



coleção  
LABORATÓRIOS

# Atravessar o presente

\_organizador  
André Luiz Carvalho Cardoso







Atravessar  
o presente

UERJ – UNIVERSIDADE DO ESTADO  
DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
**REITORA** Gulnar Azevedo e Silva  
**VICE-REITOR** Bruno Deusdará

PR2 – SUB-REITORIA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO E PESQUISA  
**PRÓ-REITORA** Elizabeth Fernandes de Macedo

CTC – CENTRO DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS  
**DIRETORA** Nádia Pimenta Lima

ESDI – ESCOLA SUPERIOR DE  
DESENHO INDUSTRIAL  
**DIRETORA** Zoy Anastassakis  
**VICE-DIRETOR** André Luiz Carvalho Cardoso

PPDESDI – PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN  
**COORDENADORA** Carlos Guilherme Mace Altmayer  
**COORDENADOR ADJUNTO** Ricardo Arthur P. Carvalho

COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Barbara Szaniecki  
Pedro Biz Eschiletti

COMITÊ EDITORIAL  
**CURA** Grupo de Pesquisa Cultura Urbanismo  
Resistência Arquitetura  
**DEMO** Laboratório de Design-Ficção  
**DESEDUCA** Laboratório de Design e Educação  
**LADA** Laboratório de Design e Antropologia

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO  
Tarcísio Bezerra Martins Filho

REVISÃO  
Aline Canejo  
Laura Loyola

CONSELHO EDITORIAL  
Cristina Portugal **PUC-RIO**  
Beatriz Sancovschi **UF RJ**  
Marcos Beccari **UFPR**  
Carlo Franzato **PUC-RIO**  
Anders Michelsen **UNIVERSIDADE DE COPENHAGEN**  
Raquel Noronha **UFMA**



**PPDES**DI  
Programa de Pós-graduação em Design

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Atravessar o presente [livro eletrônico] / organizador André Luiz Carvalho Cardoso. —  
Rio de Janeiro : PPDES DI, 2024. — (Laboratórios)

Vários autores.  
ISBN 978-65-996515-4-0

1. Arquitetura - Aspectos sociais 2. Cultura 3. Design 4. Resistência 5. Educação  
6. Urbanismo I. Cardoso, André Luiz Carvalho. II. Série.

coleção  
LABORATÓRIOS

# Atravessar o presente

organizador

André Luiz Carvalho Cardoso



**9** Apresentação

PARTE I: ATRAVESSAR O PRESENTE

**16** Exposição Atravessar o Presente

PARTE II: ARQUITETURA, DESIGN E ARTE NO LIMIAR DA CULTURA

**74** Arquitetura com-dividida  
*André Carvalho*

**84** Expressão gráfica e vida  
*André Antônio de Souza*

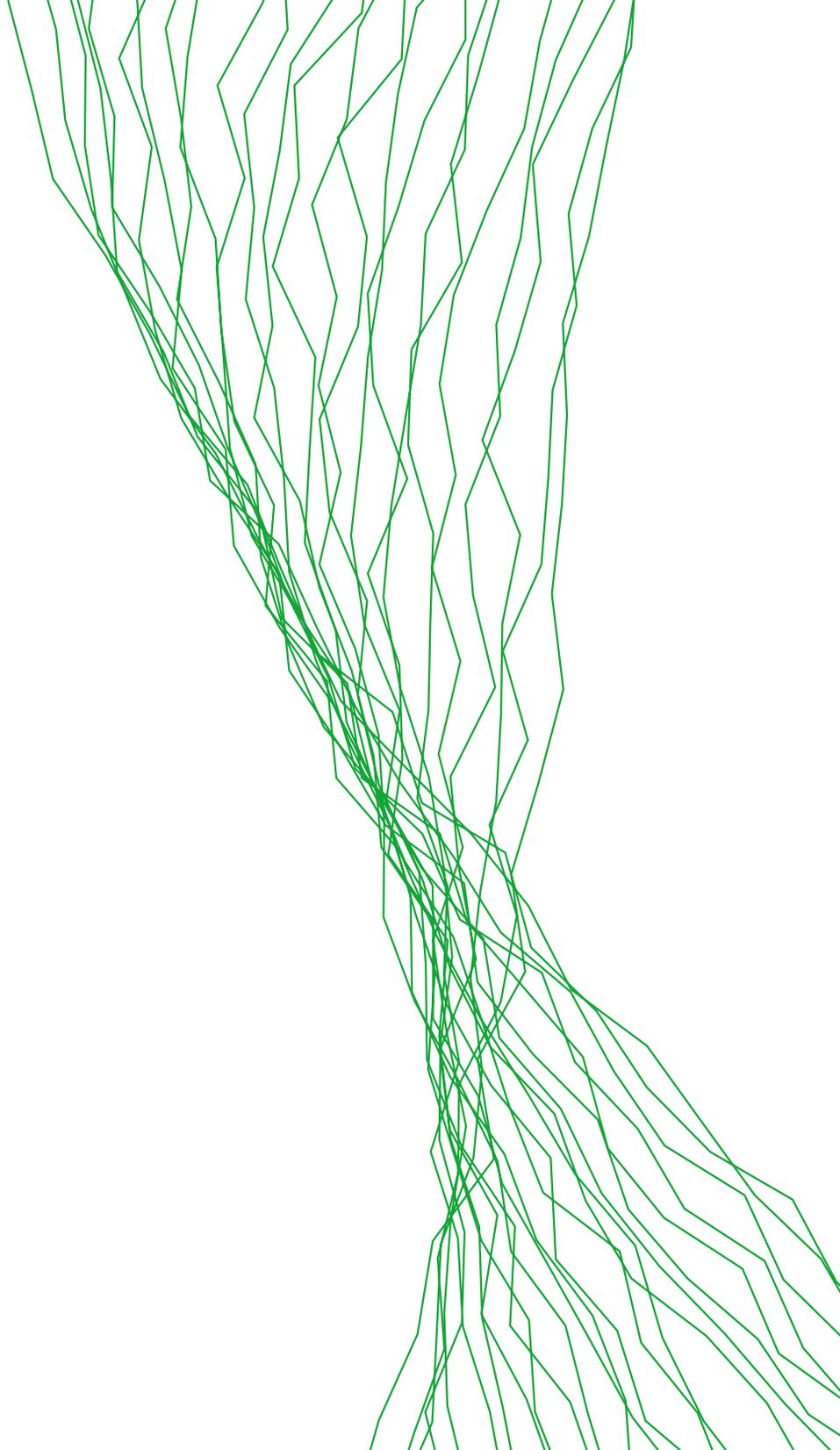
**98** Design e teoria queer:  
*Grassine*

**112** Por um sonho de cidade socialmente justificável:  
*Gustavo Cossio*

**142** Outra(s) ESDI(s), outros caminhos  
*Pamela Marques*

### PARTE III: DIÁLOGOS

- 170** Autoconstrução insurgente e o resgate ancestral na produção ArqUrbana brasileira  
*Joice Berth*
- 180** “Meio arte, meio não, meio talvez”  
*Luiz Camillo Osorio*
- 186** Entregar ao sagrado  
*Marcelo Campos*
- 194** Em pé de guerra com a máquina:  
*Rafael Cardoso*
- 214** A ocupação do território nacional:  
*William Bittar*
- 229** Sobre os autores | CURA
- 231** Sobre os autores | CONVIDADOS
- 234** Sobre a Coleção Laboratórios
- 238** Índice Remissivo



# Apresentação

**O LIVRO ATRAVESSAR O PRESENTE** faz parte de uma coleção de publicações dos grupos de pesquisa do PPDESDI. Neste livro, apresentamos as reflexões, os projetos e as parcerias que vêm sendo construídas pelo Grupo de Pesquisa CURA – Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura.

Cultura  
Urbanismo  
Resistência  
Arquitetura

Cadastrado em 2018 como Grupo de Pesquisa da UERJ no diretório de Grupos do CNPQ, o CURA busca, fundamentalmente, tratar de questões que envolvam o campo da Arquitetura, Urbanismo e Design, a partir das noções de resistência e cultura. Tem como objetivo central o desenvolvimento de estudos que contribuam como mitigadores do histórico abismo social nas cidades do agora. Não por acaso, o título está organizado para construir a sigla que dá sentido ao que os estudos e linhas propostos buscam construir: CURA. Sim, estudos que buscam recobrar a saúde das cidades, das construções e, principalmente, suturar as feridas abertas pela desigualdade social. Engloba, desde sua criação, diferentes ações acadêmicas, projetuais e culturais, a saber: desenvolvimento e/ou orientação de pesquisas envolvendo

professores e alunos da UERJ, bem como pesquisadores de outras instituições; projetos de arquitetura, urbanismo e consultoria para ATHIS; realização de eventos acadêmicos, como seminários, palestras, colóquios, cursos e oficinas, entre outros, ampliando o intercâmbio de informações e experiências; publicações, na forma de livros e artigos sobre o assunto; e realização de convênios e intercâmbios, ampliando as parcerias com outras instituições também dedicadas ao campo da arquitetura e do urbanismo, além do design e de seus atravessamentos com outras áreas do saber. O Grupo CURA está estruturado em quatro linhas de pesquisa abarcando temáticas a partir das atividades e dos interesses que vêm sendo construídos, descritos a seguir.

#### LINHA DE PESQUISA 1 – ATRAVESSAMENTOS CONTEMPORÂNEOS ENTRE ARQUITETURA, CIDADE, DESIGN E ARTE NO LIMIAR DA CULTURA

O objetivo desta linha é situar a ideia de arquitetura e cidade no debate contemporâneo e suas relações com design, arte e cultura, a partir de reflexões sobre diálogos de ampliação do campo, participação, coautoria, lugar, práticas populares, alteridade e expografia, entre outras.

#### LINHA DE PESQUISA 2 – ARQUITETURA, URBANISMO E DECOLONIALIDADES

Busca investigar, a partir das noções de etnicidade, gênero e classe, projetos, obras e situações de um existir coletivo do “eu sou porque nós somos”: favelas, quilombos, terreiros, subúrbios, periferias, quebradas, ruas, movimentos sociais, ocupações, coletivos, feiras etc. Procuramos trazer para o debate as soluções de construções e territorialidades que se desenvolvam como resistência. Sempre houve um intervalo, um abismo entre desenhar, projetar e construir e os usos da casa e da cidade com suas tradições ancestrais. O encontro entre arquitetura e sonho, arquitetura e reza, arquitetura e natureza tornou-se, cada vez mais, fundamental.

### LINHA DE PESQUISA 3 – HABITAÇÃO SOCIAL E DIREITO À CIDADE

A linha de pesquisa tem como objetivo construir um espaço acadêmico que auxilie, a partir de caminhos teóricos e práticos, estudos que aprofundem e atualizem as temáticas sobre habitação social e direito à cidade, a partir da noção de autoconstrução, insurgências, desigualdades sociais e urbanismo contemporâneo. A condição normativa da arquitetura, incluindo a formação acadêmica e o mercado de trabalho, muitas vezes se afasta das necessidades apresentadas pela cidade. A superpopulação nos grandes centros urbanos se fez em contraposição a bordas que se tornavam mais segmentadas. O direito à cidade, garantido na Constituição de 1988, ainda precisa ser revisto.

### LINHA DE PESQUISA 4 – TECNOLOGIAS COM- DIVIDIDAS: CONVERGÊNCIAS ENTRE SABERES ACADÊMICOS E SABERES AUTÓCTONES

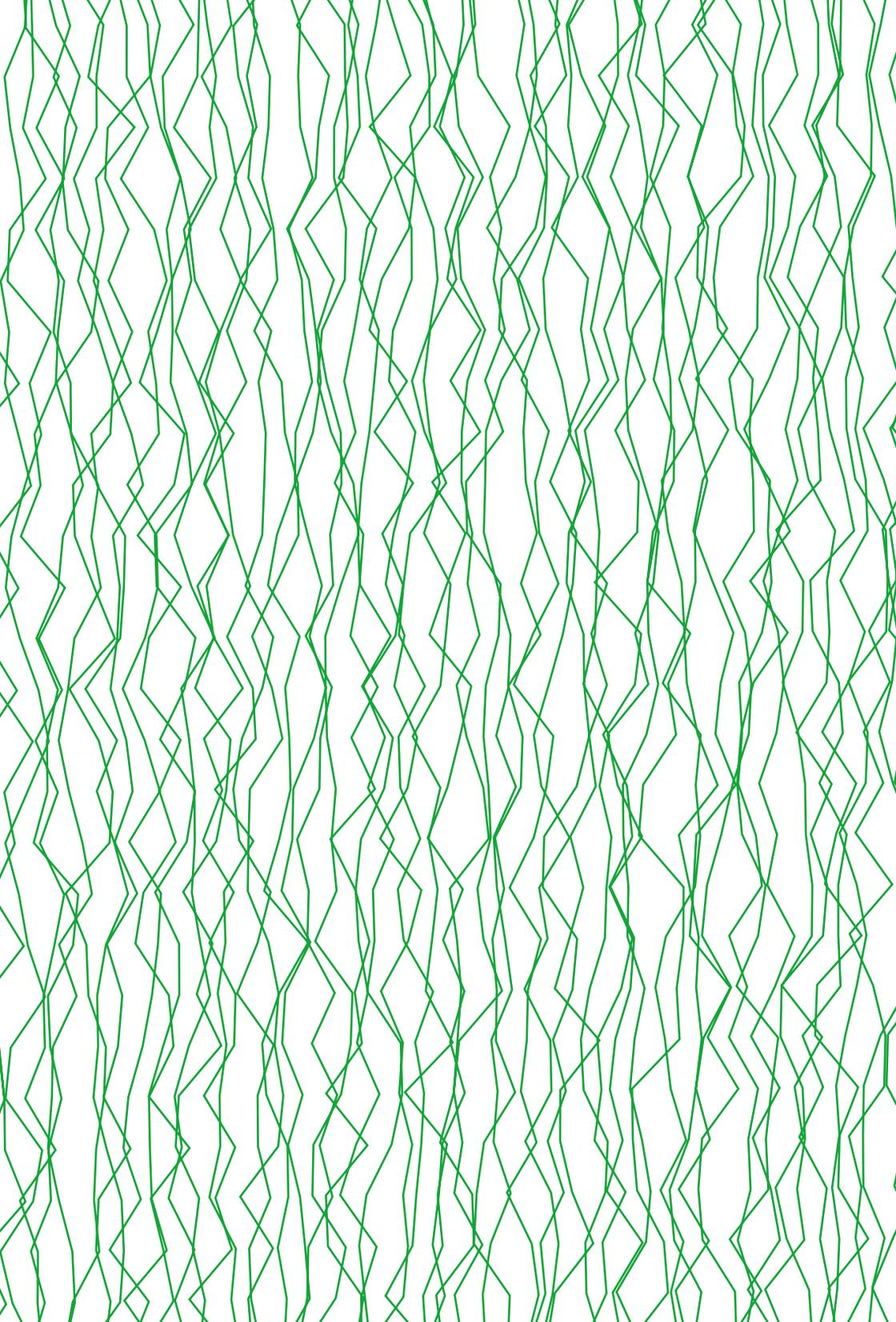
Propondo uma aproximação e uma troca entre saberes acadêmicos e saberes populares, esta linha de pesquisa busca o desenvolvimento colaborativo: fazer *com*, para potencializar, no campo das tecnologias construtivas, iniciativas autóctones construídas criativamente para driblar as adversidades vividas. A linha afirma a função social da universidade e dos profissionais de arquitetura e urbanismo na busca e na construção de cidades mais humanas. Pretende-se uma aproximação efetiva entre universidade e sociedade por meio de projetos de pesquisa, extensão, laboratórios e escritório-modelo, com iniciativas vinculadas à Lei de Assistência Técnica e Jurídica Gratuita – ATHIS.

### O LIVRO

Pensando na vocação do CURA, este livro tem como objetivo central apresentar algumas temáticas e poéticas que se colocam como faróis para os caminhos atualmente trilhados nas pesquisas em desenvolvimento. Para isso, o livro está estruturado em três núcleos:

- No primeiro núcleo, *Atravessar o presente*, apresentamos a exposição que fizemos em 2022 nos jardins de entrada do *campus* Lapa da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI/UERJ. Tendo como referência e interlocução de importantes obras de artistas e coletivos contemporâneos, buscamos, neste núcleo, pensar as relações entre cultura, design e cidade.
- No segundo núcleo, *Arquitetura, design e arte no limiar da cultura*, buscamos trazer reflexões livres sobre as temáticas e pesquisas que vêm sendo desenvolvidas pelos participantes do Grupo CURA.
- No terceiro núcleo, *Diálogos*, buscamos trazer textos de teóricos e críticos que dialogam com as reflexões desenvolvidas no CURA. Assim, tivemos a honra de poder contar com textos inéditos, traduzidos ou republicados de Joice Berth, Luiz Camillo Osorio, Marcelo Campos, Rafael Cardoso e William Bittar.

Desejamos que o livro *Atravessar o presente* instigue os leitores sobre possibilidades e reflexões de diálogos contemporâneos que ampliem os campos de saber abrindo outros caminhos no desejo de um novo porvir.





PARTE I

# Atravessar o presente



De 28 de outubro  
a 25 de novembro  
no Boulevard da ESDI  
📍 Rua do Passeio, 80 - Centro

ENTRADA FRANCA

# ATRA VES SAR O PRESENTE

REALIZAÇÃO



ESDI PPDESDI

PARCERIA



APOIO



ESDI

APRESENTA

## ATRAVESSAR O PRESENTE

IA ALVES ALAN OJU ALEXANDRE VOGLER ANA ALVES ALAN O.  
CREW ANDRÉ VARGAS BENTO BEN LEITE BRABAS CREW ANDRÉ  
SILK CONCRETO ROSA DENILSON BANIWA FUDIDASILK CONCF  
L-PENHO GIA GUILHERMINA AUGUSTI GIU DEL-PENHO GIA E  
TURA IRA BARILLO MÁRCIO DE CARVALHO MÔNICA VENTURA IRA  
REMOÇÕES MUSEU DA MARÉ MUSEU DAS REMOÇÕES MUSEU DA  
LAMBIDO OPAVIVARÁ RAFAEL BQUEER TUPINAMBÁ LAMBIDO OPAVI

Curadoria de André Carvalho, André de Souza, Grassine,  
Gustavo Cossio, Pamela Marques e Thales Aquino.

REALIZAÇÃO

PPDESDI



PARCERIA



APOIO



**ATRAVESSAR, TRANSPOR, RASGAR**, cortar, varar o presente em movimentos e ações que desestabilizem a lógica perpetrada nas construções de um sistema de poder machista, classista, racista.

Redesenhar fronteiras, construir pontes, enxergar nas entrelinhas do presente a possibilidade de expressar críticas e de propor alternativas. Há um papel fundamental que vem sendo retomado por museus e por universidades no resgate da esfera pública. Assim, a exposição *Atravessar o presente*, organizada pelo grupo de pesquisa CURA, da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – ESDI/UERJ, busca reiterar essa vocação. O objetivo da exposição é situar a ideia de cidade no debate contemporâneo das emergências sociais e de suas relações com a arte, com o design e com a arquitetura a partir de reflexões em que a sociedade seja o foco principal.

Até quando vamos negar aos indígenas o pensamento tecnológico? Como politizar o design em cartazes, mobiliários e produtos? De que modo se pode ampliar os conceitos normativos, incluindo racialidades e gênero? Por que abandonar praças e ruas ao descaso público? Como descentralizar acessos a museus, para além das zonas privilegiadas da cidade? Essas são algumas das perguntas lançadas pela arte e pelos artistas em *Atravessar o presente*.

A exposição propõe a ocupação dos espaços abertos da universidade com potentes trabalhos que reivindicam e constroem variadas reflexões sobre o direito à cidade, atuando na transformação do presente, encetando um porvir.

*André Carvalho*

“Uma volta inesperada do museu e da universidade como possíveis locais de resgate da esfera pública, em que, ao menos em princípio, podem-se expressar críticas e se propor alternativas”.

**HAL FOSTER**



ARTISTE: DENILSON BANIWA  
OBRA: ARQUEIRO DIGITAL  
DESCRIÇÃO: ARTE DIGITAL, 2017



ARTISTE: DENILSON BANIWA

OBRA: ARQUEIRO DIGITAL

FOTO: CURA/ESDI, 2022



ARTISTE: MÔNICA VENTURA

OBRA: LUZ NEGRA – 2021



ARTISTE: MÔNICA VENTURA

OBRA: LUZ NEGRA – 2021

FOTO: CURA/ESDI, 2022



ARTISTE: MÔNICA VENTURA  
OBRA: DE AMANHÃ PARA ONTEM, 2020



ARTISTE: ANDRÉ VARGAS  
OBRA: ATERRO É MORRO  
MATERIALIDADE: PVA SOBRE TECIDO  
FOTO: CURA/ESDI, 2022

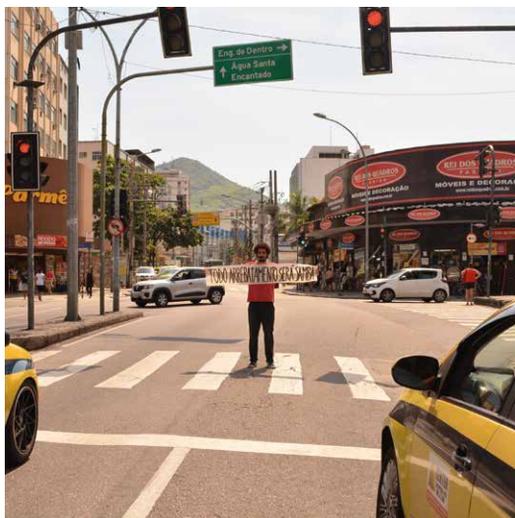
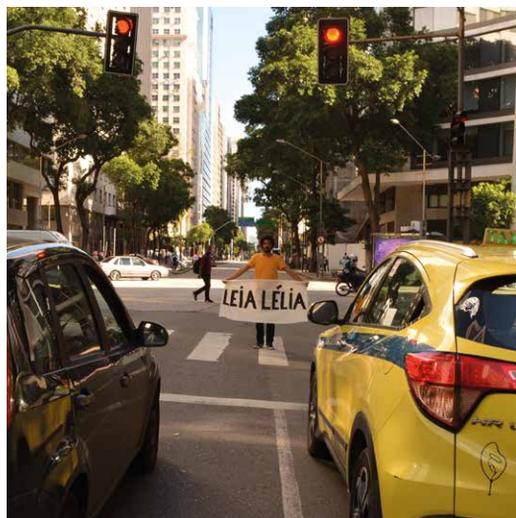


ARTISTE: ANDRÉ VARGAS

OBRA: DOIS FACÕES

MATERIALIDADE: PVA SOBRE TECIDO, 2022

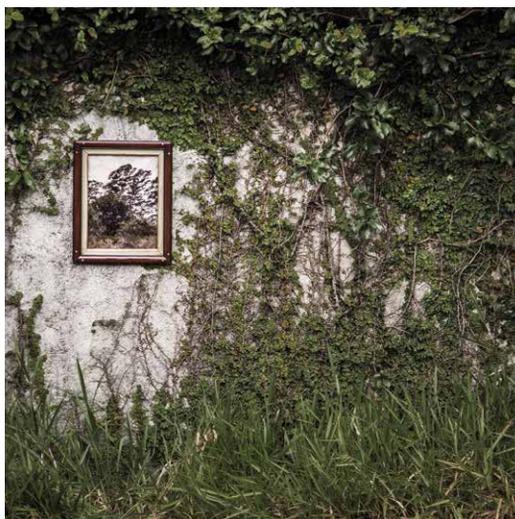
FOTO: CURA/ESDI, 2022



ARTISTE: ANDRÉ VARGAS

OBRA: SÉRIE PROFÉTICAS

DESCRIÇÃO: PERFORMANCE E TINTA SOBRE TECIDO, 2020

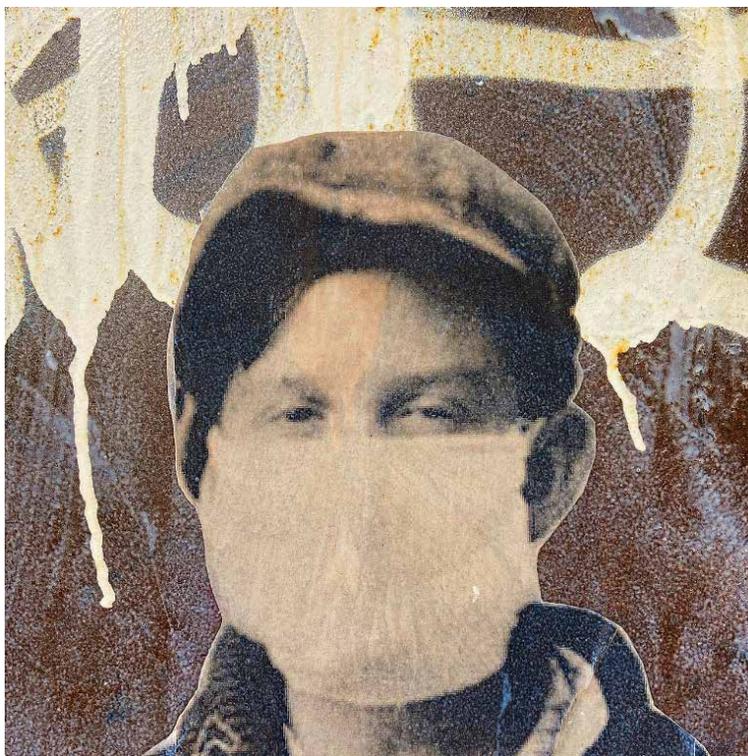


ARTISTE: ALAN OJU  
OBRA: SÉRIE JANELAS. 2014



ARTISTE: ALAN OJU  
OBRA: SÉRIE AMBIVALENTE, 2020





ARTISTE: GIU DEL-PENHO  
OBRA: ANACRÔNICOS DE UMA  
PANDEMIA, 2020-2022  
FOTOS: CURA/ESDI, 2022







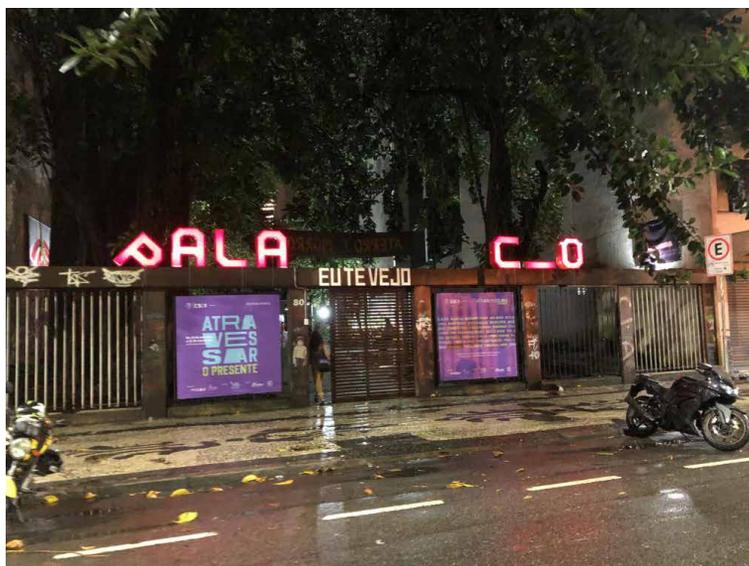
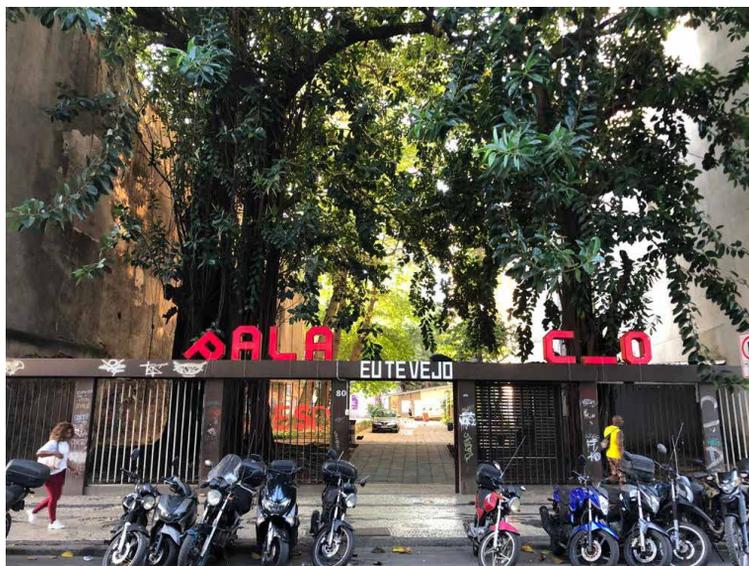
ARTISTE: MÁRCIO DE CARVALHO  
OBRA: SÉRIE MEIO-FIO: FLOR, EVOCAR E DESEJO  
DESCRIÇÃO: PINTURA SOBRE FACHADAS  
OBRA: EU TE VEJO, HORIZONTE, SUTILEZA  
DESCRIÇÃO: PINTURA SOBRE FACHADAS  
FOTOS: CURA/ESDI, 2022



ARTISTE: MÁRCIO DE CARVALHO

OBRA: VALE A PENA

DESCRIÇÃO: TINTA ACRÍLICA SOBRE PAPEL, 2022



ARTISTE: ANA ALVES

OBRA: PALÁCIO

DESCRIÇÃO: LETREIRO LUMINOSO, 2018

FOTOS: CURA/ESDI.2022.

# desobediência

Afirmando suas dimensões epistemológica e ontológica, o design é também definido além da produção de artefatos: o design consegue produzir mundos, diversos modos de existências, por meio de formas distintas de saberes. Diante da irracionalidade do mundo atual — poderes concentrados, degradação do planeta, pós-verdade — e, especificamente, da colonialidade imposta ao Sul Global (onde estamos localizados), marcado por um complexo histórico de luta e emancipação, desobedecer torna-se um indício de resistência e reexistência. O que seria, então, dentro da lógica de ordem e rigor da formação em design, a desobediência? Qual o seu espaço no campo? Assim, sob as lentes sobrepostas da arte, do design e da arquitetura, propomos, neste núcleo da exposição, um olhar desprendido da razão colonial em direção às ações coletivas que, além de lidarem com as questões urgentes do agora, preparam as pessoas para a produção de uma outra forma de vida, solidária, participativa e comprometida com a pluralidade.

*Pamela Marques*



ESDI

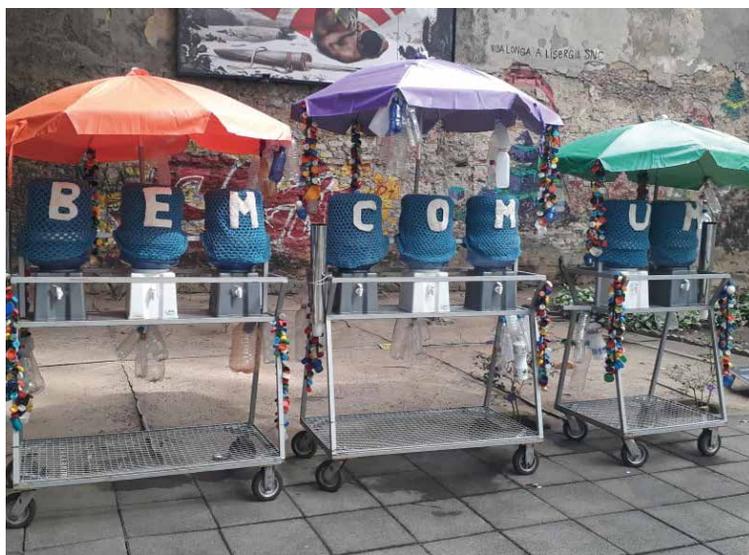
EM LUGAR DO M

EVOLAR



ARTISTE: OPAVIVARÁ

NOME DA OBRA: A RUA É UM ESPETÁCULO –  
CADEIRAS COLETIVAS DE PRAIA, 2011.



ARTISTE: OPAVIVARÁ  
NOME DA OBRA: BEM COMUM, 2021.



ARTISTE: OPAVIVARÁ  
NOME DA OBRA: CARROSSEL BREIQUE, 2015.

ARTISTE: GIA

NOME DA OBRA: KIT CARAMUJO

DIMENSÃO: 100 X 60 X 80

MATERIALIDADE: OBJETOS FÍSICOS

FOTO: LUDMILA GIA – ESDI LAPA, 2022



ARTISTE: GIA

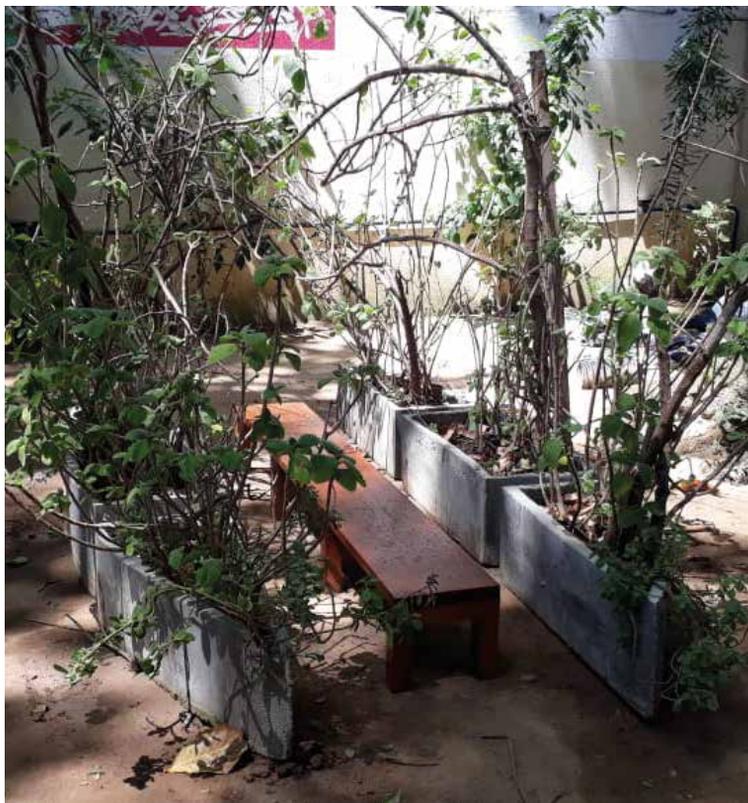
NOME DA OBRA: KIT CARAMUJO

DIMENSÃO: 100 X 60 X 80

MATERIALIDADE: OBJETOS FÍSICOS

FOTO: LUDMILA GIA – ESDI LAPA, 2022





ARTISTE: ALEXANDRE VOGLER  
OBRA: MACA DE FORÇA I (PARA IARA). ANGELIM, COLÔNIA,  
ARRUDA, COMIGO-NINGUÉM-PODE,  
ESPADA-DE-SÃO-JORGE,  
GUINÉ, PITANGA E MIRRA, 2021.  
ASSISTÊNCIA: JOÃO MARCOS MANCHA  
MACA-CIDREIRA. ANGELIM E CIDREIRA DE  
ARBUSTO. 2019/21  
ASSISTÊNCIA: JOÃO MARCOS MANCHA  
MACA-ALECRIM, CEDRO-ROSA E ALECRIM, 2019  
MACA-BOLDO, ANGELIM E BOLDO, 2019/21  
ASSISTÊNCIA: JOÃO MARCOS MANCHA





ARTISTE: BRABAS CREW  
GRAFITE, 2022

# expressão gráfica e vida

No âmbito de desenvolvimentos semióticos, a expressão gráfica atravessou os registros deixados pelos nossos ancestrais, para os modernos sistemas de representação e aplicações na arte. Ela não se restringe à experiência humana: os animais se comunicam via signos visuais; e, tanto mais se estuda o universo, mais se tornam conhecidas estruturas que inspiram soluções de design vinculadas à biomimética.

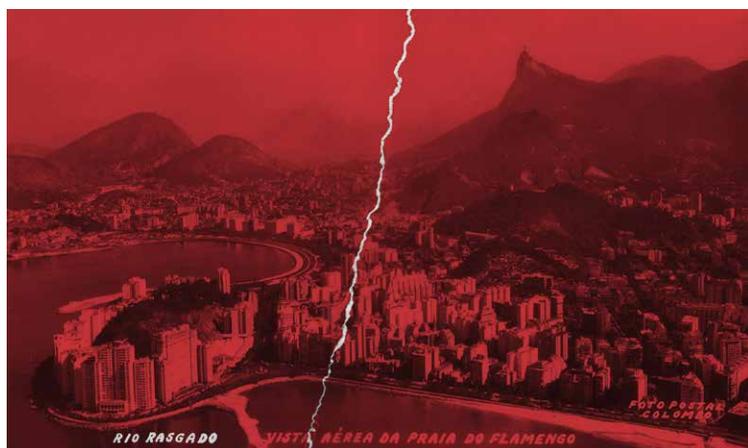
“Expressão gráfica e vida” busca compreender a expressão gráfica como um fenômeno atrelado à vida, considerando seus aspectos formais, estéticos e semânticos. Na exposição *Atravessar o presente*, o núcleo, sob o conceito de cidade, examina obras como marcas, *slogans* e fotografias, que, ressignificadas, compõem contranarrativas visuais, gerando reflexões acerca de questões sociais e políticas importantes na atualidade.

*André Antônio*



ARTISTE: TUPINAMBÁ LAMBIDO  
OBRA: SÉRIE DE LAMBES

# PASTOR RAPTOS TROPAS



DO MAL SERÁ QUE

ARTISTE: TUPINAMBÁ LAMBIDO  
OBRA: *SÉRIE DE LAMBES*

# IMADA A SEMENTE

NELSON CAVAQUINHO E ÉLCIO SOARES



O GOLPE



MARIGHELLA  
MARIELLE  
QUANTO MAR





ARTISTE: TUPINAMBÁ LAMBIDO  
OBRA: SÉRIE DE LAMBES



ARTISTE: TUPINAMBÁ LAMBIDO  
OBRA: SÉRIE DE LAMBES



# corpos anti(cis)têmicos

Como atravessar o presente? Trazendo esse questionamento para o design, interessa aqui desnaturalizar as práticas desse campo, despi-lo de uma suposta neutralidade. A ideia de queerizar o design consiste em desvelar as práticas atuais pautadas na cis-heteronorma, abrindo brechas para que elas sejam repensadas; questionar e desconstruir de forma permanente os modos de produção de saberes do corpo na modernidade capitalista neoliberal, em que dispositivos como a sexualidade e o gênero estão a serviço da sua implementação e da sua perpetuação.

É necessário reposicionar os corpos, as subjetividades e as vidas subalternizadas, fora da subalternidade. Para isso, é importante também reposicionar os corpos privilegiados, para que se encerre o ciclo de subalternidade-dominância. Atravessar o presente, aqui, significa existir, apropriar-se dos espaços e quebrar o (cis)tema, para que cada vez mais nossos corpos sejam aclamados, não mortos.

*Grassine*

“Para cada pessoa cisgênera que olha para si e se vê como norma, e assim olha o mundo e o vê como espelho, deixo o seguinte recado: nós vamos desnaturalizar sua natureza, quebrar todas as suas réguas e hackear sua informática da dominação”.

**JOTA MOMBAÇA**

ATRAVECAR  
ESCURECER

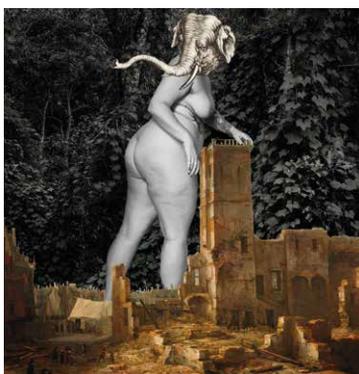
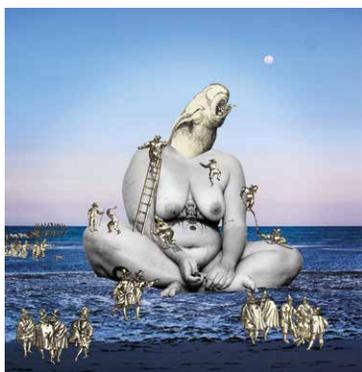


JUSTIÇAS

A CONVENC A LA JUSTIÇA COM OS DELITIVOS DE ESTADO CAUSADO O ABUSO DO PODER E A CORRUPÇÃO







ARTISTE: ÍRA BARILLO

OBRA: *BESTA FERA*

DESCRIÇÃO: COLAGEM DIGITAL – AUTORRETRATO,

FOTOGRAFIA AUTORAL E IMAGEM DE ARQUIVO

DIGITAL PÚBLICO DE MUSEU, 254CM X 254CM, 2022



ARTISTE: BENTO BEN LEITE

OBRA: TRAVESTI DA LAMBADA E DEUSA DAS ÁGUAS

DESCRIÇÃO: ACRÍLICA, ÓLEO E SPRAY  
SOBRE TELA, 100CM X 100CM, 2013

OBRA: JASPION E A CAMINHONEIRA

DESCRIÇÃO: ACRÍLICA, ÓLEO E SPRAY  
SOBRE TELA, 100CM X 100CM, 2013







**ATRAVECAR**



**ESCURECER**



ARTISTE: GUILHERMINA AUGUSTI

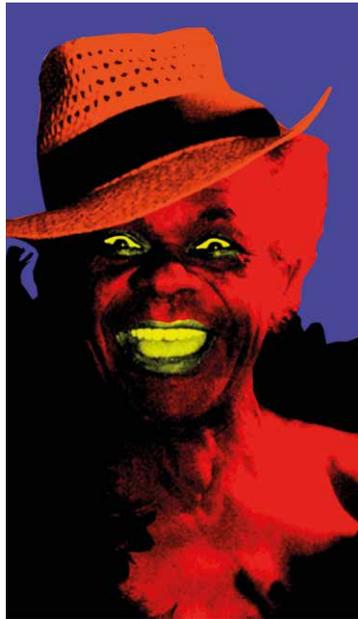
OBRA: *ATRAVECAR ESCURECER*

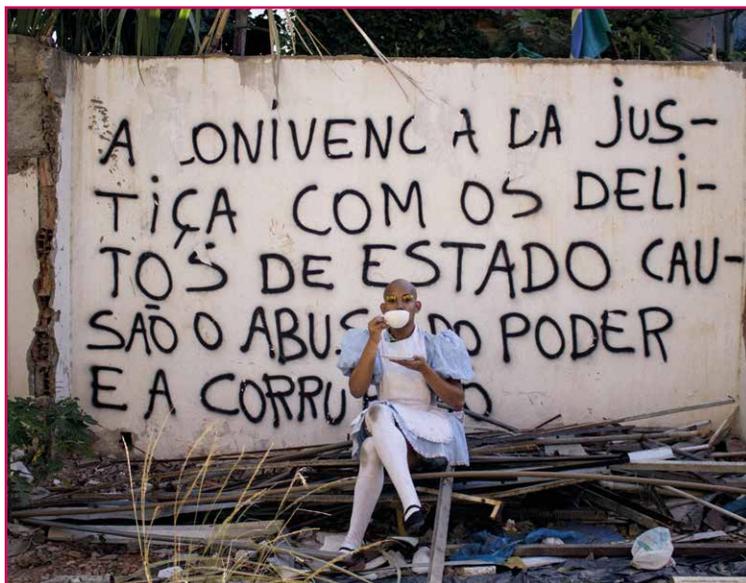
DESCRIÇÃO: BANDEIRA, 2022

OBRA: *SÍMBOLO N O I*

DESCRIÇÃO: ARTE DIGITAL, 2022







ARTISTE: RABAE BQUEER

OBRA: UÓHOL

DESCRIÇÃO: COLAGEM DIGITAL/INTERVENÇÃO  
URBANA, 50CM X 67CM, 2019

OBRA: CHÁ OLÍMPICO

DESCRIÇÃO: FOTO-PERFORMANCE VILA AUTÓDROMO/  
RIO DE JANEIRO, 50CM X 100CM, 2016



ARTISTE: FUDIDASILK  
OBRA: PANOS DE PRATO –  
LACRAIA BORBOLETA, ONÇA  
ARCO-ÍRIS  
DESCRIÇÃO: OBRA-  
PERFORMANCE.  
CONFECCIONANDO  
PANOS DE PRATOS COM  
ESTAMPAS AUTORAIS  
COM TÉCNICA EM SILK



# museoresistência

Este núcleo expositivo oportuniza o (re)conhecimento de habitats, artefatos físicos e gráfico-visuais significantes da diversidade na adversidade, enquanto manifestações culturais que têm a luta política pela sobrevivência como questão. Pelo acesso à vida digna, o Museu das Remoções e o Museu da Maré expressam o enlace da abordagem da museologia social com as resistências urbanas, em práticas populares insurgentes na zona de contato delimitada pelo conflito entre o direito à moradia e o direito à cidade versus a guerra aos pobres, o racismo estrutural, o empresariamento urbano e demais disjunções históricas e geográficas marcantes da sociedade brasileira.

*Gustavo Cossio*





## MUSEU DAS REMOÇÕES

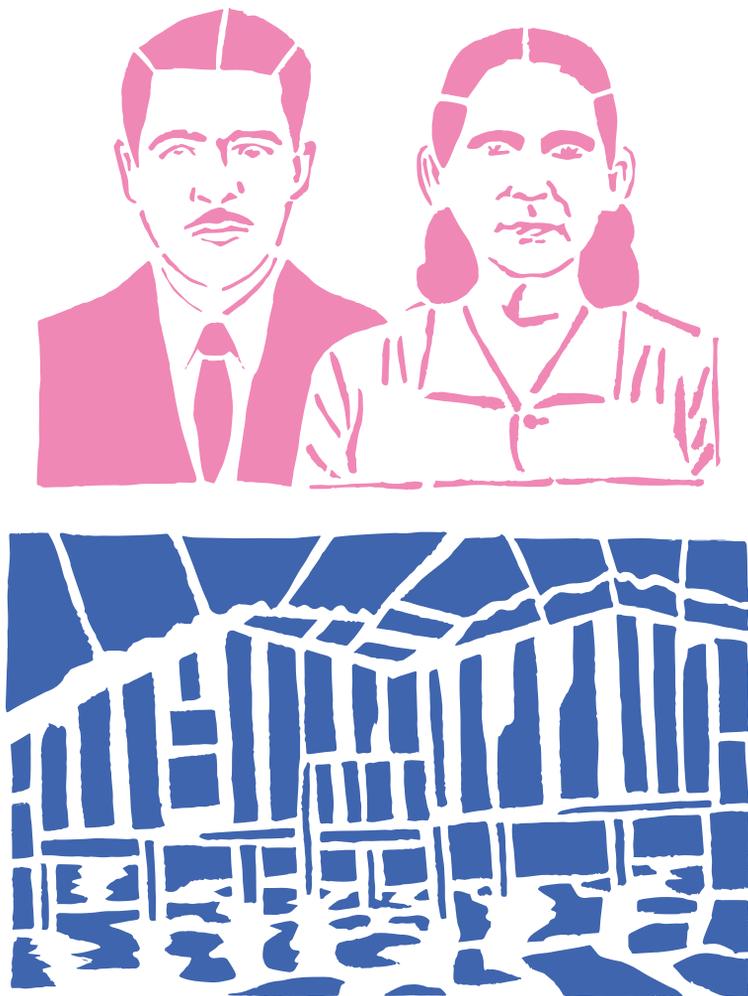
OBRA: *ESCALERA DOCE INFÂNCIA*

DESCRIÇÃO: A ESCALERA FAZ HOMENAGEM AO PARQUINHO DA VILA AUTÓDROMO DESTRUÍDO PELA PREFEITURA DO RIO EM 2016. A PEÇA FOI CONSTRUÍDA A PARTIR DOS ESCOMBROS DO LOCAL

OBRA: *PLACA VILA AUTÓDROMO*

DESCRIÇÃO: PLACA PVC, 50CM X 30CM, 2018





**MUSEU DA MARÉ**

**NOME DA OBRA: ESTÊNCIL IDENTIDADE LOCAL BICA, BALANÇA D'ÁGUA, CARTUCHO DE BALAS, CORAÇÃO MARIENSE, MULHER COM LATA D'ÁGUA, MULHER LAVANDO LOUÇA, FORÇA, PENTE QUENTE, PALAFITAS, PESCADOR COM BALAIO, LAMPARINA(3), ROLA-ROLA, OROZINA, QUADRO PINTADO**

**DIMENSÃO: 16 ÍCONES EM ESTÊNCIL 1M X 1 M**

**MATERIALIDADE: LAMBE-LAMBE**





MUSEU DA MARÉ  
FOTO: CURA/ESDI



## Ficha técnica da exposição

### **REITOR UERJ**

Mario Sergio Alves Carneiro

### **DIREÇÃO CENTRO DE TECNOLOGIA E CIÊNCIA – CTC/UERJ**

Nádia Pimenta Lima

### **DIREÇÃO ESDI/UERJ**

Ligia Medeiros

### **VICE-DIREÇÃO ESDI/UERJ**

André Luiz Carvalho Cardoso

---

### **IDEALIZAÇÃO E CONCEPÇÃO**

Grupo CURA/UERJ

### **CURADORIA GERAL**

André Carvalho

### **CURADORIA**

André Antônio

Grassine

Gustavo Cossio

Pamela Marques

Thales Aquino

### **PRODUÇÃO**

André Carvalho

Grassine

Maurício Teitel

### **EXPOGRAFIA**

Leonardo Santos

André Carvalho

Pamela Marques

### **DESIGN**

André Antônio

Grassine

Gustavo Cossio

Thiago Apolinário

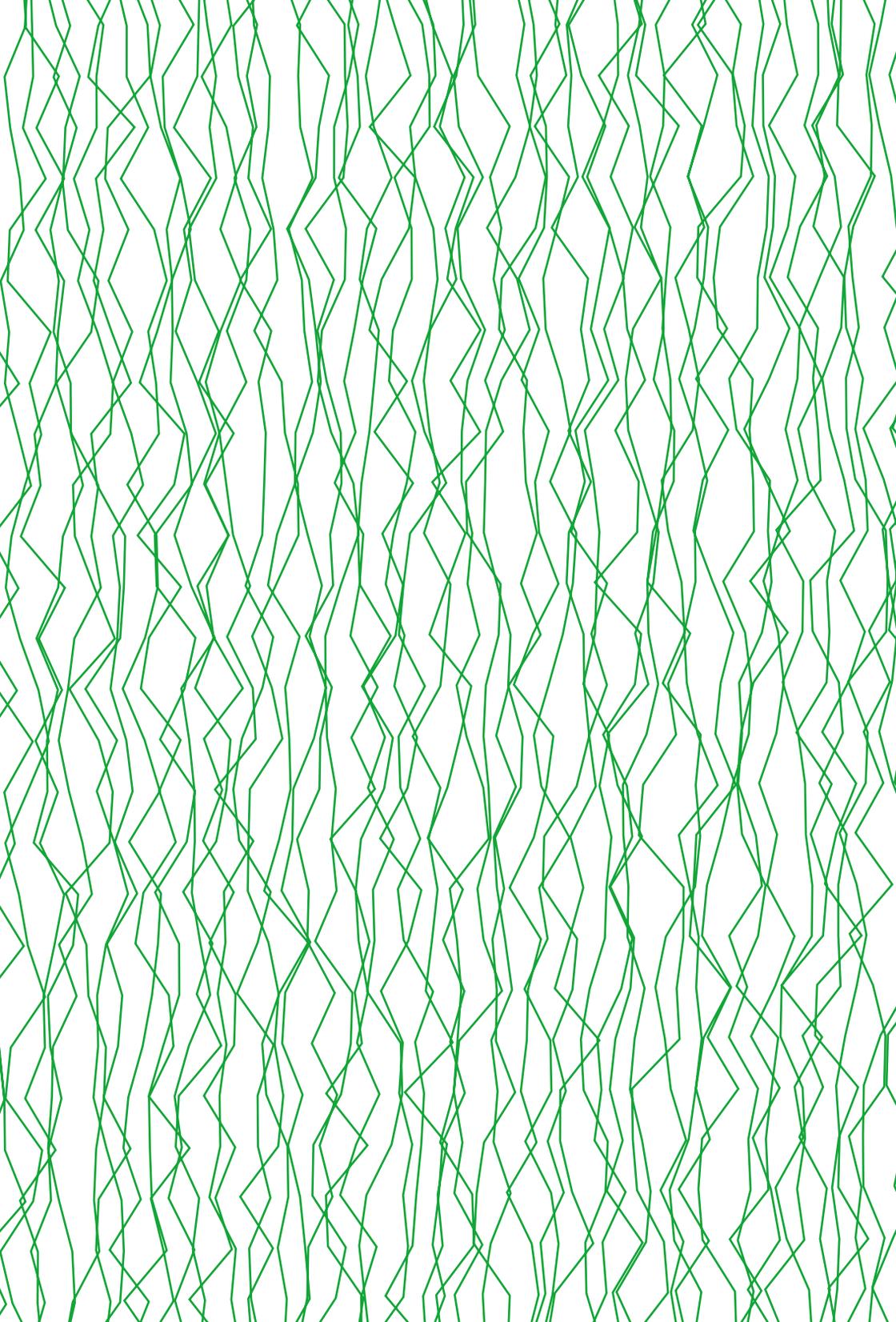
Thales Aquino

### **CENOTÉCNICO E ILUMINAÇÃO**

Roberto de Souza Ribeiro

### **TRANSPORTE**

Marcio Henrique





PARTE II

# Arquitetura, design e arte no limiar da cultura



# Arquitetura com-dividida

**André Carvalho**

**ESTE TEXTO, QUE** apresenta a pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa CURA no PPDESDI/UERJ, tem como objetivo geral situar a ideia de arquitetura no debate contemporâneo das emergências sociais e de suas relações com design, arte e cultura, a partir de reflexões sobre participação, coautoria, lugar, práticas populares e alteridade, entre outras. Para isso, torna-se necessário um mergulho na seleção e na análise de projetos e conceitos, brasileiros e estrangeiros, que se desenvolvem coadunados com tais reflexões.

A hipótese central da investigação consiste em compreender que a condição da arquitetura contemporânea e das emergências sociais desafia os profissionais na criação de projetos que produzam deslocamentos de suas próprias “identidades fixas” na construção de uma “desidentificação aditiva”, em que as intervenções e a cultura material possam estar atravessadas por múltiplas facetas, por exemplo, entre arquitetura, design, arte e cultura, expandindo fronteiras de construções socialmente justificáveis.

Ao tratarmos de “identidades fixas” e “desidentificação aditiva”, referimo-nos ao texto “Meio arte, meio não, meio talvez”, de Luiz Camillo Osorio (2016), sobre o estúdio de designers de arquitetura Assemble, coletivo formado por jovens arquitetos ingleses que ganhou, com o projeto de Granby Four Streets, o prêmio de arte Turner Prize em 2015. O projeto de Granby Four Streets destaca-se pelo trabalho engajado deste grupo de arquitetos em parceria com a comunidade local, buscando resgatar a valorização e o desenvolvimento de uma comunidade em Liverpool que há anos lutava para salvar o seu bairro da má fama. Diante da polêmica premiação, em que um dos mais importantes prêmios de arte do mundo foi destinado não a artistas visuais, mas ao estúdio de designers de arquitetura, Osorio nos coloca diante da reflexão sobre as quebras de fronteiras e aberturas contemporâneas que

possibilitam esses atravessamentos, que aqui buscamos compreender. Nas palavras de Luiz Camillo Osorio:<sup>1</sup>

Busca-se aqui, a partir do exemplo citado, uma percepção expandida das noções de arquitetura e contemporaneidade. Uma arquitetura compreendida de forma ampla, abarcando as relações entre as construções, os espaços urbanos e a paisagem. A contemporaneidade, entendida nos termos de Giorgio Agamben, configura-se como uma possibilidade de “contemplar as próprias pegadas”. Ou seja, o “contemporâneo é sempre um retorno, mas um retorno que é adiantamento, retenção... é um caminhar, mas não é um simples marchar pra frente, é um passo suspenso”.<sup>2</sup>

As relações da arquitetura com as questões culturais, sociais e de arte geralmente caracterizam-se por uma dimensão temporal, em que as dinâmicas da vida em comunhão com a materialidade de objetos, muitas vezes banais, transfiguram-se em arquitetura e design. Configura-se, desta forma, uma possibilidade da arquitetura residir em uma espécie de entre-lugar, que se dá a partir de *superfícies de contato* vivenciadas em uma *relação de amizade e com-divisão*, sendo estimulada pela ação e pela efemeridade. Tal afirmação, *a priori*, possui um caráter abrangente, se pensarmos que toda arquitetura guarda a temporalidade e o evento como características na interação entre a construção e seus usuários. Mas, aqui reside um grande desafio para projetos contemporâneos de arquitetura, a saber, o fato de se distanciar da condição formal, para transformar-se em potencialidades de construções coletivas com valorizações das relações sociais, na quebra da ideia de arquitetura como um “produto fechado”.

A história ocidental da arquitetura, desde o tratado vitruviano, já nos apontava, a partir de sua celebre tríade: firmeza,

- 1 Osorio, L. C. *Meio arte, meio não, meio talvez*. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2016/04/meio-arte-meio-nao-meio-talvez-por-luiz-camillo-osorio>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- 2 Agamben, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 19.

comodidade e prazer estético, categorias de distinção entre obras que poderiam ganhar o status de arquitetura. Marca-se, historicamente, a compreensão de que tudo é construção, mas nem todas as construções são arquiteturas. Entretanto, a contemporaneidade produziu sincretismos culturais e novos sentidos. Os discursos pós-estruturalistas nos lançam novas visões sobre as primazias da forma, na arte e na sociedade, que muito servira para repensarmos a arquitetura, o urbanismo e o design. Entre as modificações pós-estruturalistas, temos a participação do espectador, a desconstrução hierárquica entre sujeito e objeto, a expansão e o diálogo com o espaço. Tais apreciações, hoje, se tornaram legados. Esses conceitos foram apontados por diversos autores, como Adorno (2002),<sup>3</sup> Deleuze & Guattari (1997)<sup>4</sup> e Agamben (1998).<sup>5</sup> Colocou-se em questão a noção de arte como um duplo “negativo”, uma “intempestividade”, uma “dobra”. Assim, buscamos compreender, neste projeto, essas supostas “dobras” na arquitetura, no urbanismo e no design a partir de suas inter-relações com a cultura. Torna-se central, nesta pesquisa, a compreensão dessas dobras que distinguem meras coisas de arquitetura e design, cada vez mais contaminadas.

Além dessas considerações, reafirmamos as urgências de uma sociabilidade classista, hordas de populações em deslocamentos constantes, em busca de refúgios, o processo cada vez mais ampliado de expansão das cidades, baseado na desigualdade social, a autoconstrução ou as “arquiteturas possíveis”, nos termos de Ermínia Maricato (1982),<sup>6</sup> e os “contrausos” da cidade formal, nos termos de Rogério Proença Leite (2004).<sup>7</sup> Busca-se compreender, na contemporaneidade, como a cultura pode transfigurar o banal,

3 Adorno, T. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

4 Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1 e 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

5 Agamben, G. *O poder soberano e a vida nua*. Lisboa: Presença, 1998.

6 Maricato, E. Autoconstrução, a arquitetura possível. In: *A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1982.

7 Leite, R. P. *Contrausos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. São Paulo: Unicamp, 2004.

nos termos de Arthur Danto (2005),<sup>8</sup> transformando meras coisas em potentes obras de arquitetura, urbanismo, arte e design. Compreender como essas obras podem ser ressignificadas em sua dinâmica vivencial é refletir sobre a ideia de que qualquer elemento, formal, informal ou efêmero, pode vibrar junto à sociedade, marcando aquilo que proponho nominar, a partir dos termos de Giorgio Agamben (2009), de “arquitetura com-sentida”.<sup>9</sup>

A ideia sobre uma arquitetura com-sentida se define no texto de Agamben sobre a amizade. O filósofo vai nos apresentar a noção de amizade como estreitamente ligada à própria definição de filosofia. Em uma citação de Aristóteles, Agamben nos apresenta as pistas deste com-sentir: “Com-sentindo (*synaisthanomenoi*) provam doçura pelo bem em si, o prova também em relação ao amigo: o amigo é de fato, um outro si mesmo (*heteros autos*)”.<sup>10</sup> Para Agamben “a amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento de existência própria”.<sup>11</sup> A partir desse entendimento que, segundo Agamben, cria para a amizade uma condição ontológica e, ao mesmo tempo, política, o autor vai apontar para uma com-divisão, uma política da amizade como uma relação de partilha existencial. Assim, para Agamben “o amigo não é o outro eu, mas uma alteridade imanente na ‘mesmidade’, um tornar-se o outro do mesmo. A amizade é essa dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”.<sup>12</sup>

A contemporaneidade traz para arquitetura o desafio de encontrar esta com-divisão do reconhecimento de pares, amigos, e a observação sobre problemas mais gerais, para além de necessidades individuais, seja do arquiteto, do cliente, da comunidade ou de propostas levantadas e pós-produzidas para uma

8 Danto, A. C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

9 Agamben, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*.

10 Agamben, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 87.

11 Agamben, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 92.

12 Agamben, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 90.

“arquitetura sem cliente”, em que um grupo detecta problemas e busca soluções, inclusive, de viabilização de reformas. Hoje, a solução de problemas envolve muitas questões, distantes da forma, mas incluídas na sociedade, nas relações ambientais, na consciência de populações marginalizadas, expatriadas, marcadas pela desigualdade social.

### **Arquitetura, coparticipação, alteridade e etnografia**

Um dos grandes paradigmas contemporâneos que se apresentam com marcante destaque na arquitetura está na ideia de participação, na com-divisão descrita por Agamben. Coletivos de arquitetos, as coautorias, a coarquitetura e o codesign são discursos que despontam no pensamento contemporâneo mundial. Cria-se uma fruição na condição de autoria e, sobretudo, ampliam-se as fronteiras com atravessamentos múltiplos que desestabilizam as certezas modernas da autoria.

Temos, no Brasil, importantes referências que nos serviram como bases para essas transformações que substituíram a soberania da forma pela valorização das complexidades sociais, com a construção de poéticas com-divididas. No campo da arte, do design e da arquitetura, podemos citar algumas emblemáticas referências como: Flávio de Carvalho, Lina Bo Bardi, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Carlos Nelson Ferreira dos Santos, talvez um dos mais emblemáticos arquitetos no campo da valorização da participação na arquitetura de interesse social, destaca a construção de uma arquitetura da alteridade, sendo um dos primeiros arquitetos na valorização e na defesa das favelas cariocas contra o processo histórico de remoção dos discursos hegemônicos das políticas higienistas. Ao tratar das favelas, Santos (1981) nos deixa como legado o apontamento da etnografia como um importante instrumento de emancipação social do fazer arquitetônico.<sup>13</sup> Em seu texto *Como e quando pode um arquiteto virar antropólogo?* (1980), Santos nos traz várias e importantes relações sobre a ideia

13 Santos, C. N. F. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

de um arquiteto como etnógrafo. Nesse texto, Santos relata sua trajetória, suas experiências profissionais e conclui que as mesmas acabaram por torná-lo, como ele mesmo se descreve, um “antropoteto”.<sup>14</sup>

Muitas relações poderiam ser tratadas se considerássemos, comparativamente, o ofício do arquiteto e o do etnógrafo. Tais fatos servem-nos como paradigmas para entendermos os problemas enfrentados nos projetos sociais. Na crença de que uma reforma deve estetizar um lugar, a arquitetura, muitas vezes, atribui à forma um papel regulador. Porém, ao tratarmos de sociedades e culturas, estamos diante de complexidades vividas no dia a dia. O trabalho de campo, tão buscado e reelaborado pela etnografia, se tornou ferramenta fundamental para a arquitetura e para a construção social de muitos arquitetos na contemporaneidade.

Passamos a pensar na condição de o arquiteto adquirir compreensões e observações sobre a sociedade, tal qual o etnógrafo. Etnografia que, segundo Laplantine, “é precisamente a elaboração e a transformação (do visível) pela escrita desta experiência”.<sup>15</sup>

Assim, Laplantine traz, como fonte de pesquisa, alguns ensinamentos sobre o ofício do etnógrafo, afirmando que “são homens e mulheres para os quais o mundo existe”.<sup>16</sup> Esta afirmação poderia ser encarada como um primeiro paradigma, se tomarmos como contraponto a acusação, cada vez mais frequente, sobre a ideia de que “a realidade parece ter escapado à arquitetura, e à arquitetura, desertado a realidade”.<sup>17</sup> Laplantine, para nos mostrar “a especificidade da descrição etnográfica”, se apoia em Malinowski, para quem o objetivo é aprender o ponto de vista do

<sup>14</sup> Santos, C. N. F. Como e quando pode um arquiteto virar antropólogo. In: Velho, G. *O desafio da cidade*. Rio de Janeiro: Campos, 1980, p. 37-57.

<sup>15</sup> Laplantine, F. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004, p. 29.

<sup>16</sup> Laplantine, F. *A descrição etnográfica*, p. 49.

<sup>17</sup> Freitag, M. *Arquitetura e sociedade*. Lisboa: Dom Quixote, 2004, p. 12.

outro e compreender sua visão de mundo.<sup>18</sup> Assim, para o autor, “a descrição etnográfica trata dos fenômenos sociais”.

Ainda em Laplantine, poderíamos encontrar mais outros paradigmas importantes para refletirmos sobre a condição de um arquiteto como etnógrafo. Um deles estaria no entendimento do que caracteriza o “olhar etnográfico”. Diante da constatação de que “localizados, de fato, em uma só cultura, não apenas nos mantemos cegos diante da cultura dos outros, mas como míopes quando se trata da nossa”.<sup>19</sup> Laplantine comenta que é a “experiência da alteridade” que nos possibilita novos olhares sobre aquilo que nos é habitual, pois, caso contrário, acabamos por considerar que “isso é assim mesmo”. O autor afirma que “todos somos, de fato, tributários das convenções da nossa época, de nossa cultura e de nosso meio social que, sem que percebamos, nos designa: 1º o que é preciso olhar, 2º como é preciso olhar”.<sup>20</sup> Assim, para o autor, o etnógrafo deve observar além do que é visível. A partir dessas relações, chegamos a mais um paradigma, guiados por Laplantine, ao entendimento de que a descrição etnográfica é uma decorrência, ou melhor, uma elaboração linguística dessa experiência vivenciada, “a descrição etnográfica inscreve o olhar num contexto e numa história”.<sup>21</sup>

Compreende-se, portanto, que os etnógrafos são agentes implicados em suas próprias pesquisas: “Nós nunca somos testemunhas objetivas, observando objetos, mas sujeitos observantes de outros sujeitos no seio de uma experiência na qual o observador é ele mesmo observado”.<sup>22</sup> A aceitação deste envolvimento ou desta contaminação é, como nos destaca James Clifford sobre

18 Laplantine, F. *A descrição etnográfica*, p. 50.

19 Laplantine, F. *A descrição etnográfica*, p. 50.

20 Laplantine, F. *A descrição etnográfica*, p. 14.

21 Laplantine, F. *A descrição etnográfica*, p. 50.

22 Laplantine, F. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 24.

Leenhardt, a possibilidade de tentar “comunicar uma experiência vernácula”.<sup>23</sup>

### Considerações finais

Os múltiplos conceitos levantados nos servem como base para buscar, em pesquisas futuras, os caminhos para compreender “nas sombras do presente” os paradigmas que se colocam como questionamentos para condição contemporânea da arquitetura. Os atravessamentos entre arquitetura, cidade, design, arte e cultura, com suas permanentes construções fronteiriças, nos servem como laboratório para análises e reflexões dos caminhos para a construção dos objetos dessa pesquisa.

A crítica pós-moderna nos apontava para a falência de uma ideia de soberania da forma que marcou, e ainda hoje reverbera, na formação e na produção da arquitetura e do urbanismo no Brasil. Hoje, podemos perceber e observar que arquitetura é muito mais que uma forma. Até me arrisco a dizer que a arquitetura só se completa quando é animada pela vida humana. Afinal, não é para isso que é feito um projeto arquitetônico?

O fato é que, para entender e se hibridizar com tantas correntes de cultura, a arquitetura, inevitavelmente, será desafiada na sua perenidade, no desenho que sai das criações de gabinete, nas linhas dos programas de computador para a mobilidade da “vida nua”, nos termos de Agamben (1998).<sup>24</sup> Para o filósofo, o poder soberano do Estado sempre mantém uma crise com as práticas na *polis*, lançando a pergunta: “De que modo a vida nua habita a *polis*?”<sup>25</sup> Aqui, podemos nos questionar, acrescentando a esta observação: de que modo a arquitetura se relaciona com essa “vida nua”, que se processa com problemas renovados no dia a dia, na prática cotidiana, e não no desenho de uma forma duradoura, pretendendo a eternidade?

<sup>23</sup> Clifford, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século xx*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 228.

<sup>24</sup> Agamben, G. *O poder soberano e a vida nua*.

<sup>25</sup> Agamben, G. *O poder soberano e a vida nua*, p. 17.

Outro dado de destaque neste debate é a circulação. A agilidade do mundo, o nomadismo cada vez maior do sentido territorial. Analisada por Marc Augé, essa mobilidade coloca para a arquitetura uma das crises empreendidas pela modernidade que se torna muito explícita ao analisarmos a efemeridade do evento:

A urbanização do mundo é um fenômeno que um demógrafo pôde comparar à passagem para a agricultura, ou seja, à passagem do nomadismo caçador ao sedentarismo. No entanto, seu paradoxo é que é um fenômeno que não corresponde a um novo sedentarismo, mas antes a novas formas de mobilidade.<sup>26</sup>

Portanto, como será constituída a observação deste arquiteto do mundo da mobilidade? Um “antropoteto”? Um amigo? Procurei perceber e adensar discussões que me levaram a aproximar arquitetura, etnografia, amizade e intersubjetividade, justamente, para perceber este mundo em movimento. Movimento que desestabiliza as zonas de conforto criando na alteridade um constante processo de construções de identidades atravessadas. Uma arquitetura em que o com-sentimento constrói a ampliação de reconhecimento de arquitetos contemporâneos que são: “*meio arquitetos, meio não, meio talvez*”.

<sup>26</sup> Augé, M. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL/UNESP, 2010, p. 29.

# Expressão gráfica e vida

**André Antônio de Souza**

## Introdução

A *expressão gráfica* atravessou, ao longo das eras, desde os registros deixados em cavernas pelos nossos ancestrais, passando pelo desenvolvimento da escrita e por atividades vinculadas às aplicações de propósito artístico e de representação, como a pintura, a perspectiva e a geometria descritiva, práticas que deram origem aos atuais sistemas de identidade visual e ao moderno desenho técnico.

Ela não se encontra restrita à esfera da experiência humana: muitos animais se comunicam via signos gráficos, e quanto mais se analisa o universo, seja na ordem do micro ou do macro, mais se tornam conhecidas estruturas surpreendentes que inspiram soluções de design no domínio do que ficou conhecido como biomimética.

Não há consenso quanto ao que se entende por expressão gráfica. Góes (2013) propõe defini-la como “um campo de estudo que utiliza elementos de desenho, imagens, modelos, materiais manipuláveis e recursos computacionais aplicados às diversas áreas do conhecimento, com a finalidade de apresentar, representar, exemplificar, aplicar, analisar, formalizar e visualizar conceitos”.<sup>1</sup>

À base dessa opinião, mas entendendo a expressão gráfica sob um ponto de vista ampliado, como um fenômeno intrínseco à vida, este doutorando do Programa de Pós-graduação em Design, da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – PPDESDI/UERJ, vem desenvolvendo um núcleo de pesquisa intitulado *Expressão Gráfica e Vida*, que se concentra em suas diversificadas manifestações, buscando compreender seus aspectos formais, estéticos e semânticos. Os tópicos a seguir descrevem duas de suas pesquisas em andamento, atreladas à temática.

1 Góes, H. C. Um esboço de conceituação sobre expressão gráfica. *Revista Educação Gráfica*, v. 17, n. 1, 2013.

## Conexões entre arte e design

No terreno da prática profissional, e às vezes no ambiente acadêmico, é comum ouvir que design não é arte. Este binarismo parece refletir a atitude de antagonismo dos designers em relação à arte, apontada por Cardoso (2004), oriunda, provavelmente, dos processos de legitimação do setor que procuram afastar o campo “da criatividade individual e aproximá-lo de uma pretensa objetividade técnica e científica”, promovendo a sua compreensão a partir do que constituiria competência de outras instâncias.<sup>2</sup>

Uma vez que design e arte são, de fato, atividades distintas, que se atravessam, porém, com benefícios para ambos os campos, esta visão precisa ser desconstruída a favor de uma perspectiva que considera a profissão a partir das possíveis relações com outras vertentes do conhecimento que a sua prática proporciona.

Este ponto de vista encontra apoio em pensadores como Latour (2012), que enfatiza a necessidade de enfocarmos, ao invés dos agrupamentos homogêneos, as possíveis associações entre heterogêneos,<sup>3</sup> e Haraway (2019), quando a teórica coloca que “nos necessitamos reciprocamente em colaborações”.<sup>4</sup> Diversas ocorrências e autores aludem, assim, à existência de conexões entre as duas ocupações. Vejam-se algumas a seguir.

Segundo Flusser (2007), os termos design e arte têm uma relação direta e etimológica e “derivam de uma mesma perspectiva existencial diante do mundo”, em que o design é “aquele lugar em que arte e técnica [...] caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura”.<sup>5</sup> Cardoso (2016)

2 Cardoso, R. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2004, p. 120.

3 Latour, B. *Reagregando o social – uma introdução à teoria ator-rede*. Bauru: Edusc, 2012.

4 Haraway, D. J. *Seguir com el problema: generar parentesco em el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni, 2019, p. 24.

5 Flusser, V. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 183-184.

considera que a sua prática “tende ao infinito”, ao “dialogar em algum nível com quase todos os outros campos do conhecimento”, e preconiza que deveria ser compreendida, em “seu sentido mais elevado e ambicioso”, como a expressão de “um campo ampliado que se abre para diversas outras áreas”.<sup>6</sup>

Considere-se o caso da Bauhaus. A escola estava fundamentada na ideia de que o ofício devia “ser pensado como uma atividade unificada e global, desdobrando-se em muitas facetas, mas atravessando ao mesmo tempo múltiplos aspectos da atividade humana”.<sup>7</sup> Assim, seu corpo docente contava com representantes da “pintura, design, arquitetura, fotografia, escultura, literatura e todas as combinações intermediárias dessas profissões”, condição que a transformou “em um foco mundial para o fazer artístico”,<sup>8</sup> sublinhada pelos *slogans* que adotou no decorrer de sua existência, todos fazendo menção à arte.

Foster (2016) salienta que “a tradição nunca é dada, mas sempre construída”<sup>9</sup> e acrescenta que “a história da arte nasce de uma crise [...] de uma fragmentação e reificação da tradição que a disciplina é obrigada a remediar através de um projeto resgata-dor de reconstrução e reanimação”.<sup>10</sup> Isto alude aos *estilos de época* referidos por Gombrich (1995), que, inseridos em uma tradição peculiar, se sucedem ao longo do tempo e são determinados por características específicas presentes em obras produzidas com proximidade.<sup>11</sup>

6 Cardoso, R. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Ubu, 2016, p. 234.

7 Cardoso, R. *Uma introdução à história do design*, p. 118.

8 Cardoso, R. *Uma introdução à história do design*, p. 177-118.

9 Foster, H. Arquivos da arte moderna. In: *Design e crime (e outras diatribes)*. Belo Horizonte: UFMG, 2016, p. 184.

10 Foster, H. Arquivos da arte moderna, p. 186.

11 Gombrich, E. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Meggs (1994)<sup>12</sup> parece se referir ao mesmo fenômeno, quando explica que o artista-indivíduo e suas obras-primas e contribuições únicas se mostram organizados em escolas e movimentos,<sup>13</sup> de tal forma que “atributos visuais podem ser similares em determinado período histórico”, como o “ornamento do Renascimento [...] presente em edifícios e folhas de rosto de livros”.<sup>14</sup> Um notável exemplo, no entanto, se encontra no *Barroco*, que marcou toda uma época, atravessando os campos da arte, da arquitetura, do design, da música e da literatura.

De modo análogo, as soluções gráficas de design também se mostram semelhantes em certos períodos, evidenciando que os designers, em determinados momentos, trabalham a partir de uma *hipótese gráfica única*. As duas atividades são, portanto, marcadas pela sucessão de tendências estéticas.

Alguns trabalhos constituem possíveis contribuições mútuas entre diferentes domínios do saber. A “Casa Schröder” e a cadeira “Red and Blue”, de Gerrit Rietveld (1888-1965), a pintura *Composição com vermelho, amarelo e azul*, de Piet Mondrian (1877-1944), e, ainda, a fonte tipográfica criada em 1919 por Theo van Doesburg (1883-1931), são obras que podem ser apreciadas sob o ponto de vista de uma associação entre arte, design e arquitetura no âmbito do movimento De Stijl, fundado por Doesburg, que procurava estabelecer “um fórum de arquitetos, designers e pintores que compartilhavam de uma estética abstrata semelhante”.<sup>15</sup>

Em outros projetos, percebe-se nitidamente que os parâmetros artísticos são priorizados sobre os funcionais, como a obra dos irmãos Campana,<sup>16</sup> reconhecida em nível internacional.

12 Meggs, P. B. *Methods and Philosophies in Design History Research*. In: *Memórias x reunion de diseño gráfico*. Puebla: Universidad de las Américas, 1994.

13 Alguns artistas possuem uma obra de difícil classificação, como Bosch (1450-1516) e Escher (1898-1972).

14 Meggs, P. B. *Methods and Philosophies in Design History Research*, p. 4.

15 Farthing, S. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 417.

16 Humberto Campana e Fernando Campana (1961-2022).

Por fim, cabe mencionar a presença, nos cursos de design, de disciplinas relativas à história da arte, destacando a importância deste conhecimento na formação e no enriquecimento do repertório visual dos futuros profissionais da área e, a exemplo de Lygia Pape (1927-2004), a comum atuação paralela de designers como artistas e artistas como designers.<sup>17</sup>

### Fatores atuantes nas alterações gráficas das marcas

As marcas,<sup>18</sup> que costumam figurar entre os principais elementos de um sistema de identidade visual, têm a sua origem ligada a um passado distante, quando a humanidade passou a lançar mão de sinais gráficos em atividades de comunicação.

Tais desenhos experimentam, com o passar do tempo, alterações de ordem estética. Refletindo acerca das possíveis razões desta ocorrência, Christo (2003) levantou o seguinte questionamento: “Por que o designer escolhe certas formas e descarta outras? O que o influencia nessa decisão?”<sup>19</sup> Estas perguntas são importantes, pois no desenvolvimento de uma identidade gráfica “certos elementos podem ser escolhidos ou não, não apenas por serem o resultado de uma questão técnica”.<sup>20</sup> Desse modo, a

17 Naturalmente qualquer pessoa pode realizar um trabalho de cunho artístico, independentemente de outras atividades que venha a desenvolver. A ênfase aqui está em quão comum se tem tornado a atuação paralela de designers como artistas e artistas como designers.

18 Alguns autores divergem quanto ao significado de determinadas expressões utilizadas no campo do desenvolvimento de identidades visuais. Neste capítulo, a palavra *marca* tem dois possíveis sentidos determinados pelo contexto: (1) símbolo, logotipo ou a soma de ambos, na acepção de Consolo (2015), ou (2) a entidade em si, representada pelo seu nome (Consolo, C. *Marcas: design estratégico. Do símbolo à gestão da identidade corporativa*. São Paulo: Blucher, 2015).

19 Christo, D. C. *O campo do design e a consagração das logomarcas: estudo da relação entre as instâncias de legitimação e consagração do campo do design e a linguagem gráfica das logomarcas produzidas nas décadas de 60 e 70*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003, p. 13.

20 Christo, D. C. *O campo do design e a consagração das logomarcas*, p. 13.

conformação dessas construções não é definida tão somente pelos dados de um projeto de design.

Uma vez que os próprios designers estão sujeitos às influências do contexto histórico e sociocultural, é possível que estas informações interfiram nas escolhas destes profissionais de maneira mais efetiva na determinação do aspecto visual das suas criações do que os dados dos seus respectivos projetos.

Tal condição pode auxiliar na compreensão das modificações presentes nas marcas, na medida em que paridades em diferentes projetos dessas representações parecem reforçar que em determinados momentos seus desenvolvedores acabam trabalhando sob uma mesma hipótese gráfica, conforme já destacado.

O pensamento de Cardoso (1998) concorda com essa possibilidade. Em sua opinião, um indivíduo, ao realizar o ato de projetar uma forma ou um objeto, “necessariamente, também se projeta naquela forma ou [...] objeto”, porque “a coisa projetada reflete a visão de mundo, a consciência do projetista e, portanto, da sociedade e da cultura às quais o projetista pertence”.<sup>21</sup> O historiador reforça esta conclusão quando pontua que o produto de design, antes das etapas de concepção e projeto, participa “de uma pré-história que reside no repertório de formas [...] vigentes no contexto de sua criação”.<sup>22</sup>

Outros teóricos apresentam argumentos semelhantes: para Cipiniuk (2014) esses produtos não surgem em um vazio social, dado que “a criação nasce da sociedade”,<sup>23</sup> “que define um conjunto de valores [...] que propiciam a eleição desta ou daquela forma de olhar”.<sup>24</sup>

Para ele, portanto, quando os designers trabalham, não partem do zero, mas daquilo que aprenderam com outros. Meggs

21 Cardoso, R. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. *Arco*, v. 1, Rio de Janeiro, p. 37, 1998.

22 Cardoso, R. *Design para um mundo complexo*, p. 163.

23 Cipiniuk, A. *Design – o livro dos porquês: o campo do design compreendido como produção social*. São Paulo: Reflexão, 2014, p. 63.

24 Cipiniuk, A. *Design – o livro dos porquês*, p. 76.

(1994) preconiza, de modo similar, que estes especialistas “são influenciados entre si pelos seus próprios trabalhos”<sup>25</sup> e Hollis (2000) pontua, por fim, que o design se alimenta de suas próprias tradições.<sup>26</sup>

Essas colocações evidenciam a veracidade de certo dito popular: nada vem do nada, dado que “mesmo as formas mais originais são fruto de linguagens existentes”.<sup>27</sup>

O reducionismo nas soluções gerado por essa realidade não precisa, entretanto, ser encarado de modo negativo. Ele parece indicar, do ponto de vista da semiótica, que os designers, ao longo do tempo, de maneira muito natural, têm optado seguidamente por propostas ao nível da terceiridade,<sup>28</sup> pois o público, nas raras ocasiões em que se depara “com uma aparência inovadora [...] sem maiores referências na memória”, costuma rejeitá-la. Nesta condição de primeiridade, o “novo é quase sempre aterrorizante [...] porque carece das camadas de familiaridade com que a memória acolchoa nossa relação com o mundo externo”,<sup>29</sup> sendo assimilado mais facilmente “quando visto como uma evolução de formas do passado”.<sup>30</sup>

As semelhanças nas marcas encontram um paralelo, ademais, nos já referidos estilos de época. Para Cardoso (2016), o surgimento dessas correntes pode estar ligado ao que o pesquisador se refere como significação, “o processo mediante o qual significados

25 Meggs, P. B. *Methods and Philosophies in Design History Research*, p. 2.

26 Hollis, R. *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

27 Cardoso, R. *Design para um mundo complexo*, p. 163.

28 De acordo com Nöth (2008), a *Semiótica de Pierce* (1839-1914) considera os fenômenos a partir de três categorias: a *primeiridade*, vinculada ao sentimento imediato e presente das coisas; a *secundidade*, categoria da comparação e da experiência no tempo e no espaço; e a *terceiridade*, ligada ao hábito, à memória e à continuidade (Nöth, W. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 2008).

29 Cardoso, R. *Design para um mundo complexo*, p. 111.

30 Krauss, R. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, v. 17. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 129, 2008.

vão sendo acrescentados, subtraídos e transformados em relação ao conjunto total das formas significativas”, onde a cristalização de um significado em alguma forma, acaba por impactar “a totalidade do universo de formas existentes”,<sup>31</sup> resultando, por vezes, no estabelecimento de um padrão a ser seguido.

Outro fator possivelmente relacionado, destacado por Souza (2011),<sup>32</sup> é a busca incessante dos designers por estratégias que confirmam diferenciação<sup>33</sup> às suas criações a fim de atrair a atenção do público, acarretando o aparecimento de tendências novas que estabelecem uma distinção. Se, com o passar do tempo, o panorama de novo caminha para uma saturação, o processo se repete e continua assim indefinidamente.

As estratégias de diferenciação resultam no desenvolvimento de manifestações inovadoras e/ou no resgate de uma estética do passado, que ressurgem com espírito renovado. Isto se dá tanto no design gráfico como em outras vertentes da atividade, sobretudo no design de moda, que com frequência reatualiza “qualquer momento do passado”, revitalizando “aquilo que tinha [...] declarado morto”.<sup>34</sup>

De acordo com Cardoso (2016), a ocorrência, em geral designada como movimento retrô, se beneficia de sentimentos intrínsecos ao ser humano, vinculados à nostalgia,<sup>35</sup> o que conforma ao pensamento de Maturana (2001) quando ele expõe que é o “nosso

31 Cardoso, R. *Design para um mundo complexo*, p. 131.

32 Souza, A. A. de. *Análise gráfica das marcas da copa do mundo de futebol*. Monografia de especialização. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

33 Estas estratégias são, em geral, baseadas no *contraste*, um princípio de importância vital no design, relacionado com os diversificados meios existentes para produzir diferenciação. Donis A. Dondis (1997) explica que o significado essencial da palavra é “estar contra” e elenca, a título de exemplo, contrastes de tom, cor, forma e escala. O princípio encontra na harmonia seu oposto correspondente (Dondis, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997).

34 Agamben, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 68-69.

35 Cardoso, R. *Design para um mundo complexo*.

emocionar – e não nossa razão – que define o curso do nosso viver individual, bem como o curso de nossa história cultural”.<sup>36</sup>

No espírito do conceito de contemporâneo de Agamben (2009), em que somente “aquele que, dividindo e interpolando o tempo”, introduzindo certa desomogeneidade, “está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos”,<sup>37</sup> este doutorando<sup>38</sup> procurou construir uma condição de arqueologia da marca, resgatando a sua manifestação desde as origens do design enquanto atividade formal e as tendências estéticas que atravessaram estes desenhos no transcórrer do tempo, à medida que surgiam em oposição às correntes precedentes.

Por volta dos anos 1950, e em períodos anteriores, grande parte dessas representações era *complexa*, caracterizada por verossimilhança, rebuscamento e amplo detalhamento, em um contexto em que a institucionalização do design e o estabelecimento das suas bases teóricas davam ainda os primeiros passos.

Nas décadas de 1960 e 1970, predominou, nesses signos, uma *estética racionalista*, simples, com valorização frequente do equilíbrio simétrico, vinculada “a uma fórmula estilística e a preceitos formais [...] sendo os principais: a ausência de ornamento; [...] a correspondência de sua configuração à geometria euclidiana; e a restrição da paleta de cores, com predileção por cores sólidas ou primárias”.<sup>39</sup>

Esse padrão racionalista, associado a movimentos de cunho modernista como a Estética da Máquina, o Estilo Internacional e a Nova Tipografia, cuja difusão é habitualmente atribuída à entidades como a Bauhaus, Ulm, a Nova Bauhaus e a brasileira ESDI, possui possíveis raízes na antiguidade clássica,<sup>40</sup> através-

36 Maturana, H. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 189.

37 Agamben, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 72.

38 Souza, A. A. *Análise gráfica das marcas dos Jogos Olímpicos*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

39 Souza, A. A. *Análise gráfica das marcas dos Jogos Olímpicos*.

40 De acordo com Cipiniuk (2014), na antiguidade clássica o determinismo geométrico era utilizado num contexto religioso para enfatizar a perfeição da divindade (Cipiniuk, A. *Design – o livro dos porquês*).

sando o Construtivismo Russo e a rejeição ao ornamento de Adolf Loos (1870-1933).

Por volta da década de 1980 aos dias atuais, as marcas, com maior frequência, passaram a apresentar características diferentes como a *disposição assimétrica de elementos, grafismos orgânicos e o emprego de transparências e gradientes*, evidenciando que seus desenvolvedores, sob a nova estética atrelada aos valores da pós-modernidade,<sup>41</sup> passaram a ter significativa liberdade criativa.

Entre esses signos, destacam-se as chamadas *representações skeumórficas*,<sup>42</sup> compostas por desenhos icônicos, expressando grande semelhança com elementos do mundo físico; as do tipo *flat*, caracterizadas por uma programação visual simples, minimalista, constituindo uma revitalização do estilo racionalista, e as *dinâmicas*<sup>43</sup> cuja principal peculiaridade é a mutabilidade, ou

41 Cabe ressaltar que a noção de *pós-modernidade* não é bem estabelecida, uma vez que alguns autores questionam até mesmo a sua existência. Note a argumentação de Lyotard (1987) a respeito: “o que é então o pós-moderno? [...] Uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante” (Lyotard, J. F. O sublime e a vanguarda. In: *O pós-moderno explicado às crianças. Correspondência 1982-1985*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, p. 24).

42 De acordo com Campbell-Dollaghan (2013), o termo *skeumorfismo* deriva do grego *skeuos*, recipiente ou ferramenta e *morphe*, forma, designando o uso de truques visuais e o emprego de talhes e ornamentações para fazer uma entidade se parecer com outra, como as fachadas falsas na arquitetura e os painéis de madeira falsa no design de automóveis (Campbell-Dollaghan, K. *O que é flat design?* 2013. Disponível em: <https://gizmodo.uol.com.br/o-que-e-flat-design/>. Acesso em: 30 jul. 2019).

43 Estas marcas são conhecidas por nomes diversos como “mutantes”, “cambiantes”, “flexíveis” e “adaptativas”. O presente texto emprega a expressão “dinâmicas”, adotado por Leitão, Lélis e Mealha (Leitão, S.; Lélis, C.; Mealha, O. Marcas dinâmicas: haverá formas de as orientar? *1st International Congress on Branding*, Leiria, Portugal, 2014. Disponível em: <http://www.researchgate>.

seja, a possibilidade de assumirem configurações diferentes pela alteração de seus atributos.<sup>44</sup>

A partir das informações expostas, este doutorando<sup>45</sup> constatou a existência de um *possível mecanismo de formação de novas correntes estéticas* nessas representações. Nele, as influências do contexto histórico e sociocultural, somadas a outros fatores importantes, participam de um ciclo ampliado, em que uma tendência visual se estabelece e se manifesta nos referidos signos, em períodos breves ou longos.

O ciclo tem início com a mencionada busca dos designers por estratégias que visam conferir diferenciação às suas criações. Novas estéticas são então desenvolvidas via inovação e/ou resgate de tendências do passado, sob o processo de significação.

Subsequentemente, influenciados por elementos do contexto histórico e sociocultural, os designers, trabalhando a partir de uma mesma hipótese gráfica, passam a produzir soluções semelhantes, ocasionando certa tendência de homogeneização no cenário gráfico. Este movimento resulta, com o tempo, no estabelecimento em definitivo de uma corrente visual de modo análogo aos estilos de época.

Alcançado este patamar, os designers, mais uma vez, se lançam em busca de novos meios para conferir distinção às suas obras,

[net/publication/267967612\\_MARCAS\\_DINAMICAS\\_Havera\\_forma\\_de\\_as\\_orientar](https://www.repositorio.ufpb.br/handle/267967612/MARCAS_DINAMICAS_Havera_forma_de_as_orientar). Acesso em: 1 mar. 2019.).

44 O surgimento destas representações não retratou uma inovação em sentido pleno, pois a sua funcionalidade depende da preservação em suas estruturas, de um princípio muito importante para as marcas que não possuem mutabilidade: o da *repetição*, cuja aplicação nestes signos dinâmicos envolve o emprego de um mesmo elemento, cuja ausência pode prejudicar o reconhecimento da marca. Estas representações constituem, assim, uma variação criativa das marcas fixas.

45 Souza, A. A. *Análise gráfica das marcas dos Jogos Olímpicos*.

reiniciando o processo. As alterações que vêm afetando as marcas, portanto, parecem refletir os valores característicos do seu tempo.

### Considerações finais

O presente texto considerou pesquisas que estão sendo realizadas por este doutorando, vinculadas ao núcleo Expressão Gráfica e Vida.

A primeira, inspirada nas relações de cooperação existentes na natureza, preconizou a necessidade de se promover uma compreensão do design em suas intrínsecas articulações com outros campos do conhecimento, enfatizadas por vários autores e ocorrências, de modo a contribuir para a desconstrução de uma visão, que ainda persiste, centrada em um imposto isolamento do campo, advinda de seus processos de legitimação.

No domínio dos referidos entrelaçamentos, tem sido cada vez mais comum, conforme mencionado, a atuação paralela de designers como artistas e artistas como designers, a exemplo de Lygia Pape. Na sequência da investigação, pretende-se examinar o papel deste caráter transdisciplinar da profissão na poética do design gráfico desenvolvido pela artista para a Indústria de Produtos Alimentícios Piraquê.

O segundo trabalho se concentrou na marca, cuja origem encontra-se ligada ao passado longínquo, quando a humanidade passou a lançar mão de sinais gráficos em seus processos comunicacionais. Dado que, no decorrer do tempo, essas representações apresentam alterações de ordem visual, a pesquisa, procurando identificar os fatores que interferem nestas mudanças, destacou algumas linhas estéticas que atravessaram os signos em diferentes épocas e um possível ciclo de formação dessas tendências.

Ficou evidente que o aspecto visual dos desenhos parece refletir os valores estéticos do seu contexto de criação e circulação

à maneira dos estilos de época. Resta, após o surgimento das marcas dinâmicas, que representam a última estratégia de diferenciação identificada nestas estruturas, avaliar de maneira minuciosa o atual cenário gráfico relacionado e, com base no panorama traçado, determinar perspectivas futuras para o campo do desenvolvimento de marcas.

# Design e teoria queer:

um olhar para crianças dissidentes

**Grassine**

**AO REFLETIR SOBRE** a infância dissidente a partir do design, torna-se oportuno tomar uma análise *queer*, permitindo-se o questionamento da suposta naturalidade da heterossexualidade.<sup>1</sup> Paul B. Preciado lembra que o policiamento de gênero faz com que os pais, muitas vezes, se tornem meros “representantes repressivos da lei do gênero” e eduquem as crianças “como se fossem presumidamente heterossexuais”<sup>2</sup> e, com isso, privam as crianças de terem um pai e uma mãe que poderiam ter cuidado e a amado.

Entendo que nem todas as infâncias dissidentes tiveram grandes interferências, mas não tem como negar que existe, mesmo de forma discreta ou mais passiva, um policiamento e um cercamento sobre a sexualidade. Sobre essa questão de cercamento, fico com a reflexão de Preciado (2013),<sup>3</sup> quando ele diz que temos que defender o direito das crianças de não serem educadas exclusivamente como força de trabalho e reprodução. Que é importante defendermos o direito de as crianças não serem consideradas como futuros produtores de esperma e úteros. Defendermos o direito das crianças de serem subjetividades políticas irredutíveis a uma identidade de gênero, sexo ou raça.

Hoje, o termo *queer* assume uma polissemia que nos impede de tentar capturá-lo a partir de uma definição estática e hermética. Fazendo uma pequena digressão, o sentido pejorativo, mobilizado para desqualificar e humilhar gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, foi reapropriado politicamente e assumiu uma conotação de luta, uma forma transgressora de estar, ser e pensar no/o mundo contemporâneo. Portanto, *queer* soa como

1 KATZ, Phillis. Raising Feminists. *Psychology of Women Quarterly*, v. 20, n. 3, p. 323-340, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1996.tb00303.x>. Acesso em: 7 nov. 2023.

2 PRECIADO, Paul. Quem defende a criança *queer*? *Revista Jangada: Crítica, Literatura, Artes*, Viçosa, p. 96-99, jan./jun. 2013.

3 PRECIADO, Paul. Quem defende a criança *queer*? *Revista Jangada: Crítica, Literatura, Artes*, Viçosa, jan./jun. 2013.

uma busca pela elaboração discursiva de experiências consideradas não legítimas, abjetas e marginalizadas.

Nas palavras de Guacira Lopes Louro: “Mais do que uma nova posição de sujeito, *queer* sugere um movimento, uma disposição. Supõe a não acomodação, admite a ambiguidade, o não lugar, o estar-entre. Sugere fraturas na episteme dominante”.<sup>4</sup> Seguindo a provocação de Guacira (2009),<sup>5</sup> entendemos que o *queer* remete à ideia de sujeitos que se dispõem a viver *a* e *na* diferença, de modo que essa atitude provoca fissuras no sistema de normatização e normatização dos corpos, desejos e afetos e também no fazer pensar o design. Essas fissuras são sinônimos de uma *queerização*.<sup>6</sup>

A partir do conceito das teorias *queer*, Denise Portinari (2017), propõe pensar alguns aspectos da prática e da pesquisa em design na atualidade a partir de uma perspectiva *queer*. Essa perspectiva não se limita ao âmbito das questões e lutas LGBTQIAPN+, mas parte delas para problematizar a cis-heteronormatividade, a produção e a materialização normativa de identidades, subjetividades e diferenças sociais, potencializando a proposição de novas possibilidades de existência. Portinari explica:

*Queerizar* o design seria portanto sensibilizar o campo para os aspectos e os efeitos políticos, éticos, estéticos e subjetivos do design na contemporaneidade, abordando-o enquanto processo social de configuração do sensível compartilhado, do espaço comum. *Queerizar* é ainda problematizar e transviar a participação do design na (re)produção e materialização das estratégias da normatividade, através da análise crítica de sua inserção nesses processos, agenciando-o para

4 LOURO, Guacira. Foucault e os estudos *queer*. In: VEIGA-NETO, Alfredo; RAGO, Luzia Margareth (org.). Para uma vida não fascista. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 135.

5 LOURO, Guacira. Foucault e os estudos *queer*. In: VEIGA-NETO, Alfredo; RAGO, Luzia Margareth (org.). Para uma vida não fascista. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

6 PORTINARI, Denise. *Queerizar* o design. *Arcos Design*. Rio de Janeiro: PPD ESDI-URJ. Edição especial Seminário Design.com, Outubro 2017. p. 1-19.

a produção de perspectivas e práticas contranormativas e a potencialização de novas possibilidades de existência.<sup>7</sup>

Juntamente, a teoria *queer* prescinde de um “antiessencialismo radical” e pela recusa ao fechamento identitário no plano da orientação sexual e do gênero. Daí, talvez, “o caráter estratégico que estados ‘inter’ e/ou ‘trans’ (intersexuais, travestis, transexuais, transgêneros e não binários) assumem para essa teoria”.<sup>8</sup> Como nos lembra Preciado, “os movimentos *queer* representam o trasbordamento da própria identidade homossexual por suas margens: viados, maricas, boiolas, transgêneros, putas, gays e lésbicas deficientes, lésbicas negras e chicanas, e um interminável etc.”.<sup>9</sup> É na esteira desse pensamento antifundacionista<sup>10</sup> que o *queer* nos permite refletir sobre modos de vida não normativos, inclusivos e abertos à diferença, inclusive na infância.

### Menino veste azul e menina rosa?

No século XIX, garotas e garotos usavam branco porque era mais fácil de lavar. Depois da Primeira Guerra Mundial, lojas de departamentos nos Estados Unidos perceberam que poderiam ganhar mais dinheiro se os produtos de bebê fossem específicos para cada gênero. Os tons pastel estavam na moda, mas se decidiu que o cor-de-rosa seria para meninos e o azul, para as meninas. Na década de 1940, pesquisas de mercado no país sugeriram

7 PORTINARI, Denise. *Queerizar o design. Arcos Design*. Rio de Janeiro: PPD ESDI-UERJ. Edição especial Seminário Design. ]om, Outubro 2017. p. 3.

8 CARRARA, Sérgio; ASSIS, Julio. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. *Cadernos Pagu*, p. 77, 2007.

9 Preciado (2004, p. 51)

10 SPARGO, Tamsin. Foucault e a teoria *queer*: seguido de Ágape e êxtase: orientações pósseculares. Tradução: Heci Regina Candiani; posfácio: Richard Miskolci. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

que as cores deveriam ser invertidas, e a geração *baby boom* foi a primeira na qual as garotas usaram rosa e os meninos, azul.<sup>11</sup>

No imaginário social, nossa sociedade construiu mitos e tabus em relação à sexualidade humana e como visualmente esta construção seria pautada. O primeiro, e um dos mais relevantes, é o aprisionamento das expressões político-sexuais. Por meio do advento do capitalismo, que prevê o corpo como maquinaria e força de produção, a sexualidade foi negada, silenciada e normatizada. A regra interna tomou a expressão da heterossexualidade como natural e legítima, focalizada não no erotismo, mas na reprodução.<sup>12</sup>

A repressão da sexualidade infantil torna-se uma das responsáveis a cristalizar no imaginário social a ideia de uma criança passiva, submissa, uma miniatura adulta. O gênero, baseado no sexo, é dado ao nascimento a partir da genitália e a sexualidade é negada, entendendo que ela só se manifestará na puberdade e poderá ser vivenciada a partir da fase adulta. Gênero enquanto uma estrutura hegemônica que constitui seres humanos em homens/mulheres, ao mesmo tempo que humaniza esses corpos. O bebê se humaniza quando se responde: se é menina ou menino? Ou quando, em chás de bebês, se explodem cores que vão categorizar esses corpos em como gesticular, o que vestir, quem se relacionar e o que brincar, deixando bem claro que existe uma construção preestabelecida.

Pela ecografia, exame que possibilita acompanhar o crescimento do bebê, a nomeação do corpo, por meio da identificação de seu órgão genital, age com o objetivo de enquadrá-lo dentro de um gênero específico, aguçando, a partir daí, o imaginário da família e da sociedade em torno da criação de um menino ou uma menina. O exame ecográfico é considerado “uma tecnologia

11 PATER, Ruben. *Políticas do design: um guia (não tão) global de comunicação visual*. São Paulo: Ubu, 2020. p. 83.

12 FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 1: a vontade de saber*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

célebre por ser descritiva, mas que não é senão prescritiva”.<sup>13</sup> Com isso, conclui-se que o gênero enquanto estrutura hegemônica colonial é pautado em uma perspectiva binária e hierárquica.

Essa visão de infância ainda é regra em diversos espaços de poder. A corporeidade – e, conseqüentemente, a sexualidade – é silenciada por toda uma sociedade normativa e regulatória pautada na binaridade. Contudo, como enfatiza Butler (2003),<sup>14</sup> onde há repressão, há, necessariamente, resistência. A criança dissidente é um desses exemplos. Com o avanço dos meios comunicativos, temos uma grande disseminação de muitas informações sobre debates de gênero, sexualidade, corporeidade e performance e, ainda por cima, uma representatividade que traz coragem e identificação a todas as crianças dissidentes. Entretanto, nem sempre temos meios informativos que pensam e refletem sobre seus papéis sociais, assim como a ex-ministra Damares, que enxerga gênero pautado em normas regulatórias, como em sua famosa frase: “Menino veste azul e menina veste rosa”.<sup>15</sup> Jésio Zamboni, doutor em educação, a partir desta complexa conjuntura, reflete como a criança dissidente é um corpo que resiste às normatizações, à disciplinarização.

O infante, aquele que não fala por si próprio, é desmontado pelas traquinices das crianças que ousam produzir uma multiplicidade de signos, por meio dos quais escapam à regulação social. Abalando o modelo de infância, constituído na modernidade ocidental principalmente pelos aparelhos de controle familiar e escolar, [...] convocam a pensar a criança para além do padrão instaurado pela moral burguesa. Evidencia-se, então, que as crianças não são infantis desde sempre. Elas são alvo de um processo de infantilização que,

13 PRECIADO, Paul. *Multidões queer: notas para uma política dos anormais. Estudos Feministas*, Florianópolis, p. 130, 2017.

14 BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad.: R. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

15 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/menino-veste-azul-menina-veste-rosa-diz-damare-alves-em-video-23343024>. Acesso em: 7 nov. 2023.

paradoxalmente, possibilita se tornarem adultos submetidos à organização social.<sup>16</sup>

Contudo, por ser uma infância que “escapa”, paga-se um preço alto por simplesmente existir, sobretudo quando falamos de crianças transgêneras. Ainda ocorrem a violência, a expulsão e a rejeição, sendo tais crianças postas na abjeção da sociedade. Letícia Nascimento (2021),<sup>17</sup> transfeminista, dialoga dizendo que mulheres transexuais e travestis tiveram sua infâncias roubadas, pois a vigilância binária dos gêneros produz violências constantes, tratando de impedir que crianças trans tenham uma infância livre, dado o não pertencimento ao domínio socialmente estabelecido.

Nos últimos anos (2019-2022), tivemos um governo que corroborou com a internalização da matriz cis-heteronormativa. Quando um ex-presidente diz “Tem que deixar de ser um país de maricas”,<sup>18</sup> mobiliza uma mensagem há muito ouvida por crianças e adolescentes em todo o Brasil: não seja marica, boiola, baitola, *viado*, mariquinhas, bicha; por conseguinte, não seja uma criança *viada*! Conforme sugere Preciado, a infância/criança dissidente denota uma possibilidade de questionar e desestabilizar o ideal de construção de masculinidade e feminilidade regido pela heterossexualidade compulsória. Por isso há uma constante vigilância sobre os modos e comportamentos de meninos e meninas a partir da reiteração de expressões discursivas como “menino não chora”, “isso é coisa de menina” etc. Esses enunciados não podem ser entendidos como meras expressões anedóticas; pelo contrário, são operações discursivas que condensam imagens, configuram práticas, expressando uma visão heterocentrada e binária na gestão e na produção dos corpos sexuados, excluindo

<sup>16</sup> Zamboni, 2017, p. 850.

<sup>17</sup> Nascimento, L. 2021.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/11/10/bolsonaro-diz-que-brasil-tem-de-deixar-de-ser-pais-de-maricas-e-enfrentar-pandemia-de-peito-aberto.ghtml>. Acesso em: 7 nov. 2023.

e não reconhecendo a legitimidade de outras possibilidades de ser e de existir, ainda na infância.

Durante a exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, inaugurada em 15 de agosto de 2017, no espaço Santander Cultural, em Porto Alegre, foram expostas 223 obras de 84 artistas brasileiros. Neste acervo, duas obras chamaram a atenção dos grupos que a atacaram e requereram seu encerramento, que foram as obras *Travesti da lambada* e *deusa das águas* e *Adriano Bafônica* e *Luiz França de She-rá*, ambas de 2013.



**FIGURA 1.** *Travesti da lambada* e *deusa das águas*. Autor: Bento Leite, 2013.



**FIGURA 2.** Adriano Bafônica e Luiz França de She-rá. Autoria: Bento Leite, 2013.

Criadas pelo artista Bento Leite, homem trans, elas fazem parte da série *Criança viada*, inspirada no tumblr homônimo. O tumblr *Criança viada* foi inventado pelo jornalista Iran Giusti em 2012 e tinha como objetivo a divulgação de fotografias pessoais de adultos em sua fase de infância desconstruindo expressões de gênero tidas como normais e naturalizadas. Considerando que a fotografia tem um papel preponderante no registro da imagem e na (re)produção da memória, o tumblr tornou-se um espaço profícuo para a recriação de imagens da infância que provocam o sistema heteronormativo e incomoda as memórias apaziguadas de que a infância é um tempo vazio de desejos e expressões de gênero.

A partir desse exemplo, entendemos que tal ação reguladora de gênero evidencia a incidência do poder e do saber normatizador e normalizador dos corpos sexuados e generificados que atuam na manutenção da ordem binária da economia significativa da heterossexualidade.<sup>19</sup> No discurso neoconversador mobilizado contra o *Queermuseu*, além de acusar as imagens de propagar uma sexualização da infância, podemos entender como um contra-ataque as tentativas de potencializar outros modos de existência que transgridam os arquétipos de masculinidade e de feminilidade.

Consonante a Judith Butler (2003), em uma sociedade forjada e estruturada na heterossexualidade compulsória, toda e qualquer performance de gênero considerada “inadequada” e/ou dissidente na ordem binária provoca uma “perturbação” no sistema sexo/gênero e, em alguma medida, almeja escapar da teia de sentidos, práticas e discursos que configuram corpos sexuados, dóceis e heterocentrados. Logo, quando uma criança age de modo a embaralhar os signos historicamente atribuídos como masculino e/ou feminino, evidencia que os nossos corpos “nunca cumprem completamente as normas pelas quais se impõe sua materialização”<sup>20</sup>. Uma reação heterocentrada em nome da suposta defesa da infância e da família se materializa por meio de discursos moralizantes e de práticas censórias retificadoras da ordem e dos “bons costumes”.

O design como ferramenta da cis-heteronormatividade tem caído em mãos que corroboram com discursos regulatórios. O projeto de design, enquanto manifestação de linguagem, não é neutro<sup>21</sup> e consiste em um jogo de subjetividade e objetividade, em que o designer precisa manipular os discursos, gerando um processo de significação. Dessa forma, delinea-se o papel social

19 BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. (R. Aguiar, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

20 BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo, N-1 Edições, 2019, p. 16.

21 ALMEIDA JUNIOR, Licínio; NOJIMA, Vera. *Retórica do design gráfico: da prática à teoria*. São Paulo: Blucher, 2010.

do designer, que, por meio de seus projetos, busca influenciar atitudes, conhecimentos e o comportamento dos indivíduos.<sup>22</sup>

O designer reproduz preconceitos de gênero sobre o projeto ou não dá importância para a questão. Por conseguinte, acaba contribuindo para a perpetuação de estereótipos sexistas e culturalmente enraizados, muitas vezes deixando de levar em conta as necessidades reais de seus usuários e da sociedade como um todo. Desse modo, o design tem se baseado, muitas vezes, em paradigmas patriarcais e sexistas, desenvolvendo peças reprodutoras desses discursos.

Se procurarmos em uma loja de brinquedos, de roupas, acessórios ou material escolar, perceberemos que a generificação do ambiente já está imposta por divisão do próprio espaço entre uma ala de objetos masculinos e outra de femininos, mas quando nos aproximamos da parte infantil, fica nítida a divisão de gênero por cor, formas, tipografia, embalagem, e por aí vai.

O acúmulo de objetos da mesma cor demonstra o quão marcante é a coesão discursiva do design que reforça a relação cor *versus* gênero, mesmo se tratando de culturas distintas, em um processo de construção artificial de gênero, que incide diretamente na forma como os corpos operam.<sup>23</sup>

Essa diferença, aparentemente simples, demonstra como produtos com funções iguais, por meio do design, definem diferentes identidades de gênero. Dobson e Dobson (2016) pontuam, em seu artigo, que a sociedade tem se tornado cada vez mais voltada para os símbolos visuais, por isso os designers precisam se conscientizar de sua responsabilidade no impacto gerado por tais artefatos na sociedade.<sup>24</sup> Adotar símbolos que estão ultrapassados e

**22** FRASCARA, Jorge. *Diseño gráfico para la gente*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2000.

**23** BORGES, Laila. *As formas que moldam gêneros: o design como tecnologia de gênero no projeto de brinquedos infantis*. Dissertação (Mestrado em Gênero) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA. Salvador, 2017.

**24** DOBSON, Terry; DOBSON, Saeri. Tip of the Icon: Socially Symbolic Indexical Signage. *Dialectic*, v. 1, n. 1, p. 61-90, 2016.

não considerar seus significados aumenta o risco de corroborar conceitos pejorativos e deturpados, fazendo com que exista um reforço de que um objeto é destinado a uma pessoa pela condição de gênero.

Além de algumas régua que medem o masculino e o feminino, temos também brinquedos que reforçam um estereótipo, que colocam no imaginário da criança qual papel ela deve se acostumar a exercer, por exemplo, um conjunto de cozinha para meninas e um autódromo para meninos. A partir disso não podemos esquecer, porém, que a criação de produtos está ligada diretamente à sua comercialização e, conseqüentemente, espera-se que eles gerem lucro a quem produz.<sup>25</sup>

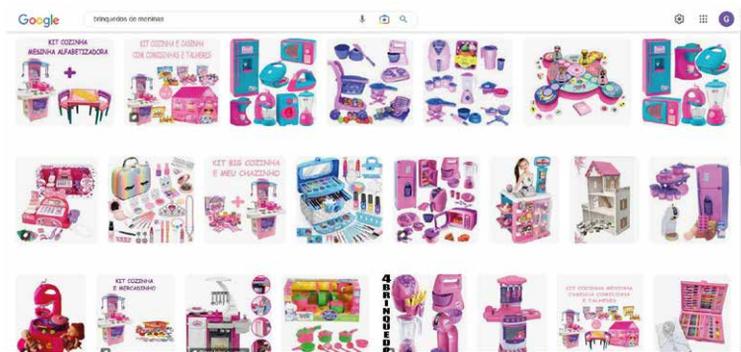
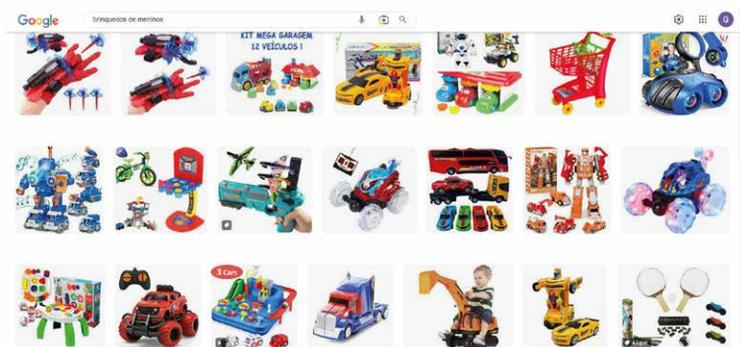


FIGURA 3. Print do Google – pesquisa por brinquedos de meninas

25 FORTY, Adrian. *Objeto de desejo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



**FIGURA 4.** Print do Google – pesquisa por brinquedos de meninos.

É nítida a diferença do que meninas e meninos podem brincar. Uma simples busca do Google mostra como os algoritmos já estão condicionados a certas categorias. Em relação a cor, temos, na Figura 3, uma escala de rosa contendo mais rosa pastel para designar brinquedos de menina. Já na Figura 4, temos azul e vermelho, porém são muito mais coloridas e vibrantes as cores que designam brinquedos para meninos.

Os brinquedos ditos para meninas remetem ao ambiente doméstico e de cuidado, com objetos de cozinha e bonecas. Já os brinquedos ditos para meninos mobilizam carros, bonecos de super-heróis, instigando um universo de aventuras — fora do ambiente doméstico. Todos os modos de demarcação de expectativa social do que seriam a mulher e o homem ideal e questões relativas à feminilidade e à masculinidade produzidas a partir de representações racializadas e heteronormativas.

O design, por si só, não é o vilão. As suas práticas são atravessadas por estes discursos, e o que o design pouco crítico faz é reproduzir as normas em suas materializações. Importante matizar isto, entendendo-o aqui não como o vilão, mas como um campo indissociável de seu contexto político e social. Porém o design ainda nos influencia na maneira como vemos o mundo, deixando então de ser visto como mera expressão criativa, uma vez que “provoca efeitos muito mais duradouros do que os produtos

efêmeros, porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar”.<sup>26</sup>

O conceito que entendemos, por meio de formas e cores, é tão interiorizado e tão disseminado culturalmente que nos parece que aquele objeto foi desenhado levando em consideração apenas a realidade natural das coisas, aprisionando-nos em uma forma imaginária de existência, em produções ideais do sistema sexo/gênero: as categorias mulher e homem, duas ficções da existência.

Com isso, torna-se, pois, fundamental que os itinerários de gênero e sexualidade estejam nos currículos e planos de educação também do design, apresentados como o primeiro passo para obtermos a inclusão de crianças dissidentes. A inclusão não se limita somente à matrícula, mas às estratégias de ensino, aprendizagem e de permanência dessas pessoas no espaço escolar e em outros lugares, como a universidade e o mercado de trabalho. É preciso trazer para o debate a compulsividade de doutrinação de corpos, pois mal nascemos e já sofremos regulações das instituições de poder, que reforçam o que é certo e o que é errado.

Torna-se fundamental educar *queerizando*.<sup>27</sup> Assim, a centralidade também abarca as pessoas que normalmente são marginalizadas pelo design, usando práticas colaborativas e criativas para encarar os desafios mais profundos que nossas comunidades enfrentam, aplicando práticas sem reforço de gênero para que, ao decorrer de nossas vidas trans, não precisemos passar por situações que tornem ainda mais abjeta nossa existência.

**26** FORTY, Adrian. *Objeto de desejo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 12.

**27** PORTINARI, Denise. *Queerizar o design*. Arcos Design. Rio de Janeiro: PPD ESDI-UERJ. Edição especial Seminário Design.com, Outubro 2017. p. 1-19.

# Por um sonho de cidade socialmente justificável:

a exposição "Atravessar o presente" na  
ESDI/UERJ e os enfoques do Museu da  
Maré e do Museu das Remoções

**Gustavo Cossio**

## Apresentação

Ao conjecturar sobre “o que vem depois da farsa”, nos âmbitos da pós-verdade e da pós-vergonha, Foster (2021) aponta os influxos dos movimentos sociais nas instituições da esfera cultural e a revitalização parcial de museus e universidades. Esses fatores ensejam o exercício de “nossa pequena influência” em “possíveis locais de resgate da esfera pública, em que, ao menos em princípio, podem-se expressar críticas e se propor alternativas”.<sup>1</sup> O historiador e crítico de arte cita movimentos como o *Occupy Wall Street* e a tomada de consciência sobre a ordem plutocrática; o *Black Lives Matter* e a reação à base colonialista e à hierarquia racialista de grandes museus; e o *#MeToo* e a crítica renovada às estruturas machistas e patriarcais. Logo, esses ventos podem significar um contraponto à burocratização e ao conservadorismo que são, frequentemente, estruturantes das instituições culturais e de ensino.

Consoante ao enunciado de Foster (2021), o grupo de pesquisa e extensão CURA – Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura, da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – ESDI/UERJ, tem como objetivo principal o desenvolvimento de estudos e ações que contribuam como mitigadores do histórico abismo social nas cidades do agora. Desse modo, a proposta do grupo reside em somar esforços para recobrar a saúde das cidades e das construções e, assim, prestar apoio para suturar as feridas abertas pela desigualdade social.<sup>2</sup> Assim, a etapa de planejamento da exposição *Atravessar o presente* se deu a partir de abril de 2022, na modalidade remota por

- 1 Foster, H. *O que vem depois da farsa? Arte e crítica em tempos de debacle*. São Paulo: Ubu, 2021, p. 11.
- 2 O grupo CURA/ESDI/UERJ é coordenado pelo Prof. Dr. André Luiz Carvalho Cardoso, está cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e articula as seguintes linhas de pesquisa: 1) Atravessamentos contemporâneos entre arquitetura, cidade, design e arte no limiar da cultura; 2) Arquitetura, urbanismo e decolonialidades; 3) Habitação social e direito à cidade; e 4) Tecnologias com-divididas: convergências entre saberes acadêmicos e saberes autóctones.

videoconferências semanais, em razão da pandemia de covid-19. Inicialmente, a mostra ocorreu como parte da programação do seminário Design e Cidade, integrante do 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – P&D Design, organizado pela ESDI/UERJ e pela Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-Rio, realizado ao final de outubro do mesmo ano.<sup>3</sup> Nessa conjuntura, o objetivo geral da exposição foi relacionar a ideia de cidade com o design e as expansões do campo nos domínios da arte e da arquitetura no limiar da cultura.

De modo a contextualizar as balizas teórico-práticas atinentes ao planejamento e à curadoria da mostra *Atravessar o presente* e do núcleo expositivo MUSEORESISTÊNCIA, este capítulo é brevemente introduzido pelas noções de educação patrimonial e ação cultural e, para tanto, a investigação busca respaldo no material didático do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (2014), além do referencial do especialista em política cultural José Teixeira Coelho.<sup>4</sup> Na sequência, é traçada uma síntese sobre museologia social — com base no aporte teórico dos museólogos Mário Chagas<sup>5</sup> e Judite Primo<sup>6</sup> —, e sobre a abordagem do design social em conformidade com os docentes,

3 O P&D Design constitui o evento acadêmico mais longo da área, no país, e enfoca as variadas dimensões do campo, sejam essas de cunho teórico, histórico, metodológico, tecnológico, pedagógico ou social.

4 Teixeira Coelho, J. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

5 Chagas, M.; Gouveia, I. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, Santa Catarina, v. 27, n. 41, p. 9-22, 2014; Chagas, M. et al. A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. *Cadernos de Sociomuseologia*. v. 55, n. 11, 2018.

6 Primo, J. O social como objecto da museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa, Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 47, n. 3, 2014.

pesquisadores e extensionistas Renata Araújo,<sup>7</sup> Glaucinei Corrêa,<sup>8</sup> Márcia Bergmann e Cláudio Magalhães.<sup>9</sup> Por sua vez, a museóloga Marília Xavier Cury<sup>10</sup> e os designers e arquitetos Jan Lorenc, Lee Skolnick e Craig Berger<sup>11</sup> informam a respeito de design de exposição. Após a apresentação dos parceiros Museu da Maré e Museu das Remoções, o relato sobre a exposição *Atravessar o presente* enfatiza o núcleo formado por essas instituições culturais comunitárias e os desdobramentos do projeto em ações educativas.

### Do fórum de ideias à zona de contato: museologia social e design social em diálogo

Concernente ao caráter mediador da educação patrimonial, o IPHAN (2014) destaca que as políticas de preservação se inserem em um campo de conflito e negociação.<sup>12</sup> Nas regiões metropolitanas, a especulação imobiliária substitui edificações e espaços sociais, segrega populações e limita o usufruto dos ambientes públicos e comunitários. Com efeito, o desequilíbrio de representatividade em termos de origem étnica, social e cultural

- 7 Araújo, R. M. E. Um olhar sobre o design social e a prática do design em parceria. In: Oliveira, A. J.; Franzato, C.; Del Gaudio, C. (orgs.). *Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil*. São Paulo: Blucher, 2017.
- 8 Corrêa, G. R. Design social: uma experiência de desenvolvimento de projetos a partir de demandas reais. 13º Congresso Brasileiro de Pesquisa em Design – P&D Design. Joinville: Univille. *Anais do 13º P&D Design 2018*. São Paulo: Blucher, 2018.
- 9 Bergmann, M.; Magalhães, C. Do desenho industrial ao design social: políticas públicas para a diversidade cultural como objeto de design. *Estudos em Design*, PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 51-64, 2017.
- 10 Cury, M. X. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006.
- 11 Lorenc, J.; Skolnick, L.; Berger, C. *What is Exhibition Design?* Hove: Rotovision, 2010.
- 12 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos*. Brasília: IPHAN, 2014.

provoca uma crise de legitimidade e uma baixa identificação da população com o conjunto do que é reconhecido oficialmente como patrimônio cultural. Logo, interessa conceber as práticas educativas em sua dimensão política, em ações pautadas pelo respeito à diversidade cultural:

A Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera ainda que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais.<sup>13</sup>

Assim, o IPHAN (2014) defende que essas práticas não possuem um fim nelas mesmas e compõem partes de processos educativos.<sup>14</sup> Em vista desses pressupostos teóricos e da exposição aqui em análise, torna-se pertinente estabelecer um nexo com o que Teixeira Coelho<sup>15</sup> ensina sobre a ideia de ação cultural. O autor cita o princípio de utilidade, registrado por Mário de Andrade,<sup>16</sup> para quem toda a arte brasileira que não se organizasse seguindo esse modo seria vã, pedante, diletante e idealista. A expressão não vingou, mas o desejo de fazer da arte e da cultura instrumentos deliberados de mudança das pessoas e do mundo permaneceu, sob a denominação de ação cultural. Trata-se de “usar o modo operativo da arte — livre, libertário, questionador, que

**13** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Educação Patrimonial*, p. 19.

**14** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Educação Patrimonial*.

**15** Teixeira Coelho, J. *O que é ação cultural*.

**16** Mário de Andrade (1893-1945) nasceu em São Paulo x SP e foi poeta, músico, historiador de arte, crítico e fotógrafo, de reconhecida contribuição na literatura brasileira moderna.

carrega o espírito da utopia — para revitalizar laços comunitários corroídos e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante”.<sup>17</sup> Ao filiar a ação cultural contemporânea ao antigo pensamento utópico, mesmo em tempos nos quais a utopia parece sepultada, o pesquisador considera que a arte ainda constituiu a fronteira final contra a barbárie.

Já no que se refere à museologia social, Chagas e Gouveia (2014) sublinham os compromissos éticos, especialmente no que diz respeito às dimensões científicas, políticas e poéticas dos museus e do patrimônio:

A museologia social, na perspectiva aqui apresentada, está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros. Seria possível dizer que toda museologia é social, se toda museologia, sem distinção, estivesse comprometida do ponto de vista teórico e prático com as questões aqui apresentadas; mas isso não acontece, não é verdade e sobre esse ponto não devemos e não podemos ter ingenuidade.<sup>18</sup>

Portanto, Chagas et al. (2018) informam que se trata de uma perspectiva libertária, que vai na contramão dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras, no âmbito das instituições culturais. Ao abordar o social como objeto da museologia, Primo (2014) distingue o Museu Templo — o templo das musas, com a ênfase no objeto e o foco na coleta, preservação, na interpretação e na exposição dos artefatos — e o Museu Fórum, o fórum de ideias, de debate público em torno de questões sociais, políticas e culturais relevantes

<sup>17</sup> Teixeira Coelho, J. *O que é ação cultural*, p. 33-34.

<sup>18</sup> Chagas, M.; Gouveia, I. *Museologia social*, p. 17.

para a sociedade.<sup>19</sup> Enquanto o primeiro seria o local dos vencedores e dos grandes feitos, o segundo seria o local de gestão e fomento da ação museológica socialmente comprometida com os indivíduos e com os seus patrimônios e, na perspectiva da educação para a cidadania, com a mudança social.

A autora retoma o termo “pessoa-recurso”, cunhado por Hugues de Varine,<sup>20</sup> para designar o papel do museólogo nessa seara: “um agente de intermediação entre a ação comunitária e a instituição museológica, na relação de apropriação e de interpretação dos códigos de identidade coletiva, tendo por fim último a promoção do desenvolvimento coletivo de âmbito sociocultural”.<sup>21</sup> Nesse viés, a pesquisadora salienta que a valorização do social no campo museal incide na superação de traumas/recalques culturais e, para além da sistematização técnica da cultura, as pesquisas e as exposições são realizadas no sentido de tornar atual a vida social, sem a perda das referências culturais que a caracteriza:

O social passa então a ser priorizado em relação aos conteúdos museológicos, às formas de acessibilidade/metodologias de trabalho e destinatários e/ou participantes do processo museológico. O novo museu, nas suas diferentes formas e tipologias, ao trabalhar com o social pretende responder aos dilaceramentos da vida cultural e social. O social é então totalmente reinvestido na vida das comunidades, tornando-se o objeto das ações culturais.<sup>22</sup>

Enquanto processo educativo integrante da ação cultural, a exposição constitui o que Cury (2006) denomina um espaço de educação informal:

**19** Primo, J. O social como objecto da museologia.

**20** Hugues de Varine (1934) nasceu na França, é museólogo, foi diretor do Conselho Internacional dos Museus x ICOM (1965-1974) e tornou-se reconhecido pela contribuição teórico-prática em torno da museologia social.

**21** Primo, J. O social como objecto da museologia, p. 7.

**22** Primo, J. O social como objecto da museologia, p. 9.

A exposição é conteúdo e forma, sendo que o conteúdo é dado pela informação científica e pela concepção de comunicação como interação. A forma da exposição diz respeito à maneira como vamos organizá-la, considerando a organização do tema (enfoque temático e seu desenvolvimento), a seleção e articulação dos objetos, a elaboração de seu desenho (elaboração espacial e visual), associados a outras estratégias que juntas revestem a exposição de qualidades sensoriais.<sup>23</sup>

Ainda em conformidade com a museóloga, conceber e montar uma exposição significa construir e oferecer uma experiência de qualidade para o público. Segundo Lorenc, Skolnick e Berger (2010), o design de exposição, enquanto modalidade de projeto, tem o objetivo de contar uma história sobre o significado de um conceito ou tema, um objeto, um espaço, um evento, uma figura histórica, e assim por diante.<sup>24</sup> A informação é expressa sob o modo de exposição, que, por sua vez, é composta por um local, artefatos físicos, imagens e meios audiovisuais e, muitas vezes, conta com recursos interativos. De acordo com os autores, os profissionais que desenvolvem as mostras devem estar familiarizados com questões concernentes ao espaço, à tecnologia, aos *displays* e aos materiais, no sentido de empregar recursos gráfico-visuais a serviço de determinada narrativa. No que se refere ao design gráfico, o profissional ocupa-se da identidade visual da exposição, que se estende da marca ao catálogo e ao material promocional, como *press kits*, *folders* e cartazes, e contribui também com o desenvolvimento de sistemas de interação humano-computador, vídeos e *websites*. Além disso, o designer planeja o material instrucional, de modo a apresentar as informações sobre o conteúdo.

Na exploração de inter-relações entre as áreas do design e da museologia, na concepção do social como objeto de pesquisa e desenvolvimento, Cossio, Cardoso e Almendra (2021)<sup>25</sup> referenciam

<sup>23</sup> Cury, M. X. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*, p. 42-43.

<sup>24</sup> Lorenc, J.; Skolnick, L.; Berger, C. *What is Exhibition Design?*

<sup>25</sup> Cossio, G.; Cardoso, A. L. C.; Almendra, R. A. Diálogos introdutórios entre design social e museologia social. 1º Colóquio Design e Memória, D-Memo/

a elaboração teórica de Araújo (2017) sobre a condição contemporânea que abarca fatores como o aumento da população, a crise ambiental e a discussão sobre consumo consciente, o que, por conseguinte, indica que talvez tenhamos chegado ao momento do social: o entendimento da força do indivíduo e suas ações, bem como das relações entre indivíduos e grupos.<sup>26</sup> Logo, o designer tem papel relevante na busca pelo desenvolvimento sustentável e pela inclusão social. A pesquisadora menciona que o conceito de design social tem sido motivo de polêmica para alguns profissionais, ao mesmo tempo que tem servido de conforto e motivação para tantos outros. Ademais, a especialista reforça aspectos como a função social do design e os contextos de projeto, com o enfoque no fator humano e em questões sociais, de modo a justificar e distinguir a abordagem do design social.

Nesse sentido, Corrêa (2018)<sup>27</sup> compreende a temática na relação entre ensino e extensão universitária e cita Araújo (2017)<sup>28</sup> para corroborar a ideia de design social enquanto desenvolvimento de projeto alicerçado no seguinte tripé: a) a participação das pessoas ou grupo no processo — não é “feito para”, mas “feito com”; b) o atendimento das demandas de determinado grupo social — questões sociais; e c) o foco no processo. Em conformidade com Camillo et al. (2018), design social não constitui uma especialidade ou habilitação, mas uma abordagem sociopolítica transversal às diversas subáreas do design, que articula os conhecimentos do campo com os interesses de grupos sociais e de comunidades, de modo compatível com as ideias de sustentabilidade econômica, social e ambiental. Os autores destacam os aspectos socialmente relevantes da pesquisa-ação, com o objetivo de promover a coparticipação comunitária nos processos de

UEMG. *Anais do 1º Colóquio Design e Memória*. Sobrado: Belo Horizonte, 2021.

**26** Araújo, R. M. E. Um olhar sobre o design social e a prática do design em parceria.

**27** Corrêa, G. R. Design social.

**28** Araújo, R. M. E. Um olhar sobre o design social e a prática do design em parceria.

coleta, sistematização e interpretação dos dados da realidade vivenciada e observada.

Por sua vez, Bergmann e Magalhães (2017) refletem acerca das interlocuções entre design social, políticas públicas e diversidade cultural e evidenciam que a inclusão do design no pensamento estratégico do sistema, que apoia a cultura, demanda orientação para governança flexível para processos criativos compartilhados e para práticas cidadãs comprometidas com o espírito do comum.<sup>29</sup> Assim, os articulistas anotam as possibilidades de interface da atividade projetual com a cultura das minorias, com a transformação da paisagem midiática, com o patrimônio cultural e com a economia criativa enquanto fatores do social como objeto do design. Não obstante, os autores mencionam a resistência dos designers na participação política, bem como a posição ambígua dos governos em relação à profissão, que carece de reconhecimento institucional e jurídico, sendo a regulamentação necessária para inserir a categoria em processos de elaboração de políticas públicas em variadas áreas, assim como na cultura e nas questões da diversidade.

Nos diálogos entre design social e museologia social, Cossio, Cardoso e Almendra (2021) articulam essas abordagens com a noção de zona de contato,<sup>30</sup> em conformidade com o postulado de Clifford (2016).<sup>31</sup> O antropólogo resgata o termo cunhado por Pratt (1999), para quem a zona de contato seria o espaço no qual os grupos separados por disjunções históricas e geográficas se encontram.<sup>32</sup> Trata-se da maneira como os laços sociais vão se fazendo por entre linhas de diferença de hierarquia e de pressupostos conflituosos ou não compartilhados. Logo, a invisibilidade

**29** Bergmann, M.; Magalhães, C. Do desenho industrial ao design social.

**30** Cossio, G.; Cardoso, A. L. C.; Almendra, R. A. Diálogos introdutórios entre design social e museologia social.

**31** Clifford, J. Museus como zonas de contato. Trad. A. B. de Souza, V. Prates. *Periódico Permanente*. n. 6, fev. 2016.

**32** Pratt, M. L. A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco. *Travessia*, n. 38, 1999.

de grupos colonizados e subalternos na consciência de um grupo dominante não seria entendida como tal, mas como copresença. Na seara da museologia, Clifford (2016) sustenta:

Uma perspectiva de “contato” destaca como os sujeitos são constituídos e as relações que têm uns com os outros. Ela enfatiza a copresença, a interação, inter-relacionando entendimentos e práticas, muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas. Quando os museus são vistos como zonas de contato, sua estrutura organizacional enquanto coleção se torna uma relação atual, política e moral concreta — um conjunto de trocas carregadas de poder, com pressões e concessões de lado a lado.<sup>33</sup>

Desse modo, importa salientar o papel dos museus comunitários enquanto trincheiras das resistências urbanas e o acréscimo ao debate sobre a ideia de cidade, a exemplo de dois parceiros da mostra *Atravessar o presente*: o Museu da Maré e o Museu das Remoções, ambos localizados na cidade do Rio de Janeiro (RJ).<sup>34</sup>

### **Os elementos da identidade cultural do Complexo da Maré e o lema “memória não se remove” da Vila Autódromo**

O Museu da Maré foi saudado pela imprensa à época da abertura na zona norte da capital fluminense, em razão do ineditismo de um museu sediado em um grande complexo de favelas, construído e administrado pela comunidade local. Nesse sentido, Vieira (2006) aborda o histórico da instituição:

**33** Clifford, J. Museus como zonas de contato, p. 5.

**34** Entre os demais museus comunitários da capital fluminense, vale citar: Museu da História e Cultura Afro-brasileira – MUHCAB; Museu de Favela – MUF (Pavão-Pavãozinho e Cantagalo); Museu do Horto; Museu da Rocinha Sankofa; Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos; Museu da Limpeza Urbana COMLURB – Casa de Banhos Dom João VI; e Museu Aberto do Morro da Providência.

Já antes da inauguração, moradores contribuíram com a doação de fotos e objetos pessoais que desejavam ver integrados ao acervo, e para definir a linha museográfica a ser adotada, promover a escolha dos objetos e estimular a montagem da exposição foi constituído o “Fórum Museu da Maré”, que contou na reunião de fundação, com a participação de cerca de cem pessoas, entre moradores e integrantes do movimento comunitário local.<sup>35</sup>

Assim, o museu foi fundado em maio de 2006, com a presença do então ministro da Cultura, Gilberto Gil. Hoje, a exposição permanente divide-se em doze tempos, “ressignificando o tempo cronológico que tem nesse número uma especial referência, pois são doze as horas do relógio e os meses do ano”:<sup>36</sup> o tempo da água, da casa, da migração, da resistência, do trabalho, da fé, da feira, da festa, do cotidiano, da criança, do medo e do futuro. A Figura 1 ilustra uma parte da mostra principal.



**FIGURA 1.** Vistas do espaço do Museu da Maré: o tempo da água. Fonte: banco de imagens do autor (2019).

Ademais, vale mencionar que o Museu da Maré cumpre “um importante papel social, o de questionar, suscitar o debate e a reflexão e ao mesmo tempo provocar os mais diversos sentimentos, expondo os preconceitos e representações existentes sobre as favelas no contexto social da cidade”.<sup>37</sup> A seguir, a Figura 2

**35** Vieira, A. C. P. Da memória ao museu: a experiência da favela da Maré. II *Encontro Regional de História*, Rio de Janeiro, ANPUH-RJ, p. 1, 2016.

**36** Vieira, A. C. P. Da memória ao museu, p. 7.

**37** Vieira, A. C. P. Da memória ao museu, p. 2.

apresenta elementos da identidade cultural local, resultante de oficinas de estêncil realizadas pela equipe do museu junto a grupos de adolescentes.



**FIGURA 2.** Representação em estêncil dos itens de valor histórico-cultural da Maré: a) candeeiro; b) pente quente; c) símbolo de resistência; d) rola-rola; e) Dona Orosina; f) quadro; g) bica d'água; h) cartucho de balas; i) mulher com lata d'água; j) homem com balaio; k) lavadeira; l) balança d'água; m) palafitas. Fonte: arquivo Museu da Maré (2019).

A instituição vem se tornando um ponto de referência da memória da comunidade, em um processo que visa o fortalecimento da relação dos habitantes com o território. Nesse aspecto, consoante a Abreu e Chagas (2007), a centralidade da atuação do Museu da Maré não reside na ação preservacionista, e sim na vida social dos moradores e nos processos de comunicação para dentro e para fora da favela:

Trata-se, a rigor, de um museu impregnado de humanidade, de um museu que sendo da comunidade rompe com a lógica do gueto, de um museu com excepcional valor simbólico, notável capacidade de comunicação e que, por tudo isso, torna-se a expressão viva de uma utopia museal de cidade que somente será construída se formos capazes de integrar as narrativas que formam seu rico acervo: as narrativas das camadas populares.<sup>38</sup>

**38** Abreu, R.; Chagas, M. Museu da Favela da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. *Revista Musas. IBRAM*, 2007, p. 5.

Desse modo, os pesquisadores apontam que a entidade desafia a lógica convencional da musealização em torno do acúmulo de bens culturais e da ênfase em narrativas monumentais. Em etapa anterior ao planejamento da exposição *Atravessar o presente*, o vínculo inicial entre o PPDESDI/UERJ e o Museu da Maré foi estabelecido por Dias e Cossio (2019)<sup>39</sup> para o desenvolvimento de um projeto em parceria.<sup>40</sup> Na busca pela articulação da abordagem do design social com a museologia social, em um módulo de sete reuniões presenciais, as atividades oportunizaram o diálogo sobre as questões levantadas pela equipe. Os encontros incidiram na pesquisa das necessidades de projeto, no reconhecimento do perfil institucional e da identidade local e, após duas rodadas de geração de alternativas, na efetivação da representação gráfica via *software* do material promocional e comunicacional do Museu da Maré, que, na sequência, foi apresentada pelos designers e validada pelo grupo.

Por sua vez, o Museu das Remoções, também parceiro da mostra *Atravessar o presente*, constitui um museu comunitário a céu aberto, localizado na zona oeste do Rio de Janeiro (RJ). Em uma análise retrospectiva das práticas remocionistas, ocorridas desde o fim do século XIX, e impulsionadas nas décadas de 1960 e 1970 nas favelas da capital fluminense, Peixinho (2021)<sup>41</sup> aponta a gravidade da questão ocasionada pelos megaeventos: a Copa do Mundo FIFA, em 2014, e as Olimpíadas, em 2016.<sup>42</sup> A autora

39 Dias, A.; Cossio, G. Imergir, identificar e empoderar: design social e as ações no Museu da Maré. 5º Simpósio de Pós-graduação em Design da ESDI, Rio de Janeiro, PPDESDI/UERJ. *Anais do 5º SPGD 2019*. Recife: Even3, 2019.

40 Nessa fase, a colaboração entre discentes e equipe do museu aconteceu por ocasião da disciplina de Design Participativo, ministrada pela Prof. Dr<sup>a</sup> Barbara Szaniecki, em 2019/II.

41 Peixinho, L. *O museu e seus usos*: Museu das Remoções grita o indizível. Trabalho de Conclusão de curso de Graduação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2021.

42 Entre os anos de 2009 e 2015, a cidade testemunhou a remoção de cerca de 77 mil pessoas, conforme dados apresentados pela prefeitura no Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro. Desse total, mais

referencia o geógrafo David Harvey sobre a noção de empresariamento urbano – a saber, os efeitos do modelo de gestão pública alinhado aos paradigmas neoliberais. Nessa conjuntura, uma parte dos moradores da Vila Autódromo resistiu ao processo de remoção, ainda que 97% da comunidade tenha sido destruída, com a permanência de apenas vinte famílias. Logo, o Museu das Remoções originou-se da luta comunitária estruturada no âmbito do movimento social e, inicialmente, em articulação com um projeto de extensão do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Anhanguera, coordenado pela professora Diana Bogado. Ao abrir um canal de comunicação libertária na cidade, sob o lema “memória não se remove”, o museu se apresenta como espaço de disputa pela memória popular:

O Museu das Remoções estabelece um tipo de resistência que transcende o campo do poder institucional e das esferas jurídicas do direito à terra e à cidade. Ele se projeta da localidade para a globalidade, e contribui para a difusão de uma mensagem de denúncia das violações sofridas pela comunidade. Ao mesmo tempo, esse museu reúne elementos subjetivos e simbólicos para a continuidade do enfrentamento à prática histórica de exclusão e remoções, que ocorre em diversas cidades do mundo.<sup>43</sup>

As articulistas acrescentam que a entidade é administrada por um coletivo de moradores da Vila Autódromo e colaboradores voluntários das mais variadas formações, na adoção de uma gestão horizontal em grupos de trabalho permanentes ou temporários com a missão de “participar da luta contra as remoções, preservando a conexão simbólica, a memória emocional e as práticas

de 700 famílias foram expulsas da Vila Autódromo, o que incidiu no estabelecimento do Museu das Remoções.

**43** Bogado, D.; Peixinho, L. Na luta pelo direito à moradia nasce o Museu das Remoções. *ecadernos CES*, v. 36, p. 129, 2021.

sociais de comunidades removidas”.<sup>44</sup> A Figura 3 ilustra o processo remocionista da comunidade.



**FIGURA 3.** Aspectos da remoção da Vila Autódromo. Fonte: disponível em: museudasremoco.es.com.

O Museu das Remoções foi fundado no Dia Internacional dos Museus, em 18 de maio de 2016, com base em dois ideais principais: a) preservar a memória das pessoas removidas, assim como suas histórias; e b) servir como instrumento de luta, não apenas por essas pessoas, mas por todos que passam pela ameaça de remoção, compreendendo que a memória é o maior instrumento nessa luta de resistência. Além disso, a instituição tem como objetivo realizar eventos e atividades no âmbito da arte e da cultura, de modo a ensejar a difusão e a reflexão sobre situações de opressão por meio de debates, oficinas, teatro, exposições, projeções, saraus, feiras literárias e os mais diversos tipos de manifestações artísticas. O aspecto atual da comunidade pode ser verificado na Figura 4.

**44** Museu das Remoções. *Plano museológico Museu das Remoções*. Disponível em: museudasremoco.es.com. Acesso em: 17 jan. 2023.



**FIGURA 4.** A Vila Autódromo após as remoções. Fonte: disponível em: museu-dasremocoes.com. Acesso em: 7 nov. 2023.

Na interdisciplinaridade com a prática museológica alicerçada em compromissos éticos – conforme apontaram Chagas e Gouveia (2014)<sup>45</sup> –, a iniciativa do grupo CURA no *campus* Lapa da ESDI/UERJ levou em conta o potencial da aproximação entre arte, arquitetura e design para o compartilhamento da curadoria, do planejamento, da montagem e dos desdobramentos em ações educativas.

### **O núcleo expositivo MUSEORESISTÊNCIA da mostra *Atravessar o presente***

A etapa de planejamento e curadoria da exposição *Atravessar o presente* ocorreu entre abril e outubro de 2022. Em paralelo às definições gerais em torno das parcerias e do conteúdo, o grupo CURA dividiu-se entre duas frentes de trabalho: uma parte da equipe dedicou-se à programação visual e à comunicação, com a elaboração de peças gráficas e a divulgação via redes sociais e canais institucionais, enquanto outros membros responsabilizaram-se pelo design de exposição, com o estudo dos ambientes na área externa do *campus*. Se, por um lado, houve uma restrição de espaço físico para a realização da mostra em ambiente fechado, por outro, a realização em local aberto convergiu com a proposta da exposição, ao ensejar o debate sobre a cidade e

<sup>45</sup> Chagas, M.; Gouveia, I. Museologia social.

suas questões políticas e sociais. Em alusão ao postulado de Foster (2021) acerca do renovado papel das instituições culturais e de ensino,<sup>46</sup> o texto do curador-geral, o professor André Luiz Carvalho Cardoso (2022), menciona:

Atravessar, transpor, rasgar, cortar, varar o presente em movimentos e ações que desestabilizem a lógica perpetrada nas construções de um sistema de poder machista, classista, racista. Redesenhar fronteiras, construir pontes, enxergar nas entrelinhas do presente a possibilidade de expressar críticas e de propor alternativas. Há um papel fundamental que vem sendo retomado por museus e por universidades no resgate da esfera pública. Assim, a exposição *Atravessar o presente*, organizada pelo grupo de pesquisa CURA, da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, busca reiterar essa vocação. O objetivo da exposição é situar a ideia de cidade no debate contemporâneo das emergências sociais e de suas relações com a arte, com o design e com a arquitetura a partir de reflexões em que a sociedade seja o foco principal.

Até quando vamos negar aos indígenas o pensamento tecnológico? Como politizar o design em cartazes, mobiliários e produtos? De que modo se pode ampliar os conceitos normativos, incluindo racialidades e gênero? Por que abandonar praças e ruas ao descaso público? Como descentralizar acessos a museus, para além das zonas privilegiadas da cidade? Essas são algumas das perguntas lançadas pela arte e pelos artistas presentes nesta exposição.

A exposição propõe a ocupação dos espaços abertos da universidade com potentes trabalhos que reivindicam e constroem variadas reflexões sobre o direito à cidade, atuando na transformação do presente, encetando um porvir.<sup>47</sup>

O *campus* Lapa da ESDI/UERJ é de fácil acesso por transporte público, o que inclui a proximidade da estação de metrô Cinelândia. A visitação foi gratuita, de 25 de outubro a 28 de novembro, de

46 Foster, H. *O que vem depois da farsa?*

47 Cardoso, A. L. C. *Texto curatorial da exposição Atravessar o presente*. 1 página. Arquivo do grupo CURA/ESDI/UERJ, 2022.

segunda a sexta-feira, das 8h às 18h, sem fechar ao meio-dia. A Figura 5 apresenta aspectos da identidade visual da exposição.



**FIGURA 5.** Amostra do material gráfico comunicacional. Fonte: arquivo do grupo CURA (2022).

Após a montagem, realizada ao longo de uma semana pelo grupo CURA em conjunto com os parceiros, a abertura da exposição *Atravessar o presente* ocorreu durante o Seminário Design e Cidade do 14º P&D Design 2022, em 28 de outubro, na roda de conversa intitulada *Design e Arquitetura no limiar da cultura*, com as artistas Geisa Garibaldi, do coletivo Concreto Rosa, e Ludmila Brito, do coletivo Gia. A mediação do debate ficou a cargo do professor Marcelo Campos, do curso de Artes da UERJ, e o registro fotográfico dessas etapas consta na Figura 6, a seguir.



**FIGURA 6** Registros da montagem e da abertura. Fonte: arquivo do grupo CURA (2022).

A mostra reuniu uma diversidade de instalações, tanto bidimensionais, como no caso dos lambe-lambes, quanto também

tridimensionais, como no caso de mobiliários e esculturas. A maioria dos participantes atua na produção artística e cultural em viés de contestação política, em temas que abarcam a ideia de cidade em relação a diversos grupos sociais, como mulheres, indígenas, negritude, classes populares e LGBTQIA+. Outrossim, vale informar que alguns artistas atuam individualmente e outros em coletivos e, enquanto determinados profissionais têm certa experiência, houve também oportunidade para iniciantes divulgarem o trabalho, sendo que a maioria dos convidados não possuía relação com a ESDI/UERJ, à exceção de uma mestranda. Desse modo, os cerca de vinte artistas visuais em parceria com o projeto *Atravessar o presente* foram aglutinados em núcleos expositivos, organizados de acordo com objetivos específicos e por afinidade temática.

Em uma perspectiva de gênero, o núcleo *Corpos Anti(cis)têmicos*, sob curadoria de Grassine (2022),<sup>48</sup> então mestrando, destacou que “a ideia de *queerizar* o design consiste em desvelar as práticas atuais, abrindo brechas para que sejam repensadas tais práticas pautadas na cisheteronorma”.<sup>49</sup> Por sua vez, o núcleo *Expressão Gráfica e Vida*, sob curadoria do doutorando André Antonio de Souza (2022),<sup>50</sup> examinou “obras como marcas, *slogans* e fotografias, que, ressignificadas, compõem contranarrativas visuais, gerando reflexões acerca de questões sociais e políticas importantes na atualidade”.<sup>51</sup> Já o núcleo *Desobediência*, que teve a doutoranda Pamela Marques (2022) como curadora,<sup>52</sup> propôs “um olhar desprendido da razão colonial em direção às ações coletivas que, além de lidarem com as questões urgentes do agora,

48 Grassine. *Texto curatorial do núcleo expositivo Corpos Anti(cis)têmicos*. 1 página. Arquivo do grupo CURA/ESDI/UERJ, 2022.

49 Parcerias do núcleo: Bento Ben Leite, Fudida Silk, Guilhermina Augusti, Ira Barillo e Rafael Bqueer.

50 Souza, A. A. *Texto curatorial do núcleo expositivo Expressão Gráfica e Vida*. 1 página. Arquivo do grupo CURA/ESDI/UERJ, 2022.

51 Parcerias do núcleo: Ana Alves, Denilson Baniwa e Tupinambá Lambido.

52 Marques, P. *Texto curatorial do núcleo expositivo Desobediência*. 1 página. Arquivo do grupo CURA/ESDI/UERJ, 2022.

preparam as pessoas para a produção de uma outra forma de vida, solidária, participativa e comprometida com a pluralidade”.<sup>53</sup> Além disso, o núcleo Inscrições Subversivas contou com a curadoria do doutorando Thales Aquino (2022)<sup>54</sup> e ressaltou que “para cada pintura, fotografia, performance, palavra ou oferta exposta há uma égide de oposição afetiva, que de forma sutil, prolongada e indissociada ampara e presentifica semioses com relevante trânsito entre design, arquitetura e sociedade”.<sup>55</sup> A seguir, a Figura 7 apresenta algumas vistas da exposição *Atravessar o presente*.



**FIGURA 7** Vistas da exposição. Fonte: arquivo do grupo CURA (2022).

Não obstante, no debate sobre a cidade nos domínios da arte, da arquitetura e do design, a mostra considerou os enfoques do Museu da Maré e do Museu das Remoções, que juntos compuseram o núcleo expositivo MUSEORESISTÊNCIA, sob a curadoria do doutorando Gustavo Cossio (2022).<sup>56</sup> Após a realização de reuniões na modalidade remota por videoconferência, no

**53** Parcerias do núcleo: Alexandre Vogler, Anna Lemos, Athenas ALN, Concreto Rosa, Gia e Opavivará.

**54** Aquino, T. *Texto curatorial do núcleo expositivo Inscrições Subversivas*. 1 página. Arquivo do grupo CURA/ESDI/UERJ, 2022.

**55** Parcerias do núcleo: André Vargas, Alan Oju, Giu Del Penho, Marcio de Carvalho e Mônica Ventura.

**56** Cossio, G. *Texto curatorial do núcleo expositivo MUSEORESISTÊNCIA*. 1 página. Arquivo do grupo CURA/ESDI/UERJ, 2022.

compartilhamento da curadoria entre o grupo CURA/ESDI/UERJ e as equipes das instituições culturais, foram definidos o conteúdo do núcleo MUSEORESISTÊNCIA e o respectivo texto curatorial:

Este núcleo expositivo oportuniza o (re)conhecimento de *habitats*, artefatos físicos e gráfico-visuais significantes da diversidade na adversidade, enquanto manifestações culturais que têm a luta política pela sobrevivência como questão.

Pelo acesso à vida digna, o Museu das Remoções e o Museu da Maré entrelaçam a abordagem da museologia social com as resistências urbanas, em práticas populares insurgentes na zona de contato delimitada pelo conflito entre o direito à moradia e o direito à cidade *versus* a guerra aos pobres, o racismo estrutural, o empresariamento urbano e demais disjunções históricas e geográficas que operam como marcadores da sociedade brasileira.<sup>57</sup>

Nesse sentido, os profissionais atuantes no Museu da Maré debateram sobre os objetos de valor histórico-cultural e retomaram as oficinas de estêncil e o projeto participativo com Dias e Cossio (2019).<sup>58</sup> Logo, a opção foi pela aplicação dos 16 ícones em lambe-lambe, impressos no tamanho 1 x 1m e nas cores especificadas na atividade inicial com os discentes.<sup>59</sup> A Figura 8 registra essa parte da mostra.

**57** Cossio, G. *Texto curatorial do núcleo expositivo MUSEORESISTÊNCIA*.

**58** Dias, A.; Cossio, G. *Imergir, identificar e empoderar*.

**59** Entre os participantes dos encontros, estavam Cláudia Silva, professora de história da rede pública e coordenadora do museu; Marcelo Pinto Vieira, cenógrafo e figurinista, professor da rede pública, assim como responsável pela cenografia e pela organização do museu; e Thamires Ribeiro, formada em Restauro e Conservação pela EBA/UFRJ, responsável pelas visitas guiadas ao museu.



**FIGURA 8.** A participação do Museu da Maré. Fonte: arquivo do grupo CURA (2022).

Por sua vez, a equipe do Museu das Remoções mencionou a escultura *Doce infância*, produzida em 2016 pelos estudantes Marcos Oliveira e Ana Angélica como parte da disciplina Projeto de Extensão à Comunidade, da graduação de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Anhanguera (*campus* Niterói) sob articulação da professora Diana Bogado. A escultura faz homenagem ao parquinho da Vila Autódromo, destruído pela prefeitura naquele ano, e foi elaborada a partir dos escombros do local. A estrutura de ferro possui 1m40 de altura, 1m19 de largura e 1m19 de profundidade e acompanha três tubos e algumas pedras. Já a *Placa Vila Autódromo* foi produzida pelo museu em 2018, em PVC, com 30cm de altura e 50cm de largura,<sup>60</sup> enquanto a *Placa história do Museu das Remoções*, frente e verso com suporte, tem as dimensões de 1 x 1m. Ademais, duas faixas complementaram o conjunto: “memória não se remove” de 1m90 de largura e 85cm de altura, e

<sup>60</sup> Entre os participantes dos encontros, estavam Luiza de Andrade, colaboradora do museu; Luiz Claudio Silva e Maria da Penha Macena, moradores da Vila Autódromo e cofundadores do museu.

“mais de 650 famílias desapropriadas” de 2m38 de largura e 82cm de altura, como pode ser visto na Figura 9.



**FIGURA 9.** A participação do Museu das Remoções. Fonte: arquivo do grupo CURA (2022).

No que se refere aos suportes da informação para as obras, vale citar a elaboração dos *layouts* via *software*, seguida pela impressão e pela cola na superfície de chapas de madeira, cujo recorte foi efetivado nas oficinas da ESDI. Além de breves textos sobre as obras, as peças contaram com QR Codes que, pela câmera do telefone celular, direcionavam para um material instrucional em vídeos e textos, além dos perfis das instituições culturais parceiras na rede social Instagram.<sup>61</sup> A seguir, a Figura 10 reúne os suportes do núcleo MUSEORESISTÊNCIA.

**61** Links disponibilizados nos QR Codes do núcleo MUSEORESISTÊNCIA: rede social Museu da Maré – <https://www.instagram.com/museudamare>; rede social Museu das Remoções – <https://www.instagram.com/museudasremocoes>; vídeo *Conheça o Museu das Remoções* – <https://youtu.be/zoe9EmxpMU>; vídeo *Construção do Museu das Remoções: doce infância* – <https://youtu.be/boOXeZIsURg>; vídeo *Percurso Virtual – Rua Vila Autódromo* – <https://youtu.be/a7ex56Z7xgU>; texto *Rua Vila Autódromo* – [https://docs.google.com/document/d/1XcZtYnwLoITVMiwobih-FijTXMyEKMdwbwXWo\\_PoVduE/edit](https://docs.google.com/document/d/1XcZtYnwLoITVMiwobih-FijTXMyEKMdwbwXWo_PoVduE/edit).



**FIGURA 10.** Os suportes informacionais. Fonte: arquivo do grupo CURA (2022).

Em matéria publicada na Agenda UERJ (2022), a Diretoria de Comunicação da universidade anunciou a proposta da exposição *Atravessar o presente*.

Na retomada de atividades educacionais e culturais proporcionadas pelo avanço da vacinação, a exposição *Atravessar o presente* traz a comunidade acadêmica para uma reflexão sobre as emergências sociais atuais. Buscando destacar o potencial crítico das artes, do design e da arquitetura, a programação tem como objetivo relembrar o papel dos museus e instituições de ensino como vocacionados para debater a esfera pública.

Com críticas ao modelo vigente de cidade, o evento ocupa locais de convivência comum da universidade. Assim, desenvolve seus trabalhos e expõe suas instalações por todo o espaço da

Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da UERJ, à qual o grupo de pesquisa e extensão organizador, o Cultura Urbanismo Resistência e Arquitetura (CURA), está vinculado.<sup>62</sup>

Já em 19 de novembro, a aula consistiu na visita guiada com o grupo da disciplina de Arte, Arquitetura e Design II, do 3º ano da graduação em Design da ESDI/UERJ. A turma contou com a mediação de integrantes da equipe CURA e corresponsáveis pela curadoria: Prof. André Carvalho, Gustavo Cossio e Grassine. A Figura 11 registra aspectos da visita.



**FIGURA 11.** A visita guiada. Fonte: arquivo do grupo CURA (2022).

Ainda entre as ações educativas da exposição *Atravessar o presente*, o grupo CURA organizou um seminário em duas partes. No dia 23 de novembro, das 8h às 10h, as parceiras do coletivo Fudida Silk<sup>63</sup> ministraram uma oficina na sala do terceiro ano. Na sequência, em 7 de dezembro, das 10h às 12h, na sala de projeções, Maria da Penha Macena compartilhou a história do Museu das Remoções e as vivências na luta da Vila Autódromo, como ilustra a Figura 12.

<sup>62</sup> Agenda UERJ. Exposição *Atravessar o presente*. Disponível em: <https://uerj.br/agenda/24006>. Acesso em: 13 de fev. 2023.

<sup>63</sup> Fudida Silk é um coletivo-cooperativa de artistas trans que se utiliza da serigrafia para capitalizar independentemente de um sistema que privilegia pessoas cis. A experimentação é a base do processo criativo, que resulta em obras que costuram a intersecção entre moda e arte. A subversão de estereótipos de gênero e a relação entre espiritualidade e pessoas LGBT são os principais assuntos.



**FIGURA 12.** Ação educativa com Dona Penha e Luiza de Andrade na ESD1/UERJ. Fonte: arquivo do grupo CURA (2022).

A Dona Penha passou pelo processo remocionista da comunidade às vésperas dos Jogos Olímpicos, tendo sua casa demolida no Dia Internacional da Mulher, em 8 de março de 2016, ficando na rua com a família, lutando pelo direito à moradia e à cidade e, com vizinhos e apoiadores, conseguiu vencer o sistema e permanecer no território. Na palestra ministrada na ESD1/UERJ, Dona Penha ressaltou: “Aprendi com a museologia social que tenho o direito de falar e me manifestar”. As atividades ocorreram junto a estudantes de design e foram abertas à comunidade.

### Considerações para atravessar o amanhã

O que vem depois da farsa? A provocação inicial de Foster (2021)<sup>64</sup> encontrou ressonância no projeto *Atravessar o presente* que, por sua vez, referendou o potencial das intersecções contemporâneas entre arte, arquitetura e design com preocupações sociais. Expressando em outros termos, a iniciativa constituiu um

<sup>64</sup> Foster, H. *O que vem depois da farsa?*

design de exposição social, no âmbito da universidade e de museus concebidos como espaços de crítica e de proposição de alternativas. Entre os resultados das ações, vale salientar o empoderamento de todos os envolvidos, pois a colaboração entre as equipes oportunizou o atendimento aos interesses de uma instituição pública de ensino e de dois museus compreendidos como fórum de ideias, de acordo com Primo (2014)<sup>65</sup>, e como zona de contato, segundo Clifford (2016)<sup>66</sup> e Pratt (1999)<sup>67</sup>. O depoimento da colaboradora do Museu da Maré ilustra as possibilidades da interface entre museologia social e design social, a partir do reconhecimento dos itens de valor histórico-cultural da comunidade:

O processo coletivo de refletir sobre quais cores, alimentos, roupas e estilos musicais representam a Maré foi um dos momentos mais interessantes, deixou ainda mais claro para mim o quanto a Maré é plural. Ver o resultado da comunicação visual, fruto dos diálogos e dinâmicas desenvolvidas entre parte da equipe do Museu da Maré e dos estudantes do PPDESDI foi empolgante, principalmente ao ver na apresentação a comunicação visual estampada nos mais diversos produtos. Acredito que a preocupação de levar em consideração as opiniões da equipe do Museu da Maré foi fundamental para que alcançássemos êxito.<sup>68</sup>

Os depoimentos da equipe do Museu das Remoções sobre a parceria firmada com o grupo CURA para a montagem e as ações educativas no *campus* Lapa da ESDI/UERJ corroboram o alcance dos objetivos:

Na exposição *Atravessar o presente*, tivemos a oportunidade de estar ao lado de artistas e coletivos que pensam o urbano de forma plural e

65 Primo, J. O social como objecto da museologia.

66 Clifford, J. Museus como zonas de contato.

67 Pratt, M. L. A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco.

68 Thamires Ribeiro, colaboradora do Museu da Maré (Dias, A.; Cossio, G. Imergir, identificar e empoderar).

democrática. Esse encontro reforçou os motivos pelos quais o Museu das Remoções foi criado. Em sua história, a Vila Autódromo encontrou a cultura como uma aliada na luta por uma cidade mais justa e digna. Por isso, é muito significativo perceber que a arte com toda a sua multiplicidade será sempre uma ferramenta de resistência.<sup>69</sup>

Nessa perspectiva, os moradores da Vila Autódromo apontam o significado da escultura *Doce infância* enquanto dispositivo de memória. Além disso, os parceiros da comunidade destacam o papel de museus e universidades na direção de uma sociedade mais equânime:

Participar da exposição *Atravessar o presente* foi uma gratificante experiência para o Museu das Remoções. A escultura que expomos foi uma das poucas que sobraram do período da inauguração do nosso museu. A mesma foi realocada para diferentes locais na própria comunidade devido às remoções. Ela também simboliza nossa resistência e é um dispositivo que ativa memórias coletivas. Esperamos que mais iniciativas como essa possam continuar acontecendo, a universidade abrindo suas portas para partilhar acervos e histórias vividas por quem mora na favela, trajetórias de luta que são muitas vezes invisibilizadas pela nossa sociedade. Que possamos atravessar o presente rememorando o passado, transformando positivamente o meio em que vivemos em busca de dias melhores!<sup>70</sup>

Logo, importa conjugar as questões, aqui em discussão, com o cenário atual de crise civilizatória. Diante das emergências sociais e, também, de avanços como as políticas de cotas e de emancipação cultural das últimas décadas, os grupos sociais historicamente oprimidos foram, em certa medida, empoderados. Desse

**69** Luiza de Andrade, colaboradora do Museu das Remoções (Museu das Remoções. Depoimentos da equipe sobre a participação na exposição *Atravessar o presente*. Enviados ao autor via e-mail. 1 página. 28 jan. 2023.)

**70** Luiz Cláudio Silva, Nathalia Macena, Maria da Penha Macena, moradores da Vila Autódromo e cofundadores do Museu das Remoções (Museu das Remoções. Depoimentos da equipe sobre a participação na exposição *Atravessar o presente*).

modo, o ensino, a pesquisa e a extensão universitária que situam o social no cerne das atividades permitem aprofundar o debate sobre os atores e o público-cidadão — em consonância com Chagas e Gouveia (2014),<sup>71</sup> Chagas et al. (2018)<sup>72</sup> e Primo (2014),<sup>73</sup> na museologia, e com Araújo (2017),<sup>74</sup> Corrêa (2018),<sup>75</sup> Camillo et al. (2018)<sup>76</sup> e Bergmann e Magalhães (2017),<sup>77</sup> no design.

Por uma utopia museal, o público, separado das instituições culturais por disjunções históricas e geográficas, quer se ver representado a partir de suas questões sociais, econômicas, culturais, políticas, raciais e sexuais, em iniciativas que constituam espaços de reflexão, de espelho e de lugares de fala. Por um sonho de cidade, as teorias e as práticas acerca do design social e da museologia social se configuram como resistência aos dilaceramentos da vida cotidiana. Ao ensinar participação e promover cidadania, no respeito às histórias e às preexistências locais, a ação cultural se torna relevante em um cenário que demanda a contribuição da tríade ensino-esquisa-extensão em prol do bem comum.

**71** Chagas, M.; Gouveia, I. Museologia social.

**72** Chagas, M. et al. A museologia e a construção de sua dimensão social.

**73** Primo, J. O social como objecto da museologia.

**74** Araújo, R. M. E. Um olhar sobre o design social e a prática do design em parceria.

**75** Corrêa, G. R. Design social.

**76** Camillo, M. G. D. et al. Pesquisa-ação como resposta metodológica aos desafios de design social. In: Anais do 13o Congresso de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (2018). São Paulo: Blucher, 2019. p. 1767-1776.

**77** Bergmann, M.; Magalhães, C. Do desenho industrial ao design social.

# Outra(s) ESDI(s), outros caminhos

**Pamela Marques**

A primeira versão deste trabalho foi desenvolvida na disciplina *Design para o mundo em colapso*, em 2021, na ESDI/UERJ, ministrada pela Prof. Dr<sup>a</sup>. Zoy Anastassakis com os Profs. Dr. Wellington Cançado (UFMG) e Dr. Frederico Duarte (Belas-Artes ULisboa).

**O DESEJO DE** realizar esta mistura de vivência, crítica e escrita encantada se deu após a leitura do livro *Refazendo tudo: con-fabulações em meio aos cupins na universidade*, da professora Zoy Anastassakis. Com bagagens diferentes, creio que almejamos horizontes correspondentes. Agradeço, Zoy, pela partilha e pela inspiração.

## Catarse

Nos meus primeiros momentos como estudante de doutorado, de forma remota devido à pandemia de covid-19, não consegui estabelecer um vínculo, um sentimento de pertencimento à Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ) enquanto comunidade. Para me expressar e ressignificar minha experiência, resolvi contar minha história com a instituição e fabular possibilidades de aproximação, minha com a escola e da escola com a floresta. Porque Petrópolis (onde nasci e vivo atualmente, é também lugar de um *campus* da universidade; logo, o espaço físico mais próximo de mim) é muito mais da floresta do que um dia foi de Pedro (Dom Pedro II, fundador da cidade). E é onde estou agora, junto a(s) outra(s) ESDI(s).<sup>1</sup>

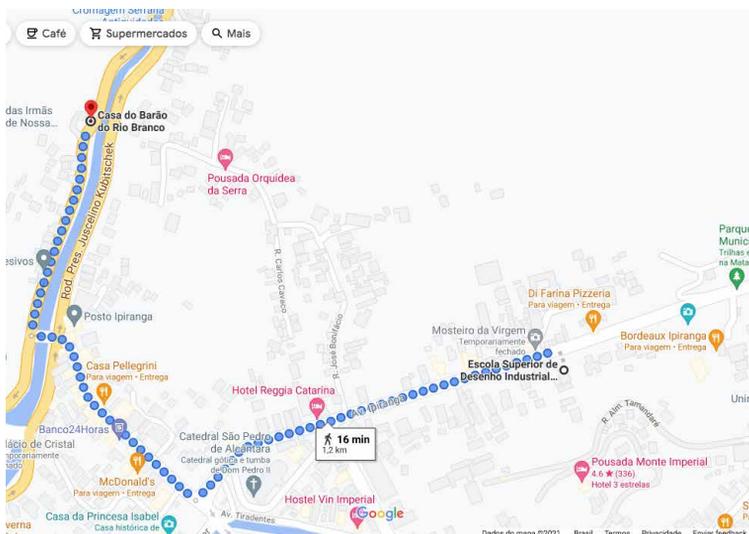
Minha proposta de investigação dentro do departamento tem como coluna vertebral a compreensão da relação entre o material e o abstrato, o objetivo e o subjetivo, o imanente e o transcendente quando nos deparamos com objetos e práticas autóctones de produção e reprodução da vida que, dentro do contexto latino-americano, são subalternizados por conta do passado colonial e seus resquícios na sociedade contemporânea. A partir desse olhar, desenvolver uma *contradisciplina* — um plano de aprendizado coletivo com foco no conhecimento da realidade e reconhecimento da humanidade e da luta por emancipação do povo da América Latina por meio de suas produções materiais que podem

<sup>1</sup> Em referência à alteridade, bem como às instâncias de poder. E, obviamente, também à primeira ESDI, do *campus* da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, que aqui será chamada de ESDI mesma.

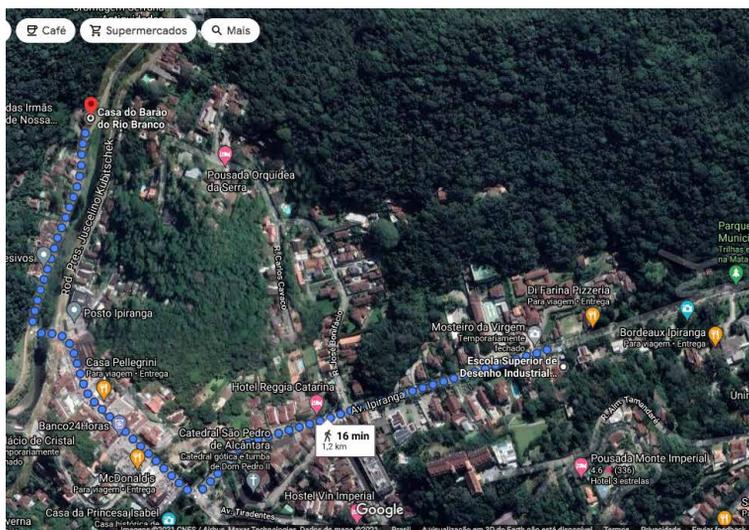
ser percebidas como práticas de design. Esta “indisciplina” deve ser pautada pela pedagogia encantada: aquela que torna à vida. Portanto, é compreensível que, em algum momento, eu tivesse a intenção de analisar a minha própria relação com a universidade em que estou, uma vez que proponho um “produto educativo”. Isto foi feito e, a seguir, relato neste trabalho o resultado; um tanto quanto poético e sincero.

De um processo de mirada acadêmica para as dinâmicas sociais estruturais, me permiti uma experimentação de fora para dentro. Como método, escolhi a cartografia urbana sensível, uma experimentação de parte da cidade sem a pretensão de solucionar questões, mas de levantá-las criticamente, permitindo que a subjetividade e o imaginário político se manifestem.<sup>2</sup> Trabalhei com imagens e coisas recolhidas no trajeto da ESDI em ruínas<sup>3</sup> (*campus* da universidade que, por conta de sua falta de manutenção e abalos na edificação, não pode ser mais utilizado) em direção à ESDI provisória (casa alugada para a instituição enquanto não se chega a uma solução definitiva).

- 2 Rezende, L. M.; Rocha, E. Cartografia urbana sensível: uma experiência na fronteira Brasil-Uruguay. In: Brandão, C. M. M; Reginato, G. (Orgs.). *PhotoGraphiein na fronteira: Brasil – Uruguay*. Florianópolis: Caseira, 2017; Rocha, E. et al. Cartografias sensíveis na cidade: experiência e resistência no espaço público da Região Sul do RS. *Pixo*, UFPel, ; n. 3; p. 148-1652, 2017.
- 3 Para mais informações, acessar: <https://tribunadepetropolis.com.br/noticias/tres-anos-depois-de-interdicao-e-varias-promessas-de-obras-predio-da-uerj-na-barao-do-rio-branco-segue-fechado/>. Acesso em: 8 nov. 2023.



**FIGURA 1.** Captura de tela do trajeto entre as ESDIs em Petrópolis. Ponto de Partida: ESDI em ruínas — Casa do Barão do Rio Branco (pin vermelho) em direção a ESDI provisória. Fonte: de autoria própria.



**FIGURA 2.** Captura de tela do trajeto entre as ESDIs em Petrópolis (mapa com imagem de satélite). Fonte: de autoria própria.

Na primeira investida, produzi um vídeo cheio de limitações técnicas. Na segunda, realizei uma série de fotos de qualidade. De pessoas, das edificações, dos entranhamentos entre o construído e a natureza, dos vestígios da floresta no concreto. Durante o caminho, impressões e acontecimentos fortuitos. Em especial, duas histórias: a primeira, da tentativa de gravar o canto alto de um pássaro que parava justamente quando eu apertava o botão da máquina. Por conta disso, me lembrei dos pássaros do meu vizinho falecido. Toda vez que sua esposa tentava vendê-los, não cantavam para os interessados em comprá-los. Ela jurava que isso acontecia por essas conexões que não podemos provar. A segunda, da borboleta branca que sobrevoava o portão da ESDI provisória: parecia acelerar de propósito quando virava o celular para gravar. E, assim, ela ficou apenas na lembrança, sem registros. Prontamente associei a algumas aulas e alguns fundamentos da metodologia científica. O controle absoluto que achamos que temos, e que queremos ter, uma marca subjetiva do tempo colonial, da modernidade.

A partir dessa vivência, conto por imagens, nas linhas a seguir, as histórias do experimento que preencheram não só a memória e a imaginação, como também a sacola azul,<sup>4</sup> fiel companheira de aventuras, e também a esperança; minha e das pessoas que coparticiparam desse projeto. Assim, trago vários parceiros comigo, muitas vezes sem mencionar ou saber como concretizar a menção. Isso porque seguimos, sem questionar, a mesma lógica industrial: engolimos leituras, consumimos autores e escrevemos seguindo regras com prazos muitas vezes questionáveis, resultando um produto, uma “propriedade”.

4 A escolha de levar comigo uma sacola se deu pela inspiração em Ursula K. Le Guin, no texto “A ficção como cesta: uma teoria” (Le Guin, U. K. A ficção como uma cesta: uma teoria. Título original: *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986). In: *Dancing at the Edge of the World – Thoughts on Words, Women, Places*. New York: Grove Press, 1989. Trad. P. Mello).



**FIGURA 3.** Os itens recolhidos durante o trajeto e guardados na sacola azul.  
Fonte: de autoria própria.

Por fim, como o espaço é pequeno e o tempo curto, encerro o prólogo, mas apenas ele: a intenção de seguir incursionando e contando histórias persiste.

Sou uma mulher que está envelhecendo, com raiva, segurando com força a minha cesta, lutando contra bandidos. No entanto, assim como ninguém, eu não me considero heroica por fazê-lo. É apenas uma daquelas malditas coisas que você tem que fazer para seguir sendo capaz de colher grãos de cereais e contar histórias.

É a história que faz a diferença.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Le Guin, U. K. *A ficção como uma cesta: uma teoria*, p. 4.

## Partida — ESDI em ruínas



**FIGURA 4.** Entrada do *campus* da ESDI em ruínas. Fonte: de autoria própria.

Dizem ser preciso deixar o velho ir embora para o novo vir. Encontrar esta ESDI em ruínas é fruir da beleza do devir. Gosto de pensar também que talvez seja a reivindicação da floresta sobre este lugar na cidade: precisamos negociar a nossa coexistência ao gosto da diplomacia de Barão do Rio Branco.<sup>6</sup> Ou, sem romantização, é apenas o reflexo do descaso do poder público. A verdade é que, muito provavelmente, sejam todas essas alternativas emaranhadas. Mas nem a história da ESDI em Petrópolis nem seu início de precipitação, para mim, começam aqui, nesta edificação encantada (adoro pensar que essas letras desalinhadas

<sup>6</sup> Para conhecer mais sobre sua história, acessar: <https://atlas.fgv.br/verbetes/barao-do-rio-branco>. Acesso em: 8 nov. 2023.

no muro é pura provocação). Falo com a propriedade de quem acompanhou, com a distância que me foi permitida, a chegada da instituição na cidade. Lembro-me da felicidade no meu rosto quando anunciaram: a ESDI vai se fixar em um dos espaços mais carentes e sociodiversos, o bairro Independência.<sup>7</sup> E não só isso, no Brizolão, o CIEP de Darcy, Brizola e de toda uma camada social com o acesso dificultado ao ensino superior público por uma classe que sempre representou a universidade. É a UERJ comprovando a sua fama de luta social; eu vibrava por dentro! Não durou muito toda essa excitação. A condição específica da ESDI, do seu berço elitista, europeu, modernista e colonial, conseguiu manipular para estar num lugar mais próximo do que julga ser “à sua altura”, sem precisar afirmar que isso seria uma questão. Só não imaginava que a rebeldia do tempo e da floresta não estava de acordo!

## Camino

*Caminante, son tus huellas  
el camino, y nada más;  
caminante, no hay camino:  
se hace camino al andar.  
Al andar se hace camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.  
Caminante, no hay camino,  
sino estelas en la mar.*<sup>8</sup>

- 7 Notícia sobre o *campus* da UERJ no CIEP do Bairro Independência, disponível em: <https://diariodepetropolis.com.br/integra/ciep-santos-dumont-vai-abrigar-campus-da-uerj-111079>. Acesso em: 8 nov. 2023.
- 8 Machado, A. XXIX. In: *Proverbios y cantares*. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2010.

## A natureza abrindo espaço



**FIGURA 5.** Muro do *campus* da ESDI em ruínas. Fonte: de autoria própria.

Toda boa história de ascensão do homem tem que ter conflito. A ESDI em Petrópolis foi parar na antiga casa do senhor especializado em solucionar problemas geográficos e políticos! Será que posso ser um pouco atrevida e dizer na casa do designer de fronteiras do Brasil no Império e parte da República? Um nobre arquiteto de divisas? Aliás, esta questão me faz pensar que a contradição, as delimitações e os conflitos são marcas de nascimento da ESDI em Petrópolis. Até aqui não havia adicionado um predicado muito importante: DAU, departamento de Arquitetura e Urbanismo. A expectativa de como ia se desdobrar a questão *Design versus* Arquitetura era grande, pelo menos da minha parte. Por fim, essa possível desavença ficou secundária quando o conflito se deu entre a natureza e a cidade, através da casa. Será que a floresta adentrando o muro, o telhado, as paredes, está dizendo: “Foram em torno de 900 mil quilômetros quadrados, foi o Acre.

Nós acompanhamos e observamos o processo. Se essa é a forma de linguagem e atitude que precisamos adotar para sermos vistos, nos comunicar e negociar, assim será!”. Às vezes, infelizmente, é preciso usar das ferramentas dos “senhores”,<sup>9</sup> sabendo, claro, que não será a ruptura profunda para outros caminhos, mas a necessária luta contra aqueles que só reconhecem a sua verdade e a impõe a qualquer custo.

9 Dialogando com a célebre frase da feminista negra e lésbica Audre Lorde: “As ferramentas do mestre nunca irão dismantelar a casa do mestre”. Texto completo disponível em: <https://geledes.org.br/mulheres-negras-as-ferramentas-do-mestre-nunca-irao-desmantelar-a-casa-do-mestre/>. Acesso em: 8 nov. 2023.

## Rebelión de los carpinchos



**FIGURA 6.** Vista da rua com uma família de capivaras em frente ao *campus* da ESDI em ruínas. Fonte: de autoria própria.

*¡Atención! La rebelión de los carpinchos — el inicio de la revolución latinoamericana, la formación de Nuestra América de Martí — se quedó reconocida después del enfrentamiento en Nordelta, Tigre, provincia de Buenos Aires.*

Bem, pelo menos, a intentona da América Latina está se estruturando e a incursão não é apenas neste condomínio de luxo<sup>10</sup> argentino, que parece ser a reprodução arquitetônica de alguma parte da Europa (ah, a velha lógica colonial!). No Brasil, temos

**10** Para conhecer os conflitos e desdobramentos deste fato ocorrido na Argentina, acessar: [https://clarin.com/sociedad/creador-nordelta-metio-polemica-carpinchos\\_o\\_RWUW9fgQZ.html](https://clarin.com/sociedad/creador-nordelta-metio-polemica-carpinchos_o_RWUW9fgQZ.html). Acesso em: 8 nov. 2023.

notícias também do Lago Paranoá,<sup>11</sup> o paraíso aristocrático na modernista, concreta e utópica Brasília. Um levante com viés feminista na Pampulha,<sup>12</sup> em Belo Horizonte, depois da implementação de um projeto polêmico de contenção. E não menos importante, a rua Barão do Rio Branco (em Petrópolis, que se diz ser a única cidade imperial na América Latina), onde está localizada a casa do Barão do Rio Branco (ESDI em ruínas), já foi tomada pela acalorada e controversa discussão: da Serra ao poder! Contam aqueles que tem a “habilidade de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades ‘estrangeiras’”,<sup>13</sup> que ficam juntos na margem esquerda do Rio Piabanha, dividindo a rua em dois lados. Dizem também que o propósito de tomar como território justamente a curva de frente à ESDI em ruínas é simbólica. Porque a revolução pretendida não é somente política, é de imaginário. É a possibilidade de imaginar e construir mundos, vários mundos.

11 Para informações da situação em Brasília: <https://metropoles.com/distrito-federal/gdf-faz-levantamento-da-populacao-de-capivaras-na-orla-do-lago-paranoa>. Acesso em: 8 nov. 2023.

12 Projeto de contenção na Pampulha, Belo Horizonte: [https://em.com.br/app/noticia/gerais/2018/10/30/interna\\_gerais,1001557/prefeitura-termina-manejo-das-capivaras-da-lagoa-da-pampulha.shtml](https://em.com.br/app/noticia/gerais/2018/10/30/interna_gerais,1001557/prefeitura-termina-manejo-das-capivaras-da-lagoa-da-pampulha.shtml). Acesso em: 8 nov. 2023.

13 Castro, E. V. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: UBU, 2018, p. 49.

## Ciclo da vida



**FIGURA 7.** Vista da rua no caminho entre o *campus* da ESDI em ruínas e a ESDI provisória. Fonte: de autoria própria.

Ando mais um pouco, observando a margem do rio, e me pego em dúvida: será que a ESDI em ruínas está, na verdade, reivindicando que respeitem seu processo? Afinal, mais uma vez, “dizem ser preciso deixar o velho ir embora para o novo vir” (apesar de esta ESDI ter, curiosamente, nascido velha). Temos muitas marcas coloniais, algumas que certamente ainda nem conseguimos verbalizar, tornar consciente ou concreta. Permitindo-me falhar a memória, lembro que li recentemente Todorov,<sup>14</sup> assim como também o *Diário de Colombo*<sup>15</sup> e mais alguns autores relacionados<sup>16</sup> e é dito, provavelmente por um deles ou por todos de formas diferentes, que os colonizadores não quiseram sequer conhecer o

**14** Todorov, T. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 126-144.

**15** Colombo, C. *Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento*. Trad. M. Persson. Porto Alegre: L&PM, 1984.

**16** Estudos com o grupo Lab. Latina, ministrado por Vinicius Barbosa (@latinaleitura), sobretudo o módulo *A invenção da América*, em 2021.

povo originário das terras invadidas. Para eles, sempre fomos uma imagem daquilo que desejavam. O controle, do outro e de tudo, se torna ordem por essas terras com a imposição da modernidade. Krenak,<sup>17</sup> com um certo receio, disse uma vez que o controle sobre a vida também deveria ser colocado em pauta. Essa tentativa de “eternidade” deveria ser questionada. Deveríamos aprender a aceitar inclusive o ciclo da vida. Ainda tenho muita dificuldade para conseguir elaborar o que eu acredito ser os limites desta proposta. Mas, definitivamente, devemos intensificar cada vez mais o debate na esfera acadêmica sobre o controle (a própria universidade pode se tornar um dispositivo, há quem afirme) e sobre a vida; e também sobre o que significa a produção e a reprodução da vida.

**17** Fala feita por Ailton Krenak no final da *Conversa selvagem*, entre ele e Marcelo Gleiser, promovida pelo canal *Selvagem: ciclo de estudos sobre a vida*, em 2020. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=xAl7GDOefg>. Acesso em: 8 nov. 2023.

## Água mole em pedra dura



**FIGURA 8.** Vista da calçada no caminho entre o *campus* da ESDI em ruínas e a ESDI provisória. Fonte: de autoria própria.

Petrópolis é muito mais da floresta do que um dia foi de Pedro. E é onde estou agora, com a outra ESDI. Cada vez mais próxima do meio do caminho, entre meu ponto de partida e meu ponto de chegada, percebo que a floresta foi se tornando, por “força maior”, mais tímida, porém sempre se faz presente de alguma forma. A obstinação é tamanha que nem o concreto é impedimento e é graças a essa qualidade que podemos reconhecê-la de outros jeitos pela cidade. Ter a floresta por perto é estar com a chama da perseverança sempre acesa; assim como também é estar com o alerta aceso para grandes enchentes e tragédias de verão.<sup>18</sup> Mas não por uma “natureza” implacável, específica da floresta, e sim pela arrogância dos homens da cidade. Como bem diz o ditado popular: água mole em pedra dura tanto bate até que fura. Esse provérbio serve tanto para explicar o impacto da força da floresta

**18** Relato sobre o contexto histórico das tragédias. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/as-tragedias-mais-do-que-naturais-de-petropolis/>. Acesso em: 8 nov. 2023.

quanto a ganância por poder dos que se dizem civilizados. Para lidar emocionalmente com o resultado desse impasse das águas da floresta que pede caminho no construído urbano desgovernado, muitas são as explicações que se ouve entre as conversas informais da população traumatizada. Desde uma percepção de destino fatídico por habitar um vale até a explicação espiritual de desencarne coletivo para a evolução humana. Já nos espaços mais intelectualizados,<sup>19</sup> discute-se que, entre os vários fatores dessas recorrentes catástrofes, a falta de comunicação entre academia, sociedade e Estado se destaca. Penso que nesse mundo de mundos colapsados, a floresta está dando sinais de como tratar o trauma e, nessa experiência, reivindicando as ESDIs como mediadoras.

### Resistência na fresta



**FIGURA 9.** Registro de um cano fechado pela natureza no caminho entre o *campus* da ESDI em ruínas e a ESDI provisória. Fonte: de autoria própria.

**19** Reportagem do jornal da Unicamp, com dados científicos. Disponível em: <https://unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2022/02/22/petropolis-nao-foi-um-desastre-natural>. Acesso em: 8 nov. 2023.

Concordo plenamente com Luiz Antônio Simas (2019)<sup>20</sup> e com Milton Santos (2006),<sup>21</sup> respectivamente: que a vida acontece nas frestas e a cidade é o lugar onde os excluídos resistem e se reinventam. Tão antropocentristas que somos, muitas vezes nem percebemos que os excluídos não são somente os humanos subalternizados, mas também todas as outras formas de vida e não vida que coexistem conosco. Lendo alguns escritos de Anna Tsing (2019)<sup>22</sup> e observando o mato da floresta brotando nesta abertura esquecida no cimento, não restam dúvidas para mim de que precisamos avançar no conhecimento dessa negociação ecológica de resistência que acontece embaixo de nossos olhos, mas que não podemos ver. Não que a ciência já não tenha feito grandes descobertas sobre a habitabilidade multiespécies, ou seja, dessa interdependência que permite a vida neste planeta. Como bem assume Arturo Escobar (2019),<sup>23</sup> a interdependência radical como a compreensão de que tudo existe porque todo o resto existe. Mas como essa condição é trabalhada na atual sociedade neoliberal? Como os horizontes vislumbrados a partir dessa consciência vão para além das bolhas acadêmicas? Deste ponto da caminhada em diante, as perguntas difíceis vão tomando conta do pensamento. E, antes de alcançar a próxima imagem, fico presa numa questão: como aprender a produzir a vida, habilidade básica desenvolvida e aprimorada nas ESDIS, sem perder de vista a condição de interdependência radical?

**20** Simas, L. A. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

**21** Santos, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

**22** Tsing, A. Uma ameaça para a ressurgência holocênica é uma ameaça à habitabilidade. In: *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019, p. 225-239.

**23** Escobar, A. Habitability and Design: Radical Interdependence and the Re-earthing of Cities. *Geoforum*, v. 101., p. 1-298, 2019.

## Reencantar



**FIGURA 10.** Toco de árvore no caminho entre o *campus* da ESDI em ruínas e a ESDI provisória. Fonte: de autoria própria.

Se existe uma característica inegável da floresta é a sua capacidade de tornar à vida, de encantar e ser encantada. Talvez o desejo do homem de controle venha da realização de sua pequenez frente a essa constatação. Quem mexe na terra e observa a natureza sabe que o imprevisível, para o bem ou para mal, faz parte do jogo. Você pode separar a semente, colocar no substrato preparado, regar na quantidade certa, expor à luz ideal e, ainda assim, não brotar. Enquanto você pode arrancar a planta pela raiz e ela incrivelmente renascer por um pequeno pedaço esquecido. Ou como este toco que, apesar da sua condenação, reviveu. E ainda, quando observamos o processo de queimada natural para fortalecimento de um bioma (como no cerrado) e o florescimento de algumas plantas, por exemplo, as flores de cabelo-de-índio.<sup>24</sup> Eu

**24** Reportagem sobre o tema: [g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2019/04/17/do-fogo-a-flor-especie-comum-do-cerrado-floresce-somente-apos-queimadas.ghtml](http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2019/04/17/do-fogo-a-flor-especie-comum-do-cerrado-floresce-somente-apos-queimadas.ghtml)

saí momentaneamente da terra úmida da serra petropolitana e vivi por uns quase seis anos em terras candangas. Lá aprendi sobre essa adaptação do sistema ambiental ao fogo, ao calor, o que me fez despertar para a dualidade presente: a destruição e a regeneração. Anna Tsing define esse processo de “brotar das cinzas” como ressurgência ou ressurgimento:

parte de um conjunto de palavras relacionadas à saúde ecológica que inclui resiliência e remediação. Escolhi o ressurgimento porque ele não é estreitamente definido pela exatidão quantitativa e, assim, mantém sua polissemia, com tons poéticos.<sup>25</sup>

Pensando com a Tsing, reencantar e ressurgir acabam se tornando sinônimos. Estando na banda de cá do globo, onde o realismo mágico faz parte do cotidiano coletivo, permaneço com o primeiro verbo. Continuo andando e comigo seguem minhas indagações: como o espontâneo, o imprevisível e o inesperado (como método e condição) é trabalhado nesta ESDI provisória que estamos chegando *ao encontro e de encontro?*

**25** Tsing, A. Uma ameaça para a ressurgência holocênica é uma ameaça à habitabilidade, p. 226.

## Território/pixo



**FIGURA 11.** Muro no caminho entre o *campus* da ESDI em ruínas e a ESDI provisória. Fonte: de autoria própria.

Petrópolis é conhecida, pelos próprios petropolitanos, por ser uma cidade tradicionalista. Tão conservadora que nem seu tempo muda: chuva, frio, chuva, ruço, chuva, calor, chuva. Porém, fazendo uma escala séria de relutância às mudanças, a questão do clima não passa de uma simples chacota. Uma cidade que se vangloria, em pleno século XXI, de ser “Imperial” parece ter uma parte de sua sociedade (classe alta, classe média alta e mais alguns alienados de classes mais baixas) com inclinações escravocratas. Eu poderia dar alguns exemplos do que já vivenciei. Contudo, o que me interessa é a resistência dos excluídos. A Avenida Ipiranga — onde está a ESDI provisória — deve estar no topo da lista do metro quadrado mais caro do Centro Histórico. E neste ponto do percurso, já na calçada desta rua, percebo um muro pichado, um vestígio de “disputa” por território, de luta e de busca por identidade numa sociedade estratificada. Um espaço

da cidade simbolicamente delimitado, onde os marginalizados só podem estar se for a trabalho das camadas sociais abastadas, se espera que haja resistência. Penso que uma universidade pública, presente num lugar exclusivista como a Avenida Ipiranga, deve significar uma abertura à comunidade, à comunalidade, à diversidade socioterritorial, ao combate à segregação. Contudo, será que, de fato, isso é fomentado dentro dela? Como podemos falar de comunalidade na rua mais elitista de Petrópolis, onde está a ESDI provisória? Por que ela está aqui? Ela quis estar aqui? A parte elitista da escola conseguiu reverter a situação de rebeldia do tempo e da floresta?

### Semente no chão



**FIGURA 12.** Semente no caminho entre o *campus* da ESDI em ruínas e a ESDI provisória. Fonte: de autoria própria.

Se tenho uma memória marcante de infância é a de catar sementes pelo caminho do Parque Cremerie até a minha casa, no limite entre o antigo bairro Cremerie (atualmente é tudo Independência) e a parte baixa do bairro Independência. Umasementinhas cinza, que eu jurava, até a pouco, se chamar lágrimas-de-cristo, quando descobri que, na verdade, são lágrimas-de-nossa-senhora. Ainda assim, pranto cristão. Fazíamos lindas pulseiras e colares que tinham uma duração, naturalmente, limitada. Já na adolescência, catava umas vagens duras que não faço

ideia do nome, mas ainda estão pelo centro da cidade. Petrópolis tem disso, sementes espalhadas pelo chão de terra ou concreto, à espera de seu destino: brotar, morrer ou virar bijuteria. Isso quando o vento promissor não as espalha para outros cantos, geralmente grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Germinar, por aqui, sendo grão nativo, é quase um ato glorioso; porém, caso seja exótico ou de linhagem, de preferência de lugares ou países ricos, as chances aumentam bastante. A colonialidade na produção da vida e o colonialismo interno são mato por essas bandas. Ou melhor, citando novamente Anna Tsing e me apropriando do seu conceito de *plantation*: “[...] ecologias simplificadas projetadas para criar ativos para futuros investimentos — e para impedir o ressurgimento”.<sup>26</sup> Consciente desta condição, o que será que a ESDI provisória faz com suas sementes? Há sementes nativas em seu jardim?

### Chegada — ESDI provisória



**FIGURA 13.** Entrada do *campus* da ESDI provisória. Fonte: de autoria própria.

Na chegada ao meu destino, uma mistura de admiração e hesitação. Esta experiência com tons antropológicos (etnográficos, talvez) refletiu, nas palavras de Maniglier, emprestadas por

**26** Tsing, A. Uma ameaça para a ressurgência holocênica é uma ameaça à habitabilidade, p. 226.

Viveiros de Castro<sup>27</sup> e Wellington Cançado,<sup>28</sup> “(...) uma imagem de nós mesmos que não nos reconhecemos”.<sup>29</sup> Isto de fato é, para mim, uma descoberta instigante porque é uma oportunidade real de conhecer o que sou e o que não sou simultaneamente. Mas até bem mais que isso, o que é ser (na) ESDI. E, assim, sigo com minhas últimas reflexões: será que a ESDI provisória vai ser tão provisória quanto a ESDI do Rio de Janeiro, a ESDI mesma?<sup>30</sup> Será que ela já está também no caminho de questionamento das estruturas coloniais como a parte que conheço da ESDI mesma? Um grupo de pessoas passa por mim e fica estarelecido com uma UERJ em Petrópolis! Qual é o estreitamento de laços entre a cidade (sua população nativa e também a comunidade do entorno), a ESDI e a floresta? Com olhos atentos, noto que a casa é a edificação mais alta da rua mais cara da cidade. Todavia, espero que a intenção não tenha sido provar o “estar à sua altura” ou olhar de cima para baixo a cidade, ou ainda, afrontar a enorme montanha florestada que fica à sua frente. No fim das contas, observem comigo que a floresta também está abrindo espaço por aqui, reparem nas frestas brotadas, as arrebentações no concreto repleto de musgos! Será que este mundo acadêmico é que, na verdade, está colapsando?

27 Castro, E. V. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural, p. 21.

28 Cançado, W. *Sob o pavimento, a floresta. Cidade e cosmopolíticas*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2019, p. 25.

29 Apesar de ter me interessado por esta afirmação no livro *Metafísicas canibais*, de Viveiros de Castro, foi na leitura da tese *Sob o pavimento, a floresta*, de Wellington Cançado, em sua contextualização, que o sentido se completou para a elaboração deste meu pensamento. Assim, mesmo sendo uma “terceirização” de autorias, considero importante a citação de todas as referências envolvidas.

30 De acordo com Zoy Anastassakis, sobre a ESDI, no Rio de Janeiro: “Instalada provisoriamente em um antigo conjunto de pequenas edificações militares situado no centro histórico da cidade, a escola segue funcionando até hoje nas mesmas dependências” (Anastassakis, Z. *Refazendo tudo: confabulações em meio aos cupins na universidade*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020, p. 24).

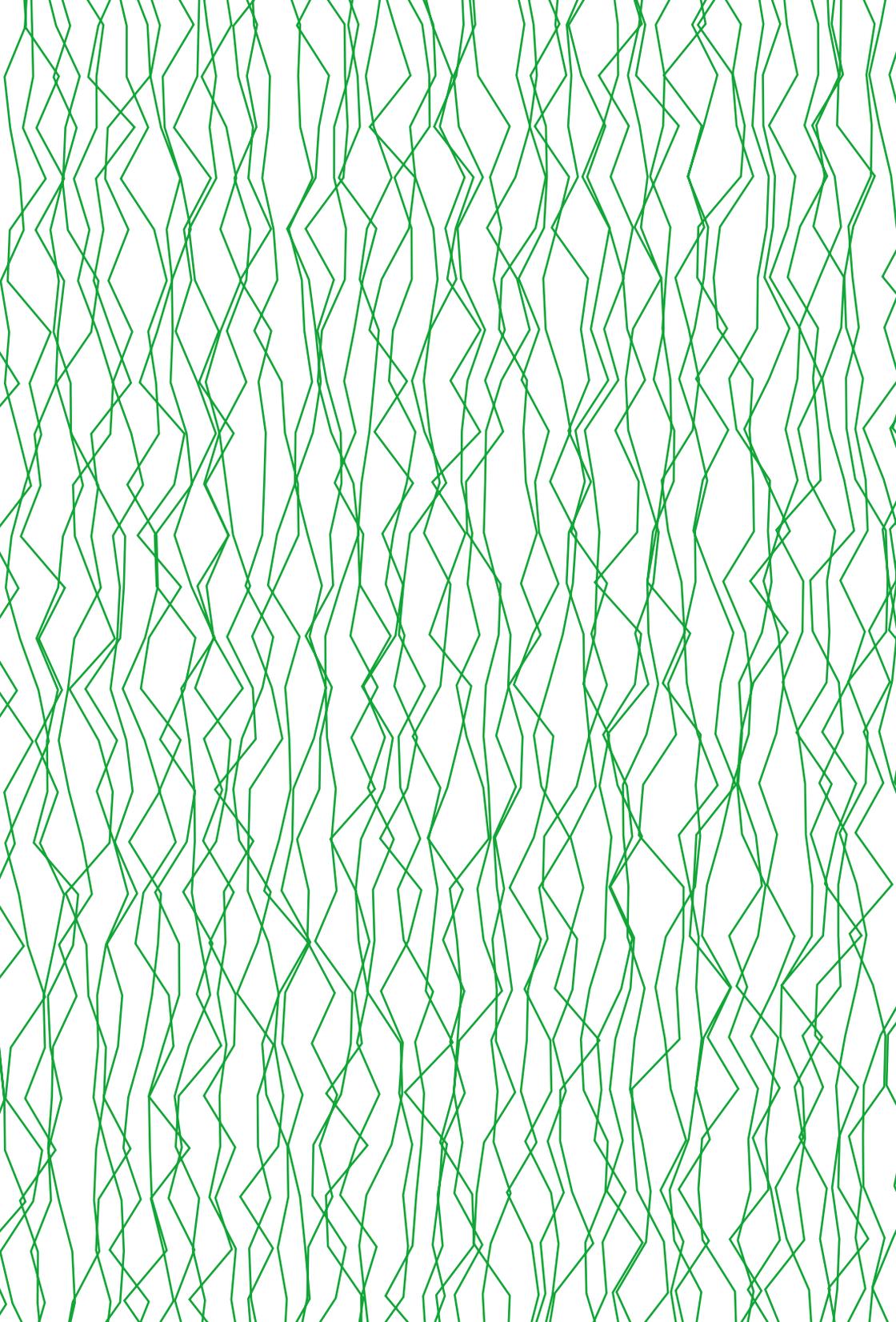


**FIGURA 14.** Vista de parte da edificação do *campus* da ESDI provisória. Fonte: de autoria própria.

## Horizontes

Certa vez escutei de uma avaliadora que meu texto era um tanto bruto, denso, como os textos de sociologia costumam ser. Eu prontamente concordei respondendo que esta é minha diferença dentro do campo. A defesa do meu estilo vem da consciência de que há uma brutalidade em mim que precisa ser dissertada. Não à toa escrevo substancialmente de forma crítica e sobre assuntos de cunho político e social, na perspectiva do design. Portanto, torna-se óbvio o desafio enfrentado por mim nesta experiência única que, na minha percepção, resultou numa escrita afetivamente brutal.

Não sei se eu poderia afirmar que este processo fez com que o sentimento de pertencimento brotasse, que agora declararia ser “esdiana”. Falta-me ainda estar na(s) ESDI(s), em seus espaços, estar dentro. Contudo, uma conclusão me pareceu evidente: por mais que tantas questões tenham surgido sobre as ESDI(s) durante o percurso, não me importa mais estar fisicamente nelas para encontrar estas respostas. Quero estar *na* e *com* elas para entender quais são suas questões, seus possíveis caminhos, suas negociações com a cidade e com a floresta; vivenciá-las, contar suas e nossas histórias e, assim, me permitir ser e não ser ao mesmo tempo, por quanto for possível ou necessário.





PARTE III  
**Diálogos**



# Autoconstrução insurgente e o resgate ancestral na produção ArqUrbana brasileira

*Joice Berth*

Texto publicado, originalmente, em:  
Cardos, A.; Pessoa, J.; Campos, M.; Queiroz,  
T. Imersões: arte e arquitetura. Rio de  
Janeiro, RJ: PPDESDI: V Artes, 2021.

Sou apenas pessimista quanto [...] à arquitetura em geral e [ao] urbanismo. Toda arquitetura é uma questão de raça; enquanto nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas, a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não se trata da meia dúzia que viaja e se veste na Rue de la Paix, mas da multidão anônima que toma trens da Central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte. O que podemos esperar em arquitetura de um povo assim? Tudo é função da raça. A raça sendo boa, o governo é bom, será boa a arquitetura. Falem, discutam, gesticulem, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por si.

Lucio Costa.<sup>1</sup>

**EM 1911**, o pesquisador e crítico de cinema Ricciotto Canudo escreveu *O manifesto das sete artes (Manifeste des Sept arts)*,<sup>2</sup> que só seria publicado em 1923. Nesse manifesto, ele trazia um pouco do ideal kantiano que afirmava que a arte seria tudo o que é produzido de forma livre e racional, ou seja, tudo que pressupõe liberdade e racionalidade na sua construção e na sua concepção.

1 Costa, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O País*, 1 jul., 1928.

2 Disponível em: [https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:cde830ca-7203-4040-84cb-c93b92ac8f5f/canudo\\_1922b\\_Manifeste%20des%20sept%20arts-Prim%C3%A4rquelle.pdf](https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:cde830ca-7203-4040-84cb-c93b92ac8f5f/canudo_1922b_Manifeste%20des%20sept%20arts-Prim%C3%A4rquelle.pdf). Acesso em: 8 nov. 2023.



**FIGURA 1.** Fonte: adaptada de <http://www.cinereources.netconsultationPdf/web/0002/2687.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2023.

A arquitetura aparece, então, como a primeira arte, em uma numeração que não estabelece exatamente uma escala de valor ou importância, definida como a capacidade de conceber e construir edifícios, com a preocupação de manter a harmonia entre espaço e estética.

Infelizmente, com o tempo, esse ideal se enfraqueceria cada vez mais até chegar na síntese do movimento modernista, expresso pela máxima, cunhada pelo arquiteto Louis Sullivan: “a forma segue a função” ou “*form follows function*”.

Seja a águia arrebatadora em seu voo, ou a flor de maçã aberta, o cavalo trabalhador, o cisne alegre, o carvalho ramificado, a corrente sinuosa em sua base, as nuvens à deriva, sobre todo o sol correndo, formam sempre segue a função, e esta é a lei, onde a função não muda, a forma não muda, as pedras de granito, as colinas, permanecem por séculos, o raio vive, entra em forma e morre, num piscar de olhos. É a lei perene de todas as coisas orgânicas e inorgânicas, de todas as coisas físicas e metafísicas, de todas as coisas humanas e todas as coisas sobre-humanas, de todas as manifestações verdadeiras da

cabeça, do coração, da alma, que a vida é reconhecível. Sua expressão, essa forma, sempre segue a função. Esta é a lei.<sup>3</sup>

Não que isso seja errado, muito pelo contrário. Mas foi assimilado por muitos como um balizador para a separação entre arte e arquitetura.

Mas o que podemos observar é que, no Brasil, intuitivamente, essa separação não foi totalmente feita. As pessoas associam arte à arquitetura. Talvez, por isso, a arquitetura brasileira seja tão negligenciada, sobretudo pelas camadas mais pobres da sociedade, que entendem arquitetura como um privilégio para poucos. Em um contexto de extrema desigualdade social, racial e de gênero, essa percepção se confirma a olho nu.

As camadas mais pobres da sociedade entendem o engenheiro civil como fundamental para a elaboração correta de uma edificação e o arquiteto como um mero decorador.

Cresci em um ambiente de produção do morar exclusivamente pela autoconstrução, tendo pai/tios/avô exercendo o ofício de pedreiros e construindo suas próprias casas. Sempre ouvi deles um respeito e uma reverência ao engenheiro civil, inclusive lamentando a impossibilidade de contar com a ajuda desses profissionais.

Descobri, durante o ensino médio, que projetar uma moradia é *expertise* do arquiteto/a, aprofundando-me nas pesquisas sobre Niemeyer e a escola modernista. Passadas mais de duas décadas, esse pensamento, em relação ao papel do engenheiro e do arquiteto, ainda perdura na mentalidade das pessoas que vivem a escassez de possibilidades, promovidas pelas desigualdades sociais.

Mas, se por um lado há uma desvalorização da arte e da arquitetura, por obra dos desvios de interpretação e entendimento da população sobre a importância desses dois elementos, por outro podemos atribuir essa ocorrência também à colonialidade, que promoveu o apagamento sistemático de toda a produção

3 Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/form-follows-function-28220>. Acesso em: 8 nov. 2023.

ancestral indígena e africana da construção das cidades e seus equipamentos, bem como da arte em si.

No campo dos estudos decoloniais, surge a reflexão sobre a necessidade de resgatar as informações ancestrais apagadas. Na verdade, é mais que uma discussão. É um trabalho de pesquisa e produção de conhecimento a partir do entendimento de que somos produto de eurocentrismos que soterraram nossos saberes ancestrais.

Então, podemos falar em arte decolonial, mas também precisamos falar em Arquitetura e Urbanismo decolonial.

A colonialidade, enquanto conceito cunhado pelo sociólogo Aníbal Quijano,<sup>4</sup> mas que já vinha sendo proposto por intelectuais e acadêmicos latinos não brancos, como Lélia Gonzales e Abdias Nascimento, por exemplo, é um caminho de “varredura” ancestral dos efeitos do eugenismo e eurocentrismo, impregnados na construção social e subjetiva dos grupos que foram colonizados.

Há uma diferença conceitual importante, estabelecida pela decolonialidade, que é trazer a colonialidade como aprofundamento ou permanência dos efeitos do colonialismo na estruturação das sociedades subjugadas pelos colonizadores. Por isso, *decolonial* e não *descolonial*. É preciso um processo de decupagem, de ruptura com o eurocentrismo, para que possamos saber quem somos enquanto povo, nação e ancestralidade. Não basta apenas uma *descontinuidade*, que pressupõe um mero afastamento.

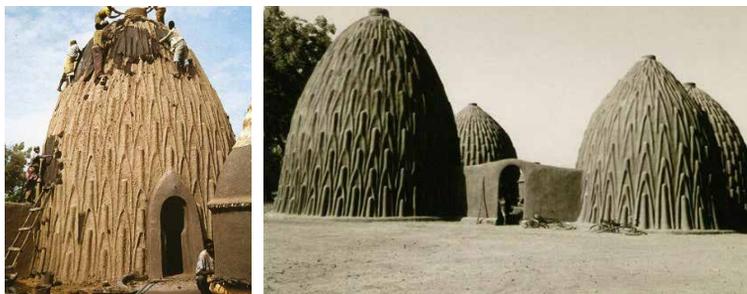
A colonialidade tem como base raízes profundas que se formaram a partir do plantio cronologicamente estabelecido das sementes do colonialismo. Isso posto, podemos nos perguntar sobre as expressões espontâneas ou inconscientes da nossa ancestralidade e localizá-las no nosso cotidiano.

4 Quijano, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, E. (org.). *A colonialidade do saber – eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

Partindo da urbanista indiana Ananya Roy,<sup>5</sup> que nos deu o conceito de urbanismo subalterno, e da historiadora Beatriz Nascimento, que, em seu depoimento para o documentário *Ôrí*,<sup>6</sup> nos deu o conceito ancestral de que o nosso corpo é território que se desloca e se coloca como resistência, por todos os lugares onde estamos, olhar as áreas favelizadas e as periferias como polos ativos do trabalho decolonial, através da autoconstrução, é um bom começo.

Do meu trabalho de criação de conteúdo para redes sociais, trouxe uma breve pesquisa sobre uma comunidade localizada no continente africano, denominada Musgum.

Os Musgums são o principal grupo étnico da província de Pous, que fica no extremo norte da República de Camarões. Eles criam e constroem suas habitações, que têm altas paredes em formato de meia concha, feitas de lama (ou barro), que é comprimida e secada ao sol. Chamada de Casas Obos, a estrutura é o de um arco catenário. Catenária é uma descoberta da matemática (geometria), que, quando aplicada à arquitetura, permite suportar peso máximo usando o mínimo de material. As Casas Obos podem chegar até 9 metros de altura (mínimo 3 metros).



**FIGURA 1-2.** Fonte: adaptada de <https://eartharchitecture.org/?p=599>. Acesso em: 8 nov. 2023.

- 5 Roy, A. *Slumdog Cities: Rethinking Subaltern Urbanism*. *Int J Urban Reg Res*. v. 35, n. 2, p. 223-238, 2011.
- 6 *Ôrí*. Documentário. Direção Raquel Gerber. Duração: 93 min. 1989/Brasil/SP. Direção: Raquel Gerber.

As casas de barro da etnia Musgum impressionam pela beleza orgânica e simples. Essa beleza pode até ser simples, mas jamais simplista, pois as formas que distraem pela geometria inusitada e o tamanho exuberante camuflam funções muito bem projetadas.

As paredes das casas, por exemplo, são mais grossas na base do que no cume para aumentar a estabilidade da construção. E esses charmosos relevos serviam de andaime para a execução da obra. O barro usado na construção é uma das melhores opções para o conforto térmico interno, ou seja, mantém a temperatura fresca mesmo com o sol escaldante. Essas construções, que também lembram colmeias, levam seis meses para serem construídas.

A técnica construtiva chama-se cerâmica de bobina de lama, em que as camadas são colocadas em espiral, com relevos de até 0,5m, que afinam em direção ao cume ou topo da casa e precisam estar secas para receber a próxima a ser adicionada.

Essas construções remetem ao trabalho do brilhante arquiteto Diébédo Francis Kéré, de Burkina Faso, que trouxe as técnicas aprendidas durante sua formação na Alemanha e adaptou-as à realidade ancestral de seu país.

Kéré rompe com o eurocentrismo quando devolve ao seu povo a valorização da construção, feita com as próprias mãos, com o material extraído da natureza do lugar (barro ou lama) e, principalmente, quando faz uma leitura precisa de todas as necessidades construtivas dos seus clientes/irmãos da comunidade, inclusive subjetiva. Na construção da escola, por exemplo, ele se preocupou com a necessidade de as crianças enxergarem beleza nos lugares onde estudariam.



**FIGURA 3.** Fonte: adaptada de [https://www.wipo.int/wipo\\_magazine/en/2013/06/article\\_0002.html](https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2013/06/article_0002.html). Acesso em: 8 nov. 2023.

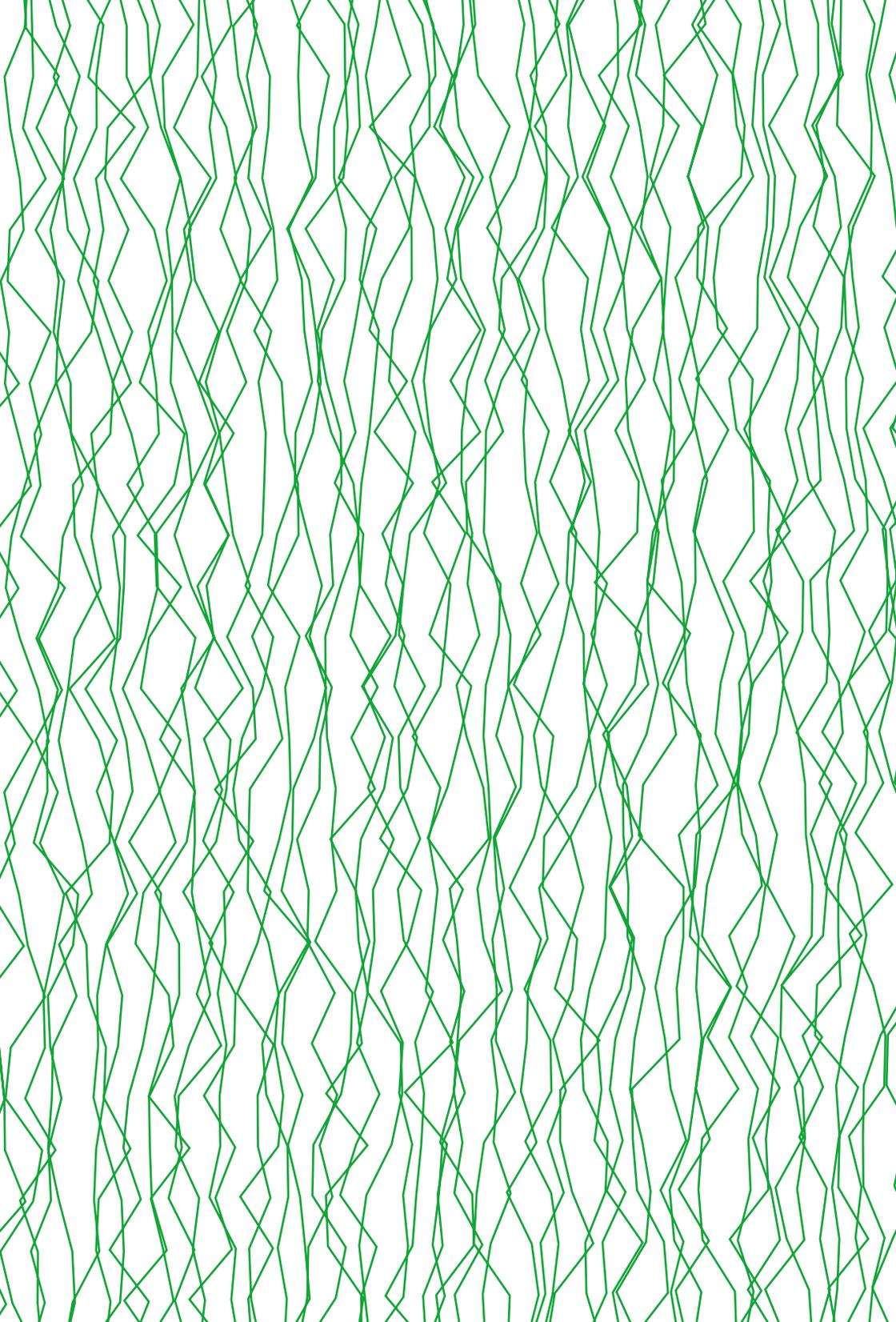


**FIGURA 4.** Fonte: adaptada de [https://www.wipo.int/wipo\\_magazine/en/2013/06/article\\_0002.html](https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2013/06/article_0002.html). Acesso em: 8 nov. 2023.

Nós, brasileiros, profissionais da arquitetura e do urbanismo, da arte e de suas dissidências, ainda estamos paralisados pelo que o escritor Nelson Rodrigues chamou de complexo de vira-lata, desvalorizando nossas produções que carregam informações da nossa formação africana e indígena, evitando discutir o apagamento eugenista a que fomos, e somos, historicamente expostos e que está muito bem evidenciado pela citação que abre este artigo, um fragmento de um texto do grande urbanista Lucio Costa, publicado em 1928.

Se os mestres, que planejaram e executaram parte importante da história de nossas urbanização e divisão física do espaço que habitamos, nutriam tamanho desprezo pela formação do povo brasileiro, isso obviamente não poderia ficar de fora do traçado que usufruímos ainda hoje.

Decolonizar a arte, a arquitetura e o urbanismo é parte da ação de reversão do epistemicídio imposto ao povo brasileiro.



# “Meio arte, meio não, meio talvez”

*Luiz Camillo Osorio*

Texto publicado, originalmente, no *site*  
do Prêmio Pipa em abril de 2016. *Link:*  
[https://www.premiopipa.com/2016/04/  
meio-arte-meio-nao-meio-talvez-por-luiz-  
camillo-osorio/](https://www.premiopipa.com/2016/04/meio-arte-meio-nao-meio-talvez-por-luiz-camillo-osorio/). Acesso em: 8 nov. 2023.

**O COLETIVO INGLÊS** de arquitetos Assemble ganhou, em dezembro de 2015, a última edição do Turner Prize (2015) – se não o mais importante, o mais celebrado prêmio de arte da atualidade. Mais uma vez, abriu-se uma polêmica sobre os vencedores. Na verdade, a discussão já estava instaurada quando ocorreu a nomeação do grupo para a exposição dos finalistas, dessa vez realizada não na Tate Britain, mas em uma instituição escocesa, a Tramway, em Glasgow (a exposição do prêmio ocorrerá sempre um ano na Tate, outro fora dela). Algumas perguntas que surgiram no debate e que me parecem relevantes: será que há tão poucos bons artistas em atividade no Reino Unido e tão poucas boas exposições no ano para haver a necessidade de nomear arquitetos? Se há prêmios específicos de arquitetura, por que dar um prêmio de arte para arquitetos? Afinal, arquitetura é arte? A estas perguntas, acrescentaria mais duas: deveria um prêmio de arte, que em tese ajuda na construção de parâmetros sobre a melhor obra do momento, potencializar a desorientação sobre o que seja arte? O que está em jogo nessa desorientação?

Essa fatídica e já cansativa questão sobre critérios que definem algo como arte, depois de um século de história, acabou se tornando, a saber, um novo critério. Parece que esta dúvida, quando surge e é enunciada, acaba se transformando em uma espécie de legitimação às avessas, um índice de potência artística. Não quero repetir este (anti)critério, mas, sim, tratar a sério essa nomeação e essa premiação, buscando defender o projeto do Assemble como genuinamente artístico.

Antes disso, cabem alguns esclarecimentos sobre o próprio Turner Prize. Cada finalista é escolhido, segundo o edital, a partir de “alguma exposição ou outro tipo de apresentação do trabalho” realizada no ano anterior. São sempre quatro finalistas e a idade máxima do artista é de 50 anos. Foram escolhidos em 2015, como de costume, artistas e exposições bastante heterogêneas. Uma instalação de Nicole Wermers (cadeiras modernistas de Marcel Breuer com casacos de pele pendurados no espaldar), a mais “convencional” entre as quatro; uma performance sonora de Janice Kerbel (com seis tenores cantando pequenas e cômicas

operetas escritas pela não-musicista ou libretista Janice); uma outra instalação com vídeos e livros de Bonnie Camplin (na qual reuniu entrevistas em vídeo e documentos sobre narrativas conspiratórias delirantes); além do próprio Assemble, que montou uma exposição/instalação específica a partir do projeto desenvolvido por eles no bairro degradado de Toxteth, em Liverpool, dando-lhe nova vida e novo desenho urbano.

Percebe-se que havia de tudo um pouco nessas quatro obras: design, arquitetura, música, documentário, literatura, crítica social, urbanismo, escultura, performance. Tudo apresentado em projetos de instalação com materiais variados. Nada muito diferente do que se constata visitando bienais, museus, centros de arte ou mesmo feiras e galerias, em que a necessidade comercial às vezes impõe certa dimensão objectual mais limitada.

O foco do problema parece ser, no caso da indicação do Assemble, que os próprios membros do coletivo se surpreenderam com a nomeação ao Turner, ou seja, eles próprios duvidavam da sua condição de artistas. Isso poria em xeque uma das teses, bastante problemática por sinal, de que depois de Duchamp é arte aquilo que os artistas definem ou nomeiam como tal. Se, neste caso, os próprios “artistas” estão em dúvida, ficaria fácil, e até mesmo necessário, descartá-los. Esta dúvida sobre o estatuto (dos artistas, mas principalmente da arte) é que o mais me interessa – e ela se faz bem aos projetos deste coletivo. Segundo declaração dada ao jornal inglês *The Guardian*, eles se dizem, entre a ironia e dúvida genuína, “somos meio arquitetos, meio não, meio talvez”.

A hesitação do coletivo poderia ser contrastada com a ironia corrosiva de Nelson Leirner, quando em 1967 seu “porco empa-lhado” foi aceito no Salão de Brasília e o próprio artista escreveu um texto-crítica para o *Jornal da Tarde* cobrando os critérios para tal inclusão! Ou seja, o artista fazia da sua aceitação uma espécie de performance conceitual provocativa, invertendo o papel instaurado pela vanguarda – em que a arte forçava a quebra de critérios – para contestar/polemizar com a normatização da falta de critérios. Vanguardismo ao cubo. Já o Assemble, na minha visão,

faz da hesitação um índice de fragilidade e instabilidade ontológica, uma espécie de Bartleby conceitual que prefere não decidir sobre se o que fazem é arte ou design ou arquitetura. Nessa indecisão acabam produzindo o deslocamento de uma identidade fixa (ou arte, ou arquitetura) para uma desidentificação aditiva, em que suas intervenções e seus produtos podem ser arte e design e arquitetura e projeto social – sem necessidade de fixação excludente.

O projeto do coletivo indicado pelo comitê de nomeação (há, de início, uma indicação pública aberta e depois uma decisão interna na Tate) foi uma intervenção realizada na área degradada de Toxteth, em Liverpool, palco de grandes demonstrações e conflitos no começo da década de 1980, desde então abandonada, à margem das reformas urbanas e destituída de equipamentos públicos. Produziram ali, além da melhoria das condições habitacionais, espaços de convivência e de colaboração produtiva, em que moradores aprendem e desenvolvem ofícios utilitários, que, além de usados na própria restauração, são comercializados pelo coletivo dando-lhes qualificação e novos desafios profissionais. O uso de novos materiais reciclados, o arrojamento do design, a dimensão colaborativa e social, a beleza dos objetos, a invenção de novas formas de vida, a potência pública da transformação urbana... Tudo isso aposta em uma relação indissociável do estético, do ético e do político.

Importante destacar que ser arte não faz desse projeto algo diferente. Em tese, ele não precisou nem precisa ser arte para existir e se desenvolver. A coisa já acontecia antes de Turner aparecer. Além disso, analisar a dimensão estética e/ou artística do projeto não retira dele seu interesse social, prático e utilitário nem irá esvaziar esse debate. As coisas podem acontecer integradas, tensionadas, misturadas. A autonomia da experiência estética – valer independentemente da funcionalidade e ter qualidades de natureza formal – é tão mais interessante por não se deixar isolar do mundo, trazendo consigo a heteronomia do servir para uma população com demandas específicas de natureza não estética. A capacidade de nos surpreendermos com objetos, utensílios e

espaços construídos, de sermos convocados a imaginar novas formas de estar juntos, parece-me suficiente para intensificar nossa experiência do presente, de vivermos aqui e agora. Intensificação que defino como de natureza estética e como condição de possibilidade de denominar aquilo que a promove, mesmo provisória e contingentemente, como arte.

Compare-se esse projeto do Assemble com alguns projetos do artista cubano, radicado em Los Angeles, Jorge Pardo, mais especificamente sua intervenção Tecoh, reconstruindo uma fazenda abandonada em Mérida, no México. Região de latifúndios arruinada desde o começo do século XX – foi um dos focos da Revolução Mexicana de 1910 –, onde restaram resíduos dessas grandes propriedades e traços da antiga cultura Maia. Pardo tomou uma dessas fazendas e a reconstruiu como uma espécie de obra de arte total. Aqui, neste caso, também houve a incorporação de uma artesanania e materiais locais e uma constante hibridação da arquitetura com o design e a escultura. Diferentemente da Toxteth do Assemble, a Tecoh de Jorge Pardo não será habitada por moradores locais, mas por um casal de colecionadores que comissionaram o projeto. Isso não o torna o projeto mais ou menos artístico – não obstante a potência social e urbana do coletivo inglês que acrescenta ousadia e agrega desafios indiscutivelmente mais instigantes.

O crítico e curador Michael Govan, ao analisar a poética híbrida de Pardo – similar aqui ao ASSEMBLE –, destaca algo que me parece cabível nessa discussão toda, a saber: “os objetos criados por Pardo são produtos de uma complexa rede de articulações ambientais, culturais e históricas e de colaborações entre tecnologia, artesanania, assistentes e mecenas. As obras de Pardo não são só para serem vistas. Você pode comer, dormir e viver nelas. Sua utilidade talvez seja o aspecto mais provocativo dos seus projetos”.<sup>1</sup>

1 Govan, M. *Jorge Pardo Tecoh*. Berlim: Sternberg Press, 2012, p. 20-24.

Lidar com a utilidade, sem perder de vista o que o projeto traz de invenção construtiva, de potência imaginativa e de qualidade estética é o desafio desse coletivo premiado pelo Turner Prize. Mesmo que a intenção por trás do gesto não seja, *a priori*, artística, o que ele provoca no espectador parece-me poderosamente artístico. No mínimo uma não-arte com força suficiente para tornar-se arte – quiçá uma outra forma daquilo que Lygia Clark denominava de “estado de arte sem arte”.

# Entregar ao sagrado

*Marcelo Campos*

**CHEGAR A UM** terreiro de tradição nagô, por volta das quatro horas da tarde, em dias de cerimônia pública, é, muitas vezes, ter que assumir posturas que envolvem uma certa *liminaridade* entre tornar-se público, assistente, de fora, ou ocupar o lugar intermediário entre amigo, cliente ou filho de santo, de dentro ou quase de dentro, e, de certo modo, pertencente e sabedor das posturas tradicionais que uma visita a um terreiro exige. Algumas vezes, experimentei esta situação.

Nos terreiros oriundos de matrizes nagôs, o horário das 16h nos dias de festa, quando há o ritual do padê, ainda se configura como algo, de certo modo, restrito aos de dentro. O padê, rito propiciatório destinado a Exu, aos ancestrais e às Iyamis, não é destinado, propriamente, aos de fora, o que o difere das festas públicas. Porém, não é, propriamente, proibida a sua assistência. Com isso, experimentamos certo desconforto, se somos meros visitantes, pois há momentos nessa cerimônia com performances específicas, em que balançamos o corpo, em que não devemos nos manter de cabeça levantada, por exemplo. Mas, na nobreza da recepção dos terreiros, também se faz muita cortesia a quem está de visita, o que resulta, muitas vezes, no convite a permanecer no salão dos rituais, em postura respeitosa e obediente, o que neste caso se torna mais prudente do que ficar do lado de fora, no quintal. A um mínimo sinal de quem está conduzindo a cerimônia do padê, precisamos interagir, participar, não levantar, não sair do barracão e, sobretudo, ao final, vibrar com um ijexá cantado por todo o egbé, por toda a sociedade. Aliás, o quintal, na cerimônia do padê, é local proibido à circulação, pois as energias estão ali, trocando de funções, sendo reverenciadas as divindades e os ancestrais, aplacadas as fragilidades espirituais para que a festa pública não seja tumultuada por Exu ou por outras energias insatisfeitas pela não-reverência. Ao final da cerimônia, uma cantiga afirma a força do egbé, daquela sociedade: E Oke Ô, diz o cântico, que quer dizer: “Viva! Somos uma montanha”. Ou seja, estamos fortes, unidos, podemos enfrentar os desafios cantando, dançando, se entregando aos deuses. Queremos ser

montanha e nos irmanarmos às forças de Vilma Santos e José Eduardo Ferreira Santos!

A entrega, a dádiva, parece um dos gestos mais eficazes na simbologia e nas resistências dos cultos de matrizes africanas vivenciados nos terreiros de candomblé. Os cumprimentos e reverências, por outro lado, são as bases da língua iorubá. Ofertar, oferecer, dedicar, respeitar, saudar. Em uma canção de Caetano Veloso dedicada à Mãe Menininha do Gantois, em um dos versos, declara-se: “Quero oferecer tudo o que sei fazer”. O cotidiano em um terreiro, para quem chega antes das 16h, em dias de cerimônia pública, se faz um pouco a partir desta oferta, pois há sempre muito o que fazer e muita entrega dos envolvidos e daqueles presentes naquele ambiente, os de dentro e os de fora. Se a cozinha “de branco”, como nos termos êmicos, precisa de equipe, quem tiver um certo grau de entrada e intimidade com as Iyalorixás ou com seus filhos e filhas, pode entrar na cozinha e ajudar, cozinhar, lavar, servir, descascar. Se o barracão ainda não está pronto, também há pequenos afazeres que podem ser facilitados. Aos que chegaram de carro, destinam-se solicitações quando há algo a ser trazido ou levado de e para mais longe (flores, por exemplo). Com isso, rapidamente, outras equipes vão se formando, outros coletivos se organizam. Muito comum, em momentos de festas públicas, no qual se faz aquilo que nos terreiros chamamos de “comida de branco”, ou seja, destinada ao público externo, vemos senhoras arrumadas, maquiadas, de salto alto, enfrentarem as tarefas de preparar um ou outro alimento, em gesto de solidariedade e entrega aos objetivos da festa e à inegável sensação dadivosa de ajuda e auxílio ao espiritual, no que for preciso. Aqui, obviamente, estamos tratando das festas e recepções públicas e de atividades mundanas, banais, dadivosas, não aquelas restritas e interditas ao público externo.

O espiritual, o transcendente e a consagração estão em tudo, em quem pinta as paredes dos terreiros, em alguns casos nos momentos das festas de Oxalá, por exemplo, em que tudo tem que ser, impecavelmente branco; nos que ajudam na limpeza geral, lavando banheiros, limpando cadeiras e bancos, encerando o

chão; e nos que se dedicam às ornamentações, desde os arranjos de flores, aos signos decorativos reinterpretados em materiais ordinários de acordo com as festas de cada orixá. Pombos de isopor contornado com purpurinas prateadas; espadas verdes, amarelas, vermelhas, prateadas e azuis, recortadas em papel laminado; arcos e flechas azuis-turquesas; além das tradicionais bandeirolas fitadas, cobrindo todo forro do teto dos barracões.

Também fui, durante um tempo, executor destes signos, desenhista de ferramentas, escultor de ídolos em argila. E, com isso, exercia uma função ritual, não necessariamente artística, não necessariamente restrita aos iniciados, mas, sem dúvida, com forte aproximação aos objetivos dadivosos entregues ao sagrado, oriundos daquilo que sabemos fazer, da mínima gota de nosso espírito. Esta é a entrega de elementos da cultura material que contribuiriam, e contribuem, continuamente, na conexão com o sagrado, com o divino, e que, em certos casos, ganharão o estatuto de arte. Peças, muitas, que permanecem nos *pejis* e *pepelês*, altares destinados aos assentamentos dos orixás, mas que, em outros casos, figuram nas coleções dos museus.

Na entrevista que participei com José Eduardo e Vilma, no âmbito de um projeto de extensão da UERJ, surgiu a pergunta: “E o que não entra no Acervo da Laje?”. Imediatamente, José responde: o que já foi consagrado, já participou de rituais ou ainda possui vestígios dos ritos sacrificiais. Aqui, acompanho, então, este pensamento, esta reflexão. Muito do que temos acesso ao visitarmos as chamadas coleções etnográficas passaram por ritos de consagração. E o Acervo da Laje, em outro sentido, reúne peças que não passaram por tais ritos, mas que são, comumente, encontradas nos barracões de candomblé. Observo, de outro modo, mais uma das muitas camadas de beleza na produção dos artistas do subúrbio, pesquisa central de José Eduardo. Ou seja, ao chegarmos a um terreiro de candomblé, somos impactados por uma totalidade de beleza, não somente a que está restrita à cultura material, aos objetos, mas a todo o entorno, material e imaterial, daquele ambiente, às trocas, às dádivas. Em texto sobre *Esquecimento e memória: quando a beleza do sagrado é esquecida e abandonada*, José

Eduardo afirma que há “silêncio, cores e imagens dispostas nas paredes, bandeirolas pacientemente recortadas cobrindo as telhas de amianto que ainda se usam em profusão pelo Brasil”.<sup>1</sup> Ou seja, *silêncio* e *ornamento*, duas categorias estéticas fundamentais para percebermos a beleza nos terreiros que, segundo o próprio Eduardo, não é somente “estética, mas vivencial”.

Uma alteração material, a partir disso, nos mostra que, destes mesmos signos, podemos transformar, um pouco, os objetivos e as habilidades do “ver” e do “vivenciar”, já que haverá muita arte invisibilizada, dos que produzem os citados objetos litúrgicos. Forjados em ferro, esculpido em madeiras ou laminados em metal, objetos pertencentes a um cotidiano ritualístico foram, a seu tempo, feitos por artistas que levaram a vida no limiar entre produzir para o cotidiano dos rituais dos terreiros, entregar ao sagrado, ou lançá-los ao consumo mais amplo nas lojas, lojas, corredores do Mercado Modelo e do Pelourinho. Tudo isso aprendemos com Vilma e José Eduardo no Acervo da Laje. De outro modo, verdadeiras obras de arte passam a vida inteira trancadas em pequenos e singelos quartos, adornando altares e assentamentos dos deuses e deusas e, de vez em quando, saem para as cerimônias públicas, em procissões ou festas. Em alguns casos, as ferramentas, coroas (adês), espadas, abebês retornam nas mãos dos iniciados em transe. E, assim, temos a entrada e a saída das peças nos salões públicos, como se em um museu pudéssemos retirar e retornar com as obras guardadas em uma reserva técnica. Mas há diferença entre guardar o sagrado e guardar obras de arte? José Eduardo e Vilma nos relatam uma experiência curiosa, diante disso, que se relaciona a uma certa impossibilidade de conviver, dormir, acordar, dentro de um acervo. Tal fato os fez tomar a decisão de não morar, onde houvesse obra, já que a primeira casa a abrigar o Acervo da Laje também os servia de

1 Santos, J. E. F. Esquecimento e memória: quando a beleza do sagrado é esquecida e abandonada. In: *Acervo da Laje: memória estética e artística do subúrbio ferroviário de Salvador, Bahia*. São Paulo: Scortecci, 2014. p. 91.

residência. As peças possuem “espiritualidade”. As máscaras, por exemplo, os perturbavam.

Em conversa com uma museóloga, gerente do acervo do Museu de Arte do Rio, Andrea Santos, por conta deste texto, quis entender essa relação, a partir de sua vasta experiência em acervos sacros, como nos museus em que havia trabalhado. Andrea Santos me informa que “não há separação” por parte de quem visita tais acervos. O público, segundo ela, se benze, reza, faz pedidos, como quem estivesse em uma igreja ou em um terreiro. Para Santos, a “sacralidade permanece”, pois há um “conforto de reconhecimento”, um alívio, que faz o público se comportar como se estivesse “em uma igreja”. Ou seja, a tão proclamada utopia modernista da autonomia da arte jamais existiu para os casos supracitados. Outra informação relevante dada pela museóloga é que os museus de arte sacra ficam mais cheios em datas consagradas a determinadas efemérides religiosas.

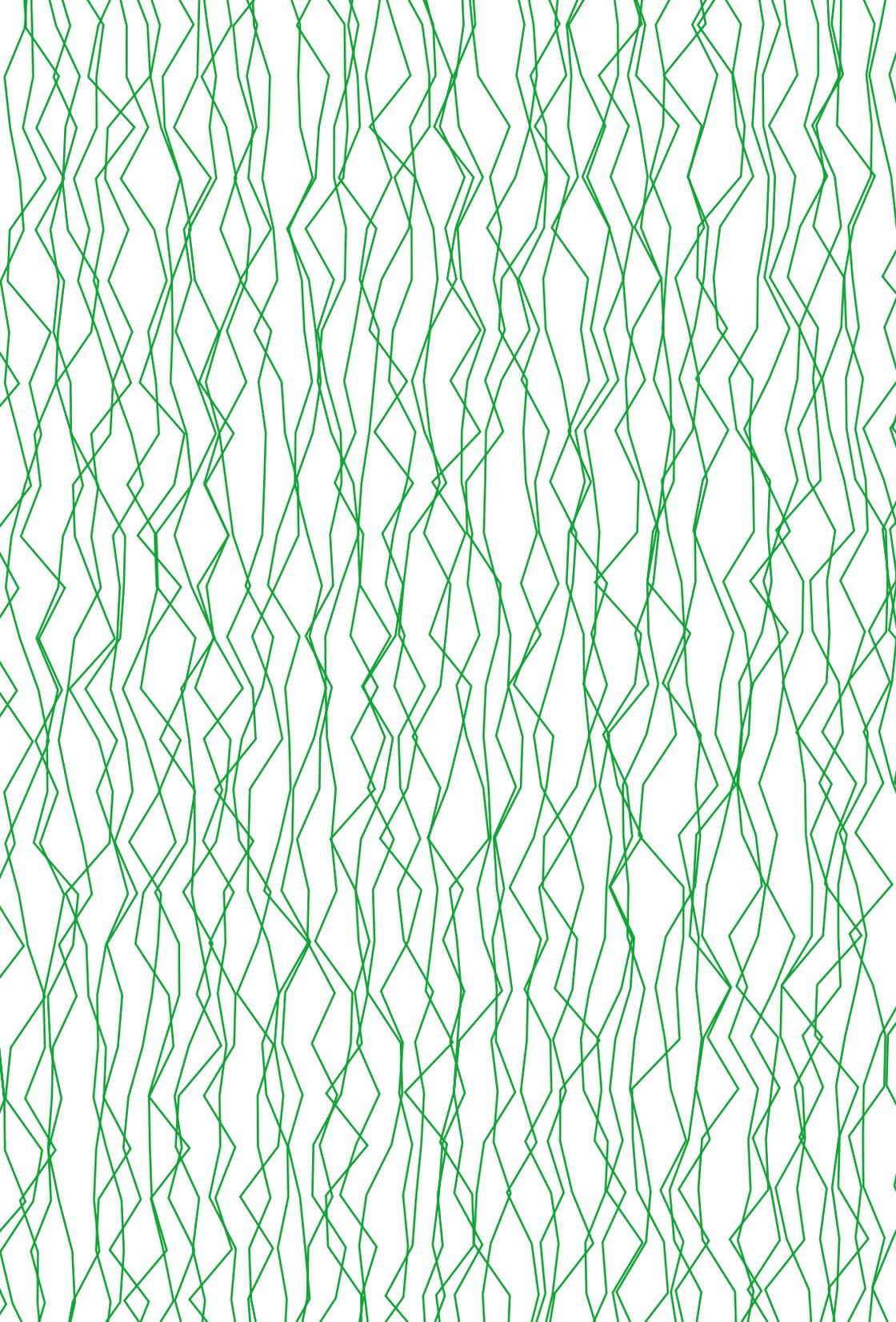
Só a partir de uma lembrança imediata de artistas pertencentes ao Acervo da Laje e outros que se dedicaram a essa imantação espiritual, podemos citar uma plêiade de notáveis, cuja produção frequente certo limiar entre o sagrado, o ritualístico, o artístico, já que essas subdivisões caíram, definitivamente, por terra. Podemos pensar nas ferramentas de José Adário; Otávio Bahia; as bonecas de Dona Detinha de Xangô; os Oxés de Xangô da família de Louco, em Cachoeira; aqui, no Rio de Janeiro, Wellington Ferreiro, Sr. Olegário; entre tantas outras artistas que produzem peças bordadas, costuradas, além das que se dedicam com absoluta competência às performances e danças, como as veneráveis Dona Olga de Alaketo ou Dona Coleta de Omolu, entrevistada por José Eduardo. Desse ambiente dos terreiros de candomblé, surgiram artistas que atravessaram a lógica litúrgica e passaram a pertencer, também, a outros circuitos mais ligados ao mundo da arte, como Mestre Didi, por exemplo.

O que me interessa pensar, aqui, é que as visitas ao Acervo da Laje, um museu, casa e escola, localizado no subúrbio ferroviário de Plataforma, em Salvador, Bahia, nos fazem refletir sobre todos esses endereçamentos. E, por outro lado, nos coloca em

pleno revisionismo sobre nossos modos de guardar, expor, ensinar, sagrar e consagrar. A entrega ao sagrado e a permanência das memórias em museus foram, em muitos exemplos, resultantes de gestos interditos e malditos feitos pelo colonialismo e pela ganância do sistema capitalista da arte, em que obras já ritualizadas deveriam, por tabus de várias ordens, ser respeitadas, despachadas, devolvidas à natureza, impedindo-nos, assim, de nos apropriarmos daquilo que, um dia, fora ritualizado.

Com isso, refletimos que muitas coleções e museus eternizam aquilo que foi, a seu tempo, destinado ao sagrado. Mas, por outro lado, o Acervo da Laje acolhe, abraça, e desfaz a tola dicotomia entre o artístico e o utilitário, mantendo diversos outros níveis de significação e consagração, oferecendo trocas infinitas aos objetos que chegam, aos que foram doados e trazidos por adultos e crianças.

Ser útil e agradecer a partilha, em um mundo desigual como o nosso, é o gesto mínimo que podemos ter ao vivenciarmos e aprendermos com o Acervo da Laje e agir com a mesma disponibilidade de corpo e espírito que experimentamos ao chegarmos em um terreiro de candomblé antes das quatro horas da tarde.



# Em pé de guerra com a máquina:

Arte, artesanato e design no  
início do século XX

*Rafael Cardoso*

Capítulo publicado, originalmente, em inglês, com o título “At daggers drawn with the machine: art, craft and design in the early twentieth century”. In: Bittner, R.; Padt, R. (orgs.). *Craft Becomes Modern: the Bauhaus in the Making*. 1. ed. Berlim: Kerber/Bauhaus, 2017, v. 1, p. 42-53).

“Na Inglaterra, berço tanto da Revolução Industrial quanto do contramovimento Artes e Ofícios, liderado por William Morris, seus seguidores tenderam a ser puristas e reclusos, em pé de guerra com a máquina, e, de modo geral, os arquitetos e a indústria os ignoraram.”<sup>1</sup>

Bernard Leach, 1954

**DE ACORDO COM** uma história amplamente divulgada – de origem duvidosa, mas que até pode ser verdadeira –, Constantin Brâncuși, Marcel Duchamp e Fernand Léger visitaram juntos em 1912 o Salão de Locomoção Aérea de Paris. Lá se depararam com uma hélice de avião e ficaram impressionados com a perfeição de sua forma. Duchamp teria comentado que era o fim da pintura, porque nenhum pintor seria capaz de produzir um objeto superior àquele.<sup>2</sup> Ao longo da década seguinte, cada um dos três artistas desenvolveu obras que respondiam ao desafio implícito nesse veredicto. Pouco tempo depois, o próprio Duchamp desistiu de pintar e concebeu os primeiros *ready-mades* e *objets trouvés*. Léger produziu pelo menos duas versões de *As hélices* (1918), composições cubistas que desconstroem o artefato industrial em elementos abstratos e superfícies de cor.<sup>3</sup> A

1 Leach, B. *A Potter in Japan 1952-1954*. London: Unicorn, 2015, p. 18.

2 Vallier, D. La vie fait l'oeuvre de Fernand Léger: propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier. *Cahiers d'Art*, n. 29, p. 33-39, 1954. In: Sanouillet, M.; Peterson, E. (Eds.). *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, 1973, p. 160.

3 Lanchner, C. Fernand Léger: American Connections. In: *Fernand Léger*. New York: Museum of Modern Art, 1998, p. 16; veja também: Michaud, E. Légers Kampfpflätze: Kunst, Krieg und Konkurrenz. In: Kosinski, D. (Ed.). *Fernand*

obra-prima escultural de Brâncuși, *Pássaro no espaço* (1923), sintetiza a elegância requintada da hélice e evoca seu potencial para o voo, conforme argumentou Rosalind E. Krauss.<sup>4</sup>

Apócrifa ou não, a parábola é útil na medida em que resume algumas questões fundamentais acerca da relação entre arte, artesanato e design no início do século xx. O episódio do Salão de Locomoção Aérea é quase contemporâneo ao aperfeiçoamento da linha de montagem automatizada pela Ford Motor Company, em 1913, um marco simbólico da produção em massa.<sup>5</sup> De que modo artistas, artesãos e designers deviam lidar com a chegada da chamada “era da máquina” e com a obsolescência do trabalho manual, profetizada desde muito? Os caminhos respectivos escolhidos pelos três artistas apontam para diferentes respostas.

Ao reconhecer que o papel do artista não era mais fazer coisas, mas elaborar um conceito e o encená-lo como situação, Duchamp inventou toda uma nova visão de arte. No processo, também reconheceu implicitamente que objetos feitos por máquinas podiam possuir seu próprio valor estético, por mais abjeta que fosse sua função utilitária (por exemplo, um mictório). Ao priorizar a concepção intelectual sobre a execução manual, a posição de Duchamp aproxima-se daquela do designer industrial – um profissional que cria significado por meio da forma, perfazendo o caminho entre as ideias e os produtos manufaturados.

A resposta de Léger é uma afirmação da arte como discurso crítico. A pintura não mimetiza a hélice ou tenta competir com ela em termos de qualidades formais, mas lança mão da representação como modo de analisar os sentidos profundos do objeto,

*Léger 1911-1924: der Rhythmus des Modernen Lebens*. Munique: Prestel, 1994, p. 56-63. Republicado em francês como *L'Art, la guerre, la concurrence: les trois combats de Fernand Léger*. In: Michaud, E. *Fabriques de l'homme nouveau: de Léger à Mondrian*. Paris: Carré, 1997.

4 Krauss, R. E. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1981.

5 Hounshell, D. A. *From the American System to Mass Production, 1800-1932*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984. Veja também: Batchelor, R. *Henry Ford, Mass Production, Modernism and Design*. Manchester: Manchester University Press, 1994.

e ainda para suscitar uma resposta estética. Essa é, por excelência, a posição do artista moderno. Arte não é um reflexo ou uma cópia das aparências corriqueiras, mas uma realidade alternativa constituída por forma e linguagem, que serve de contraponto às contradições da sociedade. O trabalho manual (o do artista) torna-se assim uma expressão gestual com consequências políticas.

A solução de Brâncuși é talvez a mais alinhada com o ideal pós-renascentista da obra de arte como virtuosismo. Sua reação à suposta superioridade da hélice foi de produzir algo ainda mais belo e gracioso, emancipado da função utilitária. Por meio da mão habilidosa e do esforço físico, Brâncuși buscou demonstrar (ardilosamente) que, se a pintura ficava aquém da elegância da hélice, a escultura daria conta do recado. Essa atitude demiúrgica está alinhada com séculos de ufanía oficial. O trabalho manual, aqui, é a manifestação empírica do gênio criativo.

Essas posições definem uma gama de respostas possíveis para a relação entre arte, trabalho manual e maquinário pouco antes da Primeira Guerra Mundial. De modo simplificado, elas poderiam ser categorizadas como: mental, discursiva e corporal – categorias que não são mutuamente excludentes, claro. Em vez disso, são pontos ao longo do diapasão de possibilidades existentes entre os dois extremos de idolatria à máquina – associada, mal ou bem, com movimentos como construtivismo, De Stijl, purismo e *L'esprit nouveau* – e ódio a ela, tendência encapsulada por Bernard Leach na frase em epígrafe, com sua crítica ao fanatismo dos herdeiros do movimento Artes e Ofícios, “em pé de guerra com a máquina”.<sup>6</sup> Para compreender plenamente como essas posições se combinaram em diferentes proporções nas visões modernistas

6 Leach, B. *A Potter in Japan 1952-1954*, p. 22; Leach, B. Introduction. In: Yanagi, S. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tokyo: Kodansha International, 1972, p. 87-100. Como Ruskin, Morris e muitos outros antes deles, Leach foi injustamente acusado de ser fanático. Isso é extremamente injusto, já que ele era um defensor voraz do trabalho manual como aliado, e não inimigo, da máquina.

de artes e ofícios, design e arquitetura, é preciso recuar para as origens do debate mão *versus* máquina.

## O artista liberal

A relação entre atividade intelectual e trabalho manual vem sendo discutida na arte europeia desde o século XVI, pelo menos.<sup>7</sup>

A ideia de que a pintura é uma operação mental, em oposição às artes mecânicas, ganhou notoriedade por meio do *Tratado de pintura*, atribuído a Leonardo da Vinci.<sup>8</sup> Entretanto, esse texto não alcançou um público maior por mais de um século após a morte do artista. Embora date de 1542 o manuscrito compilado por Francesco Melzi a partir dos cadernos de Leonardo, as primeiras edições impressas em italiano e francês só surgiram em 1651. As diversas versões do texto variaram muito; e estudos atuais confirmam que foram travadas em torno dele verdadeiras batalhas, abarcando concepções divergentes, acréscimos, abreviações e erros de interpretação.<sup>9</sup> Ainda no século XIX, o trecho específico sobre arte como *cosa mentale* estava ausente de algumas das edições mais utilizadas. Esses fatos são importantes, pois minam o pressuposto generalizado de que o Renascimento marcou uma ruptura clara entre trabalho manual como arte “mecânica” e o trabalho artístico elevado ao status de profissão “liberal”.

Seria mais correto enxergar a contraposição entre manual e mental como um debate de longa duração, correndo em paralelo aos grandes acontecimentos sociais entre os séculos XVI e

7 Para uma breve visão geral, ver: Cardoso, R. Craft Versus Design: Moving Beyond a Tired Dichotomy. In: Adamson, G. (Ed.). *The Craft Reader*. London: Berg, 2010, p. 321-32.

8 da Vinci, L. *Trattato della pittura*. Lanciano: Carabba, 1947, v. 1, p. 1, seção 27. A frase “la pittura è mentale” (“a pintura é mental”) aparece na página 37 da edição on-line de 2006 disponível em: [https://www.liberliber.it/media-teca/libri/1/leonardo/trattato\\_della\\_pittura/pdf/tratta\\_p.pdf](https://www.liberliber.it/media-teca/libri/1/leonardo/trattato_della_pittura/pdf/tratta_p.pdf). Acesso em: 9 nov. 2023.

9 Farago, C. *Re-Reading Leonardo: The Treatise on Painting Across Europe, 1550-1900*. Burlington: Ashgate, 2009. Edições comparadas disponíveis em: <https://www.treatiseonpainting.org/intro.html>. Acesso em: 9 nov. 2023.

XIX. Estes incluem a ascensão das academias de artes e o declínio das guildas (corporações de ofícios), relaxando seu controle anterior sobre a fabricação, bem como o surgimento de manufaturas reais e nacionais. Durante o reinado de Louis XIV, na França, e sob a autoridade do primeiro-ministro Jean-Baptiste Colbert, Charles Le Brun exerceu sucessivamente a direção da Manufatura de Gobelins, sede parisiense do sistema de manufaturas reais, e da Academia Real de Pintura e Escultura. Essa continuidade de propósitos marca um momento decisivo na organização tanto da produção artística quanto da fabril no contexto europeu. Na segunda metade do século XVII, as manufaturas reais francesas foram ampliadas e reorganizadas com o objetivo de centralizar o controle estatal sobre a produção de bens de luxo.<sup>10</sup> Em paralelo, academias de letras, arte, arquitetura, medalhas e inscrições, assim como oficinas de impressão e de construção, foram sistematizadas e colocadas sob a supervisão direta de Colbert, encarregado de elaborar uma política cultural unificada para o Estado.

Um resultado desse processo foi criar uma classe de artistas e arquitetos cujas afiliações acadêmicas os distinguiam em termos sociais, colocando-os acima das hierarquias corporativas preexistentes.<sup>11</sup> Como acadêmico, o profissional passava a depender menos diretamente do mecenato e podia até mesmo aspirar a se tornar membro da nobiliarquia. É significativo que o número de artistas a receber títulos de aristocracia tenha crescido a partir do século XVII nos contextos francês e britânico. Artistas-cavaleiros criados sob esse sistema faziam questão que a arte *à la grande manière* tivesse seu “fundamento na mente”, conforme argumentou Sir Joshua Reynolds em seus famosos discursos

10 A pesquisa mais detalhada desse processo permanece inédita, infelizmente: Bowman, M. F. *Painting and Politics in the Ancien Regime*. Tese de doutorado. Canberra: Australian National University, 1997.

11 Duro, P. *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; Cardoso, R.; Trodd, D.; Trodd, C. (Eds.). *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester/New Brunswick: Manchester University Press and Rutgers University Press, 2000.

sobre arte, pronunciados entre 1769 e 1790.<sup>12</sup> A incorporação de critérios históricos e filosóficos à pintura e à escultura ajudou a consolidar a noção de “belas-arts” como algo à parte da arte em geral. Não por acaso, esse processo ocorreu em paralelo ao surgimento da história da arte e da estética como disciplinas acadêmicas. O termo *beaux-arts* (belas-arts) só passou a prevalecer na segunda metade do século XVIII, fato evidenciado por sua inclusão como verbete na *Encyclopédie*, de Diderot e D’Alembert.<sup>13</sup>

Alcançou-se no século XIX uma conjuntura histórica crucial. Por um lado, foi o ponto culminante de um processo de três séculos em que se construiu um sistema internacional de academias de arte, com suas hierarquias de mídias, gêneros e estilos, bem como as ramificações decorrentes delas. Por outro lado, em grande parte da Europa e das Américas, foi o momento decisivo de mudança para uma nova ordem, na qual o mercado de arte incipiente permitiu a muitos artistas ganharem a vida fora do ambiente institucional.<sup>14</sup> Com o surgimento de galerias e marchands dirigidos aos interesses de colecionadores particulares, especialmente nas últimas décadas do século XIX, alguns artistas alcançaram, de fato, o *status* de profissional liberal. No lugar de uma autoridade centralizada que arbitrasse questões de qualidade e habilidade, gosto e estilo, o valor artístico passou a ser atribuído por uma gama mais ampla de opiniões e, muitas vezes, a despeito da execução material do trabalho. A partir daí, ideias

12 Reynolds, J. *Seven Discourses Delivered in the Royal Academy by the President*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

13 Fox, C. *The Arts of Industry in the Age of Enlightenment*. New Haven: Yale University Press, 2009.

14 Veja também: Galensen, D. W.; Jensen, R. *Careers and Canvases: the Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century*. *National Bureau of Economic Research Working Paper Series*, n. 9123, ago. 2002. Disponível em: <https://www.nber.org/papers/w9123>; Fletcher, P. M.; Helmreich, A. (Eds.). *The Rise of the Modern Art Market in London, 1850-1939*. Manchester: Manchester University Press, 2011; Patry, S. *Inventing Impressionism: Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*. London/New Haven: National Gallery e Yale University Press, 2015.

e interesses, reputação e discurso crítico – aspectos passíveis de serem resumidos pelo termo *cosa mentale* – ganharam uma quase autonomia em relação à fatura artesanal. Agravando a ruptura pós-renascentista, ainda incompleta, entre esmero técnico e realização intelectual, abriu-se nova divergência entre uma concepção “acadêmica” da maestria artística, baseada em padrões reconhecidos e hierarquias institucionais, e uma sensibilidade “moderna”, que enfatizava a inovação estilística e a quebra das normas vigentes.

### A arte do povo

Dada a tendência pós-renascentista de legitimar a arte como atividade intelectual, era de se esperar que ocorresse em paralelo uma desvalorização da habilidade manual. Porém, nem todos os artistas e artesãos enxergaram como desejável esse afastamento do trabalho manual. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, houve atritos, até mesmo no interior das academias de arte, entre a tradição oficial e o conhecimento teórico reivindicado por alguns. Com a passagem do tempo, a percepção da desqualificação dos artesãos se tornou uma fonte de preocupação mais ampla. Há controvérsias entre historiadores se ocorreu de fato uma perda de técnicas tradicionais e, caso sim, até que ponto. Conforme argumentou Glenn Adamson, a própria noção de “artesanato” (*craft*) é uma invenção moderna, elaborada como um “antídoto para a modernidade” – isto é, um mito do genuíno e autêntico, em oposição à suposta falsidade e inconsistência da produção industrial.<sup>15</sup> Seja isto como for, o declínio presumido nos padrões de fatura artesanal foi suficiente para gerar pânico moral, particularmente para quem postulava uma ligação entre a agitação social e a transformação dos modos de produção.

Esses anseios atingiram seu ápice em meados do século XIX no contexto das primeiras campanhas britânicas contra a exploração dos trabalhadores em fábricas sem regulamentação trabalhista

<sup>15</sup> Adamson, G. *The Invention of Craft*. London: Bloomsbury, 2013, p. 14-16.

(*sweatshop system*).<sup>16</sup> Influenciado pela agitação Socialista Cristã em torno da suposta “escravidão branca”, John Ruskin foi um dos primeiros críticos de arte a condenar “o erro fatal de desprezar a labuta manual”. No capítulo “A natureza do gótico”, do segundo volume de *As pedras de Veneza* (1853), o autor exorta artistas e arquitetos a ganharem experiência e conquistarem proficiência mesmo nas tarefas mais repetitivas e cansativas, como moer pigmentos ou talhar pedra. “Seria bom se todos nós fôssemos bons artesãos de algum tipo”. O contexto para essa afirmação é a crítica de Ruskin à “grande invenção civilizada que é a divisão do trabalho”, em que ele adverte que não é o “trabalho, mas os homens que são divididos” e alerta que qualquer separação entre atividade manual e intelectual leva necessariamente à “degradação do trabalhador”. Lucrar com o trabalho impensado de mãos alheias seria uma forma de exploração, levando Ruskin a concluir que “toda jovem, portanto, que compra contas de vidro, está envolvida no tráfico de escravos”.<sup>17</sup>

Na inauguração da Working Men’s College, em Londres em 1854, os organizadores socialistas cristãos mandaram imprimir “A natureza do gótico” como panfleto e o distribuíram a todos os presentes. Pouco tempo depois, o próprio autor assumiu o ensino de arte naquela instituição.<sup>18</sup> A crença de Ruskin em uma relação causal entre divisão de tarefas e degradação dos operários o levou a concluir que o prazer no trabalho era o teste definitivo do seu valor. Quando realizado devidamente, ele argumentou, o trabalho manual deveria ser tão valorizado quanto o trabalho

**16** Lot, P. (Kingsley, C.). *Cheap Clothes and Nasty*. London: William Pickering, 1850. Sobre a importância desse folheto, ver Blackburn, S. *A Fair Day’s Wages for a Fair Day’s Work? Sweated Labour and the origins of Minimum Wage Legislation in Britain*. Aldershot: Ashgate, 2007.

**17** Cook, E. T.; Wederburn, A. (Eds.). *The Works of John Ruskin*. London: George Allen, 1903-1912, v. 10, p. 196-202. Disponível em: <https://www.lancaster.as.uk/users/ruskinlib/Pages/works.html>. Acesso em: 9 nov. 2023.

**18** Para uma análise detalhada, ver Denis, R. C. *The Educated Eye and the Industrial Hand: Art and Design Education for the Working Classes in Mid-Victorian Britain*. Tese inédita de doutorado. London: Courtauld Institute of Art, 1995.

intelectual. Esse argumento valia para artistas e arquitetos tanto quanto para qualquer outro tipo de trabalhador. Ruskin quase sempre se recusou a discutir design ou artes decorativas como entidades separadas, reiterando a posição essencialista da unidade de toda a arte. Em seus escritos dos anos 1850 e 1860, arte e design, ofício e artesanaria, são uma coisa só, indissolúvel e complexa, vinculada a questões de justiça social e do engajamento de quem fabrica.<sup>19</sup>

Valendo-se de tais ideias, William Morris desenvolveu o conceito de “A arte do povo”, título de uma palestra proferida em 1879, na Birmingham School of Art, na qual ele anunciou, de forma programática, que “a verdadeira arte é a expressão do prazer do homem no trabalho”.<sup>20</sup> Era, de fato, uma declaração subversiva, tendo em conta o esforço secular para separar prazer de trabalho e apreciação estética de habilidade manual. Dois anos depois, Morris foi ainda mais longe em outra palestra apresentada na Working Men’s College, onde Ruskin havia colocado em prática suas ideias sobre educação artística nos anos 1850 e 1860, e exaltou a arte popular como “a base sobre a qual toda arte se sustenta”.<sup>21</sup> Entendidos como a expressão material de uma sociedade harmoniosa, os ofícios artesanais deveriam ser o verdadeiro fundamento da arte. Por volta de 1888, Morris já defendia “a revitalização do artesanato” como “um símbolo da mudança que está transformando a civilização em socialismo”. O anseio por um “artesanato inteligente” era, a seu ver, um componente

**19** Ruskin demorou a chegar nesse pensamento em seus escritos, desde as suas primeiras considerações em *The Seven Lamps of Architecture* (1849) até uma análise completa do trabalho em *The Crown of Wild Olive* (1866). Para trechos-chave, ver: Cook, E. T.; Wederburn, A. (Eds.). *The Works of John Ruskin*, v. 8, p. 214-219; v. 16, p. 293-318; v. 18; v. 18, p. 401-32.

**20** Morris, W. *Hopes and Fears for Art: Five Lectures*. London: Ellis and White, 1882; a edição de 1919 está disponível on-line: <https://ebooks.adelaide.edu.au/m/morris/william/m87hf/complete.html>. Acesso em: 9 nov. 2023.

**21** Morris, W. *Some Hints on Pattern Designing*. London: Longmans & Co., 1899, p. 44, disponível em: <https://archive.org/details/somehintsonpatteoomorrich>. Acesso em: 9 nov. 2023.

da “revolução” necessária que reverteria os efeitos negativos de séculos de divisão do trabalho sob o capitalismo.<sup>22</sup>

O ideal do movimento Artes e Ofícios, que ganhou força nas últimas décadas do século XIX, baseava-se em uma concepção revitalizada do fazer artesanal, elevado a emblema da integridade artística, do bem-estar coletivo e do enraizamento na tradição comunitária. Esse ideário batia de frente não apenas com o capitalismo industrial, mas também com as hierarquias sociais implícitas à ideia de belas-artes. “A fonte da arte está na vida de um povo”, dita a frase incrustada no piso de marchetaria projetado por Walter Crane para o novo prédio da South London Art Gallery, inaugurada em 1891.<sup>23</sup> Trata-se de uma visão de arte como algo que brota do solo, literalmente, e se manifesta por meio da aplicação conscienciosa da sabedoria popular e do conhecimento artesanal. Não era uma visão oposta à máquina, necessariamente, conforme frisaram Ruskin e Morris em diversas ocasiões. O maquinário era bem-vindo como ferramenta e como instrumento para se obter melhores condições de vida. O problema começava quando todas as demais considerações eram sacrificadas à lógica do custo-benefício, reduzindo os trabalhadores a meros operadores de máquinas e, em um futuro distópico, na substituição dos primeiros pelas últimas.

Ruskin e Morris têm sido criticados por sua suposta intransigência com relação à fabricação industrial e também por confundirem artesanato, ornamento e design.<sup>24</sup> É verdade que suas posições resultaram de uma fusão, muitas vezes estratégica, de arte e trabalho, habilidade e dignidade, qualidade e igualdade, que tem gerado certa confusão para quem lê superficialmente seus escritos ou os citam apenas com o intuito de polemizar. Este

**22** Morris, W. *The Revival of Handicraft*. In: Adamson, G. (Ed.). *The Craft Reader*, p. 146-55.

**23** Esse piso foi descoberto em 2001, depois de ter sido escondido por décadas. Ver: <https://southlondongallery.org/page/1889-1949>.

**24** Adamson, G. *The Invention of Craft*, p. 191-98; Pye, D. *The Nature and Art of Workmanship*. London: Bloomsbury Academic, 2007, p. 114-126.

é visivelmente o caso de Lászlo Moholy-Nagy, que caricaturou ambos os autores como inimigos do progresso técnico.

Um erro semelhante foi cometido pelo círculo Ruskin-Morris na década de 1880. Eles identificaram que a produção industrial em massa dizimou a qualidade do trabalho artesanal. Sua solução foi de dizimar a máquina, voltar exclusivamente ao trabalho manual. Eles se opuseram às máquinas com tanta veemência que, para entregar em Londres seus produtos feitos à mão, empregavam uma carruagem que corria em paralelo à ferrovia, tão odiada.<sup>25</sup>

Moholy-Nagy não era historiador, obviamente, mas Nikolaus Pevsner, em *Os pioneiros do movimento moderno* (1936), incorreu em caricatura quase tão grosseira ao contrapor o suposto anti-industrialismo de Morris ao triunfo do modernismo bauhausiano.<sup>26</sup>

Morris nunca se posicionou como oponente irrefreado das máquinas. Ao longo dos anos permaneceu ambíguo quanto ao seu uso. Algumas inconsistências em seus discursos se devem à apreensão oscilante das ideias de Karl Marx sobre as épocas históricas da produção: do feudalismo ao capitalismo.<sup>27</sup> Por sua vez, certos mal-entendidos de Marx acerca da chamada “questão da maquinaria” derivam de leituras sobre economia política e os princípios da manufatura em fontes britânicas de valor duvidoso – especificamente, as previsões exageradas de Andrew Ure com relação à automação industrial e à obsolescência do trabalho manual, tida por ele como iminente em 1835.<sup>28</sup> Certa confusão de conceitos-chave parece preponderar na origem do ideário

**25** Moholy-Nagy, L. *Education and the Bauhaus* (1938). In: Adamson, G. (Ed.). *The Craft Reader*, p. 557.

**26** Amery, C. Nikolaus Pevsners ‘Pioneers of the Modern Movement’. *The Burlington Magazine*, v. 151, n. 1278, p. 617-619, 1936; Sunwoo, I. Whose Design? MoMA and Pevsner’s Pioneers. *Getty Research Journal*, v. 2, p. 69-82, 2010.

**27** Ver, por exemplo, Morris, W. *The Revival of Handicraft*, p. 148-50.

**28** Ure, A. *The Philosophy of Manufactures; or an Exposition of the Scientific, Moral and Commercial Economy of the Factory System of Great Britain*. London: Charles Knight, 1835. Ver também: Berg, M. *The Machinery Question and the Making of Political Economy, 1815-1848*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

modernista sobre as relações entre mecanização, trabalho e fabricação artesanal, especialmente em sua transposição entre os contextos britânico e alemão.

## O conceito do desenho industrial

A concepção moderna de desenho industrial se desenvolveu, em grande parte, nos reflexos distorcidos entre escritos alemães e britânicos sobre arte e indústria: de Gottfried Semper e Richard Redgrave, na década de 1850, até Herbert Read e Nikolaus Pevsner na década de 1930. A grande cadeia dos “pioneiros do desenho moderno”, forjada por Pevsner – ele próprio um migrante e mensageiro entre as duas culturas – ganhou força por sua capacidade de amalgamar as experiências muito distintas das grandes potências das chamadas “primeira” e “segunda” revoluções industriais. Algumas poucas conexões duvidosas foram decisivas para criar a narrativa teleológica do modernismo como triunfo do industrial sobre o artesanal.

Um exemplo é o papel desempenhado por Hermann Muthesius, reduzido, segundo Pevsner, a portador do ideal Artes e Ofícios para a Alemanha e oponente do individualismo Art Nouveau, este último supostamente personificado por Henry van de Velde. Trata-se de interpretação problemática da posição de ambos e uma simplificação dos debates altamente complexos em torno da fundação da *Deutscher Werkbund*.<sup>29</sup> Van de Velde é um personagem pouco desenvolvido na narrativa de Pevsner; e só recentemente sua imensa influência começou a ser reavaliada.<sup>30</sup> Circulando

29 Ver, entre outros: Schwartz, F. J. *The Werkbund Design Theory and Mass Culture Before the First World War*. New Haven: Yale University Press, 1996; Roth, F. *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur: Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes*. Berlin: Gebr. Mann, 2001; Maciuiika, J. V. *Before the Bauhaus: Architecture, Politics and the German State, 1890-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

30 Föhl, T. *Henry van de Velde: Architekt und Designer des Jugendstils*. Weimar: wv, 2010; Föhl, T.; Walter, S. (Eds.). *Leidenschaft, Funktion und Schönheit: Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne*. Weimar: Klassik Stiftung, 2013; Seeman, H. T.; Valk, T. (Eds.). *Prophet des neuen Stil: Der Architekt und*

entre Bélgica, Alemanha, França e Holanda, ele é o exemplo mais destacado de como a ideia do moderno reformulou as práticas artísticas ao longo do período entre as décadas de 1890 a 1920. Crucialmente, sua concepção da modernidade artística baseia-se em uma nova compreensão da relação entre arte, artesanato e design

Henry van de Velde fez parte de um movimento maior de artistas, escritores e pensadores que buscavam novas formas de expressão adequadas ao contexto de 1890 e 1900, para o qual, cada vez mais, empregava-se o termo “arte moderna”. Entre os primeiros a fazer isso com a devida autoconsciência histórica foi o crítico alemão Julius Meier-Graefe, cujo *Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics* foi publicado em inglês em 1908, depois de ter sido lançado quatro anos antes em alemão.<sup>31</sup> Na década de 1890, para o grupo em torno de Van de Velde, a atitude moderna se fundamentava em dois princípios relacionados: “a missão social da arte” e “a doutrina da igualdade das artes”.<sup>32</sup> A definição sucinta desses conceitos vem de uma publicação de 1901, editada por *La Maison Moderne*, a loja/galeria de vida breve, mas influente, de Meier-Graefe em Paris.

O encontro entre Van de Velde, Meier-Graefe e Siegfried Bing, por volta de 1895 a 1896, e a receptividade subsequente de uma clientela alemã de elite ao trabalho do artista, especialmente por meio do conde Harry Kessler, são essenciais para compreender o modo como os princípios do movimento Artes e Ofícios desaguaram em uma visão modernista alinhada de perto com as

*Designer Henry van de Velde*. Göttingen: Wallstein, 2013; Ruhl, C.; Dähne, C.; Hoekstra, R. (Eds.). *The Death and Life of the Total Work of Art: Henry Van de Velde and the Legacy of a Modern Concept*. Berlin: Jovis, 2015.

- 31 Meier-Graefe, J. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtung der bildende Künste, als Beitrag zu einen neuen Aesthetik*. Stuttgart: J. Hoffman, 1904. Ver: Anger, J. Courbet, the Decorative, and the Canon: Rewriting and Rereading Meier-Graefe's Modern Art. In: Brzyski, A. (Ed.). *Partisan Canons*. Durham: Duke University Press, 2007, p. 157-78.
- 32 Préface. In: Aubry, R. *Documents sur l'art industriel au vingtième siècle*. Paris: Édition de la Maison Moderne, 1901.

demandas do comércio e da indústria. O cosmopolitismo desse grupo de indivíduos – em sua maioria, falantes de alemão antenados aos gostos parisienses – é característica de uma nova sociabilidade e sensibilidade, distinta daquela de seus antecessores britânicos, menos comprometida do que estes com a aversão à classe dos industrialistas.<sup>33</sup>

Van de Velde travou seu primeiro contato com o pensamento de Morris por volta de 1893 e, cinco anos depois, já havia adquirido conhecimento suficiente para escrever o tratado *William Morris, artisan et socialiste* (1898), publicado por *L'Avenir Social*, órgão do partido socialista belga. Também por volta de 1893-1894, tornou-se um dos principais agentes daquilo que Werner Adriaenssens descreveu como a “grande reorganização nas artes” – ou seja, a busca por uma nova estética, empreendida pelas revistas *Floréal* e *L'Art Moderne*, e também pelos salões dos grupos Les XX e La Libre Esthétique.<sup>34</sup> Um dos principais pontos programáticos dessa reorganização foi o de unificar arte e indústria, especialmente por meio das indústrias artísticas (*industries d'art*). O próprio Van de Velde escreveu em 1893:

Hoje, Walter Crane encarna o tipo de artista que ultrapassou a todos nós e aponta o caminho com autoridade. O mestre inglês pratica a verdade ensinada por Kropotkin: “Para que a arte se desenvolva, ela deve se ligar à indústria por milhares de gradações intermediárias, a ponto de se tornarem indistinguíveis, por assim dizer”.<sup>35</sup>

33 Adriaenssens, W. Möbel und Interieurs. In: Föhl, T.; Walter, S. (Eds.). *Leidenschaft, Funktion und Schönheit*. Ver também: Ploegaerts, L. Henry van de Velde: les mémoires inachevés d'un artiste européen. Bruxelas: Académie Royale de Belgique, 1999, p. 118-30.

34 Adriaenssens, W. Bloemenwerf, Manifest eines Berufswechsels. In: Föhl, T.; Walter, S. (Eds.). *Leidenschaft, Funktion und Schönheit*, p. 156-157; Föhl, T. *Henry van de Velde*, p. 20-21. Sobre a relação de Van de Velde com Morris e Ruskin, ver: Wolff-Thorsen, U. Linie und Ornament: Henry van de Velde in seinen frühen kunsttheoretischen Schriften. In: Seeman, H. T.; Valk, T. (Eds.). *Prophet des neuen Stil*, p. 136-38.

35 “Aujourd’hui, Walter Crane réalise ce type de l’artiste qui nous a devancés tous et montre autoritairement la route. Le maître anglais, pratique la

As conexões com o movimento Artes e Ofícios são conhecidas, mas não deixa de surpreender a referência a Pyotr Kropotkin, representante destacado do pensamento socialista e anarquista. A ênfase na relação entre arte e indústria é notável, antecedendo em duas décadas, pelo menos, afirmações semelhantes feitas pelas vanguardas históricas dos anos 1910 e 1920.

Como Morris, Van de Velde começou como pintor e deu uma guinada brusca na carreira para se tornar um misto de empreendedor, autor, ativista e artista, trabalhando com uma variedade de artes aplicadas que incluíam cerâmica, trabalho em metal, arte têxtil, joalheria e moda, assim como arquitetura e design de interiores. O marco simbólico dessa mudança foi a construção de sua residência Bloemenwerf que visou alcançar o *status* de obra de arte total, tal qual a Red House de Morris.<sup>36</sup> A meta declarada dessa atividade em várias frentes era “um retorno à unidade da arte” e a restauração das supostas artes “menores” a um nível de igualdade com pintura, escultura e arquitetura. Esse objetivo foi exposto pelo artista em uma série de artigos publicados na *L'Art Moderne* entre 1893 e 1894. Van de Velde atribuiu a “decadência” da produção artística recente à “miopia fatal” da separação das artes em diferentes categorias, assim como à vaidade de artistas que almejavam a glória pessoal e buscavam se elevar acima do anonimato da verdadeira obra de arte. Ele comparou a situação negativa na Europa com o exemplo do Japão – onde supostamente a

vérité enseignée par Kropotkine: 'l'art pour se développer doit être relié à l'Industrie par mille degrés intermédiaires, en sorte qu'ils solent pour ainsi dire confondus!'" (Van de Velde, H. Notes d'art: les xx. *Floréal* 2, n. 4, p. 53, abr. 1893).

- 36 Adriaenssens, W. Bloemenwerf, Manifest eines Berufswechsels, p. 156-171; Wendermann, G. Henry van de Veldes Anfänge als Maler. In: Föhl, T.; Walter, S. (Eds.). *Leidenschaft, Funktion und Schönheit*, p. 114-13; Ruhl, C. From Total Design to Total Theory. In: Ruhl, C.; Dähne, C.; Hoekstra, R. (Eds.). *The Death and Life of the Total Work of Art*, p. 12-23; Vansteenkiste, J. Henry van de Velde als Schöpfer seinen eigenen Wohnhäuser: bloemenwerf, Hohe Pappeln, De Tent, La Nouvelle Maison. In: Seeman, H. T.; Valk, T. (Eds.). *Prophet des neuen Stil*.

questão de autoria seria irrelevante – e concluiu que a indústria era o meio de levar arte a todos:

Nossos produtos industriais atuais são característicos desse anonimato, e essa dignidade e abnegação são características dos artesãos. Enquanto as pinturas e esculturas são zelosamente assinadas, a maioria dos autores de objetos de arte e design para manufaturas permanece desconhecida. Agora, terão notado que o valor dos trabalhos pictóricos e escultóricos está em declínio, enquanto os produtos da arte industrial estão, ao contrário, em acentuada ascensão.<sup>37</sup>

Muitas décadas antes do ideal do “artesão desconhecido” ser popularizado – notadamente pelo encontro entre Sōetsu Yanagi e Bernard Leach –, Van de Velde evocava a tradição japonesa para advogar o design como forma de arte legítima da sociedade industrial.

Van de Velde enfrentou o paradoxo de equilibrar essa defesa do anonimato com sua própria posição autoral, assim como o de reconciliar suas convicções socialistas com uma atividade comercial febril. Assim como Morris, paradoxalmente, ele procurou alcançar esses objetivos por meio da criação de uma empresa comercial em seu nome.<sup>38</sup> Embora a H. van de Velde GmbH tenha sido menos longeva que a Morris & Co., o artista conseguiu usar seu renome para construir uma rede de fornecedores e colaboradores no campo das manufaturas artísticas que operou em meios e mercados variados, atingindo um público abrangente. A empresa adotou a cooperação com oficinas especializadas em todos

37 “Nos produits industriels actuels participent de cet anonymat et les artisans de cette dignité et de cette abnégation. Alors que tous les tableaux et toutes les statues sont soigneusement signés, la plupart des auteurs des objets d’art et des projets pour les manufactures restent inconnus, or, vous avez remarqué que la valeur des oeuvres picturales et sculpturales diminue; tandis que les produits industriels d’art ont, au contraire, manifestement progressé.” (Van de Velde, H. Première prédication d’art. *L’Art Moderne*, v. 4, n. 3, 21 jan. 1894).

38 Föhl, T. *Henry van de Velde*, p. 29-30; Maciuika, J. V. A Collision of Worlds: Art and Commerce in the Age of Henry van de Velde. In: Ruhl, C.; Dähne, C.; Hoekstra, R. (Eds.). *The Death and Life of the Total Work of Art*, p. 41-62.

os níveis – incluindo, de modo crucial, a produção mecânica e o desenho industrial, no sentido atual do termo.

O compromisso de Van de Velde com uma nova parceria entre arte e indústria por meio do design ficou claro no projeto pedagógico que desenvolveu, entre 1902 e 1914, para a Escola de Artes Aplicadas de Weimar. Contratado pelo grão-duque de Weimar como assessor artístico e incumbido de melhorar a qualidade das manufaturas locais, o artista foi responsável ainda por um seminário de artes aplicadas que, sob sua direção, desdobrou-se em um amplo e inovador projeto de arte-educação. Em parceria com Hans Olde, diretor da Escola de Arte de Weimar, e o conde Harry Kessler, que dirigiu o Museu de Artes e Ofícios do Grão-Ducado entre 1902 e 1906, Van de Velde empreendeu uma revisão completa do ensino de arte e design em Weimar, que incluiu a construção do novo prédio da Escola de Artes Aplicadas, inaugurado em 1908. O currículo ambicioso previa a integração de artes aplicadas, belas-artes, teatro e artes cênicas, bem como a colaboração ativa com fabricantes locais. Alinhando-se com discussões contemporâneas avançadas sobre teoria estética e buscando efetivamente desvincular os princípios do design de mídias específicas, o projeto pedagógico afirmava “a centralidade das artes aplicadas para o fortalecimento da sociedade civil”, nas palavras de Katherine Kuenzli.<sup>39</sup> O experimento radical de Van de Velde foi interrompido pelo início da Primeira Guerra Mundial e sua saída forçada da Alemanha; mas, em grande medida, preparou o terreno para as realizações da Bauhaus após 1919.

### 1919: um novo começo

Um século depois, é fácil subestimar o enorme impacto da Primeira Guerra Mundial na geração que a viveu. O escritor Stefan Zweig, em sua autobiografia *O mundo de ontem: memórias*

<sup>39</sup> Kuenzli, K. Educating the Gesamtkunstwerk: Henry van de Velde and Art School Reform in Germany, 1900-1914. In: Ruhl, C.; Dähne, C.; Hoekstra, R. (Eds.). *The Death and Life of the Total Work of Art*, p. 24-39; Schirmer, H. *Van de Veldes Kunstgewerbeschule in Weimar*. Weimar: Bauhaus-Universität, 2011.

*de um europeu* (1942), separou a época em que nasceu de tudo que veio depois de 1914 a 1918. O senso de uma mudança cataclísmica da condição humana era amplamente difundido até mesmo entre os que acreditavam que as lições da guerra serviriam para pôr fim às guerras. Embora apenas sete anos separem o Salão de Locomoção Aérea de Paris, mencionado no início deste texto, da fundação da Bauhaus, não há dúvida de que a reação de Duchamp a uma hélice de avião teria sido completamente diferente se o encontro tivesse acontecido depois dos cinco longos anos de massacre mecanizado. Assim, em 1919, quando Walter Gropius e seus colegas herdaram o projeto de Van de Velde de ensino de arte e design, a relação entre máquinas e trabalho manual havia tomado um rumo distinto.

A maquinaria, que surgiu na imaginação do século XIX como motor de progresso e prosperidade, emergiu da carnificina de 1914-1918 marcada por seu terrível potencial para destruição, para o qual seus críticos vinham alertando, desde muito. Para alguns, o medo que ela inspirava se tornou fonte de admiração, levando muitos artistas de vanguarda a elevar a máquina em totem, em veia futurista. No extremo oposto, o trabalho manual também estava prestes a sofrer uma reviravolta. Após séculos de desprezo, sacrificado ao conceito de belas-artes, e décadas de agitação em nome da campanha pela arte do povo, o artesanal acabaria por se tornar foco dos grandes debates modernistas das décadas de 1920 e 1930 que ressignificaram a relação entre arte e design. Como ponto de inflexão para as disputas entre várias vanguardas, a Bauhaus virou um campo de testes crucial para tais deliberações e contestações. Ao longo da breve, mas intensa existência da instituição, cada exemplo de produção artesanal, cada menção ao trabalho manual, ou mesmo sua omissão proposital, esteve repleto de significados para uma luta que deitava raízes distantes no passado e ganhava urgência de vida e morte no presente.

O campo artístico estava mesmo em pé de guerra, mas nem todos os ataques à máquina resumiram-se a murros em ponta de faca.

# A ocupação do território nacional:

formas veladas ou implícitas  
de resistências culturais

*William Bittar*

**O PROCESSO COLONIZATÓRIO** nacional que, em diversos momentos da História, revestiu-se hipocritamente de uma camada dita civilizatória, na prática, existiu exercendo mecanismos de opressão que tangenciam a barbárie.

Certamente, muitos leitores em tempos de polarização, estarão a postos para concordar ou negar com veemência esta afirmativa, que uma observação, mesmo superficial, poderá constatar como verdadeira, tornando o texto até mesmo óbvio ou repetitivo.

Havia a terra e seus povos naturais, com suas divergências internas, disputas territoriais por água e alimento, conflitos que se resolviam mesmo que fosse por meio de suas próprias lutas.

Estavam assentados, muitos nômades, outros sedentários, à mercê do fluxo natural dos elementos. Povos, moradias, aldeias, dialetos, deuses, algumas diferenças convivendo em um mesmo cosmos, com problemas comuns de uma vida em sociedade, pois não era o paraíso que, em alguns momentos, se divulgou pela Europa renascentista, destacando trechos de viajantes e, até mesmo, da Carta de Pero Vaz de Caminha: “Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior”.

Chegaram as naus e, dentro delas, o branco europeu com suas práticas sociais, relações de poder, valores de troca e uma religião monoteísta impregnada de sanções para combater o pecado.

Na praia, o primeiro contato descrito por Caminha ocorreu sem graves intercorrências, pois possíveis hostilidades foram abandonadas diante de uma aparente hospitalidade. Algum conhecimento anterior entre povos aparentemente tão distintos? Verdadeiras as histórias de naufragos aculturados, degredados acolhidos ou figuras misteriosas como o Bacharel da Cananeia?

E o Capitão mandou em terra a Nicolau Coelho para ver aquele rio. E tanto que ele começou a ir-se para lá, acudiram pela praia homens aos dois e aos três, de maneira que, quando o batel chegou à boca do rio, já lá estavam dezoito ou vinte. Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os

depuseram. Mas não pôde deles haver fala nem entendimento que aproveitasse, por o mar quebrar na costa.<sup>1</sup>

Era o sinal de boas-vindas! Vegetação exuberante, águas abundantes, povo hospitaleiro, em sua nudez natural, pois “ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam...”<sup>2</sup> A visão do Paraíso. Mais adiante, mata adentro, a cabana primitiva. No entanto, as configurações das moradias eram distintas, relacionadas às práticas de cada grupo, mistério inicialmente insondável por aqueles civilizados europeus.

Ali estava o cotidiano dos donos da terra em suas moradias, com seus hábitos, deuses, famílias e animais domésticos. Uma estrutura inimaginável pela maioria dos tripulantes. Efetivamente lavrava-se um primeiro contato, conforme a descrição daquelas testemunhas:

E, segundo eles diziam, foram bem uma légua e meia a uma povoação, em que haveria nove ou dez casas, as quais eram tão compridas, cada uma, como esta nau capitânia. Eram de madeira, e das ilhargas de tábuas, e cobertas de palha, de razoada altura; todas duma só peça, sem nenhum repartimento, tinham dentro muitos esteios; e, de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam. Debaixo, para se aquentarem, faziam seus fogos. E tinha cada casa duas portas pequenas, uma num cabo, e outra no outro.<sup>3</sup>

1 Carta de Pero Vaz de Caminha. Disponível em: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-carta-de-pero-vaz-de-caminha--o/html/ffce9a90-82b-1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-carta-de-pero-vaz-de-caminha--o/html/ffce9a90-82b-1-11df-acc7-002185ce6064_1.html). Acesso em: 28 fev. 2023

2 Carta de Pero Vaz de Caminha.

3 Carta de Pero Vaz de Caminha.



**FIGURA 1.** Aldeia indígena no litoral sudeste, séc. XVI. Fonte: Staden, H. *Via-gem ao Brasil*. Trad. A. Löfgren. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930, p. 136.

Ali estavam apresentados dois principais materiais responsáveis pela construção de um verdadeiro continente: madeira e palha, ambos utilizados amplamente pelos estrangeiros nas primeiras edificações, associadas à utilização da pedra bruta.

É possível que, nas primeiras décadas de ocupação, tenha ocorrido uma troca saudável de hábitos e corpos, provavelmente com predomínio do cotidiano nativo sobre cansativas posturas conservadoras, muito atraentes e autojustificadas, pois decorriam da relação direta e natural entre o ser humano e seu ambiente.

Naquela terra, delineava-se a associação entre as condições locais e os sistemas construtivos resultantes de um amálgama cultural composto por práticas dos indígenas – os habitantes originários –, do invasor europeu e do africano cativo. Tentativas,

ensaios e erros, até a definição de alguns princípios básicos que se reproduziram por todo o território durante o período colonial

Afinal, era preciso navegar, plantar, caçar, colher, armazenar, habitar naqueles confins onde a expansão portuguesa chegou “por mares nunca dantes navegados, mais do que prometia a força humana e entre gente remota edificaram Novo Reino, que tanto sublimaram”.<sup>4</sup>

Com a presença da Igreja Inquisitorial lusa, criada em 1536, tempos nebulosos cobriram a nova colônia, tratada como espaço de luxúria e perversão, já que, supostamente, não existia pecado ao sul do Equador.

Impunha-se o casamento monogâmico, mesmo para aqueles europeus que constituíram famílias polígamas; praticamente toda a população era obrigada a se vestir, inclusive os nativos da terra. Seria impensável considerar que alguns participaram de rituais de antropofagia, pois a punição era imponderável, quiçá a fogueira da Santa Inquisição.

Fundaram-se as feitorias, as vilas, as cidades por todo o território dividido em Capitânicas, enquanto povos indígenas eram escravizados, violentados, vestidos para participação nas missas em latim, para entidades que nada lhes diziam. Igrejas matrizes, casas de câmara e cadeia constituíam o coração dos núcleos urbanos.

Curumins, de batas brancas e crucifixos no pescoço, deixavam de acreditar em seus pajés e rituais, catequizados pelas ordens religiosas.

Domesticados, os povos naturais foram considerados inadequados para o trabalho sedentário da lavoura açucareira e tornava-se necessário buscar novo contingente de mão de obra. Afinal, o açúcar era a grande moeda de troca, mas precisava de um tripé produtivo: a terra, a mão de obra, o grande proprietário.

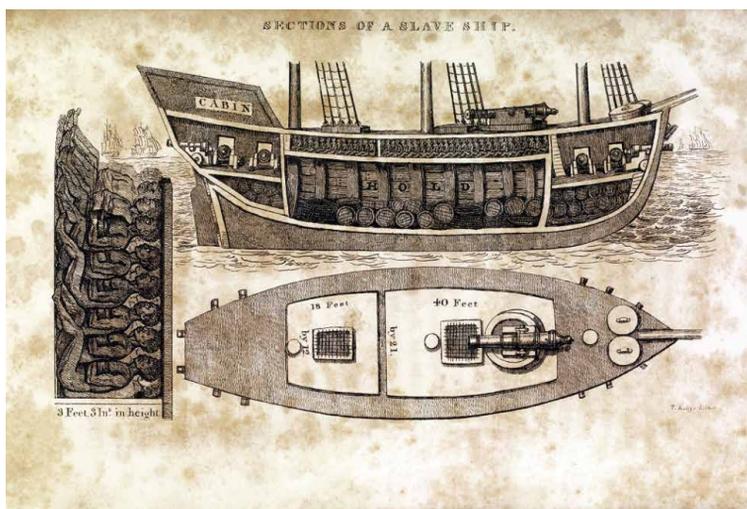
Sesmarias eram loteadas em latifúndios, distribuídos ou adquiridos pelos futuros senhores de engenho. Faltava o braço para

4 Camões, L. V. Canto I (Parte I). In: *Os Lusíadas*, 1572.

o trabalho e ele veio da África, como peça de troca, o lucrativo negócio do tráfico de seres humanos que perdurou por cerca de quatro séculos, provocando irreparáveis consequências em todas as instâncias sociais do continente africano.

Houve massacre de povos, extinção de etnias, uma diáspora irreversível para abastecer os campos de cana, algodão, tabaco, principalmente pelos territórios do “Novo Mundo”.

Preso nos elos de uma só cadeia,  
A multidão faminta cambaleia,  
E chora e dança ali!  
Um de raiva delira, outro enlouquece,  
Outro, que martírios embrutece,  
Cantando, geme e ri!<sup>5</sup>



**FIGURA 2.** Representação esquemática de um navio negreiro.

5 Alves, C. *Navio negreiro*. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/o%20navio%20negreiro.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/o%20navio%20negreiro.pdf). Acesso em: 28 fev. 2023.

Fonte: gravura publicada em 1830 no livro *Notices of Brazil in 1828 and 1829*, de R. Washl. Domínio público, Arquivo Nacional – Ministério da Justiça. Diferente do processo ocorrido com os povos indígenas, os africanos foram apartados de seu território, de suas raízes e de suas ancestralidades. Mas, assim como aqueles, receberam imposições religiosas e comportamentais.

Devido à sua condição de cativos, raramente puderam reproduzir seus locais de moradia, habitando senzalas onde a vigilância poderia ser exercida com maior eficiência e até mesmo a reprodução podia ser controlada para o lucro dos proprietários.

As casas-grandes senhoriais eram providas de capelas, onde sacerdotes celebravam suas missas, casamentos, velórios e batizados, inclusive dos cativos, independentemente de sua religião ancestral.

Surgiam haréns tropicais, onde o sexo se tornava moeda de troca para obtenção de alguns privilégios, em uma relação injusta de poder, ratificando a posição submissa feminina que raramente ocupava alguma posição na hierarquia familiar branca, restando a religião como consolo, nas capelas ou nos oratórios domésticos.

Entre os povos africanos, algumas vezes era possível constatar o poder matriarcal, conforme a estrutura social da tribo originária, situação impensável para o modelo usual vigente.

E nesse dia minha véia foi comprada  
Numa leva separada de um sinhô mocinho ainda  
Minha véinha era frôr dos cativeiro  
Foi inté mãe do terreiro da fãmia dos Cambindas.<sup>6</sup>

Traziam sua ancestralidade na tradição oral, nas manifestações religiosas, não tão animistas quanto os povos naturais do Brasil, mas também impregnadas das forças da natureza. Enquanto indígenas assistiam à subversão de seu panteão de divindades, os africanos conseguiam perpetuar suas entidades por

6 Trecho da música *Leilão*, de Hekel Tavares e Joacyr Camargo, grav. Jorge Fernandes, 1933, gravação Mônica Salmaso, 2017.

meio de práticas astuciosas como o sincretismo religioso, trazendo, por alguma afinidade, santos católicos para o candomblé e, posteriormente, para a umbanda.

Neste último caso, foram incorporadas outras entidades além das primordiais, presentes nos terreiros tradicionais de candomblé. Talvez a umbanda seja um dos mais eficientes exemplos da fusão das principais etnias formadoras do povo brasileiro, pois ali estão os santos católicos, orixás africanos, manifestações energéticas dos pretos velhos (alusão aos povos escravizados) e caboclos (alusão aos povos indígenas), além da falange que é conhecida como “povo de rua”, composta pelos exus e pombagiras, malandros e ciganas, que se apresentam de outra forma nos terreiros de candomblé.

O intocável poder branco sucumbia diante da força de uma tradição poderosa e era muito comum presenciar cenas com respeitáveis senhoras católicas, assíduas frequentadoras das missas dominicais, queimando sua palha benta em noites de tempestades com raios e trovões, invocando a proteção de Santa Bárbara (Iansã dos raios) e São Jerônimo (Xangô dos trovões).

O século XVIII assistiu à decadência do ouro branco da cana e à ascensão vertiginosa do efêmero ouro dourado das Gerais, diminuindo a necessidade do braço africano nas minas, porém eficaz e indispensável nas construções de casas e templos religiosos. Entretanto, com a gradativa exaustão das jazidas, outro produto se fazia necessário para suprir a demanda econômica de um império recém-instalado.

A experiência inicial malsucedida do plantio de café nas matas da Tijuca foi substituída pela explosão da produção cafeeira no Vale do Rio Paraíba do Sul, necessitando, mais uma vez, de numerosa mão de obra para suprir centenas de fazendas com infindáveis plantações. Surgiram novas vilas e cidades, casarões, igrejas e outros equipamentos urbanos, pois havia maiores demandas pelo conforto e qualidade de vida.

Recrudescia o tráfico de cativos, cada vez mais oneroso, pois o mundo dito civilizado deveria se posicionar contrariamente às práticas bárbaras como o trabalho escravo. Nos subterrâneos, os

lucros eram exorbitantes, enquanto sucessivas leis, algumas inócuas, tentavam demonstrar ao mundo que o Império Brasileiro estava tomando as devidas providências, ainda que pressionado pelo Império Britânico.

A abolição tornou-se iminente, mas a terra precisava de mão de obra barata. Surgia a solução do fluxo migratório, oferecendo vantagens que jamais sobreviriam. Senzalas esvaziadas recebiam uma reforma superficial para receber inicialmente italianos, depois espanhóis, árabes, japoneses, a maioria estabelecendo-se próxima aos grandes centros, como São Paulo ou Rio de Janeiro. Esses povos, de origens tão diversas, tornavam-se significativos para composição do amálgama cultural nacional.

Eram hábitos, religiões e cotidianos diferentes. Chegavam outros deuses, outras crenças, entre elas, o despertar da politização operária, semeada nas vilas que se formaram junto às fábricas.

*Tutte le genti che passeranno  
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao  
Tutte le genti che passeranno  
Mi diranno: che bel fior.*<sup>7</sup>

Muitos daqueles que vieram para a lavoura, descontentes ou descrentes com as promessas não cumpridas, deslocaram-se para as cidades quando a revolução industrial iniciava seus passos no território nacional.

7 Canção popular italiana, símbolo de resistência contra o fascismo.



**FIGURA 3.** Hospedaria dos Imigrantes, séc. XIX, São Paulo. Fonte: Guilherme Gaensly – Fundação Patrimônio da Energia de São Paulo.

Sequer havia habitação formal para aquele contingente que migrava internamente. As pessoas alojavam-se em casa de cômodos, cortiços, estalagens... Ao final dos oitocentos, favelas surgiam nos morros e abrigavam cativos libertos, soldados de baixa patente, “vitoriosos” na Guerra de Canudos e imigrantes de diversas procedências.

Capitalistas, proprietários de fábricas, vislumbraram uma forma de lucro e controle social e implementaram vilas higiênicas e operárias, recebendo incentivos do poder público, imperial ou republicano. Ao mesmo tempo, por meio das “regalias” oferecidas aos empregados, impediam manifestações ou reivindicações trabalhistas, pois a “classe operária vai ao paraíso”, assim como no filme de Elio Petri (1971).

Com a crescente participação migratória e a inserção de doutrinas políticas, algumas avessas ao papel da religião, houve redução do poder da igreja como elemento moderador, principalmente nas primeiras décadas do século XX. Afinal, desde a Constituição Republicana de 1891, a Igreja fora apartada do Estado, que se tornara, efetivamente, laico.

Ainda assim, a Igreja Católica foi praticamente a única instituição que acompanhou a expansão das cidades, fazendo-se representar em diversas paróquias e capelas atendendo a todas as regiões, próximas aos fiéis, assinalando suas torres nas paisagens suburbanas.

Ocorreu uma expansão descontrolada, necessitando de novos meios de transporte de massa para atender aos responsáveis pela produção de riqueza, cada vez mais distantes dos locais de trabalho. Bondes, trens, ocupação dos subúrbios, antes mesmo de qualquer planejamento integrado ou oferecimento de serviços básicos, como água, esgoto e energia, originaram problemas que, passado mais de um século, continuam presentes.

Além da construção de algumas vilas operárias, surgiram muitas casas confortáveis a partir do início do século xx, sucedidas por vilas e os primeiros edifícios multifamiliares, presentes desde a década de 1920.

A produção seriada de habitações reduziu sua personalização, como era relativamente comum até o fim dos oitocentos. Era possível identificar alguma forma de relacionar a moradia ao seu ocupante, proprietário ou inquilino. Algum ornamento particular, uma torre, alguma cúpula, um detalhe de esquadria ou portão, comuns no Ecletismo.

Curiosamente, ao longo do século xix, elementos de influência religiosa perderam espaço nas ornamentações, restringindo-se aos interiores, uma interpretação que carece de maior aprofundamento sobre seus motivos.

No entanto, ao observarmos as fachadas de moradias urbanas construídas a partir de 1920, podem-se identificar painéis de azulejos ou mesmo nichos iluminados dedicados aos santos de devoção.

É possível que a recuperação desses elementos religiosos esteja associada ao movimento neocolonial, presente na arquitetura do Brasil até a década de 1940. Em muitas ocasiões, esse movimento agiu como uma verdadeira redenção de valores nacionais, tendo entre suas características ornamentos inspirados em modelos

coloniais e adoção de partidos arquitetônicos que valorizavam clima e cultura brasileiras.

Edifícios referenciais para cidades como o Rio de Janeiro, então Capital Federal, adotaram este repertório, talvez gerando algum modismo libertador de preconceitos: a antiga Escola Normal na Rua Mariz e Barros, o Hospital Gaffrée-Guinlee e o estádio do Vasco da Gama, para citar alguns exemplos.

Arquitetos modernos respeitáveis, como Lucio Costa, projetaram residências com esta linguagem, como ainda é possível observar na Rua Rumânia, número 20, em Laranjeiras, que ainda apresenta um nicho com uma imagem sobre a porta principal.

Os modestos painéis de azulejos dispostos nos frontispícios das casas populares podem revelar muito além de homenagens e pedidos de proteção ao santo padroeiro.



**FIGURA 4.** Painel de azulejos em frontispício de residência na região da Leopoldina. Fonte: foto William Bittar.

Naquelas cores e figuras, podem estar expressos sentimentos atávicos, oriundos das capelas dos engenhos, das matrizes das vilas, dos terreiros de candomblé, dos casamentos, batizados e velórios e outras tantas cerimônias presentes em nosso imaginário que se materializam no cotidiano daquela paisagem suburbana.

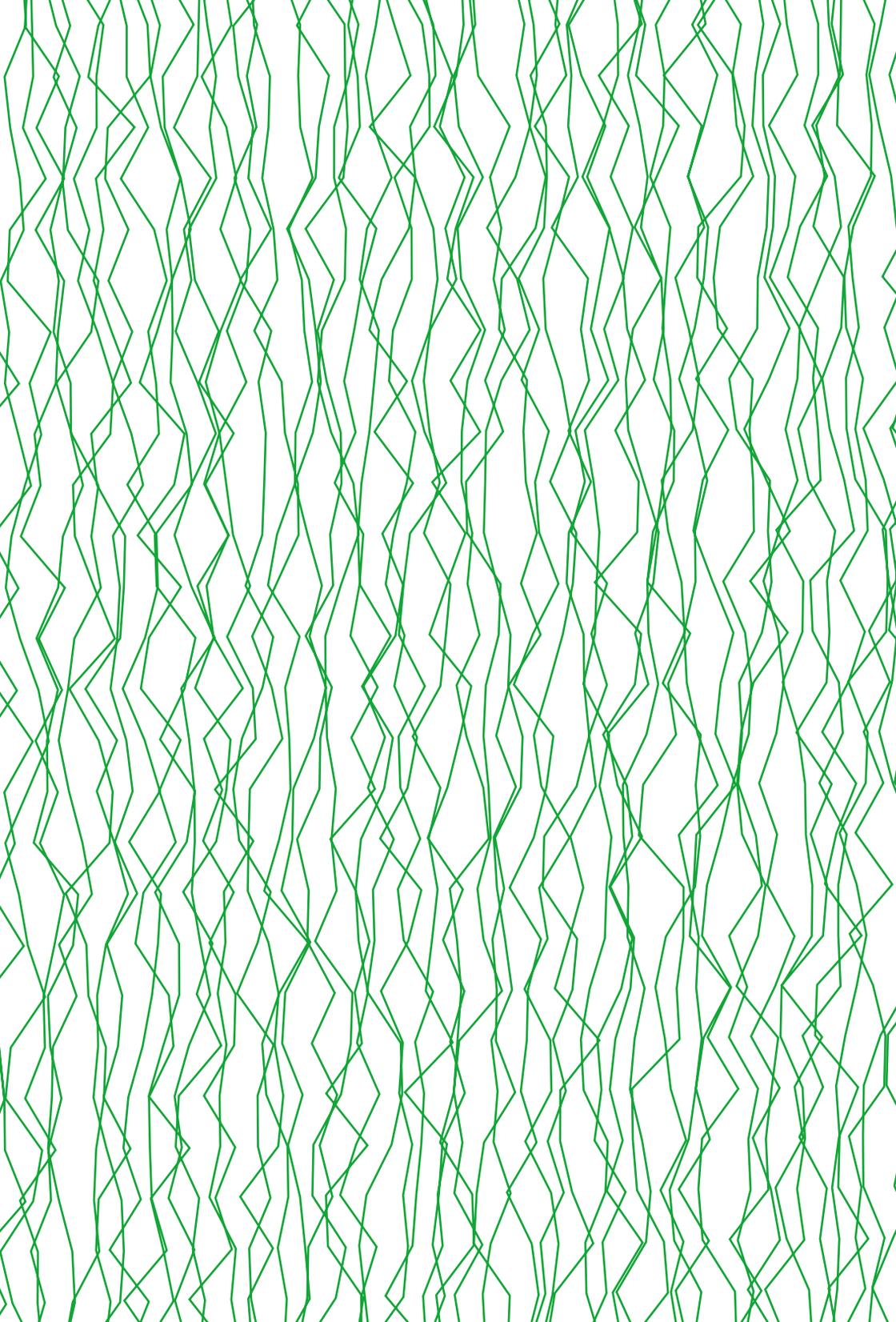
E o morro inteiro  
No fim do dia  
Reza uma prece  
Ave Maria.<sup>8</sup>

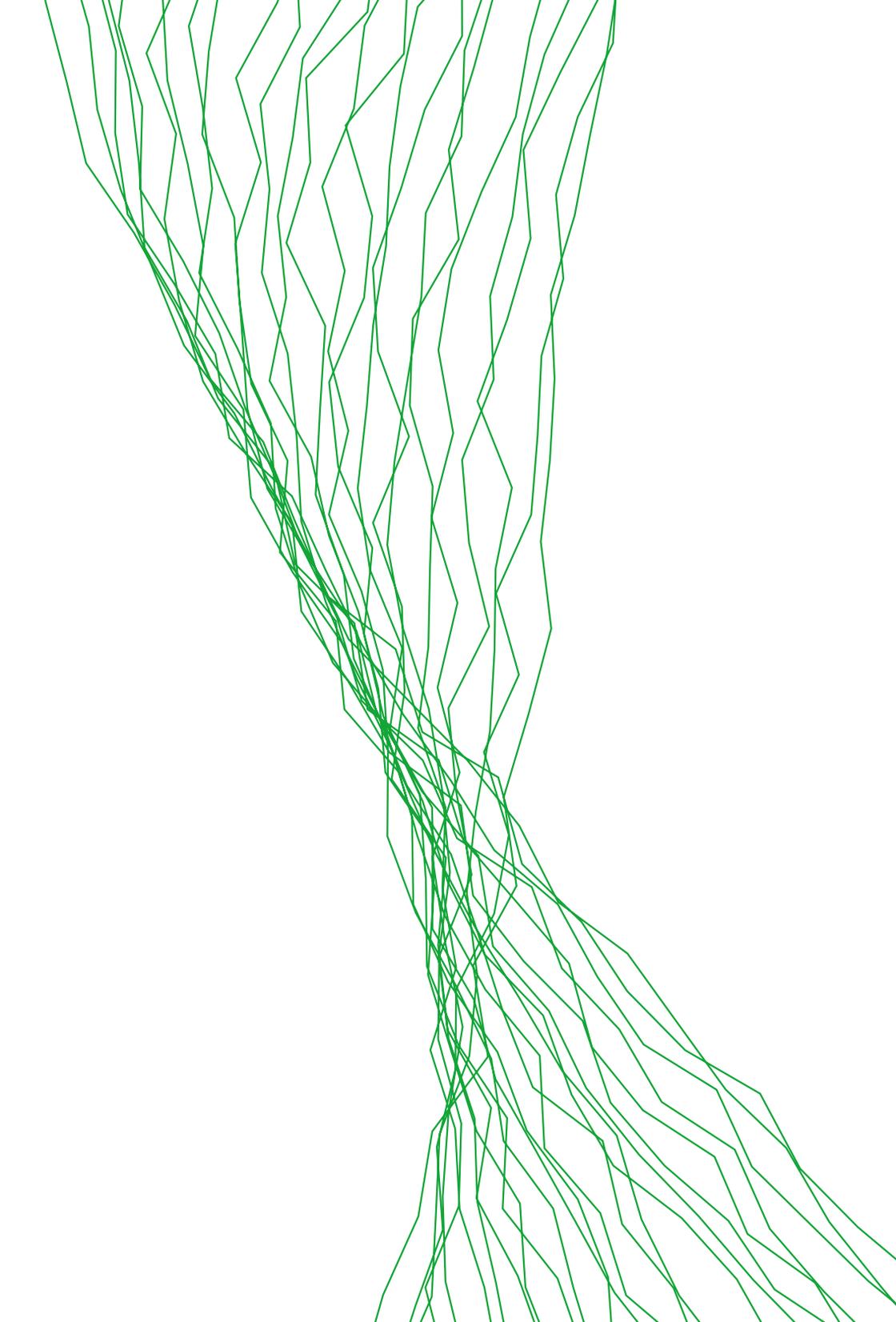
Muito mais do que respostas e conclusões, questões continuam à flor da terra, à flor da pele, sem respostas ou sem aceitarmos considerações senão aquelas consagradas pela história oficial, escrita pelo dominador europeu com todos os seus vícios culturais.

A construção da nação, executada com a força cotidiana, de forma velada e implícita de resistência cultural, deve ser considerada tão protagonista quanto aqueles que detiveram o controle dos saberes e escreveram uma história própria.

No entanto, a análise, a discussão, a avaliação e a reapresentação da versão revista é uma tarefa conjunta, resultado da educação cidadã de todos os agentes envolvidos no processo, utilizando todos os meios possíveis para obtenção de uma informação documentada, esquivando-se dos becos e vielas escuros da falsificação dos fatos que efetivamente aconteceram.

8 Trecho da música “Ave Maria no Morro”, de Herivelto Martins, grav. Trio de Ouro, 1942.





# Sobre os autores | CURA

## ANDRÉ LUIZ CARVALHO CARDOSO

André Luiz Carvalho Cardoso é arquiteto e urbanista; doutor e mestre em Arquitetura pelo ProArq/FAU/UFRJ; especialista em sociologia urbana pela IFCH/Uerj; professor associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Esdi/Uerj; professor do Programa de Pós-graduação em Design (PPDEsdi/Uerj); e vice-diretor da Escola Superior de Desenho Industrial da Uerj (Esdi/Uerj). É líder do grupo de pesquisa Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura (CURA), certificado pelo CNPq/Uerj, e desenvolve pesquisas sobre arquiteturas autóctones, a função social do arquiteto e os atravessamentos contemporâneos entre arte e arquitetura. No campo das artes visuais, atua com expografia e desenvolve investigações sobre exposições de arte contemporânea e interferências urbanas. E-mail: [alcarvalho@esdi.uerj.br](mailto:alcarvalho@esdi.uerj.br).

## ANDRÉ ANTÔNIO DE SOUZA

André Antônio de Souza é professor assistente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutorando em Design, pela mesma instituição, na Escola Superior de Desenho Industrial. Possui Mestrado em Design e Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Escola de Belas Artes da UFRJ. É bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Gama Filho e licenciado em Desenho Técnico pelo ISEJ. Participa dos grupos de pesquisa CURA – Cultura, Resistência, Arquitetura; e CRIAR – Percepção Visual e Representação Projetiva, desenvolvendo estudos no campo da Expressão Gráfica. E-mail: [asouza@esdi.uerj.br](mailto:asouza@esdi.uerj.br).

#### GRASSINE

Pessoa trans não binária, designer de produto formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em design pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ) e doutoranda em design pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ). Seus interesses de investigação e pesquisa envolvem questões de gênero, ferramentas de opressão e suas relações com as práticas de design. E-mail: ggrassine@esdi.uerj.br.

#### GUSTAVO COSSIO

Gustavo Cossio é doutorando em Design na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – ESDI/UERJ com estágio sanduíche na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa – FA/ULisboa; Bolsista FAPERJ e PDSE/CAPEs. Mestre em Design pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (2011). Bacharel em Design pela Universidade Luterana do Brasil – ULBRA (2006). Pesquisador do grupo Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura – CURA/ESDI/UERJ. E-mail: gcossio@esdi.uerj.br.

#### PAMELA MARQUES

Estudante de doutorado na Escola de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ, em período sanduíche na Universidad de Chile (UChile), com pesquisa centrada no design espontâneo periférico da América Latina e suas questões sociais e políticas. Mestra em Design pela Universidade de Brasília (UnB/DF) e graduada em Design de Interiores pela Universidade Estácio de Sá (UNESA/RJ) com especialização em Design de Mobiliário na Universidade Veiga de Almeida (UVA/RJ). E-mail: marques.pan@gmail.com.

# Sobre os autores | CONVIDADOS

## JOICE BERTH

Arquiteta e urbanista formada pela Universidade Nove de Julho; especialista e pesquisadora independente em direito à cidade, relações raciais e de gênero; psicanalista em formação; escritora e autora do terceiro livro da “Coleção Feminismos Plurais”. Participou de feiras literárias pelo Brasil, como “Flip”, “Flup”, Flica e Bienal do Livro em São Paulo e no Rio de Janeiro, com todos os livros esgotados após as respectivas mesas. Participou da curadoria da exposição *Casa Carioca* (Museu de Arte do Rio (MAR) (2020); foi jurada no “Prêmio de Arquitetura do Instituto Ruy Ohtake/Akznobel”, na *Premiação Institutos dos Arquitetos do Brasil* e do *Prêmio Marie Claire/Avon* para práticas contra a violência doméstica. Atualmente, é colunista mensal da *Revista Elle Brasil* e participa da “Coleção Ensaios sobre a Pandemia”, da Editora Todavia, com o tema *Violência de Gênero*. Foi uma das homenageadas na Lavagem da Madeleine em Paris pelo coletivo *Mulheres da Resistência*.

#### LUIZ CAMILLO OSÓRIO

É professor associado do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. É vice-decano de Inovação e Desenvolvimento do CTCH-PUC-Rio. Atua na área de Estética, Teoria e Filosofia da Arte. É bolsista de produtividade 1D do CNPQ e membro do GT de Estética do ANPOF. Participa do Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPQ Arte, Autonomia e Política junto aos professores Pedro Duarte (Filosofia PUC-Rio) e Sergio Martins (História PUC-Rio). Professor dos Programas de Pós-graduação em Filosofia e em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (Letras) da PUC-Rio. Coordenador do DINTER entre o Departamento de Filosofia da PUC-Rio e a Universidade Estadual Vale do Acaraú, Ceará, iniciado em 2017. Desde 2018, é do Advisory-board da Escola das Artes na Universidade Católica do Porto, onde também atua como professor convidado.

#### MARCELO CAMPOS

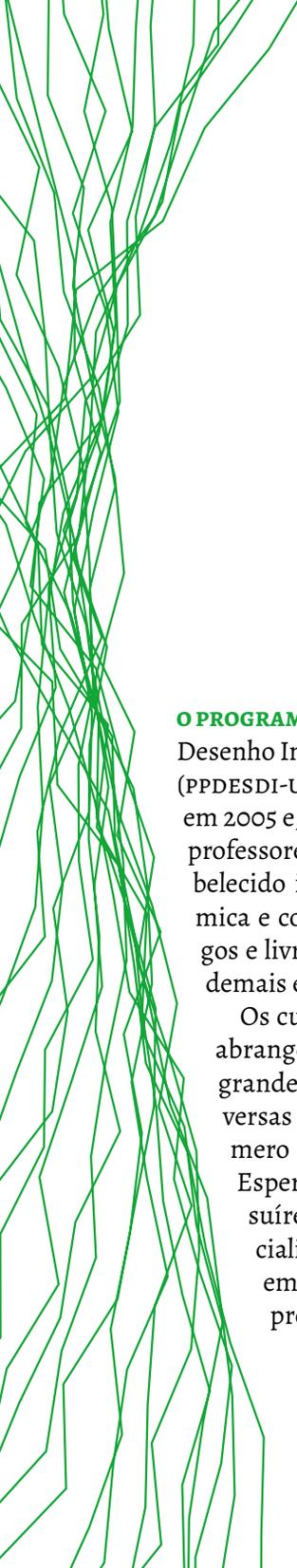
Nasceu, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Professor associado do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ. Curador chefe do Museu de Arte do Rio. Foi diretor da Casa França-Brasil, entre 2016 e 2017. Foi professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Membro dos conselhos dos Museus Paço Imperial (RJ); Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (RJ). Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV da Escola de Belas Artes/UFRJ. Possui textos publicados sobre arte brasileira em periódicos, livros e catálogos nacionais e internacionais. Em 2016, lança *Escultura contemporânea no Brasil: reflexões em dez percursos*, incluindo parte significativa da produção moderna e contemporânea brasileira, em um levantamento de mais de 90 artistas. Realiza curadoria de exposições, desde 2004, em diversas instituições no Brasil, com mais de cem curadorias, até o momento.

#### RAFAEL CARDOSO

É historiador da arte e escritor, membro do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pesquisador associado ao Instituto de América Latina da Universidade Livre de Berlim (Alemanha). É autor de numerosos artigos, ensaios e livros sobre história da arte e do design no Brasil, séculos 19 e 20, sendo o volume mais recente *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, e ainda de livros de ficção. Como curador, foi responsável por diversas exposições, sendo a mais recente *O olhar germânico na gênese do Brasil* (Museu Imperial, 2022). Foi roteirista e supervisor geral da série *Arte brasileira quadro a quadro* (canal Arte1, 2018). Foi professor visitante da ESDI/UERJ entre 1996 a 2000 e novamente entre 2010 e 2012.

#### WILLIAM S. M. BITTAR

Carioca, arquiteto pela FAU-UFRJ (1978). Livre docente em Arquitetura (1996). Lecionou em faculdades de Arquitetura públicas e particulares no Rio de Janeiro, entre elas a FAU-UFRJ. Professor convidado do curso de Especialização em Gestão e Restauro Arquitetônico – UERJ. Autor de pesquisas e projetos de restauração do patrimônio cultural; coordenou a equipe de realização do Inventário Nacional de Paraty, RJ, 2002. Consultor, palestrante, colunista do *Diário do Rio* e autor de livros, artigos e participação em congressos e seminários sobre Patrimônio Cultural e Arquitetura no Brasil.



# Sobre a Coleção Laboratórios

**O PROGRAMA DE** Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPDESDI-UERJ) teve início com o mestrado acadêmico instalado em 2005 e, em 2013, abriu o curso de doutorado. A partir daí, os professores, pesquisadores e discentes do Programa têm estabelecido interlocução permanente com a comunidade acadêmica e com a sociedade, realizando estudos, publicando artigos e livros e divulgando suas contribuições em congressos e demais eventos relevantes.

Os cursos de mestrado e doutorado atendem a interesses abrangentes e multidisciplinares, o que se evidencia pela grande procura por parte de candidatos originários de diversas áreas de conhecimento. É significativo também o número de candidatos vindos dos diversos estados do Brasil. Espera-se que os pesquisadores do PPDESDI, além de possuírem competência e qualificação na sua área de especialidade, atuem em pesquisas que promovam mudanças em benefício da coletividade e sejam protagonistas em projetos para a solução de problemas contemporâneos,

levando em conta os princípios transversais de sustentabilidade social, econômica e ambiental.

coleção  
**LABORATÓRIOS**

A Editora PPDESDI é uma instância relevante do Programa, com a missão de divulgar a produção nele realizada. A presente coleção de livros, intitulada Coleção Laboratórios, reúne trabalhos relacionados aos laboratórios vinculados ao Programa. Os livros são obras coletivas dos laboratórios, com participação de pesquisadoras(es) em curso e já diplomados pelo programa e pesquisadores parceiros. As(os) organizadoras(es) tiveram autonomia para estruturar seus livros, convidar autores e selecionar textos. Isso reflete como os laboratórios se organizam na estrutura do PPDESDI. Os primeiros quatro volumes da coleção, já definidos, são organizados pelos laboratórios DEMO, DESEDUCA, LADA e CURA.

**DEMO**  
LAB. DE DESIGN-FICÇÃO

O livro do DEMO (Laboratório de Design-Ficção), organizado pelos professores e pesquisadores Daniel B. Portugal, Wandyr Hagge e Leonardo Kussler, intitula-se *Quando fazer é pensar*. A obra reúne textos originais e traduções relevantes para conectar o design a campos diversos das Humanidades, especialmente a filosofia. Unindo as diversas produções que constituem a obra, encontra-se uma suspeita da separação entre pensar e fazer, a qual, com alguns poucos respiros, sobreviveu da Antiguidade à Modernidade e se enraizou no senso comum.

**des  
edu  
ca**  
lab

O DESEDUCA (Laboratório de Design e Educação) seguiu outra abordagem ao pensar o livro como uma fotografia instantânea do grupo em movimento. Organizado pelos professores e pesquisadores Barbara Neczyk, Bianca Martins e Ricardo Artur Pereira Carvalho, é uma obra coletiva dos membros do laboratório trazendo interesses, indagações, discussões e pesquisas. Pelo tamanho do laboratório, que além do corpo docente e discente da ESDI/UERJ conta com parceiros da UFF, UTFPR, UFPE, UFPA e ESPM-Rio, os coordenadores optaram por uma seleção como uma pesquisa, seguindo métodos bem definidos em três etapas:

levantamento, organização e seleção. Valendo-se da ferramenta de ordenação de cartões, os textos foram classificados em três eixos temáticos: aprender projetando; aprender questionando; e estratégias pedagógicas.

## LADA

O livro do LADA (Laboratório de Design e Antropologia), organizado pelas professoras e pesquisadores Barbara Szaniecki e Zoy Anastassakis e pelo pesquisador Pedro Biz, é uma coletânea de reflexões sobre as primeiras pesquisas de doutorado defendidas por pesquisadoras que desenvolveram suas pesquisas no LADA. Ainda que oriundas de um mesmo tempo e lugar, as pesquisas aqui reunidas são muito distintas em termos de temas e abordagens, convergindo em torno de um referencial teórico compartilhado, assim como no engajamento comum na busca de modos de fazer pesquisa em design envolvendo mais pessoas, coisas e territórios.



O Livro do CURA (Grupo de pesquisas em Cultura, Urbanismo, Resistência e Arquitetura), organizado pelo professor e pesquisador André Carvalho, busca refletir e apresentar, a partir das pesquisas em desenvolvimento, as relações entre arquitetura, arte e design. Para isso, além da apresentação da exposição *Atravessar o presente*, reunindo obras de artistas que situam a ideia de cidade no debate contemporâneo das emergências sociais e de suas relações com a arte, o livro reúne, também, textos dos pesquisadores do CURA que tratam de poéticas e temáticas vinculadas a suas respectivas pesquisas: cidade, gênero, design social, expressão gráfica e vida. O livro propõe, ainda, a reunião de textos e traduções de pesquisadores convidados em torno de temáticas, muito caras à vocação do CURA, que tensionam as relações entre arquitetura e design vinculadas a territorialidade, etnicidade, arte e história.

Essa coleção foi idealizada por um Comitê Editorial constituído por quatro laboratórios de pesquisa do PPDESDI e teve a coordenação editorial de Barbara Szaniecki, coordenadora do PPDESDI, e Pedro Biz, pesquisador do LADA. Como Comitê Editorial e Coordenação Editorial, agradecemos a Tarcísio Bezerra pelo projeto gráfico e a Laura Loyola e Aline Canejo pela

revisão dos textos. E agradecemos à UERJ e ao PROAP da CAPES pelos auxílios que nos permitiram realizar esta coleção.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

*Barbara Szaniecki*

*Pedro Biz*

COMITÊ EDITORIAL

*CURA Grupo de Pesquisa Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura*

*DEMO Laboratório de Design-Ficção*

*DESEDUCA Laboratório de Design e Educação*

*LADA Laboratório de Design e Antropologia*

# Índice Remissivo

- Ação Cultural 114, 116, 117, 118, 141  
Acervo da Laje 189, 190, 191, 192  
Ancestralidade 174, 220  
Arquitetura 9, 10, 11, 12, 17, 34, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 87, 88, 94, 113, 114, 126, 128, 129, 130, 132, 134, 136, 137, 138, 150, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 181, 182, 183, 184, 198, 199, 209, 224, 236, 237  
Arquitetura e Design 76, 77, 128, 137, 138, 209, 236  
Arquitetura e Urbanismo 10, 11, 82, 126, 134, 150, 174, 178  
Arte 10, 12, 17, 34, 43, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 86, 87, 88, 89, 91, 105, 113, 114, 116, 117, 127, 128, 129, 132, 137, 138, 140, 171, 172, 173, 174, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 236  
Assemble 75, 181, 182, 184  
Autoconstrução 11, 77, 173, 175  
Bahia 190, 191  
Bauhaus 87, 93, 205, 206, 211, 212  
Campus Lapa 12, 128, 129, 139  
Cartografia urbana sensível 144  
Com-sentimento 78, 83  
Cultura 9, 10, 12, 75, 77, 81, 82, 86, 90, 101, 113, 114, 116, 118, 121, 122, 123, 127, 130, 137, 140, 184, 189, 225, 236, 237  
CURA 9, 10, 11, 12, 17, 70, 75, 113, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 137, 139, 235, 236, 237  
Curadoria 70, 114, 128, 131, 132, 133, 137  
Design 9, 10, 12, 17, 34, 43, 52, 70, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94,

- 96, 99, 100, 101, 102, 107,  
108, 110, 111, 113, 114, 115, 119,  
120, 121, 125, 128, 129, 130,  
131, 132, 136, 137, 138, 139,  
141, 144, 150, 158, 165, 182,  
183, 184, 196, 198, 202, 203,  
204, 205, 206, 207, 209, 210,  
211, 212, 234, 235, 236, 237
- Design de Exposição 115, 119,  
128, 139
- Design e Cidade 12, 114, 130
- Design e Memória 119, 120
- Design Social 114, 115, 119, 120, 121,  
125, 139, 141, 236
- Educação patrimonial 114, 115, 116
- ESDI/UERJ 12, 17, 70, 113, 114, 128,  
129, 131, 132, 133, 137, 138,  
139, 143, 235
- Expressão gráfica 43, 85, 96,  
131, 236
- Extensão universitária 120, 141
- Floresta 143, 146, 148, 149, 150, 156,  
157, 158, 159, 162, 164, 166
- Formação do povo brasileiro 178
- Henry Van de Velde 206, 207, 208,  
209, 210, 211
- Identidade visual 85, 89, 119, 130
- Imaginário político 144
- Intersubjetividade 83
- Marcas 43, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,  
96, 97, 131, 150, 154
- Movimento Artes e Ofícios 197,  
204, 207, 209
- Museologia Social 63, 114, 117, 118,  
119, 121, 125, 128, 133, 138,  
139, 141
- Museu 63, 115, 117, 118, 122, 123,  
124, 125, 126, 127, 132, 133,  
134, 135, 137, 139, 140, 190,  
191, 211
- Museu da Maré 63, 115, 122, 123,  
124, 125, 132, 133, 135, 139
- Museu das Remoções 63, 115, 122,  
125, 126, 127, 132, 133, 134,  
135, 137, 139, 140
- Natureza 10, 96, 146, 150, 156,  
158, 159, 176, 183, 184, 192,  
202, 220
- Outro 78, 81, 83, 92, 128, 154, 155,  
173, 181, 188, 189, 190, 191,  
192, 200, 203, 216, 219, 221
- Patrimônio cultural 116, 121
- P&D Design 114, 115, 130
- Petrópolis 143, 148, 150, 153, 156,  
161, 162, 163, 164
- Processo colonizatório 215
- Rio de Janeiro 17, 76, 79, 80, 82, 85,  
88, 89, 90, 91, 92, 93, 100,  
101, 103, 107, 111, 113, 122,  
123, 125, 129, 143, 158, 163,  
164, 171, 191, 222, 225, 234
- Significação 91, 95, 107, 192
- Subjetividade 52, 99, 100, 107,  
144, 153
- Turner Prize 75, 181, 185
- Urbanização (Rio – São Paulo) 178



PPD **ESDI**  
Programa de Pós-graduação em Design

Este livro foi realizado com o uso das famílias tipográficas Cy (Jürgen Huber – supertype) e Alegreya (Juan Pablo del Peral – Google), ambas licenciadas pela Adobe Fonts.





*Atravessar o Presente* exhibe reflexões, projetos e parcerias construídas pelo Grupo de Pesquisa CURA – Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura. Desde 2018, o CURA busca, fundamentalmente, tratar de questões que envolvam o campo da Arquitetura, Urbanismo e Design, a partir das noções de resistência e cultura. Pensamos o desenvolvimento de estudos que contribuam como mitigadores do histórico abismo social nas cidades do agora. Não por acaso, o título está organizado para construir a sigla que dá sentido ao que os estudos e linhas propostas buscam construir: CURA. Nos interessa recobrar a saúde das cidades, das construções e, principalmente, suturar as feridas abertas pela desigualdade social. Trazemos diferentes ações acadêmicas, projetuais e culturais, ampliando as parcerias com outras instituições também dedicadas ao campo da arquitetura e urbanismo, design e seus atravessamentos com outras áreas do saber.

Desejamos que o livro instigue os leitores sobre possibilidades de reflexões e diálogos contemporâneos que ampliem os campos de saber, abrindo outros caminhos no desejo de um novo porvir.



PPDESDI  
Programa de Pós-graduação em Design

