudio como guia, utilizando fones de ouvido, antes ou até mesmo durante o momento em que estavam se gravando, sem que isso interferisse no resultado. Além disso, Ernani pôde editar os áudios enviados pelos atores, em sua casa, produzindo um material consistente para uso no espetáculo.

7. O *streaming* é a tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo.

Destaco também que, com a opção de se apresentar o espetáculo em uma plataforma de *streaming*⁷ de vídeo, novos membros foram agregados ao trabalho: como um tecnólogo da informação e um videomaker. E isso, naturalmente, provocou mudanças na forma de organizar o processo de construção cênica, promovendo um questionamento fundamental: a composição das cenas teria um caráter prioritariamente teatral, videográfico ou híbrido?

8. Casarão no estilo neoclássico, construído em 1915, localizado na praça da Liberdade, em Belo Horizonte.

E assim, após o período de elucubração sobre como seria a nova proposta, retomamos a busca pelo local de encenação. Pesquisamos alguns espaços possíveis para o desenvolvimento da proposta. Chegamos ao Palacete Dantas⁸, edifício que funcionava como a antiga sede da Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais e que se encontrava desocupado há alguns anos. E assim, após negociações entre diversas instâncias estatais, conseguimos a autorização para ocupar o casarão a partir do final de outubro, dando início ao processo de ensaios no dia 27 do mesmo mês.

Desde então, estabelecemos a seguinte rotina de trabalho: ensaiamos cinco dias por semana, sendo que quatro deles ocorrem presencialmente no Palacete. Metade do elenco vai dois dias ao casarão e a outra metade vai nos outros dois. O quinto dia de ensaio é destinado a um encontro virtual coletivo onde todo o elenco se encontra através de videoconferência. Normalmente, nesse dia são desenvolvidos o trabalho de construção e direção musical, além de laboratórios de experimentação e ensaios de cenas com caráter prioritariamente audiovisual.

Um dos principais desafios do processo presencial vem sendo explorar ao máximo as possibilidades cênicas, tanto no âmbito da criação dos atores quanto na pesquisa e apropriação do edifício arquitetônico, respeitando todas as medidas de segurança instauradas. O uso ininterrupto de máscaras faciais e o distanciamento espacial entre todos acarretam uma constante complexidade no desenvolvimento da rotina de trabalho. Da dificuldade natural de falar e escutar com a boca coberta, até a impossibilidade de estabelecer contato físico na criação de cena, surgem problemas que, constantemente, devemos solucionar ou até transformar em elemento instigador no processo criativo. A distância física entre os atores vem sendo convertida em tônica dentro das relações estabelecidas entre as personagens: alguns trabalham com desconfiança em relação ao outro, outros com a aversão ao contato, outros com a própria dificuldade de socialização. E todos esses elementos, não só cabem na proposta, como também alimentam a construção dramatúrgica (inédita e feita durante o processo de ensaios). Ademais, com a normatização social de uso de máscaras em ambientes públicos nos últimos

meses, a sua inserção nas personagens está sendo, cada vez mais, naturalizada durante a execução das cenas. Encontrar diariamente com pessoas mascaradas acabou se tornando um evento rotineiro frente ao nosso olhar. E, com isso, percebermos que assistir a uma cena com personagens usando máscaras tornou-se elemento reconhecido, familiar.

Quanto à apropriação do espaço, o edifício apresenta diversos elementos potentes a serem explorados. De enormes lustres de cristais a uma escadaria belga trabalhada em ferro, tudo se apresenta como fonte de inspiração, tanto para o trabalho do ator quanto para a concepção estética da cena (FIG. 1).

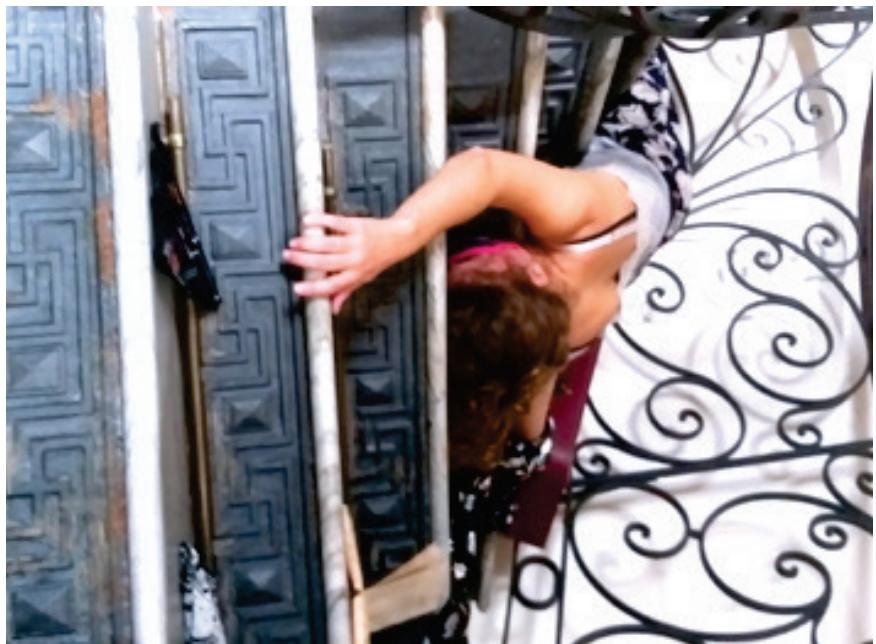


Figura 1: Proposição de cena utilizando a escadaria com detalhes em ferro.

Fonte: acervo pessoal do autor

9. Coletivo de pesquisa e criação em visualidades da cena, coordenado por Ed Andrade, Cristiano Cesarino e Tereza Bruzzi.

10. <https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/palacete-dantas-e-solar-narbona> (acesso em 14 de novembro de 2020)

A arquitetura do Palacete também favorece a composição de cenas, proporcionando uma certa atemporalidade, elemento importante para instauração climática do espetáculo. Como referência estética, estudamos diversas obras cinematográficas dos gêneros de suspense e de mistério investigativo, além de alguns filmes de romance de época. E tanto a composição cenográfica quanto a caracterização das personagens (ambas de responsabilidade do Barracão UFMG⁹) são alimentadas por essas referências, sem situar-se especificamente em nenhuma das épocas retratadas nos filmes. E a diversidade de elementos existentes na edificação — de materiais advindos do leste europeu a países da Europa ocidental, perpassando por componentes regionais entalhados em madeira, à arquitetura dos “casarões ecléticos paulistas de origem erudita”¹⁰ — reforça a possibilidade dessa atemporalidade na recepção do espectador (FIG. 2).

Por fim, retomando a pergunta suscitada anteriormente neste texto, adoto a proposta de hibridismo de linguagens, ao planejar transmitir o espetáculo por meio de uma plataforma virtual de exibição de vídeos. É sabido que há correntes teóricas e artistas que consideram que a transmissão de cena/espetáculo por meio videográfico desconfigura o próprio fenômeno. Ou seja, segundo esse pensamento, sem a presença física do espectador no mesmo local da encenação, não é possível se fazer teatro. Em contraponto, também há pensadores e trabalhadores da área que, como eu, acreditam que podemos (e devemos) continuar desenvolvendo nosso ofício nos mais diversos cenários, especialmente em momentos de crise, seja esta no âmbito local ou mundial. Ao mesmo tempo em que a ausência de compartilhamento espacial pode gerar uma impossibilidade, há a oportunidade de ampliar o acesso

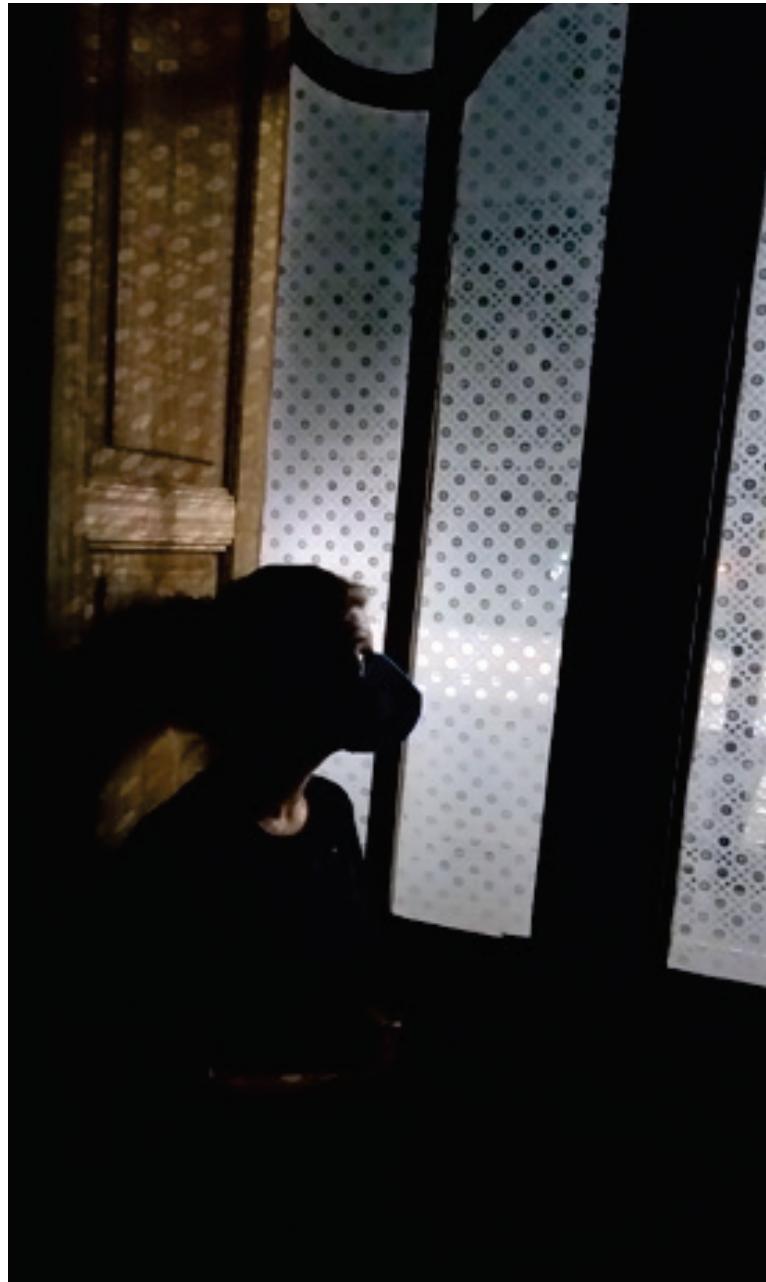


Figura 2: Atriz próxima à janela de em um dos cômodos do segundo andar do casarão. Fonte: acervo pessoal do autor

11. O espetáculo “Argonautas de Mundo Só” (O Coletivo) estreou em Belo Horizonte em 2012 e cumpriu temporadas em Uberlândia, Juiz de Fora e Brasília. A peça também era transmitida pela internet, durante as apresentações.

12. Retirado do endereço <http://espetaculoclique.blogspot.com/p/videos.html>. Acesso em 16 de novembro de 2020.

ao trabalho, atingindo públicos que dificilmente poderiam ser acessados. Ao se transmitir pela internet, podemos ter espectadores em qualquer lugar do mundo. Em 2012, experienciei a transmissão online simultânea do espetáculo “Argonautas de um mundo só”¹¹, do qual fui diretor e dramaturgo. Durante a temporada de apresentações em Belo Horizonte, fomos contatados por um ator e diretor português que nos deu o seguinte retorno:

Foi fantástico poder assistir ao espetáculo em direto aqui em Portugal. Dava pra sentir que era ao vivo. Normalmente é chato assistir teatro filmado (tenho que o fazer muitas vezes e continuo sem gostar), mas desta vez foi um prazer. A filmagem estava muito boa. A integração do vídeo e das novas tecnologias com o trabalho físico dos atores foi muito conseguida e coerente com o tema (...)¹²

Acredito que explorar a relação da cena com as Novas Tecnologias, nesse momento de crise, possa nos ajudar a descobrir formas de atuação em nossa área. E, como em todos os campos do fazer cênico, isso também demanda

esforço, estudo, entendimento dos processos e de seus elementos e abertura para o risco, para explorar o novo, o desconhecido.

Sobre o processo de montagem do espetáculo de formatura do CEFART? Como disse no primeiro parágrafo, nos encontramos na fase de apropriação do espaço de encenação e experimentação de propostas dramatúrgicas. Se há dificuldades?

Referências:

ISAACSSON, Marta. **Desdobramentos do ator e do personagem pela máscara videográfica.** Repertório: Teatro & Dança, ano, v. 13, 2010, p.30-36.

KATTENBELT, Chiel. **O teatro como arte do performer e palco da intermidialidade.** In Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea / DINIZ, Thais e VIEIRA, André (Org). Belo Horizonte: Rona Editora, 2012, p.115-130.

MELLO, Christine. **Arte e Novas Mídias: Práticas e Contextos no Brasil a partir dos anos 90.** In Téknne. MATTAR, Denise; MELLO, Christine. Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. **A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI.** In ARJ, n 1. Vol. 3. Brasil: Rio de Janeiro, 2016, p.37-49

Recebido em: 30/10/2020

Aprovado em: 11/11/2020



Resenha

Giselle Hissa Safar

FIELL, Charlotte; FIELL, Peter. **100 ideas that changed design.** London: Laurence King Publishing, 2019, 216 p.



Giselle Hissa Safar é arquiteta por formação, com Mestrado em Engenharia de Produção e Doutorado em Design, professora de História do Design e pesquisadora da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, onde foi coordenadora do Curso de Design de Produto (2000/2004), Diretora (2004/2008) e Coordenadora de Extensão (2008-2016) tendo atuado como Pró-Reitora de Extensão da UEMG entre 2016 e 2018.

Contato: giselle.safar@uemg.br

1. Ultimately, the story of design is the story of how all man-made things came into being, and you don't get many subjects bigger than that (<http://fiell.com/>)

2. A série traz ainda os seguintes títulos, com diferentes autores: 100 Ideas That Changed Art; 100 Ideas That Changed Architecture; 100 Ideas That Changed Fashion; 100 Ideas That Changed Film; 100 Ideas That Changed Graphic Design; 100 Ideas That Changed Photography (<https://www.laurenceking.com/us/product/100-ideas-that-changed-design/>)

3. Trata-se do livro The story of Design from the Paleolithic to the present, New York: Monacelli Press, 2016, 512 p.

Charlotte e Peter Fiell são referências muito conhecidas nos campos da história e crítica do design, com uma atuação significativa em consultorias, curadorias expográficas e museográficas e, principalmente, no desenvolvimento de projetos editoriais.

Nos quase trinta anos, desde quando lançaram seu primeiro livro (Modern Furniture Classics since 1945, London: Thames & Hudson, 1991) já escreveram ou editaram cerca de 60 livros, alguns bastante conhecidos, tanto no meio acadêmico quanto fora dele. Assunto não lhes falta, pois como lembra o próprio Peter Fiell “a história do design é a história de como todas as coisas criadas pelo homem surgiram, e você não tem muitos assuntos maiores que isso”¹.

100 ideas that changed design compõe uma série proposta pela Editora Laurence King² e veio se unir às inúmeras publicações do casal, refletindo a convicção dos autores de que o caráter dinâmico do design não permite que seu registro histórico seja restrito a apenas uma grande narrativa (ainda que eles mesmo tenham escrito uma)³ e demanda abordagens paralelas que acompanhem a multiplicidade de acontecimentos e informações ligados ao design.

O objetivo da publicação é apresentar ideias (ou tecnologias, ou conceitos) que tiveram influência sobre a trajetória do design, muitas delas, presentes até hoje na prática e no pensamento do campo. Aliás, esse foi um dos critérios utilizados pelos autores para selecioná-las: elas teriam que ter tido impacto no momento que surgiram e um grau de permanência significativo. As ideias estão organizadas em uma ordem cronológica ampla o suficiente para não dar a falsa impressão de que os conceitos estão numa linha temporal evolutiva. Da mesma maneira, não estão em ordem alfabética de modo a evitar a impressão de um dicionário.

O livro se destina a qualquer tipo de público que tenha algum interesse sobre design, mas sem dúvida constitui um recurso bem interessante para aqueles que realizam pesquisas em história do design e já tenham o hábito de construir informações a partir do cruzamento e interpolação de outras. Assim, quem estiver interessado em algum assunto, digamos, design escandinavo, não vai encontrá-lo como um verbete no livro (mesmo porque design escandinavo não é uma ideia), mas pode fazer uso do índice remissivo para ver em quais, dentre as cem ideias apresentadas, o tema aparece e assim construir uma informação rica sobre os aspectos conceituais que o marcaram historicamente.

As ideias apresentadas cobrem um espectro bem amplo de aspectos que contribuíram para as mudanças ocorridas no design ao longo de sua história. Incluem conhecimentos específicos introduzidos na prática e no pensamento do design (como semiótica e teoria da cor), tecnologias (3D printing, digitalização), estratégias produtivas que afetaram o seu desenvolvimento (Taylorismo, Fordismo), linguagens estilísticas (Pop, streamlining) e até mesmo valores (moralidade, sustentabilidade). Percebe-se que o eixo condutor é o design de produto ainda que muitos dos conceitos apresentados possa ser encontrado e tenha causado impacto em outras modalidades do design.

Cada uma dessas cem ideias é apresentada por meio de um texto sintético, porém suficiente para esclarecer adequadamente o assunto, imagens ilustrativas de qualidade e, ocasionalmente frases cunhadas por importantes nomes do design, reunidos em um projeto gráfico de agradável leitura. Imperdível é a introdução na qual os autores falam de uma maneira clara e franca sobre a condução desse projeto. Vale a pena.



Exemplo de página do livro *100 ideas that changed design*

Ensaio Visual: Transformando as faces familiares do cotidiano em obras de arte

Rose Portugal

As ilustrações em geral sempre encheram meus olhos e algumas até a boca.

Cansada de trabalhar sempre no computador, no início de 2017 comecei a fazer alguns experimentos com os lápis grafite e de cara já queria fazer desenhos realistas, era de dar pena... a mão estava dura como pedra e os traços não acompanhavam a mente ansiosa.

Foi necessário não só praticar com vários exercícios para corrigir a coordenação motora, mas também observar e entender todo o processo, o que me levou a experimentar diferentes tipos de materiais, técnicas e suportes tais como desenhos com grafite e caneta esferográfica bem como pinturas sobre vidro, parede, madeiras, metal e MDF, entre outros.

Os trabalhos apresentados nesse ensaio visual são alguns experimentos com grafite e caneta esferográfica desenvolvidos entre 2017 e 2020 resultado de um longo e persistente esforço para apoderar-me dos meus modelos, representando-os tal e qual são vistos na realidade, sem a artificialidade dos recursos digitais para a obtenção de um jogo sutil de luz e sombra.

Explorar desenho com grafite ou caneta ajuda a quebrar o paradigma de que é preciso ter material caro e diversificado para desenvolver um projeto artístico significativo. É possível obter uma infinidade de nuances e texturas e resultados surpreendentes com pouca coisa além de um espírito apaixonado pela precisão e clareza e muita, muita técnica.

A escolha pelo tema vem da constatação de que quase todos os grandes artistas, quase todas as civilizações, experimentaram o fascínio de interrogar esse espelho da personalidade humana que é o rosto. Ao mesmo tempo, a representação do rosto humano, ou de partes dele, muitas vezes revela o comprometimento afetivo que se tem com o modelo.

