

# a l b u q u e r q u e

revista de história

issn 1983-9472

e-issn 2526-7280

A crise é dos ricos e o pobre é q se pode!



DOSSIÊ:  
OUTRAS HISTÓRIAS DO  
DESIGN NO BRASIL:  
PERSPECTIVAS CONTRA  
HEGEMÔNICAS

VOL.14, N.27, JAN-JUN



## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| Expediente .....   | 5   |
| <br>Editorial  |     |
| <b>Brasil, o país do jeitinho e da gambiara nacional</b> .....   | 7   |
| Aguinaldo Rodrigues Gomes, Miguel Rodrigues de Sousa Neto  |     |
| <br>Dossiê   |     |
| <b>Apresentação - Dossiê outras histórias do design no Brasil: perspectivas contra hegemônicas</b> .....   | 10  |
| Marinês Ribeiro dos Santos, Cláudia Regina Hasegawa Zacar  |     |
| <b>Cartografando o design espontâneo periférico no Rio de Janeiro e Recife: a experiência da escravidão como fio condutor para uma contranarrativa no design</b> ..... | 15  |
| Pamela Cordeiro Marques Corrêa, Marisa Cobbe Maass   |     |
| <b>Rumo às histórias do design social no Brasil</b> .....  | 41  |
| Gustavo Cossio, Rita Almendra, André Carvalho  |     |
| <b>Renata Rubim: trajetória e práticas no design de superfície</b> .....   | 60  |
| Bruna Carmona Bonifácio, Ronaldo de Oliveira Corrêa  |     |
| <b>Um olhar sobre o papel social do design gráfico durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985)</b> .....  | 85  |
| André Matias Carneiro, Maria Regina Álvares Correia Dias, Marcelina das Graças   |     |
| <b>Ruas vazias, muros cheios - Cartazes de protesto durante a pandemia de COVID-19</b> .....   | 105 |
| Kando Fukushima  |     |
| <b>Designers à margem do centro e a ruptura do alfabeto regular</b> .....  | 119 |
| Germana Gonçalves de Araujo  |     |

## Artigos Livres

- Artists Against Aids - For Housing (1991): a 1ª exposição internacional de arte postal sobre AIDS e as ações pedagógicas contra a epidemia no Brasil** ..... 137  
Lucas Alves de Oliveira, Ronaldo de Oliveira Corrêa, Ana Cândida Franceschini de Avela

## Resenhas

- O personagem marginal, em Ney Matogrosso... Para além do Bustiê** ..... 159  
Jéssica Ferreira Alves
- Ismail Xavier - uma representação: Considerações sobre “Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro” (Fatimarlei Lunardelli; Humberto Pereira da Silva; Ivonete Pinto (orgs.), 2019)** ..... 164  
Gabriel Marques
- Territorialidades camponesas no Noroeste do Paraná** ..... 171  
Eduardo Martins



# EXPEDIENTE

vol. 14, n.27, jan. — jun. de 2022

## **Editores-Chefes**

Aguinaldo Rodrigues Gomes, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

## **Editores de Seção**

Robson Pereira da Silva, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Brasil

Antonio Ricardo Calori de Lion, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Assis), Brasil

## **Revisão de Língua Inglesa**

Maíra Dutra de Oliveira, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

## **Coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais**

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

## **Conselho Consultivo**

Alexandre Busko Valim - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Alexandre de Sá Avelar - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Ana Paula Squinelo - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Camila Soares López - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Durval Muniz de Albuquerque Junior - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Eduardo José Reinato – Pontifícia Universidade de Goiás (PUC Goiás), Brasil

Edvaldo Correa Sotana - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Fábio Henrique Lopes - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Brasil

Flávio Vilas Boas Trovão - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Helen Paola Vieira Bueno - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Iara Quelho de Castro - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Jiani Fernando Langaro - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

João José Caluzi - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

João Pedro Rosa Ferreira - Universidade Nova de Lisboa (NOVA), Portugal

José Marin - Université de Genève, Suíça Leonardo Lemos de Souza – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Helena Oliveira Silva- Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Regina Vieira Romano - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Luisa Consuelo Soler Lizarazo – Universidad Autónoma de Chile (UA), Chile

Márcio Pizarro Noronha – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Maria Betanha Cardoso Barbosa - Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), Brasil

Marcos Antonio de Menezes – Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil

Murilo Borges Silva - Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil

Nadia Molek - Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Patrícia Zaczuk Bassinello - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Raquel Gonçalves Salgado - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Regiane Corrêa de Oliveira Ramos – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Brasil

Renan Honório Quinalha - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil

Robson Corrêa de Camargo - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

Rosangela Patriota Ramos - Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Sebastián Valverde – Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Tadeu Pereira dos Santos - Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Brasil

Tanya Saunders - University of Florida (UF), Estados Unidos da América

Thaís Leão Vieira – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Tiago Duque - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Zélia Lopes da Silva - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Brasil

## Capa

Imagem: “A crise é dos ricos e o pobre é q se fode” de Alexia Ferreira (@colagemnegra)

Capa: Roger Luiz Pereira da Silva

## Projeto Gráfico e Diagramação

Roger Luiz Pereira da Silva

## Contato

albuquerque: revista de história

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Aquidauana

Unidade I

Praça Nossa Senhora Imaculada Conceição, 163 - Centro, Aquidauana/Mato Grosso do Sul, Brasil.

CEP 79200-000. Aquidauana - MS, Brasil

Telefone +55 67 3241-0309.

E-mail: revista.albuquerque@ufms.br

## EDITORIAL

## BRASIL, O PAÍS DO JEITINHO E DA GAMBIARA NACIONAL

## BRAZIL, THE COUNTRY OF 'JEITINHO" AND NATIONAL IMPROVISATION

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16195>

No Brasil, estamos acostumados a improvisar. Permanentemente, damos “um jeitinho”, buscamos alternativas na política, nas vidas, nas moradias. Este número de **albuquerque: revista de história** trata do design em suas múltiplas perspectivas, mas principalmente do design social. Em sua raiz, o conceito de design refere-se à criação de objetos, ambientes, obras funcionais e estéticas que acompanhem as demandas do capitalismo e da produção industrial. No Brasil, inicialmente, essa disciplina foi chamada de desenho industrial. Enquanto o design industrial busca a melhoria da aparência do produto com vistas a agradar o consumidor por meio de formas, cores e ornamentações, o design social é uma ferramenta para a construção de um mundo mais inclusivo, pensado em suas dimensões social, cultural, ecológica e de sustentabilidade.

Oroza, designer cubano, desenvolveu o conceito de desobediência tecnológica, a partir do qual investigou as soluções criativas que a população cubana encontrou depois que perdeu a ajuda da extinta União Soviética. Para Oroza, essas soluções passavam por reaproveitamentos, customizações e repropósito de objetos e produtos industriais que garantiriam uma vida útil mais longa a esses produtos. O Designer chamou isso de desobediência tecnológica: a desconstrução da percepção dos produtos industriais como unidades “fechadas” e a transcendência dos usos concebidos por seus fabricantes. O termo pode ser entendido também como uma gambiarra, ou seja:

Formas de improvisação: adaptações, adequações, ajustes, consertos, reparos, encaixes, emendas, remendos, inventos inteiros, engenhocas, geringonças. (...) o termo gambiarra recebe também conotações positivas. Acompanhando um momento de mudança na maneira como alguns pensadores e a própria população brasileira têm enxergado sua cultura e identidade, o termo gambiarra tem sido remetido à ideia do pronunciado “jeitinho brasileiro”, numa visão que busca enfatizar em seu próprio povo, uma propensão ao espírito criativo, à capacidade inventiva e inovadora, à inteligência e dinâmica da cultura popular; levando em consideração a conjuntura de adversidades e vicissitudes às quais todos nós (muitos evidentemente mais) estamos expostos, entendendo-a como uma prática que se aproxima de conceitos como reutilização/reciclagem ou bricolagem. (BOUFLEUR, 2006, p. 8).

Nas comunidades periféricas que formam o país podemos observar a utilização dessas técnicas do design social como solução para a melhoria da qualidade de vida desses sujeitos. Podemos destacar a criação de telhados verdes, a exemplo daqueles da comunidade Parque das Araras, na Zona Norte do Rio de Janeiro. O objetivo do projeto era simples: transformar os telhados das casas em jardins que poderiam diminuir a temperatura interna dos lares e tornar o lugar mais aprazível para viver. Podemos citar a reciclagem de pneus que se transformam em vasos para plantas, cadeiras, balanços e outras objetos utilizados no cotidiano das comunidades, ou, os tambores de óleo utilizados como mesas de apoio, letreiros das barbearias e para armazenar água da chuva. Ou seja, podemos citar uma série de rearranjos e repositagens que os sujeitos, individual e coletivamente seguem realizando em seus cotidianos com vistas a transformar positivamente os lugares que habitam, a tornar mais significativa a experiência urbana.

No dossiê deste número Pamela Cordeiro Marques Corrêa, Marisa Cobbe Maass, Gustavo Cossio, Rita Almendra, André Carvalho, Bruna Carmona Bonifácio, Ronaldo de Oliveira Corrêa, André Matias Carneiro, Maria Regina Álvares Correia Dias, Marcelina das Graças, kando Fukushima e Germana Gonçalves de Araujo se dedicaram a escrever textos nos quais refletem sobre a história do design social no Brasil, o design espontâneo periférico, o papel do design gráfico durante a ditadura recente deste país, os cartazes de protesto no contexto da pandemia de COVID-19, os diálogos e tensionamentos entre margem e centro, as tensões e negociações entre o hegemônico e o contra-hegemônico, os aspectos estéticos da produção das/nas cidades.

As pessoas podem, ainda, ler o artigo de Lucas Alves de Oliveira, Ronaldo de Oliveira Corrêa e Ana Cândida Franceschini de Avela sobre a exposição **Artists Against Aids – For Housing**, de 1991, e as resenhas de Jéssica Ferreira Alves, Gabriel Marques e Eduardo Martins das obras **Ney Matogrosso... Para além do Bustiê**, **Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro** e **Territorialidades camponesas no Noroeste do Paraná**.

Agradecemos às pessoas que destinaram seus textos para publicação em **albuquerque: revista de história**, àquelas que dedicaram parte de seu tempo e de suas energias para manter esta publicação funcionando, a vocês, pela leitura e pela divulgação do conhecimento.

Esperamos que apreciem os textos. Esperamos, também, que as cidades e os espaços comportem melhor as diferentes pessoas que nelas/neles habitam ou que as/os ocupam momentaneamente.

Boa leitura.

As pessoas editoras.



## Referências

BOUFLEUR, Rodrigo. **A questão da gambiarra**: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos. Dissertação (Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-24042007-150223/publico/AQuestadaGambiarraCorreto.pdf>. Acesso em 3 jul. 2022.



---


## DOSSIÊ OUTRAS HISTÓRIAS DO DESIGN NO BRASIL: PERSPECTIVAS CONTRA HEGEMÔNICAS

Marinês Ribeiro dos Santos (UTFPR)

 <https://orcid.org/0000-0002-9925-9949>

Cláudia Regina Hasegawa Zacar (UFPR)

 <https://orcid.org/0000-0002-1756-2347>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16164>

A prática do design tem sido convencionalmente entendida como uma atividade de caráter projetual voltada à configuração técnica, estética e simbólica de artefatos, espaços e serviços. Neste registro, o design por vezes é apresentado como método para solução de problemas, como estratégia voltada à inovação, como recurso para aumentar o lucro de empresas, ou como artifício para definir estilos e tornar objetos mais “belos”. Conforme nos mostra a pesquisa de Isabel Campi (2003), os enquadramentos que definem temas, sujeitos, práticas e artefatos a serem considerados nas abordagens historiográficas dependem das definições de design em jogo. Sendo assim, podemos pensar a história do design como um campo político de disputas por reconhecimento e visibilidade, envolvendo concepções de design que variam e concorrem historicamente, de acordo com a perspectiva adotada e também com os interesses de quem as formula.

A proposta deste dossiê está alinhada às vertentes que defendem o design como uma prática social amplamente comprometida com a configuração material e simbólica da vida cotidiana. Trata-se de entender o design como um fenômeno cultural que opera na produção de comportamentos e sentidos mediante a objetificação de valores cujos efeitos são atravessados por relações de poder, tendo implicações na constituição de identidades individuais e coletivas. Argumentamos, então, que o design não diz respeito apenas a uma atividade profissional e institucionalizada, mas abarca inúmeras práticas engajadas na transformação do mundo social.

Isso permite tensionar relatos históricos centrados na suposta genialidade de designers e suas criações, redirecionando a atenção para os contextos culturais, econômicos e políticos que dão sustentação aos processos de projeto e produção da cultura material, articulados

aos circuitos de sua circulação e consumo (FORTY, 2007; SANTOS, 2015; SPARKE, 2004). Coloca em xeque, ainda, as narrativas pautadas por valores modernistas que, ao associar a ideia de “bom design” ao funcionalismo e à produção industrial seriada, marginalizam sujeitos, práticas e artefatos que não se ajustam a esses princípios (ATTFIELD, 2000).

A transformação do paradigma convencional, ou canônico, depende de pesquisas empenhadas na problematização de perspectivas historiográficas eurocêntricas, androcentradas e heteronormativas. Entre outras possibilidades, isso envolve reflexões sobre a subalternização ou o apagamento das produções materiais de segmentos populares, da população negra e indígena, de mulheres brancas e não brancas e de grupos dissidentes do sistema sexo-gênero. Também abarca questões relativas ao envolvimento do design nas formas de usos, mediante a discussão de apropriações, negociações, reinvenções, resistências e negações que emergem da relação desses diversos grupos com o entorno material. Para tanto, urge a aproximação com perspectivas feministas, queer, antirracistas, indígenas, populares e/ou anticoloniais, cujo olhar considere os efeitos do design na construção, manutenção ou questionamento de hierarquias de raça/etnia, gênero, sexualidade e classe social, entre outros marcadores empregados na estruturação de relações de desigualdade na sociedade brasileira.

Considerando essas premissas, este dossiê temático reúne pesquisas que, embora não contemplem todas as questões apresentadas acima, oportunizam a discussão de uma miríade de aspectos decorrentes da inserção da cultura material nas dinâmicas sociais. Os textos abrangem discussões referentes ao design feito no Brasil nos últimos 60 anos, incluindo produções de designers profissionais, mas também de sujeitos anônimos e organizações coletivas, localizados em diferentes regiões do país. Em seu conjunto, propiciam o entendimento do design como prática política, como estratégia para lidar com a precariedade, como maneira de materializar experiências, como forma de resistência e mobilização, e como caminho para a transformação social.

No artigo intitulado “Cartografando o design espontâneo periférico no Rio de Janeiro e Recife: a experiência da escravidão como fio condutor para um contranarrativa no design”, Pamela Cordeiro Marques Corrêa e Marisa Cobbe Maass defendem esse alargamento do conceito de design e, conseqüentemente, de sua historiografia, de maneira a abarcar soluções intuitivas realizadas em contextos de escassez de recursos – as chamadas gambiarras.

As autoras narram suas experiências de cartografar dois territórios caracterizados historicamente como importantes portos de entrada e locais de estabelecimento de pessoas escravizadas advindas de nações africanas – a região da Pequena África, no Rio de Janeiro-RJ; e o bairro Brasília Teimosa, em Recife-PE. Em um processo de pesquisa marcado pela espontaneidade característica do design que procuram mapear, elas fotografaram diversos artefatos que revelam estratégias por meio das quais a população local resiste às adversidades, ocupa a cidade e constrói modos de viver.

Corrêa e Maass reconhecem a inventividade e o potencial solucionador de problemas do design espontâneo periférico sem perder o olhar crítico para o sistema excludente que

enseja esse tipo de criação. Apoiadas em uma perspectiva decolonial, reforçam a relevância de estudar e historicizar essas práticas e materialidades como forma de denunciar desigualdades e buscar meios de emancipação de grupos sociais marginalizados.

O método cartográfico também é empregado por Kando Fukushima em “Ruas vazias, muros cheios: cartazes de protesto em Curitiba-PR durante a pandemia de Covid-19”. Nesse texto, o autor discute dois conjuntos de “lambe-lambes” idealizados com a intenção de criticar a negligência do poder público frente à catástrofe sanitária em curso, bem como o descaso quanto à precarização da vida que acometeu a parcela da população brasileira menos favorecida economicamente. Por meio de registros fotográficos realizados no ano de 2021 em seus deslocamentos pelo centro de Curitiba e apoiado no conceito de memória gráfica, Fukushima chama atenção para impressos efêmeros produzidos à margem dos circuitos profissionais reconhecidos, sistematicamente negligenciados nos registros historiográficos convencionais.

Com isso, o autor focaliza o potencial comunicativo, mas também eminentemente político, de intervenções gráficas promovidas de forma anônima e marginal que, ao ocupar de maneira irregular os muros da cidade, reivindicam visibilidade para perspectivas que divergem das versões oficiais sobre temas de interesse comum. Tais intervenções são provocativas em diferentes aspectos, pois além de operar no campo da denúncia e da mobilização, questionam a privatização da paisagem gráfica urbana, pautada na mercantilização da esfera pública.

No texto “Um olhar sobre o papel social do design gráfico durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985)” André Matias Carneiro, Maria Regina Álvares Correia Dias e Marcelina das Graças procuram destacar o posicionamento político de designers mediante a produção de materiais gráficos opositores no contexto de repressão imposto pelo regime autoritário. Aqui, como no artigo anterior, existe o alinhamento à abordagem da memória gráfica. Carneiro, Dias e das Graças partem da análise de aspectos estético-formais e simbólicos de três artefatos – uma capa de disco, um jornal alternativo e uma ilustração – para discutir como neles a linguagem visual foi articulada de forma a denunciar violências, tensionar perspectivas elitistas sobre cultura e dar vazão a demandas por democracia e liberdade.

O trio destaca ainda o caráter estratégico da aplicação de recursos gráficos, tais como as ilustrações, na busca por burlar ou dificultar o trabalho da censura vigente no período histórico enfocado. Dessa forma, o design gráfico é entendido como manifestação cultural de resistência e luta contra o regime ditatorial, caracterizando-se como uma prática política e socialmente engajada.

Já Germana Gonçalves de Araújo, no artigo “Designers à margem do centro e a ruptura do alfabeto regular”, problematiza a noção de “bom design” baseada nos preceitos do modernismo europeu a partir da obra de Gabi Etinger e Breno Loeser, profissionais que têm formação e atuação em design gráfico no estado do Sergipe. O estudo é parte de uma pesquisa mais ampla sobre a “Memória Gráfica de Sergipe”, desenvolvida a partir de revisão de literatura, entrevistas e pesquisa documental, visando contribuir para a construção de

uma historiografia que abarque essa produção ainda pouco conhecida e discutida no país.

A autora contextualiza as obras enfocadas a partir de uma discussão acerca do estabelecimento de cursos superiores de desenho industrial na região nordeste e, mais especificamente, em Sergipe, entendendo que a formação de designers gráficos no estado tem abarcado referências não hegemônicas e dado ênfase à dimensão social da prática profissional. Assim, ela distancia a produção de Etinger e Loeser do “alfabeto regular” estabelecido pelo paradigma funcionalista, caracterizado pelo emprego de padrões convencionais de estrutura e configuração de elementos gráficos. Ao mesmo tempo, indica como esses designers refutam uma ideia de identidade sergipana monolítica e estanque, encontrando na produção autoral, centrada nas próprias experiências e posições políticas, uma forma de se contrapor a estereótipos relativos à cultura local.

As disputas em torno da noção de design social e sua relação com as práticas de ensino, pesquisa e extensão balizam as discussões apresentadas por Gustavo Cossio, Rita Almendra e André Carvalho no artigo “Rumo às histórias do design social no Brasil”. Por meio de revisão bibliográfica e considerando diferentes abordagens, potencialidades e lacunas, o trio discute procedimentos alinhados à história social e à micro-história como meios para a construção de uma história do design social no contexto brasileiro.

Neste país, segundo Cossio, Almendra e Carvalho, a vertente do design social vem se configurando desde meados dos anos 1970, articulada às inquietações de docentes por abordagens projetuais pautadas na aproximação com a realidade local e aspectos da vida cotidiana. Neste sentido, contribuiu para o deslocamento de orientações pedagógicas voltadas para demandas de mercado, desviando o interesse para anseios e características culturais de grupos sociais específicos. Decorrem disto reivindicações quanto à necessidade de uma maior aproximação com as ciências humanas, a busca por metodologias de trabalho colaborativas e a ampliação do debate acerca da função social do design.

Por fim, no texto “Renata Rubim: trajetória e práticas no design de superfície”, Bruna Carmona Bonifácio e Ronaldo de Oliveira Corrêa fazem uso da abordagem da história oral e da consulta a arquivos pessoais para problematizar hierarquias de gênero na historiografia do design. A partir da construção da trajetória biográfica da designer de superfícies Renata Rubim, questionam mecanismos naturalizados de dupla invisibilização, onde certas áreas de atuação são desvalorizadas no mesmo processo em que são classificadas como femininas.

Considerando a ampla produção da designer junto a empresas de renome, bem como a chancela de valor atribuída ao seu trabalho por diversas premiações e bienais de design, Bonifácio e Corrêa interrogam a pouca atenção dada à produção de Rubim nas narrativas históricas. Com isso, estendem a crítica aos mecanismos implicados no apagamento da presença de mulheres na constituição do que é classificado como design brasileiro, mediante a subalternização de práticas que muitas vezes favorecem o seu ingresso no campo profissional, tais como as associadas ao fazer artesanal ou à decoração.

Almejamos que as reflexões apresentadas neste conjunto de textos – tanto no que os aproxima pelo compromisso em potencializar o questionamento de perspectivas

convencionais ou hegemônicas, como também pela heterogeneidade de estratégias teórico-metodológicas – possam colaborar para o debate na direção de abordagens historiográficas mais inclusivas e democráticas.

## Referências

ATTFIELD, Judy. **Wild things**: the material culture of everyday life. Oxford: Berg, 2000.

CAMPI, Isabel. **La historia y las teorías historiográficas del diseño**. México, D.F.: Editorial Designio, 2003.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975). In: ALMEIDA, Marcelina das Graças; REZENDE, Edson José Carpintero; SAFAR, Giselle Hissa; MENDONÇA, Roxane Sidney Resende. (Orgs.). **Caderno aTempo**: histórias em arte e design; v. 2. Barbacena: EdUEMG, 2015, p. 25-43.

SPARKE, Penny. **An Introduction to Design and Culture**: 1900 to the present. UK, London: Routledge, 2004.



# CARTOGRAFANDO O DESIGN ESPONTÂNEO PERIFÉRICO NO RIO DE JANEIRO E RECIFE: A EXPERIÊNCIA DA ESCRAVIDÃO COMO FIO CONDUTOR PARA UMA CONTRANARRATIVA NO DESIGN<sup>1</sup>

## MAPPING SPONTANEOUS PERIPHERAL DESIGN IN RIO DE JANEIRO AND RECIFE: THE EXPERIENCE OF SLAVERY AS A GUIDING THREAD FOR A COUNTER-NARRATIVE IN DESIGN

Pamela Cordeiro Marques Corrêa<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-8666-7719>

Marisa Cobbe Maass<sup>3</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-7640-9927>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.14813>

Recebido em: 14 de dezembro de 2021.

Primeira revisão: 30 de março de 2022.

Revisão final: 05 de junho de 2022.

Aprovado em: 05 de junho de 2022.

---

1 A cartografia apresentada neste artigo é resultante de pesquisa de campo. Este artigo, portanto, é parte da dissertação intitulada (em caso de aceite, deverá ser incluída depois, para não comprometer a avaliação por pares).

2 Pamela Cordeiro Marques Corrêa é graduada em Design de Interiores pela Unesa/RJ, pós-graduada em Design de Móveis pela UVA/RJ, mestra em Design pela UnB/DF e atualmente cursa doutorado na ESDI/UERJ com pesquisa focada em design espontâneo periférico e suas questões sociais e políticas. Integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão CURA - Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura. <http://lattes.cnpq.br/5411991839951854>

3 Marisa Cobbe Maass é graduada em Arquitetura e Urbanismo, mestre em Teoria e História pela UnB e doutora em Estética do Design, com estágio na Universidade de Paris 1, Sorbonne. Concluiu o pós-doutoramento na Universidade do Porto em 2017. É professora do Departamento de Design da Universidade de Brasília desde o ano 2000 e pesquisadora no PPG Design. Lidera o Grupo de Pesquisa Design Educação. <http://lattes.cnpq.br/1114384517661428>

**RESUMO:** Este trabalho desenvolve uma contranarrativa a partir do design espontâneo periférico, ou seja, de soluções intuitivas criadas em situação de escassez de recursos, contextualizando seu uso em dois dos maiores centros escravistas do Brasil no Império: Rio de Janeiro e Recife. Através da cartografia, foi possível observar gambiarras nas comunidades delimitadas, contribuindo para o início da construção de uma outra história do design, que procura visibilizar a produção material daqueles que (re)existem nas atuais periferias capitalistas.

**Palavras-chave:** design espontâneo periférico; contranarrativa; gambiarra; produção material.

**ABSTRACT:** This work builds a counter-narrative based on spontaneous peripheral design, that is, on intuitive solutions created in a situation of resource scarcity, contextualizing its use in two of the largest slave centers in Brazil during the Empire period: Rio de Janeiro and Recife. Through cartography, it was possible to observe *gambiarras* in the selected communities, contributing to initiate the construction of an alternative history of design, which seeks to make visible the material production of those who (re)exist in the current capitalist peripheries.

**Keywords:** spontaneous peripheral design; counter-narrative; gambiarra; material production.

## 1 Introdução

Diante da crise civilizatória iminente que intensifica a desigualdade mundial resultante de um processo histórico colonial e imperialista e expõe as articulações da atual dinâmica econômica global, o debate sobre caminhos para uma transformação social efetiva se torna inevitável. Uma parte significativa do campo do design questiona sua responsabilidade dentro deste contexto e surgem diversas propostas para lidar com a situação. Nesse processo, o entendimento do que é o design e sua abrangência também entram em pauta.

A perspectiva alinhada ao pensamento decolonial do antropólogo Arturo Escobar (2018) de que o design está comprometido com a produção da vida, ou seja, com a capacidade do homem de intervir no seu meio para viver, é aplicada à este trabalho, pois permite o reconhecimento de experiências intuitivas projetuais — que por questões estruturais e históricas foram invisibilizadas — como práticas de design que podem assumir a qualidade de tecnologia política capaz de catalisar transformações sociais por possuírem em sua natureza a busca por emancipação.

Adota-se, de acordo com Riul et al (2015, p. 64), o conceito de design espontâneo da pesquisadora Maria Cecilia Loschiavo dos Santos (2003) de “prática de resistência criativa de procurar soluções engenhosas aplicáveis à resolução de problemas concretos, num contexto de severa falta de recursos” para designar as práticas de intervenção de artefatos industriais



(como as gambiarras mapeadas na pesquisa) acrescido do termo periférico, pois o foco de investigação está inserido num contexto informal e de situação de escassez de recursos e ferramentas produtivas, seja numa escala de análise macroestrutural (considerando a classificação geográfica e socioeconômica global: Centro e Periferia), ou microestrutural (assumindo as desigualdades sociais existentes dentro da própria Periferia Capitalista — a “periferia da periferia”).

Importante destacar que existem entendimentos distintos para a expressão “gambiarra”, inclusive algumas interpretações pejorativas como “jeitinho brasileiro”. Neste trabalho, a gambiarra é compreendida de acordo com os estudos de Rodrigo Bouffleur (2006), como um termo utilizado informalmente para designar improvisações, adaptações, reparos, engenhocas e etc. Ou seja, a gambiarra é uma atividade espontânea; é a capacidade de subversão do uso predeterminado de peças e objetos de variados tipos.

Conforme alerta Ursula K. Le Guin (1989 – [2020?]) “é a história que faz a diferença”. Para se seguir então em direção à transformação social desejada são necessários outros imaginários. Para tanto é preciso, entre diversas mudanças, outras histórias — aquelas não contadas, dos cotidianos. Sem heroísmos. Assim, a proposta do trabalho se dá em contar uma história de proximidade entre Rio de Janeiro e Recife através de seu design espontâneo periférico, tendo como fio condutor a experiência da escravidão. Uma contranarrativa sobre a produção da vida — porque não corresponde ao padrão hegemônico —; uma contranarrativa do design.

## 1.1 Cenário da pesquisa

Segundo a historiadora Valéria Gomes Costa (2013), os dados existentes sobre a escravidão no Brasil (fig. 1) comprovam que Recife foi a terceira capital africana do Império: Pernambuco recebeu cerca de novecentos mil escravizados africanos que deixaram diferentes marcas no seu tecido social e ainda se reinventam e forjam o seio urbano. O Rio de Janeiro foi a capital do Império, onde se localizava a Corte; por consequência, tornou-se o centro econômico e político do Brasil, e líder na região Sudeste em importações de negros. Logo atrás, em números de indivíduos advindos de nações africanas, encontra-se a Bahia — na qual Salvador havia sido sede administrativa do governo colonial, com economia então dependente de mão-de-obra escrava; portanto, a primeira capital brasileira sob o comando de Portugal e a segunda capital escravista.

**Figura 1: Dados do tráfico transatlântico de escravizados no Brasil.**

| Destino           | Embarques        |              | Desembarques     |              |
|-------------------|------------------|--------------|------------------|--------------|
|                   | Número           | %            | Número           | %            |
| <b>TOTAL</b>      | <b>5.532.126</b> | <b>100,0</b> | <b>4.864.375</b> | <b>100,0</b> |
| Amazônia          | 162.702          | 2,9          | 142.231          | 2,9          |
| Bahia             | 1.736.308        | 31,4         | 1.550.354        | 31,9         |
| <b>Pernambuco</b> | <b>960.478</b>   | <b>17,4</b>  | <b>853.833</b>   | <b>17,6</b>  |
| Sudeste           | 2.608.574        | 47,1         | 2.263.916        | 46,5         |
| Indeterminado     | 64.064           | 1,2          | 54.041           | 1,1          |

Fonte: COSTA, 2013, p. 194.

Considerando esse quadro histórico, a experiência da escravidão nos espaços urbanos do Rio de Janeiro e Recife se torna o fio condutor para a construção da contranarrativa. Para delimitar a amostra<sup>4</sup>, o critério para a escolha dos grupos sociais (comunidades) estudados é a proximidade com o antigo porto do Rio de Janeiro — Cais do Valongo, onde chegavam e eram comercializados os escravizados africanos — e a posterior conformação ao seu redor da Pequena África, que se tornou a mais significativa comunidade afro-brasileira na região; e em Recife, o bairro de Brasília Teimosa, ocupação símbolo de resistência na cidade, situado também em sua zona portuária.

## 2 Incursão nos espaços urbanos

Partindo da **espontaneidade** e da **subversão** do design espontâneo periférico, estas qualidades foram estendidas ao processo cartográfico de coleta de dados nos espaços urbanos delimitados. Apoiada na experiência desenvolvida pelo pesquisador Clorisval Pereira Júnior e do professor Mauro Pinheiro — que em parceria realizaram uma oficina de mapeamento colaborativo, em novembro de 2016, na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) do Rio de Janeiro — a metodologia utilizada por eles foi adaptada para a execução da pesquisa. Neste estudo, optou-se por não explorar a estratégia do desvio, não somente pelo carácter de escassez de recurso, sobretudo tecnológico, mas também pela falta de conhecimento de meios e ferramentas, até mesmo para se pensar uma possibilidade de transgressão.

4 Apesar da intenção inicial de estudar as três principais capitais escravistas, por conta de limitações financeiras, a cidade de Salvador (Bahia) não pode ser cartografada durante o tempo de pesquisa do mestrado, tornando-se, assim, uma possibilidade de continuação e ampliação futura do trabalho. A escolha por Recife se deu por conta da principal base teórica de comparação dos artefatos espontâneos na feitura da dissertação, o conceito de desobediência tecnológica do pesquisador cubano Ernesto Oroza, que esteve na cidade e observou semelhanças entre as gambiarras recifenses os improvisos cubanos.

Para o desenvolvimento dos experimentos foram adotadas duas táticas centrais da psicogeografia proposta pelos Situacionistas: a deriva e o desvio. A deriva, *derivé*, é antes de mais nada um comportamento lúdico-constructivo que propõe a construção de uma nova experiência com o espaço urbano a partir do rompimento com a racionalidade e com as estruturas dominantes da cidade (Debord, 1958). O desvio, *détournement*, ou redirecionamento, propõe uma apropriação de mídias e mecanismos mercadológicos, comumente utilizados pela sociedade de consumo, para uma subversão de mensagens e de informações (Debord e Wolman, 1956) (PEREIRA JR, 2018, p. 02).

Conforme explicado por Pereira Jr (2018), os integrantes do workshop caminharam pelas ruas do centro do Rio de Janeiro à procura de achar e registrar, através de *smartphones*, amostras de improvisações no espaço urbano: as gambiarras. O objetivo foi fotografar “puxadinhos” em bancas, sinalizações de uso informal, cadeiras dispostas nas calçadas para uso de porteiros, vigias e “guardadores” e outros artefatos inusitados encontrados pelo trajeto. “Nos mapeamentos realizados, procuramos romper com a estrutura dominante da grade urbana, buscando dar visibilidade a experiências com o espaço urbano que são carentes de enunciação.” (PEREIRA JR, 2018, p. 02).

Compartilhando da mesma intenção, a incursão nos territórios definidos em busca das gambiarras foi iniciada.

## 2.1 O Morro da Conceição na Pequena África

As proximidades do porto do Rio de Janeiro, desde a escravidão, passando pela abolição e resistindo até hoje às investidas de gentrificação, são espaços de concentração de negros de diversas etnias que encontraram ali oportunidade de trabalho e de acolhimento social. Além dos escravizados alforriados da própria cidade, negros libertos da Bahia e de outras regiões do interior do país fugiam para a **Pequena África** (fig. 2) atrás de melhores condições de vida, de emprego e de senso de comunidade (BARBER; MACKAY, 2016, online). Erika Bastos Arantes (2005) conta que o sambista negro e habitante da zona portuária, Heitor dos Prazeres, usou a frase “Era a Pequena África no Rio de Janeiro” para descrever a área, que pulsava com rituais religiosos e encontros musicais nas primeiras décadas do século XX. Junto aos negros e africanos misturavam-se também brancos e pardos, muitos estrangeiros e imigrantes (principalmente após o processo de abolição da escravatura) nas festas de religiões afrobrasileiras, como o candomblé e umbanda, e nas rodas musicais que deram origem ao samba.

A Pequena África, um território de 1,13 quilômetro quadrado que abrange os bairros da Saúde — onde está a Comunidade Remanescente do Quilombo da Pedra do Sal, Gamboa e Santo Cristo<sup>5</sup> é o “lar histórico da comunidade afro-brasileira na região Portuária do Rio de

---

5 Há divergência entre fontes sobre os bairros que compõem a Pequena África. Alguns consideram parte de São Cristóvão, como consta nesta reportagem do jornal Extra de 2012: <https://extra.globo.com/noticias/rio/pequena-africa-renasce-no-cais-do-porto-do-rio-4763936.html>. Enquanto outros

Janeiro” (BARBER; MACKAY, 2016, online).

**Figura 2: Pequena África.**



Fonte: Jornal online O Globo. Disponível em:

[https://oglobo.globo.com/rio/pequena-africa-joia-do-rio-pode-ter-protECAo-da-lei-23694595?fbclid=IwAR2s-5zh6F9QZLwPY8rBN8TvuWDSaW18IFks0oRFOBqRidRg9sy\\_rdgoncZ8](https://oglobo.globo.com/rio/pequena-africa-joia-do-rio-pode-ter-protECAo-da-lei-23694595?fbclid=IwAR2s-5zh6F9QZLwPY8rBN8TvuWDSaW18IFks0oRFOBqRidRg9sy_rdgoncZ8)

Para o resgate e preservação da história e cultura afro-brasileira da região carioca e manter visível no tecido urbano e na sociedade as marcas deixadas pelo crime de escravidão, em 2011, a Prefeitura do Rio de Janeiro, através do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade e do Porto Maravilha Cultural, fundou o **Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana** composto pelo Cais do Valongo e Cais da Imperatriz, Jardim Suspenso do Valongo, Pedra do Sal, Largo do Depósito, Cemitério dos Pretos Novos e Centro Cultural José Bonifácio. Na descrição do circuito, no site da **Operação Urbana do Porto Maravilha**<sup>6</sup> gerida pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto

incluem o bairro de Cidade Nova, como pode ser verificado no livro Comunidade Quilombola da Pedra do Sal, da coleção Terras de Quilombos, de 2016, disponível neste link: [http://www.incra.gov.br/sites/default/files/terras\\_de\\_quilombos\\_pedra\\_do\\_sal-rj.pdf](http://www.incra.gov.br/sites/default/files/terras_de_quilombos_pedra_do_sal-rj.pdf). Na pesquisa, foi escolhida como fonte, a informação mais recente, de 2019, da reportagem do O Globo: [https://oglobo.globo.com/rio/pequena-africa-joia-do-rio-pode-ter-protECAo-da-lei-23694595?fbclid=IwAR2s5zh6F9QZLwPY8rBN8TvuWDSaW18IFks0oRFOBqRidRg9sy\\_rdgoncZ8](https://oglobo.globo.com/rio/pequena-africa-joia-do-rio-pode-ter-protECAo-da-lei-23694595?fbclid=IwAR2s5zh6F9QZLwPY8rBN8TvuWDSaW18IFks0oRFOBqRidRg9sy_rdgoncZ8).

6 Segundo o site oficial, a descrição do projeto: “O Porto Maravilha foi concebido para a recuperação da infraestrutura urbana, dos transportes, do meio ambiente e dos patrimônios histórico e cultural da Região Portuária. No centro da reurbanização está a melhoria das condições habitacionais e a atração de novos moradores para a área de 5 milhões de metros quadrados(m<sup>2</sup>). A chegada de grandes empresas, os novos incentivos fiscais e a prestação de serviços públicos de qualidade estimulam o crescimento da população e da economia. Projeções de adensamento demográfico indicam salto dos atuais 32 mil para 100 mil habitantes em 10 anos na região que engloba na íntegra os bairros do Santo Cristo, Gamboa, Saúde e trechos do Centro, Caju, Cidade Nova e São Cristóvão.” Disponível em: <https://www.portomaravilha.com.br/portomaravilha>. A despeito da meta estabelecida, o que se pode observar foi um processo de gentrificação da área, com aumento do valor das moradias, especulação imobiliária, remoção compulsória — sobretudo dos mais pobres e deslocamento dos moradores que não possuem condições de arcar com o novo custo de vida na região. Para aprofundamento da discussão, recomenda-se a leitura do artigo *Gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro: Deslocamentos Habitacionais e hiper precificação*

do Rio de Janeiro (Cdurp), conta que cada um dos marcos

[...] remete a uma dimensão da vida dos africanos e seus descendentes na Região Portuária. **O Cais do Valongo e da Imperatriz** representa a chegada ao Brasil. **O Cemitério dos Pretos Novos** mostra o tratamento indigno dado aos restos mortais dos povos trazidos do continente africano. **O Largo do Depósito** era área de venda de escravos. **O Jardim do Valongo** simboliza a história oficial que buscou apagar traços do tráfico negreiro. Ao seu redor, havia casas de engorda e um vasto comércio de itens relacionados à escravidão. **A Pedra do Sal** era ponto de resistência, celebração e encontro. E, finalmente, a antiga escola da Freguesia de Santa Rita, **o Centro Cultural José Bonifácio**, grande centro de referência da cultura negra, remete à educação e à cultura como instrumentos de libertação em nossos dias (PORTO MARAVILHA, 2019, online).

Dentre estes espaços históricos, **o Jardim Suspenso do Valongo** (fig. 3) se tornou o ponto de partida para o desenvolvimento da pesquisa de campo pois ao seu lado está o **espaço cultural da Tia Ciata**<sup>7</sup>.

**Figura 3: Acesso ao Morro da Conceição. Jardim Suspenso do Valongo e Casa da Tia Ciata (edificação amarela).**



Fonte: Vitor Vogel.

Nascida na Bahia, Hilária Batista de Almeida se tornou **Tia Ciata** (fig. 4) nas redondezas da zona portuária carioca. Chegou ao Rio<sup>8</sup> aos 22 anos junto com sua primogênita e teve mais 14 filhos com João Baptista da Silva. Considerada uma das principais figuras de

*da terra urbana* do pesquisador Bruno Pereira do Nascimento, disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/cpg/article/view/5716/4933>

<sup>7</sup> Além da galeria que mantém viva a memória de Tia Ciata, o espaço também é a sede da Organização dos Remanescentes da Tia Ciata (ORTC). Site oficial da organização: [www.tiaciata.org.br/casa](http://www.tiaciata.org.br/casa).

<sup>8</sup> As informações sobre sua vida foram levantadas pela biografia no site oficial e também em visita ao espaço cultural. Disponível em: [www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia](http://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia)

resistência negra de sua época, fez história como precursora da tradição das baianas quituteiras no Rio de Janeiro, como respeitada mãe de santo no candomblé (quando ainda era considerado proibido), pelas suas famosas festas para celebrar seus orixás, também pela sua sabedoria que até curou o presidente Venceslau Brás de uma enfermidade que nenhum médico deu conta (em retribuição, as reuniões em sua casa foram autorizadas).

**Figura 4: Foto de Tia Ciata.**



Fonte: Disponível no site oficial: [www.tiaciata.org.br/](http://www.tiaciata.org.br/).

Atentos à condição marcante de diversidade socioespacial na cidade do Rio de Janeiro, em 2017, estendendo para 2018, o Museu do Amanhã — situado no Porto Maravilha do Rio, promoveu sua primeira exposição totalmente desenvolvida pela sua equipe interna (OLIVEIRA, 2017, p. 06). “Inovações — Criações à brasileira” tratou justamente sobre as possíveis formas de inovação num território tão complexo e desigual como o Brasil. Dentre os personagens extraordinários selecionados está Tia Ciata, como uma das grandes inovadoras brasileiras por suas habilidades gastronômicas, por sua atuação religiosa e na comunidade negra, pela sua associação com o samba e por ter costurado roupas para mulheres e homens da alta sociedade ao mesmo tempo que confeccionava figurinos para teatros e desfiles carnavalescos. Enfim, por tudo que significou e ressignificou na sociedade pós-abolicionista carioca (TIA CIATA, 2019, online).

Foram apresentados desde projetos que necessitam de um alto investimento até práticas baseadas em saberes informais de comunidades. Em seu trabalho sobre o museu, a pesquisadora Amanda Pedroza (2018, p. 81-82) descreve que

A proposta da exposição é abordar a inovação desde a indústria de ponta às artes e às chamadas tecnologias sociais. As tecnologias sociais são definidas como produtos, técnicas e metodologias que apresentam soluções efetivas para a transformação social de comunidades locais, de forma sustentável. Esse conceito pressupõe as comunidades como parte ativa na elaboração, pesquisa e implementação dos projetos.

Essa proposta de compartilhamento, integrando pesquisadores e comunidade, busca questionar a primazia do conhecimento científico "formal" ou "acadêmico" e visibilizar outras possibilidades de produzir inovação e transformação social, baseadas no saber local ou na experiência acumulada de comunidades tradicionais. [...]

A multiplicidade de exemplos expostos nessa exposição busca incluir e reconhecer metodologias e práticas de grupos tradicionalmente marginalizados como os indígenas, moradores de favelas, populações ribeirinhas e a comunidade surda.

Pode-se afirmar que foi uma iniciativa com vários objetivos: resgatar a memória, desafiar a percepção negativa associada à periferia, promover o intercâmbio cultural e dar visibilidade àqueles que resistem cotidianamente, criando alternativas de ações e objetos, transformando seus espaços e conseqüentemente a sociedade. Dentro do espaço urbano, a condição de pobreza imposta a estes cidadãos e suas conseqüências sociais forçam o debate com as outras classes econômicas. Essa diversidade socioespacial que pode gerar uma certa movimentação social é uma condição favorável das grandes cidades. E é por essa coexistência e interação que "a cidade encontra o seu caminho para o futuro" (SANTOS, 2006, p. 219).

Apesar de sua localização na zona portuária do Rio, do contexto histórico da região e de seu nome, o **Morro da Conceição** não é considerado uma favela, mas uma periferia da área central carioca. A pesquisa etnográfica de Flávia Carolina da Costa (2010, p. 09) revelou "o Morro da Conceição como um espaço singular, construído na alternância classificatória entre "ser" cidade e "ser favela". E nesta oscilação está contida as lutas que tentam assegurar sua diversidade espacial e simbólica.

A incursão se concretizou com a companhia de um amigo que tem intimidade com as ruas do bairro, além de ser fotógrafo e historiador. O encontro aconteceu no Museu de Arte do Rio - MAR, na Praça Mauá. Dali seguimos em direção à Pedra do Sal (fig. 5). Inicialmente a ideia era ter como ponto de partida a Casa da Tia Ciata. Porém, estávamos caminhando pela rua Sacadura Cabral e consideramos a entrada no espaço. O "não planejado" também é parte da proposta de coleta das imagens.

**Figura 5: Acesso para o Morro da Conceição pela Pedra do Sal.**



Fonte: Vitor Vogel.

No encontro do fim da Pedra e o início de uma viela de paralelepípedos, encontramos o primeiro exemplar de gambiarra: um carrinho para vender cervejas e outras bebidas nos dias de evento no local, construído a partir de um carrinho de abastecimento, barras de ferro presas por dois anéis de metal para a construção do “varal” que apresenta os produtos e mais um porta coisas de plástico (fig. 6).

**Figura 6: Carrinho de bebidas.**



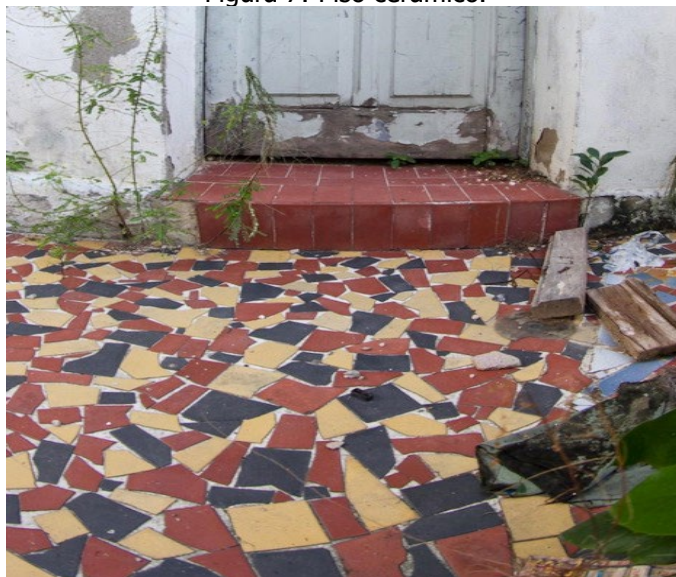
Fonte: Vitor Vogel.

Logo ao lado avistamos em uma casa antiga, um tipo de revestimento (fig. 7) de ca-



cos de cerâmica que possui uma história curiosa.

Figura 7: Piso cerâmico.



Fonte: Vitor Vogel.

Manoel Botelho (2013, online) conta que este padrão de cacos foi inventado por um operário de uma cerâmica, que, por falta de recursos, aproveitou o refugo da fábrica para revestir o próprio quintal. Unindo apelo estético e baixo custo, o padrão se espalhou, virou moda e logo se tornou febre decorativa em todo o país. A procura por cacos aumentou tanto que as cerâmicas passaram a vender o que antes era descartado; e quando faltava refugo, quebravam as peças novas para cobrar mais pelos estilhaços. E assim mais um exemplo de design popular espontâneo foi assimilado pela lógica capitalista.

Depois de explorar esse pequeno pedaço, optamos por voltar para a rua Sacadura Cabral em direção à Casa da Tia Ciata, o ponto de referência previamente escolhido. Pela calçada, nos deparamos com um jardim de vasos inusitados: vaso de bacia sanitária, vaso de balde, vaso de galão (fig. 8).

**Figura 8: Jardim com vasos reaproveitados.**

Fonte: Vitor Vogel.

Chegamos à Casa da Tia Ciata ao mesmo tempo que o responsável pela abertura e apresentação do espaço cultural naquele dia. Em poucos minutos já estávamos sendo conduzidos pela fantástica história de Tia Ciata (fig. 9). Neste momento ficamos sabendo que esta casa nunca foi moradia da família (foi apenas cedida para o centro cultural).

**Figura 9: Casa da Tia Ciata.**

Fonte: Vitor Vogel.

Após a visita, seguimos subindo o Morro da Conceição pela Ladeira Pedro Antônio, rumo ao Observatório do Valongo da UFRJ. Continuamos a investigação pela Rua do Jogo da Bola em direção à Fortaleza do Morro da Conceição. Pelo percurso foi registrado exemplares significativos (fig. 10 e 11).

**Figura 10: Garrafa PET adaptada para porta-sacos.**

Fonte: Vitor Vogel.

**Figura 11: Cacos de vidro no muro para proteção da casa.**

Fonte: Vitor Vogel.

Chegando ao largo em frente à fortaleza, nos pareceu ser mais interessante seguir pela rua Major Daemon (pela sua sinuosidade e paisagem) e descer até a rua Acre. De lá, contornar o morro até chegar às escadas da Travessa do Liceu. Na Rua Major Daemon encontramos gambiarras associadas à arquitetura (fig. 12 e 13).

**Figura 12: "Puxadinho" denunciado pelo revestimento.**

Fonte: Vitor Vogel.

**Figura 13: Grade de ripas; sendo uma estendida para suportar a antena.**

Fonte: Vitor Vogel.

Caminhamos pela Rua Acre até a Travessa do Liceu, subimos as escadas e chegamos na Ladeira do João Homem. Por ali fizemos uma rápida parada antes de seguir para o último percurso e nos deparamos com uma solução decorativa feita com reaproveitamento de materiais (fig. 14).

**Figura 14: Recipientes de plástico como solução decorativa.**

Fonte: Vitor Vogel.

A meta estabelecida foi subir a Ladeira do João Homem, refazer o trajeto até o ponto de partida que também se tornou o de chegada. A partir dali caminhar até nossos destinos despreziosamente e esperar que a urbanidade nos presenteasse com mais algum produto inusitado. Em torno da altura entre a Rua Camerino e a Avenida Passos, fomos surpreendidos por adaptação de bicicleta (fig. 15) no trânsito. E assim termina o mapeamento das gambiarras cariocas.

**Figura 15: Bicicleta adaptada.**



Fonte: Vitor Vogel.

### 3.4 Brasília sem capital: Brasília Teimosa

Segundo Cilene Camila da Silva Souza e Daniella Maria Cardoso Brito Alves (2018), o processo de urbanização de Recife ocorreu em três diferentes períodos: “com a invasão e a urbanização holandesa (1630-1654), com a urbanização e [sic] portuguesa (1654 – até o final do século XVIII) e as transformações do Recife urbanizado no século XX” (SOUZA; ALVES, 2018, não paginado). Nesta última fase, famílias inteiras de várias regiões interioranas do Estado deixaram suas terras e histórias para trás em direção de novas oportunidades e melhores condições de vida em Recife. A migração para a capital pernambucana acentuou as desigualdades sociais e empurrou os migrantes sertanejos para situações degradantes, como moradias irregulares e insalubres nas periferias da cidade.

A pesquisadora Ana Suassuna Fernandes (2010, p. 35) aponta que de acordo com Rosa Maria Cortês de Lima (2005, p. 90), de 1930 a 1960, ocorreram remoções e demolições patrocinadas pela administração pública, visando novos projetos de ampliação de Recife. Estas iniciativas forçaram a ida da população de baixa renda para áreas alagadas e de morros da cidade, acentuando sua condição de vulnerabilidade.

Nessas condições, as favelas, os assentamentos populares, os loteamentos clandestinos, as moradias autoconstruídas impõem-se na mancha urbana como alternativa de acesso à habitação, no que pesem as precárias condições que recobrem essas territorialidades.

**Brasília Teimosa** começa a se erguer em palafitas nesta época, nas condições descritas, numa região que, nas palavras ditas por um dos entrevistados por Fernandes (2010, p. 33) para sua pesquisa "Era tudo só areia e mangue! (grifo nosso)". A resistência teimosense é marca de nascença. Maria Carolina Maia Monteiro (2012, p.14), conta que

No ano de 1956, cinco pescadores embarcaram em uma jangada de sete metros de comprimento por 1,90 de largura para uma longa viagem, do Recife até o Rio de Janeiro. A aventura partiu de uma área localizada na Bacia do Pina, na Zona Sul da capital pernambucana, e durou 35 dias até que eles chegassem ao destino, levando na bagagem os sonhos e as esperanças de cerca de doze mil pessoas, em sua maioria pescadores iguais a eles. O objetivo: assistir à posse do então presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, e cobrar dele um compromisso para garantir a posse da terra e melhores condições de vida para os moradores da comunidade de Brasília Teimosa, a mais antiga ocupação urbana da capital pernambucana.

A história dos "guerreiros do mar", como ficaram conhecidos os pescadores, é lembrada até hoje com orgulho pelos moradores do bairro que resistiu bravamente às inúmeras tentativas de desocupação do terreno e ainda luta contra a especulação imobiliária neste que é um dos pedaços mais cobiçados do Recife. A aventura sintetiza a determinação e a disposição dos seus habitantes em brigarem pelos 64,5 hectares surgidos a partir de um aterramento chamado de Areal Novo e iniciado em 1909 para abrigar um parque de tancagem para armazenamento de líquidos inflamáveis do Porto do Recife.

O programa de expansão do porto não foi implementado e o aterro ficou em litígio. Por sua condição, nesta época ainda não despertava a especulação imobiliária. No final da década de 40, acabou sendo invadido e ocupado primeiramente pelos trabalhadores das docas e pescadores que fundaram a Colônia Z-1, que persiste e é influente na comunidade, e mais tarde pelos migrantes que chegavam à Recife (FERNANDES, 2010; MONTEIRO, 2012).

A comunidade contabiliza sucessivas intervenções urbanísticas. As primeiras palafitas foram retiradas no início da década de 80 e as famílias encaminhadas para o conjunto habitacional Vila da Prata, no próprio bairro. Nesta mesma época, o bairro virou Zona Especial de Interesse Social (ZEIS). Os casebres de madeira na beira-mar, em risco constante com as marés altas, voltaram porque não houve preocupação por parte do poder público de requalificar a área desocupada (FERNANDES, 2010; MONTEIRO, 2012).

Em seguida foram realizadas mais duas realocações para as vilas Moacir e Teimosinho. Este último projeto foi elaborado por pressão popular em resposta a uma proposta da Empresa de Urbanização do Recife - URB que pretendia remover os moradores locais e destinar o bairro para as classes altas, com implantação de área de turismo, lazer e comércio. Os dois programas também foram acometidos pelo mesmo descaso da gestão pública que não requalificou o espaço depois da saída das famílias. Novas palafitas foram construídas e o problema habitacional perdurou (FERNANDES, 2010; MONTEIRO, 2012).



Com a chegada de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência do Brasil em 2002, o bairro de Brasília Teimosa vislumbrou a oportunidade de resolver sua realidade de habitação local.

Apenas em 2004, depois de vários projetos capitaneados pelos governos Federal, Estadual e Municipal, as últimas palafitas foram derrubadas e seus moradores realocados para conjuntos habitacionais construídos no próprio bairro e em outras localidades da capital pernambucana, iniciando uma nova etapa da vida social do bairro. Onde antes se viam barracos suspensos por pedaços de madeira e ruelas por onde o esgoto corria a céu aberto, agora estão casas de alvenaria, ruas pavimentadas e uma orla com 1,3 km de extensão chamada orgulhosamente de Avenida Brasília Formosa (MONTEIRO, 2012, p. 15).

Além da retirada das palafitas e desapropriação das moradias irregulares, o Projeto de Requalificação da orla de Brasília Teimosa, que na “boca do povo” se tornou Avenida Brasília Formosa, ofereceu à comunidade áreas de lazer como a ciclovia, a avenida beira-mar e o acesso à praia, e assim “configurando uma urbanização necessária e preventiva às novas reocupações dessa bela e importante área pública e coletiva” (FERNANDES, 2010, p. 99). Apesar da realidade persistente de desigualdade social e seus desdobramentos como violência e tráfico de drogas e da especulação imobiliária que gera insegurança, pelo menos

[...] os moradores sabem que não precisam mais ir de jangada atrás do presidente do Brasil – já que na história mais recente, ele é quem foi até a comunidade – para terem os seus direitos garantidos. Entenderam que juntos são fortes e que dividem mais do que um endereço comum. Dividem uma história, um passado de luta e de realizações que parecem enraizadas na memória de seus moradores. Nos discursos de crianças e adultos de Brasília Teimosa parece haver um sentimento comum, uma sensação de “pertencimento” [...] (MONTEIRO, 2012, p. 16)

Compreendendo a complexidade do espaço a ser investigado (sobretudo a questão da segurança) e a contribuição valiosa da incursão em grupo com as impressões compartilhadas, foi também necessária a companhia de alguém relacionado à comunidade. Somado a esses aspectos, Recife não era uma cidade conhecida fisicamente pelos pesquisadores envolvidos quanto o Rio. Através de pessoas próximas, foi possível entrar em contato com um designer que mora no bairro e tem por lá seu estúdio de maquetes. Ele se disponibilizou a nos acompanhar pelas ruas de Brasília Teimosa à procura das gambiarras. Pela sua formação na área e conhecimento da história de Recife e especificamente de Brasília Teimosa, nos guiou facilmente pelas estreitas vielas e acrescentou informações importantes à pesquisa.

O encontro ocorreu no bairro de Pina, onde estávamos hospedados, que faz divisa com Brasília Teimosa. De lá seguimos em direção ao território a ser explorado. Nossa companhia local sugeriu iniciarmos pela orla, passando pela famosa obra de requalificação, a Avenida Brasília Formosa. De carro, fomos até sua extremidade, quase de frente à Praça do Marco Zero no Recife Antigo. Pela sua condição de ocupação, a organização da comunidade se deu de forma orgânica, com casas e ruas construídas de acordo com as possibilidades dos mo-

radores, sem parâmetros técnicos. Isto dificultou o mapeamento exato das ruas onde foram encontrados os produtos improvisados. Para o reconhecimento das gambiarras no espaço público, por conta da complexidade do território, nos deslocamos tanto de carro quanto a pé pelas ruas.

O primeiro artefato visto foi um aparente móvel com função de mesa ou balcão feito de restos de madeira e/ou PVC. Provavelmente o elemento de alvenaria revestido de cerâmica deve servir de banco e apoio (fig. 16).

**Figura 16: Mesa de restos de madeira e banco de alvenaria.**



Fonte: Henrique Placido.

O balcão (fig. 16) estava na esquina de um comércio de peixe. Caminhando pela rua transversal, encontramos vários exemplares de objetos adaptados e práticas de improviso. De imediato avistamos um senhor que trabalha como serralheiro. Ele utiliza restos de trilhos de trem e vergalhão para produzir as âncoras que são vendidas em seu estabelecimento no bairro (fig. 17). Nesta viela foram encontradas mais alguns artefatos improvisados (fig. 18 e 19).



**Figura 17: Mesa de trabalho do serralheiro.**



Fonte: Henrique Placido.

**Figura 18: Carrinho de vergalhão para carregar galão de água.**



Fonte: Henrique Placido.

**Figura 19: Conchas usadas para revestimento de fachada.**

Fonte: Henrique Placido.

Depois deste levantamento, continuamos em direção a um pequeno comércio local de peixes na beira do mar; um ponto de encontro de vários pescadores. Chegando ao estabelecimento à beira-mar, achamos um balcão de madeira improvisado para descamar peixes (fig. 20) e uma mesa de carretel industrial adaptada (fig. 21).

**Figura 20: Mesa adaptada para balcão de descamar peixe.**

Fonte: Henrique Placido.

**Figura 21: Carretel industrial com tampo de mesa plástica.**

Fonte: Henrique Placido.

De frente para a peixaria, um equipamento diferente nos chamou a atenção. De acordo com nosso guia local, é uma engenhoca típica da cidade: um carrinho feito da carcaça de geladeira ou freezer, sem o motor. Nela os ambulantes colocam bebida e gelo para conservar bem a temperatura e vender pelas praias (fig. 22). Com o sucesso da gambiarra, contam por lá que uma determinada fabricante de cervejas de grande porte “copiou” o invento popular e produziu industrialmente o carrinho.

**Figura 22: Carrinho de geladeira sem motor.**



Fonte: Henrique Placido.

Avançamos pela redondeza e achamos outros exemplares de gambiarras na loja de venda de aves. Entre eles, um viveiro feito a partir de partes reaproveitadas de peças de metal, aparentemente construído com um carrinho de abastecimento. Especulando na loja com as pessoas presentes sobre os materiais empregados, uma outra possibilidade levantada foi ter sido construído por aramados de supermercado soldados com a base de rodízios (fig. 23).

**Figura 23: Viveiro de peças de metal reaproveitadas.**



Fonte: Henrique Placido.

Continuamos a travessia pelo bairro em direção a Rua Francisco Valpassos. Alternando entre o deslocamento de carro pelas ruas estreitas e as entradas a pé nas vielas, foram encontradas outras gambiarras, como por exemplo, uma churrasqueira feita com tambor de máquina de lavar roupas (fig. 24).

**Figura 24: Churrasqueira de metais reaproveitados e tambor de máquina de lavar roupas.**



Fonte: Henrique Placido.

Após esta coleta de imagens, partimos rumo a última parada nas ruas internas de Brasília Teimosa. O ponto final foi a Rua Paru, antiga Rua H, onde conversamos com a responsável pela produção do Jardim Vitória, uma iniciativa em parceria com a associação de moradores do bairro.

**Figura 25: Jardim de materiais e objetos reaproveitados.**



Fonte: Henrique Placido.

Ela relatou que a esquina por muito tempo foi usada informalmente pelos habitantes da região como depósito de lixo, muitas vezes sendo jogado pela janela das casas em direção à calçada. Algumas atividades de conscientização foram feitas e por fim foi construído um jardim (fig. 25) de objetos reutilizados como vaso sanitário, pneus, calotas, baldes, garrafas PET, plásticos e etc. Desde então, o espaço é motivo de orgulho para a população do bairro. Ações como esta ajudam a despertar o senso de comunidade e de responsabilidade pelo espaço comum, além de dar a oportunidade para que os criativos teimosenses mostrem seus talentos para solucionar problemas comuns do cotidiano coletivo. Finalizada a incursão por Brasília Teimosa, seguimos para nossos destinos bastante satisfeitos com a coleta de imagens e interação entre nós e com as pessoas do bairro.

### 3 Percepções do processo cartográfico

Foi possível perceber que entre as comunidades de Recife e Rio de Janeiro determinadas soluções criativas se repetiam como o reaproveitamento de carrinhos de supermercado, o uso de materiais disponíveis para revestimento de pisos e fachadas, a composição de jardins com vasos sanitários descartados, etc. Partindo da classificação proposta por Bouffleur (2013), as gambiarras encontradas em ambos os espaços urbanos correspondem, conforme esperado, principalmente à pelo menos uma das quatro condições da relação recurso-demanda da prática de improvisação: ausência (indisponibilidade momentânea, como a ripa estendida para o funcionamento da antena – fig. 13), limitações (restrição quanto à necessidade de uso ou função, um exemplo são os cacos de vidro para proteção da casa – fig.11), disponibilidade (oportunidade de um determinado recurso material, tal como o viveiro de peças de metal reaproveitadas – fig. 23) e possibilidades (motivadores de improvisação, como o Jardim da Vitória, o jardim de materiais e objetos reaproveitados – fig. 25).

Dessa forma, o design espontâneo periférico como prática de improvisação em situação de escassez de recursos revela a habilidade criativa de uma camada da sociedade privada de acesso ao consumo básico para viver. Um exemplo de como os excluídos pela desigualdade social, em sua maioria descendentes dos negros e indígenas escravizados no passado colonial, lidam com o precário e (re)existem. Ou seja, dentro de suas condições materiais, constroem uma história vital.

Este entendimento do design espontâneo periférico se alinha ao conceito proposto por Escobar (2018) de design para a autonomia:

O insight básico do design para autonomia é aparentemente simples, que toda comunidade pratica o design de si. Certamente era este o caso com comunidades tradicionais. Eles produziam as normas pelas quais viviam suas vidas de forma amplamente endógena. Da mesma maneira que é o caso, hoje em dia, com muitas comunidades, tanto no sul Global quanto no Norte Global, que são jogadas na necessidade de desenvolver a si mesmas em face às manifestações cada vez mais profundas das crises e das mediações tecno-econômicas inescapáveis de seus mundos. (ESCOBAR, 2018, p. 143, tradução nossa)

Assim, da mesma maneira que Escobar (2018) vislumbra a potencialidade do design para a autonomia como uma resposta para a instabilidade global vigente, é possível inferir que no contexto da periferia capitalista, sobretudo no território latino-americano, as práticas de design espontâneo periférico podem abrir caminho para a imaginação de outros modos de vida.

## 4 Considerações Finais

A proposta de cartografar materialidades urbanas, especificamente gambiarras, nas comunidades do Recife e Rio de Janeiro parte da intenção de colaborar com a construção de outras histórias que constroem vários mundos. Fez parte do projeto colonial e depois estendido pelo imperialismo, a dominação não apenas material, mas também o controle da subjetividade, o poder sob a forma que se interpreta e se vive o mundo.

Há uma desigualdade evidente na possibilidade de acesso a certas utilidades e funcionalidades, inclusive algumas essenciais à sobrevivência: uma parte significativa da população depende de apelar ao improviso num cenário de escassez, enquanto ao resto é facultada a escolha e aquisição em meio a uma abundância de soluções, meramente de acordo com as próprias conveniências. Considerar as razões dessa dicotomia torna-se politicamente didático, permitindo perceber as injustiças que moldam o contexto social e material.

Por essa razão, pesquisar e historicizar o design espontâneo periférico e suas causas, reivindicando-o como parte do campo do design, é uma forma de questionar o sistema que faz com que seja uma prática necessária; e assim, potencialmente, uma contribuição para superá-lo, imaginando e construindo novas relações sociais sob uma óptica de emancipação. Este trabalho se torna, portanto, uma reflexão sobre algumas marcas do processo histórico de exploração e um convite para se imaginar contranarrativas no design, que questionem as estruturas de poder.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também reparar essa dignidade despedaçada (ADICHIE, 2019, p. 32).

## Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ARANTES, Erika Bastos. **O porto negro: cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX**. Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2005. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/296837382.pdf>. Acesso em: maio de 2019.
- BARBER, Mariah; MACKAY, Rhona. A História Pouco Conhecida da Pequena África na Zona Portuária do Rio de Janeiro. In: **Rio On Watch - relato das favelas cariocas** (website). Disponível em: <https://rioonwatch.org.br/?p=20172>. Acesso em: maio de 2019.
- BOTELHO, Manoel. **O mistério do marketing das lajotas quebradas**. Revista Engenharia. Ed. 614, p. 91, 2013.
- BOUFLEUR, Rodrigo. **A questão da gambiarra: Formas Alternativas de Produzir Artefatos e suas Relações com o Design de Produtos**. Dissertação de Mestrado em Design e Arquitetura. FAU - USP: São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-24042007-150223/pt-br.php>. Acesso em: outubro de 2016.
- BOUFLEUR, Rodrigo. **Fundamentos da Gambiarra: A Improvisação Utilitária Contemporânea e seu Contexto Socioeconômico**. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. FAU-USP: São Paulo, 2013. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-02072013-134355/publico/Fundamentos\\_Gambiarra\\_Rodrigo\\_Bouffleur\\_Revisada.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-02072013-134355/publico/Fundamentos_Gambiarra_Rodrigo_Bouffleur_Revisada.pdf). Acesso em: outubro de 2016.
- COSTA, Valéria Gomes. **O Recife nas rotas do Atlântico negro: tráfico, escravidão e identidades no Oitocentos**. Revista de História Comparada (UFRJ). Rio de Janeiro, v. 7, p. 186-217, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/372>. Acesso em: maio de 2019.
- DA COSTA. Flávia Carolina. **Morro da Conceição: Uma etnografia da sociabilidade e do conflito numa metrópole brasileira**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de São Carlos: São Carlos, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/214?show=full>. Acesso em: maio de 2019.
- ESCOBAR, Arturo. **Autonomous design and the emergente transnational critical design studies field**. Strategic Design Research Journal. Vol.11(2): 139-146. Unisinos, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/view/sdrj.2018.112.10>. Acesso em: maio de 2019.
- FERNANDES, Ana Suassuna. **Zeis e Moradia: uma alternativa formosa para Brasília Teimosa?** Dissertação em Mestrado Profissional em Gestão Pública. Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7613>. Acesso em: maio de 2019.
- LE GUIN, Ursula Kroeber. **A ficção como cesta: uma teoria**. Tradução: Priscilla Mello. The Carrier Bag Theory of Fiction (1986). In: Dancing at the Edge of the World – Thoughtson Words, Women, Places (1989). Ed. Grove Press. Disponível em: [academia.edu/44858388/A\\_Fic%C3%A7%C3%A3o\\_como\\_Cesta\\_Uma\\_Teoria\\_The\\_Carrier\\_Bag\\_Theory\\_](http://academia.edu/44858388/A_Fic%C3%A7%C3%A3o_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_)

of\_Fiction\_Ursula\_K\_Le\_Guin. Acesso em: dezembro de 2021.

#### AUTOR DISSERTAÇÃO

MONTEIRO, Maria Carolina Maia. **Passeio em Brasília Teimosa. O jogo como ferramenta para construção de identidades.** Dissertação de Mestrado em Design. Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3578>. Acesso em: maio de 2019.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. Mais Amanhã. Museu do Amanhã. In: **Muito + que dois: dois anos de história, mais de dois milhões de visitantes.** IDG: Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [museudoamanha.org.br/sites/default/files/MuseuAmanha\\_Livro\\_MuitoMaisQueDois.pdf](http://museudoamanha.org.br/sites/default/files/MuseuAmanha_Livro_MuitoMaisQueDois.pdf). Acesso em: dezembro de 2021.

PEDROZA, Amanda Sucupira. **Futuros possíveis: um estudo antropológico do Museu do amanhã (RJ).** Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais. Universidade de Brasília: Brasília, 2018. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/20063>. Acesso em: maio de 2019.

PEREIRA JR, Clorisval. **Speculative cartography and the formation of public interest issues.** In: XXII Congresso Internacional da Sociedade Iberoamericana de Gráfica Digital. São Paulo: Blucher, p. 1333-1339, 2018. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/speculative-cartography-and-the-formation-of-public-interest-issues-29894>. Acesso em: maio de 2019.

PORTO MARAVILHA. Circuito histórico e arqueológico da celebração da herança africana. In: **Porto Maravilha** (website). Disponível: <https://www.portomaravilha.com.br/Circuito>. Acesso: maio de 2019.

RIUL, Marília; MEDEIROS, Carine Helena Meireles Fernandes de.; BARBOSA, Ana Valéria; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Design espontâneo e Hibridismos: Artefatos da cidade e artefatos do interior.** Estudos em Design (Online), v. 23, p. 59, 2015. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/233>. Acesso em: outubro de 2018.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOUZA, Cilene Camila da Silva; ALVES, Daniella Maria Cardoso Brito. **Teimosa Senhora: Histórias do Areal Novo à Brasília Teimosa atual.** Trabalho publicado nos Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Bahia, 2018. Disponível em: [https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/lista\\_area\\_JO11.htm](https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/lista_area_JO11.htm). Acesso em: maio de 2019.

TIA CIATA. Biografia. In: **Tia Ciata** (website). Disponível em: <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia>. Acesso em: 21 de junho 2019.





# RUMO ÀS HISTÓRIAS DO DESIGN SOCIAL NO BRASIL

## TOWARDS THE HISTORIES OF SOCIAL DESIGN IN BRAZIL

Gustavo Cossio<sup>1</sup>


 <https://orcid.org/0000-0002-6354-9530>

Rita Almendra<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-6813-3366>

André Carvalho<sup>3</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-3555-476X5>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.14844>

Recebido em: 17 de dezembro de 2021.

Primeira revisão: 30 de março de 2022.

Revisão final: 05 de maio de 2022.

Aprovado em: 05 de maio de 2022.

---

1 Doutorando no Programa de Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - PPDESDI/UERJ com período sanduíche na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa - FA/ULisboa; Bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ (2019-2021) e do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - PDSE/CAPES (2021-2022), gcossio@esdi.uerj.br.

2 Doutora em Design pela Universidade de Lisboa - ULisboa, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa - FA/ULisboa, coordenadora do grupo de investigação Research & Education in Design - REDes do Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design - CIAUD, almendra@fa.ulisboa.pt.

3 Doutor em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Professor Associado da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - ESDI/UERJ, coordenador do grupo de pesquisa Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura - CURA, alcarvalho@esdi.uerj.br.

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é ensejar as balizas teórico-conceituais referentes ao exame dos percursos históricos do design social e os influxos no ensino do design, com ênfase no contexto brasileiro. Após a elaboração de uma síntese sobre as vertentes historiográficas da história social e da micro-história, é traçado um breve panorama em torno das discussões sobre os estudos de história do design. Na sequência, por meio de uma revisão de literatura, a análise introdutória da abordagem do design social em retrospectiva oportuniza a problematização em torno da categoria emergente da história do design social.

**Palavras-chave:** história do design social; história do design no Brasil; pesquisa em design.

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to provide theoretical and conceptual referring to the examination of the historical paths of social design and the inflows in design education, with emphasis on the Brazilian context. After the elaboration of a synthesis on the historiographic strands of social history and microhistory, a brief overview is outlined around the discussions on the design history studies. Then, through a literature review, the introductory analysis of the social design approach in retrospect gives rise to the problematization around the emerging category of history of social design.

**Keywords:** history of social design; design history in Brazil; design research.

## Apresentação

No período pós-1968, o questionamento ao design industrial e a aproximação entre a área do design e as ciências humanas e sociais implicaram na insurgência de um movimento popular de design alternativo e, em certa medida, na reorientação da prática projetual formalista para a intervenção crítica com uma agenda social renovada. Nesse aspecto, a historiadora do design e antropóloga Alison J. Clarke (2019; 2021a; 2021b), diretora da Fundação Papanek da *University of Applied Arts Vienna*, tem contestado a genealogia do design social, previamente atribuída ao ativismo político e à produção de mensagens gráficas no âmbito da contracultura estadunidense.

Logo, a pesquisadora tem realocado a incipiência dessa abordagem de projeto na aproximação entre o design e as ciências humanas e sociais — especialmente, a antropologia — frente às culturas migratórias [émigré cultures] e à contribuição teórico-crítica de Victor Papanek<sup>4</sup>. A autora pondera que o engajamento da profissão com as questões sociais ocorreu em diferentes momentos da história do design, a exemplo do movimento *Arts &*

---

4 O designer, arquiteto, professor, teórico, ativista e imigrante austro-estadunidense Victor J. Papanek (1923-1998) tornou-se reconhecido pela defesa do design social e ecologicamente responsável com o livro seminal intitulado *Design for the Real World* (1971) e a crítica contundente ao consumismo desenfreado, à espoliação ecológica e ao elitismo profissional.

*Crafts*<sup>5</sup> e da utopia sociotecnológica modernista<sup>6</sup>. Entretanto, a cultura de design da década de 1970 foi assinalada pela compreensão do social aplicado à prática conforme os paradigmas das ciências humanas e sociais (CLARKE, 2010; 2016a; 2016b; 2018).

No Brasil, segundo Cardoso (2008), o contexto de relativo declínio da ditadura civil-militar e o reconhecimento das limitações do modernismo abriram espaço para uma concepção de design social. Por ocasião das incursões de Papanek ao país e a realização de palestras e oficinas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio, nos anos de 1975 e 1980, o ensino de design tomava um novo rumo<sup>7</sup>, com a inquietação dos professores e pesquisadores Ana Maria Branco<sup>8</sup> e José Luiz Mendes Ripper<sup>9</sup>, que buscavam uma nova forma de projetar e se inspiraram nas ideias de Papanek (ARAÚJO, 2017; COUTO, 1991; 2017; MONTUORI, 2017). Desse modo, foi instituída

uma metodologia de projeto que propõe aos estudantes que saiam da sala de aula e vão para um ambiente real, onde é realizada por um profissional alguma atividade para que possam, a partir da observação dela no cotidiano do grupo envolvido, desenvolver seu projeto. Essa abordagem era dada nos projetos de início de curso e os alunos tinham a possibilidade de retomá-la em seu projeto de conclusão. Era chamada de Design Social. (ARAÚJO, 2017, p. 22)

Ainda de acordo com Araújo (2017), a abordagem foi também denominada design participativo por alguns professores e, recentemente, tem sido chamada de Design em Parceria. Por seu turno, Couto (2017) explana que os currículos implantados na PUC-Rio a partir dos anos 1980 ampliaram os contornos dessa prática, e contribuíram para que o bacharelado em design dessa universidade tenha no design social uma marca indelével, reconhecida nacionalmente e com repercussão em variados cursos de graduação na área até os dias atuais. Outrossim, vale acrescentar que a primeira dissertação de mestrado em

---

5 O movimento liderado pelo designer, escritor e ativista social inglês William Morris (1834-1896) advogava pela consciência do papel social do designer e o entendimento do design como parte do sistema produtivo, da organização da sociedade e como um direito de todos. Ao considerar as desvantagens acarretadas pela Revolução Industrial, a empresa de Morris fabricava artefatos que conciliavam forma, função e decoração com a valorização do trabalho artesanal e do artesão. A ideia era priorizar a qualidade e não a quantidade, e influenciou outros movimentos, como o *Art Nouveau*.

6 A escola alemã Bauhaus (1919-1933) concebeu o design enquanto influência reformadora da sociedade, assim como sua sucessora, a Escola de Ulm (1953-1968). Apesar da preocupação social e com a melhoria da qualidade de vida, vale ressaltar, no entanto, que a utopia sociotecnológica modernista almejava também a expansão industrial.

7 O marco histórico do ensino superior de design no país é a instalação da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, no Rio de Janeiro - RJ, em 1963, cujo modelo de orientação ulmiana influenciou os cursos que vieram na sequência, como o bacharelado da PUC-Rio, a partir de 1972. A polêmica básica da institucionalização da educação em design no Brasil reside na experiência da Escola de Ulm como referência, em contraposição à realidade do país.

8 Graduada em Comunicação Visual (1975) e Desenho Industrial (1976) pela PUC-Rio, atuou como docente na universidade entre 1981 e 2015.

9 Graduado em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (1958), atuou como docente na PUC-Rio a partir de 1973 e recebeu o título de professor emérito em 2016.

design defendida no Brasil, no pioneiro programa de pós-graduação do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, foi a pesquisa de Pacheco (1996) na temática do design social.

Portanto, o objetivo desta comunicação é estabelecer contornos teóricos-conceituais para uma tese de doutorado em andamento. Ao considerar que a produção acadêmica sobre design social constitui-se majoritariamente por relatos de ações e que, além disso, as abordagens alternativas têm permanecido à margem do objeto de estudo da historiografia oficial do design, a proposta de investigação em curso reside em situar o design social no âmbito da história do design. Nesse viés, por meio de revisão de literatura, após uma introdução acerca das vertentes historiográficas da história social e da micro-história, são sumarizadas as discussões em torno dos estudos em história do design e, em seguida, a análise introdutória da abordagem do design social em retrospectiva oportuniza a problematização em torno da categoria emergente da história do design social.

## Na direção da história social e da micro-história

Ao refletir sobre as variadas especialidades dentre as quais o campo da história se desdobra, Barros (2005) pontua que a história social se apresenta sujeita a oscilações de significado, uma vez que se trata de uma modalidade fértil tanto em termos de objeto de estudo, quanto em termos de possibilidades interdisciplinares com as diversas áreas do conhecimento. Inicialmente, o pesquisador sublinha que as especialidades do campo da história podem ser delimitadas de acordo com o enfoque, os métodos e os temas, o que incide em três critérios amplos de classificação: 1) uma dimensão, que implica em um enfoque ou em um modo de ver; 2) uma abordagem, a partir de um modo de fazer história e do material com o qual trabalha o pesquisador; e 3) um domínio correspondente a temas, sujeitos e objetos de investigação. Logo, a história social se enquadra como dimensão historiográfica, cujo caráter dinâmico considera a pesquisa em torno de processos e de objetos de subconjuntos da sociedade, a exemplo dos processos de industrialização, modernização, colonização e dos movimentos sociais, enquanto os objetos podem ser categorias profissionais, excluídos, grupos ou classes sociais.

A modalidade da história social se estabeleceu a partir da *Escola dos Annales*<sup>10</sup>, na França, na primeira metade do século XX, orientada para a história das massas e dos grupos sociais, em contraposição às biografias dos grandes homens e à história das instituições que foram a tônica da historiografia do século anterior (BARROS, 2005). Ao corroborar a questão, Burke (1992) situa a emergência da expressão “nova história” no movimento dos *Annales*: a história escrita como uma reação deliberada aos paradigmas convencionais. Nesse sentido, o autor menciona que a incipiência da história social foi associada a um desprezo

---

10 A *Escola dos Annales* foi um movimento historiográfico do século XX, constituído a partir do periódico *Annales d'histoire économique et sociale*, que se destacou por incorporar métodos das ciências sociais ao campo da história (BURKE, 1992).

pela história política, ou seja, contrária aos preconceitos dos historiadores políticos tradicionais. Já as especialidades da micro-história e da história da vida cotidiana emergiram como reações ao estudo de grandes tendências sociais que, em conformidade com Burke (1992), seria o exame da sociedade sem uma face humana.

Sob esse prisma, Barros (2005) pondera que não existem fatos políticos, econômicos, culturais ou sociais isolados e, portanto, as especialidades do campo da história não se definem pelo tipo de fato em análise, mas pela ênfase dada pelo historiador. No caso da história social, o pesquisador está preocupado em como essas variações conjunturais afetam os diversos grupos sociais e as relações entre os grupos. A partir da década de 1960, a história social passou a ser compreendida pela sua vocação para síntese dos fatos, tanto para estudar a sociedade como um todo quanto uma comunidade específica. Segundo o teórico, o argumento de que “toda história é social” é passível de correção:

Qualquer informação historicizada pode ser tratada socialmente, é correto dizer. Mas é também verdade que nem toda História é necessariamente social. Se é possível elaborar uma História Social das Idéias ou uma História Social da Arte, é possível também elaborar uma História das Idéias ou uma História da Arte que se restrinjam a discutir obras do pensamento ou da criação artística sem reestruturá-las dentro do seu ambiente social mais amplo. (BARROS, 2005, p. 16)

Com efeito, a história é social caso o historiador tenha preocupações sociais na sua maneira de examinar o passado. Por seu turno, Hobsbawm (2013) salienta que a vertente da história social considera: a) a história dos pobres ou das classes populares com foco na história do trabalho, das ideias e das organizações socialistas; b) a história sobre atividades humanas difíceis de classificar; e c) o estudo da combinação entre história social e história econômica. Além disso, a história social pode ser elaborada tanto a partir da perspectiva da macro-história, que examina os aspectos dos movimentos sociais ou da estratificação social de determinada realidade humana sob um ponto-de-vista distanciado, como da micro-história, que se aproxima para analisar um cotidiano, as trajetórias individuais e as práticas percebidas a partir do exame de documentos (BARROS, 2005).

Nesse aspecto, Levi (1992) informa que a vertente historiográfica da micro-história contempla o cotidiano de comunidades específicas — em termos geográficos e sociológicos, bem como acerca de biografias ligadas à reconstituição de micro contextos, ou seja, figuras anônimas que passariam despercebidas na multidão. Portanto, esse procedimento toma o particular como o ponto de partida, e prossegue de modo a identificar seu significado à luz de seu próprio contexto específico:

a perspectiva da micro-história é, mais uma vez, diferente, porque uma importância fundamental é dada às atividades, às formas de comportamento e às instituições que proporcionam o arcabouço dentro do qual os idiomas podem ser adequadamente entendidos, e que permitem uma discussão significativa daqueles conceitos e convicções que de outra maneira permaneceriam hermeticamente fechados em si mesmos, sem uma adequada referência à sociedade. (LEVI, 1992, p. 156)

Desse modo, Levi (1992) ressalta que a micro-história não sacrifica o conhecimento dos elementos individuais para uma generalização mais ampla, ao passo que não rejeita as formas de abstração, pois fatos insignificantes e casos individuais podem servir para revelar um fenômeno mais geral. A seguir, um breve panorama da disciplina de história do design é traçado, e, na sequência, são estabelecidos nexos com a categoria emergente da história do design social.

## Pelos caminhos da história do design

Até meados do século XX, o paradigma dominante da história do design consistiu na ênfase sobre os fatores estético-formais dos artefatos, nas biografias e nos portfólios dos projetistas — conforme a obra precursora de Pevsner (2002 [1936]). Ao mapear a temática e ponderar sobre os problemas e as possibilidades para a pesquisa, os influentes textos de Dilnot (1984a; 1984b) denotaram um avanço significativo em relação ao método pevsneriano, pois o autor situou a história do design em nexos sociais amplos, bem como no âmbito dos estudos em design<sup>11</sup> e da prática projetual, além das inter-relações com as disciplinas adjacentes da história da arte e história da tecnologia. Dilnot (1984a; 1984b) considerou à época que o colapso da proposta modernista incidiu em um vácuo em termos de bases filosóficas e metodológicas no campo do design e, portanto, discussões como “a função social do design” e “o papel da estética no projeto” seriam inadequadamente compreendidas pela prática sem estudo histórico.

Sob essa perspectiva, Garvey e Drazin (2016) afirmam que, a partir da década de 1980, uma série de publicações seminais considerou o enfoque nos objetos projetados para além dos resultados em termos de habilidades profissionais, o que implicou na realocação do design em conformidade com aspirações e ações de cunho socioeconômico, político e cultural<sup>12</sup>. Nessa conjuntura, os estudos de cultura material emergiram como campo interdisciplinar, especialmente no domínio da antropologia, da arqueologia e da museologia, a exemplo do referencial do antropólogo indiano Arjun Appadurai<sup>13</sup>. Logo, as pesquisadoras indicam que o processo de revitalização dos estudos de história do design foi assinalado pela interlocução com as ciências sociais e, ao final daquela década, pelo lançamento do *Journal of Design History* da *Design Research Society* — o que culminou na afirmação da história do

---

11 O termo abrangente “estudos em design” [*design studies*] ganhou força a partir dos anos 1980 para denotar o estudo das repercussões do campo do design no meio social e vice-versa.

12 Garvey e Drazin (2016) referenciam Penny Sparke (1986), que validou a possibilidade de investigar a área do design sob uma lente sociopolítica no livro *An Introduction to Design and Culture*; Adrian Forty (1986) e a análise de contextos de produção e de consumo em *Objects of Desire*; Judy Attfield e Pat Kirkham (1989) e a ênfase nos métodos etnográficos em *The View from the Interior*; bem como a obra *Wild Things*, de autoria de Attfield (2000), que explorou o olho vernacular da cultura material na história do design.

13 As autoras citam o livro *The Social Life of Things: commodities in cultural perspective* (1986).

design enquanto disciplina autônoma.

Na sequência, a problemática da história do design em relação aos estudos em design foi objeto de exame por Margolin (2014 [1992]), para quem “os historiadores do design são hábeis para a identificação de práticas e atividades de design que precisam ser repetidas. Também conseguem sustentar padrões baseados na experiência e, a partir das atividades anteriores, extrapolar possibilidades para o futuro” (2014 [1992], p. 284). O autor argumenta que esses profissionais impedem a guinada tecnicista na pesquisa em design e, além disso, contribuem para a articulação dos ideais, dos princípios e das agendas de investigação da comunidade do design. Consoante à alocação da tríade história, teoria e crítica no cerne dos estudos em design, Buchanan (1995; 2005) postula que as narrativas históricas têm auxiliado na consolidação das práticas projetuais e colaborado na exploração da teoria do design.

Por sua vez, Meggs (1994) oferece um acréscimo na reflexão sobre os fatores metodológicos e filosóficos da história do design. A análise do autor privilegia a história do design gráfico e problematiza: a) as distinções em relação à história da arte; b) o colecionismo e a oportunidade comercial em galerias exclusivas; c) a historiografia demasiadamente abrangente para as diversas vertentes do campo; d) os limites da ênfase nos estilos; e) a polêmica em torno das abordagens coletivas ou individuais e dos pontos de vista sincrônico e diacrônico; f) os imperativos pedagógicos; g) a emergência do feminismo e as tensões entre eurocentrismo e multiculturalismo; e h) o design como ideologia, seja no ambiente corporativo como na seara do ativismo político.

Na elaboração de perspectivas futuras, Dilnot (2009, p. 393, tradução nossa) assevera que “o âmago da história do design é [estudar] a potencialidade do design conforme o vemos historicamente do ponto de vista do nosso presente em perigo”. Atualmente, a interdisciplinaridade entre design e história visa, em resumo: 1) expandir a compreensão sobre design; 2) tratar a história como um problema que requer consideração; 3) propor maneiras de estabelecer uma relação dinâmica e crítica entre as duas áreas (FRY, DILNOT, & STEWART, 2015).

Por seu turno, o sociólogo e historiador da arte e do design Cardoso (2008 [2000]) privilegiou as grandes tendências sociais e culturais, em fases do século XIX aos anos 1990, que condicionaram o desenvolvimento da atividade projetual, ou seja, o design no enfoque da história social. De acordo com o pesquisador brasileiro, “a história do design deve ter como prioridade não a transmissão de dogmas que restrinjam a atuação do designer, mas a abertura de novas possibilidades que ampliem os seus horizontes, sugerindo a partir da riqueza de exemplos do passado formas criativas e conscientes de se proceder no presente” (CARDOSO, 2008 [2000], p. 15).

Ao abordar a pauta em um viés contemporâneo, Lees-Maffei (2010, p. 264, tradução nossa) acrescenta: “a preocupação inicial com o bom design [*good design*] tornou-se menos compelida em um momento no qual a história do design busca desafiar as ideias em torno da discriminação e persegue uma definição inclusiva de design dentro do contexto social”.

Nessa perspectiva, Whitehouse (2017) corrobora a ideia em uma atualização do panorama da disciplina de história do design:

O design não pode mais ser definido simplesmente em termos do designer, do objeto, da tecnologia e da fabricação. Ao invés disso, compreende uma complexa e cambiante dinâmica que, em grande escala, diz respeito à produção e ao consumo econômico, social e cultural e, no nível micro, às práticas colaborativas de designers e pessoas comuns na construção do significado do cotidiano (WHITEHOUSE, 2017, p. 14, tradução nossa).

Concernente à pesquisa em história do design no contexto latinoamericano, importa mencionar os influxos do giro decolonial, conforme ensaiam Lara-Betancourt e Rezende (2019) em edição especial do *Journal of Design History*. Na análise de conferências e publicações concebidas como intercâmbios de design [design exchanges], as autoras articulam o agenciamento dos estudos de América Latina e Caribe na pesquisa em design, em contraposição à influência do cânone modernista na historiografia da área: “a ênfase acadêmica nas histórias do ensino de design e da prática profissional, interpretadas a partir de perspectivas específicas de nação e de celebração de biografias bem-sucedidas de designers (geralmente, homens brancos, geralmente, enquadrados como ‘pioneiros’) resulta da ausência inicial de investigação acadêmica no campo do design” (LARA-BETANCOURT; REZENDE, 2019, p. 9, tradução nossa).

Logo, as pesquisadoras apontam para a abertura de novos caminhos com base no reconhecimento de disjunções históricas e geográficas como a violência às populações indígenas originárias, a diáspora forjada na escravidão de povos africanos e as diversas correntes migratórias, enquanto fatores preponderantes na produção da cultura material e visual da América Latina. Assim, as questões que têm permanecido à margem do objeto de estudo da historiografia oficial do design são trazidas à baila, a exemplo de tópicos como: cultura popular; produção artesanal dos povos andinos; democracia, cidadania, exílio e censura em regimes de ditadura civil-militar no século XX; e experiências comunistas e socialistas no continente.

Em uma genealogia historiográfica acerca do processo de constituição da pesquisa em história do design no Brasil, a análise de Braga (2020) pontua que a consolidação da disciplina ocorreu a partir do estabelecimento da pós-graduação, de periódicos científicos e dos congressos acadêmicos em design, nos idos dos anos 1990<sup>14</sup>. Nessa fase, a pesquisa

---

14 As primeiras publicações sobre história do design no cenário brasileiro remontam ao período de institucionalização, a exemplo do texto acerca dos primórdios do design de móveis nos anos 1930, assinado pelo arquiteto João Carlos Cauduro, docente da FAU USP, por ocasião do seminário promovido pela Associação Brasileira de Desenhistas Industriais - ABDI, em 1964. A disciplina de História do Desenho Industrial passou a integrar a grade curricular da ESDI em 1972 e, nos anos 1980, era ministrada em cinco bacharelados em design, no país. Já em meados da década de 1990, o advento do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design, da Revista Estudos em Design e dos mestrados na área denotaram um avanço significativo para a pesquisa histórica (BRAGA, 2020).



histórica ensaiava uma ampliação do escopo para além da institucionalização e da industrialização e, após um impulso na publicação de obras especializadas no início dos anos 2000, abarcava a história da embalagem e os emergentes estudos de memória gráfica. Na década seguinte, a tônica da disciplina de história do design no Brasil foi o regionalismo, com eventos e publicações que problematizam o campo em estados além do eixo Rio-São Paulo, assim como a afirmação da investigação sob a perspectiva de gênero e do protagonismo feminino (BRAGA, 2020).

Sobre os aspectos teórico-metodológicos da pesquisa histórica na área, Braga (2020) sublinha a necessidade de contextualização da concepção de design em análise, o que, por sua vez, parametriza a investigação no período anterior à institucionalização, bem como na seara da cultura vernacular. Outrossim, o historiador do design indica a preponderância de pesquisas que privilegiam a prática profissional de designers e as respectivas linguagens e elementos formais que representam determinada cultura material e visual: “são poucos os estudos com o enfoque nas relações do design com as condições socioeconômicas de produção ou que tentam compreender como o design é resultante das exigências econômicas e sociais da sociedade em que se insere” (BRAGA, 2020, p. 331, tradução nossa). Em consonância com Margolin (2014 [1992]), o docente cita que é mister relacionar a história do design com a história dos negócios, a história do trabalho, a história da tecnologia ou a história da cultura material, o que suscitaria interesse por parte de pesquisadores de outras áreas e situaria o design em uma história da sociedade.

## História do design social como história social do design

O encerramento da década de 1960 foi assinalado por protestos estudantis e greves gerais que contestavam os valores conservadores. O protagonismo da juventude revolucionária e da classe trabalhadora em um movimento político, social e cultural tornou 1968 conhecido como o “ano que abalou o mundo” e que “transformou a história do século XX”. Ao abordar a atividade projetual nesse contexto, Teixeira Coelho (2001 [1989]) destaca que se no pós-guerra o design foi concebido como modo avançado de uma nova cultura, em 1968 seria denunciado como violentador da cultura, ao passo que a opulência, o funcionalismo e a razão técnica receberiam acusações de opressão e mistificação. Em alusão às históricas escolas alemãs Bauhaus (1919-1933) e Ulm (1953-1968), o pesquisador menciona que almejavam um mundo de objetos cuja beleza e utilidade fariam oposição ao feio e ao gratuito, bem como à arte vista como egoísta e decadente, sendo que o novo estilo seria uma “contra-arte” que promoveria o progresso da civilização. Não obstante, o fechamento da Escola de Ulm coincidiu com o “ano das revoltas jovens”.

Na reflexão sobre a aproximação da área do design com as ciências humanas e sociais — ocorrida, inicialmente, com a psicologia cognitiva, a pesquisa sobre os fatores humanos e a sociologia — Anastassakis (2012; 2014) aborda a crise de identidade que atingiu o design

nas décadas de 1960 e 1970, com o questionamento por parte de estudantes e profissionais sobre o papel nos processos industriais e nas engrenagens do capitalismo. No momento em que o trabalho dos designers foi considerado antagônico à diversidade cultural, a terminologia “industrial” foi posta em questão, com a popularização da palavra “design” sem essa adjetivação. A docente afirma que o interesse dos designers pela antropologia visava um modelo alternativo de criatividade não-capitalista, rumo à conscientização sobre responsabilidade social — ao passo que a disciplina da antropologia também estava em revisão conceitual e metodológica.

Sob esse prisma, Clarke (2019; 2021a; 2021b), analisa a insurgência de um movimento popular de design social, articulado por sindicatos e estudantes ativistas organizados com interesse em metodologias de pesquisa centradas no usuário e no emprego de métodos de orientação antropológica<sup>15</sup>. A autora explana que o discurso do movimento era ressonante às críticas feitas ao design industrial nos anos 1960 e 1970 por colunistas, ativistas sociais e acadêmicos que concebiam a atividade como uma ameaça às culturas locais, às economias emergentes e às relações sociais autênticas, e que eram taxativos aos designers como subordinados do mercantilismo desenfreado, do poder corporativo e do etnocentrismo ocidental. Logo, Papanek e seus contemporâneos se fundamentaram nas ideias das necessidades básicas<sup>16</sup> e nas abordagens de base, destinadas a empoderar e a capacitar as pessoas de países em desenvolvimento, o que, por conseguinte, demandava metodologias de inclinação antropológica para a compreensão e a interpretação das especificidades culturais das necessidades (CLARKE, 2010; 2016a; 2016b; 2018)<sup>17</sup>.

O imigrante Papanek criticou o design industrial como uma atividade profissional que “colocou o assassinato em produção de massa”. Ainda sobre o postulado do autor, tornou-se emblemática a frase “existem profissões mais prejudiciais que o design industrial, mas somente algumas poucas delas” (PAPANEK, 1971, p. 14, tradução nossa). Em vista de inúmeros projetos em design para o supérfluo diante de problemas sociais prementes, Papanek defendia que o designer deveria sempre se dedicar às questões de impacto social ou, ao menos, destinar 10% do tempo da atuação profissional para causas sociais. Especialmente

---

15 A fase embrionária do movimento transcorreu com a agitação de estudantes e trabalhadores nos países escandinavos, ainda às vésperas de 1968, em prol do design socialmente responsável.

16 A partir do reconhecimento de que as camadas populares não seriam beneficiadas pelo desenvolvimento econômico de maneira automática, a Abordagem das Necessidades Básicas - BNA [*Basic Needs Approach*] foi elaborada com base na teoria da dependência, em meados dos anos 1970, nos seguintes enfoques: 1) consumo pessoal básico (comida, abrigo e roupas); 2) acesso aos serviços essenciais (água potável, saneamento, educação, transporte e saúde); 3) acesso ao emprego remunerado; e 4) necessidades qualitativas (ambiente seguro e saudável e capacidade de participar em processos de tomada de decisão).

17 Clarke (2016a) indica uma relação de comunalidade entre a obra de Papanek e os livros *O Negócio é Ser pequeno* (*Small is Beautiful*), de E. F. Schumacher (1973), sobre tecnologia intermediária; *Aid as Imperialism*, de Teresa Hayter (1971), sobre a rejeição à caridade como extensão do imperialismo; e *Choque do Futuro*, de Alvin Toffler (1970), acerca dos efeitos da sociedade superindustrializada, a exemplo da sobrecarga informacional.

entre estudantes, essa atitude contribuiria para a formulação de um pensamento alternativo sobre problemas de design, bem como impulsionaria a responsabilidade moral e social da qual carecia a profissão. Além da crítica contundente ao design de valores consumistas e aliado da espoliação ecológica, Papanek era taxativo ao elitismo profissional, ao argumentar que os designers deveriam abdicar do registro de patentes.

Por sua vez, no estudo sobre design social em perspectiva histórica, Martins e Lima (2011) mencionam a contribuição fundamental de Papanek, que propôs uma listagem de projetos necessários para serem desenvolvidos a partir de instituições de design orientadas ao setor social. As pesquisadoras exemplificam com produtos no âmbito da assistência ao ensino, o que inclui a transferência de conhecimentos e habilidades para pessoas com dificuldade de aprendizagem e auxílio a portadores de deficiência; treinamento para pessoas de baixa renda que buscam progressão profissional; dispositivos de diagnóstico médico, equipamentos hospitalares e ferramentas odontológicas; equipamentos e mobiliário para hospitais psiquiátricos; e dispositivos de segurança para o lar e para o trabalho. Além disso, as autoras citam a experiência dos designers motivados pelas ideias de Papanek, com a participação de populações desassistidas nos projetos, em contraponto à produção em grande escala da indústria convencional — o que apontava para um distanciamento do design industrial na direção de uma abordagem humanista, próxima do público e das respectivas especificidades culturais.

Em resposta ao chamado de Papanek, outros profissionais têm desenvolvido programas de design para necessidades sociais, especialmente para idosos, população de baixa renda e pessoas com deficiência. Todavia, Margolin e Margolin (2004; [2002]) consideram que pouco se avançou em termos de um novo modelo de teoria e prática social em design, em contraste ao modelo de design para o mercado. Os autores ressaltam que não se trata de uma concepção binária, mas dois pólos de uma mesma constante, cuja diferença seria definida pelas prioridades da demanda, e propõem uma agenda de pesquisa em design social fundamentada na observação participativa e no trabalho interdisciplinar com profissionais da saúde, da educação e das humanidades — o que, em conjunto com o estudo das necessidades sociais, seria fator basilar da formação em design social.

Depois de uma década da publicação do artigo sobre o “modelo social” em co-autoria com a esposa, a assistente social e docente Sylvia Margolin, cuja repercussão no descortinar do milênio renovou as concepções e as ações em torno do design social, Victor Margolin (2015) ampliou as perspectivas para além da intervenção. O conceito de *Design for the Good Society* foi desenvolvido por acadêmicos como Margolin e Alison Clarke, entre outros, que participaram de cinco encontros bienais ocorridos em Utrecht, na Holanda, entre 2005 e 2015, nos quais a abordagem do design social foi o cerne dos debates. Em contraponto ao design orientado para o valor econômico de produtos e serviços regidos pelas leis de mercado, as dez teses elaboradas ao final da série de eventos constituíram o Manifesto de Utrecht. Ao recuperar o pensamento utópico de William Morris, Walter Gropius<sup>18</sup> e Buck-

---

18 Gropius (1883-1969) nasceu na Alemanha, era arquiteto, foi fundador da Bauhaus e tinha por objetivo tornar a arte, a arquitetura e o design acessíveis a todos.

minster Fuller<sup>19</sup>, bem como ao sugerir uma rede local, nacional e internacional de escolas e organizações de design para o planejamento conjunto de ações em prol da Sociedade do Bem [Good Society], Margolin (2015) fez um chamado para a proposição de modos de vida radicalmente novos por meio das práticas — estabelecidas e emergentes — de design.

No que se refere ao social no design, Armstrong (2015) destaca que, usualmente, a história não integra a agenda dos pesquisadores. Ao relatar a participação no *Papanek Symposium 2015 – Émigré Design Culture: histories of the social in design*<sup>20</sup>, a articulista menciona que o encontro apontou para uma necessária perspectiva crítica sobre a cultura do social no campo. Os temas em discussão trataram das tensões entre cultura de design normativa e progressista, e ações socialmente orientadas por apropriação, mais do que por inovação, sendo que os artigos apresentados incluíram tópicos como políticas de colaboração e interdisciplinaridade. Conforme a designer, esses mantras seguem recorrentes na produção acadêmica sobre design social, enquanto as ricas e complexas histórias que os sustentam apenas começam a despertar o interesse.

Durante o biênio anterior àquela edição do simpósio, a especialista havia integrado a equipe responsável pela elaboração do relatório intitulado *Social Design Futures*. O estudo foi encomendado pelo *Arts and Humanities Research Council – AHRC* e conduzido por designers e pesquisadores da *University of Brighton* e do *Victoria & Albert Museum*, com o foco nas condições da pesquisa acadêmica em design social nas Instituições de Ensino Superior (IES) do Reino Unido, entre 2013 e 2014. Ao explicitar que testemunhamos um momento do design social — não apenas naquele país, mas, globalmente, diante de múltiplos desafios complexos que essa abordagem de projeto tem o potencial de açambarcar — a introdução ressalta o caráter emergente do design social enquanto tópico de investigação. Esse fator justificou a elaboração do relatório, com o objetivo de compreender criticamente as principais oportunidades e as questões para a pesquisa em uma ampla gama de atividades relacionadas ao termo design social (ARMSTRONG et al., 2014).

O documento elicitava as oportunidades que se abrem para essa seara, dentre as quais, cabe sublinhar: 1) o posicionamento da pesquisa em design social em relação aos estudos em design e às ciências sociais; 2) a formação histórica do design social, as políticas correntes e outros contextos e possibilidades futuras<sup>21</sup>. Em que pese a relevância do tema

---

19 Buckminster Fuller (1895-1983) nasceu nos Estados Unidos, era designer e desenvolveu pesquisas, produtos e estruturas experimentais que buscavam antecipar os problemas a serem enfrentados pela humanidade.

20 O simpósio é organizado bianualmente pela Fundação Papanek, entidade que tem por objetivo avançar na compreensão do design sob a perspectiva da responsabilidade social com a organização de eventos, exposições e publicações, além de manter um acervo documental e uma biblioteca.

21 Os demais desafios no escopo são: os mecanismos de financiamento e a disponibilidade de apoio à pesquisa; a relação da pesquisa acadêmica das IES com outros órgãos engajados direta ou indiretamente nessa área de atuação por meio da investigação e/ou da prática; os tipos de pesquisas já realizadas; os modelos internacionais comparativos; o quadro atual em termos de pontos fortes das IES em design social, nas iniciativas de pesquisa, na comunidade acadêmica e na atividade de pós-graduação (ARMSTRONG et al., 2014).

enquanto prática estabelecida no cenário britânico, os autores apontam as lacunas na pesquisa, referentes à criticidade e à visão social, e que “há também uma compreensão histórica incompleta sobre o desenvolvimento, o alcance e o impacto do design social. A agenda de investigação é influenciada (às vezes negativamente) por produção de fora da academia sobre o assunto” (ARMSTRONG et al., 2014, pp. 7-8, tradução nossa). Não obstante, os pesquisadores ressaltam que a história do design social perpassa variadas circunstâncias, enfoques e posições políticas.

Nesse viés, Clarke (2019; 2021a; 2021b) alega que as abordagens alternativas têm permanecido por fora do objeto de estudo da historiografia oficial do design, e raramente integram acervos documentais e programações museológicas. Na investigação acerca da biografia de Victor Papanek e da história do movimento de design social, a docente sustenta:

Ao desafiar a função do design como [atividade] criadora de ostentações frívolas em uma era de superabundância, suas ideias [as de Papanek] eram fundamentadas na teoria abrangente de que o design seria agente-chave de mudança social, e não apenas uma ferramenta tecnocrática para a estilização ou a estetização, tampouco um vetor do consumismo individual. Como parte central da agenda do design social, ele advogava por direções não-Ocidentais no design — desde as culturas materiais dos *Inuit* até os *Suku Bali*, como modelos holísticos de design pelos quais as coisas são entendidas como inseparáveis das relações sociais, dos costumes, dos rituais e das histórias em que estão introjetadas. A política do design, em outras palavras, baseou-se na compreensão da prática como um fenômeno cultural, ao invés de racional, de resolução de problemas (CLARKE, 2021a, p. 13, tradução nossa).

Logo, para a autora, uma vez que design social, design humanitário, *design anthropology*, design de transição e movimentos de descolonização do design emergem na pré-ciência contemporânea, o trabalho de figuras icônicas como Papanek — ainda regularmente referido por ter desafiado os paradigmas do design ocidental, corporativo e patriarcal — exige um maior escrutínio crítico. Ao corroborar a emergência em situar essa abordagem de projeto no domínio da teoria e da história do design, Del Gaudio (2017b) observa o crescente interesse no debate sobre as competências do designer para a atuação em âmbito social, na medida em que o projeto se amplia para domínios diversos dos tradicionais e se compreende o designer como construtor de sentidos e ator crítico na sociedade. Na apresentação de limites e desafios pouco debatidos, a pesquisadora aponta que “depois de 40-50 anos, desde que a questão do design social tem sido introduzida, precisa-se refletir sobre quanto a prática tem evoluído” (DEL GAUDIO, 2017b, p. 17). Em consideração às múltiplas variáveis e conhecimentos do design com vocação social, Couto (2017) postula que a composição de um corpo de conhecimento transdisciplinar que forneça suporte teórico e fundamentação é imprescindível. Sob esse prisma, cabe retomar o relatório *Social Design Futures* e o destaque ao interesse renovado no tema a partir da crise econômica global de 2008:

o design social tem profundas raízes históricas. O que se sabe sobre essa história tende a ser dimensionado em relatos da história do design, nos quais os pioneiros são compreendidos no âmbito das narrativas convencionais. No entanto, o design social invariavelmente abarca profissionais não especializados, alianças estreitas com outros saberes além do design, entrelaçado com burocracias políticas ou, inversamente, com ação de base popular — e há muito ainda a ser pesquisado e analisado sobre os seus antecedentes históricos. (ARMSTRONG et al., 2014, p. 18, tradução nossa)

Desse modo, o relatório indica que o design social tem despertado novo interesse em contextos de crise econômica, assinalados pela implementação de políticas de austeridade da agenda neoliberal. Já no que se refere aos aspectos teóricos, o design social tem sido especificado, usualmente, nos termos da orientação do design ao bem comum, sendo que o entendimento de bem comum varia de acordo com perspectivas históricas e geográficas. Ao partir dessa premissa, Patrycja Kaszynska (2021), pesquisadora do Instituto de Design Social da *University of the Arts London*<sup>22</sup>, aplicou análises genealógicas e arqueológicas<sup>23</sup> em três textos considerados canônicos do design social, elaborados em contraposição aos respectivos contextos socioculturais. Assim, a autora reflete sobre a visão social reformista e a ideia de design social dos filantropos da Era Vitoriana em *News from Nowhere*, de William Morris (1890); o contramovimento ao design corporativo, industrial e de produção de massa, bem como ao design modernista visto como separado do “mundo real”, em *Design for the Real World*, de Papanek (1971); e as iterações de design social nas manifestações recentes de design participativo em *Design, When Everybody Designs*, de Ezio Manzini<sup>24</sup> (2015).

Em articulação com a concepção de semelhança de família [*family resemblance*], do filósofo Ludwig Wittgenstein<sup>25</sup> — a saber, um conjunto aberto de características compartilhadas, cuja sobreposição pela recorrência no uso indica um padrão em que um fenômeno é identificado com determinadas categorias e significados — a autora pontua que design social alude, plausivelmente, a esse conceito. Ao levar em conta as diversas percepções de bem comum na história do design social, a articulista ressalta a impossibilidade de adotar definições estanques, uma vez que a compreensão do design social é contingente de

---

22 O instituto inaugurado em 2019 tem a missão de empregar *insights* da pesquisa para informar e mudar o modo como designers e organizações projetam — e como pesquisadores entendem o design — resultando em melhorias positivas e equitativas para as comunidades, a sociedade e o meio ambiente.

23 A autora referencia o aporte teórico de Michel Foucault e Nietzsche. Os pensadores concordam que a genealogia não consiste na procura de origens, nem designa um desenvolvimento linear. Pelo contrário, a perspectiva histórica que oferece é inerentemente pluralista e destinada a minar a compreensão unitária e não-histórica de conceitos expostos a produtos de interesses específicos que operam em circunstâncias históricas específicas.

24 Ezio Manzini é designer e pesquisador italiano, reconhecido por obras sobre design para a sustentabilidade e design para inovação social.

25 Ludwig Wittgenstein (1889-1951) nasceu na Áustria e naturalizou-se britânico, é reconhecido pelas contribuições nos domínios da lógica, filosofia da linguagem, filosofia da matemática e filosofia da mente.

contextos sócio-culturais que possuem diferentes noções de bem comum: “há suficiente sobreposição no uso para mostrar que o conceito de design social é útil para diferenciar determinadas famílias de práticas de outras — nem *todo* design é social” (KASZYNSKA, 2021, p. 306, tradução nossa, grifo da autora). Por conseguinte, esse fator pavimenta o caminho para escolhas mais atentas às noções de bem comum a serem atualizadas pela prática do design social.

## Considerações preliminares

Enquanto característica marcante da história do design social, importa citar o recorrente apontamento de um suposto problema semântico e epistemológico por parte dos designers que consideram que todo design é social. Além de pleonasma, a abordagem do design social tem sido eventualmente taxada de neocolonialismo desde o movimento protagonizado por Papanek na década de 1970. Ademais, a crítica especializada notou a ausência de uma perspectiva feminista no ideário da iniciativa. No entanto, o movimento de design social voltaria a ser creditado no âmbito da teoria e da história do design pela contribuição para uma concepção da atividade profissional alinhada às necessidades sociais, em detrimento das demandas do sistema capitalista.

Ao situar o design no âmago da problemática ambiental, Papanek impulsionou a ideia de “design total”: o profissional atuaria em conjunto com arquitetos, urbanistas, sociólogos e antropólogos. Nesse viés, para Cardoso (2008), o discurso do movimento substituiu “funcionalidade” por “função social do design”, enquanto Clarke (2010; 2016a; 2016b; 2018) ressalta que a aproximação do design com as ciências humanas e sociais ensejou a transcendência da cultura de *commodities* e das estruturas econômicas monolíticas — com o objetivo de “ampliar constituintes”, de acordo com o vocabulário de Papanek.

Além das eventuais críticas, é costumeiro grafar design “social” entre aspas e, por vezes, os profissionais da área expressam engodo e dúvida na oralidade [design... social?] — o que denota o caráter extraoficial e o dissenso em torno de uma alternativa de projeto, ainda em vias de estruturação. Embora sem a pretensão de resolver a celeuma existente entre alguns designers acerca do assunto, vale ressaltar que a história contribui para informar o debate. Nesse aspecto, à luz do referencial de Clarke (2019; 2021a; 2021b), Margolin (2015) e Kaszynska (2021), a polêmica básica em torno da acusação de pleonasma cai por terra. No contexto mais amplo, as genealogias do design social remontam à visão socialista utópica dos reformistas do movimento *Arts & Crafts*, perpassam a insurgência de um movimento popular específico no período pós-1968, e alcançam até as manifestações que privilegiam a participação e a esfera comunitária no design contemporâneo. No contexto do Brasil, Araújo (2017) e Couto (2017) explicitam que a abordagem do design social tem lastro histórico de quatro décadas de entrelaçamento com o ensino de design. Se, no cenário brasileiro, o design social tem constituído um movimento, a questão fica em aberto para investigação,

assim como os tensionamentos do tema com o pensamento decolonial, conforme enunciaram Lara-Betancourt e Rezende (2019).

Na condução da pesquisa em história do design, de acordo com Braga (2020), as especificidades e métodos do campo da história são de interesse para o designer, a exemplo da história social, história oral, micro-história e história da cultura material, bem como os domínios da história das ideias, história regional, história da vida privada etc. Assim, na condição contemporânea que privilegia a historiografia do design em nexos sociais, culturais e políticos amplos, vale destacar — sem jogo de palavras — que a investigação em curso sobre história do design social constitui um esforço no viés da história social do design, o que demanda o aprofundamento em torno das metodologias historiográficas pertinentes ao escopo.

Nesse sentido, a tese de doutorado em andamento vislumbra a pesquisa histórica como um meio ao invés de um fim, para então estudar o tema no âmbito do ensino. Expresso em outros termos, ao situar o design social na história do design, a ideia é também discutir a inserção da temática na educação em design. Em consideração ao caráter guarda-chuva dessa abordagem de projeto, a multiplicidade de enfoques e a inserção na vida cotidiana — o que, segundo Barros (2005) e Burke (1992) demanda a síntese dos fatos em torno de variadas histórias com nexos sociais, que não se encerram em uma investigação — a ideia converge com a acepção de história social do design. Outrossim, a triangulação design social – história do design – design e educação privilegia a micro-história, conforme Levi (1992), pois, ao tomar o caso embrionário da PUC-Rio como particular, busca compreender o processo de inserção do design social no ensino e na extensão universitária no Brasil. Portanto, em orientação genealógica, torna-se viável “presentificar” a investigação com o estudo de casos nesse viés na atualidade, em consonância com os parâmetros de Whitehouse (2017) e de Lees-Maffei (2010) sobre o enfoque contemporâneo da história do design em práticas colaborativas do cotidiano e na busca pela definição inclusiva de design dentro do contexto social.

Em síntese, ao somar esforços na reflexão sobre as questões teóricas apontadas por Armstrong et al. (2014), Armstrong (2015), Clarke (2019; 2021a; 2021b), Del Gaudio (2017a; 2017b), Couto (2017) e Kaszynska (2021) acerca do exame do design social em retrospectiva, bem como na seara da educação em design, vale sublinhar que a iniciativa se apresenta em via de mão dupla. Na medida em que a história ilumina a discussão sobre o tema, a ideia é também oferecer um acréscimo à historiografia da área, uma vez que as abordagens alternativas apenas começam a suscitar interesse enquanto objeto de investigação e a constar nos livros de história do design. Em perspectiva contra-hegemônica, a aposta se baseia na acepção sobre o papel pedagógico da história que, enquanto método de estudo, auxilia na contextualização de determinado tópico — pelo design social sem aspas.



## Referências

ANASTASSAKIS, Zoy. A antropologia do design: observações sobre as apropriações da prática antropológica pelo design hoje. In: 28ª Reunião Brasileira de Antropologia. **Anais da 28ª RBA**. São Paulo: ABA, 2012.

ANASTASSAKIS, Zoy. Design and Anthropology: an interdisciplinary proposition. In: 4th Forum of Design as a Process 2012. Diversity: design/humanities. **Conference Proceedings**. Barbacena: EdUEMG, 2014.

ARAÚJO, Renata Mattos Eyer de. Um olhar sobre o design social e a prática do design em parceria. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; DEL GAUDIO, Chiara. (Orgs.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Editora Blucher, 2017.

ARMSTRONG, Leah; BAILEY, Jocelyn; JULIER, Guy; KIMBELL, Lucy. (Orgs.) **Social Design Futures**. HEI Research and the AHRC. Brighton: University of Brighton; London: Victoria & Albert Museum, 2014.

ARMSTRONG, Leah. 1 jun. 2015. Histories of the social in design. In: **V&A Blog**. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/blog/projects/histories-of-the-social-in-design>> Acesso em: 15 jul. 2021.

BARROS, José D'Assunção. A História Social: seus significados e seus caminhos. **LPH - Revista de História da UFOP**, v. 15, pp. 1-23, 2005.

BRAGA, Marcos da Costa. Investigación en historia del diseño en Brasil: orígenes, historiografía y breve panorama de las líneas de investigación. In: DEVALLE, Verónica Estela; GRAVIER, Marina Garone. (Orgs.). **Diseño latinoamericano**: diez miradas a una historia en construcción. 1ed. Bogotá: Editorial UTadeo, v. 1, pp. 285-346, 2020.

BUCHANAN, Richard. Myth and Maturity: Toward a New Order in the Decade of Design. In: BUCHANAN, Richard; MARGOLIN, Victor. **The Idea of Design**. Cambridge: MIT Press, pp. 75-85, 1995.

BUCHANAN, Richard. Design as Inquiry: the Common, Future and Current Ground of Design. FutureGround: International Conference of the Design Research Society – DRS. Novembro, 2004. **Conference Proceedings**. Melbourne: Monash University, 2005.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In BURKE, Peter (Eds.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992, pp. 7–37.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

CLARKE, A. J. The Anthropological Object in Design: from Victor Papanek to Superstudio. In CLARKE, A. J. (ed.). **Design Anthropology**: Object Culture in the 21st Century. Wien: Springer, pp. 74-87, 2010.

CLARKE, Alison J. Design for Development, ICSID and UNIDO: the Anthropological Turn in 1970s Design. **Journal of Design History**. Oxford University Press, Design History Society, vol. 29, n. 1, 2016a.

CLARKE, Alison J. The Humanitarian Object: Victor Papanek and the Struggle for Responsible Design. In: **The Responsible Object**: a history of design ideology for the future. Amsterdam: Valiz, 2016b.

- CLARKE, Alison J. Design, Development and its Legacies: a Perspective on 1970s Design Culture and its Anthropological Intents. In: PINTHER, Kerstin; WEIGAND, Alexandra (Orgs.). **Flow of Forms/Forms of Flow: Design Histories Between Africa and Europe**. Bielefeld: transcript Verlag, pp. 110-123, 2018.
- CLARKE, Alison J. Émigré culture and the origins of social design. In: RESNICK, Elisabeth (Org.) **The Social Design Reader**. London: Bloomsbury, 2019.
- CLARKE, Alison J. **Victor Papanek: Designer for the Real World**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2021a.
- CLARKE, Alison J. Design for the Real World: contesting the origins of the social in design. In: MAREIS, Claudia; PAIM, Nina. (Orgs.) **Design Struggles: intersecting histories, pedagogies and perspectives**. Amsterdam: Valiz, 2021b.
- COUTO, Rita Maria de Souza. **O Ensino da Disciplina de Projeto Básico Sob o Enfoque do Design Social**. Dissertação de mestrado (Educação). 74 f. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1991.
- COUTO, Rita Maria de Souza. O design social na PUC-Rio. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; DEL GAUDIO, Chiara. (Orgs.). **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Editora Blucher, 2017.
- DEL GAUDIO, Chiara. Ecovisões sobre Design Social. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; DEL GAUDIO, Chiara. (Orgs.). **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Editora Blucher, 2017a.
- DEL GAUDIO, Chiara. Os desafios para o design no âmbito social e as perspectivas futuras: o conceito de infraestruturação e a redefinição do papel do designer. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; DEL GAUDIO, Chiara. (Orgs.). **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Editora Blucher, 2017b.
- DILNOT, Clive. The State of Design History, part I: Mapping the Field. **Design Issues**, vol. 1, n. 1, MIT Press, 1984a.
- DILNOT, Clive. The State of Design History, part II: Problems and Possibilities. **Design Issues**, vol. 1, n. 2, 1984b.
- DILNOT, Clive. Some Futures for Design History? **Journal of Design History**. Oxford University Press, Design History Society, vol. 22, n. 4, 2009.
- FRY, Tony; DILNOT, Clive; STEWART, Susan. **Design and the Question of History**. London: Bloomsbury Publishing, 2015.
- GARVEY, Pauline; DRAZIN, Adam. Design Dispersed: Design History, Design Practice and Anthropology. **Journal of Design History**. Oxford University Press, Design History Society, vol. 29, n. 1, 2016.
- HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- KASZYNSKA, Patrycja. The Genealogies of Social Design and Claims to the Common Good. In: BOTTA, Massimo; JUNGINGER, Sabine (Eds.) **Design as Common Good. Framing Design through Pluralism and Social Values. Conference Proceedings**. Swiss Design Network Symposium 2021. SUPSI, HSLU, swissdesignnetwork, 2021.

LARA-BETANCOURT, Patricia; REZENDE, Livia. Locating Design Exchanges in Latin America and the Caribbean. **Journal of Design History**. Oxford University Press, Design History Society, vol. 32, n. 1, 2019.

LEES-MAFFEI, Grace. Introduction. In: LEES-MAFFEI, Grace; HOUZE, Rebecca (Eds.). **The Design History Reader**. Nova York: Berg Publishers, 2010.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

MARGOLIN, Victor; MARGOLIN, Sylvia. Um modelo 'social' de design: questões de prática e de pesquisa [2002]. **Revista Design em Foco**. Salvador, n. 1, v. 1, pp. 43-48, jul./dez., 2004.

MARGOLIN, Victor. História do design e estudos em design. [1992]. In: MARGOLIN, Victor. **A Política do Artificial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MARGOLIN, Victor. Social Design: from utopia to the good society. In: BRUINSMA, Max (Ed.) **Design For The Good Society - Utrecht Manifest 2005 - 2015**. Rotterdam: NAI Boekverkopers, 2015.

MARTINS, Bianca; CUNHA LIMA, Edna. Design social, o herói de mil faces, como condição para atuação contemporânea. In Marcos da Costa Braga (Org.). **O papel social do design gráfico – História, conceitos & atuação profissional**. 1ed. São Paulo: SENAC, 2011.

MEGGS, Philip. Métodos e Filosofias na Pesquisa em História do Design. In: **Memórias X Reunión de Diseño Gráfico**. [Trad.: Guilherme da Cunha Lima] Puebla: Universidad de las Américas, pp. 1-6, 1994.

MONTUORI, Bruna Ferreira. Origens e concepção de um curso de design para contextos reais na PUC-Rio: a primeira identidade. In: BRAGA, Marcos da Costa; FERREIRA, Eduardo Camillo K. (Org.). **Histórias do Design no Brasil III**. 1 ed. São Paulo: Annablume, v. 3, p. 79-99, 2017.

PACHECO, Heliana. **O Design e o Aprendizado - Barraca**: quando o design social deságua no desenho coletivo. Dissertação de mestrado (Design). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1996.

PAPANEK, Victor. **Design for the Real World: human ecology and social change**. New York, Pantheon Books, 1971.

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**. [1936]. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TEIXEIRA COELHO, José. **O que é ação cultural** [1989]. São Paulo: Brasiliense, 2001.

WHITEHOUSE, Denise. The State of Design History as a Discipline. In: CLARK, Hazel; BRODY, David Eric. (eds.) **Design Studies: a reader**. Nova York: Sage, 2009.



# RENATA RUBIM: TRAJETÓRIA E PRÁTICAS NO DESIGN DE SUPERFÍCIE

---

## RENATA RUBIM: TRAJECTORY AND PRACTICES IN SURFACE DESIGN

Bruna Carmona Bonifácio<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-3970-2400>

Ronaldo de Oliveira Corrêa<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

Recebido em: 13 de dezembro de 2021.

Primeira revisão: 23 de março de 2022.

Revisão final: 23 de maio de 2022.

Aprovado em: 27 de maio de 2022.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.14786>

---

1 Doutoranda em Design pela Universidade Federal do Paraná (2020 - atual) na linha de pesquisa Teoria e História do Design, Mestra pela mesma instituição (2019) na linha de pesquisa Sistemas de Produção e Utilização. Graduada em Design pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2013), com habilitação em design gráfico e de produto. Participa do grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR), e do grupo de pesquisa em Teoria, História e Crítica do Design e Atividades Projetuais (UFPR). Principais interesses de pesquisa: cultura material, design de superfícies, história do design, história das mulheres, designers mulheres.

2 Mestre pelo PPGTE/UTFPR (2003), sob a orientação da Dra. Marília Gomes de Carvalho. Doutor pelo PPGICH/UFSC (2008), sob a orientação da Dra. Carmem Rial e do Dr. Gilson Queluz. Em 2007 realizou estágio de doutoramento no México, no Posgrado en Ciencias Antropológicas da Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, sob a orientação do Dr. Néstor Garcia Canclini, na área de políticas culturais. Recebeu o Prêmio Capes de Teses edição de 2009. Estágio de pós-doutorado CAPES no PPGAS/UFRGS (jul de 2012 a jul de 2013), sob a supervisão da Dra. Cornélia Eckert. Atualmente é professor na Universidade Federal do Paraná UFPR, onde atua na graduação e pós-graduação. Áreas de interesse: cultura material, teoria e história do design, sistemas técnicos e tecnologia, produção e crítica de imagem.

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre as relações entre a história das mulheres e a história da prática do design de superfície no país, a partir de revisão bibliográfica, pesquisa documental e entrevista baseada em procedimentos da História Oral com a designer Renata Rubim. Como resultados, pretendemos analisar as presenças e práticas das mulheres nas áreas relacionadas ao design de superfície e da designer Renata Rubim para colaborar com diferentes perspectivas sobre a história do design feito no Brasil.

**ABSTRACT:** This article aims to reflect on the relationship between women's history and a history of surface design practice in the country, from a bibliographic review, document research and an interview based on Oral History procedures with the designer Renata Rubim. As a result, we intend to analyze the presence and practices of women in areas related to surface design and of the designer Renata Rubim to collaborate with different perspectives on the history of design made in Brazil.

**Palavras-chave:** História das Mulheres; Design de Superfície; Renata Rubim; Cultura Material.

**Keywords:** History of Women; Surface Design; Renata Rubim; Material Culture.

## INTRODUÇÃO

Neste artigo, temos como objetivo refletir sobre as relações entre a história das mulheres e uma história da prática do design de superfície no país. Interessa-nos problematizar os modos como a historiografia do design trata em sua narrativa as personagens femininas e as suas contribuições para o campo, em especial aquelas que atuam no design de superfície.

Apresentaremos conteúdo que tem por fonte o levantamento documental da pesquisa de mestrado na qual tratou-se sobre experiências de mulheres no design de superfície, abordando trabalhos e trajetórias de Goya Lopes<sup>3</sup> e Renata Rubim<sup>4</sup>. O presente texto docu-

---

3 Nascida em Salvador em 1954, formou-se em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (1976), realizou sua especialização em Museologia, Expressão e Comunicação Visual na *Università Internazionale Dell'Arte di Firenze* (1979), quando iniciou sua formação no design e foi apresentada às técnicas de design de superfície têxtil. Venceu o Sétimo Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (1993), atuou no Colegiado Setorial de Moda do Ministério da Cultura (2010 a 2014) em que colaborou com a discussão sobre o design de moda e sua relação com a cultura do país. Autora do livro *Imagens da Diáspora* (2011), desenvolve há mais de trinta anos projetos na arte e no design com temáticas afro-brasileiras. Referência: BONIFÁCIO, 2019, p.18.

4 Nascida em 1948, formou-se em curso livre de design no IADÊ - Instituto de Arte e Decoração de São Paulo (1969), se especializou no departamento de *surface design* da *Rhode Island School of Design*, nos Estados Unidos. Reconhecida em premiações de design nacionais e internacionais, Bienais de design (1992, 2010 e 2012), Bornancini (2008), Idea/Brasil (2009), *IF Product Design Award* (2012 e 2012). Professora de mais de setenta cursos sobre design de superfície. Autora do livro *Desenhando*

menta os caminhos percorridos por uma delas, a designer Renata Rubim, no processo de se fazer uma designer de superfície. Entendemos que os documentos nos permitem acessos a narrativas biográficas que Renata constrói e reconstrói sobre si mesma, em tempos e espaços diversos.

Renata atua na área há quarenta anos, é protagonista na criação e produção brasileira de artefatos, citada em livros, publicações e pesquisas, vencedora de prêmios e ministrante de cursos sobre o tema. A pesquisa de Silvana Rubino (2010), sobre Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi, relata alguns momentos de sucesso e valorização, outros momentos de exclusão e desqualificação nas trajetórias de mulheres de renome em suas profissões.

Baseando-nos em seu modo de investigação, vemos similaridades entre as experiências vivenciadas por Charlotte e Lina e as de Renata Rubim. Pesquisar a trajetória desta designer de renome, associando-a a uma perspectiva de cultura material nos instiga a problematizar relações entre uma possível divisão de trabalho por gênero e as práticas do design.

Nesta seção, importa definir nossas compreensões acerca de temas que perpassam o conteúdo do estudo. Iniciando pela concepção de design, filiamo-nos a Adrian Forty (2007), que entende o design como uma atividade de criação, projeto e produção, abrangendo reflexões sobre as pessoas envolvidas. Nesse sentido, Marilda Lopes Pinheiro Queluz (2012) considera a disciplina como produtora de realidades materiais e comunicativas. Para a autora, “os objetos nos contam sua história, contam como foram feitos, que tecnologia foi utilizada, de que contexto cultural foram constituídos” (QUELUZ, 2012, p. 8).

A partir desta interpretação, Queluz aprofunda a compreensão do design ao afirmar que “os objetos nos contam histórias das pessoas que projetaram, fabricaram, consumiram, usaram, colecionaram, representaram, descartaram estas coisas” (QUELUZ, 2012, p. 8). Entendemos o design também como mediador de relações sociais, agindo tanto nas transformações sociais quanto sendo transformado por elas. Complementa aquela compreensão de Queluz, a abordagem de Maureen Schaefer França (2016), de que o design compõe o fenômeno social, materializa e compartilha suas ideias e valores.

Interpretamos que esses modos de apreensão do design possuem conexão com estudos da cultura material. O pesquisador Daniel Miller (2013) considera a cultura material como uma área na qual investigar e analisar práticas cotidianas são ações feitas a partir dos artefatos. Com base na teoria de Miller, consideramos que os artefatos – projetados e materializados a partir de práticas de design –, são participantes do processo pelo qual as pessoas criam a si mesmas. Neste artigo, a investigação sobre o design de superfície se dá pensando-o como prática de cultura material inserida em contextos históricos, sociais e culturais.

Por design de superfície, concordamos com Evelise Anicet Rùthschilling (2008) de que se trata de uma disciplina em que a superfície (papel, têxtil, cerâmica, sintética ou outra) é explorada amplamente em projetos com técnicas diversas, como tecelagem, malharia, ta-

---

a *Superfície* (2004, 2005 e 2010), a primeira publicação que aborda o termo e o conceito de design de superfície no Brasil. Referência: BONIFÁCIO, 2019, p.19.

peçaria, jacquard, estamparia, revestimentos para paredes e pisos, criação para papelaria, entre outras.

Também recorreremos a Ezio Manzini (1993, p. 32) para definir que a superfície se trata do “espaço entre pontos, em que o material do objeto termina e o ambiente ao redor começa”. Para o autor, esse espaço é um local para troca de informação e energia, no qual estão presentes as qualidades ópticas, térmicas e táteis, como também os valores simbólicos e culturais dos objetos (MANZINI, 1987; 1993).

Embasam também o presente texto teorias de autoras que refletem sobre questões de gênero e, especialmente, sobre história das mulheres, pois dados observados e discutidos por elas perpassam conjuntamente a reconstrução da trajetória de Renata Rubim, essa mulher designer. Para tanto, dialogamos com os estudos de Joan Wallach Scott (1995), sua análise histórica e a compreensão do gênero tanto como um elemento que constitui as relações sociais apoiado nas diferenças identificadas entre os sexos, quanto como forma primária de estabelecer sentido às relações de poder.

Na investigação sobre histórias de mulheres no design de superfície, recorrer a pesquisadoras de história da arte foi uma estratégia de pesquisa quando nos deparamos com a ausência de estudos específicos na história do design. O diálogo com a teoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007a) nos permite entender sobre história da arte têxtil e relações de gênero no Brasil, via trajetória de Regina Gomide Graz. Simioni (2007a) evidencia a hierarquização de artefatos nas artes têxteis e plásticas, mostra que práticas artísticas são consideradas femininas pois inferiores, e inferiores pois femininas.

Tais artes realizadas por mulheres, as artes aplicadas, são consideradas, no presente artigo, como concernentes às atuais práticas do design de superfície, a saber “os retratos, as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes, etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados” (SIMIONI, 2007a, p. 94).

Com essa leitura compreendemos também que o estigma da desvalorização – ainda presente – foi naturalizado a partir de proibições da presença em academias de belas artes e da sistemática qualificação de práticas têxteis e práticas feitas por mulheres como atividades que exigiam menos intelecto.

As interações entre gênero e relações de poder foram estudadas no design por historiadoras feministas como Cheryl Buckley (1986). Ela trata sobre a presença de mulheres na história do design; mostra que elas estão no design de algumas formas, a saber, profissionais, teóricas, historiadoras, consumidoras ou objetos de representação. A autora explicita construções sociais que agiram de maneira consciente na delimitação dos lugares desiguais de mulheres e homens no design.

Buckley (1986) explana sobre o conceito de determinismo biológico atuando no design, com habilidades consideradas capacidades inatas a um gênero. Esclarece que suas consequências são a classificação das mulheres como pessoas naturalmente meticulosas, com tendências decorativas e, portanto, a elas foram estabelecidas as áreas de artes de-

corativas – joias, bordados, crochê, tricô, costura, cerâmica e design gráfico. Novamente, encontram-se listadas práticas pertinentes ou próximas ao design de superfície.

A autora propõe a ampliação da história do design para a inclusão das produções artesanais, o que resultaria na inserção de produções de mulheres, já que estas eram as técnicas e lugares possíveis a elas e ocupados por elas. Buckley (1986) conclui seu argumento afirmando ser central para uma crítica feminista da história do design a redefinição do que é compreendido por design.

Ainda quanto à reflexão crítica sobre as relações de mulheres no design e seus lugares possíveis na história, Marinês Ribeiro dos Santos (2015), em seu estudo sobre Georgia Hauner, problematiza o apagamento da participação delas, mesmo que em situações de protagonismo e pioneirismo. É o que acontece com Georgia Hauner e a própria Renata Rubim, a quem estudamos neste artigo. A prática dessas mulheres se deu em um registro desvalorizado em relação às práticas consideradas cânones do design. Santos (2015) ressalta a importância de questionar os binarismos desiguais como um modo de propor uma nova historiografia do design contando sobre a atuação das mulheres no design brasileiro.

Por fim, sobre o tema História das Mulheres, concordamos com Scott (1992) e suas considerações críticas sobre a ausência de registros históricos sobre mulheres e os questionamentos permitidos a partir desse fato. Uma história sem mulheres é uma história incompleta e parcial, o que evidencia contradições em pressupostos da própria disciplina. O requerimento das mulheres em registrar suas existências tensiona e aumenta o que se considera como história, em geral, e história do design, mais especificamente.

Buscando investigar e discutir de que formas Renata Rubim se constituiu designer de superfície, os procedimentos metodológicos da História Oral foram basilares para a presente pesquisa. Iniciamos com um levantamento bibliográfico, na sequência realizamos levantamento documental em arquivos pessoais e públicos e, por fim, fizemos uma pesquisa empírica com visita e entrevista. Para tanto, baseamo-nos nos trabalhos de Ronaldo de Oliveira Corrêa (2008), Ana Claudia Camila Veiga de França (2021), Aline Souza Xavier (2019), Caroline Müller (2016), Valéria Tessari (2014), Juarez Bergmann Filho (2014) e Rodrigo Pereira (2019).

Foram mapeadas fotografias, anúncios e vídeos disponibilizados por Rubim no site e nas páginas da empresa "Renata Rubim Design e Cores" no *Facebook*, *Instagram* e *Pinterest*; livros publicados por ela, feitos em parceria, ou que possuem entrevistas e citações suas; textos e produções audiovisuais com suas falas. Esse conjunto heterogêneo de fontes foi estudado antes da entrevista presencial na sede da empresa, em Porto Alegre - RS, em novembro de 2017.



## UM BREVE RELATO SOBRE HISTÓRIA DAS MULHERES

Para iniciarmos a reflexão, consideramos pertinente abordar questões sobre o fazer historiográfico, prática realizada por sujeitos, em sua grande maioria, homens. Segundo Rosa Montero (2012):

Historiadores, enciclopedistas, acadêmicos, guardiões da cultura oficial e da memória pública sempre foram homens, e os atos e obras das mulheres raramente entraram nos anais. Embora hoje essa amnésia sexista esteja finalmente mudando: a crescente presença feminina nos níveis acadêmico e erudito começa a normalizar a situação, e todo um campo de novas pesquisas se abriu, principalmente por mulheres, tentando resgatar nossas ancestrais da névoa (MONTERO, 2012, p. 12).

No século XX, os estudos sobre História seguiam pautados por uma definição de que a ciência era neutra, portanto, as investigações sobre o passado – segundo essa perspectiva epistemológica – eram feitas com base em pesquisas imparciais de indivíduos que dominavam os procedimentos científicos específicos do campo. Todavia, esses pressupostos são o oposto do que pesquisadoras da história das mulheres têm exposto e reivindicado. Ao requererem sua inclusão, as mulheres despertam a reescrita, elas “proporcionam algo extra e são necessárias à complementação, são supérfluas e indispensáveis” (SCOTT, 1992, p. 75), e assim, movem os contextos sobre poder e conhecimento.

Michele Perrot (1989) afirma que os procedimentos utilizados para o registro histórico são “fruto de uma seleção que privilegia o público, único domínio direto da intervenção do poder e campos dos verdadeiros valores” (PERROT, 1989, p. 10). Sendo assim, seu efeito é o da exclusão das mulheres de determinados lugares, como as fontes escritas e os arquivos públicos (PERROT, 2017). A autora utiliza o termo “vestígios” ao tratar sobre o processo de busca por fontes sobre histórias de mulheres, também traz os termos “silêncio” e “voz”.

Perrot (2017) apresenta os arquivos como os lugares em que são realizadas as procuras por vestígios escritos, as vozes das mulheres são palavras, por vezes sobre elas – livros e romances –, mas também de autoria delas – jornais e revistas –, materiais que superaram junto a elas os impedimentos da escrita, da educação – ingresso tardio das mulheres ao sistema educacional –, do saber e do trabalho. Nesse sentido, a pesquisadora Rosa Montero (2012) complementa ao afirmar que “existe uma história que não está na história e que só pode ser resgatada aguçando o ouvido e ouvindo os sussurros das mulheres” (MONTERO, 2012, p. 20).

Adicionamos à problematização os questionamentos de Etienne François (2006), que apresenta a história oral como “defensora de uma história diferente, tanto em seus objetos quanto em suas práticas, de uma história alternativa, livre e emancipadora, em ruptura com a história acadêmica institucional” (FRANÇOIS, 2006, p. 4).

O pesquisador afirma que os objetos da história oral são “os dominados, os silenciosos, os excluídos da história (mulheres, proletários, marginais etc.), além da história do cotidiano

e da vida privada, e da história local e enraizada” (FRANÇOIS, 2006, p. 4). Dessa forma, compreendemos, assim como Verena Alberti (2004), que as narrativas das pessoas que viveram ou presenciaram um evento, um tempo, um espaço, podem nos informar de maneira profícua sobre as condições daquele tema, naquele contexto histórico e cultural.

Em texto sobre o balanço da história oral e da produção nos últimos 25 anos, Philippe Joutard (2006) discorre acerca do crescente interesse pela história das mulheres como um dos exemplos mais significativos de produção na história oral. Afirma que as pesquisas relativas ao tema, existentes desde os anos 1970, desempenham papel importante e tratam da vida cotidiana, do trabalho operário, do trabalho doméstico, da militância, da identidade e da vida afetiva.

Scott (1998) também discorre sobre os desafios e crises de uma história ortodoxa ou história normativa, ao abordar a ampliação temática no movimento de documentar “as vidas das pessoas omitidas ou negligenciadas em relatos do passado” (SCOTT, 1998, p. 300), procurando complementar a comunicação de eventos, atividades, vidas humanas antes excluídas por não serem consideradas dignas “de menção para serem citadas nas histórias convencionais” (SCOTT, 1998, p. 300).

Nessa perspectiva, reivindica-se que a experiência seja legitimada como parte do fazer historiográfico, “a experiência direta de outros, bem como a do historiador que aprende a observar e iluminar a vida desses outros em seus textos” (SCOTT, 1998, p. 300). A autora considera que os sujeitos são constituídos pela experiência e que a experiência é algo que buscamos compreender acerca de um saber que é apresentado.

A criação e a ocupação de um lugar na História para as experiências, reivindicadas pelos movimentos feministas, possuem relação com a disputa sobre as narrativas históricas e sobre “a vontade de provar a capacidade criativa das mulheres enquanto sujeitos sociais capazes de fazerem a História, de investirem contra as múltiplas manifestações do poder, e enquanto elaboradoras de iniciativas, de formas de percepção e de experiências” (RAGO, 1995, p. 5).

As mulheres argumentam que suas experiências são tão válidas quanto as masculinas, e vêm conseguindo alargar espaços e conquistar uma “maior visibilidade no espaço público” (RAGO, 1995, p. 6), a partir da denúncia sobre os impedimentos misóginos que dificultavam ou impossibilitavam seus crescimentos pessoais e profissionais.

Por essa convergência epistemológica, na presente pesquisa tanto o método da história oral, quanto o estudo de arquivos pessoais foram utilizados para registrar as experiências de Renata Rubim em se tornar uma designer de superfície.

## MULHERES DESIGNERS E PRÁTICAS RELACIONADAS AO DESIGN DE SUPERFÍCIE

A pesquisadora Isabel Campi (2016) em sua tese sobre o design de produto do século XX, realizou uma extensa investigação sobre história do design no espaço europeu e estadunidense e nos conta que nos registros canônicos publicados desde os anos 2000, a

porcentagem de biografias sobre mulheres no design tem aumentado. Fato que, segundo ela, há duas décadas não aconteceria e os nomes dessas designers eram e seguiriam desconhecidos.

Campi (2016) discorre sobre dois principais impedimentos para que as mulheres designers adentrassem nos registros canônicos. O primeiro é definido como cultural e profissional, em que os preconceitos restringem ou interditam o ingresso delas em profissões tidas como masculinas; o segundo é o obstáculo do registro historiográfico. A autora conta que a reformulação da história, a construção de uma nova história fez com que os obstáculos existentes para as mulheres se tornassem visíveis.

Para que as mulheres participassem e participem do design, um fator de relevância é a formação. Campi (2016) inicia o trecho de seu texto sobre o assunto localizando o período da revolução industrial, em que existia uma dura restrição à feitura de trabalho artístico, pautada por gênero. O trabalho artístico feito por mulheres apenas era tolerado se fosse um *hobby* ou uma atividade sem remuneração financeira. Para a autora, elas não possuíam perspectiva de formação artística e a limitação de exercer uma atividade criativa estava determinada pela tipologia da prática, de modo que apenas era permitido bordar.

Sabe-se que havia certas possibilidades de uma mulher estudar Arte, em geral mulheres de elite, as quais tinham professores particulares de pintura, de História da Arte; algumas delas participaram de círculos artísticos como artistas, mas também como apreciadoras, mecenas, escritoras, entre outras formas de atuação.

Na segunda metade do século XIX, Campi (2016) conta que existem:

inúmeros testemunhos indicam que as mulheres queriam conquistar um leque mais amplo de atividades criativas e ganhar dinheiro com elas. As obras de criação têxtil – bordados, tecidos, tapeçarias, tapetes etc. –, cerâmicas e, em menor medida, joias e ourivesaria foram gradativamente consideradas ocupações toleráveis para mulheres honestas de classe média (CAMPPI, 2016, p. 15).

Importante atentar para as condições sociais e materiais da classe de mulheres que passou a vivenciar essas práticas. Além disso, os tipos de atividades criativas são compatíveis com o que outras pesquisadoras nos contam, como Simioni, por exemplo.

Simioni (2007a) instiga ao pensamento crítico sobre áreas em que as mulheres artistas foram autorizadas a realizar seus trabalhos. A autora nos conta que a hierarquia de gênero foi elaborada com base na hierarquia entre os trabalhos intelectual e manual. As consequências dessa estrutura são as interdições institucionais enfrentadas por mulheres, não somente no âmbito da arte, como também nas escolas canônicas de design.

Registros históricos contam sobre a Bauhaus de Weimar, no sentido de que “havia uma certa opinião na Bauhaus de que a prática do artesanato (feminino) era uma fase de transição para a técnica e o design (masculinos)” (CAMPPI, 2016, p.106). As mulheres foram desencorajadas a ingressar em disciplinas e ateliês como os de arquitetura e os de pintura, aqueles de maior status da escola.

Seus lugares eram pré-determinados, as alunas eram conduzidas para os ateliês de cerâmica e tecelagem (SIMIONI, 2007a; RUBINO, 2010). Tal dado demonstra processos impositivos no design sendo pautados pelas desigualdades entre homens e mulheres, a partir de “princípios moralistas de exclusão e de desqualificação de alguns trabalhos plásticos” (CORRÊA, 2017, p.6).

Entendemos as questões de gênero e as consequências nas dinâmicas sociais de forma relacional e construída de acordo com as condições sócio-históricas e culturais. Por isso, compreendemos como importante apresentar uma experiência diversa das abordadas até então. Simioni (2007b), ao tratar da formação e atuação profissional de Regina Gomide Graz nas artes têxteis, discorre sobre as tradições artísticas suíças entre os anos 1913 e 1920. A autora relata que a hierarquia entre os gêneros artísticos, que relegava às artes decorativas um papel menor, não era uma realidade naquele país. Pelo contrário, desde o final do século XIX as artes decorativas eram entendidas como práticas de grande importância.

O momento histórico de realização das exposições universais apresentava à Suíça uma demanda de aumento da competitividade dos produtos nacionais para venda no mercado externo, pois havia a produção de luxo e alta qualidade advinda da França e a produção alemã em larga escala e oportuna a uma dinâmica de mercado que se globalizava. Por esses motivos, o governo suíço implementou medidas para o desenvolvimento econômico e estético de sua produção, e uma dessas ações, desde o ano de 1884, foi o investimento na criação de escolas técnicas e escolas de artes aplicadas (SIMIONI, 2007b).

Regina Graz e John Graz experienciaram o aprendizado em escola da linha Suíça francesa, em que as recomendações eram para criações artesanais, finas, figurativas, feitas com matéria-prima luxuosa, tendo como público-alvo clientes exclusivos. Segundo Simioni (2007b, p.274), o casal aprendeu seguindo “uma certa tradição segundo a qual o artista-decorador ocupava o nobre papel de ‘mentor intelectual’ de uma produção cuja maestria culminava em peças admiradas como obras de arte únicas”. Por essa trajetória e por sua rede de contatos, o casal optou por trabalhar na área, oferecendo seus serviços para pessoas da classe alta em São Paulo nos anos 1920, quando retornaram ao Brasil.

Sobre essas alterações das categorias de gênero de acordo com os contextos históricos, culturais e sociais, Campi (2016) explicita que o gênero não classificou somente as áreas do design entre as mais indicadas para mulheres e as mais indicadas para homens, mas também atuou na classificação dentro das áreas.

Como exemplo, em relação às práticas cerâmicas do final do século XIX, “a decoração em cerâmica era considerada um trabalho feminino, enquanto o torneamento e a moldagem das peças era um trabalho masculino” (CAMPI, 2016, p. 118). Em contraste com as práticas no século XX, “as mulheres cultivavam a cerâmica em todas as suas vertentes, incluindo o desenho industrial, e hoje esta divisão do trabalho parece um verdadeiro absurdo” (CAMPI, 2016, p. 118). Campi conclui seu argumento abordando o design gráfico e o design de interiores como duas profissões que em 2016 apresentavam uma porcentagem alta de profissionais mulheres, enquanto a porcentagem das mulheres presentes no design de produto

seguia sendo pequena em comparação aos profissionais homens.

Mais um dado significativo que Campi (2016) apresenta é sobre uma característica comum a boa parte das mulheres atuantes no design. Elas se posicionam de forma ativista e possuem competências relacionadas para se organizarem em grupos: “por mais de um século, isso as levou a presidir instituições, organizar exposições, coletar catálogos de seus trabalhos para mostrar à sociedade e à indústria que são tão competentes e criativas quanto seus colegas homens” (CAMPI, 2016, p. 118).

Campi (2002) afirma que as pesquisas que objetivam relacionar design e gênero apresentam questionamentos críticos aos modos metodológicos em que a história é feita. Do mesmo modo, tais estudos problematizam as definições e práticas canônicas do design, atuando na proposta de parâmetros novos “sob os quais deve ser a configuração do ambiente e a versão oficial da história do design, assim como o repertório de autores que o compõem” (CAMPI, 2002, p. 1).

Concordamos com a pesquisadora e com a professora Marinês Ribeiro dos Santos, que em uma palestra discorreu sobre como o debate entre design e gênero no Brasil<sup>5</sup> possui uma certa incipiência e atraso, por existirem preconceitos acerca desse tipo de pesquisa, em contraste com o que é considerado uma pesquisa séria.

A pesquisa desenvolvida em programa de pós-graduação em design surgiu de uma reflexão junto ao professor orientador sobre a presença de um notável número de mulheres atuantes no design de superfície no Brasil. Uma série de questões sobre os motivos para tantas mulheres trabalharem na área integraram o interesse da pesquisa, a saber, as possibilidades e os acessos, como também as interdições e as tensões.

## RENATA RUBIM: ALGUNS CAMINHOS DE SEU APRENDIZADO

Nascida em 1948, filha de alemães imigrantes, Renata Rubim viveu sua primeira infância na cidade do Rio de Janeiro. De origens diferentes, os pais de Renata, Eva Sopher (1923-2018) e Wolfgang Klaus Sopher (1918-1987), vieram para o Brasil fugindo da perseguição do regime nazista de Adolf Hitler. Conheceram-se somente após a imigração. A família residiu e trabalhou no Rio de Janeiro até 1959, quando Wolfgang foi transferido para Porto Alegre - RS.

Os pais proporcionaram a Renata e Ruth – sua irmã –, uma convivência intensa com arte e design no ambiente familiar. Ao ser questionada sobre a relação entre sua família e a escolha pela profissão de designer, Renata se recordou de um tio que trabalhava com produção de móveis em madeira, e da alegria de seu pai quando conseguiu adquirir uma peça de Sérgio Rodrigues<sup>6</sup>.

---

5 Referência: SANTOS, MATSUDA, 2017.

6 Nascido no Rio de Janeiro (1927 - 2014), formado em 1952 na Faculdade Nacional de Arquitetura do Brasil, desenvolveu peças de mobiliário compatíveis com o movimento arquitetônico nacional daquele momento. Fundou a loja Oca em 1955, com o objetivo de atender as necessidades dos brasileiros

No início da vida do casal no Brasil, os recursos eram poucos, mas conforme adquiriram estabilidade financeira, faziam questão de investir em artefatos de arte e de design. Renata também rememorou e registrou, em seu livro<sup>7</sup>, a primeira vez que acompanhou um projeto de criação de estampas para têxteis, ainda criança. Ela inicia com uma visita à casa de uma amiga de sua mãe e a visualização dos desenhos na prancheta, e discorre até o fascínio de ver peças de vestuário estampadas com aqueles mesmos desenhos na vitrine de uma loja.

O pai de Renata era um leitor assíduo, possuía diversas publicações e, com o tempo, cultivara uma grande biblioteca. Além disso, era um admirador de pintura e materializou algumas obras em aquarela quando jovem. Sua mãe estudou arte, desenho e escultura em São Paulo. No Rio de Janeiro, ela criou vasos cerâmicos repletos de flores que intitulava e comercializava como “jardins artísticos”.

Mas a atuação de sua mãe, que esteve presente de forma mais intensa na vida de Renata, foi a de empresária cultural, de artistas da música e do teatro. Eva Sopher foi a gestora do Theatro São Pedro, em Porto Alegre, por mais de quarenta anos. Além de acompanharem a programação no teatro, as orquestras, as companhias, as e os artistas frequentavam a casa da família para saraus e jantares. Rubim enfatizou que sua base cultural aprendida em casa é rara e sabe da importância dessa vivência na construção de seu repertório.

Concluído o segundo grau, Renata via as faculdades de arquitetura e de artes plásticas como as opções existentes em Porto Alegre mais relacionadas a algo que poderia ser interessante. Ela não sabia exatamente o que queria estudar, mas entendia que não eram os cursos disponíveis na cidade. Comentou que desde pequena desenhava, e quando adolescente usava suas tardes livres para desenhar “xadrez e listrados, experimentava cores” (RUBIM, 2017). Contou que gostaria de ver seus desenhos em tecidos e papeis, e entendeu que teria que buscar formação em outro lugar.

Em 1967 optou por se mudar para São Paulo – onde primos e avós moravam –, para estudar no Instituto de Arte e Decoração (IADÊ), no curso técnico em decoração. Que acabou por nunca ser formalizado como tal. Segundo Rubim, foi um dos grandes cursos da capital, onde teve “professores maravilhosos”, a saber, Laonte Klawá<sup>8</sup>, Ruy Ohtake<sup>9</sup> e Ricardo

---

e do clima tropical. Referência: SERGIO RODRIGUES ATELIER, 2021.

7 Livro *Desenhando a Superfície* (2004, 2005 e 2010).

8 Formado em arquitetura pelo Mackenzie, ressalta que “sua formação efetiva foi além do campus da sua universidade, pela proximidade, vivia e participava de eventos na FAU-USP, e assim teve a oportunidade de conhecer Vilanova Artigas, entre outros profissionais que ministravam palestras e seminários [...] Frequentou também a Faculdade de Ciências Sociais da USP e um fato que determinou sua carreira profissional foi o aprendizado com Antunes Filho, diretor de teatro. Essa convivência determinou sua orientação para a direção cinematográfica e a cenografia” (PIRES STEPHAN, 2019, p. 147). Atuou como arquiteto, cenógrafo, diretor artístico do cinema brasileiro, professor. Referência: PIREs STEPHAN, 2019.

9 Filho de Ushio e Tomie Ohtake, 1938 - 2021. Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1960. Professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie de 1963-1964, e da Universidade Católica de Santos de 1970 a 1995. Instituição na qual recebeu o título de professor emérito em 2007. Responsável por projetos de importantes edifícios como os hotéis *Renaissance* e *Unique*, Embaixada do Brasil em Tóquio, Instituto Tomie Ohtake.

Ohtake<sup>10</sup>, Sérgio Ferro<sup>11</sup>, Wesley Duke Lee<sup>12</sup>, entre outros (RUBIM, 2004; 2017).

Durante três anos obteve uma formação diversificada com disciplinas como design de mobiliário, sociologia e história do design, e comunicação visual. Considerou o aprendizado da época importante e completo pois ao concluir o curso sentiu-se capacitada para entrar no mercado de trabalho. Renata afirmou que “não tinha mais aspiração nenhuma a fazer faculdade, pra mim aquilo tinha sido minha faculdade e eu comecei a trabalhar, né?” (RUBIM, 2017).

A designer pontuou que na época não tinha aprendido sobre design de superfície, “até porque nem existia, e eu nem sabia o que era isso” (RUBIM, 2017). A partir dessa fala, é possível perceber que tanto o termo usado para definir a disciplina quanto suas práticas não eram conhecidas como sendo uma possibilidade para a prática profissional de design. Importa lembrar que criações de e para superfícies eram realizadas no Brasil, não se sabe muito bem por quais pessoas, possivelmente por artistas, desenhistas, artesãos e artesãos. O que não acontecia era o reconhecimento e denominação dessas práticas como design de superfície.

Em um período de quinze anos – 1969 a 1984 –, Rubim trabalhou com projetos para diferentes superfícies e áreas: tecelagem, tapetes de chão e móveis na empresa Artesanato Gramadense Ltda<sup>13</sup> (1970 e 1980); design de joias em prata, projetos de papel de carta e guardanapo de papel em serigrafia para sua própria empresa (1981 a 1985); criação regular

---

Referência: ITAÚ CULTURAL, 2021.

10 Filho de Ushio e Tomie Ohtake. Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Desde a época da faculdade se dedicou ao design gráfico. Durante quinze anos atuou em seu escritório enquanto professor de faculdades de arquitetura, artes e desenho industrial com destaque para o IADÊ e FAU São José dos Campos. Foi coordenador da montagem do Centro Cultural São Paulo (CCSP) e seu primeiro diretor. Entre 1980 e meados de 1990 foi diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS), diretor da Cinemateca Brasileira e Secretário de Estados da Cultura de São Paulo. Foi diretor da Associação de Designers Gráficos-Brasil. Criou o Instituto Tomie Ohtake em 2001, e é presidente do Instituto até hoje. Integra o Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta (TV Cultura). Referência: IEA USP, 2021.

11 Pintor, desenhista, arquiteto e professor. Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo em 1962. Pós-graduado em museologia e evolução urbana pela mesma faculdade. Professor na Escola de Formação Superior de Desenho, do curso de História da Arte e de Estética da FAU/USP, do curso de arquitetura da Universidade de Brasília. Muda-se para a França em 1972 por causa da ditadura militar. Leciona até 2003 na *École Nationale Supérieure d'Architecture* de Grenoble na Suíça. Realiza murais para instituições na França e no Brasil, como o Memorial da América Latina em 1990 e o Memorial de Curitiba em 1996 e 2002. Referência: ITAÚ CULTURAL, 2021.

12 Desenhista, gravador, artista gráfico, professor. Faz curso de desenho no MASP em 1951, viaja em 1952 para estudar na *Parson's School of Design* e no *American Institute of Graphic Arts* nos Estados Unidos. No Brasil, torna-se aluno do pintor Karl Plattner. Atua e estuda como artista plástico nos anos 1960. Pioneiro na incorporação dos temas e da linguagem pop no Brasil. Em 1969, leciona na Universidade do Sul da Califórnia. Nos anos 1970, trabalha com cartografia, caligrafia oriental e desenhos botânicos. Referência: ITAÚ CULTURAL, 2021.

13 Empresa fundada na cidade de Gramado - RS no ano de 1965, pela artista têxtil alemã Elisabeth Rosenfeld e seu marido, com o objetivo de desenvolver produtos têxteis e mobiliário em madeira. Referência: RUBIM, 2017.

de desenhos para estampas da Cia Hering (1982 a 1984); projeto de carpetes para a Tapetes Avanti (1982); consultoria de cores e tendências para a Móveis Pozza (1983 e 1984); criação da linha de acessórios de moda para a Grendene (1984), entre outros.

Além disso, também realizou seis exposições individuais relacionadas aos temas tapeçarias e tapetes, e doze exposições coletivas pertinentes às artes plásticas, tapeçarias e têxteis, e design de superfície. Seu trabalho foi citado em dois livros cujos temas eram arte no país: "História da Arte Brasileira" de Hilda Hober Harres, 1979 e "Feitura das Artes de São Paulo" de José Neustein, 1981.

Todos esses projetos foram importantes para a construção do portfólio enviado em sua candidatura à Bolsa *Fulbright* nos Estados Unidos, em 1984. Tratava-se de uma bolsa de estudos destinada a artistas sem formação superior. Renata foi aprovada e a escolha para qual cidade iria foi baseada no fato de ser mãe, e seus filhos com dez e doze anos a acompanharem. Ela considerou que seria muito difícil cuidar e educar duas crianças enquanto estudava em uma cidade grande em outro país e, por isso, ao invés de Nova York, optou por Providence. Essa decisão pautada no que ela poderia administrar no momento, influenciou posteriormente os caminhos profissionais que seguiu, os aprendizados em Nova York na *Parsons School of Design* teriam resultado em uma formação diferente da que teve na *Rhode Island School of Design* (RISD).

Na RISD, sua orientadora foi a professora Maria Tulokas, que ao ver o portfólio de Renata, a direcionou para o departamento de *surface design*. A clareza com a qual essa decisão foi tomada, fez Rubim compreender que "design de superfície era o que eu (es)tava fazendo há anos" (RUBIM, 2017). Renata comentou que essa apreensão foi o grande estalo de sua vida.

Sobre a formação no exterior, Renata Rubim a considerou imprescindível para a construção de sua trajetória de trabalho. Ao ter contato com a metodologia ensinada na RISD, Rubim ficou fascinada pelos modos concretos de criação, que mudaram os modos de suas próprias práticas. A designer aplica a metodologia até hoje em seus projetos.

Renata lembra que entre os argumentos de sua justificativa do pedido da Bolsa *Fulbright* estava a proposta de compartilhar o que aprenderia nessa oportunidade com outras pessoas quando retornasse ao Brasil, e que essa vontade cresceu quando percebeu a evolução de sua capacidade de projetar, proporcionada por esses aprendizados. Tempos depois, assim o fez. Em sua prática como docente, a designer ensina a alunas e alunos o que aprendera durante sua formação na RISD, além de seus conhecimentos adquiridos nas práticas laborais e aqueles advindos de seu repertório cultural.

## MODOS DE TRABALHAR NO DESIGN DE SUPERFÍCIE

Durante entrevista com foco em sua atuação profissional no design de superfície, perguntamos a Renata como foi sua entrada nessa disciplina, ao que ela respondeu: "eu acho que nunca estive fora do design de superfície, né?" (RUBIM, 2017). Concordamos com a



designer e selecionamos algumas experiências sobre os modos nos quais ela trabalhou e trabalha no design de superfície.

Em seu livro autobiográfico "Desenhando a Superfície", Rubim fala sobre o tempo em que trabalhou na Artesanato Gramadense Ltda, fábrica de móveis e tecelagem de Gramado - RS. Diz que "cada peça criada era o resultado de um parto, tanto no sentido do esforço como um certo grau de dor, como na sua posterior realização" (RUBIM, 2004). Quando questionada sobre os motivos dessa dificuldade, respondeu que ela e seu marido na época (há algum tempo não são mais casados) haviam sido convidados pelo casal fundador da empresa para serem sócios.

Essa experiência foi custosa para Renata, pois ela era responsável por toda a criação, tendo a demanda de projetar, por ano, ao menos uma coleção de móveis e objetos de madeira, tapetes, tecidos, tapeçarias de parede e acessórios têxteis. Além disso, também assumiu a administração e gestão dessa fábrica de médio porte, com cerca de 80 funcionários.

Refletindo sobre seu primeiro projeto de design de superfície, ela o considera especialmente um parto e lembra da felicidade sentida quando nasceu. Renata explica que:

primeiro projeto talvez de design de superfície tenham sido os tecidos que eu fiz lá e os tapetes, acho que muito mais do que a tapeçaria, porque a tapeçaria era uma peça única e os tecidos não, né? Uma vez criado o padrão ele era tecido no tear para os clientes. Acho que foi lá, acho que foi lá não, foi certamente lá (RUBIM, 2017).

Na sequência de sua fala, Rubim afirmou que era design de superfície porque era têxtil, e é possível perceber que sua compreensão sobre o que é design está relacionada ao modo de produção, o projeto de um artefato que pode ser produzido e reproduzido.

Ainda sobre sua vivência nessa fábrica, Rubim contou que o projeto de móveis fazia parte do trabalho, mas que para ela era importante também explorar as possibilidades das superfícies dos móveis. Entendeu que o reconhecimento de seus projetos de design de superfície em produtos veio em forma de convites para participação em exposições individuais e coletivas.

Depois de doze anos de atuação como designer e sócia da Artesanato Gramadense Ltda, Renata tinha como foco a criação de estampas, materializadas em superfícies têxteis principalmente. Ao se desligar da empresa, procurou oportunidade na Cia Hering<sup>14</sup>, em Blumenau - SC. Na época, o departamento de desenvolvimento de produtos da empresa adquiria criações de designers externos e externas, freelancers. Ela afirma ter tido muita sorte por estar neste contexto naquele momento.

Contou que "naquela época as pessoas iam lá com as suas pastas, era tudo físico, né?" (RUBIM, 2017). Renata fez o mesmo. Estabeleceu contato com a empresa, entendeu que a

---

14 Empresa fundada em 1880 na cidade de Blumenau - SC, especializada em produtos de vestuário. Foi a primeira empresa têxtil do Brasil a realizar exportação de produtos, no ano de 1964. Expandiu sua atuação com o sistema de lojas franquizadas em 1994. Em 2021, fundiu-se com o Grupo Soma. Hoje abrange as marcas Hering, Hering Kids, Dzarm, PUC e For You. Referência: HERING, 2022.

demanda acontecia de três em três meses, e nessas datas viajava de ônibus leito, à noite, levando sua pasta de desenhos. Chegava em Blumenau de manhã, comercializava alguns de seus desenhos para a Hering e à noite retornava para Porto Alegre. Essa foi parte de sua rotina como designer autônoma durante o período que antecedeu sua ida aos Estados Unidos.

Por nos interessar saber sobre o cotidiano dela como designer de superfície, perguntamos como o trabalho chegava até ela e o que era importante trabalhar. Ao que Rubim respondeu que até pouco tempo atrás ela não conseguiria pensar em um exemplo para dizer “alguém chegou em mim” e afirma “eu sempre fui atrás” (RUBIM, 2017). Quando o contato se dava por meio de cartas, escrevia e as enviava às empresas; quando se tornou via telefone, ela telefonava para os locais. “Nunca antes, ninguém veio atrás de mim, agora um ou outro vem, mas (...) é, agora vem, mas assim, até pouquíssimo tempo atrás era eu que ia atrás” (RUBIM, 2017).

Sobre os modos de aproximação com a Tabacow<sup>15</sup>, empresa paulista para a qual elaborou criações dos anos 1988 a 1990, contou: “eu me lembro que fiz assim: pesquisei, aí eu descobri o endereço, aí eu fiz uma carta, datilografei, botei no envelope, fechei o envelope, fui no correio e aí depois, e deixei o telefone” (RUBIM, 2017). No primeiro contato telefônico, ela propôs à empresa um projeto de releitura das cores utilizadas em seus tapetes, por acreditar que a cartela poderia ter uma composição mais interessante.

Ela se mostrou disponível a apresentar alternativas de cores para a empresa durante um mês, e caso o retorno da empresa fosse positivo e eles tivessem interesse em prosseguir com a parceria, fechariam um contrato de consultoria. Dessa forma, a parceria foi firmada.

Desde o início de sua nova etapa de trabalho como autônoma, executava a estratégia de trabalhar em parceria com outras empresas. Logo, lança o escritório Renata Rubim Design & Cores, com o qual produz projetos de design para quaisquer superfícies – polímeros, cerâmicas, papéis, têxteis, vítreas etc. – e oferece consultoria de cores para empresas e projetos diversos.

Sobre o trabalho como designer interna em uma empresa, contou que nunca recebeu convite para trabalhar desse modo e afirmou que “não procuraria trabalho dentro de uma empresa fazendo só uma coisa, porque eu nunca tive o perfil de fazer só tapete ou só uma coisa, eu não tenho esse perfil, sabe?” (RUBIM, 2017). Entendeu que seria um cenário ruim para a empresa e péssimo para ela, pois preza por liberdade de expressão e diversidade em suas criações.

---

15 Fundada em 1921 e estabelecida como empresa em 1951, cria e produz tapetes e carpetes. Teve sede na rua da Consolação, em São Paulo - SP de 1962 à década de 1990. Nos anos 1980 passa por uma época de desenvolvimento e expansão, na qual abre cinco novas lojas, em endereços famosos da cidade, a saber, avenida Brigadeiro Luís Antônio, rua Augusta, Ibirapuera, rua Consolação. Referência: TABACOW, 2021.

## ENSINO: NECESSIDADE E PERTENCIMENTO

O retorno de Renata ao Brasil em 1987 marcou uma transformação em sua maneira de trabalhar. A partir daquele momento, a atuação se daria exclusivamente como designer de superfície. Ela acionou a formação no exterior como um diferencial apreciado pelo mercado de design no país. Conta que anunciou sua presença: “eu dizia para todo mundo, tô chegando” (RUBIM, 2017), e que entendeu esse fato somado à baixa concorrência – havia um pequeno número de pessoas projetando para superfícies –, como motivos para sua estratégia ter sido bem-sucedida. Por resultados, estabeleceu o início de parcerias com grandes empresas, a saber, Tok & Stok<sup>16</sup>, Tabacow e Artex<sup>17</sup>, no período entre os anos 1986 e 1990.

Na sequência, aconteceram mudanças na política e na economia brasileiras. Rubim lembra que com o Plano Collor, “tudo virou uma grande crise” (RUBIM, 2017). O escritório acabou perdendo clientes e ela se viu diante da necessidade de um novo modo de trabalho que complementasse os projetos de criação para empresas. Dessa forma, a instância financeira foi determinante no princípio de sua atuação como docente.

Ela afirma: “nunca tinha dado aula na vida, e nem achava que seria capaz de dar” (RUBIM, 2017), entretanto, “eu tinha que trabalhar, tinha que receber pelo meu trabalho e aí então chegou a hora de eu criar coragem e dar aula” (RUBIM, 2017). Uma situação de insegurança e desconforto foi sendo modificada pela prática. Renata descobriu sua paixão pela docência e, desde então, nunca mais parou. Nesses últimos 31 anos ministra aulas, cursos, workshops e realiza palestras e rodas de conversa.

A este respeito, importa evidenciar obstáculos relacionados à sua formação. Como Renata não possui uma formação acadêmica superior, o seu acesso a alguns espaços lhe é interdito. A designer falou sobre esses impedimentos com frustração, uma vez que, se dependesse somente dela, ela ministraria aulas com maior regularidade:

É, eu acho assim, eu acho que eu sou infelizmente muito subutilizada, sabe? Eu poderia dar muito mais aula, eu poderia (...) Eu acho que todo mundo ia ganhar com isso, e eu acho uma pena assim, porque eu tenho realmente, eu tenho uma bagagem, em termos profissionais, em termos pessoais, em termos de tudo assim, que eu tenho muito muito a contribuir, né? Mas como eu não tenho titulação, como eu não tenho formação acadêmica formal, né, então as pessoas têm essa barreira. Então eu dou onde eu posso dar, e eu dou quando me convidam, mas, é (...) um pecado (RUBIM, 2017).

---

16 Com origem em 1978, do casal Régis e Ghislaine Dubrule, a empresa possui lojas em dezenove estados brasileiros. No ramo de móveis e decoração, e com o intuito de ser uma experiência prática, a loja disponibiliza boa parte de seus itens para compra e retirada imediata. O fato de realizar parcerias com designers nacionais e internacionais é destacado na comunicação da empresa, que busca oferecer peças assinadas, com design exclusivo e qualidade. Atualmente, Renata Rubim integra a equipe de 67 designers e empresas de design parceiros da marca. Referência: TOK & STOK, 2021.

17 Empresa fundada há 80 anos, localizada em Blumenau - SC, tem como enfoque produzir artefatos têxteis para casa – cama, mesa e banho. Com o passar do tempo, iniciou também a comercialização de produtos para decoração. Referência: ARTEX S/A, 2021.

Como forma de contornar os obstáculos na docência, Renata articulou algumas estratégias. A primeira foi atuar em cursos livres em faculdades relacionadas ao design de superfície, como design de produto, design de moda e arquitetura. A segunda foi participar em encontros e eventos de estudantes e profissionais de design e design de superfície. Depois, ela seguiu para indústrias têxtil e cerâmica, interessadas em projetos para superfície. E, por fim, realizou cursos de extensão, modo no qual era aceita no âmbito acadêmico. Essas estratégias foram efetuadas simultaneamente, e somadas à rede de contatos que a designer possui, possibilitaram que ela contornasse, de alguma forma, os obstáculos que a impediam, e impedem, de atuar na docência.

Sobre essa vivência, refletimos sobre os circuitos de formação relacionados às práticas do design de superfície, que circulam e acontecem em instâncias diversas, formais e informais. O aprendizado pode passar pela universidade, mas não necessariamente. Renata aprendeu técnicas de produção têxtil em curso livre de tecelagem no Atelier Elisabeth Rosenfeld<sup>18</sup> nos anos 1966 e 1967, posteriormente ingressou no IADÊ, do qual saiu sentindo-se plenamente capacitada para trabalhar profissionalmente.

O fato de sua atuação como docente acontecer em estúdios, em espaços de produção, em eventos, remeteu-nos ao texto de Rubino (2010) que, ao contar sobre as trajetórias de Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi, evidenciou o aprendizado dessas mulheres para o mercado de trabalho acontecendo também em eventos e espaços não necessariamente formais, a contrapelo.

Charlotte e Lina enfrentaram o dispositivo de interdição que Simioni (2007a) descreveu e nesse outro circuito de formação tiveram acesso ao conhecimento. Situação que observamos também na trajetória de Renata, em dois momentos diversos, quando ela estava aprendendo e quando ela atua no ensino. Vemos formas de resistir e reinventar práticas de uma atividade profissional, o design de superfície, como prática não somente institucionalizada mas também diversa, e potente na arena de disputas do design.

## DESIGN DE SUPERFÍCIE: EMBATE E PRESTÍGIO

Nos Estados Unidos, Renata teve contato com o termo *surface design*, empregado para “definir todo projeto elaborado por um designer, no que diz respeito ao tratamento e cor utilizados numa superfície, industrial ou não” (RUBIM, 2004, p. 21). Em seu livro “Desenhando a Superfície”, ela relatou que no Brasil o termo não era conhecido quando iniciou o uso em sua tradução literal: design de superfície. Sobre essa época explicou:

---

18 Espaço de prática e ensino da arte têxtil, criado pela artista alemã Elisabeth Rosenfeld. Natural de Flensburg - Alemanha, Elisabeth veio para o Brasil em 1927. Residiu em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, até se estabelecer em Gramado. Em 1965, registrou a firma “E.Rosenfeld” e fundou a empresa “Artesanato Gramadense Ltda” na qual desenvolvia produtos têxteis e mobiliário. Faleceu em 1980. Em sua homenagem, a cidade de Gramado inaugurou o Teatro Elisabeth Rosenfeld, palco de eventos culturais e educativos. Referência: GRAMADO, 2021.

quando eu comecei a falar sobre design de superfície no Brasil, que foi quando foi falado pela primeira vez aqui, eu fui super taxada de (...) falar de um design totalmente cosmético, superficial, desnecessário, eu tive muito tempo que (...) dizer que "design de superfície não é superficial", eu usava essa frase. Hoje uso muito essa coisa da pele, para as pessoas entenderem mais (RUBIM, 2017).

A fala de Rubim contém questões interessantes como: o que é entendido por design no Brasil; o tipo de design reconhecido e valorizado é excludente em relação a algumas práticas; a reprodução e persistência da deslegitimação de alguns artefatos, materiais e processos de produção na história do design; por fim, o modo depreciativo que sujeitos atuantes nessas práticas tendem a ser tratados e tratadas.

O trecho permite discutir a ideia de design industrial e o que se entendia por este termo. A crítica materializada nos termos cosmético e superficial é importante para refletir sobre os preceitos modernistas que eram propagados na prática profissional e na formação universitária nos anos 1960 no Brasil. Cardoso (2005) critica as ideias que relacionam o funcionalismo ao bom design. O "novo paradigma de ensino e exercício da profissão, o qual corresponde hoje àquilo que entendemos por design neste país" (CARDOSO, 2005, p. 11) foi instaurado por volta dos anos 1960, baseando-se em uma prática de design modernista.

Em seu texto, o autor explicita como aspectos da história do design feito no Brasil foram apagados e desconsiderados a partir da imposição do movimento modernista e suas dicotomias forma e função, design de produto e design gráfico, aparência e uso, arte e design, mercado e sociedade. Cardoso (2005, p.11) explicita que esses conceitos atuaram para limitar o que poderia ser tido como design. Filiados a um processo longo de institucionalização e aos interesses do poder público – inserir o Brasil em um novo sistema econômico mundial –, foram propagados na prática profissional e na formação universitária.

Essas questões atravessam as experiências de Renata Rubim em sua área de atuação e suas relações com a comunidade profissional a qual pertence, o embate para se fazer ouvida e levada a sério em alguns espaços foi uma constante e um processo de construção do entendimento sobre o design de superfície no Brasil. Em contraste com essa realidade, é importante documentar destaques de sua atuação profissional em relação ao projeto de design de superfície em parcerias. Dos anos 1990 a 2010, ela formou uma rede de empresas de grande porte com as quais pôde criar para uma ampla diversidade de superfícies.

São elas: Tramontina (1996) com a qual fez projeto de superfície para capas de catálogos; Sanremo (2002 a 2007), prestando assessoria de superfícies e cores; Porcelanas Vista Alegre (2002 a 2010) com design de superfície para linhas Carrefour, Ponto Frio, Brickell, Zaffari e Camicado; Termolar (2005 a 2008); Redibra para Coca-Cola (2002); Saccaro (2007) com projeto para têxtil; Grendene (2011), design de superfície e cores para a linha Gisele Bündchen; S.C.A (2011 a 2013) com cores e design de superfície para produtos; e Oca Brasil (2015 e 2016) projeto das coleções de revestimento em madeira Tropicália e Brasileira.

Em sua trajetória, Renata conquistou outro âmbito de legitimação no design de superfície: prêmios e o convite para participação em bienais de design. Junto à empresa Coza,

ganhou o Prêmio Idea/Brasil em 2009, Bronze na categoria Ecodesign com a Linha Coza Native para utensílios de mesa. Trata-se de um projeto desenvolvido em parceria com Cristina Zatti e Graziella Prando, no qual criaram texturas alto-relevo baseadas em elementos da natureza para os utensílios com formas orgânicas.

Com a Solarium Revestimentos, empresa de Porto Alegre com a qual tem parceria desde 2006, conquistaram prêmios com projetos de design de superfície para pisos e revestimentos cimentícios. Primeiro com o Piso Ellos em 2008 – feito em parceria com a designer Débora Lacroix –, foram reconhecidas com o Prêmio Bornancini e com o convite para participar da III Bienal Brasileira de Design, em Curitiba - PR, em 2010. Para esse evento também foram selecionados os pisos cimentícios, Permeare e Praga.

Três anos depois, os Revestimentos Catavento e Due, e o Piso Praga receberam o Prêmio *Design Excellence Brazil*. No ano seguinte, o Revestimento Catavento e o Piso Praga foram premiados com o *IF Product Design Award*. E por fim, em 2014, novamente o *IF Product Design Award* com o projeto do Cobogó Atoll.

Em 2011, para o *Stgo. Diseño Bienal Creativa Latino Americana*, realizada no Chile, foram selecionados os projetos: *Necessárias*, em parceria com a Coza (utensílios polímeros); o *Tapete Terra Brazilis*, em parceria com a Jasmim Tapetes; e os projetos *Catavento* (revestimento cimentício), *Ellos* e *Permeare* (pisos cimentícios), em parceria com a Solarium Revestimentos.

Para a IV Bienal Brasileira de Design, realizada em Belo Horizonte - MG, em 2012, novamente foram selecionados projetos com a Solarium Revestimentos, porém, neste caso, foram o *Atoll* (cobogó) e o *Ilusione* (revestimento cimentício). Ainda sobre projetos em parceria com a Solarium Revestimentos, foi convidada a participar com o *City* (revestimento cimentício) das Bienais ibero-americanas de design de 2012 e 2013, em Madri e São Paulo respectivamente.

A concentração de prêmios e convites para participação em bienais de design em um período de seis anos, com projetos com certas características, provocam reflexões sobre as tipologias de artefatos e a hierarquia de qualificação dos mesmos. Ambos os projetos em parceria com a Coza envolvem texturas em alto relevo para utensílios feitos com material polímero; os desenhos não alteram a cor das superfícies, mas sim adicionam a elas qualidades táteis e ópticas, qualidades sensoriais.

Em relação aos projetos com a Solarium Revestimentos, existe também a questão da construção de texturas em alto relevo, formas geométricas simples, mas projetadas para fornecerem uma pluralidade de opções de uso e encaixes, ampliando os desenhos nos *rapports*, formas geométricas simples que com diferença de espessura em uma das bordas proporcionam relação de luz e sombra e movimento. Todas em material cimentício e predominantemente em cores neutras – cinza ou branco.

É curioso e está em diálogo com a teoria apresentada, que a maioria dos trabalhos legitimados nessas instâncias e reconhecidos como design de qualidade estejam relacionados às superfícies polímeras e cimentícias. Apenas um projeto em superfície têxtil foi premiado

nessas instâncias, nesse período.

Os projetos mais premiados foram os para revestimentos e seus usos se dão em ambientes externos. Esses fatos suscitam reflexões sobre a permanência de hierarquias de valores para as tipologias de artefatos (e superfícies) considerados pertinentes ao design de maior valor; sobre relações de hierarquia entre público e privado, o que é produzido para consumo e uso em qual instância; sobre o reconhecimento das profissionais projetando para superfícies que não são classificadas como pertencentes à esfera feminina, classificação essa reproduzida no senso comum e em instâncias institucionais do design.

## CONSIDERAÇÕES

O presente artigo teve como indagações iniciais uma investigação sobre as contribuições das mulheres para o campo do design de superfície no Brasil e as maneiras como trajetórias de mulheres no design foram documentadas. Apresentamos como objetivo uma reflexão sobre as relações entre a história das mulheres e uma história da prática do design de superfície feito no país, pois entendemos como importante a problematização de uma historiografia canônica do design, centrada apenas em alguns sujeitos históricos.

Para tanto, recorreremos a narrativas sobre a trajetória de uma designer de superfície de renome, Renata Rubim. Tendo por base os arquivos pessoais da designer, sobretudo em entrevista apoiada na História Oral, foi possível mapear e reconstruir algumas experiências de aprendizado e de trabalho. Para a análise, sistematizamos os temas presentes na entrevista, a saber, biografia de família, formação, aprendizado, trabalho e design. Destacamos, na sequência, as articulações elaboradas entre a teoria à qual nos filiamos e a trajetória de Renata.

Vivenciar a atuação de sua mãe como uma mulher empresária persistente, responsável pelo restauro, reabertura e manutenção de um espaço cultural durante quatro décadas foi uma importante lição para seu repertório. O fato de ter tido o apoio da família em sua escolha por estudar no Instituto de Arte e Decoração (IADÊ), por meio da compreensão dos pais e da acolhida de primos e avós residentes na cidade de São Paulo, contribuiu para que Renata se formasse e se sentisse pronta para atuar no design. Sua formação também foi influenciada pela família na ida para os Estados Unidos, quando o fato de ser mulher e mãe pautou a escolha da cidade, da escola e conseqüentemente do tipo de formação que ela teve.

Utilizar o termo “design de superfície” para definir sua atuação profissional foi uma questão de enfrentamento, principalmente no início, quando vista com preconceito por pessoas pertencentes às práticas do design. Os projetos para superfícies eram considerados superficiais, fúteis, cosméticos. O contexto de estudo e produção de design no Brasil na época em que ela começa a se definir como designer de superfície está relacionado às práticas modernistas, à valorização da função e diminuição da importância da forma, principalmente daquela com qualquer proposta de ornamentação ou de projeto destacando as qualidades

sensoriais da superfície.

Estabelecia-se uma disputa de poder que desvalorizava e naturalizava desigualdades entre os tipos de práticas de design. Os artefatos considerados fúteis foram importantes componentes na construção do mundo moderno, e as mulheres designers participaram ativamente desse processo. Geralmente tal participação se dava no projeto e produção de artefatos cujos usos eram indicados para o espaço doméstico, em um primeiro momento.

Não necessariamente os projetos de Renata envolviam a decoração da superfície. A ela interessava, e interessa, a criação de superfícies em projetos bidimensionais e tridimensionais, incluindo aqueles em que a superfície é o próprio produto. Essa concepção era difícil de ser compreendida naquela época por outros designers, que não haviam vivenciado o que Renata estudou no setor de *surface design* na *Rhode Island School of Design*. Também havia o contexto sócio-histórico brasileiro em que o design era visto como projeto racional e funcional de produtos.

Em conformidade com a teoria apresentada, a hierarquização da tipologia de artefatos é vista na trajetória de Renata, pois o design de superfície foi entendido pela comunidade profissional de design como tendo menor valor em comparação às outras áreas do design. Essa hierarquia também existe nos tipos de designers que são mais reconhecidos, como por exemplo os designers que projetaram móveis modernistas, estando as e os designers de superfície em um lugar subalternizado.

Rubim se apodera desse lugar e se dedica a modificar a compreensão sobre a profissão e as práticas. Atuou e atua em projetos de design para superfícies bidimensionais e tridimensionais, em que estabelece modos e estilos de desenhos e se constitui uma profissional de referência no país. Presente no design de superfície como designer, especialista, consultora, palestrante e professora.

A designer interveio nos constrangimentos e impedimentos existentes em sua trajetória, reinventou-se, negociou e resistiu às dinâmicas que lhe foram apresentadas. Os preconceitos de valor acerca do decorativo, das artes decorativas e do design de superfície foram, em alguns momentos, modificados por ela, acessando primeiramente setores que poderiam entender a relevância de seus conhecimentos, como as empresas têxteis, por exemplo.

Em outros momentos, ela persistiu no contato com empresas de outros setores, propondo parcerias em que convenceria empresas sobre a eficácia de um projeto que considerasse a potência sensorial e simbólica da superfície. Com o passar do tempo e o aumento da sua rede de empresas parceiras recorrentes, Renata conquistou certa independência e liberdade de trabalho.

Registrar histórias sobre os modos de fazer de mulheres é uma grande contribuição. Em contraste com uma visão crítica da ciência hegemônica que privilegia em seus procedimentos a objetividade e a razão, consideramos importante a inclusão da subjetividade, da experiência vivida, as emoções, o cotidiano. Intentamos a não exclusão do dito, do vivido e a legitimidade da experiência nesta forma de fazer pesquisa científica.

Posicionamo-nos contra o apagamento das mulheres na história do design, importa



escutar o que as designers têm a contar. Pretendemos pesquisar, escrever, registrar e fazer circular pesquisas sobre elas para que a história do design ou das artes do fazer possam ser mais plurais. Possam ser compreendidas como narrações sobre as diferentes formas e atores sociais que fazem material o cotidiano, assim como fazem do cotidiano seu material de trabalho. Entendemos as limitações desse artigo e da dissertação da qual este estudo retira os dados, mas consideramos este um movimento para um alargamento da história do design.

Por fim, esperamos que a leitura deste artigo inspire projetos de pesquisa sobre tantas outras mulheres brasileiras atuantes em áreas relacionadas ao design de superfície, como Goya Lopes, Heloisa Crocco, Mirthes Bernardes, Maria Henriqueta Gomes, Marizilda Menezes, Reinilda Minuzzi, Bete Paes, Joana Lira, Calu Fontes, Mônica Nador, Helen Rödel, Alice Prina, Adriana Ferraz, Clarisse Romeiro, Marina Oliveira, Naia Ceschin, Luiza Normey, Celina Godoy, Isabela Andrade, Daniela Brum, Cilene Estol, Bruna Bastos, Ivone Rigobello, Julia Vidal, ...

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos à CAPES pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa, e à Renata Rubim pela generosidade e disponibilidade em participar da pesquisa.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 2a Ed. São Paulo: FGV, 2004.

ARTEX S/A. **Site**. Disponível em: <<https://artex.com.br>>. Acesso em: 14 de nov. 2021.

BERGMANN FILHO, Juarez. **Artífices, artifícios e artefatos**: narrativas e trajetórias no processo de construção da rabeça brasileira. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal do Paraná, 2014.

BONIFÁCIO, Bruna Carmona. **Experiências de mulheres no design de superfície**: narrativas sobre trabalho e trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim. 2019. 197f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/62072>. Acesso em: 6 maio. 2022.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy: Towards a feminist analysis of women and design. **PAD: Pages on Art and Design**, 8, 1986. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.2307/1511480/>>. Acesso em 29 nov. 2021

CARDOSO, Rafael (org.). **O Design Brasileiro Antes do Design: Aspectos da História Gráfica**, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMPI, Isabel. **El diseño de producto en el siglo XX**. Un experimento narrativo occidental Tesis. Universitat de Barcelona, 2016. Disponível em: <[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/102327/7/ICiV\\_2de8.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/102327/7/ICiV_2de8.pdf)>. Acesso em 20 nov. 2021.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Narrativas sobre o processo de modernizar-se:** uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. Tese (Doutorado Ciências Humanas) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. "É a vida. É a minha vida." As circulações de significados na narrativa biográfica de Goya Lopes. **IX ENPECOM / VI RELAIIP / II CONSUMO SUL.** Curitiba, 2017.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. **Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989.** Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2021.  
FRANÇA, Maureen Schaefer. Design Têxtil: memória das subversões dos limites de gênero no início do século XXI. **MODA DOCUMENTA:** Museu, Memória e Design 2016. Anais do 3o. Congresso Internacional de Memória, Design e Moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, Ano III. v. 01, 2016, [p. 65 - 79]. ISSN: 2358-5269

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord). **Usos & abusos da história oral.** 8a Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006.

FORTY, Adrian. **O Lar. Objetos de Desejo:** Design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GRAMADO. Elisabeth Rosenfeld. **Site.** Disponível em: <<https://www.gramadosite.com.br/cultura/artigo:33623>>. Acesso em 25 nov. 2021.

HERING. **Site.** Disponível em: <<https://www.hering.com.br/sobre-a-marca>>. Acesso em 3 jun. 2022.

IEA USP. Ricardo Ohtake. **Site.** Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/pessoas/perfil-ricardo-oh-take>>. Acesso em 25 nov. 2021.

ITAÚ CULTURAL. Ruy Ohtake. **Site.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200341/ruy-oh-take>>. Acesso em 25 nov. 2021.

ITAÚ CULTURAL. Sérgio Ferro. **Site.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9336/sergio-ferro>>. Acesso em 25 nov. 2021.

ITAÚ CULTURAL. Wesley Duke Lee. **Site.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3154/wesley-duke-lee>>. Acesso em 25 nov. 2021.

JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord). **Usos & abusos da história oral.** 8a Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006.

MANZINI, Ezio. A pele dos objetos. **Ottagono**, n. 87, p. 39-55, dez. 1987.

MANZINI, Ezio. **A matéria da invenção.** Lisboa: Centro Português de Design, 1993.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre cultura material. São Paulo: Zahar, 2013.

MONTERO, Rosa. **História de Mulheres.** Editora: Pocket Ouro, 1995.

MÜLLER, Caroline. **(In) vestindo histórias:** o processo de patrimonialização do acervo de indumentária do movimento tradicionalista gaúcho (MTG) de Porto Alegre - RS (2003- 2015). Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal do Paraná, 2016.

- PEREIRA, Rodrigo Mateus. **Histórias da luteria de guitarras elétricas**: memória e trabalho nos anos 1960 em São Paulo. Tese (Doutorado em Design) – UFPR, 2019.
- PERROT, Michele. Práticas da memória feminina. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v.9 nº18. pp.09-18. ago.89/set.89
- PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- PIRES STEPHAN, Auresnede. **O ensino de projeto de design no Curso Colegial de Desenho de Comunicação Iadê**: No período de 1969 a 1987 – Um olhar reflexivo da sua existência. Tese (Doutorado em Design) – Universidade de São Paulo, 2019.
- QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org). **Design & cultura material**. 1. Ed. Curitiba: Ed: UTFPR, 2012.
- RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes (org). **Cultura Histórica em Debate**. São Paulo: UNESP, 1995.
- RUBIM, Renata. **Site**. Disponível em: < <https://renatarubim.com.br>>. Acesso em: 07 dez. 2021.
- RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície**. São Paulo: Edições Rosari, 2004.
- RUBINO, Silvana. Corpos, cadeiras, colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. Cadernos **Pagu** [online]. 2010, n.34, pp.331-362. ISSN 1809-4449.
- RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de Superfície**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.
- SANTOS, Marinês Ribeiro dos. 2015. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975). **Caderno a Tempo**: Histórias em arte e design. Barbacena: EdUEMG, vol.2, 2015, p.25-45.
- SANTOS, Marinês Ribeiro dos; MATSUDA, Marco Takashi. A invisibilização das mulheres na historiografia do design: algumas considerações a partir da crítica feminista. **Anotação de apresentação de trabalho**. 12º Algures - Semana Acadêmica de Design da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2017.
- SCOTT, Joan Wallach. História das Mulheres. In. BURKE, Peter (org). **A escrita da História**. Novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992. p.63-95.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação & Realidade**, vol. 20, n. 2, p. 71-99, jul-dez. 1995.
- SERGIO RODRIGUES ATELIER. Biografia. **Site**. Disponível em: <<https://sergiorodriguesatelier.com.br/biografia>>. Acesso em 25 nov. 2021.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do IEB**, n 45, p. 87-106, set 2007a.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Das belas artes às artes aplicadas: a experiência suíça de Regina Gomide Graz (1913-1920). In: **XXVI Colóquio CBHA**, Salvador, 2007b.
- TABACOW. **Site**. Disponível em: <<http://www.tapetestabacow.com.br/empresa.asp>> . Acesso em: 14 nov. 2021.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Fazer é pensar, pensar é fazer:** O trabalho e os artefatos na Fábrica Zeferino, Novo Hamburgo, RS. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2014.

TOK & STOK. **Site.** Disponível em: <<https://www.tokstok.com.br/empresa/sobre-a-tokstok>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

XAVIER, Aline Souza. **Em poder(a) das câmeras:** representação e discurso através das lentes de cineastas negras. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2019.

## Entrevista

RUBIM, Renata. Entrevista concedida. Porto Alegre, RS. Novembro de 2017.



# UM OLHAR SOBRE O PAPEL SOCIAL DO DESIGN GRÁFICO DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR NO BRASIL (1964-1985)

## A LOOK AT THE SOCIAL ROLE OF GRAPHIC DESIGN DURING THE CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP IN BRAZIL (1964-1985)

André Matias Carneiro<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-1638-0688>

Maria Regina Álvares Correia Dias<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-7673-0611>

Marcelina das Graças de Almeida<sup>3</sup>


 <https://orcid.org/0000-0001-5174-0103>

Recebido em: 13 de dezembro de 2021.

Primeira revisão: 05 de março de 2022.

Revisão final: 05 de junho de 2022.

Aprovado em: 05 de junho de 2022.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.14789>

1 Doutorando (bolsista CAPES) no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (PPGD - UEMG), com projeto em memória gráfica. É mestre em design pela mesma instituição. Integra o grupo de pesquisa 'Centro de Estudos em Teoria, Cultura e Pesquisa em Design' (C&T Design - UEMG) desde 2018. Graduado em Design pela Universidade do Estado da Bahia (2017) com período sanduíche na Irlanda (2014-2015), onde estudou Visual Communication no IADT - Dun Laoghaire. Mantém projeto pessoal intitulado PEXAFEMA, voltado para a produção de ilustrações e artefatos gráficos. Áreas de pesquisa: ilustração, design emocional, linguagem visual, design editorial, memória gráfica e design gráfico socialmente engajado.

2 É graduada em Design Industrial pela FUMA/MG, mestrado em Engenharia de Produção e doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento na UFSC. É professora nos cursos de graduação, mestrado e doutorado da Escola de Design da UEMG, onde também coordena o Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa (T&C Design). Áreas de pesquisa: História do design em Minas Gerais; Materiais, linguagem e design; Teoria, cultura e pesquisa em Design; Métodos e inovação em Design; Ergonomia, usabilidade e I

3 Graduação em História, Mestrado em História e Doutorado em História (2007) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), realizado por meio de bolsa sanduíche concedida pela CAPES em parceria com a Universidade Portucalense Infante Dom Henrique, Porto, Portugal. Docente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG). Coordenadora do ASI - Arquivo de Som e Imagem, situado no Centro de Estudos em Design da Imagem da Escola de Design, UEMG. Experiência docente na área de História e Filosofia, atuando na investigação dos seguintes temas: história da cultura e arte, memória e história das cidades e metodologia de pesquisa e história do design e cultura material.

**RESUMO:** Ao estudar o contexto sociopolítico brasileiro entre 1964 a 1985, este artigo, enquanto pesquisa em história do design, contribui com conhecimentos sobre manifestações gráficas oposicionistas produzidas durante a ditadura civil-militar. O estudo se enquadra na linha de pesquisa em memória gráfica e se deu a partir da análise de três artefatos representativos da época, com o propósito de indicar como a comunicação e linguagem visual, por meio dos elementos estético-formais e simbólicos, transmitem mensagens de cunho socio-político-ideológico de modo assertivo e responsável.

**ABSTRACT:** By studying the Brazilian sociopolitical context between 1964 and 1985, this paper, as research in the history of design, contributes with knowledge about oppositional graphic manifestations produced during the civil-military dictatorship. Adopting the line of research in graphic memory, analyzes are made of three representative artifacts of the time, aiming to indicate how communication and visual language, through aesthetic-formal and symbolic elements, transmits messages of a socio-political-ideological nature in an assertive and responsible manner.

**Palavras-chave:** design gráfico socialmente engajado; ditadura civil-militar; memória gráfica; história do design brasileiro.

**Keywords:** socially engaged graphic design; civil-military dictatorship; graphic memory; history of brazilian design.

## Introdução

Os estudos em história do design, especialmente aqueles desenvolvidos sob a ótica da memória gráfica, baseiam-se em investigações de artefatos comunicacionais e pictóricos produzidos no passado, com vistas a entender particularidades de um contexto socio-histórico específico (FARIAS, 2017; VERISSIMO; CAMPELLO, 2019). Nesse cenário, este artigo avalia como as manifestações gráficas produzidas no período da ditadura civil-militar no Brasil participaram, ativamente, de utopias e discursos carregados de reivindicações sociais, ligados a uma parcela da população que discordava do regime.

De acordo com Cardoso (2008), o campo de pesquisa em história do design deve priorizar a "abertura de novas possibilidades que ampliem os seus horizontes, sugerindo a partir da riqueza de exemplos do passado, formas criativas e conscientes de se proceder no presente" (CARDOSO, 2008, p. 19). Nesse sentido, a trajetória do design é marcada pela divulgação de textos e proposições teóricas que discutem o papel do designer na sociedade, contestam o próprio sistema produtivo ligado à lógica do consumo e propõe caminhos para uma atuação mais consciente, conforme Cardoso (2008). Segundo o autor, nas décadas de 1960 e 1970, torna-se conhecida uma parcela considerável dessas propostas, incluindo livros de autores como Vance Packard<sup>4</sup> (1914-1996) e Victor Papanek<sup>5</sup> (1923-1998). Somam-se

---

4 Foi um jornalista e crítico social norte-americano, autor de livros como *The Hidden Persuaders* (1957) e *The Naked Society* (1964), ambos com linguagem abertamente contrária às estratégias capitalistas de incentivo ao consumismo. Vance Packard entendia o consumismo como um ataque ao tradicional *American Way Of Life*.

5 Victor Josef Papanek foi um designer e educador que advogou sobre a responsabilidade social e

a esses textos, novos referenciais que ganham notoriedade desde a década de 1990, os quais endossam discussões sobre a capacidade do design gráfico em comunicar mensagens sociopolíticas de forma crítica e responsável (ARMSTRONG, 2019).

Conforme Armstrong (2019), entre 1990 e 2000, emergiu um movimento favorável à maior responsabilidade social, que contou com designers gráficos preocupados em refletir sobre os perigos da cultura do consumo. Tais reflexões avolumaram-se quando questões relacionadas à globalização e crise ecológica, acompanhadas por mudanças na comunicação, economia, política e cultura, passaram a ser entendidas como fatores fundamentais aos projetos da área (BRAGA, 2011). Portanto, ao entender que antes do surgimento e consolidação dessas discussões o design gráfico já era utilizado para comunicar mensagens de cunho socialmente engajado, tem-se o período entre 1964 a 1985 no Brasil, um exemplo de momento histórico que suscitou significativa produção de material gráfico permeado por mensagens ligadas aos acontecimentos político-sociais da época. De acordo com Crespo (2018), considerando que os militares exerceram uma acirrada censura sob a imprensa escrita que vinha sendo produzida, novas manifestações alternativas, sobretudo com apelo visual, passaram a ocupar lugar preponderante.

Esta pesquisa fundamenta-se em referencial teórico sobre o contexto abordado e suas implicações nas artes, cultura e meios de comunicação, juntamente com estudos no campo do design gráfico social, para propor um olhar sobre a atividade do design gráfico à época, correlacionando-a com a movimentação política e social que ocorria. Na construção desta perspectiva, são elucidadas questões sobre o posicionamento político de designers, artistas visuais e outros profissionais, bem como sobre a linguagem gráfica descrita por exemplos representativos de ilustrações, capas de disco e periódicos alternativos. Para as investigações, têm-se as proposições do pesquisador em design e comunicação visual André Villas-Boas (1963-2021) sobre os aspectos estético-formais e funcionais-subjetivos (simbólicos) do design gráfico como parâmetros norteadores, em Villas-Boas (2007).

## Ditadura civil-militar no Brasil, censura e repressão aos movimentos de oposição

A trajetória do Brasil é marcada por momentos distintos em que o autoritarismo se fez notório. Segundo Schwarcz (2019, p. 207), este é um “país de passado violento, cujo lema nunca foi a “inclusão” dos diferentes povos, mas sobretudo a sua ‘submissão’, mesmo que ao preço do apagamento de várias culturas”. Tem-se na ditadura civil-militar, contextualizada no período entre 1964 a 1985, um exemplo recente desse passado autoritário, com militares à frente do comando do país. Deste modo, ao entender que as manifestações gráficas sofrem influências diretas do contexto socio-histórico no qual estão inseridas, com consequências na sua visualidade, meios de produção, disseminação e direcionamento das

ecológica do design de produtos, ferramentas e infraestruturas. Suas ideias acerca do design como uma atividade política foram apresentadas no livro *Design for the Real World*, originalmente publicado em 1971.

mensagens, faz-se importante compreender o momento histórico que norteia o presente estudo.

De acordo com Aarão Reis Filho (2014), a instauração da ditadura em 1964 foi resultado de complexas movimentações que estavam ocorrendo tanto internamente quanto em outros países da América Latina e do mundo, especialmente Cuba. Pairava no Brasil um “Grande Medo” em relação a um suposto tempo de caos e desordem que estava por vir, o qual seria pautado pela subversão dos princípios e valores vigentes (AARÃO REIS FILHO, 2014).

O nacional-estatismo brasileiro levaria, também, como em Cuba, à *comunização* do Brasil? Não seria esse um resultado inevitável, considerando-se o protagonismo crescente das reivindicações sociais? Mobilizavam-se dinheiros, espadas e terços para esconjurar a hipótese (AARÃO REIS FILHO, 2014, p. 37 – 38).

Conforme Starling (2015), principalmente os setores da classe média, com aversão ao crescente protagonismo dos trabalhadores urbanos e rurais na história republicana do país, apoiaram o golpe militar no Brasil, temendo que os processos de distribuição de renda e de poder afetassem suas tradicionais posições e privilégios. Foi nesse clima que, em 30 de março de 1964, o general Olympio Mourão Filho (1900-1972) ordenou a partida de seus soldados, sediados em Juiz de Fora (MG), em direção ao Rio de Janeiro, a fim de tomar o poder, e, conseqüentemente, suscitar a derrocada do então presidente João Goulart (1919-1976). Alicerçada por esta movimentação e outros acontecimentos, a ação golpista foi vitoriosa em 1º de abril daquele ano, praticamente sem resistência. A partir daí, o país ingressara numa longa ditadura (AARÃO REIS FILHO, 2014; ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985).

Schwarcz (2019) aponta que o golpe militar ganhou corpo e apoio de parte da população civil ao alegar que a corrupção e o comunismo, bem como a subversão individual e do Estado, seriam combatidos. Contudo, outras características do governo chamaram atenção no cenário internacional, tais como: a violência utilizada pela censura para reprimir movimentos de oposição e o uso da tortura como política de estado. Segundo estudos da Arquidiocese de São Paulo, publicados no livro *Brasil: nunca mais* (1985, p. 203), “o emprego sistemático da tortura foi peça essencial da engrenagem repressiva posta em movimento pelo Regime Militar”.

A poeta e artista visual Marlene Crespo, presa pelos militares em 1973 e torturada na Operação Bandeirantes (DOI-Codi<sup>6</sup>), enfatiza que, desde o início da ditadura, montou-se uma abrangente logística de repressão política, com vistas a garantir o exercício do poder absoluto pelas Forças Armadas (CRESPO, 2018). Ainda de acordo com Crespo (2018), qualquer que fosse o tipo de oposição ao regime, promovida por partidos políticos, sindicatos, imprensa, artes ou outros campos da cultura, toda e qualquer ação contrária era submetida à censura e intervenção.

---

6 Destacamento de Operações de Informações (DOI) – Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), organismos encarregados da execução da repressão.



Ao discutir o cenário brasileiro de 1968, Rodrigues (2007) destaca que após quatro anos do golpe, a volta da democracia parecia distante. O autor ressalta, no entanto, que em meio ao endurecimento da censura aos meios de comunicação, espalhavam-se manifestações contrárias ao regime, com diferentes formas e linguagens. Melo (2008) aponta que, tanto na cultura quanto nas artes, os anos 60 foram movimentados, sendo perpassados pela censura e por ânimos acirrados. Na visão do autor, “misturar política e cultura foi a marca da época. A arte foi amplamente adotada como instrumento de militância social” (MELO, 2008, p. 34).

Foi nessa conjuntura que Rogério Duarte (1939-2016), importante designer gráfico, cujo os trabalhos em capas de disco serão discutidos mais à frente, foi preso em abril de 1968, juntamente com o seu irmão (RODRIGUES, 2007). Santos (2015) reforça que ambos foram detidos no Rio de Janeiro por agentes do DOPS<sup>7</sup>, local onde permaneceram por uma dezena de dias. Lá eles foram torturados com choques, socos, pontapés, sofreram algumas queimaduras, e, “além das agressões físicas, Rogério e seu irmão sofreram forte pressão psicológica dos agentes que buscavam um depoimento que os levassem a outras prisões, outros nomes” (SANTOS, 2015, p. 66).

O trabalho de Rogério Duarte nas capas de discos representa material gráfico conhecido e incorporado no imaginário brasileiro. Grande parte esteve relacionada ao movimento Tropicalista, apontado por Rodrigues (2006) como o “último grande arauto cultural e político”, o qual surgiu em 1967 e influenciou toda uma geração, abrindo caminhos para os cenários musical e estético. As capas de disco à época eram como reflexos e traduções de um período de “poucas alegrias e muitas tristezas, mas de enorme criatividade” (RODRIGUES, 2006, p. 75).

Apesar disso, a criatividade Tropicalista não foi suficiente para escapar da repressão, e, em “dezembro de 1968, duas semanas após a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5<sup>8</sup>), que radicalizou o cerceamento da sociedade brasileira, os criadores da Tropicália, Caetano Veloso<sup>9</sup> e Gilberto Gil<sup>10</sup>, são presos e expulsos do Brasil” (RODRIGUES, 2006, p. 78). A partir do AI-5, “o controle sobre a imprensa passou a ser completo. O governo podia suspender

---

7 Departamento de Ordem Política e Social.

8 Ato decretado pelo general Costa e Silva (1899-1969) em 13 de dezembro de 1968. Neste dia, os parlamentos foram fechados por tempo indeterminado, o estado de exceção (ditadura) foi reinstaurado e as margens de liberdade e críticas políticas foram reduzidas a zero, como aponta Aarão Reis Filho (2014).

9 Nasceu em 7 de agosto de 1942, em Santo Amaro, Bahia. É músico, cantor, produtor, arranjador e escritor. Em 1968, diante do endurecimento da ditadura militar, compôs “É Proibido Proibir”, e, pouco tempo depois, foi preso pelo regime autoritário e partiu para o exílio político em Londres, onde lançou o disco *Caetano Veloso* (1971).

10 Nasceu em 26 de junho de 1942, em Salvador, Bahia. É cantor, compositor, multi-instrumentista, produtor musical, além de ter sido ministro da Cultura do Brasil, entre 2003 e 2008. Assim como ocorreu com o seu companheiro de Tropicália, Gil também sofreu com as intransigências da ditadura, tendo partido para o exílio em Londres em junho de 1969. Nesse contexto, Gilberto Gil e Caetano Veloso só voltaram a morar no Brasil em 1972.

os direitos políticos de qualquer cidadão pelo prazo de dez anos. As restrições também se aplicavam à música popular brasileira, nada podia ser veiculado sem aprovação” (RODRIGUES, 2008, p. 208).

Nesse momento, os veículos de imprensa de cunho oposicionista que se mantiveram na resistência também sofreram com a violência da ditadura. Crespo (2018) conta que a imprensa escrita – revistas; jornais - tinha mais importância, principalmente em termos de número e profundidade, do que a divulgação falada. Conseqüentemente, nenhum livro, revista ou jornal era disseminado sem antes ser liberado oficialmente, e, para escapar do corte, muitos autores tentavam se expressar de forma mais amena nos escritos sujeitos à censura (CRESPO, 2018). Kucinski (1991, p. 5) ressalta que durante a ditadura, “nasceram e morreram cerca de 150 periódicos que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar. Ficaram conhecidos como imprensa alternativa ou imprensa nanica”. No decorrer do período, porém, “apenas cerca de 25 jornais, nascidos de articulações mais densas, tiveram vida relativamente longa, de até cinco anos” (KUCINSKI, 1991, p. 12). Mesmo com a profusão de propostas editoriais, projetos gráficos, diversidade temática, regional e ideológica, nenhum dos impressos sobreviveu com seus traços originais ao regime autoritário que combateram (KUCINSKI, 1991).

Entre os principais fatores que influenciaram no pequeno número de jornais que tiveram trajetórias mais longas está, justamente, a excessiva violência empregada pelo regime para com os meios de comunicação e os profissionais da imprensa. Em levantamento realizado pela Arquidiocese de São Paulo (1985), os jornalistas estavam entre os seis setores sociais que mais sofreram ações penais vindas do Regime Militar, juntamente com sindicalistas, estudantes, políticos, religiosos, e, ainda, militares contrários às medidas autoritárias. Acusavam-se os jornalistas réus por criticarem o Regime Militar ou autoridades constituídas, alegando que incitavam o “ódio entre as classes” e a “animosidade contra as Forças Armadas”. Fica evidente, no entanto, que o intuito era “coibir o direito de informar, o direito de criticar e o direito de discordar” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 144).

## Design gráfico socialmente engajado

Tendo em vista a proposta de analisar material gráfico produzido e disseminado em um contexto histórico especialmente complexo, infere-se que os estudos sobre o design gráfico com responsabilidade social são essenciais para a fundamentação deste artigo. Primeiramente, diante das múltiplas abordagens do design, é imprescindível considerar as especificidades do campo gráfico. De acordo com Villas-Boas (2007, p. 27), o design gráfico se refere à uma atividade e área de conhecimento “relativas ao ordenamento estético-formal de elementos textuais e não-textuais que compõem peças gráficas destinadas à reprodução com objetivo expressamente comunicativo”. Segundo o autor, o campo delimita-se por aspectos formais, funcionais-objetivos, metodológicos e funcionais-subjetivos (simbólicos),

que têm como funções: a comunicação efetiva de dada mensagem por meio de discurso persuasivo, o incentivo a venda de determinado produto ou a orientação da leitura do receptor (VILLAS-BOAS, 2007).

Entende-se que as funções comunicacional e informativa do design são essenciais para a compreensão de peças gráficas que transmitem mensagens críticas de teor sócio-político. Os designers gráficos devem estar atentos, portanto, ao conteúdo visual discursivo de suas produções, frequentemente engajadas em comunicar e defender uma causa específica (ROCHA, 2020). Conforme indica Rocha (2020, p. 29), grande parte dos projetos envolvidos com questões sociais têm o objetivo de “fomentar a discussão por meio da divulgação de ideias que possam estimular o pensamento crítico ou até mesmo à mudança de comportamentos tidos como únicos, verdadeiros e imutáveis”.

Dessa forma, é por meio dos cartazes, anúncios de revistas, jornais, *outdoors*, produtos da indústria fonográfica, redes sociais, ilustrações, *newsletters* e outros meios gráficos alternativos como sacolas, *bottons*, intervenções urbanas e artefatos da moda que a pulverização das mensagens crítico-visuais vem ocorrendo ao longo da história do design (ROCHA, 2020). Em 1994, o professor e designer Jan Van Toorn (1932-2020), que desde a década de 1960 abordou as implicações sociais e culturais dos meios de comunicação de massa em seus trabalhos, levantou questões dessa natureza no texto *Design e reflexividade*.

A orientação social da nossa atuação enquanto designers já não é mais tão simples assim. Parecemos estar bastante satisfeitos em ganhar a vida com uma liberdade cega, o que levou à vulgarização e à simplificação das nossas tradições críticas e reflexivas. Por isso chegou a hora de voltar a exercer a nossa força imaginativa para saber como vamos lidar com a realidade comunicativa (TOORN, 1994, p. 3-4, tradução nossa).

Toorn defende uma orientação crítica na concepção de produtos da cultura material, indicando que assim o público receptor seria incentivado à uma forma mais ativa de lidar com a realidade (TOORN, 1994). O autor complementa que, “em meio a uma multiplicidade de fatores [...] que influenciam o produto, o objetivo é chegar a um método de trabalho que produza comentários em vez de apenas confirmar ficções autorreferentes” (TOORN, 1994, p. 323, tradução nossa). Tal proposição está alinhada, por sua vez, aos recentes estudos explanados por Pater (2020), que sustenta a não-neutralidade da comunicação visual. O autor enfatiza que banir imagens de cunho racista ou machista e desconsiderar o modernismo da Europa ocidental como linguagem visual neutra são passos necessários rumo a uma prática do design gráfico mais consciente, que suscite novos pensamentos. Dessa maneira, as pessoas que atuam nas mídias, principalmente onde ocorre a divulgação de mensagens visuais, precisam se tornar mais inclusivas e cientes de seus deveres políticos (PATER, 2020).

Observa-se que as preocupações do design gráfico social dizem respeito não à venda de artefatos ou serviços, mas sim a dedicadas investigações sobre possíveis consequências que os processos comunicacionais podem causar na sociedade (NEVES, 2011). Ou seja, na contramão da já consolidada ideia acerca do design como ferramenta mercadológica, as

ações desse campo devem ser reavaliadas com foco em seus resultados político-sociais. Neves (2011, p. 45) defende “o design gráfico utilizado como ferramenta de questionamento e mobilização social, dedicado à difusão de ideologias e à busca de melhoria social”. Marshall e Meachem (2010) corroboram que o design gráfico está relacionado à uma conjuntura da comunicação visual em constante mutação, acompanhada de discussões frequentes sobre fronteiras sociais e éticas que põem em pauta estereótipos visuais condenáveis relativos à raça, identidade de gênero, orientação sexual, religião, idade e deficiências físicas e mentais. Os designers têm a responsabilidade moral e legal de contemplar diretrizes éticas aplicáveis, considerando a indispensável noção acerca do público receptor e o contexto ao qual a imagem será veiculada (MARSHALL; MEACHEM, 2010).

Neves (2011, p. 60) reforça que o uso de signos visuais relacionados à discursos socialmente comprometidos em diferentes composições “evidencia a existência de padrões e particularidades na criação da linguagem gráfica de protesto e salienta a riqueza do conteúdo visual com a qual o design gráfico costuma lidar”. Além disso, Jan Van Toorn indica ser “do interesse comum a familiarização de um público mais amplo com formas de comunicação que contribuam para uma moldagem democrática da opinião mais independente e radical” (TOORN, 1994, p. 325, tradução nossa). Por conseguinte, a partir do entendimento de que a representação visual de uma ideia é a principal função do design gráfico, o profissional socialmente engajado deve produzir imagens por meio de ferramentas de questionamento e mobilização social voltadas à divulgação de princípios e ideologias que vislumbram um futuro rico em melhorias sociais (NEVES, 2011).

## O papel social do design gráfico no contexto da ditadura civil-militar brasileira

Ao propor um olhar sobre o material gráfico concebido e divulgado no Brasil durante a ditadura, opta-se por estudar a produção de caráter oposicionista, ou seja, as manifestações gráficas contrárias ao regime militar. Dessa forma, este tópico apresenta análises de alguns artefatos significativos para o entendimento do design gráfico da época. O primeiro a ser estudado foi produzido no despertar das preocupações internacionais com o meio ambiente e tecnologias alternativas, juntamente com o surgimento da *Contracultura* e do questionamento da racionalidade (CARDOSO, 2008; RODRIGUES, 2007). Esses fatores contribuíram para a formação de uma nova consciência do papel social do design, e, apesar do clima político extremamente repressivo, aos poucos ganharam projeção no Brasil (CARDOSO, 2008).

O ano era 1968 e o principal reflexo percebido no país quanto aos acontecimentos supramencionados veio por meio do movimento artístico conhecido como Tropicália, que “buscou uma forma de libertação do clima opressivo que regia as relações sociais nos anos de chumbo da ditadura militar” (CARDOSO, 2008, p. 199). O artefato é a capa do disco *Gilberto Gil* (1968) (Fig.1), e, como forma de respaldar a sua análise, considera-se a seguinte explicação:

Se considerarmos a música como sendo a mais forte expressão da cultura brasileira, e sendo o disco um produto consumido pelos mais diversos segmentos da população, o exame de suas capas cumpre papel privilegiado como fonte de reflexão sobre a produção e o consumo da linguagem visual (MELO, 2008, p. 40).

**Figura 1 - Capa do disco *Gilberto Gil*, 1968, com projeto gráfico de Rogério Duarte**



FONTE: Rodrigues, 2007, p. 33

Lançado pela gravadora Philips, o disco tem projeto de capa assinado por Rogério Duarte, que contou com a colaboração do artista plástico Antônio Dias (1944-2018) e do fotógrafo David Drew Zingg (1923-2000). Segundo Cardoso (2008, p. 199), ao conjugar princípios “construtivos adquiridos sob a orientação do grupo da Escola Técnica de Criação do MAM<sup>11</sup> com elementos da cultura popular brasileira, Duarte realizou uma verdadeira antropofagia visual”. Essa característica fica evidente na capa em questão, que ao utilizar a colagem como principal técnica, enfatiza a fuga das composições clássicas, rompe com cânones e se utiliza da paródia, subvertendo a função maior da capa, qual seja de proteger o disco (RODRIGUES, 2007). Os elementos alegóricos utilizados são mais do que ornamentos, eles têm muito a dizer e mensagens a transmitir.

É importante notar que as capas de discos da Tropicália representaram um eixo de

11 A Escola Técnica de Criação do MAM – RJ (Museu de Arte Moderna) foi uma tentativa pioneira de implantação de um curso de design no Brasil em fins do anos 1950 e início da década de 1960. O projeto contou com o aval de nomes como Max Bill (1908-1994) e Tomás Maldonado (1922-2018), e, ainda que não tenha se consolidado, sua experiência e contatos lá firmados foram fundamentais para a organização da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ), fundada em 1962 (CARDOSO, 2008).

mudança e inauguraram novos conceitos em política visual, uma vez que, da mesma forma que as composições musicais do movimento mesclaram o arcaico e o moderno, o nacional e o internacional, o pop e o *kitsch*, os tropicalistas trouxeram para as capas dos seus discos essa mistura (RODRIGUES, 2008). Nessa conjuntura, particularmente sobre o disco aqui analisado, Rodrigues (2007, p. 53) ressalta que a “semelhança com as fardas usadas pelos Beatles no LP *Sargent Pepper’s* não é mera coincidência (Fig. 2). A relação com o regime que vivíamos também não o é. O verde e amarelo idem em relação à bandeira do Brasil”.

**Figura 2 - Detalhes da capa do disco *Gilberto Gil* (1968) e contracapa do LP *Sargent Pepper’s* (1967)**



FONTE: Elaborado pelo autor, 2021

Percebe-se que a capa, ao trazer Gilberto Gil em três poses irreverentes: vestido com fardão semelhante ao da Academia Brasileira de Letras, como um militar empunhando sua espada, ou ainda representando um debochado piloto, é carregada de ironia e metáfora, que elucidam o intuito de satirizar o estado, a cultura e a nação brasileira (RODRIGUES, 2007). Todavia, é curioso notar que, recentemente, a Academia Brasileira de Letras elegeu, no dia 11 de novembro de 2021, Gilberto Gil como o novo ocupante da Cadeira 20, na sucessão do Acadêmico e jornalista Murilo Melo Filho, falecido no dia 27 de maio de 2020 (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2021). O músico recebeu 21 votos em um universo composto por 34 Acadêmicos que votaram de forma presencial ou virtual.

O Acadêmico Marco Lucchesi, presidente da ABL, declarou que Gilberto Gil traduz o “diálogo entre a cultura erudita e a cultura popular. Poeta de um Brasil profundo e cosmopolita. Atento a todos os apelos e demandas de nosso povo. Nós o recebemos com afeto e alegria” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2021). Em nota no site oficial da Academia ressaltou-se que as canções de Gil, “desde cedo retratavam seu país, e sua musicalidade tomou formas rítmicas e melódicas muito pessoais”. Já sobre a Tropicália, lembrou-se que “o movimento gerou descontentamento da ditadura vigente, que o considerava nocivo à sociedade com seus gestos e criações libertárias” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2021).

Diante desse fato e voltando à capa, infere-se que esta é alegórica, *pop*, irreverente e antropofágica, de modo a evidenciar o design gráfico “como um grande aliado para exprimir muitas vezes o que não cabia ou o que era proibido existir na canção” (RODRIGUES, 2006, p. 90). Nesse sentido, Rogério Duarte, em entrevista concedida à Rodrigues (2007, p. 77),

comenta: “não gosto que digam que eu traduzi o Tropicalismo visualmente. O que se traduz é obra alheia. Eu fui autor também”. Por efeito dessa fala, percebe-se o papel importante que o design teve à época, tanto em termos visuais quanto em posicionamentos político-ideológicos. Melo (2008) enfatiza que o design foi peça integrante nas mudanças vertiginosas dos anos 1960, tendo funcionado sob a possibilidade de abertura de novas frentes que romperam com os dogmas racionalistas, e, nessa circunstância, as capas de discos produzidas “na Tropicália e na pós-Tropicália são artefatos culturais que evidenciam o trabalho do cantor/cantora, mas que, ao mesmo tempo, narram os contextos sociais e político no qual estão inseridos” (RODRIGUES, 2006, p. 87).

Isso é evidente na capa aqui estudada, na qual Rogério Duarte projeta uma verdadeira *salada de referências*<sup>12</sup>: “o mundo pop, desenvolvido, psicodélico, atômico, eletrônico era triturado e lançado sobre o país tropical, subdesenvolvido, marginal” (RODRIGUES, 2008, p. 201). É nessa configuração que as faixas em linhas retas e outras sinuosas, como se representassem contornos de nuvens ou de um cogumelo atômico, bem como as fotos emolduradas com adornos em verde e amarelo, que dão efeito de deslocamento, são permeadas pelo vermelho (Fig.3). Ou seja, o “Brasil verde-e-amarelo manchado de sangue, metaforizado na capa cínica e debochada” (RODRIGUES, 2008, p. 207).

**Figura 3 - Detalhes da capa do disco Gilberto Gil (1968)**



FONTE: Elaborado pelo autor, 2021

Em sintonia com as manifestações artísticas, muitos periódicos alternativos também circularam no Brasil durante a ditadura, como já citado neste artigo. Além do caráter oposicionista adotado pelos impressos, os mesmos compartilhavam elementos estruturais semelhantes, tais como o formato tabloide, a periodicidade semanal e a preocupação com o tratamento gráfico das edições (MAGALHÃES; MUSSE, 2016). Na visão de Rodrigues (2006), o design gráfico desses jornais, juntamente com as capas de discos, refletira o comportamento social da juventude pós-Tropicália. Assim, são evidentes as referências visuais que “vão do concretismo ao psicodelismo, utilizando-se de signos orientais, absorvendo todos os valores da contracultura e de todas as linguagens artísticas surgidas no fim dos anos 60” (RODRIGUES, 2006, p. 79).

Os debates sobre uso de drogas, psicanálise, políticas do corpo, criação dos circuitos

12 Termo empregado originalmente por Jorge Luís Caê Rodrigues em seu livro *Anos fatais* (2007)

alternativos, feminismo, *gay power* e *blackpower* ganhavam destaque nas mídias (RODRIGUES, 2006). Tudo isso reverberou na linguagem gráfica adotada pelos periódicos que buscavam proporcionar um respiro diante do contexto autoritário, ainda que de forma bastante reflexiva. Dentre eles estava o *Verbo Encantado*, segundo artefato a ser estudado neste artigo. O impresso baiano que circulou semanalmente entre outubro de 1971 a março de 1972, foi idealizado e dirigido por Álvaro Guimarães (1943-2008), ator e diretor de teatro e cinema, e editado pelo também ator, dramaturgo e professor baiano Armindo Bião (1950-2013). O próprio Bião (2013) destaca:

Seus seis primeiros números saíram, oficialmente, com 10.000 exemplares, mas apenas 5.000 foram efetivamente destinados à distribuição exclusivamente no estado da Bahia. Sabe-se, no entanto, que o *Verbo* teria, por vezes, ultrapassado, em vendas (na Bahia), o semanário *O Pasquim*, publicado no Rio de Janeiro e pioneiro, no Brasil, deste tipo de imprensa (BIÃO, 2013, p. 14).

Dotado de uma linguagem poética, acrescida de jornalismo pautado no cotidiano e no comportamento da contracultura, o jornal contou com a participação de personalidades como o poeta Waly Salomão (1943-2003), o cantor Jorge Mautner, o estilista Clodovil Fernandes (1937-2009), o multiartista Jards Macalé, os músicos Gilberto Gil, Caetano Veloso e Carlos Capinan, além de dona Canô (1907-2012), mãe de Caetano e figura importante do cenário cultural. Conforme Bião (2013), o espírito da publicação conversava com a imprensa alternativa, com a cultura *underground* e a marginal, que misturavam oralidade cotidiana e gírias, “para tratar, sobretudo, de temas ligados à música que, através do *rock*, experimentava então fortes transformações estético-comportamentais, além de experiências místicas e sensoriais” (BIÃO, 2013, p. 15).

De acordo com Alfredo (2014), a temática principal do *Verbo Encantado* “não buscava outro objetivo senão o de servir de suporte de comunicação para as transformações que já estavam nas ruas”. O jornal era como um porta-voz direto da rebeldia, “com forte conotação sociocultural, de ritmo e expressão próprios, e que não era nada bem visto, muito menos assimilável pelo estado vigente” (ALFREDO, 2014). Ao observar as imagens referentes a algumas páginas do periódico, faz-se explícita a utilização de ornamentos com estética psicodélica, como os desenhos no editorial da edição de fevereiro de 1972 (Fig. 4), que se articulam às fotografias e conteúdo verbal.



**Figura 4 - Verbo Encantado, páginas de edições de fevereiro e março de 1972**

FONTE: Biblioteca digital da UNESP<sup>13</sup>

O uso massivo das imagens está diretamente relacionado à postura democrática do jornal, que por meio da linguagem visual transmitia suas mensagens de liberdade cultural, convidando o leitor a “soltar o verbo”. O seu conteúdo temático era, sobretudo, voltado às artes, moda e comportamento, contando com poesias, letras de músicas, entrevistas com artistas e editoriais ricos em expressão verbal e imagética. Abordava-se também a própria “vida cotidiana jovem do verão de Salvador, com importantes inserções relativas à negritude, com destaque para as feiras, mercados, praias, fortes, igrejas, agremiações carnavalescas, personalidades” (BIÃO, 2013, p. 15)

Seus textos incluíam, além de reportagens, poemas, experiências literárias, contos, histórias, entrevistas, cartas e respostas, e suas ilustrações, muita fotografia, mas também desenhos e quadrinhos, distanciando-se, assim, bastante do padrão editorial da grande imprensa do período e até mesmo de *O Pasquim* (BIÃO, 2013, p. 15).

13 Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25187>

**Figura 5 - Verbo Encantado, edição de fevereiro de 1972, com ensaio especial "Caetano visita o Verbo"**



FONTE: Biblioteca digital da UNESP

É notório também o enfoque na sexualidade, proposto pelo *Verbo Encantado* e presente nas suas fotografias, textos e ilustrações (Fig. 6). Nesse cenário, mostra "a história que, quanto mais autoritários são os regimes políticos, maiores são as tendências para que se intensifiquem tentativas de controle das sexualidades, dos corpos e da própria diversidade" (SCHWARCZ, 2019, p. 206). Dessa forma, inconformado com a repressão e o conservadorismo, o jornal usou a linguagem visual, e, conseqüentemente, o design gráfico, na construção de uma abordagem subversiva, que fomentou discussões sobre gênero, sexualidade e diversos outros temas que acreditava serem parte do caminho para a libertação (RODRIGUES, 2006).

**Figura 6 - Verbo Encantado, página da edição de março de 1972**

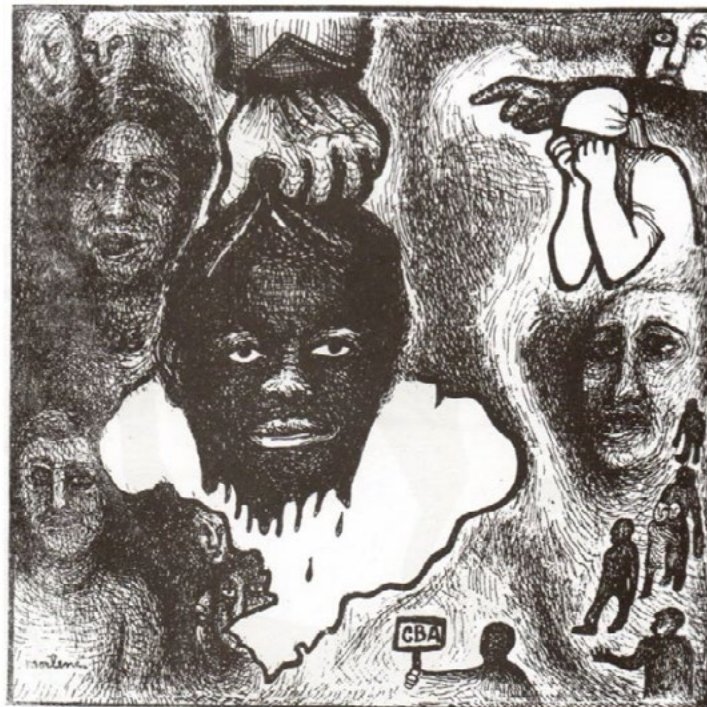


FONTE: Biblioteca digital da UNESP

Dentre as imagens, Alfredo (2014) destaca a presença frequente de ilustrações assinadas por Ângelo Roberto (1938-2018), pelo gravurista Glay Mello, por Jota Antônio Cunha (J. Cunha), criador da identidade visual do bloco afro Ilê Aiyê, além do artista plástico Dicinho, expoente da contracultura e do tropicalismo, e do também artista plástico Gilson Rodrigues (1942-2011). Naquele momento, a ilustração desempenhou papel importante nos meios de comunicação alternativos, pois o ilustrador era capaz de exprimir, visualmente, a mensagem proibida, de modo a dificultar o trabalho da censura em face de algo não explicado com palavras (CRESPO, 2018).

Tal afirmação, por sua vez, relaciona-se à terceira manifestação gráfica aqui analisada, sendo a ilustração de Marlene Crespo publicada no jornal *Tribuna da Luta Operária* (Fig. 7). O estudo deste trabalho sob o olhar do design faz-se possível por se tratar de peça gráfica inserida na metodologia de produção editorial, que prioriza o projeto, organização e reprodução de uma publicação específica (VILLAS-BOAS, 2007). Marlene colaborou com diversos veículos oposicionistas durante a ditadura civil-militar, como *Cobra de Vidro*, *Jornal da UEE*, *Movimento*, *Mulherio*, *Poratim* e *Versus*, onde divulgou trabalhos que discutiam, entre outros temas: as mulheres na sociedade, questões trabalhistas, repressão e tortura (CRESPO, 2018). No que diz respeito à *Tribuna da Luta Operária*, esta foi uma publicação informativa vinculada ao Partido Comunista do Brasil (PC do B) com ênfase na política e manifestações operárias, tendo circulado nacionalmente entre 1979 a 1988.

**Figura 7 – Ilustração de Marlene Crespo publicada na *Tribuna da Luta Operária***



FONTE: Mourão, 2020, p. 184

A ilustração em questão foi idealizada, principalmente, como homenagem a um dos líderes da Guerrilha do Araguaia, o mineiro natural de Passa Quatro, Osvaldo Orlando da Costa (1938-1974), o Osvaldão (Fig. 8). Deste modo, mesmo sem a identificação do ano de publicação, sabe-se que Osvaldo foi morto aos 36 anos em 4 de fevereiro de 1974, ou seja, o material gráfico-editorial foi realizado postumamente. Em entrevista concedida à Mourão (2020) como parte do material da tese *Arte, memória e justiça de transição: trajetória de artistas ex-perseguidos políticos da ditadura* (UNB), Marlene Crespo relatou sobre a obra:

[...] essa é do movimento político do qual eu participei e do qual eu tenho uma lembrança muito pesada [...]. Essa figura que está aqui é uma figura participante desse movimento que foi assassinada e ficou na minha lembrança, então fiz um desenho em homenagem (MOURÃO, 2020, p. 170).

**Figura 8 - Retrato de Osvaldo Orlando da Costa, o Osvaldão, autoria desconhecida**



FONTE: [memoriasdaditadura.org](https://memoriasdaditadura.org)<sup>14</sup>

A Guerrilha do Araguaia, formada por algumas dezenas de jovens na região amazônica, representou, como indica Aarão Reis Filho (2014, p. 77), “a mais importante tentativa de construir um foco de guerrilha rural no país”. Segundo o autor, ainda no início da movimentação, em 1972, os guerrilheiros foram descobertos pelo Exército. Nos “dois anos seguintes, [...] em sucessivas campanhas, os militares deram cabo do grupo, torturando, matando e degolando quase todos” (AARÃO REIS FILHO, 2014, p. 77).

Diante deste panorama, infere-se que a ilustração de Marlene funcionou como ferramenta de tradução visual de uma mensagem carregada de criticidade e reflexão quanto à violência com a qual o líder foi morto. No centro da imagem observa-se a “cabeça decepada dele que teve seu corpo pendurado em um helicóptero pela repressão e sobrevoado diversos povoados para mostrar que a figura lendária havia sido morta” (MOURÃO, 2020, p. 169).

Observa-se que os traços marcantes da ilustração indicam significados emocionais e psicológicos. As figuras que surgem em meio ao emaranhado e às mudanças bruscas de di-

<sup>14</sup> Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/osvaldao/>

reção das linhas remetem à sensação de tensão do combate e denotam agitação, movimento e instabilidade (MOURÃO, 2020). Existe um clima sombrio e triste na imagem, enfatizado tanto pela ausência de cores como pela presença de diferentes faces e indivíduos (Fig. 9). Na visão de Pomar (1980, p. 45), a morte de Osvaldão foi, sem dúvidas, “a imagem trágica e patética do fim da guerrilha e do sonho generoso daqueles filhos do povo que entregaram sua vida para desbravar o caminho da libertação popular”.

**Figura 9 - Detalhes da ilustração de Marlene Crespo publicada em número da *Tribuna da Luta Operária***



FONTE: Elaborado pelo autor, 2021

Seguindo em análise mais detalhada, infere-se que a ilustração propõe uma síntese da movimentação violenta do regime, bem como dos atos de resistência. Para além do já citado caso do líder guerrilheiro, a figura do homem com o braço estendido em tom imperativo no canto superior direito remete aos gestos autoritários dos militares à época (Fig. 10). A figura da mulher chorando com as mãos no rosto e lenço na cabeça pode ser entendida como referência às trágicas consequências do regime, como as mães que perderam seus filhos ou a classe trabalhadora, também muito afetada negativamente pelo autoritarismo. Por outro lado, a presença da sigla CBA - Comitê Brasileiro pela Anistia, que aparece em cartaz empunhado por um dos indivíduos no canto inferior direito da imagem, tem ligação direta com o movimento criado em 1978 com o objetivo de lutar por uma anistia “ampla, geral e irrestrita”, para todos os presos políticos e que não incluísse as forças repressoras.

**Figura 10 - Detalhes da ilustração de Marlene Crespo publicada em número da *Tribuna da Luta Operária***



FONTE: Elaborado pelo autor, 2021

Conclui-se que a manifestação gráfica assinada por Marlene Crespo é parte constituinte do conjunto de imagens jornalísticas da *Tribuna da Luta Operária* que, segundo De Sá (2008, p. 12), “são parte integrante do seu discurso, pois é na unidade texto-imagem que o periódico populariza sua mensagem para o público-leitor, instigando-o na luta pela militância política contra a ditadura militar”. Ainda de acordo com a autora, a linguagem visual adotada pelo periódico enfatiza o seu ideal de formação política do militante, “constrói a noção de resistência e desperta nos cidadãos o valor dos direitos humanos, sociais, culturais, do sentimento de justiça e igualdade social, qualidade de vida e liberdade” (DE SÁ, 2008, p. 12-13).

## Considerações finais

O estudo apresentado oportuniza conhecimentos sobre as manifestações gráficas produzidas em um momento marcante da história recente do Brasil. Portanto, com foco na abordagem sociopoliticamente responsável, o trabalho contribui na compreensão de parte da história do design nacional, mostrando que a produção gráfica do período da ditadura civil-militar pode, por meio de análises fundamentadas, revelar aspectos importantes da trajetória e da cultura do design. A partir da contextualização histórica, percebe-se que enquanto foram muitas as ações censórias que intentaram silenciar aqueles que não concordavam com as atitudes do regime militar, também ocorreram diversas manifestações contrárias, apoiadas por personalidades como: designers, artistas visuais, cineastas, jornalistas e outros, que resistiram ao autoritarismo.

Melo (2008, p. 36) conclui que, “como não poderia deixar de ser, essa conjuntura se refletiu no design brasileiro, seja no sentido positivo, ligado à atmosfera estimulante da época, seja no negativo, ligado ao cerceamento da liberdade de expressão”. À vista disso, as análises dos artefatos gráficos viabilizaram discussões que vão além do âmbito do design gráfico enquanto ferramenta vinculada ao mercado, tocando em questões culturais, econômicas e, principalmente, sociais dos indivíduos imersos na conjuntura sociopolítica vigente. Deste modo, a capa do disco *Gilberto Gil* (1968), o jornal alternativo *Verbo Encantado* (1971-1972), bem como a ilustração de Marlene Crespo publicada em edição da *Tribuna da Luta Operária* (1979-1988) são artefatos gráficos vinculados ao campo aqui descrito como *design gráfico socialmente engajado*.

Tendo os estudos em memória gráfica como referencial, as relações entre o design e as mensagens de cunho político-ideológico difundidas na ditadura foram evidenciadas por meio de investigações dos aspectos estético-formais, como as cores, formas, alegorias, linhas e disposição dos elementos gráficos, que juntos forjaram composições carregadas de fatores simbólicos. Fatores esses, por sua vez, que indicam o modo como parte da sociedade, naquele momento específico, foi refletida nas imagens, formas e demais elementos gráficos aqui analisados. Com o olhar apurado quanto à linguagem visual empregada nos exemplares, foi possível propor relações entre a visualidade do design gráfico e os conhe-

cimentos de caráter socio-histórico sobre as manifestações gráficas produzidas durante a ditadura civil-militar no Brasil.

Por fim, ao concluir este trabalho, depreende-se o significado do discurso de Schwarcz (2019, p. 26), ao declarar que “a história não é bula de remédio nem produz efeitos rápidos de curta ou longa duração. Ajuda, porém, a tirar o véu do espanto e a produzir uma discussão mais crítica sobre nosso passado, nosso presente e sonho de futuro”.

## Referências

AARÃO REIS FILHO, Daniel. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **ABL elege o músico Gilberto Gil para a Cadeira 20, na sucessão do Acadêmico e jornalista Murilo Melo Filho**. 2021. Disponível em: <https://www.academia.org.br/noticias/abl-elege-o-musico-gilberto-gil-para-cadeira-20-na-sucessao-do-academico-e-jornalista>. Acesso em: 09 dez. 2021.

ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

ARQUIDIOCESSE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BIÃO, Armindo. **Verbo Encantado / Armindo Bião**. Lauro de Freitas: Solisluna, 2013.

BRAGA, Marcos da Costa. Introdução. In: BRAGA, Marcos da Costa (org.). **O papel social do design gráfico: história, conceito e atuação profissional**. São Paulo: Senac, 2011, p. 5-26.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008.

CRESPO, Marlene. **Desenhos da resistência: obra gráfica de uma artista engajada nas lutas sociais durante a ditadura militar**. São Paulo: Outras Expressões, 2018.

DE SÁ, Verusa Pinho. As imagens jornalísticas na Tribuna da Luta Operária e a produção de sentido(s). In: 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. **Anais**. 2008, Niterói. ALCAR - Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2008.

FARIAS, Priscila Lena. Acerca del concepto de memoria gráfica. **Bitácora Urbano Territorial**, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, v. 27, n. 4, p. 61-65, 1 dez. 2017.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

MARSHALL, Lindsey; MEACHEM, Lester. **Como usar imagens**. São Paulo: Rosari, 2010.

MELO, Chico Homem de. Introdução: um panorama dos vertiginosos anos 60. In: MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 28-57.

MOURÃO, Alexandre de Albuquerque. **Arte, memória e justiça de transição**: trajetória de artistas ex-perseguidos políticos da ditadura. 2020. 237 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Universidade de Brasília - Unb, Brasília, 2020.

NEVES, Flávia de Barros. Contestação gráfica: engajamento político-social por meio do design gráfico. In: BRAGA, Marcos da Costa. **O papel social do design gráfico**: história, conceito e atuação profissional. São Paulo: Senac, 2011. p. 45-63.

PATER, Ruben. **Políticas do design**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

POMAR, Vladimir. **Araguaia**: o partido e a guerrilha. São Paulo: Brasil Debates, 1980.

ROCHA, Cláudio Aleixo. Ilustração crítica e ativismo no design gráfico. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 1, p. 22-36, abr. 2020.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. O design tropicalista de Rogério Duarte. In: MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 188-215.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. **Anos fatais**: design, música e Tropicalismo. Rio de Janeiro: 2AB. Novas Ideias, 2007.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. Tinindo, trincando: o design gráfico no tempo do desbunde. **Conexão**: Comunicação e cultura, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, p. 72-103, jul. 2006.

SANTOS, Jaqueline Ferreira dos. **O lugar de Rogério Duarte sob o sol da Tropicália**. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Silêncios da ditadura. **Revista Maracanã**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 12, p. 37-46, 15 jul. 2015. Universidade de Estado do Rio de Janeiro.

TOORN, Jan van. Design and reflexivity. **Visible Language**, Ohio, v. 28, n. 4, p. 316-325, set. 1994

VERISSIMO, Bruno Pereira; CAMPELLO, Silvio Romero Botelho Barreto; "Memória Gráfica de Pernambuco: Luís Jardim sob a ótica do design da informação", p. 2375-2385. In: **Anais do 9º CIDI**. São Paulo: Blucher, 2019.

VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. 6. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.





# RUAS VAZIAS, MUROS CHEIOS - CARTAZES DE PROTESTO EM CURITIBA-PR DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

## EMPTY STREETS, CROWDED WALLS—PROTEST POSTERS IN CURITIBA-PR DURING DE COVID-19 PANDEMIC

Kando Fukushima<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-5682-0628>

Recebido em: 13 de dezembro de 2021.

Primeira revisão: 03 de março de 2022.

Revisão final: 05 de maio de 2022.

Aprovado em: 25 de maio de 2022.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.14787>

**RESUMO:** O presente artigo apresenta e discute dois conjuntos de cartazes fotografados durante a pandemia de COVID-19, cuja temática principal está relacionada com a saúde pública: a vacinação e o auxílio emergencial do governo federal durante a pandemia. Os exemplos foram registrados na cidade de Curitiba-PR, durante o mês de junho de 2021, e representam uma pequena parcela de trabalhos que exploram temas importantes, ligados a questões políticas, sociais e econômicas, através de uma perspectiva contestatória. As análises consideram o viés da memória gráfica, os aspectos visuais e textuais dos cartazes, discutidos através da contextualização dos temas abordados.

**ABSTRACT:** This article presents and discusses two sets of posters photographed during the COVID-19 pandemic, in which the main theme is related to public health: vaccination and the emergency aid of the federal government during the pandemic. The examples were registered in the city of Curitiba-PR, in June 2021, and represent a small portion of works that explore important themes, linked to political and economic issues, through a critical perspective. The analytical approach considers the bias of 'graphic memory', the visual and textual aspects of the posters, discussed through the contextualization of the respective themes.

**Palavras-chave:** Cartazes de protesto; COVID-19; Espaço urbano

**Keywords:** Protest posters; COVID-19; Urban space

---

<sup>1</sup> Professor 3º grau - Adjunto da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Design e Cultura (UTFPR). Possui graduação em Design Gráfico pela Universidade Federal do Paraná (2002), especialização em História da Arte pela EMBAP (2005) e doutorado em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2019). Tem experiência na área de Desenho Industrial, com ênfase em Programação Visual, atuando principalmente nos seguintes temas: Design e Cultura e Design Gráfico.

## Introdução

Desde o início da pandemia, decretada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 11 de março de 2020, o Brasil confrontava “recomendações contraditórias das autoridades em cada nível de governo” (WERNECK; CARVALHO, 2020, p.3) e as dificuldades de monitoramento da evolução do contágio. As fases de contenção e mitigação<sup>2</sup> foram bastante comprometidas por conta desta constatação e as medidas de supressão, que envolvem o isolamento social mais rígido, foram constantemente questionadas.

O isolamento social que poderia atenuar a escala da tragédia sanitária durante os meses de maior disseminação do vírus da COVID-19 (Sars-CoV-2) foi sempre limitado. Com a rede de seguridade social fragilizada, milhões de trabalhadores e trabalhadoras continuaram a circular nas cidades, mesmo com a redução drástica da atividade econômica.

A relação entre as pandemias e as questões sociais, econômicas e culturais são identificadas pela própria OMS. Em “Diminuindo diferenças: a prática das políticas sobre determinantes sociais da saúde: documento de discussão”, de 2011, algumas das questões conjunturais são apontadas:

A abordagem dos determinantes sociais reflete o fato de que as iniquidades em saúde não podem ser combatidas sem que as iniquidades sociais também o sejam. Para que a economia permaneça forte e a estabilidade social e a segurança global sejam mantidas, é essencial que ações coordenadas em prol da saúde sejam implementadas (OMS, 2011, p.8).

Diante deste contexto, a produção de cartazes da seleção a seguir foi registrada durante esse período e constituiu a paisagem urbana, evidenciando as tensões sociais, as perspectivas críticas e de contestação, somando-se às diversas modalidades de comunicação visual que fazem parte de nosso cotidiano e são expostos nas ruas, da publicidade e da propaganda de estado.

Sobre o aspecto da disputa pelo nosso olhar nas cidades, Susan Sontag (2010), em seu texto sobre cartazes (pôster<sup>3</sup>) cubanos, escreve:

---

2 Segundo Werneck e Carvalho (2018), de forma simplificada, a resposta à pandemia pode ser dividida em quatro fases: contenção, mitigação, supressão e recuperação. Contenção, quando o intuito é localizar potenciais focos de transmissão, antes dos primeiros registros de casos em um país, e mitigação, relacionado com períodos onde ainda os níveis de transmissão da doença ainda são menores. Considera-se que o período do registro dos cartazes foi durante as estratégias de supressão, quando as medidas das fases anteriores não foram suficientes.

3 Embora alguns autores, como Moles (2004, p.234) façam uma distinção entre pôster e cartaz, sendo o primeiro mais próximo de um artefato gráfico com uso decorativo, no presente artigo será considerada a interpretação mais recorrente do termo pôster como um anglicismo do termo cartaz.

Os pôsteres são agressivos porque aparecem no contexto de outros pôsteres. O comunicado público é uma declaração independente, mas a forma do pôster depende do fato de que existem inúmeros pôsteres – concorrendo (e algumas vezes se reforçando) mutuamente. Assim, os pôsteres pressupõem o conceito moderno de espaço público – como um teatro do convencimento. (SONTAG, 2010, p. 210-211)

No “teatro de convencimento” a separação entre palco e plateia está em constante tensão. É possível andarmos nas ruas e não percebermos essa riqueza de trabalhos, diante da grande quantidade de informações visuais a que somos expostos.

Na paisagem urbana, sem os algoritmos criados por grandes empresas de comunicação que filtram e direcionam, de acordo com as nossas preferências, as mensagens que se destacam nos meios digitais, alguns desses cartazes deixam indícios de uma negociação bastante ativa, com sobreposições, intervenções e rastros das tentativas de retirar os cartazes de seus suportes.

Discutindo o conceito de “governança algorítmica”, ligado ao uso de redes sociais digitais, Júlio César Lemes de Castro (2018) afirma:

A peculiaridade da governança algorítmica é derivar seu poder normativo diretamente dos que se submetem a ela, visto que os interesses e atividades destes voltam a si na qualidade de padrões a serem seguidos. Até quando os usuários se distanciam desses padrões, tal movimento é recuperado e reincorporado, dando origem a versões corrigidas e readaptadas dos padrões. Cada um é, por conseguinte, enclausurado pelo movimento que encarna, sendo difícil escapar a um roteiro extraído de seus próprios passos (CASTRO, 2018, p.185).

É possível argumentar que muitas das mensagens que recebemos através de redes sociais digitais possuem essa limitação que, além dos algoritmos, é reforçada pelas indicações de amigos, colegas e grupos. Consolida ideias similares, encobre possibilidades.

Nas ruas, a paisagem gráfica dos grandes centros urbanos é limitada por regulamentações e leis municipais<sup>4</sup>. Normalmente estes espaços são dominados por uma enorme quantidade de peças publicitárias<sup>5</sup> e propagandas de Estado. Suas margens, no entanto, são ocupadas pelas pichações, grafites e cartazes do tipo “lambe-lambe”. Nestes casos, não são só os suportes que podem ser diferentes: mudam os temas e os atores sociais envolvidos.

---

4 Em Curitiba podemos citar a Lei nº 8.471 de 13 de Junho de 1994, que dispõe sobre a publicidade ao ar livre, regulamentada pelos Decretos nº 739/2003 e nº 1033/2007.

5 Durante a pandemia foi possível observar que a utilização dos espaços reservados para a comunicação comercial foi bastante reduzida, diante da diminuição da atividade econômica e circulação de pessoas nas ruas. A mídia exterior, ou OOH (Out of Home), teve uma diminuição dos investimentos de aproximadamente 33% em 2020 em comparação com 2019, de acordo com os relatório da CENP (Conselho Executivo das Normas-Padrão), que reúne diversas entidades da área de publicidade. De fato, muitos dos espaços comercializados para a publicidade durante o período foram utilizados para campanhas de utilidade pública, como o incentivo ao uso de máscaras. Se por um lado essas campanhas são importantes, ressalta-se que ela também teve a função de movimentar economicamente as empresas que administram esses espaços.

## Circunstâncias dos registros fotográficos

As fotos que compõem este artigo foram tiradas em junho de 2021, durante breves momentos de deslocamentos realizados pelo autor para o registro fotográfico. Normalmente, essas ocasiões coincidiam com alguma outra demanda inadiável do cotidiano.

No Brasil, no final do mês de junho daquele ano, as vítimas fatais da doença já somavam 518.488 pessoas e apenas 12,45% da população estava com as duas doses iniciais do esquema vacinal previsto para aquele período<sup>6</sup>. Esta situação era muito diferente de países como o Chile, que já tinha alcançado 56,16% da população vacinada com as duas doses (OUR WORLD IN DATA, 2022).

A localização dos registros foi realizada no centro de Curitiba-PR com uma distância aproximada de apenas um quilômetro entre os cartazes. Apesar dessa restrição, argumenta-se que é uma região de grande circulação, próxima de bancos, teatros, universidades, praças, sendo a principal área comercial da capital paranaense. É em uma das praças dessa região, a praça Santos Andrade, que grande parte das passeatas e mobilizações de protesto são realizadas, como local de concentração. Todos os exemplos registram cartazes pequenos, ou cartazetes, no tamanho A4 (210 x 297 mm), formato muito comum e que são adequados para impressões domésticas ou em copiadoras comuns.

Os cartazes tornaram-se suportes com menos visibilidade principalmente para as pessoas que puderam se manter isoladas. Contraditoriamente, diante das ruas comparativamente pouco movimentadas, se considerarmos o momento anterior à pandemia, os cartazes chamavam a atenção dos que precisavam sair da proteção das casas. Mesmo durante a crise sanitária, pode-se afirmar que este tipo de mobilização social não foi interrompida.

A produção gráfica aqui registrada não é assinada por agências de publicidade ou algum escritório de design, não promove nenhum produto, nem ação do governo ou empresa. Nem é considerada de utilidade pública, um tipo de comunicação que foi bastante comum durante o período. Os cartazes analisados servem como denúncias, clamam por mobilização política, registram e expõem questões importantes de nosso cotidiano. Para este artigo, foram escolhidos dois conjuntos de cartazes com relação bastante direta com a própria temática da pandemia. Em todos os exemplos, no entanto, tratam de visões críticas sobre políticas públicas e instigam o engajamento político.

## Memória gráfica

O registro fotográfico colabora para que essa produção gráfica não seja deixada de lado na constituição de uma história da produção em Design. Apesar dos exemplos desta pesquisa serem muito recentes, pode-se pensar no conceito de memória gráfica, como

---

<sup>6</sup> A única vacina contra a COVID-19 que exigia apenas uma dose no esquema vacinal inicial era a Janssen-Cilag, que só começou a ser aplicada no Brasil a partir do final de junho de 2021.

apresentada na introdução do livro “Dez ensaios sobre memória gráfica” organizado por Priscila Farias e Marcos Braga (2018).

Embora o recorte temporal da presente pesquisa seja diferente dos textos apresentados na obra citada, é possível destacar algumas características do conceito de memória gráfica como aproximações metodológicas dentro do escopo de discussões de nosso tema: o desafio aos limites do que é considerado design gráfico dentro do cânone modernista; o estudo de artefatos onde muitas vezes não se conhece a autoria; o destaque aos impressos efêmeros; a centralidade da função comunicacional; a discussão da inserção social e cultural dos artefatos; a proximidade com os estudos da área de Cultura Visual, Cultura Material e História do Design Gráfico. Esta aproximação conceitual com a Cultura Visual e Cultura Material facilitou a ampliação da abrangência do que se considera “Design”, e particularmente o “Design Gráfico”.

A maioria dos artefatos escolhidos como tema para esses estudos são itens populares, comerciais ou vernaculares, produzidos por pessoas anônimas (...). Artefatos como esses foram sistematicamente negligenciados pela vertente eurocêntrica e modernista da história do design, inaugurada na América Latina a partir da importação dos modelos de ensino das escolas de Ulm e Bauhaus na década de 1960 (FARIAS, BRAGA, 2018, p.25).

Para discutirmos o viés considerado mais tradicional, destaco a crítica de Ruth E. Iskin (2014), sobre a historiografia dos cartazes do final do século XIX, considerado o período de origem do “cartaz moderno”. Para a autora, tal historiografia privilegia os artistas individuais e estilos artísticos como decorrência de uma tradição conservadora da História da Arte. Essa aproximação pode explicar a ênfase nas questões plásticas (formais) nas análises em detrimento de suas funções comunicacionais, que envolvam seus públicos e os usos diversos desses artefatos, sobretudo os espaços específicos em que são dispostos nos ambientes urbanos. Ela argumenta que é muito questionável a ideia de que os cartazes daquele período, utilizando exemplos de cidades como Paris e Londres, tornaram as ruas e seus muros em “museus de rua”, galerias ou de salões de arte, com belíssimas obras ornamentando o espaço público. Ela destaca um processo de mercantilização do espaço público, com trabalhos focados no comércio, ocupados por anunciantes que pudessem pagar a municipalidade ou os donos dos prédios.

Argumenta-se aqui que, apesar do deslocamento temporal e geográfico, as condições atuais de uso desses espaços públicos em Curitiba, ou nas áreas urbanas de maneira geral, possui diversas semelhanças com esse processo de mercantilização e que os cartazes de protesto são assim duplamente críticos, tanto pelos conteúdos e temas, quanto pela reivindicação desses espaços destinados para usos institucionais e comerciais.

Dentro do campo das discussões da relação entre história e imagem, cito Ana Maria Mauad (2016), que em seu artigo sintetiza abordagens de vários autores dos estudos desse campo, destacando as discussões sobre a fotografia e os estudos sobre cultura visual. Embora não seja o foco do presente artigo, Mauad apresenta algumas questões importantes

para a análise proposta.

Uma história feita com imagens fotográficas, em que se problematiza a fotografia tanto como fonte – suporte de informações e representações do passado – quanto objeto de estudo – as condições de produção, circulação, consumo, apropriação, recepção, arquivamento e agenciamento da fotografia. Concebida como artefato da cultura material e visual, esse material possui uma trajetória (MAUAD, 2016, p.45).

Sobre os cartazes de protesto, mesmo autores tradicionais da área de Design admitem a sua importância, abrangência e diversidade. Richard Hollis (2001), autor do livro “Design Gráfico: uma história concisa”, na introdução do livro, propõe que sua obra vai utilizar “o exemplo dos designers que mais evidentemente contribuíram para o desenvolvimento do design gráfico ou que são os profissionais mais representativos de sua época” (HOLLIS, 2001, p.4). Porém, no capítulo que trata sobre o tipo de cartaz discutido neste artigo, que o autor chama de poster político, escreve: “Sua produção não dependia da indústria gráfica nem de designers profissionais. O indivíduo podia agora criar a mensagem e controlar seus meios de produção (HOLLIS, 2001, p.200)”. Nesta frase encontramos uma síntese de ideias que expõe a limitação e contradições de abordagens canônicas que fundamentam a discussão do design estritamente relacionada com a produção industrial e o design vinculado exclusivamente aos profissionais com formação específica na área ou grandes escolas/vertentes pré-estabelecidas.

Apesar do uso do termo “canônica”, ressalta-se que é apenas uma maneira de identificar um conceito que reconheça a existência de abordagens, temas e conceitos que são hegemônicos na historiografia do Design. André Villas-Boas afirma que “canônico e não canônico são classificações visceralmente instáveis, contextualizadas e radicalmente datadas” (VILLAS-BOAS, 2002, p.100).

Com esse recorte, podemos então considerar os exemplos a seguir como algo que constitui uma produção do design reconhecida como categoria cartazes políticos ou de protesto (HOLLIS, 2004; BARNICOAT, 1972; MOLES, 2004; MEGGS, PURVIS, 2009), ao mesmo tempo em que é necessário fazer alguma articulação com o que é considerado exterior a uma narrativa canônica, por não atender a determinados critérios. Ao fugir de exemplos consagrados, seja pelos aspectos produtivos, que envolveriam profissionais especializados ou o uso de processos industriais, seja pela temática desvinculada de algum uso comercial, que normalmente chamamos de tema político ou propaganda. Essa vinculação mais evidente com seu propósito político também desafia a possibilidade de interpretar a produção em design com alguma suposta neutralidade conceitual ou técnica.

## Vacinação

Em um dos momentos mais críticos da pandemia da COVID-19, a mobilização social foi fundamental para que a tragédia nacional não fosse ainda mais severa. Com a sequência quase ininterrupta de falas e ações contraditórias no discurso oficial, o início do período de vacinação sofreu com atrasos, mensagens negacionistas e incertezas quanto à vacinação.

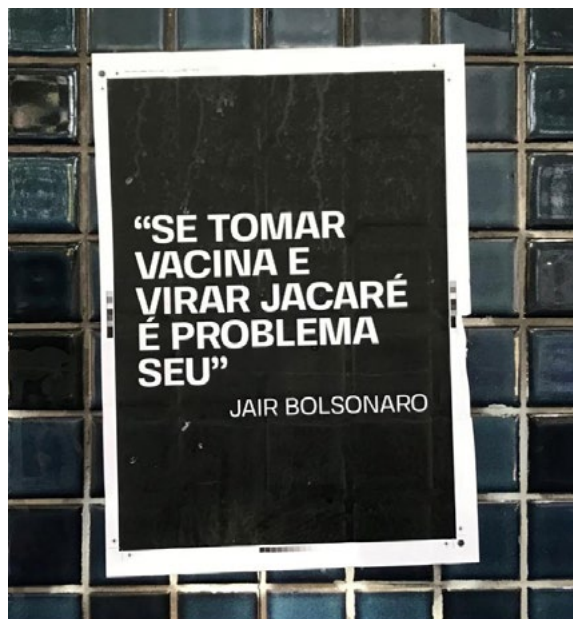
Além disso, é possível constatar que movimentos contra as vacinas que estavam sendo desenvolvidas eram perceptíveis, evidenciando um debate social amplo. Sobre a resistência ao uso das vacinas, Marcia Thereza Couto Carolina, Luisa Alves Barbieri e Camila Carvalho de Souza Amorim Matos (2021) discutem as implicações sociais, argumentando que é necessário considerar a negação do bem comum como possível lógica societária, com profundas implicações políticas. Sobre as vacinas e seus benefícios no conjunto da sociedade, elas argumentam:

A garantia dos seus resultados benéficos, porém, não equivale a uma incondicional postura afirmativa de engajamento por parte de indivíduos e grupos sociais – essas medidas preventivas, apenas aparentemente simples (do ponto de vista individual), se tornam extremamente complexas, sendo difícil alcançar consenso e desejabilidade social (COUTO, BARBIERI e CARVALHO, 2021, p. 6).

Algumas das falas do presidente do país, serviram de base para os cartazes registrados na Rua XV de Novembro, nas proximidades de um dos principais pontos turísticos de Curitiba conhecido como “calçadão”. Foram referenciados discursos específicos, com as frases “Se tomar vacina e virar jacaré é problema seu”, de uma fala de dezembro de 2020, e “Vai comprar vacina na casa da sua mãe”, de março de 2021.

Nesta sequência fotografada no dia 14 de junho de 2021, as duas frases sintetizam o discurso sobre a responsabilidade do executivo federal diante da compra de vacinas para a imunização da população nacional. Cada frase é colocada em um cartaz, com o devido crédito da autoria da fala. O terceiro cartaz dessa série traz uma síntese da linha de argumentação desse conjunto. Dos cartazes em si não há nenhuma indicação de autoria, nem a assinatura de um coletivo ou instituição.

Na figura 1, a frase “Se tomar vacina e virar jacaré é problema seu”, com o nome do autor da frase logo abaixo.

**Figura 1 – Cartaz “Se tomar vacina e virar jacaré é problema seu”**

FONTE: Foto do autor, 2021.

Ainda que os testes tenham sido feitos em um período mais curto do que normalmente são submetidas as novas vacinas ou medicamentos e diante do flagelo causado pelo coronavírus no país e no mundo, as falas depreciativas do presidente que desestimulavam o processo de imunização soavam revoltantes, ao menos para uma parcela da população. O presidente também alegava que uma cláusula contratual era proibitiva para a aquisição dessas vacinas, mesmo que diversas agências reguladoras no mundo já tivessem analisado e aprovado o seu uso, inclusive os Estados Unidos da América. Na ocasião desta fala em um evento em Porto Seguro - BA, no dia 17 de dezembro de 2020, eram quase 200 mil o número de mortes oficiais decorrentes do vírus no Brasil. Posteriormente, com a realização da chamada CPI da Pandemia ou CPI da COVID no Senado Federal, surgiram alguns indícios de que havia um interesse econômico muito forte para desacreditar algumas vacinas em detrimento de outras, mas sem uma comprovação definitiva.

O layout do cartaz é bem simples, privilegiando uma solução tipográfica direta, com as letras em caixa (maiúsculas) em toda a composição. A tipografia sem serifa em branco sobre um fundo na cor preta é emoldurada por marcações de impressão (registro, linhas de corte e régua de cores) sugerindo o uso de um programa próprio para o desenvolvimento de peças gráficas. Estas notações técnicas de produção gráfica provavelmente não tenham sido originalmente pensadas para continuar na composição, uma vez que direcionam um refile (corte) posterior, na fase de acabamento da página que não foi realizada. Sua permanência, no entanto, serve como um elemento que destaca visualmente o cartaz da parede de pastilhas escuras na qual foi colocado. A manutenção dessas marcações sugere que a impressão foi caseira e não atrapalha o resultado do ponto de vista comunicacional da mensagem principal. Se o cartaz tivesse sido impresso em uma gráfica provavelmente esta moldura teria sido retirada.



A frase em si é colocada em um tamanho maior e em negrito, ocupando quase todo o centro da composição. As aspas reforçam o fato do texto ser uma citação. Não existe nenhuma interpretação sugerida no material, simplesmente reproduz um trecho de uma fala. Ao observador cabe o papel de interpretar a fala, que beira ao *nonsense*, ao absurdo. Trata-se, no entanto, de um assunto extremamente importante, de vida ou morte e destaca um momento fundamental de nossa história recente.

A ideia da frase sugere um argumento para não terem sido realizadas as compras de uma vacina, já naquele momento amplamente reconhecida, da empresa Pfizer. Na ocasião, afirmou ainda que não tomaria a vacina.

Na figura 2, com a mesma temática, lemos “Vai comprar vacina na casa da sua mãe”. Além das aspas, as linhas e curvas no entorno da frase sugerem um balão de fala, como os que são utilizados em histórias em quadrinhos. A indicação textual da autoria da frase é substituída neste exemplo por um retrato.

**Figura 2 – Cartaz “Vai comprar vacina na casa da sua mãe”**



FONTE: Foto do autor, 2021.

A frase é a adaptação de uma fala amplamente divulgada na imprensa, onde diante da escassez de vacinas disponíveis para a imunização do país, houve a mobilização de alguns governadores de Estados para a compra de vacinas através de negociações alternativas. Além disso, era possível observar a pressão social para uma maior agilidade na aquisição do imunizante pelo governo federal. Diante deste contexto, o presidente diz às pessoas ao seu redor em Uberlândia-MG no dia 04 de março de 2021: “Tem idiota nas redes sociais, na imprensa, ‘vai comprar vacina’. Só se for na casa da tua mãe! Não tem para vender no mundo!”. Para o público no local, aparentemente, a justificativa era irrepreensível e a avaliação que ele fazia dos governadores de unidades federativas era vista como razoável.

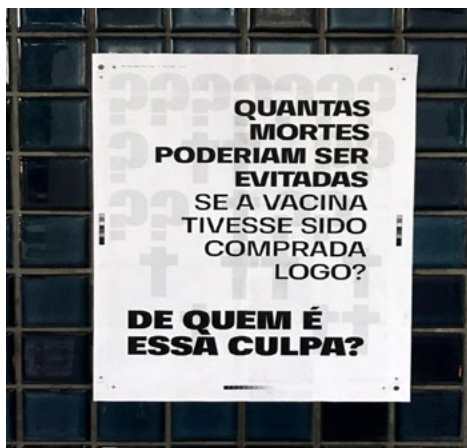
Vários elementos gráficos indicam o fato de ambos os cartazes fazerem parte de um mesmo conjunto, como o uso da tipografia e o fundo na cor preta. O uso do retrato, coloca-

do sobre uma tarja com uma imagem que parece ser de chamas infernais, induz de forma mais clara uma interpretação crítica para a frase. As sombras e a expressão do retratado apresentam um semblante diabólico, as sobrancelhas sobre os olhos parecem chifres, o sorriso remete a algo vil. A apropriação e a ressignificação de imagens são comuns nesses tipos de cartazes. O retrato foi apropriado sem créditos, provavelmente retirado de uma busca na internet. O retrato foi realizado originalmente pelo fotógrafo Diego Bresani para uma matéria jornalística da revista GQ, de 2014.

Ao citar frases de dezembro do ano anterior e de março do mesmo ano, em ambos os casos, os cartazes servem também para rememorar situações, acontecimentos recentes, que muitas vezes podem se perder no esquecimento diante da grande quantidade de informações a que temos acesso todos os dias.

Finalmente, o último cartaz desta série apresentada aqui não faz a citação direta de nenhuma frase conhecida (figura 3). O texto indaga o transeunte, provoca uma reflexão.

Figura 3 – Cartaz “Quantas mortes poderiam ser evitadas”



FONTE: Foto do autor, 2021.

Nele lemos: “Quantas mortes poderiam ser evitadas se a vacina tivesse sido comprada logo? de quem é essa culpa?” O uso da tipografia novamente reforça a unidade do conjunto em relação à sua linguagem visual. As sentenças recebem ênfases diferentes, de acordo com o peso das letras. As duas perguntas, além da diferenciação dos pesos e tamanhos, também são separadas por um espaço entre elas e os alinhamentos, sendo que a primeira possui alinhamento à direita e a segunda à esquerda, são recursos de composição para que os textos ganhem ritmos e ênfases diferenciados e ocupem melhor o espaço da página. Para a primeira pergunta, não existe uma resposta exata. Para a segunda, a observação do conjunto de cartazes sugere um responsável.

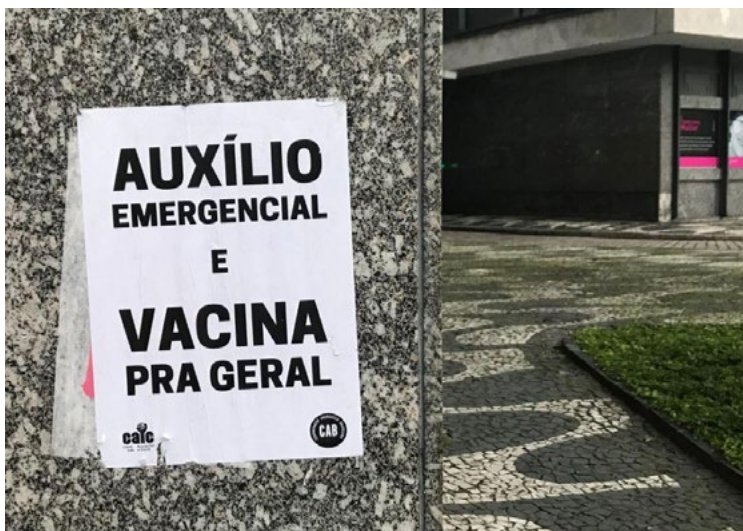
Ao fundo, observamos uma padronagem em cinza claro, de forma a não atrapalhar a legibilidade do texto. Os grafismos utilizam uma repetição do caractere “?” espelhado horizontalmente e na parte inferior aparecem cruces, representando as centenas de milhares de mortes. Diferentemente dos cartazes anteriores, o fundo não é na cor preta e sim branco,

destacando este modelo do conjunto. Assim, os cartazes de fundo escuro são aqueles que citam alguma fala e neste, com fundo branco, lemos a pergunta retórica.

## Vacinação e auxílio emergencial

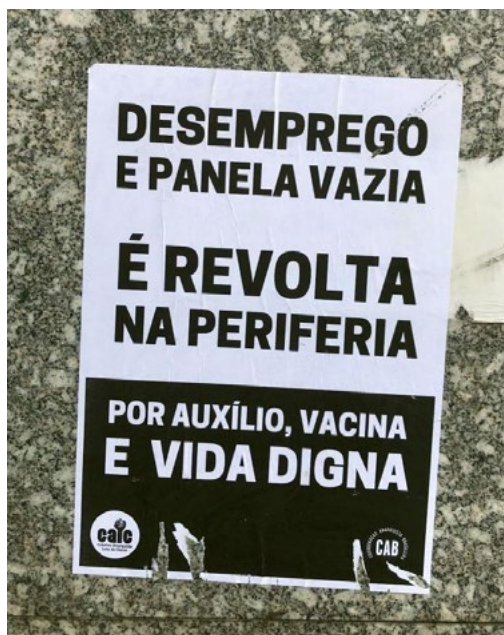
Os cartazes das figuras 4 e 5 foram colados no perímetro do Teatro Guaíra, o principal da cidade. Por ocupar uma quadra inteira, as referências às ruas onde foram colados são diferentes. Os registros aconteceram no dia 09 de junho de 2021.

**Figura 4 – Cartaz “Auxílio emergencial e vacina pra geral”**



FONTE: Foto do autor, 2021.

**Figura 5 – Cartaz “Desemprego e panela vazia é revolta na periferia”**



FONTE: Foto do autor, 2021.

A figura 5 trata do mesmo assunto, porém acrescenta em sua mensagem textual algumas frases que contextualizam melhor a demanda social. Está escrito “desemprego e panela vazia é revolta na periferia” e na base, “por auxílio, vacina e vida digna”.

Neste caso, fica clara uma relação direta entre as condições materiais da população mais vulnerável economicamente, com alusão ao desemprego e à fome. A sentença posterior, de forma rimada, destaca uma situação de tensão social localizada geograficamente na periferia. Embora não exista uma indicação mais objetiva sobre essas questões, o transeunte pode aqui estabelecer uma relação direta entre as políticas públicas e o cotidiano.

A frase que indica a reivindicação mais direta (vacina e auxílio) é complementada por um conceito mais generalizado, o conceito de vida digna. Esta parte é destacada com uma tarja preta e letras em branco. Neste mesmo espaço, encontramos novamente as marcas do CALC e CAB, vinculando claramente este cartaz com o que foi apresentado na figura 4. Nesta parte de baixo também podemos verificar algumas tentativas de arrancar o cartaz da parede.

## Considerações

Embora o recorte de imagens apresentado tenha sido limitado, apenas em uma parte restrita da cidade de Curitiba e durante um curto intervalo de tempo, foi possível observar uma variedade de temas e abordagens sobre questões sociais importantes que dá voz a um viés crítico e participativo durante o longo período de crise sanitária decorrente da COVID-19.

Ao citarmos os nomes das ruas e as datas exatas do registro dessas peças gráficas, podemos observar melhor seus contextos. É possível considerarmos aspectos que não seriam possíveis com as imagens isoladas dos cartazes, como é comum encontrarmos em livros de design. O problema decorrente dessa ausência de informações é mencionado em alguns autores e autoras, como em Iskin (2014), mas são situações dificilmente contornáveis posteriormente na pesquisa.

Outro viés a se destacar dos impressos analisados é o da *memória gráfica* que investiga temas que podem estar ausentes em abordagens muito restritivas das discussões do campo do Design. Uma dessas questões está ligada ao fato de que foram discutidos artefatos muito efêmeros, que ficam expostos por períodos incertos. Quando um cartaz de publicidade utiliza o espaço de um mobiliário urbano, por exemplo, esses tempos são mais precisos, a depender dos contratos. Normalmente são produzidos por escritórios de design ou agências de publicidade, que possuem procedimentos de arquivamento sistematizados. Nos exemplos do artigo essas questões são difíceis de investigar, sobretudo quando os materiais não possuem nenhum tipo de assinatura. E mesmo quando organizados de maneira mais ordenada, é difícil de recuperar os contextos de circulação mais específicos que ajudam a refletir sobre esse tipo de produção.

Os conjuntos apresentados representam maneiras distintas de assinar os trabalhos.

No primeiro conjunto não há qualquer menção de autoria, no segundo são indicados duas entidades ou grupos (CALC e CAB). Esse aspecto também indica possibilidades distintas de manifestação política e mobilização social. Quando assinados, apontam o caráter coletivo dessas manifestações e a articulação com pautas mais específicas. A ausência de assinatura, além de preservar o anonimato das pessoas envolvidas, possibilita a sensação de que a insatisfação é generalizada.

A circulação desses impressos expõe perspectivas que poderiam ser omitidas ou ativamente invisibilizadas se considerarmos apenas os suportes tradicionais de comunicação das ruas da cidade. Pretendeu-se apresentar uma pequena amostra da riqueza de produções de imagens e temas que inquietam a sociedade, constituindo o espaço social e a paisagem urbana. São cartazes que nos lembram o desejo por mudança, transformação, de diversos grupos sociais disputando a narrativa histórica.

## Referências

BARNICOAT, John. **Los carteles**. Su historia y lenguaje. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

BRAGA, Marcos da Costa; FARIAS, Priscila Lena. (orgs.). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.

BRASIL. **Lei n. 13.982, de 2 de abril de 2020**. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-13.982-de-2-de-abril-de-2020-250915958>>. Acesso em: 28 nov. 2021.

BRASIL. **Decreto nº 10.661, de 26 de março de 2021**. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.661-de-26-de-marco-de-2021-310836042>>. Acesso em: 28 nov. 2021.

BRASIL. **Decreto nº 10.740, de 5 de julho de 2021**. Disponível em: <<https://in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.740-de-5-de-julho-de-2021-330268082>>. Acesso em: 28 nov. 2021.

CAB. Disponível em: <<https://cabanarquista.org>>. Acesso em: 28 nov. 2021.

CALC. Disponível em: <<https://anarquismopr.org>>. Acesso em: 28 nov. 2021.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CASTRO, Júlio César Lemes de. Redes sociais como modelo de governança algorítmica. **MATRIZES**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 165-191, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i2p165-191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/140890>. Acesso em: 9 jun. 2022.

CENP. **Relatório 2019**. Disponível em: <<https://cenp.com.br/cenp-meios?id=14>>. Acesso em: 21 nov. 2021.

CENP. **Relatório 2020**. Disponível em: <<https://cenp.com.br/cenp-meios?id=18>>. Acesso em: 21 nov. 2021.

COUTO, Marcia Thereza; BARBIERI, Carolina Luisa Alves; MATOS, Camila Carvalho de Souza Amorim. Considerações sobre o impacto da covid-19 na relação indivíduo-sociedade: da hesitação vacinal ao clamor por uma vacina. **Saúde e Sociedade** [online]. 2021, v. 30, n. 1 [Acessado 10 Junho 2022] , e200450. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-12902021200450>>. Epub 19 Mar 2021. ISSN 1984-0470. <https://doi.org/10.1590/S0104-12902021200450>. Acesso em: 9 jun. 2022.

CURITIBA. Lei nº 8.471 de 13 de Junho de 1994. Dispõe sobre a publicidade ao ar livre. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/lei-ordinaria/1994/847/8471/lei-ordinaria-n-8471-1994-dispoe-sobre-a-publicidade-ao-ar-livre>> Acesso em: 11 jun. 2022.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ISKIN, Ruth E. **The poster**. Art, advertising, design, and collecting, 1860s-1900s. New Hampshire: University press of New England, 2014.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. Revista Maracanan, [S.l.], v. 12, n. 14, p. 33 - 48, jan. 2016. ISSN 2359-0092. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20858>>. doi:<https://doi.org/10.12957/revmar.2016.20858>. Acesso em: 14 nov. 2021

McQUINSTON, Liz. **Graphic Agitation**. Social and political graphics since the sixties. London: Phaidon Press, 1993.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do Design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOLES, Abraham. O Cartaz. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. OMS. **Diminuindo diferenças**: a prática das políticas sobre determinantes sociais da saúde: documento de discussão. Rio de Janeiro: OMS; 2011. Disponível em <<https://dssbr.ensp.fiocruz.br/wp-content/uploads/2020/10/Documento-Tecnico-da-Conferencia-vers%C3%A3o-final.pdf>> Acesso em 11 de junho de 2022.

OUR WORLD IN DATA. **Coronavirus**. Disponível em <<https://ourworldindata.org/coronavirus>> Acesso em 11 de junho de 2022.

SONTAG, Susan. Pôster: anúncio, arte, artefato político, mercadoria. In: BIERUT, Michael; HELFLAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick. (orgs.). **Textos clássicos do design gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 210 -235.

VILLAS-BOAS, André. **Utopia e disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

VILLAS-BOAS, André. **Identidade e cultura**. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.

WERNECK, Guilherme Loureiro; CARVALHO, Marília Sá. A pandemia de COVID-19 no Brasil: crônica de uma crise sanitária anunciada. **Cadernos de Saúde Pública**, ISSN 1678-4464, 36 nº.5, Rio de Janeiro, Maio 2020, <http://dx.doi.org/10.1590/0102-311X00068820>.



# A FORMAÇÃO EM DESIGN À MARGEM DO CENTRO E A POSSÍVEL RUPTURA DO ALFABETO REGULAR

## DESIGN EDUCATION ON THE FRINGES OF THE CENTER AND THE POSSIBLE DISRUPTION OF THE REGULAR ALPHABET

Germana Gonçalves de Araujo<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-8079-9259>

Recebido em: 19 de outubro de 2021.  
Primeira revisão: 20 de março de 2022.  
Revisão final: 27 de maio de 2022.  
Aprovado em: 27 de maio de 2022.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.14572>

**RESUMO:** O estudo da produção em design impresso num lugar à margem dos grandes centros, como Sergipe, envolve compreender aspectos da história da formação dos profissionais criativos locais. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é refletir sobre a produção atual de designers gráficos de Sergipe, considerando que, baseados em uma formação disciplinar distanciada do paradigma funcionalista, referências não hegemônicas colocam seus propósitos gráficos em um patamar que pode provocar tensão sobre o que é considerado “bom design”. Para isso, a particularidade da história dos cursos de formação em Design é contextualizada diante do cenário nacional desse campo, trazendo, ainda, referências e resultados da pesquisa “Memória Gráfica de Sergipe”, desenvolvida no período de 2018-2020, a partir de bibliografia especializada e, principalmente, documentos e depoimentos obtidos por imersão nos cenários de produção de impressos do estado.

**Palavras-chave:** Design fora do centro; Produção experimental; Referência não hegemônica.

**ABSTRACT:** The study of printed design production in a location on the fringes of large centers, such as Sergipe, involves understanding aspects of the history of the training of creative professionals who work there. In this sense, the objective of this article is to reflect on the current production of graphic designers from Sergipe, considering that, based on a disciplinary education distanced from the functionalist paradigm, non-hegemonic references place their graphic purpose at a level that can bring tension to the “good design” notions. In order to achieve that, we contextualize the particulars of Sergipe history of Design graduation in relation to the national scene. We also bring to this text scope references and results obtained in the research on the Graphic Memory of Sergipe, developed between 2018 and 2020, from specialized bibliography and, mainly, documents and testimonials obtained by immersing in the scenes of the state printed production.

**Keywords:** Off-center design; Experimental production; Non-hegemonic reference.

<sup>1</sup> Doutora pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade Pós-Cultura (IAHC/UFBA) (2013), Mestra pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Desenho, Cultura e Interatividade (UEFS/BA) (2008), Especialista em Gestão Estratégica de Pessoas FANESE/Aracaju/SE (2006), bacharela em Desenho Industrial pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) (2000). No período de 2000 a 2003, em Campina Grande/PB, assumiu a Gerência de Design e Mercado da Agência Municipal de Desenvolvimento (AMDE), na qual coordenou projetos em design gráfico, produto e artesanato. Professora efetiva do Curso de Design Gráfico do Departamento de Artes Visuais e Design - DAVD, Universidade Federal de Sergipe (UFS), desde 2010. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5486386468044529>

## Introdução

Acreditar que indivíduos com pouca experiência de leitura podem interagir com imagens de modo mais orgânico do que aqueles que usufruem da prática de ler<sup>2</sup>, como já explicitou Rudolf Arnheim (1997) em seus estudos sobre percepção visual, inclui a crença de que “o controle da psique é frequentemente programado pelos costumes sociais” (DONDIS, 2003, p. 19).

Partindo desse pressuposto, ambos os autores mencionados, Rudolf Arnheim e Donis A. Dondis, buscam, em suas obras, estabelecer regras de composição nas artes visuais, por acreditarem que o processo de leitura de uma imagem é arbitrário em decorrência de uma recepção regida pelo arranjo pictórico. Quer dizer que a disposição dos elementos gráficos deve obedecer a determinadas “leis de percepção” para ser bem compreendida. É como se houvesse uma correspondência direta entre o projeto do designer e a apreensão da informação visual pelo leitor. Isso porque, por esse ponto de vista, seria possível acessar um sistema de orientação visual cuja percepção seria exclusivamente objetiva. Por conseguinte, o receptor seria conduzido para a significação planejada, num processo em que não teria a capacidade de reelaborar o sentido pretendido como original.

Refletindo acerca das proposições desses autores, se, por um lado, os repertórios do artista proponente certamente influenciam nas possibilidades de inter-relação na percepção de uma composição visual, por outro lado, os repertórios do observador receptor também estão em jogo. Mesmo que os elementos utilizados na composição de imagem sejam inteligíveis para ambos, as conexões de sentido não são controláveis. O cerne dessa questão, na realidade, está na referência.

A referência é o espaço mental que reúne um conjunto de qualidades e características que se toma como modelo, estabelecendo-se como o ponto de contato entre o repertório do designer e o objeto. A referência é externa ao designer, mas, na extensão de um repertório que é construído pelo que cada pessoa experiencia nos percursos da vida, conecta-se com seu intelecto. A partir dessa conexão é que as interpretações são possíveis. Nessa perspectiva, a ausência de uma certa referência coloca o profissional criativo em busca de outras, necessárias para a construção de uma rede de significados representados pelos elementos (pictóricos) escolhidos.

Entretanto, na história do Design, medidas reguladoras têm sido formuladas com o intuito de garantir qual será o resultado do processo de recepção de conteúdo. Desse modo, a referência é posta como tal por instituições que as legitimam. Deve-se ter em vista que, no âmbito do Design, a escola modernista europeia, a partir das primeiras décadas do século XX, tornou-se uma medida reguladora, uma referência irrevogável para o mundo durante

---

2 Arnheim (1997) explicita, a partir de seus estudos, que o predomínio visual pelo vetor esquerdo-direita acontece de maneira decisiva na pessoa que tem o domínio da escrita e da leitura (ocidental) e que, na varredura ótica, “quando se começou a registrar o pensamento sequencial na escrita linear, uma direção lateral passou a dominar a outra” (ARNHEIM, 1997, p. 27).



muito tempo — quiçá até os dias atuais, em determinados contextos. Quer dizer que a produção em Design Gráfico é, de modo geral, regida pelo paradigma funcionalista, o qual se expressa pela regularidade de estruturas e de elementos gráficos; por isso, é chamado aqui de “alfabeto regular”, isto é, uma série de características convencionalizadas com o intuito de obter a regularidade funcional. Um exemplo são os sistemas de grid utilizados para a disposição de conteúdos verbais e não verbais em uma página de forma a mecanizar a apreciação de um leitor.

Ao tratar do paradigma funcionalista, a autora Mônica Pujol Romero (2011, p. 19) desenvolve que os “pressupostos ontológicos estimulam a crença na possibilidade de um design como disciplina social objetiva e livre de valores, na qual o designer está distanciado da cena que está sendo analisada por meio do rigor e da técnica do método projetual”. No limite, o designer chega a desconsiderar as referências de seu entorno sociocultural e passa a produzir sob a orientação reguladora da escola modernista.

No Brasil, a abordagem funcionalista segue nos discursos de profissionais em Design até hoje, cem anos após a instalação da primeira Bauhaus, na Alemanha<sup>3</sup>. Na segunda década do século XXI, os designers, principalmente os dos grandes centros do país, ainda reproduzem concepções recorrentes no discurso modernista, como a ideia do “bom design” ou do “design maduro”. Essas falas hierarquizam o saber fazer design em função das referências hegemônicas, as quais são, em grande medida, características do Design Moderno.

Não é a intenção deste texto, entretanto, negar a importância dessa escola para o Design brasileiro. O questionamento central é colocar em xeque a condição de inviolável dessa referência. Advoga-se, aqui, poder — sim, ter o poder de — produzir uma peça gráfica a partir de outras referências ou mesmo rompendo com os critérios hegemônicos e, sobretudo, ter uma produção que possa tensionar o design “bom” ou “maduro”, ainda que não subverta por completo o alfabeto regular do Design Modernista. Manter-se imerso nas referências hegemônicas é uma posição política, certamente de contínuo poder. Trata-se de um lugar confortável e produtivo, no qual o designer não será questionado pelos “detentores morais dos valores da profissão” (CARDOSO, 2005, p. 10), ou seja, por aqueles que comandam o juízo de valor acerca do que é produzido no Brasil.

A primeira Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) foi implantada na década de 1960:

---

<sup>3</sup> A Bauhaus era uma escola de artes cuja influência a tornou um centro de orientação artística para a indústria e o artesanato. Fundada em 1919, em Weimar, na Alemanha, teve três momentos, correspondentes aos seus coordenadores em cada época. De 1919 a 1923, esteve sob a coordenação de Walter Gropius, período em que o aluno projetava por intermédio da experimentação livre. De 1923 a 1929, coordenada por Hanners Meyer, a escola foi mudada para a cidade de Dessau. O novo coordenador considerava a teoria, as análises científicas e a metodologia projetual práticas essenciais para o desenvolvimento de projetos em Design e Arquitetura. Na terceira e última fase, de 1929 a 1933, a escola foi instalada em Berlim, coordenada por Mies Van Der Rohe. A Bauhaus tornou-se uma escola de sólida formação técnica de designers e arquitetos e uma referência no ensino de Design para o mundo todo (PANIZZA, 2014, p. 88-89).

Em retrospecto, fica claro que a implantação no Brasil de uma ideologia de design moderno, entre o final da década de 1950 e o início da de 1960 — em grande parte patrocinada pelo Poder Público —, coincide com o esforço maior para inserir o país no novo sistema econômico mundial (CARDOSO, 2005, p. 10).

Isso quer dizer que o Desenho Industrial nasce no Brasil com o compromisso de ser uma atividade de desenvolvimento de projeto para a indústria. Entretanto, mesmo que a literatura considere o início do Design no Brasil a partir das primeiras escolas — o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1951, e a ESDI no Rio de Janeiro —, Cardoso (2005, p. 8) nos alerta que “o aspecto mais problemático de afirmar o início do design brasileiro por volta de 1960 reside na recusa a reconhecer como design tudo que veio antes”. Ou seja, desconsidera-se a vasta produção que, no âmbito da comunicação de produtos e serviços, tornava dinâmico o universo de profissionais criativos que não passaram pela escola de Design. É possível, inclusive, como também coloca o autor, que essa produção distanciada dos preceitos modernistas seja “autenticamente brasileira”<sup>4</sup>, feita a partir de referências multidimensionais — isto é, “uma série de referências díspares” — da cultura do país.

Diante do exposto, este artigo objetiva apresentar um fragmento da pesquisa “Memória Gráfica de Sergipe” — realizada pelo Grupo de Pesquisa “Design e Cultura” (Design/UFS/CNPq)<sup>5</sup> no período de 2018-2020 — com o intuito de refletir sobre a produção atual de designers gráficos do estado, considerando que, a partir de uma formação disciplinar distanciada do paradigma funcionalista, as referências não hegemônicas também colocam sua propositura gráfica no patamar de um design reconhecido e valorado, desabilitando a ideia do “bom design” como modelo único que estabelece o parâmetro de conveniência para determinado grupo.

Além da pesquisa bibliográfica que fundamenta este artigo, as informações aqui expostas se devem, sobretudo, à pesquisa sobre a “Memória Gráfica de Sergipe”, que foi desenvolvida por imersão nos cenários de produção de impressos do estado. Na busca por

---

4 Cardoso (2005, p. 11), ao argumentar acerca da produção gráfica no Brasil anterior à instalação da formação disciplinar em Design no país, explicita que a produção de impressos distanciada de “uma determinada doutrina ou estética”, derivada de matriz estrangeira reconhecida, nos coloca diante de outros questionamentos que podem resultar em uma representatividade “rica, variada e autenticamente brasileira”.

5 O Grupo de Pesquisa “Design e Cultura” está vinculado ao curso de graduação em Design da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e atua desde 2014 envolvendo os alunos na produção de pesquisa científica. Dentro da linha de pesquisa “Análise e Produção da Imagem”, busca estudar e catalogar a produção gráfica de Sergipe e de sergipanos. Em 2017, foi organizado um acervo digital de imagens da produção gráfica do ilustrador Cândido Aragonez de Faria, do período de 1866 a 1911; em 2018, foram realizadas exposições com o conteúdo desenvolvido em pesquisa, e organizou-se o livro bilíngue *Cândido de Faria: um ilustrador sergipano em Paris* (ARAÚJO, 2018), com o apoio do Instituto Banese e da Fundação Pathé de Paris. Em 2019, o grupo se dedicou à pesquisa “Memória Gráfica de Sergipe”, compondo um acervo digital de peças (livros, periódicos e impressos efêmeros) e organizando um livro sobre a história da produção de impressos no estado (no prelo).

compreender aspectos da história gráfica sergipana no recorte de tempo de 1832 a 2020, às leituras de referências bibliográficas (livros, teses e artigos científicos), juntaram-se depoimentos de mais de trinta pessoas entrevistadas (impressores, programadores visuais, designers etc.) e documentos acessados por visitas técnicas a acervos públicos e particulares (periódicos, impressos efêmeros, fotografias etc.). Não se tem quase nada publicado sobre a história do Design em Sergipe e, por isso, a pesquisa de campo foi fundamental para a produção de conteúdo sobre os impressos no estado. Sobre a necessidade de ir a campo para desenvolver a “Memória Gráfica de Sergipe”, Araujo explicita que:

A propositura aqui é apresentar um conteúdo saliente sobre a história da comunicação sergipana, contrapondo a literatura que, em equívoco, parece apontar que não se tem muito o que contar acerca da produção de impressos em Sergipe. Desse modo, os escritos sobre a história da tipografia e da imprensa no Brasil são extremamente econômicos quando se reportam a esse estado, talvez porque viveu durante séculos, até meados do oitocentos, como espaço de trânsito de dois polos da colonização, Bahia e Pernambuco (ARAUJO, [2021?], p. 9, no prelo).

A história da produção de impressos em Sergipe foi acessada por meio de leituras, com o intuito de desenvolver o olhar crítico sobre a produção gráfica local. Dessa forma, incluiu-se na pesquisa a construção da cultura visual de impressos nesse contexto social, ou seja, parâmetros históricos que, no tempo e no espaço, contribuíram para definir a relação da cultura, da educação, da economia e da política em Sergipe com a feitura de artefatos da informação impressa, seja de caráter literário, jornalístico, educacional, seja de caráter comercial. Nesse caminho de buscas, revelou-se a necessidade de abordar a história da formação em Design no Nordeste, visto que o profissional dessa área está vinculado à produção de impressos — principalmente no que se refere à comunicação gerada para dinamizar a relação de produção e consumo.

## 2 A política desenvolvimentista e a instalação de cursos de Design no Nordeste

Na década de 1970, seguinte à implantação da primeira ESDI, o Brasil já possuía um parque industrial amplo, que respondia às demandas internas, mas ainda dependente da importação de determinadas máquinas e ferramentas (LEON, 2014). Naquele período, o governo federal, a partir de programas de desenvolvimento tecnológico, implantou polos de tecnologia em diversos estados no país; o Desenho Industrial foi incluído como uma área fundamental para as iniciativas desenvolvimentistas<sup>6</sup>.

Nessa perspectiva de expansão industrial brasileira, cursos de graduação em Desenho

---

<sup>6</sup> Leon (2014, p. 15) cita Brasílio Sallum Jr. (2000) para explicar a noção de desenvolvimentismo: “Entende-se aqui o desenvolvimentismo como uma modalidade de intervencionismo estatal, orientado não para evitar as fases depressivas do ciclo econômico capitalista, mas para impulsionar a industrialização em países de desenvolvimento tardio, quer dizer, retardatário em relação aos centros originários do capitalismo mundial”.

Industrial foram implementados no Nordeste nos anos 1970 com o intuito de alavancar os setores de produção e serviço da região considerada economicamente mais problemática do país.

No início da década, o debate sobre a relação da disciplina com os aspectos políticos e econômicos do Brasil tinha dois direcionamentos: o primeiro compreendia o Design como um saber estratégico capaz de garantir a produção industrial de objetos adequados às chamadas necessidades do consumidor, favorecendo, inclusive, o setor de exportação promovido pela política econômica da época; o segundo, mesmo admitindo que o profissional deveria saber lidar com a tecnologia, com a racionalidade e com a precisão, ampliava a noção do Design para o desenvolvimento social (CARA, 2010). Esse duplo direcionamento, para alguns, se configurava como ambiguidade, para outros, definia o Design como multidisciplinar. E foram as bases presentes nesse debate que possibilitaram o sucesso dos cursos implementados no Nordeste naquele período.

Segundo depoimento do designer Itiro Iida<sup>7</sup>:

[...] naquela época, os governos militares tinham uma orientação industrial bastante nacionalista e pretendiam desenvolver tecnologias para modernizar as indústrias. Desenho Industrial foi incluído como uma das áreas prioritárias do Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Assim, acadêmicos e profissionais, principalmente do Sudeste brasileiro, foram convidados a se deslocar para estados do Nordeste, mesmo com a desconfiança de que a atividade não iria prosperar na região, pois se tinha o entendimento de que lá “havia apenas uma base industrial incipiente e uma população consumidora ainda pouco exigente em qualidade”, explica Iida.

Ainda na década de 1970, três estados do Nordeste implementaram em suas universidades federais a graduação em Desenho Industrial — Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1972; Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 1977; e Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em 1977 — com corpo docente oriundo de locais com centros industriais bem desenvolvidos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Ao chegarem ao Nordeste, esses designers estavam familiarizados com as concepções funcionalistas de produção, mas, ainda assim, encontraram outras possibilidades de destino para exercer a atividade, novas maneiras de atuação. A validade e a viabilidade das novas perspectivas que emergiram nesse contexto são evidenciadas pelo fato de que todos esses cursos foram mantidos e

---

7 Depoimento pessoal de Itiro Iida, datado de agosto de 2018 e lido na cerimônia de aniversário de 40 anos do curso de Desenho Industrial da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), em outubro de 2018. Fonte: Departamento de Design da UFCG. Formado em Engenharia de Produção (Politécnica de São Paulo, 1965), Iida é um dos principais atores da história do Design no Brasil. Doutor em Ergonomia e Manejo do Objeto, em 1971, na mesma universidade de sua graduação, lecionou na ESDI. Ele tornou-se o primeiro especialista em Ergonomia no Brasil, sendo um dos fundadores da Associação Brasileira de Ergonomia (1983) (LEON, 2014, p. 42-43).

prosperaram até os dias atuais.

O designer Itiro Iida mudou-se para João Pessoa, capital paraibana, em 1977. Em 1978, foi nomeado professor titular e chefe do Departamento de Engenharia Mecânica do Centro de Ciência e Tecnologia da UFPB, sendo, posteriormente, um dos criadores do curso de Desenho Industrial da universidade lotado na cidade de Campina Grande<sup>8</sup>.

A designer carioca Lia Mônica Rossi (1942-2018) chegou a Campina Grande em 1979 e é uma boa referência de uma forasteira que conseguiu relacionar-se com o entorno cultural de maneira produtiva, compreendendo o quão distinto era o contexto de produção e consumo de uma cidade do interior da Paraíba comparada ao Rio de Janeiro. Mesmo assim, ela conseguiu estabelecer diálogos com unidades fabris e se envolver com a produção de objetos. Rossi descreve que, naquela época,

[...] a imagem do Nordeste para muitos de nós, sudestinos, não ia muito além de redes, jangadas, praias de coqueiros e carnaval em Salvador. Compreensível, se lembrarmos que a TV Globo não era tão global ainda, não havia internet nem mesmo DDD. Nesse contexto, e comparada a hoje, a comunicação entre o Norte-Nordeste e o Sul-Sudeste era bastante incipiente. Na academia parecia não ser muito diferente, como se entre o mimetismo do tradicional e as vanguardas modernistas não houvesse tempo nem espaço para olhar o próprio quintal (ROSSI, 2010, p. 29).

Rossi acabou se envolvendo com o projeto de preservação de patrimônio em Campina Grande. Segundo ela, tratava-se de uma cidade do interior do Nordeste que tinha uma curiosa arquitetura em estilo *Art Decó* e, mesmo assim, aparentemente, “não despertava o interesse do Iphan [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional], do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP), nem do governo local, nem mesmo dos arquitetos” (ROSSI, 2010, p. 32). E não foi somente a arquitetura predial do centro de Campina Grande que chamou a atenção da designer. Antes de deixar o Nordeste, em meados da década de 1990, ela se envolveu com as rendeiras de bilro do estado de Alagoas, buscando atuar em oposição à corrente dominante do chamado Design oficial.

No Brasil [...] o artesanato foi largamente ignorado por um Modernismo míope adepto do “look industrial” ou uma “estética da máquina” aparentemente industrial, muitas vezes presentes nos protótipos bauhausianos. Como costuma acontecer entre espíritos colonizados, imita-se o resultado, mas não o espírito gerador (ROSSI, 2010).

Com isso, Lia Mônica Rossi ajuda na reflexão de alguns aspectos da questão colocada no início deste artigo, qual seja, a do alfabeto regular. A partir do credo em correntes hegemônicas do Design, parte significativa dos designers brasileiros que atuavam no mercado

---

<sup>8</sup> Em 2002, pela lei nº. 10.419 de 9 de abril de 2002, a Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) foi fundada, desmembrando-se da UFPB. Doravante, as menções ao curso de Design em Campina Grande serão referenciados à UFCG, independentemente de se tratar do período anterior à fundação da instituição.

desapropriaram o artesanato de valor e colocaram o artefato industrial em lugar de prestígio, corroborando o fato de que a produção em Design sempre esteve atrelada à compreensão da relação de uso do objeto. É este o disco do pensamento funcionalista: quanto mais a aparência de um objeto se aproximar supostamente das características enraizadas, anunciando o uso pretendido pelo designer, mais adequada ao propósito ela estaria.

Essa reflexão está muito presente na história da formação em Design no Nordeste brasileiro, uma vez que seu início partiu do contato entre realidades socioculturais diversas: os profissionais sulistas que desenvolveram os cursos da UFMA, da UFPE e da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), ao se depararem com um cenário distante dos grandes centros do Brasil tanto fisicamente quanto sob a perspectiva de desenvolvimento econômico, certamente tiveram que atuar repensando as expressões gerenciadas pelo Design modernista no país.

No desenvolvimento da formação em Design no Nordeste, o movimento do governo federal de instalação de cursos de Desenho Industrial em várias universidades da região foi importante para que outros projetos ambiciosos de capacitação em Design também fossem desenvolvidos nas proximidades desses cursos, como é caso dos programas estaduais de Design.

O Programa Paraibano de Design surgiu no início da década de 1990, tendo como primeiro coordenador Gustavo Amarante Bonfim. Esse programa disponibilizava bolsas via Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para que estudantes de Desenho Industrial desenvolvessem pesquisas aplicadas. Eduardo Belô<sup>9</sup>, professor do curso de Design da UFCG e segundo gestor do programa, lembra que, por via de recursos do CNPq e de parcerias com a universidade e outras instituições, o programa serviu de laboratório para a formação da área no estado. Releva-se que essa iniciativa foi anterior a qualquer outro programa estadual de Design no Brasil e também ao Programa Brasileiro de Design (PBD)<sup>10</sup>, criado em 1995 com o intuito de fortalecer a indústria nacional. O PBD persiste até os dias atuais e funciona em parceria com agentes econômicos (empresas privadas e instituições públicas), buscando, por intermédio do Design visto como ferramenta, amplificar a produção brasileira de objetos e o consumo dentro e fora do país (exportação).

A política desenvolvimentista aplicada no país durante a década de 1970, com a implementação de projeto de curso de Design, não atingiu alguns estados do Nordeste. Sergipe, por exemplo, naquele período, recebeu incentivo para o Instituto Tecnológico e de Pesquisas do Estado de Sergipe (ITPS)<sup>11</sup>, que é um centro de tecnologia (LEON, 2014), mas não teve

---

9 Entrevista realizada por telefone com o professor Eduardo Belô, cedida em 2 de outubro de 2021.

10 Segundo consta no Art. 1º do decreto de 9 de novembro de 1995, “fica criado o Programa Brasileiro do *Design* – PBD, estruturado por meio de subprogramas gerais, com o objetivo de promover o desenvolvimento do *design* brasileiro, com vistas ao aumento da competitividade de bens e serviços produzidos no País” (BRASIL, 1995).

11 Leon (2014, p. 21) relata, a partir da fala de Iida, que o ITPS foi um dos centros tecnológicos gerados pelo Programa de Tecnologia Industrial. No entanto, no histórico do *site* oficial do ITPS (disponível em: <https://www.itps.se.gov.br/histórico>. Acesso em: 1 out. 2021), não há menção alguma sobre

investimento na formação profissional em Design. Segundo Itiro Iida (apud LEON, 2014), a pedido do Ministério da Indústria e do Comércio, foi realizado um Relatório de Desenho Industrial que previa a projeção dessa região em ações de inovação e desenvolvimento tecnológico na indústria nacional, o que certamente impulsionou a instalação de cursos de Desenho Industrial no Brasil.

Tais ações, no entanto, não tiveram repercussão na formação do profissional em Sergipe na década de 1970. Uma hipótese para essa situação é que pode ter havido um descompasso de tempo entre os acontecimentos impulsionados pelo Programa de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e Comércio e as reformas necessárias para a melhoria da qualidade acadêmica e administrativa da Universidade Federal de Sergipe (UFS), fundada em 1967 (pelo decreto-lei nº 269, de 28 de fevereiro de 1967), mas instalada em 1968.

No início da década de 1970, os poucos cursos oferecidos na UFS estavam espalhados pela cidade de Aracaju, capital do estado. Não havia ainda uma cidade universitária, tampouco uma estrutura administrativa descentralizada composta por pró-reitorias e centros. Somente a partir de 1978 é que a estrutura administrativa da universidade foi repensada e procedeu-se à construção de um campus (SOUZA, 2015). Dessa maneira, enquanto a UFS ainda estava buscando se fortalecer com ações que previam “melhorar a qualidade do ensino e executar o programa de pesquisa que contemplasse as áreas das ciências exatas e da tecnologia, das ciências biológicas e da saúde, o mesmo em relação às ciências humanas e sociais aplicadas” (SOUZA, 2015, p. 101), outras universidades, com estruturas e cursos na área de tecnologia já amadurecidos, receberam a proposta de implementação do Desenho Industrial<sup>12</sup> como área ligada ao efeito de progresso pretendido pelo governo<sup>13</sup>.

## Formação em Design em Sergipe

Até os anos 2000, não havia profissionais formados em Artes e Design por cursos de nível superior oferecidos em Sergipe. Isso indica que o artista que produzia antes da instalação dos cursos de Design no estado<sup>14</sup> era autodidata ou tinha realizado formação em outro local. A partir dessa informação, é relevante esclarecer: mesmo que se acredite que há mudanças na história gráfica do estado a partir da formação disciplinar de designers, o

---

essa relação.

12 O envolvimento de Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque (1932-2011), em instância governamental, foi decisivo para que o curso de Desenho Industrial fosse instalado na UFPB, em 1977. Ele é “reconhecido, seja como reitor da Universidade Federal da Paraíba, seja como presidente do CNPq, como alguém que deu muita importância à área tecnológica, na qual incluía o Desenho Industrial” (LEON, 2014, p. 38).

13 Em 1975, o governo do então presidente Ernesto Geisel implementou 27 projetos pelo Programa de Desenho Industrial coordenado pela Secretaria de Tecnologia Industrial (STI). Um dos projetos foi o de “implantação de Centros de Desenho Industrial” (LEON, 2014, p. 22).

14 Em Sergipe, existem dois cursos de graduação em Design Gráfico: o primeiro foi instalado no início dos anos 2000 pela Universidade Tiradentes (UNIT — rede privada) e o segundo foi implementado em 2009 pela Universidade Federal de Sergipe (UFS — rede pública).

cuidado visual na feitura de impressos sergipanos já era observável no período anterior<sup>15</sup>; com isso, deve-se reconhecer o mérito dos profissionais que exerciam as atividades criativas mesmo antes dessa formação.

Na segunda metade do século XX, mesmo não tendo profissionais formados em Design, a produção de impressos em Sergipe, principalmente dos jornais periódicos, era bem intensa. A partir da década de 1960, jovens com propensão à atividade jornalística eram recrutados para trabalhar em jornais sergipanos, com a incumbência de escrever a matéria, bem como de configurar o leiaute de página. Esse é o início da história dos programadores visuais em Sergipe, os quais ocuparam a função de diagramadores até a primeira década dos anos 2000.

Na década de 1980, esses profissionais criativos se uniram para produzir impressos ligados à produção cultural do estado. Ilma Fontes evoca a produção de um jornal de cunho cultural que servia de motivo para reunir a juventude na época em Sergipe: “A gente queria fazer um jornal para a juventude e que não tivesse nada a ver com o que já era publicado em Sergipe. [...] O que faltava na imprensa sergipana era a nossa propositura”<sup>16</sup>.

O início da década de 1990 foi um período promissor devido à renovação das tecnologias de impressão em Sergipe, além da chegada dos computadores, que influenciaram de maneira decisiva a atividade dos programadores visuais. No entanto, ainda era difícil encontrar profissionais na produção gráfica com conhecimento técnico como o de um designer, que reúne saberes acerca da relação pragmática da semiótica dos constructos gráficos aplicados no projeto visual de uma página.

Como mencionado anteriormente, a formação profissional no campo de Design em Sergipe passa a ser realidade somente na primeira década dos anos 2000, com os egressos do curso de Design Gráfico da Universidade Tiradentes (UNIT), em Aracaju. Os primeiros designers formados no estado ingressaram no mercado da publicidade sergipano, área já consolidada naquela época. No geral, atuavam pautados na desenvoltura tecnológica do uso de softwares gráficos (ou seja, na função de designer operacional). Esse perfil era coerente com a concepção do campo do Design que, desde os anos 1990, estava fortemente ligada aos processos de automação e informática.

Ressalta-se que os aspectos que definem o Design em Sergipe não eram claros nos anos 2000, quiçá continuam, até hoje, indistintos. Para além do que já foi dito, a falta de inteligibilidade acerca desse campo de conhecimento pode ser relacionada com o fato de que o próprio termo Design ainda estava se acomodando ao vocabulário brasileiro<sup>17</sup>. Por isso, não

15 Esta avaliação se sustenta na observação realizada no contexto da pesquisa “Memória gráfica de Sergipe” (ARAÚJO, [2021?]).

16 Ilma Fontes em entrevista realizada para a pesquisa “Memória Gráfica de Sergipe” em 10 de janeiro de 2020.

17 Sobre a história do Design no Brasil, a pesquisadora Milene Cara recupera a informação de que “somente em 1988, no workshop ‘O ensino do design nos anos 90’, realizado no bairro de Canasvieiras em Florianópolis, Santa Catarina que, por meio da elaboração do documento, Carta de Canasvieiras, afirma-se em definitivo o uso do termo design, com os desdobramentos: design de produto e design



causa estranheza que o egresso do primeiro curso de graduação em Design no estado não escapasse do trabalho operacional em agências de publicidade, pois não havia a compreensão de que a atuação de um designer pode ser múltipla.

Ao longo do tempo, o Design passou a agregar outro modo de pensar o projeto, com a possibilidade de transcender as métricas modernistas e de o profissional do campo inserir-se, na contemporaneidade, em novos movimentos, em lugar da usual tarefa de produzir objetos funcionais que fazem parte da engrenagem de consumo em massa. Surge, assim, o designer que atua como educador, mediador cultural, gestor da informação etc.

Em 2010, a UFS implementa um curso de graduação em Design, com habilitação em Design Gráfico, para funcionar juntamente com o curso de Artes Visuais. Além da relação com as Artes Visuais, o curso em Design da UFS tem, desde o início, ligações com a Educação e as Ciências Humanas, o que torna a formação profissional mais humanista do que tecnológica — ou seja, mais focada nas pessoas do que nas tecnologias da informática.

Certamente, ainda é cedo para afirmar que haja características sólidas<sup>18</sup> sobre os impressos ou as atuais peças digitais de Sergipe a partir da incipiente produção dos egressos dos cursos de Design no estado. Além disso, salienta-se que a pulverização de profissionais que se intitulam designers mas que não passaram pela academia é exorbitante; situação que não é particularidade de Sergipe. Vale observar que, mesmo hoje em dia, a atuação profissional pode ser iniciada por pessoas impulsionadas pelo ato criativo sem que tenham passado por um curso em nível superior. Entretanto, o modo de olhar e as possíveis interpretações socioculturais por abordagens teórico-metodológicas praticadas na formação acadêmica podem tornar os egressos dos cursos de Design Gráfico de Sergipe profissionais atualizados no que se refere às problemáticas humanas da contemporaneidade.

Essa orientação é visível no curso em Design oferecido pela UFS, como consta no Projeto Pedagógico do Curso<sup>19</sup>, que contém componentes curriculares — tais como “Legislação e ética”, “Design e desenvolvimento humano”, “Cultura e Design” e “Antropologia visual” — que aproximam os estudantes de questões socioculturais no intuito de inserir uma perspectiva mais humana nesse campo. Isso se reflete nas temáticas escolhidas pelos estudantes para os trabalhos de conclusão de curso: de cada cinco TCCs em Design na UFS, apenas um tem relação com questões diretas do mercado de consumo nos quais a troca econômica é a prioridade nos resultados esperados; os outros quatro projetos têm natureza social e visam à melhoria da qualidade de vida de pessoas por intermédio da informação que educa, conscientiza e propõe um mundo mais colaborativo.

Para a compreensão sobre as características da produção de impressos por profissionais que se formam em Design em Sergipe, principalmente na busca de identificar aspectos locais na visualidade proposta, recorreu-se aos estudos teórico-metodológicos

gráfico” (REDIG, 1988, p. 108-110 *apud* CARA, 2010, p. 17). Os novos termos substituem as antigas nomenclaturas instituídas para o campo — Desenho Industrial, com a variação de programação de produto (PP) e programação visual (PV).

que evocam o que chamamos de identidade cultural<sup>20</sup>. Salienta-se, entretanto, como desenvolve Denys Cuche (2002), que não devemos compreender “cultura” como simplesmente “identidade cultural”, ainda que conscientes da relação entre os dois conceitos. Cuche (2002, p. 176) ainda coloca que, “em última instância, a cultura pode existir sem consciência de identidade ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura que não terá então quase nada em comum com o que era anteriormente”. Essa questão é delicada, porque a produção em Design que envolve características de uma localidade não é necessariamente reconhecida sob a perspectiva da identidade cultural, já que o reconhecimento pode acontecer de maneira simplista por intermédio dos estereótipos<sup>21</sup>, os quais se apresentam como uma concepção produtiva mas reducionista sobre o que define um grupo social. Por isso, torna-se necessário que a formação em Design construa profissionais políticos e que saibam avaliar de maneira crítica e constante a própria atuação.

Na presente análise, é válido reiterar a possibilidade de abordar e atuar na área do Design subvertendo a métrica do Design modernista implantado no Brasil, isto é, “baseado no modelo de Bauhaus e Ulm, [e que] destinava-se a produzir produtos de alta qualidade, para uma classe média superior” (depoimento de Itiro Iida). Colocando em relação as noções de alfabeto regular e de identidade cultural já discutidas, o contexto de que se está tratando se constrói com profissionais em Design que assumiram a atitude de oposição às referências chegadas do Sudeste e buscaram a experimentação tecnológica, com intuito de aproveitar a pluralidade do entorno sociocultural e de não se ancorarem simplesmente nos modelos hegemônicos, os quais consistem nas referências que foram legitimadas por discursos de poder sobre como o Design deve ser valorado.

Observa-se que alguns aspectos locais favorecem esse tipo de atuação, como o fato de o mercado em Sergipe estar em processo de amadurecimento e de ser constituído, de modo geral, por pessoas que ainda não distinguem o trabalho profissional em Design. Dessa forma, o designer em Sergipe consegue atuar com perspectiva multidimensional — assumindo várias dimensões sociais desse estado —, envolvendo-se em projetos com abordagem autoral e características artísticas e culturais. Isso não implica negar a possibilidade de que certos designers sergipanos possam atuar profissionalmente em outros contextos, prin-

---

20 Identidade cultural é compreendida aqui como aquilo que existe para naturalizar a ideia do que é essencial na caracterização de um determinado contexto. Os aspectos considerados idênticos e verificáveis em grupos sociais é que constituem a chamada identidade cultural de uma localidade. Releva-se, portanto, que “a identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista)” (CUCHE, 2002, p. 177).

21 Sobre o discurso de estereotipia, Durval Munis Albuquerque Júnior discorre que se trata de “um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 31).

principalmente em grandes centros do país. Mas a questão é que um designer com estilo próprio destoa em um território orientado por modelos e precisa, na maioria das vezes, passar por um processo de legitimação no qual pessoas ou instituições que dão o aval para o estilo em questão o valorizam, refletindo, inclusive, sobre o modelo considerado “bom design”.

Há que se ocupar, ainda, de outro ponto relevante na identificação dos designers sergipanos: a compreensão da formação propriamente dita do designer no estado. Ambos os cursos em nível superior (UNIT e UFS) são compostos por profissionais forasteiros, professores que, provavelmente, trabalham com as referências trazidas de sua formação de base. Entretanto, a métrica do Design modernista não norteia a produção dos jovens designers em Sergipe, ainda mais que o campo passa a estabelecer relação com a produção de bens informacionais no estado numa época em que esse ideário, de origem europeia e, portanto, distante de preceitos artísticos e culturais locais, é questionado também em outras localidades do país. Com isso, possivelmente livre da amarra funcionalista, o designer local tende a envolver-se com processos criativos experimentais, certamente menos formais para um profissional que, como visto, nasceu para atuar na indústria.

Dentre os designers de Sergipe que permanecem atuando no estado, o cunho experimental pode ser percebido no trabalho da designer gráfica Gabi Etinger. A proposta visual dos seus impressos é fruto de uma expressão autoral e contemporânea, pois ela consegue coesão, adesão entre os elementos compositivos, mesmo utilizando mais de uma linguagem e técnicas diversas na produção de narrativas visuais. Formada pela UNIT, Gabi é uma designer que trabalha múltiplas camadas, deixando notórios os diversos planos da imagem produzida. Por exemplo, uma fotografia pode receber a sobreposição de uma gravura, ou, como é demonstrado nos detalhes da Figura 1, a pintura se sobrepõe à xilogravura feita sobre colagem analógica de papéis. Seja no traço, muitas vezes cravado na madeira (matriz de xilogravura), seja na relação cromática proposta, ela rompe com o alfabeto regular e, diferentemente do que se pensa ser permitido no ideário funcionalista, revela uma personalidade artística inquieta e intensa por intermédio de experimentações gráficas de sua predileção. Gabi Etinger envolve-se com a comunicação de produtos e eventos de artistas locais e sempre está circulando nos cenários artístico-culturais em Sergipe produzindo peças com estilo próprio. Salienta-se que trazê-la para o debate deste texto tem a ver com o fato de que sua produção se tornou uma forte referência para os jovens designers do estado que buscam atuar contra a ideia de que o “bom design” é aquele que preza pela invisibilidade do autor.

**Figura 1: Arte da designer Gabi Etinger. Cartaz do espetáculo teatral encenado pelo Caixa Cênica e Grupo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS), com direção de Maicyra Leão. Desenho, pintura, sutura, fotografia e finalização em software gráfico. Impressão offset industrial (2016).**



Fonte: Acervo da pesquisa "Memória Gráfica de Sergipe", (ARAÚJO, [2021?], no prelo).

Outra referência é Breno Loeser, que, durante sua formação no curso de Design da UFS, encontrou um modo de se expressar e produzir peças gráficas com características que também têm a ver com seu posicionamento político e cultural, do mesmo modo que Gabi Etinger. Filho de santo numa casa de culto orixá, após se formar em Design, ingressou no mestrado em Ciência da Religião, também na UFS. Nas suas ilustrações, ele explora possibilidades do universo imagético presentes nas religiões de matriz africana do Brasil e de outras partes do mundo. As especificidades culturais retratadas por ele, que são observadas de modo multidimensional<sup>22</sup>, tornam plural a visualidade proposta em seu trabalho. Isso pode

<sup>22</sup> Perceber a cultura de maneira multidimensional tem relação, aqui, com os diálogos (múltiplas dimensões da cultura) que Breno Loeser consegue articular em suas peças: a religião, as práticas culturais cotidianas, aspectos econômicos, a etnia e perspectivas políticas.

ser observado na ilustração desenvolvida para o livro “Cuscuz” (Figura 2), a qual contém elementos que narram visualmente aspectos do uso desse alimento na história do Brasil, assim como a relação simbólica do milho com a religiosidade afrodescendente. Breno Loeser tornou-se um designer sensível na representação da ancestralidade sagrada dos negros que foram escravizados, um universo simbólico que vai na contramão da usual trama colonialista. Ele acredita que o modo como desenha as divindades dá chance de recontar a história por uma perspectiva não hegemônica e promove a quebra de paradigmas necessária para a construção de uma sociedade mais humana<sup>23</sup>.

**Figura 2: Ilustrações digitais para a obra “Cuscuz: um livro de memória afetiva” (2020)**



Fonte: Acervo da pesquisa “Memória Gráfica de Sergipe” (ARAUJO, [2021?], no prelo).

Assim como Gabi Etinger e Breno Loeser, existem outros designers com formação superior em Design Gráfico de Sergipe que atuam no sentido contrário ao do fluxo determinado pelo alfabeto regular do Design — necessariamente distanciados das amarras postas pelo mercado de consumo. E mesmo que se considerem as características das predileções técnicas e estéticas de cada um deles, o que está sendo levantado aqui é até que ponto as características da formação influenciam em suas produções. Etinger e Loeser foram escolhidos para figurar neste artigo por atuarem há mais de cinco anos no mercado nacional e se manterem firmes na convicção de produzir com estilo próprio, seja lá para quem for a entrega. Deve-se ter em vista que a formação em ambos os cursos, o da UNIT e o da UFS, colocam o aluno frente a questões que confrontam a funcionalidade da linguagem universal do Design modernista, propiciando a busca de outras referências e acreditando, ainda, na

23 Entrevista informal cedida em 4 de outubro de 2021.

riqueza de significados existente nas múltiplas possibilidades de recepção.

Deve-se considerar que não tem gerado preocupação entre esses jovens profissionais do estado a extensão com que se podem verificar os elementos da chamada identidade cultural local em suas artes gráficas, ainda que atuem subvertendo uma composição com características gráficas hegemônicas. Na realidade, a luta tem sido travada na formação de uma personalidade profissional independentemente de quão próxima esteja do que se reconhece e padroniza como cultura local, pois a busca é por incorporar a expressão que anuncia a própria visão de mundo, incluindo o que se pensa sobre o entorno cultural.

Cabe apontar, nessa questão, a possibilidade de problematizar os aspectos que tornam a produção desses designers ancorada ou não no que se entende como cultura local. Uma apreciação negativa a respeito dessa relação pode estar no entendimento reducionista atribuído ao termo “cultura” e não num possível desapego do profissional criativo com o seu entorno cultural. Porque não se deve perder de vista que essa aproximação é chamada de identidade cultural e que toda noção de identidade está atrelada às relações de poder. Desse modo, existe, na realidade, uma rede composta por atores da elite e por processos de construção ideológica engendrados para materializar o conceito de cultura local, como visto anteriormente, tornando tangíveis os aspectos que determinam o que é ou não parte de um contexto — ou seja, consagrando um juízo de valor sobre as coisas que ocupam o lugar da representatividade de um lugar.

Nesse sentido, a reflexão acerca da produção dos designers sergipanos atravessa outra esfera dos saberes hegemônicos, diferente dos da escola do Design modernista, a saber: a escola da identidade da cultura local. Os designers aqui apresentados, Gabi Etinger e Breno Loeser, são pessoas que habitualmente circulam por cenários da cultura sergipana, cada um a seu modo, mas ambos representam conceitos a partir das próprias experiências. Com isso, eles desabilitam a maneira como os aspectos utilizados para tratar das possíveis especificidades de Sergipe são tradicionalmente modelados. Geralmente, esses padrões estão atrelados a outros produtores culturais, os quais, ainda que considerados intelectuais, são autores conservadores das obras que tratam sobre a história do estado.

Os designers que destacamos rejeitam a política identitária que homogeneiza a noção de cultura sergipana<sup>24</sup> a partir da propositura dos conceitos representados em seus trabalhos, trazendo novas perspectivas de abordagem sobre os aspectos já reconhecidos como característicos da cultura local ou mesmo dando lugar a novos elementos.

## Conclusão

Este artigo nasceu da necessidade de trazer para a superfície aspectos da história do Design brasileiro que não são mencionados pela literatura tida como oficial, especificamen-

---

24 Compreendem-se como política identitária as ações reguladas a partir de um certo pluralismo cultural. Como desenvolve Cuche (2002, p. 188), “identidade” se torna um assunto do Estado, pois, dentro de uma perspectiva de controle social, se legitima a identidade como ideologia nacionalista.

te, a história do Design no Nordeste do Brasil. Deve-se ter em vista que essa literatura é considerada oficial porque repercute e ecoa nas universidades em todo o território nacional, além de ser produzida por pesquisadores e autores dos grandes centros do país, principalmente da região Sudeste. Ainda que se reconheça que alguns estados do Nordeste, como Pernambuco e Bahia, conseguem ocupar algum espaço de influência, sendo considerados relevantes na história dos impressos do país, isso é certamente devido ao significativo desenvolvimento econômico dessas localidades no Brasil colonial, diferentemente do que aconteceu em Sergipe.

A queixa sobre a ausência do Nordeste na literatura que trata sobre a história do Design brasileiro é justificável uma vez que se compreende que a importância da pluralidade dos contextos socioculturais do país está sendo desconsiderada. Pluralidade essa que acarreta numa produção multidimensional do Design. Em vários locais do território nacional, a produção multidimensional coloca o designer numa posição de protagonista, considerando a expressão própria e não simplesmente atuando como uma ferramenta sob os comandos do mercado de consumo. Nesse sentido, os modelos hegemônicos podem cair por terra, tornando legítimo o Design produzido por múltiplas referências.

A partir dos resultados da pesquisa “Memória Gráfica de Sergipe” (ARAUJO, [2021?], no prelo), é possível travar várias reflexões de quão autoritário é estabelecer, ainda nos dias de hoje, os modelos de produção do Design funcionalista implementados no Brasil desde a década de 1950 como o “bom design”. Esse autoritarismo desmerece qualquer resultado distante de uma concepção unificada — o que quer dizer reducionista — acerca do Design. Essa é uma das questões centrais expostas aqui: ao estabelecer rigidamente o que é ou não uma produção de “bom design”, o que é considerado um “design maduro”, descartam-se formas que estejam fora desse modelo europeu, desconsiderando, assim, o entorno plural do Brasil.

## Referências

ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste**: e outras artes. São Paulo: Cortez, 2009.

ARAUJO, Germana Gonçalves de. **Memória Gráfica de Sergipe**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Editora Códice, [2021?]. No prelo.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & Percepção Visual**: uma Psicologia da Visão Criadora. Nova Versão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 1997.

BRASIL. Decreto de 9 de novembro de 1995. Cria o Programa Brasileiro do Design e o Comitê Executivo para sua orientação, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 10 nov. 1995. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/DNN/Anterior\\_a\\_2000/1995/Dnn3469.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/DNN/Anterior_a_2000/1995/Dnn3469.htm). Acesso em: 5 jan. 2022.

CARA, Milena. **Do Desenho Industrial ao Design no Brasil**: uma bibliografia crítica para a disciplina. São Paulo: Blucher, 2010. (Coleção pensando o Design; coordenação de Marcos Braga).

CARDOSO, Rafael. **O design no brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ITPS. Histórico. **Site do Instituto Tecnológico de Pesquisas do Estado de Sergipe**. 2020. Disponível em: <https://www.itps.se.gov.br/historico>. Acesso em: 1 out. 2021.

LEON, Ethel. **Canasvieiras, um laboratório para o Design Brasileiro**: a história do LDP/DI e LBDI – 1983-1997. Florianópolis: UDESC/FAPESC, 2014.

PANIZZA, Janaina Fuentes. **Metodologia e processo criativo em projetos de comunicação visual**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ROMERO, Mônica Pujol. Design: apontamentos para definir o campo. *In*: BELLUZO, Gisela; LEDESMA, Maria (org.). **Novas fronteiras do design gráfico**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

ROSSI, Lia Monica. Art Déco Sertanejo e uma revitalização possível: programa Campina Grande Déco. **Revista UFG**, v. 12, n. 8, p. 28-34, jul. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48297/23638>. Acesso em: 1 out. 2021.

SOUZA, Eliana. **História e Memória Universidade Federal de Sergipe**: 1968 – 2012. São Cristóvão: Editora UFS, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE. **Resolução nº 57/2009/CONEPE**. Aprova o Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Design Bacharelado – Habilitação Design Gráfico e dá outras providências. 14 de jul. 2009. Disponível em: [https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/verProducao?idProducao=142027&key=4c77\\_d046567fe532b252aa3daa8a7a24](https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/verProducao?idProducao=142027&key=4c77_d046567fe532b252aa3daa8a7a24). Acessado em 2 jan. 2022.





# ARTISTS AGAINST AIDS - FOR HOUSING (1991): A 1ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTE POSTAL SOBRE AIDS E AS AÇÕES PEDAGÓGICAS CONTRA A EPIDEMIA NO BRASIL

## ARTISTS AGAINST AIDS - FOR HOUSING (1991): THE 1<sup>ST</sup> INTERNACIONAL MAIL ART EXHIBITION ON AIDS AND PEDAGOGICAL ACTIONS AGAINST THE EPIDEMIC IN BRAZIL

Lucas Alves de Oliveira<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-3154-0136>

Ronaldo de Oliveira Corrêa<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes<sup>3</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-7026-7160>

Recebido em: 13 de dezembro de 2021.

Primeira revisão: 03 de abril de 2022.

Revisão final: 22 de maio de 2022.

Aprovado em: 27 de maio de 2022.



<https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.14788>

1 Doutorando em Design pela linha de pesquisa Teoria e História do Design (THD), no Programa de Pós-Graduação em Design - UFPR/PPGDesign. Mestre em Tecnologia e Sociedade pela linha de pesquisa Mediações e Culturas, no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade - PPGTE/UTFPR (2020). Graduado em Design Gráfico pela UTFPR (2017) e Técnico em Processos Fotográficos pelo Instituto Federal do Paraná - IFPR (2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Crítica da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea e tecnologia de gênero.

2 Mestre pelo PPGTE/UTFPR (2003), sob a orientação da Dra. Marília Gomes de Carvalho. Doutor pelo PPGICH/UFSC (2008), sob a orientação da Dra. Carmem Rial e do Dr. Gilson Queluz. Em 2007 realizou estágio de doutoramento no México, no Posgrado en Ciencias Antropológicas da Universidad Autónoma Metropolitana ? Unidad Iztapalapa, sob a orientação do Dr. Néstor Garcia Canclini, na área de políticas culturais. Recebeu o Prêmio Capes de Teses ? edição de 2009. Estágio de pós-doutorado CAPES no PPGAS/UFRGS (jul de 2012 a jul de 2013), sob a supervisão da Dra. Cornélia Eckert. Atualmente é professor na Universidade Federal do Paraná UFPR, onde atua na graduação e pós-graduação. Áreas de interesse: cultura material, teoria e história do design, sistemas técnicos e tecnologia, produção e crítica de imagem.

3 Ana Avelar é professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília - UnB. Foi curadora da Casa Niemeyer, UnB, entre 2017 e 2021. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo, Mestre em Literatura Brasileira e Bacharel em Letras Português pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade. Desenvolveu estágio doutoral na School of Fine Arts, da New York University - NYU, em 2011. Como curadora, realizou mostras em diversos espaços -- Casa da Cultura da América Latina - CAL/UnB, Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte - CCBB/BH, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP, entre outros. Participa de júris e comissões na área, como Prêmio Pipa e Marcantonio Vilaça, do qual foi finalista na categoria curadoria em 2017. Foi jurada da 61ª edição do Prêmio Jabuti de 2019. No mesmo ano, foi selecionada pelo edital Intercâmbio de Curadores, promovido pelo projeto Latitude, da Associação Brasileira de Arte Contemporânea - ABACT em parceria com o Getty Research Institute, e pela chamada de artigos do Instituto Casa Roberto Marinho. Sua exposição "Triangular: arte deste século", realizada na Casa Niemeyer em 2019, foi eleita melhor coletiva do ano e melhor projeto adaptado ao digital pela enquete pública promovida pela Revista Select

**RESUMO:** Neste artigo, temos como objetivos apresentar os documentos da exposição *Artists Against Aids - For Housing* (1991) e reconstruir parcialmente a sua realização. Este projeto percorre os rastros do evento que se encontram atualmente no Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott, em Curitiba, por meio das fontes primárias que constituem a mostra. Por este caminho, o recorte temporal e geográfico desta investigação contornam o período e local da exposição, que neste caso diz respeito ao final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, no Brasil.

**Palavras-chave:** Epidemia de Aids; Exposições de arte; Arte brasileira; Arte postal;

**ABSTRACT:** This article aims to present the documents from the exhibition *Artists Against Aids - For Housing* (1991) and partially reconstruct its realization. The project covers the trails of the event that are currently at the Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott, in Curitiba, through the primary sources that constitute the exhibition. Through this path, this investigation's temporal and geographic cutout addresses the period and place of the exhibition, which refers to the late 1980s and early 1990s, in Brazil.

**Keywords:** AIDS epidemic; Art Exhibitions; Brazilian art; Mail Art.

## INTRODUÇÃO

*Artists Against Aids - For Housing* (1991) foi uma exposição que aconteceu na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia. Estrategicamente, a comissão organizadora divulgou o evento como a primeira exposição de arte postal<sup>4</sup> sobre Aids no Brasil.

Para Néstor Perlongher<sup>5</sup> (1987) a Aids - Síndrome de imunodeficiência adquirida - era similar a um fantasma que assombrava a década de 1980. O autor pontua que apesar de ter uma origem contraditória, os estudos mais confiáveis comentavam que os primeiros casos irradiaram da Costa oeste dos Estados Unidos, principalmente na cidade de São Francisco, entre os anos de 1980 e 1981. Perlongher observa que por meio de representações assombrosas na mídia e no meio clínico, o que se sabia naquele momento é que o vírus da Aids causava uma doença que atacava o sistema imunológico, responsável pela defesa do nosso organismo e que em muitos casos, poderia ser fatal ao ser humano.

A epidemia de Aids era vista e retratada de forma apocalíptica nos meios de comuni-

4 Teremos um espaço construído especialmente para apresentar e discutir a arte postal (item: O que cabe em um cartão postal?). No entanto, para localizar a leitura e o debate, convém comentar que a arte postal foi impulsionada a partir da década de 1960, pelo Grupo Fluxus. A linguagem consistia na troca de mensagens com conteúdos políticos ou críticos e tinha como premissa o uso dos correios como um suporte artístico (BRUSCKY, 1976).

5 Perlongher (1949 - 1992) era natural de Buenos Aires, formou-se em Sociologia (Universidade de Buenos Aires), em 1975 e foi Mestre em Antropologia Social (UNICAMP), onde lecionou por muitos anos. Em 1982 radicou-se no Brasil, publicou inúmeros livros de poemas e participou de diversos debates sobre a Aids em São Paulo, Salvador, Junidaí e Campinas (PERLONGHER, 1987).

cação<sup>6</sup>, uma vez que as informações sobre o assunto eram extremamente conflitantes, o número de mortes<sup>7</sup> continuava crescendo e não havia previsão de uma cura. Ao ponto em que se consolidava uma imagem alarmante do vírus da Aids, a epidemia adquiriu um caráter negativado e muito rapidamente foi associada como uma “doença homossexual” e, posteriormente, como uma “ameaça às famílias” (PERLONGHER, 1987).

Por este caminho, cabe comentar que o trecho *For Housing* (Para Habitação, em tradução literal), que compunha o nome da exposição, provavelmente fazia conexão com uma das principais reivindicações do movimento de homossexuais no final da década de 1980, tanto no Brasil quanto em países como Estados Unidos<sup>8</sup>. Ocorria que a epidemia acarretava certo estigma as/aos portadoras/es de HIV/Aids<sup>9</sup>, fazendo com que muitos homens homossexuais hospitalizados fossem expulsos de casa. Em respostas a estas questões, grupos militantes e entidades não governamentais, disponibilizaram abrigos comunitários, tendo em vista a alta demanda por leitos, moradias e acesso básico de saúde (HOUSINGWORKS, 2021).

É neste contexto que surge a motivação em apresentar e aprofundar a pesquisa sobre

6 Sandra Garrido Barros (2018) acrescenta que até o ano de 1993, no Brasil, existiram disputas das associações específicas e o Programa Nacional em torno das campanhas preventivas da Aids. Entre os principais debates destes grupos estavam as seguintes reivindicações: qual deveria ser o público alvo dessas campanhas, grupos pontuais ou toda a comunidade? Qual linguagem utilizar? Quais assuntos poderiam ser abordados ou não? Desse modo, a autora esclarece que as campanhas oscilavam ora entre um discurso vinculado ao pecado e a transgressão moral, advindos do campo religioso (predominante no nosso país) e ora por uma discussão mais inclusiva e menos estigmatizante, proposta pelos espaços militantes. Por este sentido, Barros observa ainda que a imprensa brasileira apresentava a Aids como um inconveniente dos homens homossexuais norte-americanos, construindo uma narrativa que posicionava a epidemia como um problema estrangeiro e relacionado a minoria. Assim, tínhamos a ação dos grupos homossexuais em oposição ao discurso opressivo da igreja.

7 Barros (2018, p. 19) observa que “entre 1980 e junho de 2015 foram registrados no país 798.366 casos de Aids”. a autora pontua ainda que nos primeiros anos, a epidemia atingiu principalmente homens homossexuais localizados em grandes centros urbanos, como São Paulo. Neste caminho, “a tendência à estabilização da epidemia teve início em 1997, coincidindo com a introdução de terapia antirretroviral universal no país (BARROS, 2018, p.19).

8 Como exemplo de ações norte-americanas podemos citar a formação da organização *Housing Works*, em 1990. Criada em Nova York, o espaço era gerenciado de forma comunitária e respondia a uma demanda de pessoas portadoras ou afetadas pelo HIV/Aids por abrigo, moradia e acesso a saúde. Outro acontecimento curioso é o primeiro carro alegórico da *Housing Works*, que no ano de 1991, desfilou no Orgulho Gay com uma casa sobre rodas (HOUSINGWORKS, 2021).

9 É importante destacar que Aids é diferente de HIV. Segundo o Ministério da Saúde (2021), HIV (sigla em inglês para vírus da imunodeficiência humana) é um vírus causador da Aids, que por sua vez ataca as células do sistema imunológico responsáveis por defender o organismo de doenças oportunistas. Assim, ter HIV não significa que o indivíduo irá desenvolver Aids. No entanto, portadores de HIV convivem com o vírus durante toda a sua vida. Apesar de não ter uma cura, atualmente existe tratamento e por isto, a importância de testagem ou conhecimento sobre as formas de transmissão e prevenção. Outro dado relevante sobre o vírus diz respeito aos meios de contaminação e transmissão. A transmissão pode ocorrer por meio de contato sexual desprotegido ou também pelo contato sanguíneo, que pode acontecer pelo compartilhamento de seringas, materiais perfurocortantes contaminados e não esterilizados ou ainda por meio da transmissão vertical durante a gravidez e/ou amamentação, quando não tomadas as devidas medidas de prevenção (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2021).

a exposição *Artists Against Aids - For Housing* - que de agora em diante vamos nos referir, neste texto, como *For Housing* - enquanto um documento histórico. Compreendendo que este conjunto de fontes documentais oferecem evidências sobre as respostas ou as ações de artistas, de entidades LGBTQIAP+<sup>10</sup> e da comunidade em torno das representações da epidemia de Aids nos anos 1990, na conjuntura brasileira.

A coleção<sup>11</sup> da exposição *For Housing* é composta por envelopes, postais, releases e uma série de outros documentos que constituem o evento. Contudo, mesmo diante da diversidade de funções e visualidades, estes materiais tinham como ponto convergente o seu eixo temático (Aids) e o destinatário, na grande maioria endereçada à "Arte Postal - AIDS".

Estes itens, que testemunharam um evento e um momento histórico, foram doados pelo Grupo Gay da Bahia (GGB)<sup>12</sup> ao Grupo Dignidade<sup>13</sup>, em 2019. Os documentos encontravam-se guardados por mais de vinte anos no estado da Bahia e atualmente, após um processo de registro e catalogação, encontram-se disponíveis para consulta no acervo do Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott<sup>14</sup>, em Curitiba<sup>15</sup>.

---

10 De acordo com Regina Facchini (2002) o movimento social de mobilização das pessoas dissidentes da sexualidade transitou por vários códigos e nomenclaturas, podendo citar como exemplo o Movimento Homossexual, o GLS, entre outros. Segunda a autora, as variações dizem respeito a disputas que ocorreram dentro das discussões internas dos movimentos e o uso destas siglas são (e devem ser) historicamente situadas. Por este motivo, neste artigo, utilizamos a sigla LGBTQIAP+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e demais minorias) para tratar de um movimento social entendido como uma aliança estratégica.

11 A forma de organização em arquivos acontece por um conjunto de documentos, seja por coleção ou fundo de arquivo. Dessa forma, é comum chamar de coleção uma série de documentos que integram o mesmo assunto, evento ou categoria (DIAS, 2016).

12 O Grupo Gay da Bahia foi fundado em fevereiro de 1980, pelo professor e antropólogo Luiz Mott. A motivação de criação do grupo surgiu após um evento violento e homofóbico envolvendo Mott e seu companheiro. Hoje, GGB é considerada a mais antiga associação de defesa dos direitos humanos dos homossexuais do país. O GGB é uma entidade guarda-chuva que possibilita diálogo com outras entidades da sociedade civil que lutam contra a homofobia ou pela prevenção do HIV/Aids. É possível entrar em contato com o grupo pelo e-mail: grupogaydabahia@gmail.com (VAKINHA, 2021).

13 De acordo com o site oficial da ONG, podemos apresentar o Grupo Dignidade como uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos. O grupo foi fundado em Curitiba, em 1992 é pioneiro no Paraná, sendo reconhecido como o primeiro atuante na área da promoção da cidadania do público LGBTQIAP+. Além disso, foi a primeira organização neste seguimento a receber o título de Utilidade Pública Federal (1997) (GRUPO DIGNIDADE, 2021).

14 O endereço do Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott é Av. Mal. Floriano Peixoto, 366, CJ 43 e o seu telefone para contato é 41-32223999. O espaço encontra-se aberto para visita, para agendamento de pesquisas, para doação de documentos e para a participação como voluntária ou voluntário.

15 A coleção de documentos sobre a exposição *Artists Against Aids - For Housing* foi catalogada entre abril e dezembro de 2021 pelo pesquisador Lucas Alves de Oliveira. A intenção neste momento era registrar o material para composição do acervo do CEDOC. Contudo, ao longo deste processo de catalogação surgiram os primeiros interesses para a motivação deste estudo e escrita do presente artigo. O acesso para pesquisa encontra-se disponível online ou mediante consulta presencial no espaço. Para maiores informações e agendamento de visitas, entrar em contato pelo e-mail: [cedoc.dignidade@gmail.com](mailto:cedoc.dignidade@gmail.com).

De modo geral, estas fontes - como veremos mais detalhadamente ao longo deste estudo - representam as disputas pela conservação e pelo direito de narrar as versões contadas sobre a epidemia e os sujeitos afetados por ela. Logo, é neste contexto que surge a seguinte pergunta motivadora deste artigo: ao ser constituída a partir de um Centro de Documentação LGBTQIAP+, quais são as disputas de grupos sociais ou instituições que podem ser identificadas na reconstrução da exposição *For Housing*?

Para a revisitação do material, olhamos para a exposição *For Housing* por meio dos conceitos da área de conhecimento denominada como histórias das exposições de arte. Isto porque, segundo Ana Paula França Carneiro da Silva (2021, p.17) este campo “parte da premissa de que exposições desempenham um papel central no campo das artes visuais brasileiras, pois ao instituir formatos ou privilegiar determinados enquadramentos, afetam de forma significativa o modo de visualizar e pensar a arte e sua história”.

Desse modo, acreditamos que a discussão proposta neste artigo, integra uma área de interesse recente dos estudos da arte e do design. Estes espaços de pesquisa podem ser caracterizados como uma arena de disputas, composta por pensadores e pensadoras que investigam, evidenciam e propõem um alargamento do entendimento das disciplinas, assim como a inclusão de narrativas plurais - seja no âmbito da produção de artefatos, na compreensão dos fazeres e na legitimação de indivíduos como protagonistas de outras possíveis versões sobre os eventos.

Neste sentido, sobre as relações entre arte e design, convém observar a potencialidade da arte postal e deste modo de criação de imagens enquanto matéria-prima da comunicação, principalmente no período analisado neste artigo. Como destaca a crítica de arte Anne Cauquelin (2005, p. 151), este tipo de expressão criativa, conduzida a partir das trocas, constrói “uma obra a diversas vozes, abalando assim a noção de autor único; o tempo da produção é posto em evidência, e a referência é questionada. Ligada à transmissão, a *mail art* destaca a importância contemporânea da informação e da necessidade de construir redes”.

Levando em consideração que parte expressiva das referências visuais utilizadas nos postais compõe colagens realizadas com fotografias, textos e ilustrações provenientes dos meios de comunicação de massa. É possível ainda localizar o argumento de Cauquelin - de uma rede engajada, que discutem e produzem informações que estão em circulação - em diálogo com o debate sobre *artemídia*. Proposto pelo pesquisador e semiótico Arlindo Machado (2022, p.20), o conceito é utilizado “para designar formas de expressão artísticas que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão”.

Dito isto, temos como objetivos nesta investigação, apresentar os documentos da exposição *For Housing* e reconstruir parcialmente a sua realização.

Assim, na sequência comentamos sobre a importância dos Centros de Documentação LGBTQIAP+ e das pesquisas com fontes primárias. Dando continuidade, descrevemos o contexto da exposição *For Housing*, destacando suas/seus organizadoras/es e os seus obje-

tivos. Em seguida, indicamos as discussões em torno da arte postal e da epidemia da Aids emergentes no começo da década de 1990. Por fim, indicamos algumas considerações do que acreditamos como as contribuições de exposições como essa para a história das exposições não institucionalizadas no Brasil.

## Centros De Documentação e as Produções Da Memória

Antes de apresentar a exposição *For Housing*, convém descrever e situar com quais materiais estamos lidando neste artigo, introduzir os espaços que os conservam e localizar o processo de reconstrução e reparação histórica que eles integram.

Dito isso, entendemos os materiais que constituem a exposição *For Housing* como fontes primárias de pesquisa (Figura 01), sendo elas divididas entre: fontes tridimensionais (os cartões postais e envelopes enviados pelas e pelos artistas), fontes textuais (editais, convites e catálogo da exposição, *releases* de comunicação do evento, cartas enviadas para as/os organizadores contendo perguntas ou outras contribuições e *clippings* de jornais que abordam a abertura e o período de desenvolvimento do evento) e fontes iconográficas (ilustrações e fotografias impressas nas fontes textuais ou tridimensionais).

Os elementos, as informações e os significados atrelados as fontes primárias serão detalhados ao longo deste estudo. Por ora, convém sinalizar a origem, os trânsitos e as tensões em torno das disputas pela existência e conservação destes documentos.

Esta coleção que inicialmente pertencia ao Grupo Gay da Bahia, de Salvador, foi doada ao Grupo Dignidade, de Curitiba, em 2019. De acordo com as/os organizadores do GGB, a doação aconteceu devido a precariedade de arquivamento e armazenamento em que o material se encontrava. Segundo a comissão de organização da ONG, em virtude das regras sanitárias, a sede do bairro 2 de julho ficou fechada por muito tempo e por este motivo, as altas taxas de umidade e ações do salitre (típicas da região do Pelourinho) estavam deteriorando os documentos. Além das questões climáticas, é importante reforçar que a precariedade citada diz respeito a falta de orçamento para gerenciamento e cuidado do arquivo e não ao interesse em conservá-lo ou preservá-lo. Além disso, em um endereço virtual de arrecadação de fundos<sup>16</sup>, complementaram que a sede foi arrombada e parte do arquivo material foi destruído, tornando a doação uma ação de urgência social (VAKINHA, 2021).

---

16 O endereço virtual oficial do GGB encontra-se fora do ar no momento, mas parte das informações citadas neste artigo foram construídas a partir de comunicação pessoal dos integrantes do CEDOC Prof. Dr. Luiz Mott. Além disso, tivemos acesso ao site de arrecadamento de fundos, organizado pelo GGB. Por este caminho, é importante comentar que é possível contribuir com o GGB em seu projeto autônomo de reforma, conservação e manutenção da sua sede. A meta do grupo é de trinta mil reais e pode ser encontrada em: <<https://www.vakinha.com.br/vaquinha/ajude-a-reforma-conservacao-e-manutencao-do-grupo-gay-da-ba>>. Acesso em 07 de dezembro de 2021.

**Figura 01: Fontes primárias - Coleção da exposição Artists Against Arts - For Housing, 1991.**

**FONTE: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ MOTT. Coleção exposição Artists Against Arts - For Housing, 2021.**

É neste contexto que a coleção da exposição *For Housing* e um conjunto heterogêneo de materiais chegaram ao Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott. Inaugurado em Curitiba, em dezembro de 2007, o CEDOC tem o nome do antropólogo, professor universitário e dirigente do GGB, como forma de homenagem e reconhecimento do seu grupo e de suas ações militantes em torno das pautas dos homossexuais brasileiros. O espaço atualmente encontra-se no centro da cidade de Curitiba, possui uma equipe reduzida de trabalho<sup>17</sup> e um acervo volumoso de documentos, tais como fotografias, periódicos, magazines e outros suportes (CEDOC GRUPO DIGNIDADE, 2021).

Para Toni Reis<sup>18</sup> (CEDOC GRUPO DIGNIDADE, 2021), um dos idealizadores do CEDOC, a motivação para criação do espaço estava relacionada com o intuito de aproximar a co-

17 A equipe de trabalho é formada pelo coordenador e historiador Alberto Alexandre Schmitz II, a estagiária de museologia Vanessa Cristina da Rosa Bueno e o voluntário Lucas Alves de Oliveira.

18 Toni Reis é ativista dos Direitos Humanos e fundador do Grupo Dignidade. Possui mestrado sobre ética e sexualidade em 1995 foi presidente-fundador da ABGLT e membro do Conselho Internacional da Fundação Hirschfeld Eddy. É coordenador Latino-Americano da ASICAL (Associação para a Saúde Integral e Cidadania na América Latina e Caribe). Atua como professor e é especialista em sexualidade humana e dinâmicas de grupo (CEDOC GRUPO DIGNIDADE, 2021).

munidade LGBTQIAP+ e a “academia” (grifo do autor). Desse modo, para ele, o projeto se caracteriza como uma profissionalização do Grupo Dignidade e um dos seus objetivos é facilitar o acesso a informações.

Por este caminho, no que diz respeito à importância dos arquivos e dos Centros de Documentação, Heloisa Liberalli Bellotto (2010) esclarece que os arquivos públicos têm como função central, recolher, preservar e organizar documentos e o seu alvo principal são as/os pesquisadoras em busca do conhecimento. Segundo a autora, os arquivos ou documentos de arquivo são considerados de valor permanente para a sociedade e estão relacionados às produções de consciência histórica e ao patrimônio documental (parte do patrimônio histórico e cultural) de determinado corpo social. Dessa forma, a partir de Bellotto, conservar esse conjunto de objetos, registros ou fazeres é uma forma de preservar a memória da sociedade.

Em consonância com Bellotto, convém comentar que entrar em contato com um CEDOC é uma oportunidade para a geração ou aprofundamento de conhecimentos específicos, mas também pode ser uma possibilidade profícua para conhecer práticas, situações, pesquisas e sujeitos que tenham interesses em comum. Essas práticas sociais em diálogo com as pautas LGBTQIAP+<sup>19</sup> são responsáveis por constituir uma comunidade engajada e atenta aos seus direitos e deveres, sejam eles no âmbito civil, individual, político e humano.

Em vista disso, ao apresentar uma exposição ou os seus rastros, notamos que também é possível destacar as premissas do evento, contextualizar a sua atuação local e evidenciar as condições objetivas de um momento específico. Dito de outra forma, as reconstruções históricas a partir de documentos de um arquivo LGBTQIAP+, possibilitam propor versões alternativas sobre as formas de expressão de uma comunidade, assim como as suas maneiras de interagir com eventos que as/os interessavam ou que abordavam a sua existência.

Desse modo, notamos que este processo metodológico de reconhecer, apresentar e tensionar um documento histórico pode e deve ser produzido e aplicado na reconstrução de outras exposições, mostras e trabalhos de arte pouco citados nas narrativas da disciplina.

## Artists Against Aids - For Housing: A Primeira Exposição Internacional De Arte Postal Sobre Aids

Uma das características que tornam a exposição *For Housing* especial é a sua possibilidade de mobilização social - o que inclui as organizações LGBTQIAP+, o estado, as/

---

19 De acordo com o manual de comunicação de consulta pública do Grupo Dignidade, existem algumas pautas importantes e urgentes para o debate do movimento LGBTQIAP+. Entre elas estão: A criminalização da homofobia; A desigualdade regional na proteção estadual da população LGBTQIAP+; União estável aprovada, mas não regulamentada; Transexualidade como doença; Impedimento temporário para doação de sangue para homossexuais masculinos; para saber mais, entrar no endereço virtual oficial da organização: <<https://grupodignidade.org.br/consultapublica/9-sugestoes-de-pautas-do-movimento-lgbti/>>. Acesso em 07 de dezembro de 2021.



os artistas e a comunidade -, uma vez que o evento foi estruturado sobre o ineditismo da articulação entre arte postal e o tema da epidemia de Aids.

De acordo com o catálogo da exposição (Figuras 02 e 03), o evento aconteceu entre os dias 27 de novembro a 20 de dezembro de 1991 e todas as pessoas que enviaram trabalhos para a convocatória foram selecionadas para a exposição. Ao todo foram 60 inscrições, sendo 45 delas do Brasil e 15 de outros países<sup>20</sup>. Cada concorrente tinha direito a mandar até dois cartões postais. Todas as peças enviadas foram expostas, contando um total de oitenta trabalhos. O material ocupou dez vitrines no Centro Cultural Triângulo Rosa<sup>21</sup>, no Centro Histórico de Salvador. Três destes trabalhos foram premiados e um deles agraciado com uma menção honrosa<sup>22</sup> (CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ MOTT. Coleção exposição *Artists Against Arts - For Housing*, 2021).

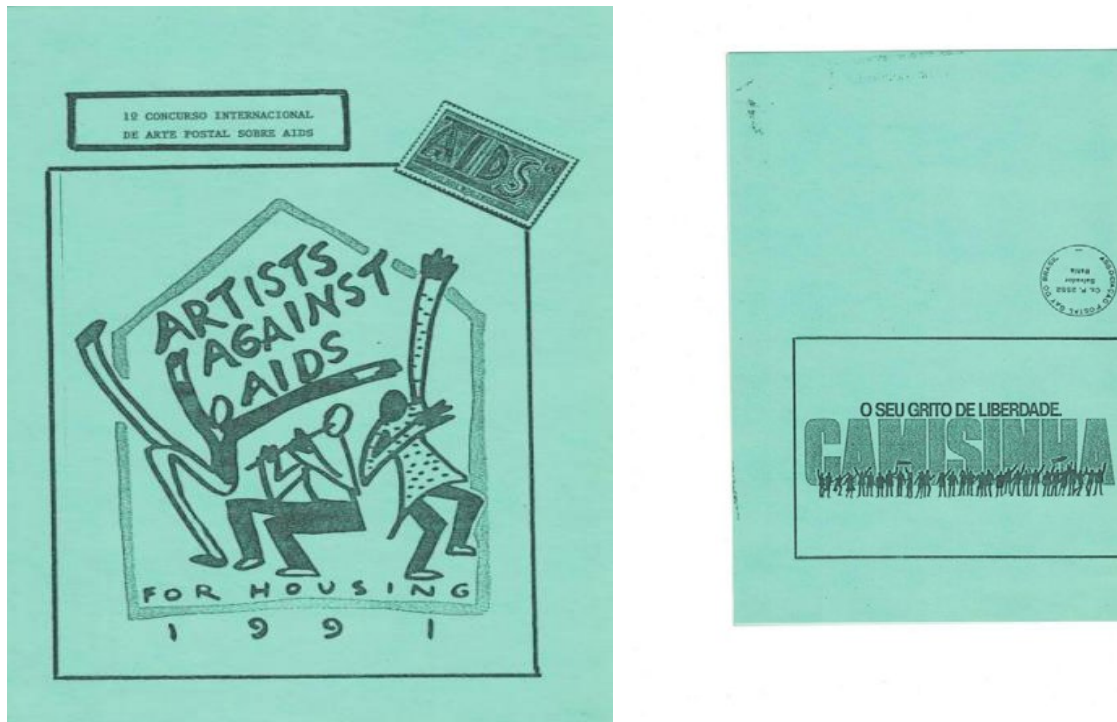
---

20 Os estados brasileiros participantes da exposição foram: São Paulo (29), Paraná (5), Brasília (3), Goiás (2), Piauí (2), Bahia (2) e Santa Catarina (1). Os outros países que compuseram a exposição foram: Estados Unidos (4), Alemanha (2), Japão (1), Portugal (1), Uruguai (1) e Iugoslávia (1). Destes, 34 se declararam como homens, 25 como mulheres e um como coletivo de artista.

21 Batizada de Centro Cultural Triângulo Rosa, em referência e reapropriação ao símbolo com o qual os nazistas identificavam homossexuais, a nova sede do GGB está situada em um imóvel de três andares tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. reúne sete entidades defensoras dos direitos de segmentos discriminados: GGB, Grupo Lésbico de Salvador (Atras), Grupo Gay Negro Quimanda Dudu, Associação das Prostitutas de Salvador e Grupo Vida Feliz de Portadores de HIV/Aids, em conjunto com o Ministério da Saúde, secretarias de Saúde e outras entendidas nacionais. O endereço do espaço é Rua Frei Vicente, n. 24, no Pelourinho, em uma área conhecida como Quarteirão Cultural (VAKINHA, 2021).

22 O primeiro lugar foi um prêmio de cinquenta dólares e ficou com o artista Hilton Paranhos, de Goiás, com o trabalho *Aids, Preserve!*. O segundo lugar foi um livro de arte e ficou com a artista Rejane Doederlein, de Curitiba, com o trabalho *Curta as Virgens*. O prêmio do terceiro lugar foi vinte postais de arte e ficou com o artista Bertolazzo, de Ribeirão Preto, com o trabalho *Dê com amor...* A premiação da menção honrosa foi uma camisinha e ficou com a artista Seliza Saito, de São Bernardo do Campo (o nome do trabalho não foi informado no catálogo).

**Figura 02: Catálogo da exposição *Artists Against Arts – For Housing*. As figuras apresentam o material fechado. Do lado esquerdo temos a parte da frente e do lado direito a parte de trás, 1991.**



FONTE: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ MOTT. Coleção exposição *Artists Against Arts - For Housing*, 2021.

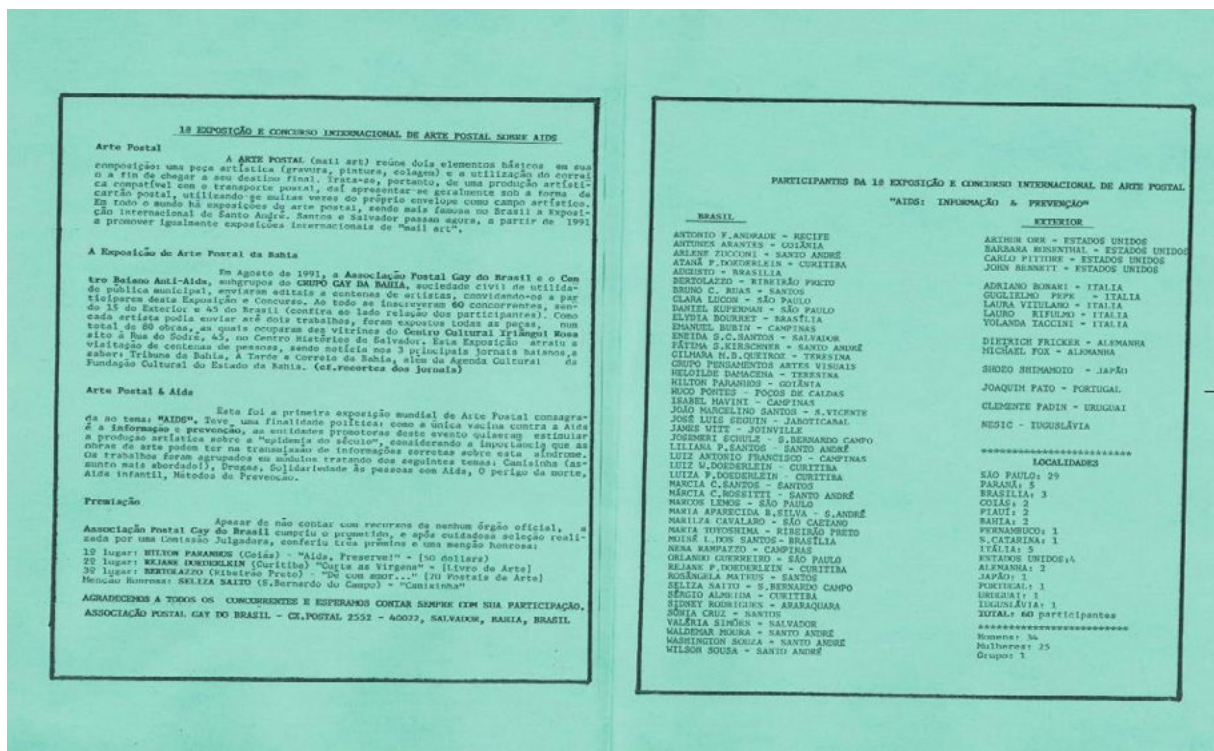
Cabe pontuar que dispomos neste artigo das fontes primárias como um roteiro para a reconstrução da exposição e do seu entorno. Desse modo, alguns documentos merecem maior relevo, como é o caso do catálogo<sup>23</sup> e do edital que foram produzidos pelo GGB e encaminhados a artistas, aos meios de comunicação e outras entidades que pudessem auxiliar na profusão do evento<sup>24</sup>. O edital escrito com o auxílio de uma máquina de escrever,

<sup>23</sup> O catálogo foi impresso com tinta preta em papel verde limão, no formato A4 (297x210cm). Simples e objetivo, possui uma dobra central que dividia o material entre capa, verso e miolo. A capa apresenta uma ilustração de personagens tocando instrumentos dentro de formas que remetem a uma casa. Dentro desta casa temos o nome da exposição *Artists Against Aids - For Housing* e a data, 1991. Fora dela, notamos a presença de um selo com a palavra AIDS e um retângulo com a frase 1º Concurso Internacional de Arte Postal sobre Aids. No miolo, temos na parte esquerda o título 1º Exposição e Concurso Internacional de Arte Postal sobre a Aids e quatro tópicos: Arte postal, A exposição de Arte Postal da Bahia, Arte postal & Aids e Premiação. No final do texto, uma nota de agradecimento e o endereço da Associação Postal Gay do Brasil. No lado direito do miolo temos a relação de participantes divididas por nome (em ordem alfabética), por localização e por gênero. O verso apresenta um carimbo da Associação Gay do Brasil e uma ilustração com a frase *Camisinha, o seu grito de liberdade* (que fazia parte das campanhas de prevenção do Ministério da Saúde).

<sup>24</sup> Em contato com esta coleção de documentos não foi possível ter acesso a uma lista que liste os espaços e organizações ao qual os *releases* da exposição foram endereçados. É provável que para a inferência desta informação seja necessária uma nova pesquisa no CEDOC em torno das listas de

foi dividido entre cabeçalho (com nome e região do evento), texto com as condições de participação e um rodapé com uma frase motivadora.

Figura 03: Catálogo da exposição *Artists Against Arts - For Housing*. A figura apresenta o interior aberto do material, 1991.



FONTE: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ MOTT. Coleção exposição *Artists Against Arts - For Housing*, 2021.

Sob o título de “Concurso Internacional de Arte Postal - 1991 (Salvador - Bahia - Brasil)”, o edital apresentava no primeiro parágrafo a comissão organizadora da exposição, que foi composta pelo Centro Baiano Anti-Aids<sup>25</sup> e a Associação Postal Gay do Brasil<sup>26</sup>, ambas

contatos do GGB, isso caso exista registros desse material. Caso contrário, será necessário contato direto com a organização.

25 Luiz Mott comenta em entrevista a Sandra Garrido de Barros que o Centro Baiano-Anti-Aids foi fundado em 1987. Segundo ele, a organização fazia parte das ações contra a epidemia da Aids e foi uma estratégia para alcançar um público maior e mais abrangente. O entrevistado complementa que o projeto dividia os mesmos espaços e era composto pelas mesmas pessoas do GGB, no entanto, observa que sua criação foi necessária visando a desvinculação com o movimento homossexual. Isto porque estes grupos eram (e ainda são) alvo de preconceito social. Além disso, pontua que tal articulação aumentava consideravelmente as possibilidades de financiamentos nacionais e internacionais (BARROS, 2018).

26 A Associação Postal Gay do Brasil estava afiliada à Gay & Lesbian History on Samps Club, dos Estados Unidos e tinha como objetivo divulgar selos e postais sobre os LGBTQIAP+ (CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ MOTT. Coleção exposição *Artists Against Arts - For Housing*, 2021).

organizações de utilidade pública do município de Salvador e ramificações do GGB. Em sequência, o documento indicava o intuito do evento, que neste caso, dizia respeito a uma associação com os esforços mundiais de prevenção da Aids.

Para compreender um panorama do contexto da epidemia entre as décadas de 1980 e 1990, João Silvério Trevisan (2018)<sup>27</sup> indica e analisa a trajetória do movimento LGBTQIAP+ brasileiro em consonância aos impactos do HIV/Aids. O autor aponta que a chegada oficial da Aids no Brasil aconteceu entre 1982 e 1983<sup>28</sup> e acrescenta que o vírus foi informalmente conhecido e difundido no país de forma injuriosa. Segundo ele, as violências verbais posicionavam a doença como “câncer guei”, “peste guei” e uma infinidade de nomes preconceituosos direcionados à comunidade LGBTQIAP+. Trevisan compartilha uma lista de pronomes pejorativos e comenta que estas violências estavam relacionadas diretamente às altas incidências de homens homossexuais infectados e afetados pela Aids ao redor do mundo. Esta forma negativada para se referir aos portadores de Aids estava relacionada a falta de informação consistente e confiável sobre o assunto. Este fato, inclusive, auxiliou no aumento do pânico geral sobre o vírus, gerando o medo de contágio que afetavam tanto as pessoas fora da comunidade LGBTQIAP+ como as de dentro dela. É possível ainda citar o aumento do distanciamento e do silêncio, cada vez maior diante do barulho causado pela proliferação da Aids, a diminuição de público na vida noturna, nas saunas e entre outros tantos exemplos. O fato é que com o aumento do pânico, maiores eram as associações da doença a homens gays, assim como as formas de hostilidade contra eles.

Dando continuidade a leitura de informações presentes no edital, o texto enumerava dez tópicos que descreviam as condições de participação no evento. Desse modo, o item número um, especificava os prazos de envio e recebimento das obras (30 de outubro de 1991). O item número dois, delimitava a quantidade de obras por participante (máximo 02). O item número três esclarecia que a escolha das técnicas era livre, o quatro sinalizava as especificações da dimensão máxima das obras (15x21cm) e o quinto apresentava o tema da exposição: *AIDS - Prevenção e Informação*. O item número seis divulgava a composição da comissão julgadora, representantes da Associação Postal Gay do Brasil, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e do Museu Temporal de Salvador - no entanto, não deixava claro os critérios de avaliação dos trabalhos -; o item sete mencionava as premiações dos três primeiros lugares e menção honrosa.

O item número oito do edital comunicava que a exposição com os trabalhos selecionados deveria acontecer na Biblioteca Pública da Bahia<sup>29</sup> e no Centro Cultural Triângulo Rosa,

---

27 Trevisan (2018) nasceu em 1944 e é escritor, roteirista, diretor de cinema e dramaturgo. Recebeu três vezes o prêmio Jabuti e da Associação Paulista dos críticos de Artes. Tem vários livros publicados, como *Pai, pai, A idade de ouro do Brasil* e o seu livro-referência para os estudos de gênero - *Devassos no Paraíso* (2018).

28 Trevisan (2018) aponta que o primeiro caso de óbito por Aids no Brasil data de 1983, no entanto, descobriu-se que a doença já estava em circulação e começava a fazer vítimas em 1982. No entanto, neste ano ainda não havia acometido ninguém a morte.

29 De acordo com o convite ou o catálogo da exposição o evento ocorreu apenas no Centro Cultural Triângulo Rosa.

a partir da data do dia 01 de dezembro de 1991. De acordo com o documento, a escolha do período estava conectada ao 1 de dezembro, o Dia Mundial da Luta Contra a Aids. Sendo que esta data comemorativa internacionalmente, foi selecionada para organizar ações e atividades relativas ao combate do vírus e do seu preconceito.

Barros (2018) observa que no Brasil, a resposta inicial à epidemia tinha como ênfase um alto investimento na promoção da saúde e prevenção, assim como o estímulo da educação e o uso de preservativos<sup>30</sup>. Segundo a autora, estudos que tratam das respostas à epidemia no Brasil, ressaltam a relevância e a participação de organizações não governamentais (ONGs) e suas parcerias com o estado nas lutas contra a Aids e seu preconceito.

Esta aliança - como veremos em algumas fontes primárias, nos tópicos seguintes - demonstra um reconhecimento do GGB perante o estado e pode ser evidenciada nas visuaisidades dos trabalhos enviados para a exposição. Essa conexão é percebida também nos argumentos que norteiam as motivações do GGB durante o desenvolvimento da mostra. Um dos indícios desse diálogo, entre ONG e estado, são os módulos curatoriais da exposição que estavam alinhados com as agendas do Ministério da Saúde em relação a epidemia. Isso porque, as produções artísticas selecionadas pela organização curatorial foram divididas entre seis eixos temáticos: "camisinha (assunto mais abordado), drogas, solidariedade as pessoas com Aids, o perigo da morte, Aids infantil e métodos de prevenção" (grifo da organização)<sup>31</sup>.

Retomando o edital de convocatória da exposição, o item número nove advertia que os trabalhos enviados não seriam devolvidos e que eles passariam a fazer parte do acervo do Centro Cultural Triângulo Rosa. O item informa ainda que as/os participantes teriam acesso a um certificado de participação e um conjunto de fotocópias de reportagens que porventura, citarem o evento. No final do parágrafo, em letras maiúsculas, o texto convocava todas e todas para disseminarem a convocatória - "FAVOR DIVULGAR ESTE EDITAL", demonstrando assim um processo desenvolvido colaborativamente e em conjunto com suas/seus participantes.

No item número dez - o último do corpo do texto - a comissão organizadora incentivava as/os artistas a utilizarem os envelopes como um espaço artístico e a optarem pelos

---

30 Segundo Barros (218, p. 19) "no âmbito nacional, apenas a partir de 1985, a Aids entrou na agenda da política do Ministério da Saúde". A autora complementa que as primeiras ações realizadas estavam relacionadas a definição de casos e a criação de um sistema de vigilância epidemiológica. Segundo Barros, a primeira campanha governamental aconteceu em 1987 e contava com cartazes e chamadas de trinta segundos na televisão aberta. Os principais temas abordados eram o uso de preservativo ou o perigo do compartilhamento de seringas. Estas campanhas também foram importantes comunicações no incentivo da interação com pessoas soropositivas, uma vez que ressaltavam situações que não transmitiam a doença. De modo geral, vemos que a partir desse momento um forte incentivo a prevenção, seja ela sexual ou comportamental. A autora observa ainda que é somente em 1991 que os programas de saúde do Brasil começaram a fornecer AZT para pessoas vivendo com HIV/Aids.

31 A informação dos módulos temáticos está presente no catálogo da exposição, no item *A Exposição de Arte Postal da Bahia*. Uma hipótese para a criação destes temas se relaciona a demanda e as pautas contra a epidemia de Aids propostas pelo estado, por outro lado, é possível que estes temas tenham surgido devido a alta frequência e repetição de assuntos nos trabalhos enviados. De todo modo, o que notamos é uma consonância com as medidas de combate a Aids do Ministério da Saúde no país.

selos que discutiam a Aids. Por fim, no rodapé da folha, escreveram entre exclamações: “!A arte a serviço de um mundo melhor, sem preconceito e discriminação. Entre nessa luta! ”

A partir desta frase impressa no rodapé do edital, identificamos que este grupo aciona o campo artístico, o compreendendo como um meio de transmissão de informações e as práticas artísticas como ferramentas de pautas sociais interessadas no combate contra a epidemia. Pensando nisso, no próximo tópico debatemos as articulações entre os movimentos social e as artes visuais, buscando identificar e situar a linguagem utilizada pelas/pelos artistas em seus trabalhos e evidenciar questões presentes na exposição.

## O Que Cabe Em Um Cartão Postal?

Em 1880 circulou o primeiro cartão postal no Brasil. Este pequeno espaço retangular respondia a uma demanda por menores custos e pretendia ser uma simplificação das cartas convencionais. Os modelos padrões apresentavam na parte de trás um espaço em branco que poderia ser preenchido com o endereço de remetente e destinatário, os selos e carimbos dos correios e, opcionalmente, a escrita de uma mensagem, um rabisco ou uma dedicatória. Já, parte da frente era reservada para uma imagem, ilustração ou fotografia. Outra especificidade dos cartões postais é que todas essas informações descritas poderiam estar expostas durante o seu manuseio e o seu transporte (BIBLIOTECA NACIONAL, 2021).

Segundo Paulo Bruscky (1976), as/os artistas a partir da década de 1960 identificaram os materiais conectados aos correios como suporte possível ou uma saída para produzir uma arte engajada e interessada em disseminar informações. Com um significativo teor político, a prática estava vinculada ao protesto, a denúncia social e a criação de um caminho alternativo para a arte oficial que estava comprometida por especulações de mercado. Bruscky observa que são com estes objetivos em vista que surgiu a arte correio, a mail art ou a arte postal.

Desse modo, artistas interessados pela arte postal, articulavam (e ainda articulam) os postais, os envelopes ou os telegramas e experimentavam diferentes técnicas, como o carimbo, o xerox e a colagem. Outro ponto interessante desta linguagem diz respeito a possibilidade de trocas, que inclusive poderiam acontecer com maior facilidade em nível internacional (BRUSCKY, 1976).

Bruscky (1976, p. 163) acrescenta que nos processos da arte postal, o “correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas”. O autor chama nossa atenção para perceber o trajeto, o trânsito e o deslocamento de uma obra como parte de sua estrutura enquanto um trabalho de arte. Ou seja, quando a obra é criada para ser enviada pelo correios, este fato condiciona todo o seu processo, desde a criação, o desenvolvimento e a exposição.

Logo, quando artistas apropriavam-se desse suporte para criar uma ação artística, suas provocações não são vistas apenas por um público usual de galerias e museus, como

também pelos funcionários dos correios, das portarias de prédios que receberam a correspondência e assim por diante. Em vista disso, convém comentar que esta é uma oportunidade oferecida pela circulação da arte postal, uma vez que nem todas e todos tem o acesso ou o contato regular aos espaços de arte legitimados, como é o caso de alguns centros culturais e museus. Além disso, o trânsito dessas obras pode ser compreendido como a abertura de um local profícuo e alternativo para artistas em início de carreira ou ainda, o início da criação de um espaço fundador de novos diálogos.

Estes dados sobre o deslocamento, a perspectiva de visualizações e alcance da arte postal, mostram-se pertinentes para uma exposição que não faz parte do circuito artístico oficial, que pretende atravessar um assunto delicado e que tem como objetivo central mobilizar diferentes pessoas, em diferentes contextos e espaços.

Bruscky (1976, p. 166) observa que a arte postal “é como a história da história não escrita”. De certo modo, a arte postal tem uma caráter dissidente, uma vez que as/os artistas reconhecem a escassez de materiais ou a falta de acesso a um museu como uma brecha de criação e de crítica. O caminho da correspondência é também um desvio de um caminho hegemônico e arbitrário. Como veremos nos trabalhos enviados para *For Housing*, muitos destes gestos estão presentes na exposição, como no caso das interferências em envelopes ou pela combinação de objetos do cotidiano e a utilização de materiais e temas não convencionais.

Em torno deste transbordamento do espaço do cartão postal, é possível indicar que estas/estes artistas compreendiam o envelope em conformidade com os apontamentos de Bruscky, ou seja, enquanto a obra. Por este ângulo, indicamos como exemplo o trabalho *Não deixe morrer de solidão, fraternidade não dá Aids* (1991), da paulista Márcia Campos dos Santos<sup>32</sup>.

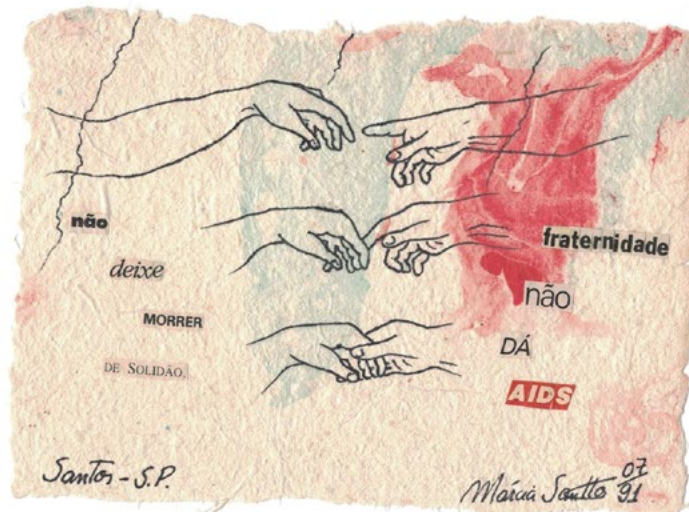
O trabalho composto por um envelope (Figura 05) e um postal (Figura 04), fazia parte do módulo temático *Aids - prevenção e informação* (informação contida no verso do postal). Nele notamos que a proposta estava centrada em salientar a importância do afeto ao próximo e aos desconhecidos.

Márcia Santos utilizou um papel reciclado texturizado para a produção das duas peças. No postal ela cria uma ilustração de duas mãos que estão prestes a se tocar. Em torno das imagens algumas palavras recortadas de jornal e revistas formam as frases “Não deixe morrer de solidão,” de um lado e do outro, “fraternidade não dá Aids”.

---

32 De acordo com o catálogo da exposição, Márcia Campos dos Santos é de Santos, São Paulo. No entanto, não tivemos acesso a idade ou demais dados da artista.

**Figura 04: Postal Não deixe morrer de solidão, fraternidade não dá Aids, de Márcia Campos dos Santos, 1991.**



FONTE: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ MOTT. Coleção exposição Artists Against Arts - For Housing, 2021.

De maneira geral, a composição faz menção ao trabalho *A criação de Adão* (1511) de Michelangelo Buonarroti, pintor renascentista italiano do século XV. Esta pintura, canonizada pela história da arte ocidental, corresponde a uma representação cristã da criação de Adão. Segundo a bíblia, este indivíduo seria concebido de acordo com a imagem e semelhança de seu criador (Deus). Contudo, na releitura da artista, diferente da cena de Michelangelo, as mãos ilustradas no postal não permanecem distantes, elas se aproximam e se seguram.

Em outras palavras, mesmo que a peça reforce certos valores presentes na *A Criação de Adão*, na obra de Márcia Santos, criador e criatura não estão verticalmente e hierarquicamente separados, sozinhos e distantes. Pelo contrário, as mãos estão horizontalmente no mesmo nível, se tocam e demonstram afeto e fraternidade.

Por este caminho, as ilustrações da artista, que inclusive estampam também o envelope, possuem uma narrativa que instiga e que pode deixar as/os interlocutores curiosas/os. Isto porque, a obra é desviante dos padrões visuais esperados de um envelope usual. Dito de outro modo, por meio da sua disposição de informações ou pelo uso de cores e texturas diferenciadas, a correspondência se distingue entre as demais e agrega uma potencialidade de trabalho artístico na sua materialidade.



**Figura 05: Envelope, frente e verso, Não deixe morrer de solidão, fraternidade não dá Aids, de Márcia Campos dos Santos, 1991.**



FONTE: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ MOTT. Coleção exposição Artists Against Arts - For Housing, 2021.

Em torno das especificidades dos trabalhos selecionados em *For Housing*, cabe pontuar que, dos 80 cartões postais expostos no Centro Cultural Triângulo Rosa, muitos deles chamam atenção por diferentes motivos. Alguns deles pelas cores, outros pela escolha não usual de objetos e talvez, pelo uso estratégico da palavra AIDS estampado nas correspondências - quase sempre com maior destaque entre os demais textos.

A exposição, que ficou em cartaz cerca de um mês, contou com várias/os artistas de inúmeros países, assim como incluiu a participação de um público com diferentes idades, gêneros e profissões. Entre os participantes com maior experiência no campo da arte, podemos citar o uruguaio Clemente Padin<sup>33</sup>, o estadunidense Arthur Orr<sup>34</sup> e a brasileira, de São Paulo, Rosângela Del'Angelo Mateus<sup>35</sup>.

Por outro lado, notamos também a presença de artistas iniciantes, adolescentes e de famílias, como é o caso da artista curitibana Rejane Pivali Doederlein, que enviou o seu trabalho e mobilizou os filhos para colaborarem com o evento. Em carta anexada a sua

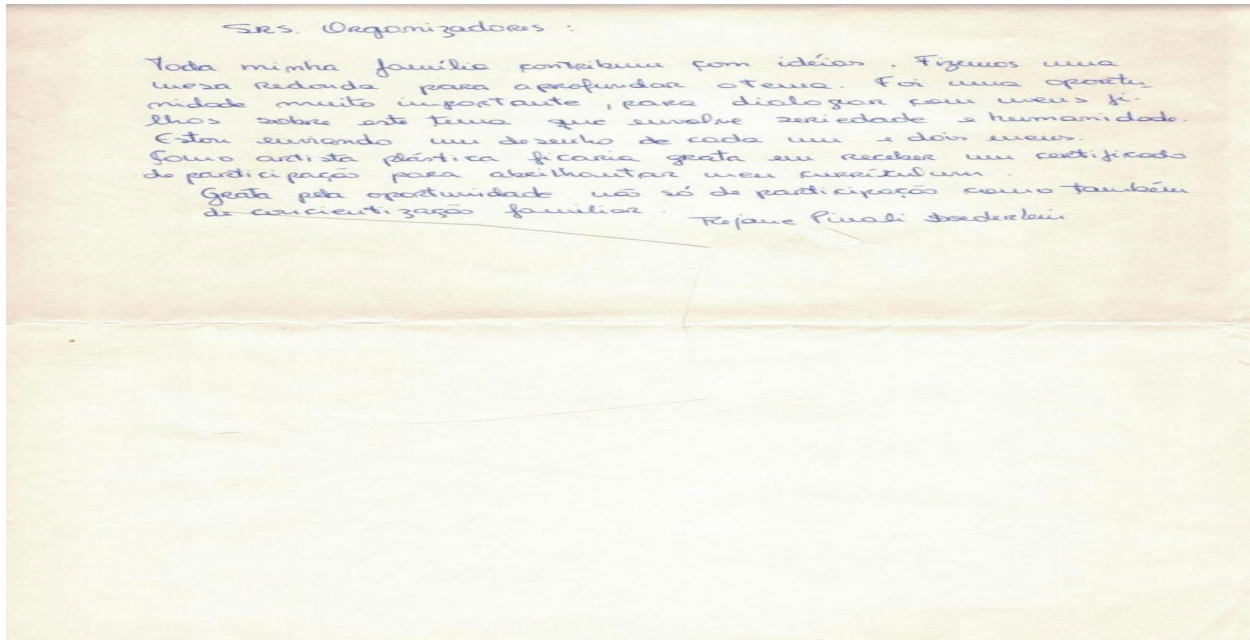
33 Clemente Padín (1939) é poeta, artista, designer gráfico, performer e video artista multimídia. Formou-se em Letras Hispânicas pela Faculdade de Ciências Humanas. Entre suas exposições mais expressivas destaca-se a co-organização do Contrabienal de Arte, em Nova York, em 1977. Foi preso durante a ditadura militar e condenado a quatro anos de prisão pelo crime de difamação da moral das forças armadas. No entanto foi libertado após dois anos e três meses pela solidariedade artística internacional (MICROUTOPIAS, 2021).

34 Arthur Orr (1938-2005) é de Rockport, Estados Unidos. Desenvolveu sua carreira de professor de Arte no George Peabody College for Teachers e artista em Nashville. Seu trabalho foi exibido em inúmeras galerias e museus, como é o caso da 22ª Exposição Anual Southeastern do Hith Museum em Atlanta ou as suas individuais em Tennessee Fine Arts Center e South Illinois University (ARTURORRART, 2021).

35 A artista enviou em anexo a sua obra um currículo contendo o seu envolvimento e trajetória com outras exposições e eventos de arte. Neste documento destaca-se a presença em inúmeras mostras e salões entre os anos de 1988 e 1991, além de duas menções honrosas na área da gravura.

inscrição, Rejane Pivali Doerderlein (Figura 06) comenta que o processo de produção dos trabalhos foi um momento propício para discutir com os filhos sobre a epidemia e agradece a iniciativa das/os organizadores.

**Figura 06: Carta enviada por Rejane Pivali Doerderlein, 1991.**



FONTE: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ MOTT. Coleção exposição Artists Against Arts - For Housing, 2021.

Neste ponto, vale frisar como a arte postal facilita este processo de aproximação com a comunidade, visto que o uso dos correios fazia parte do cotidiano de muitas pessoas. Como exemplo deste apontamento, podemos destacar o trabalho *Sem título* (1991), que compõe a linha temática *Aids - Prevenção e orientação* (Figura 07), do participante Tauã Pinali Doerderlein, de 14 anos. Na imagem vemos um personagem com uma rede que remete a um preservativo em grande formato, perseguindo um espermatozóide personificado e voador. Na parte inferior central da imagem lemos a frase "Ande bem armado!".

**Figura 07: Trabalho Sem título, produzido por Tauã Pinali Doerderlein, 1991.**

FONTE: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ MOTT. Coleção exposição *Artists Against Arts - For Housing*, 2021.

O que temos neste postal é uma mensagem que estimula o uso do preservativo masculino. É também um recado que dialoga com uma campanha de prevenção nacional<sup>36</sup>, que analisado com um grande espaço temporal, parece tão comum nos dias de hoje, mas que foi essencial durante os anos de alta proliferação do HIV/Aids. Além disso, é interessante sublinhar a relevância deste gesto de inclusão das/dos jovens, que estão iniciando a sua vida sexual, neste debate e processo de prevenção e conscientização.

Muitos exemplos, postais e envelopes ficaram de fora da nossa leitura neste artigo. No entanto, de maneira geral, o que o que destacamos após nossas análises com as fontes primárias da exposição *For Housing*, 30 anos após o seu acontecimento, são as evidências de interlocução entre sociedade, estado, artistas e organizações sociais. Neste caminho, Ricardo Henrique Ayres Alves<sup>37</sup> acrescenta a discussão quando explicita algumas tensões entre o vírus da Aids e as práticas artísticas no contexto brasileiro, no texto de da sua Tese *Artes Visuais e Aids no Brasil* (2020).

Em torno das discussões entre a epidemia de Aids e as práticas artística no Brasil, Alves (2020) observa que o diálogo é um modo profícuo de construir e debater o assunto de

36 Barros (2018, p.18) comenta que “no Brasil, na resposta inicial à epidemia, prevaleceram estratégias com ênfase na promoção de saúde e prevenção, como educação em saúde e estímulo ao uso de preservativos”.

37 Alves faz parte de um fluxo atual de estudos interessados sobre a história da enfermidade, no que tange as suas produções de visualidades. Entre os intuitos do autor, destaca-se a vontade de observar histórias já construídas por uma nova perspectiva. Além disso, um de seus objetivos é que essas investigações carregam a oportunidade de reescrever narrativas apagadas ao longo do tempo.

forma crítica. O autor acredita que por meio de investigações com este caráter, seja possível evidenciar condições de visibilidade da Aids, assim como ressaltar as suas produções de regime de verdades que obliteraram a importância da doença no campo das artes visuais. Neste sentido, para ele, alguns dos motivos que justificam a escassez de material sobre o assunto, no que diz respeito ao registro e textos, está associado à condição precária em que se encontra o circuito de artes visuais e também ao contexto em que estas exposições foram executadas durante as décadas de 1980 e 1990. No entanto, Alves aponta para a urgência em discutir e criar materiais que resgatem as campanhas que lutavam pela geração de visualidades contestadoras e positivas sobre a epidemia de HIV/Aids.

Desse modo, destacamos a possibilidade afirmativa que as ações desses grupos são responsáveis em constituir, uma que vez que podem apresentar uma terceira via para representar os portadores de HIV, e repensar as representações de sua imagem reproduzida pela imprensa ou pelo estado.

## Considerações Finais

Com o projeto de reconstrução de um evento a partir de fontes primárias preservadas em um arquivo LGBTQIAP+, seguimos os rastros de uma exposição e encontramos entidades e grupos de militantes e ativistas dispostos a dialogar e fazer alianças com a arte, a produção ou circulação de imagens e os seus processos. Descobrimos o gesto de artistas, sujeitos e esbarramos com uma comunidade interessada em contribuir com representações mais positivas sobre uma epidemia e em questionar ou perturbar as noções violentas e opressoras dos veículos de comunicação do período, de um estado arbitrário e de uma sociedade limitada.

De modo geral, a proposta da exposição *For Housing* pode ser encarada como contrária aos padrões de moralidade sobre a epidemia, mesmo que as obras em certo momento, estivessem de acordo com as informações e perspectivas que o governo, via o Ministério da Saúde, difundiam naquele período. Neste ângulo, entendemos a exposição enquanto um evento mobilizador, político e radical.

Apesar de ainda não estar oficialmente nos catálogos do CEDOC Prof. Dr. Luiz Mott, a exposição *For Housing* conta com uma segunda edição, que aconteceu em 1995. Não tínhamos como objetivo neste artigo entender os desdobramentos desse evento, mas este dado gera uma hipótese de que os seus resultados foram positivos ou, que pelo menos, ecoaram, afetaram as pessoas e se reconfiguraram em forma de uma continuação.

Contudo, é preciso frisar que a ausência de relatos e outras fontes que descrevem, discutem e abordem a exposição, são ainda lacunas que permeiam a compreensão dos impactos do evento. Neste sentido, muitas perguntas e questões ainda seguem sem respostas, como: quem são as pessoas que enviaram seus trabalhos? Como estes sujeitos entraram em contato com a ONG ou que retorno tiveram dela?

Por outro lado, podemos perceber estas lacunas como espaços de futuras investiga-



ções. No campo da arte e da produção de imagens, por exemplo, *For Housing* nos instiga a refletir sobre a autoria e ao circuito que estes e estas artistas tensionam. Além disso, suas obras são práticas que auxiliam pensar a circulação de preposições artísticas e a potencialidade pedagógica destes gestos.

O fato é que ao tentar reconstruir, entender e localizar a exposição *For Housing*, percebemos que é preciso apresentar, compreender e legitimar os espaços em que ela transitou e as/os seus interelutoras/es. Afinal, enquadrar uma ação como esta nos cânones da história da arte não parece ser o mais adequado, uma vez que os intuitos presentes na sua estrutura remetem a criação de um espaço alternativo, que almeja por novos suportes, agentes, ambientes e formas de expressão.

## Referências

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Artes Visuais e AIDS no Brasil**: histórias, discursos e invisibilidades. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 2020.

ARTHURORRART. Arthur Orr Colection. Disponível em <<https://www.arthurrart.com/about>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

BARROS, Sandra Garrido. **Política Nacional de Aids**: construção da resposta governamental à epidemia HIV/aids no Brasil. Salvador: Edufba, 2018.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. A função social dos arquivos e patrimônio documental. IN: PINHEIRO, Áurea da Paz; PELEGRINI, Sandra C.A. (Orgs.). **Tempo, Memória e Patrimônio Cultural**. Teresina: EDUPI, 2010. p. 73-85.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Há 140 anos, aparecia o cartão postal**. Disponível em <<https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/04/ha-140-anos-aparecia-cartao-postal>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

BRUSCK, Paulo, 1987. Arte Correio. IN: FERREIRA, GLÓRIA (Org.). **Crítica de Arte no Brasil**: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 163-167.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CEDOC GRUPO DIGNIDADE. **História**. Disponível em <<https://cedoc.grupodignidade.org.br/sobre/>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

DIAS, Fabiana Costa Dias. Arquivo ou Coleção? Os documentos do arquivo histórico do museu aeroespacial. IN: VIII Seminário Nacional do Centro de Memória - Unicamp, 2016. Anais. **VIII Seminário Nacional do Centro de Memória** - Memória e acervos documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento. São Paulo, 26 jul. 2016.

FACCHINI, Regina. **"Sopa de letrinhas"?** - **Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90**: um estudo a partir da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas,

2002.

GRUPO DIGNIDADE. **Grupo Dignidade - História.** Disponível em <<https://www.grupo-dignidade.org.br/grupo-dignidade-historia/>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

HOUSINGWORKS, **About Us.** Disponível em <<https://www.housingworks.org/about-us>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

MACHADO, Arlindo. Arte e Mídia: aproximações e distinções. **Galáxia**, n.4, p. 19-32, 2002.

MICROUTOPIAS. **Clemente Padín.** Disponível em <<https://microutopias.press/Clemente-Padin>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **HIV/Aids.** Disponível em <<http://www.aids.gov.br/pt-br/publico-geral/o-que-e-hiv>> . Acesso em: 10 dez. 2021.

PERLONGHER, Néstor Oswaldo. O que é Aids. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

SILVA, Ana Paula França Carneiro. **Design à mostra: uma abordagem crítica a partir da exposição do 32º Prêmio Design MCB (2018-2019).** Tese (Doutorado em Design) - Universidade Federal de Curitiba, Curitiba, 2021.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso:** a homossexualidade no Brasil da Colônia a Atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VAKINHA. **Reforma, conservação e manutenção da sede Grupo Gay da Bahia.** Disponível em <<https://www.vakinha.com.br/vaquinha/ajude-a-reforma-conservacao-e-manutencao-do-grupo-gay-da-ba>>. Acesso em: 12 de Dez. 2021.

# O PERSONAGEM MARGINAL, EM NEY MATOGROSSO... PARA ALÉM DO BUSTIÊ: PERFORMANCES DA CONTRAVIOLENCIA NA OBRA BANDIDO (1976-1977), DE ROBSON PEREIRA DA SILVA

## THE MARGINAL CHARACTER, IN NEY MATOGROSSO... BEYOND THE BUSTIE: PERFORMANCES OF COUNTERVIOLENCE IN THE WORK BANDIDO (1976-1977), BY ROBSON PEREIRA DA SILVA

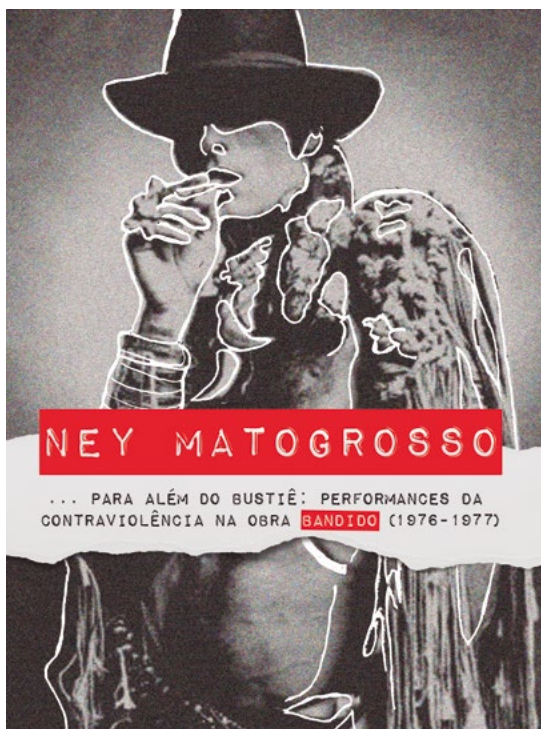
Jessica Ferreira Alves<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-4073-6608>

Recebido em: 30 de maio de 2022.  
Primeira revisão: 05 de junho de 2022.  
Revisão final: 05 de junho de 2022.  
Aprovado em: 05 de junho de 2022.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.15872>

SILVA, Robson Pereira da. **Ney Matogrosso... Para Além do Bustiê: Performances da Contraviolência na Obra Bandido (1976-1977)**. Curitiba: Editora Appris, 2020.



"[...] O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado da cena por um artista-autor, e por um artista-ator." (PALLOTTINI, 1989, p. 11)

O processo de analisar uma obra artística é complexo, e se tratando da Música Popular Brasileira (MPB) não é diferente. Ao fazê-lo é comum atender-se mais a letra, aspecto logocentrico da canção, mas além da parte do texto é preciso nos atender também aos intérpretes, pois eles não podem ser resumidos somente a quem dá voz a composição, por esses a relação *logos* e *melos* é corporificada. Tendo isso em mente, é importante

<sup>1</sup> Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Federal de Jataí - UFJ (2019). Mestranda do Curso de Pós Graduação Mestrado em Estudos Culturais UFMS/CPAQ. Bolsista CAPES. (Texto informado pelo autor)

nos questionar: Qual o lugar do intérprete na Música Popular Brasileira?

Em vista disso, o historiador Robson Pereira da Silva busca compreender como a historiografia tem olhado para os intérpretes da MPB, em especial Ney Matogrosso, no livro *Ney Matogrosso... para além do bustiê: performances da contraviolência na obra Bandido (1976 – 1977)*, de 2020, lançado pela Editora Appris, fruto de sua dissertação de mestrado.

Silva inicia o livro nos apresentando seu sujeito de pesquisa, o qual tem sido foco de seus estudos desde a iniciação científica, ainda na graduação. Um dos problemas iniciais apresentados, pelo autor, diz a respeito de como a academia tem olhado para Ney Matogrosso. Após fazer um levantamento bibliográfico, o autor constata que, embora, o cantor seja um agente importante no cenário musical brasileiro, ainda assim, existem poucos trabalhos sobre ele, especialmente na área de história, se comparado com nomes cristalizados na história da Música Popular Brasileira, como, por exemplo, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Neste sentido, Silva identifica que parte desse problema da cristalização de determinadas figuras na história é fruto de algo que ele chama de “tirania do texto” e sistematização de uma memória histórica constituída no bojo do processo dos acontecimentos históricos, que é a valorização do texto, ou seja, dos compositores, e então os intérpretes ficam secundarizados:

[...] Quando estudamos as décadas de 1960/70, nós, historiadores, em nossas análises histórico-culturais, elegemos majoritariamente os compositores e as atividades literomusicais, não as atividades performáticas e dos intérpretes que articulam texto musical, cena, audiovisual etc. (SILVA, 2020, p. 58)

Para ilustrar melhor essa situação dos agentes cristalizados pela memória histórica sobre a resistência contra a ditadura militar, o autor utiliza os exemplos de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que são figuras cristalizadas em especial pela sua participação e importância no movimento do *Tropicalismo*, e essa diferença pode ser notada quando intérpretes como Gal Costa nem mesmo possui trabalhos, até então, na área de história, a respeito da sua participação durante a Ditadura Militar.

Nesse sentido, Silva decide percorrer um caminho diferente da maioria dos outros historiadores, e invés de se preocupar em analisar apenas as letras das composições, ele se dispõe a analisar o trabalho de intérprete de Ney Matogrosso, observando aspectos de sua performance, como figurinos, cenários, movimentos corporais e, principalmente, a forma como o cantor vocaliza as canções de forma única.

Ney Souza Pereira é um intérprete da MPB, que nasceu em 1941 na cidade de Bela Vista (MT) que hoje é (MS), mais conhecido como Ney Matogrosso, ele é destacado por suas interpretações polêmicas, cuidadosamente montadas e que apresentavam aspectos da marginalidade. Desde cedo, a marginalidade esteve presente em sua vida, pois durante a adolescência, Ney demonstrou seu lado *hippie*, ao sair da casa de sua família para viver de sua própria arte, escolhendo assim a marginalidade, de acordo com o próprio cantor na obra de Silva, viver à margem foi uma escolha dele, na juventude.



O início de sua carreira como cantor se deu ao entrar no grupo de rock progressivo "Secos & Molhados", que durou de 1972-1974 com a presença do intérprete, mas seu reconhecimento veio através de um esforço labutador e um projeto de carreira solo. O recorte feito pelo autor para sua pesquisa foi a segunda metade da década de 1970. Voltando-se para a carreira solo de Ney Matogrosso, mais especificamente para o seu segundo álbum, que foi intitulado *Bandido*, lançado no ano de 1976.

*Água do Céu - Pássaro* (1975), sendo este também conhecido como *O homem de Neanderthal* graças a sua faixa de abertura, foi o primeiro álbum que o cantor lançou em sua carreira solo, após sair do grupo Secos & Molhados. Se tratando de um artista muito dedicado à performance, Ney Matogrosso fez com que *O homem de Neanderthal* fosse um espetáculo grande, com cenários muito elaborados, roupas chamativas e maquiagens carregadas, o transformando por vezes em um híbrido de homem-animal, isso fazia com que as pessoas não o reconhecessem quando estava descaracterizado, como o próprio artista relatou. Mas todos esses elementos cênicos e performáticos fizeram com que os preços dos espetáculos ficassem caros, e com isso, Ney Matogrosso passou a sofrer com a elitização do seu show, aspecto esse que ele quis mudar imediatamente com o álbum e espetáculo seguinte, *Bandido*.

Com dívidas acumuladas graças aos espetáculos de *O homem de Neanderthal*, Ney decidiu fazer um segundo álbum diferente, que deveria ter um material de qualidade, mas que também fosse popular, no sentido de maior alcance de público. Quanto aos shows, muito do cenário foi reaproveitado do espetáculo anterior, além de objetos do próprio artista. No que diz a respeito à caracterização, o híbrido de homem-bicho foi deixado de lado. Agora, Ney Matogrosso apareceria de rosto praticamente limpo, exceto por algumas maquiagens específicas que lhe dessem uma aparência sensual. Agora o corpo esguio estaria mais à mostra, e suas roupas teriam elementos de um bandido mesclado com elementos ciganos.

A estreia de *Bandido* aconteceu em um festival de música em uma penitenciária do Rio de Janeiro, no ano de 1976, onde os detentos escolheram Ney como símbolo de liberdade. Neste lugar foi onde a representação encontrou o representado, num aspecto de representatividade. Essa apresentação teve uma repercussão controversa na mídia, embora como Silva abordou em sua obra, para o cantor foi uma experiência positiva.

Contendo 10 faixas, o segundo álbum de Ney Matogrosso na forma musical contém gêneros e ritmos latinos, no conteúdo está a liberdade, o erotismo e a natureza. Quanto aos compositores escolhidos, estes eram tratados como bandidos e marginais, como é o caso de Gilberto Gil, Rita Lee, Odair José e Chico Buarque. (SILVA, 2020, p. 194)

Quanto à performance, ela também vincula discurso, assim como na literatura. Ao pensar em Ney como um intérprete, é preciso ter em vista que não se trata de alguém que somente canta as letras selecionadas para seus álbuns, sendo que muitas vezes o cantor seleciona uma composição e a interpreta de um modo único, trazendo aspectos muito presentes no seu estilo, como o erotismo e o duplo sentido. Para ilustrar melhor isso, Silva faz a análise de algumas músicas, como é o caso de *Trepa no coqueiro*, que é feito, um jogo de

linguagem entre o som musicado e a letra cantada, a fim de elucidar um trocadilho com a palavra “prejuízo”, sendo cantada como “pré-juízo”.

A marginalidade sempre esteve presente na carreira do cantor, desde o período em que ele esteve como vocalista do grupo Secos & Molhados, e continuou posteriormente a aparecer em suas obras. Robson P. da Silva, a partir da questão erótica, relata que na década de 1970 houve um aumento considerável de artistas que utilizavam bastante do Eros em suas performances, como é o caso de Ney e por isso, ele sempre costumeiramente era associado à homossexualidade. Neste contexto, o erotismo foi apropriado, mesmo recebendo desaprovação por parte da sociedade, isso não o impedia de fazer sua arte.

A figura do Bandido era utilizada como um personagem enunciador de práticas da liberdade. Assim:

“[...] Fez com que Ney Matogrosso emanasse atitudes artísticas diante de fenômenos humanos, como prática subversiva que destacou o uso performativo da linguagem artística que, por conseguinte, desembocou na realização do espetáculo que o aproximou da audiência; esse foi um dos primeiros interesses que construíram a obra *Bandido*, mas que foram ultrapassados à medida que corporificavam respostas à própria condição do artista e da sociedade, no Brasil, da década de 1970.” (SILVA, 2020, p. 198)

Destarte, Ney Matogrosso com seus vários personagens marginalizados se permitia trazer à cena os elementos sociais e culturais, como a violência, erotismo e marginalidade como formas de resistência à aos contextos de repressão latentes na História do Brasil. Seu lado latino, a natureza, o bandido, o cigano, todos compunham esse personagem criado para os espetáculos do seu segundo álbum. Nesta produção, o Bandido não era somente o marginal, mas também o herói.

Com um espetáculo, *Bandido* pode ser lido por atos teatrais. As apresentações eram carregadas de atos improvisados, cheios de requebro e sensualidade que foram vistos de forma controversa por parte da sociedade, como era o caso dos conservadores, mas para outros, como no caso dos presidiários da penitenciária que o show estreou, era símbolo de liberdade, esses relatos podem ser observados nas fontes documentais trazidas pelo autor no decorrer da obra.

Desta feita, Silva consegue cumprir com o seu objetivo de preencher essa lacuna historiográfica a respeito das obras de Ney Matogrosso. Com uma pesquisa muito bem estruturada que se iniciou durante o programa de Iniciação Científica na graduação, o autor aborda aspectos da marginalidade que sempre estiveram presentes na vida do artista, antes mesmo dele entrar para o grupo Secos & Molhados, e que continuaram transpassando em seus álbuns e performances ao longo dos anos.

Além disso, Robson P. da Silva faz críticas a respeito da cristalização de algumas figuras na história, além da tirania do texto, que valoriza mais os compositores e secundariza os intérpretes, como se esses últimos fossem somente reprodutores de textos musicais. Pensar assim é um limite, pois fazer análise da performance se trata de algo complexo, que se

deve se atentar ao canto, a forma que o cantor pronuncia as palavras, o cenário, figurino, movimentos corporais e ao analisar a performance como uma vinculadora de discurso, Silva não se limita às composições ou análises textuais em seu trabalho, trata de um processo de significação e atribuição de sentido mais amplo e complexo.

Ney Matogrosso desejou transgredir e representar aspectos da subversão, que fazem parte de sua história, especialmente pelo contato com a marginalidade, que se apresentaram desde cedo, como o ato de sair de casa ainda jovem, contrariando um pai que era um militar, e escolhendo viver à margem da sociedade por meio do artesanato. Suas músicas e performances eram consideradas como desviantes, especialmente, durante a repressão da Ditadura Militar. Suas performances foram também resistência. Posto isso, Silva obtém sucesso ao demonstrar a importância dos intérpretes não só para a Música Popular Brasileira, mas também para a história da cultura brasileira.

## Referências

SILVA, Robson Pereira da. **Ney Matogrosso...para além do bustiê: performances da contraviolência na obra de Bandido (1976 – 1977)**. Curitiba: Appris, 2020.

PALLOTTINI, Renata. **A construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.



ISMAIL XAVIER – UMA REPRESENTAÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE ISMAIL XAVIER:  
UM PENSADOR DO CINEMA BRASILEIRO (FATIMARLEI LUNARDELLI; HUMBERTO  
PEREIRA DA SILVA; IVONETE PINTO [ORGS.], 2019)

---

ISMAIL XAVIER – A REPRESENTATION: CONSIDERATIONS ABOUT ISMAIL XAVIER: A  
THINKER OF BRAZILIAN CINEMA (FATIMARLEI LUNARDELLI; HUMBERTO PEREIRA DA  
SILVA; IVONETÉ PINTO [ORGS.], 2019)

Gabriel Marques Fernandes<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-2194-4276>

Recebido em: 26 de janeiro de 2022.  
Primeira revisão: 05 de março de 2022.  
Revisão final: 29 de abril de 2022.  
Aprovado em: 05 de maio de 2022.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.15259>

---

1 Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura do Centro de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie (PPGEAHC/CEFT/UPM). Mestre em História Social (2022) pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/INHIS/UFU). Bacharel em História (2019) pelo INHIS/UFU. Licenciado em História (2019) pelo INHIS/UFU. Integra, como discente, o Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e o GT Nacional de História Cultural da Associação Nacional de História (ANPUH). A pesquisa desenvolvida concentra-se no aprofundamento da interconexão entre História e Estética (Cinema/Imprensa), mantendo uma relação interdisciplinar com os Estudos Literários, Ciências Sociais e Psicologia Social, refletindo sobre a democracia brasileira a partir da biografia intelectual do cineasta-jornalista Arnaldo Jabor. É autor do livro “Afetos do Conservadorismo: Tudo Bem (Arnaldo Jabor, 1978) - desnudando a classe média brasileira” [São Paulo: Edições Verona, 2022, v. único].

LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 160-169.



Se vocês, pesquisadores e pesquisadoras, dedicam-se a estudar o cinema brasileiro, em algum momento deverão tropeçar, ou mergulhar, se já não o fizeram, em algum escrito do Prof. Dr. Ismail Xavier.

Xavier tem uma produção profícua, com impacto nacional e internacional. Ele ingressou na Universidade de São Paulo (USP) em 1965, graduou-se em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, na Escola de Comunicações e Artes (ECA) (1970), e em Engenharia Mecânica, na Escola Politécnica (Poli-USP) (1970). Foi orientado, em seu mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP pelo Prof. Dr. Paulo Emílio Salles Gomes, concluindo-o em 1975. Doutorou-se (1980) em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela FFLCH-

-USP, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Candido Mello e Souza. Doutorou-se (1982), também, em *Cinema Studies – New York University (NYU)* (1982), com orientação da Phd. Annette Michelson. Atualmente, é professor emérito da ECA-USP.

Dentre suas principais obras, temos: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (primeira publicação: 1977), *Sétima arte - um culto moderno: o idealismo estético e o cinema* (primeira publicação: 1978) - fruto de sua dissertação de mestrado -, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (primeira publicação: 1983) - fruto de sua tese de doutorado na USP -, *D. W. Griffith: o nascimento de uma nação* (primeira publicação: 1984), *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (primeira publicação, no Brasil: 1993) - fruto de sua tese de doutorado na NYU -, *O olhar e a cena: Hollywood, melodrama, cinema novo, Nelson Rodrigues* (primeira publicação: 2003).

Apenas com essa breve sinopse de sua carreira, podemos ver que Xavier tem referências diversas em sua formação e obras de grande fôlego publicadas. Como podemos começar nossos estudos nesse teórico? *Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro* (2019), organizado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fatimarlei Lunardelli - jornalista, docente de teoria, crítica e análise fílmica, integrante da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE)

e vice-presidente da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (ACCIRS) -, pelo Prof. Dr. Humberto Pereira da Silva - docente na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), crítico de cinema e editor da revista *Mnemocine* - e pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ivonete Pinto - docente no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), vice-presidente da ABRACCINE entre 2011-2015 e presidente da ACCIRS -, é um instigante ponto de partida.

Em seu prefácio, Paulo Henrique Silva, presidente da ABRACCINE, aponta que a obra é

[...] essencial à compreensão de uma produção tão fecunda, entendendo as origens e as circunstâncias em que foram escritas pelo olhar de quem presenciou muitas dessas etapas, ajudando a divulgá-las e expandindo-as para outros campos de atuação, no Brasil e no exterior (SILVA, 2019, p. 11).

Na esteira de *Bernardet 80: impacto e influência do cinema brasileiro* (PINTO; ORLANDO MARGARIDO, 2017), primeira obra da coleção dedicada a pensadores do cinema criada pela ABRACCINE, *Ismail Xavier: um pensador no cinema brasileiro*, também é um esforço da associação de ir “[...] na contramão do abafamento do exercício crítico nos grandes veículos de comunicação [...]” (SILVA, 2019, p. 11).

A obra, portanto, é uma introdução às produções de Ismail Xavier, não apenas pelos textos teóricos, mas, também, pela rememoração, por testemunhos de colegas e discentes. Esse movimento é impulsionado por um desejo nítido de construção da memória do cinema brasileiro, por meio dos críticos, como objeto de reminiscência e orientada pela ABRACCINE. Questiona-se, afim de entregar à vocês, potenciais leitores, algumas pistas para uma crítica do argumento da obra: qual o tipo de narrativa está sendo construída nessa representação de Ismail Xavier?

Dividido em cinco partes, deixando de lado “Apresentação”, “Prefácio: o desafio do (pensar) cinema” e “Introdução: o intelectual militante e o pensador antenado”, escritos, seguindo a ordem, pelo Diretor Regional do Sesc São Paulo – Danilo Santos de Miranda (a obra, impressa e em e-book, foi publicada pela Edições SESC, com um ótimo trabalho de tradução [Humberto Pereira da Silva], preparação [Tiago Ferro], revisão [Tulio Kawata] e projeto gráfico e diagramação [Daniel Brito]) -, Presidente da ABRACCINE e organizadores, a obra conta com doze capítulos curtos – o mais longo chega a ter 20 páginas -, de diferentes autores, que dialogam, em muitos momentos e aspectos, entre si. Destacarei, na ordem em que aparecem, o argumento de cada um deles.

A primeira parte, “Ismail e o Cinema Nacional”, composta por textos do Prof. Dr. Carlos Augusto Calil (USP), Prof. Dr. Fabio Camarneiro (Universidade Federal do Espírito Santo – UFES) e da Phd. Stephanie Dennison (*Leeds University Union* – LUU -), tem como objetivo expor, inicialmente, a trajetória de Ismail Xavier.

O capítulo “Professor de cinema”, de Calil (2019), amigo de Xavier, constrói um relato-homenagem, panorâmico, falando da carreira do crítico. Já em “A paixão pelo detalhe, ou o método de análise fílmica”, Camarneiro (2019) faz uma revisão bibliográfica, também

panorâmica, enfatizando a ferramenta de análise e a didática do pensador. E, por fim, em “A contribuição de Ismail Xavier para os estudos de cinema brasileiro em língua inglesa”, Denison (2019), através do relato, comenta a inserção internacional de Xavier e sua recepção inglesa, destacando, em especial, o conceito de alegoria para a análise do cinema brasileiro.

“Ismail: Cinema e Literatura”, a segunda parte do livro, é o início da ação arqueológica da dimensão teórico-metodológica de Xavier, estabelecendo, através dos textos do jornalista José Geraldo Couto e do Prof. Dr. Pablo Gonçalo (Universidade de Brasília – UnB -), os primeiros pontos de contato do pensador com a literatura como fonte de instrumentos analíticos, construindo, por fim, uma taxonomia de seus principais interlocutores que se estende até o final do livro.

Couto (2019), em “Palavra e imagem: vasos comunicantes”, destaca um crítico da literatura que é central para Xavier e suas análises audiovisuais: Erich Auerbach. Em “Quando a literatura se faz imagem: alegoria e olhar na obra de Ismail Xavier”, Gonçalo (2019), por meio de um relato que relembra como eram as aulas de Xavier, analisa a caixa de instrumentos de seu antigo professor, com conceitos de opacidade, transparência, alegoria, olhar, melodrama e cena, apontando a importância do pensamento de autores como Walter Benjamin, Fredric Jameson e Peter Szondi em Xavier.

Na terceira parte, o possível clímax do aprofundamento referencial, “Ismail Teórico”, há uma dimensão anticatártica com a seleção de textos da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Ramos Monteiro (USP), do Phd. Robert Stam (NYU) e do Prof. Dr. David Oubiña (Univesidad de Buenos Aires – UBA -), que deslocam o processo de aprofundamento do debate teórico-metodológico para uma análise da recepção da produção de Xavier fora do Brasil.

“Deciframento alegórico e (auto)análise: a obra de Ismail Xavier e sua recepção francesa”, de Monteiro (2019), identifica, com base na recepção de *Alegorias do Subdesenvolvimento*, na França – salientando a existência de uma linhagem e pensamento “xaveriana” – e na avaliação das análises *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), as seguintes referências: Angus Fletcher e Antonio Cândido.

Em outra chave, Stam (2019), em “Impressões sobre Ismail Xavier e certo caráter da intelectualidade brasileira”, relembra sua relação com Xavier, apontando os arcabouços teóricos do crítico que ainda não tinham sido mencionados, como Leo Spitzer e Ernst Curtius. Oubiña (2019), em “O contrabandista e o intérprete”, por fim, comenta a recepção argentina de Xavier, concluindo que o autor é um exemplo de como articular as ideias aos filmes sem ilustrar o audiovisual com teorias alienígenas.

Na penúltima parte, “Ismail Crítico de Cinema”, a arqueologia teórica é deixada de lado, e o jornalista Marcelo Miranda (2019), em “A juvenília de Ismail”, faz um panorama das principais críticas escritas e publicadas na imprensa por Xavier durante seu período de graduação – relatando até sua entrada ao corpo docente da ECA-USP em 1971 –, relacionando seu estilo e estrutura de produção textual a suas obras de maior relevância.

A resolução, portanto, “Ismail Xavier: influência e legado”, com textos dos Prof. Dr. Adilson Mendes (Universidade Anhembi Morumbi), Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva (Univer-

sidade Federal de São Carlos – UFSCar) e Prof. Dr. Tunico Amâncio, constrói uma reconciliação com o estilo de relato-homenagem da primeira parte do livro: 1) Mendes (2019), em “O cinema brasileiro moderno por Ismail Xavier”, propõe um exercício analítico de *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) utilizando as ferramentas teóricas-metodológicas de Xavier; 2) Saraiva (2019), em “As formas do transe: a análise fílmica de Ismail Xavier como sismógrafo histórico”, relata a influência de Xavier em seu método crítico, apontando para mais um teórico fundamental para compreendermos a obra do pensador: Mikhail Bakhtin; 3) e, por fim, “Mister Ismail Xavier e o avatar da academia”, de Amâncio (2019), faz uma homenagem na condição de antigo discente, “discípulo”, colega e amigo de Xavier.

A obra, sem dúvidas, funciona muito bem como apresentação introdutória ao pensador, perpassando, em linhas gerais, por sua carreira nacional e internacional, mencionando seus fluxos, referências e circunstâncias de produção e principais obras e conceitos; é aqui onde está seu mérito. Entretanto, como toda boa obra também é passível de crítica: ao avaliar a narrativa da representação do livro, identifico um trabalho que transforma Xavier em um monumento (NIETZSCHE, 1974).

O que nos remete a essa forma de representação monumental é a ausência de problema contundente para tomar Ismail Xavier como objeto de pesquisa de um livro, tratando-o como um sujeito extraordinário (ARENDRT, 2016), o que pode ser um ponto nodal para entendermos o cinema brasileiro, dificultando a identificação da ossatura argumentativa da obra. Diante de sua “grandiosidade”, em nenhum dos capítulos, até mesmo na parte três, “Ismail Teórico”, onde a crescente arqueológica de sua fundamentação teórico-metodológica evidencia-se até pelo título, teceram-se críticas a Xavier e sua teoria: todos os capítulos, majoritariamente escritos por pessoas que conviveram com o pensador, fizeram uma taxonomia de sua produção, localizando-o dentro de uma tradição acadêmica e em um contexto sociocultural, exaltando-o sem problematizá-lo.

Portanto, a ABRACCINE, através de *Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro*, busca construir a memória do cinema brasileiro por meio de uma biografia histórica fragmentada, montada através de diversos especialistas. Qual é o lugar da ABRACCINE na cultura brasileira? Qual a importância da construção de cânones do cinema nacional? O ato de lembrar, por mais que exista a circunstância da homenagem, não é um ato de deificar, mas é um retorno interessado ao passado, ritmado por conflitos do tempo presente (NIETZSCHE, 1974). Introduzir-se em Ismail Xavier por essa importante representação requer ceticismo e dúvida constante; mas, afinal, o que não requer?



## REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Tunico. Mister Ismail Xavier e o avatar da academia. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 160-169.*

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

CALIL, Carlos Augusto. Professor de cinema. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 20-25.*

CAMARNEIRO, Fabio. A paixão pelo detalhe, ou o método da análise fílmica. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 26-34.*

COUTO, José Geraldo. Palavra e imagem: vasos comunicantes. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 48-57.*

DENNISON, Stephanie. A contribuição de Ismail Xavier para os estudos de cinema brasileiro em língua inglesa. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 35-44.*

GONÇALO, Pablo. Quando a literatura se faz imagem: alegoria e olhar na obra de Ismail Xavier. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 58-71.*

LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

MENDES, Adilson. O cinema brasileiro moderno por Ismail Xavier. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 130-144.*

MIRANDA, Marcelo. A juvenília de Ismail. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 110-127.*

MONTEIRO, Lúcia Ramos. Deciframento alegórico e (auto)análise: a obra de Ismail Xavier e sua recepção francesa. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 74-88.*

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. *In: LEBRUN, Gérard. **Friedrich Nietzsche – Obras Incompletas**. São Paulo: Editora Abril, 1974, p. 61 – 89.*

OUBIÑA, David. O contrabandista e o intérprete. *In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Hum-*

berto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 97-107.

SARAIVA, Leandro Rocha. As formas do transe: a análise fílmica de Ismail Xavier como sistógrafo histórico. In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 145-159.

SILVA, Paulo Henrique. Prefácio: o desafio do (pensar) cinema. In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 10-11.

STAM, Robert. Impressões sobre Ismail Xavier e certo caráter da intelectualidade brasileira. In: LUNARDELLI, Fatimarlei; SILVA, Humberto Pereira da; PINTO, Ivonete (orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 89-96.

# TERRITORIALIDADES CAMPONESAS NO NOROESTE DO PARANÁ

## PEASANT TERRITORIALITIES IN THE NORTHWEST OF PARANÁ

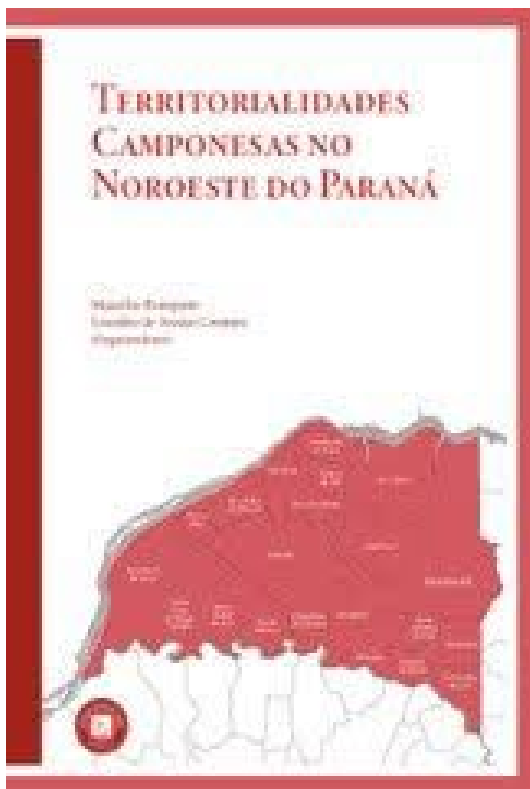
Eduardo Martins<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-5345-1188>

Recebido em: 14 de junho de 2022.  
Primeira revisão: 14 de junho de 2022.  
Revisão final: 15 de junho de 2022.  
Aprovado em: 15 de junho de 2022.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16026>

ROMPATTO, Maurilio e CRESTANI, Leandro de Araújo (orgs.). **Territorialidades camponesas no noroeste do Paraná**. Cascavel: FAG, 2021.



Um livro escrito a muitas mãos, mas principalmente, muitas vozes, muitas vidas; as dos camponeses e camponesas que cederam parte das suas vivências para que pesquisadores e a universidade pública se apropriassem desse tipo de memória coletiva (HALBWACCS, 1990) é o que faz o presente livro “Territorialidades camponesas no Noroeste do Paraná” recém-publicado pela

---

1 Possui graduação em História pela Universidade Estadual Paulista, Assis (2001). Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista, Assis (2003). Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista, Assis (2008). Pós-doutorado pela UFGD (2018). Professor efetivo na UFMS (Adjunto 2 - 2020) - Campus de Nova Andradina/MS. Ministrando as disciplinas de História do Brasil I, História do Brasil II, História Contemporânea, História de Mato Grosso do Sul, Sociologia e História. É orientador de TCCs. Pesquisador

CNPq junto ao Grupo de estudo e pesquisa interdisciplinar sobre cultura, política e sociabilidade, sob a liderança dos professores José Carlos Barreiro e Tânia Regina de Lucca. É autor da obra “A invenção da vadiagem” Curitiba: CRV, 2011. Possui um capítulo na obra “Leituras foucaultianas: contribuições para práticas e pesquisas interdisciplinares. Curitiba: CRV, 2015. E membro do Projeto de Extensão “WebForm: Grupo de Estudos em webtecnologia e Ensino” desenvolvido pelo IFMS - Campus de Nova Andradina/MS.

editora FAG, Cascavel-Pr, 2021, (327 p.) organizado pelos professores, Maurilio Rompatto e Leandro de Araújo Crestani e nos brinda com treze (13) trabalhos acadêmicos de grande esforço analítico teórico e metodológico de história oral.

Em sua tessitura o livro ao longo da sua narrativa é capaz de dar um corpo sólido que amarra todas as escritas, numa só; a escrita da história. Poderia se chamar memória-trabalho como a professora Ecléa Bosi (2004) fez com os seus "velhos" em "Memória e sociedade: lembrança de velhos".

"Territorialidades camponesas no Noroeste do Paraná", surge num momento muito oportuno e representativo da história da luta agrária no país. No aspecto metodológico pode-se dizer que se trata da "história das cidades" (MAGALHÃES, 2007) ou de "história agrária", uma vez que os objetos das "territorialidades" circunscrevem e ganham vida dentro dos municípios quer em formação, quer no contato do grande latifundiário com o camponês em suas pequenas áreas de vivência e produção agropecuária familiar.

O livro que ora se apresenta foi escrito, tomando como referência e, ponto de partida, as novas discussões acadêmicas que demandam a decolonialidade, fazendo a crítica a uma visão metodológica eurocêntrica de ciências humanas e, portanto, do patriarcado. No conjunto da obra, esses conceitos são amplamente refutados, uma vez que os próprios objetos de estudo; homens e mulheres, camponeses (as) na vivência, experiências e fazeres, lutas e práticas em comum combatem aquele tipo de postura truculenta e opressiva. Assim, a academia vai à campo apreender outros saberes que são transmutados em teoria científica, portanto, teoria e prática, academia e movimento camponês, ou sem terra se confraternizam dialeticamente contra o patriarcado e gesta uma nova escrita da história decolonial. Assim é a escrita da história em "Territorialidades...".

O ponto mais alto do livro se revela na tessitura e emaranhado dos seus treze capítulos interligados e entrelaçados revelando uma discussão sempre atual e problematizadora do conceito de "território". Aqui não mais encarado como simplesmente uma espaço físico e meramente geográfico; mas como um lugar que é também da História, antropologia, sociologia, uma vez que por território se encara os fazerem humanos em que num determinado espaço geográfico; O Noroeste do Paraná, municípios ali instalados se encontra, em espaço de convivência, harmonia e desarmonia com homens e mulheres que buscam a quebra do grande latifúndio reclamando historicamente um pedaço de terra, um chão para nele viver e produzir, trabalhar e sonhar.

O Noroeste do Paraná, lugar de espaço geográfico se converte em um território, que segundo HAESBAERT (2002) é o espaço das relações sociais, espaço de pessoas se interligando por objetivos ora comuns, ora conflitantes, mas sempre dinâmico, mutável e em transformação (SANTOS, 1994). Os municípios da microrregião recebem atenção especial se convertendo em parte da escrita da história: Apucarana, Maringá, Campo Mourão, Paranavaí, Porto Rico, Marilena, Paranaity, Querência do Norte e Jacarezinho são personagens do livro, compõem-se, contém e estão contidos na ideia de "Territorialidades".

O livro em seu escopo ultrapassa algumas narrativas de "pioneiros" que chegaram

“desbravaram” e “conquistaram” o solo “virgem”. O livro revela é que além do romance contado tradicionalmente em histórias oficiosas escritas por políticos, jornalistas, médicos ou advogados para divulgar os feitos heroicos de um município e suas famílias tradicionais “Territorialidades” vem escrever uma história à contrapelo, conforme se lerá no posfácio do livro. Faz-se uma história das vidas miúdas, vidas infames, como disse também Foucault (2001). Faz-se história aqui à moda dos ensinam de Walter Benjamin (2012) que ensinou a escrever a História vista de baixo (SHARPE, 1992), operacionalizada pela vertente da “Micro-história”. (LEVI, 1992).

Composto por treze capítulos “Territorialidades camponesas” de autoria do “Grupo de pesquisa de Estudos Históricos do Norte e Noroeste do Paraná: fronteiras, políticas, migrações, populações e identidades” voltado para pesquisa e publicação na área de História Regional do Paraná. O livro é organizado pelos professores e pesquisadores Maurílio Rompato e Leandro de Araújo Crestani, com ampla experiência de pesquisas e publicações nas áreas de estudo do livro. Rompato é doutor em História pela Universidade Estadual Paulista, Unesp, Campus de Assis, (2004) é professor no Colegiado de História da Universidade Estadual do Paraná - Unespar, Campus de Paranavaí. Leandro de Araújo Crestani possui doutorado em História Contemporânea pela Universidade de Évora - UEVORA (Portugal) e professor do Centro Universitário Assis Gurgacz - FAG/Campus Toledo.

“Territorialidades camponesas no Noroeste do Paraná”, assim se encontra organizado entorno do número (13) treze, que narram histórias, que vão ao longo do livro se conectando e dando um sentido amplo e uma visão mais global das questões da terra e da sua luta pela posse. Contam episódios, ora tristes, ora alegres. Tristes quando os grandes latifundiários avançam contra os camponeses e camponesas com brutalidade e violência, matando os trabalhadores para tomar suas pequenas propriedades; as alegrias ficam por conta das conquistas nos assentamentos.

Por sua estrutura muito bem organizada e fazendo os temas e assuntos conversarem os cinco primeiros capítulos busca apresentar uma visão das ocupações de terra na região do Noroeste do Paraná, fazendo com que os autores dos textos se conectem dialogicamente numa intertextualidade sincrônica e diacrônica, mas também dialética ora se aproximando, ora se distanciando no contar as histórias de vida operacionalizada pela vertente da história oral. É no capítulo seis que (Maurílio Rompato e Kellen Oliveira Angelo) que os organizadores amarram o fio condutor da obra e as pesquisas com um nó apertado no meio ao trazer para o livro os debates conceituais acerca de história oral e memória. O Capítulo VII de autoria de pesquisadora Adélia Aparecida de Souza Haracenko “A reforma agrária como uma nova forma de ocupação do Noroeste do Paraná”. Diz de maneira muito triste e profunda “É verídico o fato de que ao longo de nossa história, o latifúndio sempre foi peça importante no moldar-se da formação social brasileira. A luta contra essa forma de propriedade, acentua-damente reacionária e, que é responsável pela efetivação das formas mais perversas de dominação capitalista, também remontam ao longo da história brasileira, não sendo diferente nessa região do Paraná.” (p.172). Os três capítulos seguintes sete, oito e nove se conectam

e dialogam acerca dos estudos das experiências de reforma agrária e de cooperativismo entre os camponeses oriundos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem terra (MST).

E fechando o livro, de acordo com a sua estrutura sempre bem imbricado a obra traz um conjunto de quatro pesquisas sobre educação e a realidade escolar dentro do movimento camponês e sem terra. Assim os capítulos dez, onze, doze e treze são libelos um belo libelo anti-educação tradicional ofertada pela vertente econômica capitalista neoliberal, em sua essência esvaziada de práticas e fazeres, sobretudo, da lida do campo, traz ao leitor as experiências desse tipo de educação contra-hegemônica e anti-opressiva. Sempre dialogando com as propostas de educação para a libertação do mestre Paulo Freire (2020), em sua "Pedagogia do oprimido".

## Referências

- BENJAMIN, W. **O anjo da história**. (org. e trad.) de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e terra, 2020.
- FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- HAESBAERT, R. **Territórios alternativos**. São Paulo: Contexto, 2022.
- HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4005834/mod\\_resource/content/1/48811146-Maurice-Halbwachs-A-Memoria-Coletiva.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4005834/mod_resource/content/1/48811146-Maurice-Halbwachs-A-Memoria-Coletiva.pdf). Acesso em: 06 de ago. 2021.
- LEVI, G. **Sobre a micro-história**. IN: BURKE, P. **A escrita de história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- MAGALHÃES, J. C.. Emancipação político-administrativa de municípios no Brasil. In: \_\_\_\_\_ Dinâmica dos municípios. Rio de Janeiro: IPEA. 2007. Cap. 1. Disponível em: [http://ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/Capitulo1\\_30.pdf](http://ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/Capitulo1_30.pdf). Acesso em 01/08/2021.
- SANTOS, M. **Metamorfose do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SHARPE, J. A história vista de baixo. IN: BURKE, P. **A escrita de história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.



## PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO

---

### REVIEWERS OF THIS ISSUE



<https://doi.org/10.46401/ardh.2021.v13.14812>

albuquerque: revista de história. Aquidauana, v. 14, n. 27, jan. - jun. 2022.

Colaboraram com este periódico nos pareceres dos manuscritos submetidos pelo sistema de avaliação revisão por pares duplo-cego (Double-Blind Peer Review):

Collaborated with this journal in the manuscripts reviews by Double-Blind Peer Review:

**Alfredo De Jesus Dal Molin Flores** (ad hoc) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

**Cláudia Regina Hasegawa Zacar** (ad hoc) - Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

**Fernanda Henriques** (ad hoc) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp/Bauru), Brasil

**Guilherme Altmayer** (ad hoc) - Escola Superior de Desenho (Indus) Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

**Lays da Cruz Capelozi** (ad hoc) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

**Luís César Alves Moreira Filho** (ad hoc) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp/Marília), Brasil

**Márcio J. S. Guimarães** (ad hoc) - Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Brasil

**Marcos Namba Beccari** (ad hoc) - Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil.

**Marilda Lopes Pinheiro Queluz** (ad hoc) Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil

**Marinês Ribeiro dos Santos** (ad hoc) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil

**Miguel Rodrigues de Sousa Neto** – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

**Robson Pereira da Silva** – Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Brasil

**Samira Adel Osman** (ad hoc) - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil