TRANS VERSO

editora UEMG

ISSN: 2236-4129 Ano 4, n.4 (dezembro/2016)

Conselho Editorial

Profa. Dra. Eliane Meire Soares Raslan, UEMG, Brasil

Pesquisadora Ana Cristina Lott Darè, Instituto Politécnico de Castelo Branco, IPCB, Portugal, Portugal

Pesquisador Edson José Carpintero Rezende, UEMG, Brasil

Pesquisador Walter Ernesto Ude Marques, UFMG, Brasil

Prof. Dr. Luiz Henrique Ozanan, Escola de Design - UEMG, Brasil

Leonardo Zenha Cordeiro, UFPA, Brasil

Professor Gonçalo Vasconcelos de Sousa, Universidade Católica Portuguesa, Portugal

Prof. Dr. Heli Sabino de Oliveira, FaE/UFMG, Brasil

Prof. Pesquisador Walesson Gomes da Silva, UEMG, Brasil

Adilson Xavier da Silva, UEMG/Escola de design, Brasil

Jeaneth Xavier de Araújo Dias, UEMG, Brasil
Alecir Francisco de Carvalho, Universidade do Estado de Minas Gerais

Pesquisador DJALMA THÜRLER, UFBA/IHAC, Brasil

Pesquisadora Cristiane Miryam Drumond de Brito Drumond de Brito, UFMG/EEFFTO, Brasil

Profa. Dra. Loredana Ribeiro, UFPEL - RS, Brasil

Prof. Dr. Luiz Carlos Felizardo Junior, GPJEC/UFMG, Brasil

Dra Iracema Campos Cusati, UPE, Brasil

Pareceristas

Sr Adálcio Carvalho de ARAÚJO, UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS (UEMG), Brasil

Sra Heloísta Helena Couto, Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Sérgio Luciano da Silva, Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Alecir Francisco de Carvalho, Universidade do Estado de Minas Gerais

Luciana Guizan Aureliano, UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, Brasil

Pesquisador Wagner Rossi Campos, Escola de Design - UEMG, Brasil

Michele Gomes Ferreira, UEMG, Brasil

Pesquisadora Ana Cristina Lott Darè, Instituto Politécnico de Castelo Branco, IPCB, Portugal, Portugal

Sr. Rodrigo Garcia Ribas, Unidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Ibirité, Brasil

Adilson Xavier da Silva, UEMG/Escola de design, Brasil

Walesson Gomes Silva, UEMG/ED, Brasil
Jeaneth Xavier de Araújo Dias

Prof. Dr. Luiz Henrique Ozanan, Escola de Design - UEMG, Brasil

Profa. Maria Fátima Bessa Soares, SMED-PBH, Brasil

Profa. Dra. Loredana Ribeiro, UFPEL - RS, Brasil

Linha editorial

Transverso - Diálogos entre Design, Cultura e Sociedade é uma publicação on-line, de periodicidade anual, do Núcleo de Design e Cultura/Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.
A Revista – Fluxo contínuo- aceita artigos, ensaios, entrevistas, resenhas elaboradas por pesquisadores e professores vinculados a instituições de ensino superior brasileiras e estrangeiras. Seu eixo estrutural é formado pela tematização crítica/reflexiva do design a partir dos seus vínculos com as áreas de Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais.

UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE MINAS GERAIS | UEMG

TRANSVERSO

Diálogos entre design, cultura e sociedade

Ficha Catalográfica

Revista Transverso: Diálogos entre design, cultura e sociedade - / Núcleo de Design e Cultura. Centro de Extensão da Escola de Design/Campus BH/UEMG - Ano 4, n.4 (dezembro/2016) - Belo Horizonte, MG: EdUEMG, 2016

101 p.

Anual

ISSN: 2236-4129

1. Design. 2. Cultura – Aspectos sociais. I. Núcleo de Design e Cultura. Coordenação de Extensão da Escola de Design.

CDU – 7.05

Revista Transverso – Ano 4 – Número 4 – dezembro - 2016
ISSN: 2236-4129
Núcleo de Design e Cultura - NUDEC
Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – ED UEMG

Reitor
Dijon De Moraes Júnior

Vice-reitor
José Eustáquio de Brito

Chefe de Gabinete
Eduardo Andrade Santa Cecília

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças
Adailton Vieira Pereira

Pró-reitora de Pesquisa e Pós Graduação
Terezinha Abreu Gontijo

Pró-reitora de Ensino
Elizabeth Dias Munaier Lages

Pró-reitora de Extensão
Giselle Hissa Safar

EdUEMG - Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Coordenação
Danielle Alves Ribeiro de Castro

Projeto Gráfico / Concepção
Adilson Xavier da Silva
Maria Clara Zucchelli d'Avila
Walesson Gomes da Silva

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Diretor: José Arnaldo da Matta Machado
Vice-diretor: Sérgio Antônio Silva

Centro de Extensão - ED/UEMG
Yuri Simon Silveira

Núcleo de Design e Cultura - NUDEC - ED/UEMG

Coordenadores:
Prof. Dr. Adilson Xavier da Silva
Profª. Drª. Jeaneth Xavier de Araújo Dias
Prof. Me. Walesson Gomes da Silva

Revista Transverso

Editores-Gerentes
Prof. Dr. Adilson Xavier da Silva
Profª. Drª. Jeaneth Xavier de Araújo Dias
Prof. Me. Walesson Gomes da Silva

Revisora
Profª Ma. Maria de Fátima Bessa Soares

Diagramação
Maria Clara Zucchelli d'Avila

© 2016, Revista Transverso – Ano 4 – Número 4 - Núcleo de Design e Cultura - NUDEC
Escola de Design – UEMG
Centro de Extensão – CENEX – 3439-6514
revista.transverso@uemg.br
eduemg@uemg.br
Av. Antônio Carlos, 7545 – São Luiz
Belo Horizonte /MG – CEP: 31270-010

Editorial

Em nome da equipe editorial da Revista Transverso, tenho a satisfação de apresentar uma nova edição da revista. Neste número, os leitores encontrarão artigos que percorrem temáticas em variados campos do conhecimento, da Teoria do Design à Filosofia, da Ética à Estética, da educação à Cultura. Agradecemos aos autores que nos confiaram o privilégio de divulgar seus trabalhos, cuja qualidade demonstra a potência da reflexão no meio acadêmico brasileiro. Em um momento de graves tensões que pulsam as instituições de nosso país, a perspectiva reflexiva e crítica estimulada pelo Logos se mostra, sem dúvida, mais do que imperativo, e neste sentido convidamos os leitores a pensarem junto com os autores as questões estimulantes indagadas em seus artigos.

TRANS VERSO

Sumário

DOCUMENTAÇÃO DE ARTISTA:

Possíveis contribuições para estudos sobre processos criativos ---------- **07**

Genesco Alves

ANÁLISE SEMIÓTICA DE CALÇADOS FEMININOS:

Valores simbólicos e estéticos como determinantes para uma padronização antropométrica ---------- **20**

Carolina Ângelo Jerônimo Domingues e Alexandre Sousa Neves de Oliveira

POÉTICAS DA MORTE NA FOTOGRAFIA ---------- **30**

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa

TRANSPOSIÇÃO DE CONCEITOS:

Uma análise da ampliação do escopo do design ---------- **44**

Sâmela Suélen Martins Viana Pessôa e Edson José Rezende Carpintero

E ASSIM SE ADORNAVAM OS MORADORES DA COMARCA DO RIO DAS VELHAS:

Cultura material nas minas gerais do século XVIII ---------- **60**

Luiz Ozanan

A ARTESANIA COMO EXPERIÊNCIA MNEMÔNICA NO DESIGN ---------- **88**

Angélica Oliveira Adverse e Maria Bernadete Santos Teixeira

DOCUMENTAÇÃO DE ARTISTA:
Possíveis contribuições para estudos sobre processos criativos

Genesco Alves

Mestre em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC. Especialista em Educação e Relações Étnico-Raciais pela mesma instituição. Bacharel em Artes Plásticas pela Escola Guignard/ UEMG. Professor da Escola de Design – UEMG.

RESUMO:

Os desafios impostos pela arte contemporânea provocaram, sob os pontos de vista da produção, exibição, documentação e preservação, um novo diálogo entre artistas e conservadores. A partir dessa interlocução, os processos de criação e reflexão dos artistas alcançaram outra relevância na percepção dos conservadores e estes, por sua vez, vislumbraram novos caminhos e estratégias de trabalhos que foram sendo apropriadas pelos artistas na elaboração e na documentação dos seus processos criativos. Refletindo sobre esse diálogo, apresento um estudo de caso que reúne a documentação de um projeto de instalação de minha autoria, contendo o projeto e a descrição da proposta, além de informações referentes aos significados subjacentes, à materialidade, aos processos de elaboração e montagem, entre outras questões envolvendo o processo de documentação que possam contribuir para a pesquisa em artes visuais, sobretudo no campo dos estudos sobre processos criativos.

Palavras-chaves: arte contemporânea, documentação, processos criativos.

ABSTRACT:

The challenges posed by contemporary art have brought about, from the point of view of production, exhibition, documentation and preservation, a new dialoguebetween artists and conservatives. From this interlocution, the processes of creation and reflection of the artists reached another relevance in the perception of the conservatives and these, in turn, glimpsed new paths and strategies of works that were being appropriated by the artists in the elaboration and the documentation of their creative processes. Reflecting on this dialogue, I present a case study that brings together the documentation of an installation project of my own, containing the project and the description of the proposal, as well as information regarding the underlying meanings, materiality, elaboration and assembly processes, among other issues involving the documentation process that may contribute to the resarch in the visual arts, especially in the field of studies on creative processes.

Key-words: contemporary art, documentation, creative processes.

INTRODUÇÃO

Em *A arte da memória* (2007, p. 17), Frances Yates inicia o capítulo sobre as fontes latinas da "Arte Clássica da Memória" relembrando a história do poeta Simônides de Ceos. Convidado a participar de um banquete promovido por um nobre da Tessália chamado Scopas, Simônides recitou um poema lírico em homenagem ao anfitrião durante o evento, dedicando metade do poema aos deuses gêmeos Castor e Pólux. Contrariado, o anfitrião decidiu que pagaria apenas metade do valor combinado e que a diferença deveria ser cobrada dos deuses.

Avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, Simônides retirou-se e, durante a sua ausência, o teto do salão desabou matando o anfitrião e os demais convidados. Os corpos ficaram tão danificados que os parentes não conseguiram reconhecê-los, impedindo a realização dos funerais. Simônides, que fora retirado do local pelos deuses antes do desabamento, recordou-se dos lugares ocupados pelos convidados à mesa e dessa maneira ajudou os parentes a encontrá-los.

Essa história, de acordo com Yates (2007, p. 18), foi contada por Cícero no tratado *De oratore* com os objetivos de introduzir e descrever o sistema mnemônico dos lugares e das imagens que integrava a retórica romana. O poeta, ao destacar que foi a lembrança dos lugares ocupados pelos convidados à mesa que possibilitou a identificação dos corpos, compreendeu "a disposição ordenada" como princípio para a boa memória. A seleção dos lugares e a formação de imagens daquilo que deveria ser lembrado consistiam em técnicas que possibilitavam ao orador tecer longos discursos, com precisão e garantias de que os acontecimentos seriam memorizados e relembrados na ordem exata.

Não nos interessa aqui refazer as genealogias e os percursos de aprimoramento da arte da memória, mas perceber, ainda de acordo com Yates (2007, p. 21), que a memória consiste em um artefato cultural, cuja abordagem envolve questões técnicas e de poder relacionadas com o controle e a difusão de informações. Basta imaginar que no contexto da Antiguidade Clássica, sem imprensa ou blocos de notas para preleções, o "treinamento da memória" desempenhou papel fundamental no campo da oratória. Através desse treinamento, dessa "memória artificial o orador aprimorava a sua memória natural.

Deixamos a retórica romana por um instante e com um salto para o futuro chegamos ao ambiente não menos catastrófico da modernidade, com seus *hardwares* e *softwares* sofisticados. Nesse contexto, o desenvolvimento dos processos de documentação, com seus respectivos métodos de tratamento, organização, controle e acesso de dados está diretamente vinculado aos interesses bélicos, com destaque para o aprimoramento dos computadores eletrônicos para realização de cálculos balísticos (KUMAR, 2002, p.19).

Uma série de estudos realizados em centros de pesquisa civil, contando com financiamento estatal e com a supervisão de órgãos públicos, contribuíram para esse desenvolvimento. Ao mesmo tempo, empresas multinacionais cada vez mais internacionalizadas e com problemas semelhantes àqueles enfrentados pelos militares, incrementaram sua expansão absorvendo sofisticados sistemas de tecnologia da informação, que passaram a ser tão essenciais para essas empresas quanto as suas fábricas e os seus operários.

A estreita relação entre o surgimento desse complexo industrial-militarcientífico e a configuração de um novo sistema social, que ficou conhecido como "Sociedade da informação" (WEBSTER, 2006, p. 9), pode não contar toda história, mas corresponde no mínimo, conforme analisou Kumar (1997, p. 20), à sua parte principal. Assim, não restam dúvidas, tanto para os entusiastas como para os detratores, que passamos a fazer parte de uma nova sociedade na qual a informação é fundamental.

Para Frank Webster (2006, p. 9), essa sociedade pode ser definida a partir de cinco concepções distintas, identificando suas novidades a partir dos critérios tecnológico, econômico, profissional, espacial e cultural. De acordo com o autor, são critérios que estão imbricados, embora alguns teóricos destaquem um ou outro isoladamente em suas distintas abordagens. Tal entrelaçamento sugere que a teorização das nossas experiências na Sociedade da Informação assume uma configuração rizomática, envolvendo um espectro muito amplo de fenômenos interdependentes e com múltiplas dimensões.

A definição da categoria que define o novo sistema social, a informação, não é consensual nem mesmo no campo da Ciência da Informação, no qual segundo Buckland (1991, p. 352), pode ser tratada simultaneamente como coisa, conheci-

mento e processo. Objetos, textos, documentos e dados são tangíveis e mensuráveis. O conhecimento, intangível, suscita outra percepção que pode ser comunicada, inclusive por meio de processos cuja função principal é transformá-lo.

Analisar o que se produz sob a égide dessa categoria não é tarefa das mais simples. Na convergência de suas possíveis definições, a informação ramifica-se para designar um universo – livros, vestuário, propostas artísticas, comportamentos, viagens – em que se sobrepõem as dimensões temporais, espaciais, sociais, políticas, econômicas. O tangível e o intangível se confundem, adquirindo o estatuto de uma entidade flutuante que pode materializar-se em suportes distintos com valores variáveis.

1.Arte Contemporânea: documentação, preservação e exibição

Deslocamentos nas relações espaço-tempo e a inclusão de novos elementos intangíveis relevantes para a compreensão das propostas artísticas, tais como luz, som, movimento, tato, olfato, recorrentes na produção contemporânea, demandam novos métodos de documentação, inclusive para os próprios artistas. De acordo com Sehn (2014, p. 56-57), a questão central da documentação de arte contemporânea encontra-se na definição dos objetivos, que deve ser estruturada com métodos diferenciados de registro, apresentação e difusão da informação.

Em primeiro lugar, segundo Sehn (2012, p.138), é necessário considerar os significados subjacentes dos materiais e a relevância da materialidade no contexto de cada proposta e, em seguida, compreender as formas operativas e suas variabilidades, além das suas conexões com o tempo, o contexto e o espaço. Para tal, a participação do artista como um informante privilegiado torna-se fundamental.

Neste trabalho, procuramos refazer o percurso de documentação do próprio artista, fundamentado a partir da articulação entre as contribuições teórico-metodológicas do campo da conservação e dos estudos sobre processos de criação artística. O objetivo principal é refletir sobre a documentação do artista como um recurso fundamental para a compreensão das propostas e que contribui para referenciar diferentes posturas, seja no âmbito da pesquisa como em relação à difusão, exibição, preservação e aquisição das obras.

No Brasil, conforme analisou Sehn (2012, p. 88), a introdução de arte moderna e

contemporânea nas instituições aconteceu por meio de doações, realização de salões e bienais, sendo que a maioria das aquisições foi decorrente da iniciativa dos próprios artistas, dos seus familiares ou de colecionadores. Assim, o sistema de comodato tornou-se uma prática habitual e a análise dos critérios de aquisição, do ponto de vista museológico, um aspecto essencial.

Em relação aos critérios de aquisição, a documentação do artista pode ser utilizada como instrumento de avaliação de riscos, considerando as informações sobre a materialidade e os significados das propostas, assim como as possibilidades e desafios inerentes aos processos de montagem, remontagem, reinstalação póstuma e exibição virtual.

Em *Visualização e documentação de instalações de arte* (2011, p. 173), Ulrike Baumgart argumenta que a singularidade e a complexidade das instalações não são determinadas apenas pela questão espacial, mas principalmente pelos aspectos processual, situacional e performativo que não são fáceis de capturar. Diante desses desafios, sobretudo nos casos em que a compreensão da proposta depende de todos esses aspectos, a documentação do artista alcança outro patamar de relevância, como um recurso privilegiado.

2.Estudo de caso: Projeto Instantâneos

Para efeito de estudo, remonta-se o percurso de documentação do projeto de instalação de minha autoria intitulado I*nstantâneos*, desde a sua primeira versão, que integrou a *Mostra Interna da Escola Guignard*, em 1997, até os seus desdobramentos finais, que culminaram na exposição individual realizada na galeria da Copasa, em 2003.

Depois de algumas alterações, uma segunda versão foi exibida na Praça Juscelino Kubitscheck, em Belo Horizonte, em 1998, e integrou a partir daí, outras mostras coletivas tais como *Processos Tridimensionais* (1998) e *O Peso da Luz* (2000). Em 2001, a proposta foi incluída no mapeamento nacional de arte contemporânea *Rumos Visuais Itaú Cultural 2001-2003*, integrando respectivamente as mostras coletivas *Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira*, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte; *Vertentes da Arte Contemporânea*, no Instituto Itaú Cultural São Paulo e *Poéticas da Atitude: o Transitório e o Precário*, na Fundação Joaquim Nabuco,

em Recife, todas em 2002. Em 2003, uma versão ampliada da proposta deu origem à exposição individual *Instantâneos*, na Galeria de arte da Copasa, em Belo Horizonte.

Do ponto de vista da sua materialidade, a primeira versão da proposta consistia em bloco de gelo (20 litros de água congelada) preso ao teto da galeria por tubos de látex. O bloco foi instalado no interior da galeria alguns minutos antes da abertura da exposição. O peso inicial do bloco de gelo mantinha o látex tensionado por algumas horas. À medida que ocorria o degelo e o bloco perdia peso, ele era puxado para cima até o momento em que desaparecia totalmente. Após algumas horas, restavam apenas vestígios, que com o passar do tempo também desapareciam. Ao final, restavam apenas os tubos de látex flácidos pendurados no teto.

Na segunda versão, os tubos de látex foram suprimidos, como um corte metafórico dos vínculos com o cubo branco da galeria, para que a obra pudesse ser exibida em áreas públicas externas. A intenção era experimentar a proposta fora do ambiente restrito da escola de arte e estabelecer relações com outros espaços e interlocutores. Com as alterações, a obra passa a compor-se basicamente de um bloco de gelo colorido. No caso de montagens em áreas internas, como aconteceu nas exposições do programa Rumos Visuais, em 2002, foram incluídas no projeto uma base de *drywall* e uma série de fotografias instantâneas do tipo *Polaroid*.

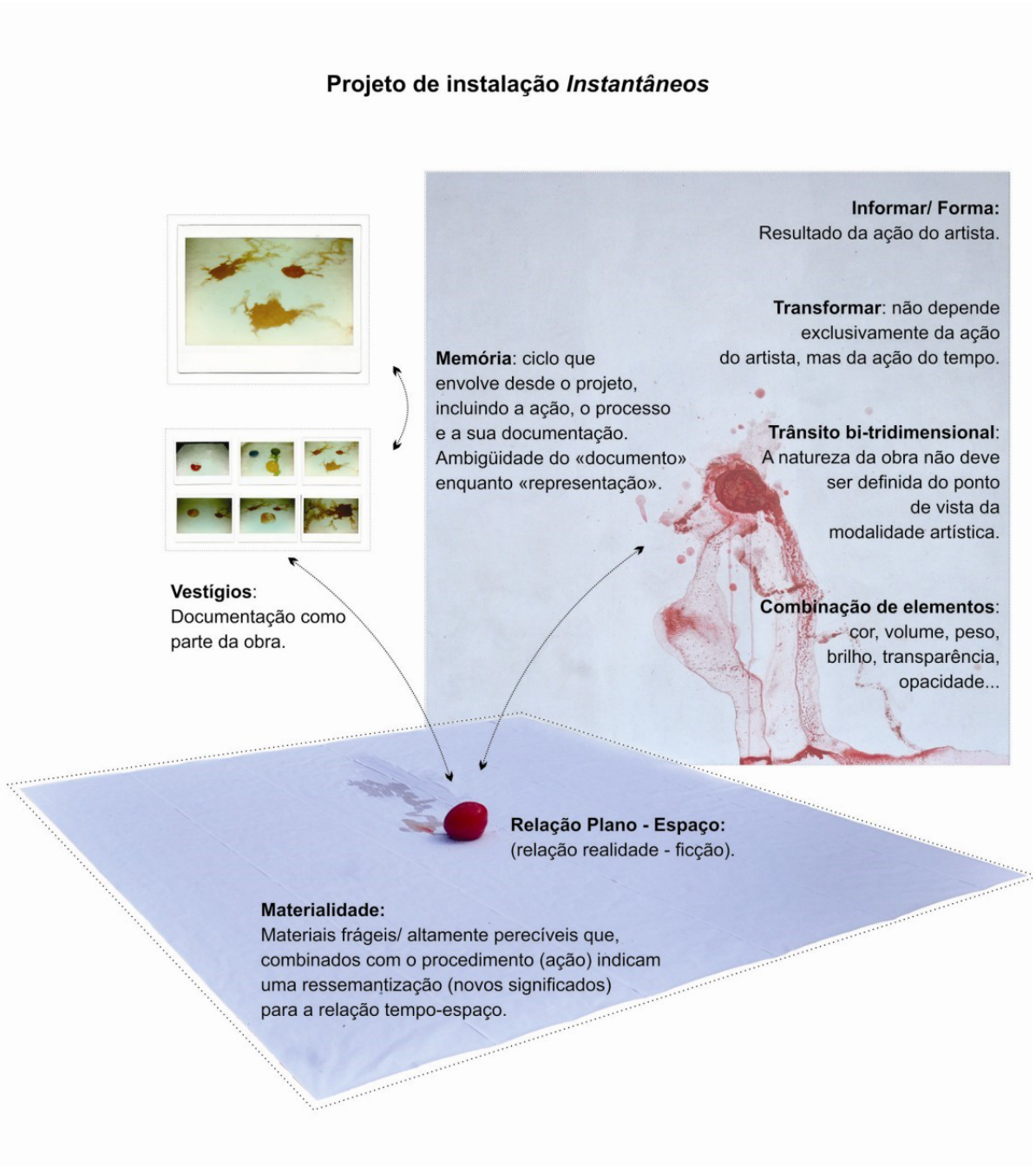


Imagem 1: Projeto de Instalação (fotografia e montagem do autor)

As sucessivas “adaptações” da proposta para diferentes espaços está relacionada com o contexto que vislumbra a partir dos anos 1990. Naquele momento, as instituições passavam por intensas transformações e a necessidade de encontrar formas alternativas de exposição e de fruição das suas experiências fazia parte da agenda de muitos artistas. Houve também uma retomada do debate sobre as questões relacionadas com a desmaterialização na arte, a perda do objeto e a ruptura com os suportes.

Não se tratava exatamente de uma novidade, mas a discussão adquiriu novos contornos logo após o conhecido “retorno da pintura”, característico dos anos

1980. Havia, portanto, um movimento de valorização dos legados da antropofagia e do tropicalismo, norteada inclusive por uma revisão das contribuições de alguns artistas brasileiros e de toda a arte produzida fora dos "grandes centros". Discutia-se, por exemplo, sobre a genealogia da arte conceitual e sobre a desmaterialização revendo a participação e as contribuições de artistas brasileiros, como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

A temática da globalização dominava o debate teórico, colocando em destaque determinados deslocamentos na relação espaço-tempo. As noções de fim da história e morte da pintura sinalizavam para uma mudança de foco, da questão do tempo histórico para os problemas dos diferentes espaços, lugares e territórios. Na abordagem da condição pós-moderna, as noções de "compressão espaço-tempo" (HARVEY, 2006), "não-lugar" (AUGÉ, 1994), "entre-lugar" (BHABHA, 2013) e "hibridização" (CANCLINI, 1997), entram em cena.

São noções que direta e indiretamente influenciaram o processo de elaboração da proposta, sinalizando para a possibilidade de romper fronteiras em relação à sua definição como uma modalidade artística específica. Nesse sentido, *Instantâneos* é resultante de um processo que envolve experimentações e reflexões sobre o trânsito entre a bi e a tridimensionalidade, a partir da combinação de elementos do desenho, da pintura, da escultura e da *performance*.

Em relação à pesquisa em artes, interessam-me os percursos de transição entre obras, como no caso de *Metaesquemas, Relevos Espaciais* e *Parangolés*, de Helio Oiticica. Propostas que mantinham entre si um vínculo formal e conceitual, envolvendo a questão da relação entre cor e espaço, mas tangenciando simultaneamente problemas considerados extraestéticos, relacionados à realidade sociocultural brasileira.

Em seus depoimentos, Oiticica falava da "desintegração da pintura" como algo "irreversível" e também da relação artista-expectador, propondo que o papel do artista deveria ser o de "propositor de práticas" e não o de criador de objetos. Defendia, portanto, o rompimento com o contato contemplativo através da participação do expectador e a obra como situações a serem vividas, como descobertas sugeridas e não definitivas.

Trata-se de referências sobre ênfase na "atitude do artista" (SZEEMANN, 1969)

que foram recuperadas por muitos artistas nos anos 1990. No texto de apresentação da mostra *Poéticas da atitude: o transitório e o precário* (2002), o curador Jailton Moreira refere-se às vanguardas históricas para elucidar como diferentes gerações de artistas lidam com tais influências. Segundo Moreira (2002, p. 123), a "pulverização da matéria" resultou da radicalização das noções de velocidade e transitoriedade que marcaram a modernidade desde o início. O transitório evoca o efêmero e o precário, ideias que estão vinculadas aos *happenings* e *environments*, às *performances*, à *land art* e à *body art*, mas que também estão presentes em "movimentos tão distintos como o impressionismo e arte *povera*".

A natureza do trabalho, especialmente em relação à sua materialidade, demandou outros olhares sobre o processo de documentação, definido inicialmente como uma espécie de memória do processo, mas relacionando, de um lado, ao caráter efêmero da experiência e, do outro lado, à expansão dos recursos disponíveis para registrá-la e transmiti-la em outros canais. Além disso, a montagem e a remontagem do trabalho em diferentes espaços contribuíram não apenas para reformulações e adaptações, mas principalmente para repensar o papel desta "memória" como um elemento essencial do processo criativo.

3.Considerações Finais

O contato com o público e os seus questionamentos em relação à materialidade e aos significados subjacentes, levaram a outras percepções da documentação, inclusive como recurso de pesquisa e experimentação. A experiência na rua funciona como uma pesquisa de campo que mantém um diálogo com a epistemologia do atelier. Como elemento do processo criativo, a documentação do próprio artista viabiliza outras visibilidades e contribui para um melhor entendimento da proposta em relação aos "pontos cegos", que embora não estando previstos originalmente, tornaram-se relevantes durante o processo.

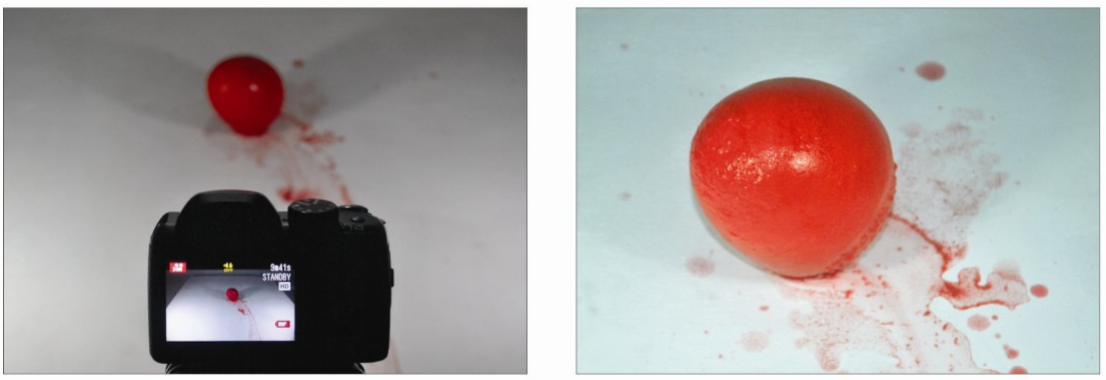


Imagem 2: Documentação no ateliê (fotografia e montagem do autor).

No percurso de documentação de *Instantâneos*, o atelier funcionou como um laboratório onde foi possível, por exemplo, perceber diferentes comportamentos cromáticos em que diferentes cores manifestavam-se de modo distinto em condições idênticas. Decidir se essa informação seria ou não incluída no projeto e compartilhar a experiência com outros interlocutores tornava-se, portanto, uma questão de escolha.

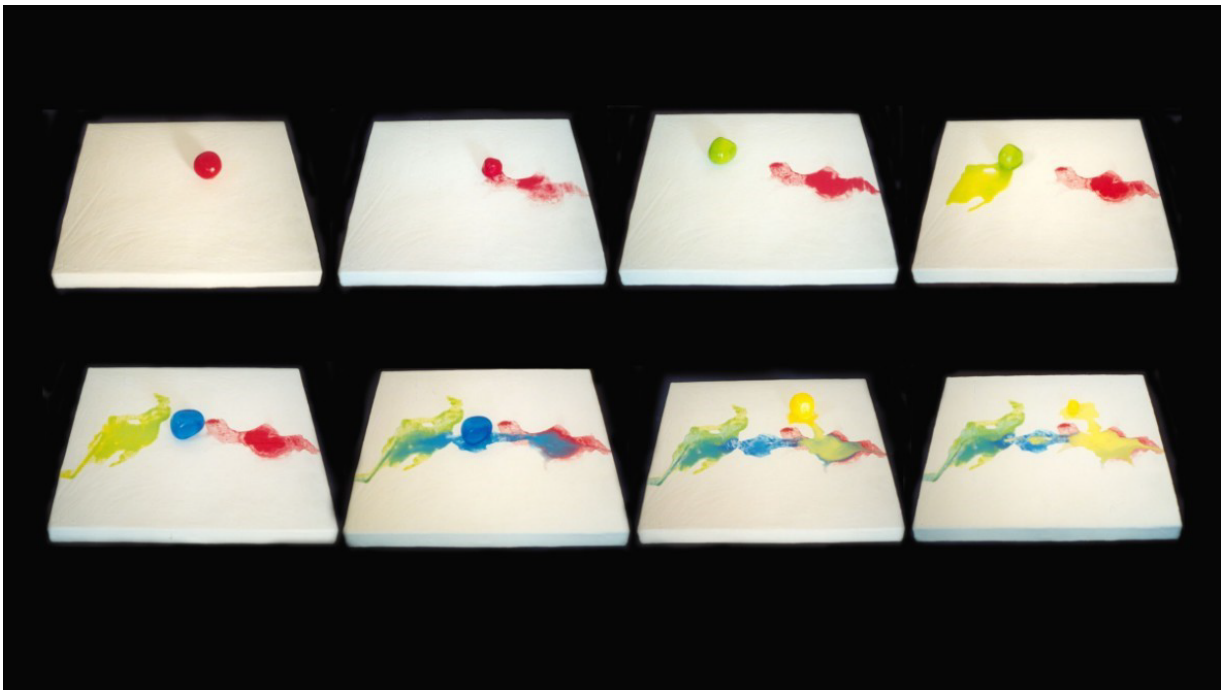
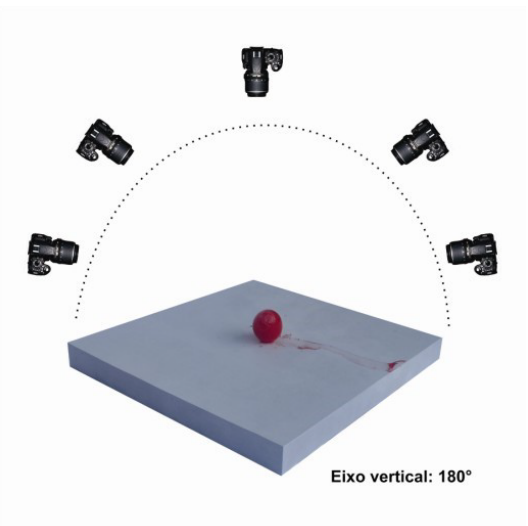


Imagem 3: Documentação no ateliê (fotografia e montagem do autor).

No atelier, na rua ou na galeria, a documentação também funciona como um instrumento que facilita os diálogos. Ao participar de programas promovidos por instituições, tive a oportunidade de conhecer outros artistas e de trabalhar em espaços e contextos distintos. Um pouco diferente da atuação no espaço público, a participações em eventos institucionais envolvem negociações e ajustes diversos, em decorrência da infraestrutura disponível, das condições locais, das limitações de recursos materiais ou até mesmo de divergências conceituais relacionadas à proposta. Tanto em relação ao convívio com outros artistas, com os interlocutores do espaço público e nas negociações com as instituições, a documentação contribuiu para evitar e resolver diversos problemas.

Até aqui, relacionamos determinados aspectos da "documentação de artista", articulando minimamente as dimensões da materialidade, dos significados subjacentes e do contexto de elaboração e desenvolvimento de uma proposta artística específica. Buscando preencher uma possível lacuna em relação às questões metodológicas, apresento a seguir alguns diagramas utilizados para nortear o processo de documentação desta proposta. Os diagramas seguem minimamente algumas orientações propostas por Baumgart (2011), referentes à necessidade de capturar a maior quantidade de aspectos relevantes para a compreensão da proposta, levando em consideração os desafios inerentes aos processos de remontagem, montagem póstuma e exibição virtual.



Imagens 4 e 5: Diagramas para fotografia e vídeo (fotografia e montagem do autor).

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução à uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira, Campinas, SP: Papirus, 1994.

BAUMGART, Ulrike. Visualization and documentation of installation Art in: SCHOLTE, T (org.) Inside Installation: theory and practice in the care of artworks. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. P. 155-184.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

BUCKLAND, M. K. Information as thing in: Journal of the American Society for information Science, New York. V. 45, n. 5, p. 351-360, 1991.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

HARVEY, David. Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2006.

KUMAR, Krishan. Da socieade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

YATES, Frances A. A arte da memória. Tradução Flávia Blancher. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

MOREIRA, Jailton. Poéticas da atitude:o transitório e o precário in: Mapeamento nacional da produção emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001-2003. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, p. 106-114.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

SEHN, Magali Meleu. A preservação da arte contemporânea in: Revista Poiésis, nº 20, p. 137-148, Dezembro de 2012.

_____ El problema de la conservación de arte contemporáneo em el conxtexto de los préstamos a largo plazo in: Conservación de arte contemporáneo: 14ª Jornada. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, 2013, p. 87-94.

_____ Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014.

SZEEMANN, Harald. Live in your Head: When attitudes become form: works – concepts – processes – situations – informations. Kunsthalle Bern, Switzerland, 1969.
WEBSTER, Frank. Theories of the Information Society. 3. ed. London:
Routledge, 2006.

ANÁLISE SEMIÓTICA DE CALÇADOS FEMININOS:
valores simbólicos e estéticos como determinantes para uma padronização antropométrica

Carolina Ângelo Jerônimo Domingues
Mestra, Centro Universitário de João Pessoa – UNIPÊ.

Alexandre Sousa Neves de Oliveira
Especialista, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB.

RESUMO:

Na busca de calçados femininos que proporcionem adequabilidade, conforto e prazer, este artigo propõe a utilização da semiótica aliada ao estudo antropométrico, a fim de instigar uma análise crítica de conscientização da necessidade de uma padronização focada no usuário, visto que a norma brasileira vigente dispõe de dados antropométricos europeus. Foi utilizado como método a pesquisa bibliográfica, que apresentou a importância da implementação de dados antropométricos brasileiros na norma em busca da preservação da saúde dos pés, tendo em vista que existe a ditadura da beleza que prioriza o conforto psicológico ao invés do físico.

Palavras-chaves: Calçados. Semiótica. Antropométrico.

ABSTRACT:

In search of women's shoes that provide adequate, comfort and enjoyment, this article proposes the use of semiotics in conjunction with the study anthropometric in order to instigate a critical analysis of the awareness of the need for standardization focused on the user, since the current Brazilian standard anthropometric data. The method used was a literature, which showed the importance of the application of Brazilian anthropometric data in the standard seeking the preservation of foot health, considering that there is a beauty dictatorship that prioritizes comfort psychological rather than physical.

Key-words: Shoes. Semiotics. Anthropometric.

1 INTRODUÇÃO

Os calçados são artefatos que surgiram diante da necessidade de proteger os pés do homem e, ao longo da história, passaram a ter outros papéis além do objetivo primordial, a proteção. Os sapatos deixaram de assumir apenas a função prática, relacionada à proteção e posteriormente ao conforto, e passaram a desempenhar também o papel simbólico, representado pelo poder, sensualidade, fetiche, dentre outros.

De acordo com Valente e Paschoarelli (2009), o calçado é considerado um produto de interface com o pé humano e deve ser projetado de acordo com os parâmetros ergonômicos e científicos, dando ênfase aos aspectos perceptivos dos usuários. Contudo, segundo Linden (2004), devido aos aspectos estéticos e simbólicos serem explorados abusivamente pelas tendências de moda, os calçados se contrapõem às recomendações objetivas do conforto.

Seferin e Linden (2012) ainda destacam que os calçados se tornam cada vez mais confortáveis, e apesar do avanço da tecnologia, as mulheres ainda sacrificam sua integridade física em favor do sentimento de prazer que eles lhes proporcionam. Dessa forma, embora esses artefatos se tornem desconfortáveis para as mulheres que priorizam a estética, muitas vezes a dor e o desconforto são anulados pelo conforto psicológico.

Outro agravante é que no Brasil não existe um sistema de padronização que contemple a antropometria dos brasileiros, fato que dificulta ainda mais a utilização de calçados adequados à conformação dos pés.

Diante do conflito entre o relacionamento afetivo das mulheres com os calçados e a relação com o conforto e o bem estar, este artigo busca entender, no âmbito da semiótica, o simbolismo referente ao calçado feminino e a necessidade de padronização antropométrica dos pés da população brasileira.

2 O CALÇADO

Com o decorrer da história do calçado, percebe-se que os sapatos femininos adquiriram funções estéticas e simbólicas que superam a importância do conforto. De acordo com Seferin e Linden (2012), o uso desses calçados, que muitas vezes se tornam prejudiciais, está ligado a valores simbólicos. Para então compre-

ender a necessidade do sacrifício corporal em detrimento de uma autoafirmação para consigo mesma ou para a sociedade, é importante entender a Semiótica.

2.1 Semiótica

Segundo Eco (1991), Santaella (2003) e Chandler (2007), semiótica é a ciência dos signos e de todas as linguagens que atuam em diversos campos de estudo. Tem como objetivo analisar a constituição de fenômenos que são produtores de significação e de sentido. Segundo Eco (1991), as discussões semióticas são baseadas em cinco conceitos, o signo, o significado, a metáfora, o símbolo e o código.

Eco (1991) e Peirce (2005) afirmam que o signo ou sinal é qualquer fato natural que é decifrado como signo de alguma coisa por um intérprete, ou seja, ele é emitido com a função de comunicar uma representação própria ou um estado interno para outro ser.

Pierce (2005) ainda ressalta que o signo está diretamente ligado aos componentes do triângulo semiótico, que é responsável pela comunicação. Entretanto, é composto pelo **fundamento** que é o próprio signo que pode gerar um significado qualquer, o **objeto** como representação lógica do que é o signo e o **interpretante** no qual gera concepções sobre o objeto.

A expansão da semiótica, de acordo com a visão de Santaella (2002), não se deve apenas ao capitalismo como também à evolução humana. Os signos estão em constante evolução, portanto a semiótica tem se dirigido a qualquer sistema sígnico.

Em paralelo, com o crescimento da mídia, percebe-se que há uma necessidade de compreender as correntes semióticas e não apenas de deter a uma em específico. Portanto, a semiótica pode ser aplicada em diversos sistemas de signos como a publicidade, embalagens, mídia, arte, vídeos, literatura e instituição, conforme afirma Santaella (2002).

A autora ainda afirma que a semiótica de Peirce está alicerçada à fenomenologia que, por sua vez, fornece fundações para as três ciências normativas, a estética, a lógica e a ética. No entanto, a estética é conduzida por nossos sentimentos, a ética por nossa conduta e a lógica por nossos pensamentos. Já de acordo com Ross e Wensveen (2010), a estética é um requisito fundamental no *Design* Industrial e

pode ser uma forma de expressão sócio-cultural, identificado pela utilização de uma forma ou de um material. A estética na concepção do produto é diversas vezes relacionada com a aparência da forma, às tendências de cores ou a uma textura da superfície.

Assim sendo, o presente artigo, por se tratar de calçados, é impregnado por questões estéticas e simbólicas, pois estão relacionados às experiências dos usuários no que se refere ao uso ou posse de calçados.

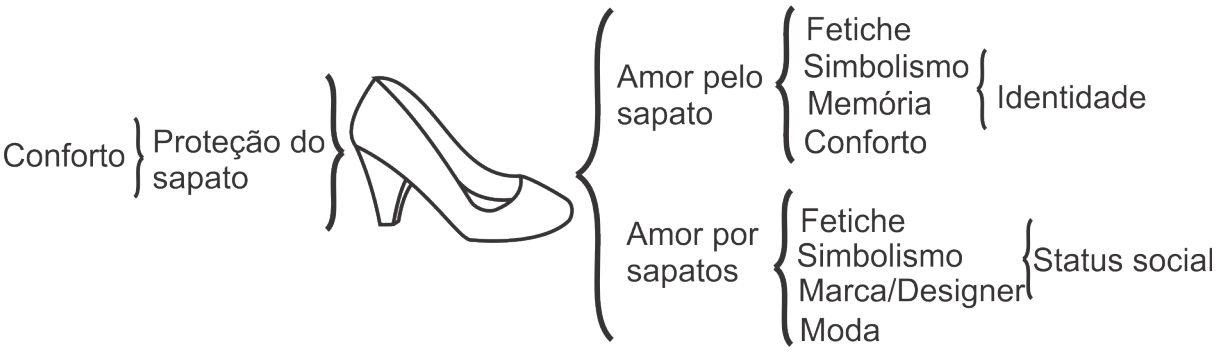
2.2 Valores estéticos e simbólicos

Quanto ao triângulo semiótico, o presente artigo tem como signo o calçado feminino, representado pelos significados do interpretante como a sensualidade, o poder, o fetiche, a diferenciação, o prestígio social, dentre outros.

De acordo com a relação do signo para com seu objeto, Pierce (2005) afirma que o signo pode ser classificado como ícone, índice e símbolo. Símbolo é uma lei ou uma regularidade e se refere a um objeto e possui um sentido geral ou denota um individual.

Ainda de acordo com Pierce (2005), existem dois tipos de símbolos, o **Abstrato**, em que o objeto único é um caráter, exemplificado por Seferin e Linden (2012) como o amor por sapatos no qual traduz a identidade social, responsável por julgamentos rápidos, físicos e atrativos; e o **Individual** que significa caracteres apenas para um indivíduo em particular que, na visão de Seferin e Linden (2012), é lembrança afetiva de amor por um sapato, como agradabilidade, desagradabilidade, indiferença, etc. Nesse sentido, a Figura 1 mostra o quadro elaborado por Seferin e Linden (2012), no qual discutem palavras chaves que estão associadas à experiência do uso ou da posse de sapatos femininos.

Figura 1 – Quadro de relacionamento entre o calçado feminino



Fonte: Adaptado de SEFERIN; LINDEN (2012

Ainda nesta perspectiva, a Figura 2 exemplifica o signo de acordo com a classificação simbólica. Dessa forma, o signo é representado por um par de calçados evidenciados pelo solado na cor vermelha que caracteriza e simboliza a marca Christian Louboutin. A grife assinada por esse estilista popularizou a identidade de seus sapatos pela cor do solado, estratégia a qual o distinguiu no mercado por utilizar como o diferencial de seus produtos um componente que era visto apenas como complementar. Ainda assim, o *design* do produto indica que é projetado para um público feminino, que possui apelo sensual por suas cores e pelo fetiche do salto agulha.

Figura 2 - Sapato Christian Louboutin

Fonte – VICTORIAN (2012).

2.3 Ergonomia do calçado ou prazer?

A ergonomia é uma ciência interdisciplinar e está relacionada à antropologia, psicologia e sociologia do trabalho. Advindo da antropologia, a antropometria, segundo Lida (2005) e Panero e Zelnik (2002), tem como propósito estudar as variações entre as características físicas dos homens de um grupo e de grupos comparados entre si.

Em relação ao *design* ergonômico de calçados deve-se dar atenção em especial à adequação antropométrica, na qual, como destacam Manfio e Ávila (2003), existem requisitos funcionais mínimos que, do ponto de vista da manutenção da saúde e da funcionalidade, deveriam ser empregados em todos os tipos de calçados, tais como: adaptação do calçado à forma dos pés, às dimensões dos pés da população a que se destina e aos movimentos fisiológicos do pé; capacidade de amortecimento das cargas derivadas do contato do pé com o solo e as características do atrito entre o calçado e o pé. Para Dul e Weerdmeester (1995) e Pheasant (1996), utilizar parâmetros específicos de uma população para o projeto de produtos destinado a outra população podem resultar em um problema para os pés.

Menin (2009) ainda afirma que, no Brasil, alguns estudos têm sido desenvolvidos sobre Ergonomia e usabilidade no *design* de calçados, e foi detectado que há uma necessidade de adequação antropométrica desse produto quanto às dimensões, formatos e para as diferentes realidades.

Segundo Schmidt *et al*. (2006), o calçado tem como principal função proteger os pés e evitar lesões, porém Manfio (1995) afirma que há uma grande insuficiência de informações antropométricas e biomecânicas relacionadas à estrutura corporal dos brasileiros, em consequência, os produtos são fabricados com referência em dados subjetivos ou estrangeiros que não atendem à maior parte da população e podem ocasionar deformações e/ou problemas que podem afetar a saúde do usuário.

A NBR 15159:2013 é a norma vigente no Brasil que regulamenta o conforto de calçados e componentes e determina diferentes perfis para o mesmo número de calçado. Essa norma é baseada em médias europeias, o ponto francês, que atende ao perfil de pé mais longo e mais estreito, enquanto que a conformação dos pés do brasileiro é mais larga e curta. Assim sendo, por não possuir uma padronização

rígida e fiel à antropometria da população brasileira, ela não é adotada por grande parte da indústria, por não atender os requisitos mínimos como conforto, saúde e segurança. Como consequência, o que se encontram são diversos sistemas de numerações de calçados que apresentam variações de um fabricante para outro.

O estudo de Domingues (2016) confirma a inexistência de adequação antropométrica da NBR 15159:2013 à população brasileira, que é refletida na saúde das usuárias de calçados. De acordo com Oliveira e Santos (2013), há uma crescente utilização de calçados incompatíveis ao tipo de pé do usuário devido a essa falta de padronização, que ocasiona lesões nas estruturas ósseas, articular, muscular e sensorial dos pés.

Segundo Bozano e Oliveira (2013), o pé é a plataforma mais importante de todo o corpo e sua principal função é a sustentação e locomoção. A sua integridade traduz o equilíbrio corporal, postura linear e a marcha. Porém, de acordo com Valente e Paschoarelli (2009), é a estrutura do corpo humano que mais é negligenciada, mas sem deixar de exercer suas tarefas.

Logo, devido ao código social, Seferin e Linden (2012) ressaltam que as mulheres usam sapatos inadequados para se sentirem bonitas, sensuais e para atingirem aos padrões que a sociedade exige. Ainda versando sobre a utilização de calçados inadequados, Domingues (2016) relatou que 14,96% dos sujeitos de pesquisa afirmam utilizar, com frequência, calçados apertados e 13,45% ainda ressaltam que comprariam calçados menores que o número do seu calce.

Dessa forma, é percebido que a estética é fator determinante na aquisição de produtos, pois é ela quem desenvolve o desejo por meio do sentido visual. A estética também é caracterizada pelo seu valor estético e simbólico, em que há uma importância dada pelo consumidor aos atributos estéticos do produto e identificação social que ele transmite, como afirma Carpes Jr (2004). Löbach (2001, p.64) ainda reitera que:

> "A função simbólica dos produtos possibilita ao homem, por meio de sua capacidade espiritual, fazer associações com as experiências passadas. A função simbólica deriva dos aspectos estéticos do produto. Esta se manifesta por meio dos elementos estéticos, como forma, cor, tratamento de superfície etc".

Ainda de acordo com o simbolismo criado em torno do calçado feminino, é percebido que o novo traz sensações de encantamento que o velho não consegue atingir. O novo, o inédito está longe de se tornar uma necessidade, mas sim, um desejo, uma excitação. Segundo O'Keeffe, "o tédio resulta da familiaridade e, quando um sapato começa a ficar confortável e feito ao pé, perde sua qualidade de talismã (1996, p. 15).

Segundo Roncoletta (2008), é a partir da dimensão estética e simbólica que o calçado proporciona conforto e prazer por meio da linguagem social da moda. Mesmo considerado um artefato de moda e com uma enorme variabilidade de tipos e modelos, o calçado deve apresentar características ergonômicas intrínsecas.

De acordo com Valente e Paschoarelli (2009), quanto às características ergonômicas dos calçados a nível científico, duas incógnitas merecem destaque, que são a usabilidade do salto alto no calçado feminino e a adequação antropométrica. No entanto, é necessário ter conhecimento das particularidades do uso e o funcionamento de cada componente do calçado, além da aplicação de medidas que atendam aos requisitos mínimos de conforto.

Portanto, é de suma importância compreender, além das questões estéticas e simbólicas, que são fatores determinantes na maioria das aquisições dos calçados, os aspectos antropométricos, pois existem inúmeras mulheres que sacrificam seus pés em detrimento do prazer que os calçados proporcionam.

3 CONCLUSÃO

Partindo da classificação do signo, o calçado feminino, percebe-se que os valores simbólicos estão relacionados às concepções que representam o todo, assim como os anseios particulares com objetivos de reconhecimento de um grupo ou de uma sociedade como um todo. Ainda com base nos símbolos, prevalecem as questões de atratividade estética na escolha dos produtos, pois existe uma relação de simbolismo quanto ao uso de calçados femininos, na qual as mulheres muitas vezes sacrificam o bem estar e a saúde, pois associam a elegância, fetiche e sensualidade aos sapatos.

Devido a esse simbolismo imbuído nos calçados femininos, em que o prazer é a

experiência esperada por essa usuária, o conforto psicológico muitas vezes elimina a dor do uso de sapatos inadequados. Portanto, este estudo é de grande importância, visto que há uma ditadura da beleza que supera a ausência do conforto, colaborando assim com uma afirmação de que há necessidade de elaboração de uma padronização de acordo com a antropometria dos pés dos brasileiros, pois o que há no mercado é um padrão baseado em medidas da mulher europeia. Fato que acaba prejudicando a saúde dos pés, pois, o público feminino sacrifica seus pés em *prol* do uso de calçados que possuem apelo estético e pelos valores simbólicos que representam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOZANO, Samara; OLIVEIRA, Rui de. Ergonomia do calçado: os pés pedem conforto. **Revista Unifebe**, nº 9. Blumenau, 2011.

CARPES JR, Windomar Pereira. Projeto para estética: despertando a atração do consumidor. **Revista Produção**. Vol. 4, nº1. Universidade Federal de Santa Catarina, 1. Fev. 2004.

CHANDLER, Daniel. **Semiotics**: the basics. 2 ª ed. Canadá: Routledge, 2007.

ECO, Umberto . **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução de Maria Rosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Editora Ática, 1991.

DOMINGUES, Carolina Ângelo Jerônimo Domingues. Estudo da influência das dimensões dos metatarsos no conforto dos calçados femininos: o caso da cidade de Campina Grande-PB. Revista Design & Tecnologia. nº 11, p. 68-78. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 17 out. 2016.

LINDEN, Júlio Carlos de Souza van der. **Um modelo descritivo da percepção de conforto e de risco em calçados femininos**. 2004. 412 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Pós-Graduação em Engenharia de Produção.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial**: bases para a configuração de produtos industriais. Tradução de Freddy Van Camp. 1ª ed. Rio de Janeiro Edgard Blücher, 2001.

MANFIO, Eliane Fátima. **Estudo de parâmetros antropométricos e biomecânicos do pé humano para a fabricação de calçados segundo critérios de conforto, saúde e segurança**. Dissertação (Mestrado). 1995. 112 f. Universidade Federal de Santa Maria, Curso de Pós-Graduação em Ciência do Movimento Humano - Educação Física.

O'KEEFFE, Linda. **Sapatos**: uma festa de sapatos de salto, sandálias, chinelo. Nova Iorque, Workman Publishing, 1996. p.15.

OLIVEIRA, Valdecir Aparecido; SANTOS, Rosângela Monteiro dos. Revisão bibliográfica sobre condições de saúde dos pés e o uso de calçados. **III Encontro Científico do GEpro**. Jaú, Maio de 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**.Traduzido por José Teixeira Coelho Neto. 3ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RONCOLLETA, Mariana Rachel. Aspectos do conforto e prazer no *design* de calçados para mulheres portadoras de restrições físicas. **IV Colóquio de Moda**. Novo Hamburgo, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. 1ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

ROSS, Philip; WENSVEEN, Stephan. Designing behavior in interaction: Using aesthetic experience as a mechanism for design. **International Journal of Design**. Vol. 4, nº 2. 2010.

SCHMIDT, Mauri Rubem et al. **Desenvolvimento do produto em calçados**. Centro Tecnológico do Calçado. Rio Grande do Sul, jun. 2006.

SEFERIN, Mariana; LINDEN, Júlio Carlos de Souza van der. Protection or pleasure: female footwear. **Work 41**. 290-294. 2012.

VALENTE, Eunice Lopez; PASCHOARELLI, Luiz Carlos. **Design e Ergonomia**: aspectos tecnológicos. Org. PASCHOARELLI, Luiz Carlos; MENEZES, Marizilda dos Santos. In: Design Ergonômico: análise do conforto e desconforto dos calçados com salto alto. 241-267. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

VICTORIAN, Brande. **Red Bottoms for all or just Louboutin?** 26 jan. 2012. Disponível na internet por http em: <http://madamenoire.com/132170/red-bottoms-for--all-or-just-louboutin/>. Acesso em 13 dez. 2014.

POÉTICAS DA MORTE NA FOTOGRAFIA

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa

Doutor em Artes Visuais e Professor da Escola de Design/UEMG

RESUMO:

Este ensaio se ocupa das fotografias de mortos como matéria de reflexão estética. Desde os primórdios da técnica, retratos mortuários foram abundantes. Ocuparam espaço, por exemplo, no trabalho dos mineiros Juca Pereira e Chichico Alkmin, na primeira metade do século XX. Tais fotos agenciavam noções religiosas em torno da finitude, obedecendo a convenções formais. Em meados daquele século, houve um decréscimo no registro da morte privada, mas o tema do trasnpasse ressurge na contemporaneidade, fora do contexto religioso. Sebastião Salgado registra a morte infantil, num discurso visual contra o ceifamento de vidas pela pobreza, Sally Mann registra corpos anônimos em decomposição ao ar livre e Schels e Lakotta registram a falência de doentes terminais. Esses artistas reinscrevem a fotografia, enfim, na discussão ética e estética iniciada pelos pioneiros da técnica, ciosos em preservar a sacralidade da morte.

Palavras-chaves: morte, fotografia, estética fotográfica.

ABSTRACT:

This paper deals with photographs of the dead as a matter of aesthetic reflection. Since the beginning of the technique, mortuary portraits have been abundant. They occupied space, for example, in the work of Juca Pereira and Chichico Alkmin, in the first half of century XX. These pictures provided religious notions about finitude, obeying formal conventions. In the middle of that century, there was a decrease in the record of private death, but the theme of transgression reappears in contemporaneity, outside the religious context. Sebastião Salgado records the death of children, in a visual discourse against the reaping of lives by poverty, Sally Mann registers anonymous bodies in decomposition outdoors and Schels and Lakotta register the death of the terminally ill. These artists reinscribe photography, finally, in the ethical and aesthetic discussion initiated by the pioneers of the technique, who were careful to preserve the sacredness of death.

Key-words: death, photography, photographic esthetics.

Capricho da luz, recorte frágil de um instante morto, a fotografia equilibra-se na linha tênue entre real e imaginário. Nem sempre é fiel ao que vê, reinventando as coisas a bel-prazer em seu âmbar fotoquímico. Trair a memória do que retém é diversão para esse olho mecânico, que retraduz a realidade conforme os fins a que se aplica. E há de tudo no lado de cá registrado pela câmera, inclusive o não visível. Morte, por exemplo, anverso frio e escuro da vida, hoje teimando em ser apagado. O que faz a fotografia, ao deparar este lado malquisto de nós mesmos, o cadáver? Como a fotografia reage a este outro em defunção, o corpo morto? O presente ensaio incursiona por imagens da finitude física. Como e o que dizem as fotos dos que registram a morte, por dever de ofício ou por pulsão escópica, é o que apresenta este texto, menos uma jornada para esgotar o tema do que motor para novas interrogações. Dos pioneiros retratistas de bebês mortos, passando por fotos de ritos de passagem médicos até poéticas contemporâneas em torno da morte, procuram-se as marcas visíveis do encontro entre câmera e corpo morto. Mirar o "espelho" da fotografia e perquirir isto que é um índice de ausência, vestígio de um ente que desapareceu, eis o que se discute neste ensaio, quem sabe pretexto para tratar de imagens-limite, quem sabe pretexto para tratar da morte.

1 – Anjinhos

Permita o leitor o introito confessional. Certa feita, folheava o álbum de família de minha avó materna, quando esbarrei numa curiosa imagem. Mostrava a menina Eneida, primogênita dos Carvalho, morta por difteria em 1920, mal completara um ano. Era um belo retrato, e nada naquela imagem indicava tratar-se de um cadáver.[1] Comecei a investigar o assunto, vasculhando arquivos, entrevistando parentes. E descobri que a foto fora encomendada por minha avó, em obediência a um velho costume europeu: desde os daguerreótipos,[2] usava-se, no velho continente, registrar crianças precocemente falecidas, prática trazida ao Brasil por fotógrafos itinerantes, ainda no século XIX.[3] As fotos mortuárias gostaram do

[1] Eu me achava pelo início deste artigo quando soube da perda da foto de Eneida.

[2] Daguerreótipo: processo fotográfico patenteado em 1937 pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre.

[3] Mais sobre a fotografia itinerante em Minas Gerais em *O ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX (1845-1900)*, Arruda, 2013.

clima dos trópicos. Fizeram boa carreira local, dada a alta mortalidade infantil da época, saindo de cena apenas em meados do século XX, quando caíram em desuso, passando a ser consideradas mórbidas.[4]

Fotos mortuárias, de crianças ou de adultos, não são imagens inocentes. Têm suas raízes cravadas no romantismo, este período erotizado pela morte. No romantismo, informa Philippe Ariès (2013), a morte não é mais feia e terrível. Antes, "É bela, e o morto é belo" (p. 633),[5] diz o historiador, que atribui tal atração pela ideia de finitude a uma mudança no modo pelo qual a morte passou a ser vista no século XIX. Foi então que principiou a ruir a ideia de uma expiação póstera no inferno: o homem do décimo nono nega as punições terríveis do além-túmulo. Entende, preferivelmente, que seus entes queridos tomam a forma de espíritos no pós-morte, indo habitar o limbo cósmico, onde nenhum sofrimento os aguarda. Segundo esse entendimento do além, não há razão para se temer a morte, podendo-se até mesmo desejá-la, passagem que é para uma eternidade bucólica ideal, nunca para as profundezas álgidas do Hades.[6]

O retrato de mortos veio a lume, pois, atravessado por essa visão romântica, encontradiça também nos eventos fúnebres da época. Convinha encomendar o morto com o devido cuidado no décimo nono, e não era por menos que os fotógrafos de mortos gostavam de produzir seus modelos antes de clicá-los. Estoicos, vestiam os cadáveres, penteavam-lhes os cabelos, sentavam-nos de maneira confortável. Eram menos corpos suprimidos ao convívio dos vivos o que davam a ver em suas imagens. Liam-se, nesses retratos, narrativas respeitosas, dando conta de que o (a) falecido (a) traçara uma biografia sem máculas sobre a terra. Bebês e crianças eram particularmente exemplares dessa boa morte, sendo em geral envolvidos em seda e cobertos com flores para serem registrados de modo solene, sentados, deitados em caixões, ou de pé, seguros por tripés. E era assim que os pequenos investiam-se da condição de anjinhos, virando-se em criaturas puras e perfeitas, jamais tisnadas pelo pecado.

O mineiro Juca Pereira atuou como "retratista" na cidade de Porto Real do São Francisco até 1939. Fotografava de maneira itinerante, transportando seu maqui-

[4] Sobre as fotos pós-morte, ver *Fotografia mortuária: imagens da boa morte* Blume, 2013.

[5] Mais sobre a morte romântica em *O homem diante da morte* (2013), Ariès.

[6] Vide nota anterior.

nário em lombo de cavalo para visitas a famílias enlutadas. Gostava de retratar pequenos natimortos, e algumas de suas imagens podem ser vistas no curta-metragem *Último retrato* (2010).[7] Pereira procurava maquiar o incômodo que os retratos de crianças mortas costumam provocar. Esmerava-se em edulcorar suas fotos, valendo-se, para tanto, de um procedimento comum à fotografia daquele tempo: colorir o suporte fotográfico com uma tinta especial à base de anilina. Pereira aplicou finas veladuras de pigmento diluído à foto da menina Criseida de Oliveira Faria (fig.2).[8] Na imagem, Criseida aparece sentada numa cadeira de vime, rodeada de flores vermelhas, rosas e amarelas. Também uma viragem sépia recobre a foto de maneira uniforme, emprestando-lhe um timbre cálido. Tudo colabora para atenuar a ideia de finitude da pequena, cuja postura se confunde com a de alguém que dorme. Assim constituída, a imagem consola, fazendo crer que Criseida flutua rumo ao firmamento enfim liberta de seu corpo, invólucro imprestável no mundo celestial que a espera.

Fig. 1 – Foto de Juca Pereira, s/ data.

[7] Juca Pereira, ou José Pereira Garcia Leão Filho, nasceu em Porto Real do São Francisco, em 1890. Sua obra encontra-se hoje em fase de catalogação pelo cineasta Abelardo de Carvalho.

[8] A *causa mortis* e a data do falecimento de Criseida são desconhecidas. A família da menina morava na estação ferroviária de Porto Real do São Francisco.

Eis, portanto, uma fotografia em sintonia com a simbólica cristã para óbitos infantis naquela época, convicta de que bebês viram-se em anjinhos no pós-morte. Como aponta Lavelle, "não é uma criatura deste mundo que vemos aí representada, mas um anjo que volta do céu." (2003, p. 83). Uma variação mais realista para os bebês mortos se confere nas fotos de Chichico Alkmin (1886-1978)[9], que prodigalizou-se em retratar anjinhos na Diamantina de inícios do século XX. De 1920 a 1955, o mineiro manteve um estúdio naquela cidade, fazendo fotografias de diversos tipos. Seus retratos de mortos diferem daqueles de outros fotógrafos da época, já que não procuravam esconder ter sido testemunhas de microtragédias. Uma mãe contrafeita e debruçada sobre o filho morto é o que se vê, por exemplo, numa foto de Chichico dos anos 1940 (fig.2). Aqui, uma *mater dolorosa* sobraça pequeno caixão, encarnando uma *Pietà* negra, tomada de dor fúnebre. Trata-se de uma referência à conhecida escultura de Miguel Ângelo, dando forma ao martírio de Maria. Pela via da fotografia, Chichico relê o mármore renascentista com sua *Pietà* de ébano, oferecendo ao espectador um *páthos* grato e cultivado, fruto da contemplação sensível, que sofre e goza com a beleza plástica do mórbido.

Fig. 2 – Foto de Chichico Alkmin, s/ data.

[9] Filho de proprietários rurais e irmão do político José Maria Alkmin, Chichico foi um dos pioneiros da fotografia de estúdio em Diamantina. Sua obra compõe-se de quase cinco mil negativos em vidro e constitui um valioso registro da vida diamantinense na primeira metade do século XX.

Outra foto de Chichico, novamente valendo-se de uma encenação, mostra menina em caixão branco, com o sorriso da morte já se insinuando entre os dentes. A pequena é velada por dois irmãozinhos, caracterizados como anjos e munidos de vasto aparato floral, montando guarda ao corpo em incipiente putrefação. As crianças encenam com louvor um papel para os adultos, que os iniciaram nas alegorias cristãs da pureza. Sendo anjos todos os atores da peça, preserva-se o caráter sagrado do precoce passamento. A imagem, porém, não esconde o seu gosto pelo realismo: sob o estereótipo do anjo, o que se nota é uma família contrita, sentida com a perda de um dos seus. O convite ao escape apresenta-se, com efeito, na alegoria angelical, útil em amenizar a dor. O olhar do espectador, porém, demora-se menos no teatrinho cristão – incapaz de fazer esquecer inteiramente a morte mirim – do que na dinâmica intrafamiliar da semiputrescente menina. Eis uma imagem ambivalente, não tão ausente de tragédia quanto de início talvez se pudesse querer, mas sugerindo, a um só tempo, consolo e angústia, magia e aflição.

Não obstante em desuso, a alegoria do anjinho segue sendo usada para enterros de crianças na região Nordeste, lá onde morrer nos cueiros ainda é a serventia da casa. Vale comparar as imagens de Pereira e Chichico com as de outra variação poética identificada nesta jornada pela morte fotográfica, qual seja a do contemporâneo Sebastião Salgado. Nos anos 1980, o ubíquo fotógrafo mineiro perambulou pela América do Sul documentando a variedade humana do continente. Seu roteiro incluiu também uma incursão à seca nordestina, e foi na passagem por certa rodovia cearense que Salgado cruzou fortuitamente um cortejo fúnebre, a caminho de um cemitério rural. A família de lavradores marchava para enterrar a filha morta por desnutrição e não viu empecilho em deixar o fotógrafo os acompanhar. Salgado foi também autorizado a registrar a menina, e o fotógrafo não se fez de rogado em capturar a pequena num extremo *close-up*, de olhos abertos e coroada por estranha cruz, polvilhada de purpurina (fig. 3).

Fig. 3 – S/ título. Sebastião Salgado, 1986.

Sem truques ou retoques, a imagem não mascara a verdade do cadáver mirim: há sangue parado nos olhos do bebê, indicando a decomposição em marcha. Símbolos religiosos também presentificam-se à foto, embora de maneira residual: são efeitos de realidade, dizendo do costume popular de se enterrar crianças sem batismo de olhos abertos, para que "encontrem o caminho do céu". Assim não fosse, os bebês – inocentes das coisas da vida – errariam às cegas pelo limbo, sem encontrar jamais "a casa do Senhor", esclarece Salgado sobre a tradição dos anjinhos nordestinos, cujas coroas são a marca mesma de seu pertencimento ao mundo cristão.[10] Enquanto as fotos de Pereira e Chichico misturam magia e documento, Salgado cultiva um olho secular, não submisso ao discurso místico-religioso. Oferece, da menina, este *close-up* estático e sem vida, aí, onde só o que se esperava ver era precisamente corpo, vida, movimento.

Estranho prazer escópico perpassa a contemplação de um tal *close-up*: reclama-se e rejeita-se a um só tempo o sinistro rosto infantil, prestes a baixar à campa. . A mão da mãe entra em cena para dizer da pequenez do bebê, e é talvez porque já nos acostumamos a entender a fotografia como problema que digerimos a dor aí latente. Ao contrário das fotos pós-morte, por certo, a foto de Salgado não se endereça a álbuns de família, contexto em que receberia cuidados específicos, embebendo-se das tintas consolatórias do Sagrado. Trata-se aqui, bem entendido,

[10] SALGADO, apud GARCIA, em *Severinos e Iracemas: uma leitura do Brasil atual em fotos de Sebastião Salgado e canções de Chico Buarque.* 2006, p. 112.

de um flagrante de reportagem, destinado a livros, jornais, revistas, publicações com as quais Salgado mantém um pacto de laicidade. A imagem foi feita para dizer de problemas da região Nordeste, lá onde o misticismo é parceiro da indústria da seca, produtora de morte em escala industrial. O que não impede de se ver, nesta e noutras imagens do fotógrafo, a religião como lenitivo para os sofrimentos do povo nordestino, entregue ao placebo do misticismo também para mitigar dores de corpo e alma, sabidamente insanáveis por obra da política local.

2 – Morte científica

Recebo, de uma fotógrafa da universidade, imagem pertencente ao acervo do Centro de Memória da Faculdade de Medicina da UFMG, datada de 1913. Nessa foto, alunos do professor Borges da Costa participam de uma aula de anatomia descritiva, tendo à frente cadáveres a serem autopsiados. A imagem põe-nos diante de dois corpos sem nome, sem parentes, sem identidade. São "peças anatômicas", destinadas ao esquartejamento pelos estudantes, dispostos em linha numa imagem que não enseja um choque. Embora já bastante estropiadas, as "peças" não evocam a repugnância tradicionalmente conferida à condição cadavérica. Está-se nos domínios da medicina, e esses cadáveres revestem-se da objetividade científica que os esvaziou de toda e qualquer dimensão sagrada. O desconhecimento sobre a vida pregressa desses corpos é fundamental para que as "peças" sejam olhadas de maneira técnica, sem que sequer se pense em sua origem, as causas desses óbitos, a sorte pregressa desses defuntos.[11]

Se, nas fotos de anjinhos, a morte surge como puro drama metafísico, aqui, ela é objeto de interesse médico. Em busca dos segredos da vida, os cadáveres são devastados à luz de um manual de anatomia, seguro por um dos alunos como um livro santo. Violentamente descarnados, esses corpos não impõem terror, já que esvaziados de espírito. O horrível está, mormente, em corpos mortos habitados por almas que não abandonam suas moradas. Destituídos de nome e, portanto, de alma, esses cadáveres estão nus[12] e podem mesmo ser exibidos como troféus. Pode-se rir-se com mofa dessas peças também, medida para esquecer seus truques para assombrar, tão mais ineficazes quanto mais se descobrem os meios

[11] Agradecimentos à fotógrafa Bruna Carvalho, do Centro de Memória da Faculdade de Medicina da UFMG.

[12] Mais sobre o conceito de "vida nua" em *Homo sacer* (AGAMBEN, 2014).

de se evitar a morte. Finalmente, a imagem não trai qualquer pretensão estética, deixando escapar, no máximo, um cheiro acre de formol. Afirma, nesse sentido, o *status* soberano da ciência, parâmetro a partir do qual a realidade vai sendo montada no século XX, esse século hábil em ironizar e menoscabar da morte. Não por menos, um dos estudantes levanta a cabeça de uma de suas peças, para que sorria e tente parecer bem na foto.

3 – Moribundos

A prática do retrato pós-morte entrou em declínio, de meados do século XX até esta parte, tendo em vista mudanças no entendimento sobre a etapa final humana. Se antigamente morria-se em caráter privado, de maneira aceite e cultivada, a morte vem sendo cada vez mais expulsa e enxotada do cenário doméstico (ARIÈS, 2013). Morrer e adoecer são hoje problemas de cunho médico-científico, não mais questões a serem resolvidas e absorvidas em família, na privacidade do lar. Sob a égide da ciência, é pelos corredores de hospitais que a morte deambula, buscando quem a entenda ou console. Walter Schels e Beate Lakotta[13] decidiram desafiar esse *status* de abandono senil da morte, aproximando as respectivas lentes daqueles que experimentam doenças terminais. Os fotógrafos alemães desafiaram tabus invisíveis e buscaram registrar pacientes cancerosos antes e depois de suas respectivas mortes, focalizando seus rostos e suas narrativas derradeiras. O resultado foi uma exposição de grandes *close-ups* em preto e branco, postos ao lado de depoimentos desses pacientes, contando as suas histórias antes e depois da doença fatal.

As fotos de Schels e Lakotta mostram a morte com intimidade, nesta era refratária a toda ideia de extinção física. E se a mão técnica dos médicos retira algo da dignidade do morrer, tais fotos empenham-se em devolver alguma dignidade aos doentes. As informações textuais colaboram para tanto, recuperando a história dessas pessoas, que têm consciência de sua trajetória descendente, rumo a um ponto final. Curiosamente, não veem seus destinos como uma maldição. São capazes de entender a doença e a morte como parte de sua passagem sobre a terra. É assim que se conhece o que pensam aqueles que estão a um passo da morte. É assim também que se tem a oportunidade de conhecer percursos que,

[13] Beate Lakotta é alemã e trabalha como redatora da editoria de ciência da revista *Spiegel*. Walter Schels também é alemão, e trabalha com fotografia desde 1970.

pela óptica dos hospitais, são vistos como tragédia. movimento não estaria completo se os fotógrafos não se aproximassem dos pacientes: Schels e Lakotta têm seus modelos como amigos. Para os fotógrafos, as imagens funcionam como uma homenagem final àqueles com quem privaram. Eis, nestas fotos, um novo tipo de ritual fúnebre, no qual não se aponta para crenças de qualquer sorte. E a ponta mais visível desse ritual laico contemporâneo são estas frias máscaras de luz e sombra, grafadas no suporte fotográfico pelo lápis luminoso da compaixão (fig.4).

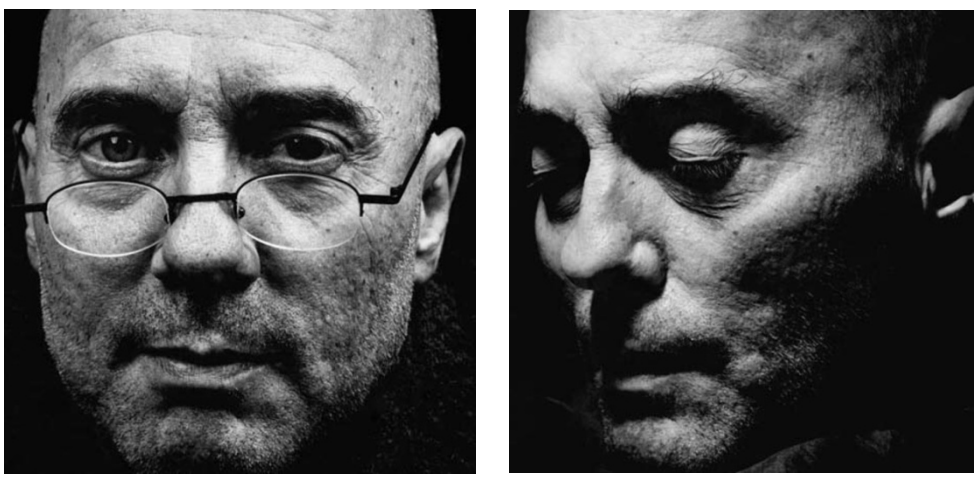


Fig. 4 – *Schmitz*. Schels e Lakotta, 19/11/2003.

4 – *Body farm*

A par da busca de Schels e Lakotta por dar visibilidade à morte enferma, está o trabalho da norte-americana Sally Mann,[14] artista que, entre 2000 e 2003, fotografou corpos no *Forensic Anthropology Facility*, um centro de estudos sobre a decomposição humana do Tennessee. No ensaio *Body farm*, a fotógrafa elege como tema carcaças deixadas no parque dessa instituição para terem sua decomposição estudada. Trata-se, outra vez, de peças para exame da ciência, espécimes postos a serviço de análises calculistas. Mann fixa-se nesses corpos sem história para focalizar a sua biólise (fig.5). Numa abordagem que contraria a ciência normativa, registra "peças" em putrefação a partir da tecnologia que viabilizou a identificação de corpos através de imagens. Confere assim, via fotografia, uma marca derradeira a

[14] Sally Mann nasceu em Lexington, Virginia, 1951. É uma das fotógrafas norte-americanas mais inovadoras da atualidade, e seu trabalho divide-se em diferentes ensaios, nos quais aborda temas como a sua própria família, a morte e a vida ao seu redor.

figuras das quais não se saberá muito, exceto que um dia tiveram corpo, este mesmo corpo visto aqui a apodrecer. De onde vieram esses cadáveres, que narrativa tiveram? Podem ter o seu sono eterno perturbado, vez que subtraídos à história? É útil que sejam fotografados, para que nos avisemos do apagamento de suas biografias?

Fig. 5 – *Body farm*. Sally Mann, 2000-2001.

Para além das perguntas mais imediatas, *Body farm* enseja uma reflexão sobre o corpo. Seremos assim um dia, dizem as imagens, transitaremos da saponificação passando pela esqueletização, até o desfazimento em pó, quando nos reintegramos à natureza. Devolver ao homem essa realidade corporal é o que propõe Mann nesse ensaio, antes um ensaio filosófico, tendo o colódio úmido como técnica de reprodução. Remonta ao século XIX o colódio úmido, técnica usuária de vidro e papel (negativo e positivo, respectivamente), para a fixação das imagens. Nas imagens do ensaio em análise, produz uma visualidade acidentada, como que bafejada pelo hálito do tempo. Um tal modo de fotografar, promovendo acidentes de percurso da luz em passeio bêbado pela emulsão química, colabora para emprestar uma imperfeição melancólica às imagens, agenciando a noção de deliquescência da carne, num íntimo casamento com a temática do ensaio.

A um olhar ingênuo, sem dúvida, as fotos de *Body farm* podem parecer banais. Todos os dias, somos bombardeados por imagens mostrando mortes em escala

industrial, difundidas pelos *mass media* e pela internet. Nesses meios, a morte oferecida é trágica, significando desvio da norma. Tornou-se senso comum que a morte, cujo epítome midiático é a morte violenta ou criminal, seja esta entidade sinistra a ser banida do cotidiano para que "tudo vá bem", ideia já tratada por autores como Ariès (op. cit.). São de outra ordem as fotos de Mann, contudo, que não visam ao horror, mas convidam a uma aproximação com o nosso outro putrefato. Não se vê nos cadáveres de Mann a morte pornográfica, a morte banal e maldita dos meios de comunicação, já que aqui esta não vem nomeada ou carimbada por uma identificação. Tampouco se vê nessas imagens a morte sagrada das fotos *post-mortem*; muito menos a morte científica, brandida como troféu por calouros de medicina em busca de *status*. Eis, de outro lado, uma morte desritualizada, sem narrativa, não encenada. Uma morte oferecida como problema, portanto, problema que diz respeito a todos dignos do nome de humanos.

Travar contato com um defunto *in natura* é uma experiência *sui generis*, intui Mann, que sugere não ter sido confortável transitar pelo *Forensic Anthropology Facility*. A fotógrafa poderia dizer, como Landsberg (2009, p. 24), que, diante do "mistério espiritual da morte efetivada", quer-se encontrar razões para a extinção daquele corpo, mesmo quando anônimo. É a finitude da vida que se inscreve no cadáver, é o vazio de sentido de nossas existências que transparece no corpo morto, este estranho outro acabado a nos interrogar. Angústia, enfim, é o que provocam corpos em descenso, qualquer que seja a sua origem. E qualquer que seja a origem dessa angústia, ela é transferida, como por osmose, aos seus muitos duplos fotográficos, das fotos *post-mortem*, passando pelas máscaras de Schels e Lakotta até os fantasmas anônimos de Sally Mann.

5 – Deterioração

A fotografia costuma ser entendida como a marca luminosa de um instante. Indica um tempo cristalizado, um átimo infinitesimal que subsiste na imagem, sob a forma de luz impressa. Por sua vez, o tempo é uma grandeza sempre apontando a deterioração. Tudo se desvanece, diz o tempo, e mesmo o universo sucumbirá ao avanço dos anos, inclemente em sua progressão. A fotografia pode ser vista, nesse sentido, como um meio de deter o tempo, ainda que provisoriamente: mumifica as coisas, embalsama-as em sua clepsidra de sais de prata. Especialmente

os cadáveres ganham curiosa revivescência por meio da técnica: são como espectros, emanações derradeiras de uma vida que desapareceu. Se a fotografia logra enganar o tempo, concedendo uma última chance às coisas já mortas, não engana, porém, nunca, a morte. No máximo, negocia com ela: ou conjura-lhe os "demônios" por meio de símbolos e artifícios, ou retira-lhe a carga ritual, exibindo-a nua e terrível, destituída de mágica. Em qualquer dos casos, a velha senhora de preto ainda vigia e contempla, do lado de lá da imagem, com um sorriso amarelo nos dentes. Em qualquer dos casos, assiste, vitoriosa, ao apodrecimento de todos nós.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer - O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: Unesp, 2013.

ARRUDA, Rogério Pereira de. *O ofício da fotografia em Minas Gerais no século XIX (1845-1900)*. Belo Horizonte: edição do autor: 2013.

BORGES, Déborah Rodrigues. *Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920--1960)*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, 2008.

CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes como este serão para sempre: práticas e representações fotográficas em BH (1894-39)*. Dissertação de Mestrado em História, UFMG, 2008.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 1993.

FRAGOSO, Cláudio Heleno. *Conceito jurídico-penal de cadáver. A questão do natimorto*. Disponível em: http://www.fragoso.com.br/eng/arq_pdf/heleno Acesso em: 25/09/2014.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2012.

FARIA, Alexandre Graça. *Severinos e Iracemas: uma leitura do Brasil atual em fotos de Sebastião Salgado e canções de Chico Buarque*. Juiz de Fora: Revista Verbo de Minas, 2006. p.103 a 125.

FARIA, Alexandre Graça. *Severinos e Iracemas: uma leitura do Brasil atual em fotos de Sebastião Salgado e canções de Chico Buarque*. Juiz de Fora: Revista Verbo de Minas, 2006. p.103 a 125.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

LANDSBERG, Paul Ludwig. *Ensaio sobre a experiência da morte*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2009.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, Carlos Alberto. *Cuidar dos mortos*. Sintra, Instituto de Sintra: 1999.

SANDRO, Blume. *Fotografia mortuária: imagens da boa morte*, anais do IV Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades, Anpuh. Memória e narrativas nas religiões e nas religiosidades. Revista brasileira de história das religiões. Maringá, v. V, n.15, jan/2013.

TRANSPOSIÇÕES DE CONCEITOS:
Uma análise da ampliação do escopo do design

Sâmela Suélen Martins Viana Pessôa
Mestra, Professora da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Edson José Rezende Carpintero
Doutor, Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais.

RESUMO:

O presente artigo considera a análise das modificações pelas quais o conceito de design passou ao longo das últimas décadas. Objetiva-se, portanto, refletir acerca das definições de design, apresentadas pelo *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID). Tais definições evidenciam a mudança de cenário e as complexidades com as quais o design se deparou ao longo do tempo e que, na atualidade, demandam novas capacidades. Apresenta-se o conceito dos *wicked problems*, que permite uma compreensão sobre a natureza sistêmica dos problemas. Assim, o conteúdo se orienta a compreender essa ampliação e as respectivas repercussões na teoria e prática do design na contemporaneidade.

Palavras-chaves: Design. Complexidades. *Wicked Problem*.

ABSTRACT:

The present paper considers the analysis of the modifications through which design's concepts have gone for the past decades. Therefore, the objective is to reflect about the definitions of design presented by the International Council of Societies of Industrial Design (ICSID). Such definitions show the change of scenario and the complexities that design has faced through time, and currently it demands new capacities. The concept of wicked problems is presented, which allows a comprehension about the systemic nature of problems. Thus, the content is guided to comprehend this enlargement and the respective repercussions on design theory and design practice in contemporaneity.

Key-words: Design. Complexities. Wicked Problem.

1 Introdução

Pelo seu potencial de materializar intenções subjetivas e simbólicas, o design não pode ser comparado a uma atividade artística neutra e inofensiva. Muito pelo contrário, o design em sua essência tem o poder de tangibilizar e dar forma aos sentidos e intenções de cada época. Assim, influencia na mesma medida em que é influenciado pelos comportamentos sociais de cada tempo.

O design pode ser compreendido a partir de dois significados distintos. O primeiro deles está ligado ao senso de beleza, de estética e de aparência do objeto que irá agradar a um determinado público. O segundo significado diz respeito ao conjunto de instruções, num aspecto projetual, que irá orientar a produção do objeto. Contudo, ambos os sentidos atribuídos ao design resultam de contínuos processos de transformação social. Sobre os processos de transformação pelos quais o design passou ao longo do tempo, muitas literaturas retratam sua história por meio da leitura dos objetos. Essa perspectiva de análise confere uma visão errônea e míope, pois considera um processo de evolução progressiva dos objetos produzidos na direção de sua forma mais perfeita. Esse modelo de análise ignora a relação que há entre as pessoas, a indústria e a sociedade onde os produtos são comercializados. Assim, o foco não deveria estar no produto em si, mas nas mudanças sociais de cada tempo, que refletem nos aspectos comunicacionais dos produtos de design (FORTY, 2007).

Contudo, nota-se, ao longo das últimas décadas, um novo panorama nas relações dos usuários e produtos de design. Além dos aspectos materiais que compõem esses produtos, faz-se necessário compreender os elementos intangíveis que o constituem. Esse fato demonstra uma relação complexa na caracterização das necessidades no contexto contemporâneo e a ideia de um produto que não se restringe a materialidade tendo, portanto, suas funções ampliadas (MENDES, 2011).

Assim, conceituar o design não é uma tarefa fácil, pois este campo do conhecimento se encontra em constante transformação e mesmo que, por vezes, ainda pouco desenvolvido, caminha para a consolidação de uma teoria (FERREIRA; COUTO, 2012; FRIEDMAN, 2003).

2 Design: conceitos apresentados pelo ICSID

Anteriormente, o *International Council of Societies of Industrial Design (ICSID)* e atualmente o *World Design Organization (WDO)*, surgiu em 1957 e desde a década de sessenta vem apresentando definições sobre o design industrial que orientam sobre o escopo de atuação (ARRUDA, 2009; ICSID, 2015; MORAES, 2008). Na atualidade, o ICSID é uma importante referência para a construção de uma compreensão universal acerca do design (BARBOSA, 2014). Por isso, analisar os conceitos apresentados pelo ICSID, ao longo das últimas décadas, permite identificar as transformações pelas quais o design vem passando e sua resposta frente às demandas apresentadas pela sociedade. A primeira definição surgiu em 1959 no primeiro Congresso do ICSID, realizado em Estocolmo na Suécia, e trouxe como definição:

> Um designer industrial é aquele que é qualificado por formação, possui conhecimentos técnicos, experiência e sensibilidade visual para determinar os materiais, mecanismos, forma, cor, acabamentos de superfície e decoração de objetos que são reproduzidos em quantidade por processos industriais. O designer industrial pode, em diferentes momentos, estar preocupado com todos ou apenas alguns desses aspectos de um objeto produzido industrialmente (ICSID, 2015 – tradução da autora).

Essa definição apresenta o designer de produto como um profissional cuja formação e qualificação se orientavam para a concepção de objetos reproduzidos em processos industriais. O planejamento dos produtos compreendia os aspectos técnicos, mecânicos, materiais, superfícies de acabamento, dentre outros. O designer industrial era o profissional que cuidava de cada um desses elementos da configuração do produto. Poderia atuar em cada uma das especificidades ou até mesmo em toda a extensão de desenvolvimento de um produto (ICSID, 2015). Na década de 60, o ICSID continuou a trabalhar com as questões da prática profissional. Assim, adotou e revisou a definição de design industrial, como segue:

> A função do designer industrial é dar forma aos objetos e serviços que processam de maneira eficiente e satisfatória a conduta da vida humana. A esfera de atividade do designer industrial no presente abrange praticamente todo o tipo de artefato humano, especialmente aqueles que são produzidos em massa e mecanicamente acionados (ICSID, 2015 – tradução da autora).

Nessa definição, é introduzida a perspectiva de que o designer seria esse profissional responsável por dar forma aos objetos e serviços compreendidos na conduta da vida humana. Contudo, Moraes (2008) afirma que em 1961, um ano depois, em Veneza, o ICSID divulga a definição:

> Design industrial consiste em projetar a forma do produto, isto é, integrar e articular todos os fatores que de um modo ou de outro participam do processo constitutivo da forma do produto. E, mais precisamente, se refere tanto aos fatores relativos ao uso (...) sua apropriada produção (fatores técnico-econômicos, técnico-construtivos, técnico-distributivos) (MORAES, 2008, p. 90).

Pode-se perceber que a definição sobre o design volta a considerar o processo de concepção de produtos e os respectivos fatores relacionados aos elementos constitutivos da forma e uso. Essa definição surge no final do período funcionalista, que considerava a concepção de um produto a partir da configuração prático--funcional, que se traduz em produtos com ótimas características práticas de uso. Como critério, o funcionalismo considerava a utilização de princípios construtivos técnico-físicos e técnico-econômicos (LOBACH, 2001). Nesse contexto, o design se orientava ao desenvolvimento de produtos com ênfase na função à qual se destinavam (SOUZA, 2008). Segundo o ICSID (2015), em 1969, foi elaborada uma terceira definição proposta por Tomás Maldonado acerca do design industrial:

> O design industrial é uma atividade criativa cujo objetivo é determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se devem entender apenas as características exteriores, mas, sobretudo, as relações estruturais e funcionais que fazem de um objeto (ou de um sistema de objeto) uma unidade coerente, tanto do ponto de vista do produtor como do consumidor. O design abrange todos os aspectos do ambiente humano condicionado pela produção industrial (ICSID, 2015 – tradução da autora).

Em 1995, o ICSID divulgou a mesma versão de 1969, sendo esta publicada no conteúdo do Programa Brasileiro do Design do Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo em Brasília (MORAES, 2008; SAGRARIO et al., 2012). Nota-se que essa definição se perpetuou por quase três décadas. Nessa definição, compreende-se a criatividade como parte do processo de concepção, mas que ainda se orienta às propriedades formais do objeto (MORAES, 2008; PONTE; NIEMEYER, 2007). Nessa perspectiva, os fatores externos relacionados à estética e aparência

não se sobrepõem às relações estruturais e funcionais do objeto. O produto passa a ser compreendido como um sistema de objetos ampliando-se assim o escopo do design (LOBACH, 2001). Baudrillard (2008) propõe o termo "sistema dos objetos" e apresenta reflexões sobre o caráter simbólico como sendo um nível que transcende ao funcional (BAUDRILLARD, 2008; BECCARI, 2012). Esse passa a abranger todos os aspectos do ambiente humano condicionados pela produção industrial.

Recentemente, na 29ª Assembleia Geral do ICSID, realizada em outubro de 2015 em Gwangju na Coréia do Sul, o comitê de prática profissional revelou uma definição renovada de design industrial da seguinte forma:

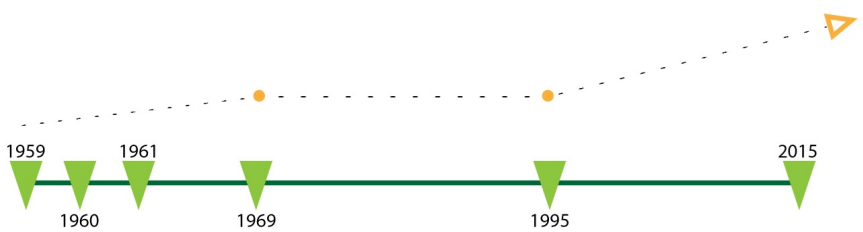
> Design Industrial é um processo estratégico de resolução de problemas que impulsiona a inovação, constrói o sucesso do negócio e leva a uma melhor qualidade de vida através de produtos inovadores, sistemas, serviços e experiências (ICSID, 2015, tradução da autora).

Uma versão estendida dessa definição é apresentada atualmente pelo ICSID (2015). Identifica-se que o conceito sobre a atividade sofreu novas modificações que ampliaram significativamente seu escopo e compreensão acerca do design industrial:

> Design Industrial é um processo estratégico de resolução de problemas que impulsiona a inovação, constrói o sucesso do negócio e leva a uma melhor qualidade de vida através de produtos inovadores, sistemas, serviços e experiências. Design Industrial preenche a lacuna entre o que é e o que é possível. É uma profissão transdisciplinar que utiliza da criatividade para resolver problemas e criar soluções com a intenção de fazer um produto, sistema, serviço, experiência ou um negócio melhor. Na sua essência, o design industrial fornece uma maneira mais otimista de olhar para o futuro reformulando problemas como oportunidades. Ele vincula inovação, pesquisa, tecnologia, negócios e clientes para fornecer o novo valor e vantagem competitiva em esferas econômicas, sociais e ambientais. Designers industriais colocam o ser humano no centro do processo. Eles adquirem uma compreensão profunda das necessidades do usuário através da empatia e aplicam um processo de resolução de problema pragmático para projetar produtos centrados no usuário, sistemas, serviços e experiências. Eles são atores estratégicos do processo de inovação e estão numa posição única para integrar variadas disciplinas profissionais aos interesses de negócios. Eles valorizam os fatores econômico, social e impacto ambiental e suas contribuições para criação de uma melhor qualidade de vida (ICSID, 2015, tradução do autor).

A partir do levantamento de conceitos do ICSID sobre design, nota-se que essa área do conhecimento sofreu modificações em seu escopo ao longo das décadas. Diferente de um processo evolutivo acredita-se que o design não modificou sua essência, mas passou por um processo de sobreposições de conceitos que lhe permitiu dialogar com as demandas e necessidades da sociedade de cada época. Em síntese, a Figura 1 ilustra os principais marcos de conceituação do design desde 1959 a 2015.

Figura 1: linha do tempo dos conceitos de design pelo ICSID



Fonte: elaborado pela autora, com base na pesquisa realizada, 2017.

Observa-se assim que em 1959 o designer industrial esteve em diferentes momentos preocupado com os aspectos de um objeto produzido industrialmente. Em 1960, a esfera de atividade desse profissional abrangeu todo tipo de artefato humano, especialmente aqueles que eram produzidos em massa e mecanicamente acionados. Em 1961 o design industrial consistia em projetar a forma do produto, isto é, integrar e articular todos os fatores que de um modo ou de outro participavam do processo constitutivo da forma do produto. Já em 1969 e 1995 o design industrial foi considerado uma atividade criativa cujo objetivo é determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente.

Nesse sentido, o design abrangia todos os aspectos do ambiente humano condicionado pela produção industrial. E por fim, em 2015 essa área é conceituada por um processo estratégico de resolução de problemas que impulsiona a inovação, constrói o sucesso do negócio e leva a uma melhor qualidade de vida por meio de produtos inovadores, sistemas, serviços e experiências, conforme ilustrado na Figura 2:

Figura 2: nuvem de palavras do último conceito de design pelo ICSID

Fonte: elaborado pela autora, com base na pesquisa realizada, 2017.

Surge a compreensão da atividade do design como um processo estratégico orientando a resolução de problemas (FRANZATO, 2010; LOBACH, 2001). O problema compõe a metodologia projetual de design, inicialmente sistematizada na década de 60 por Bruce Archer (VAN DER LINDEN; LACERDA, 2012), e reconhecido por vários teóricos do design[1] nas últimas décadas. Ressalta-se que até o presente momento, o problema não estava compreendido na definição conceitual. Na nova versão, ele é o propulsor da inovação, seja no contexto dos negócios ou nas demais vertentes que levam à melhoria da qualidade de vida. Uma boa solução em design sempre estará baseada na compreensão de um problema específico (FRIEDMAN, 2003).

A compreensão acerca do problema de design, segundo a definição, considera a lacuna de transformação entre o que existe e o que é possível, posicionando o design nesse lugar de modificação de um cenário indesejável para outro desejável (PEREIRA; SCALETSKY, 2008; VAN DER LINDEN; LACERDA, 2012). Nesse sentido, a compreensão do problema pode ser a alavanca para a identificação de oportunidades nas esferas econômica, social e ambiental. Pereira e Campos (2009) afirmam que, se o problema for abordado e tratado sob um único ponto de vista,

[1] Bonsiepe (1983), Schulmann (1994), Maldonado (1999), Cardoso (2000), Lobach (2001), Burdek (2006), Niemeyer (2007), Bezerra (2008), Baxter (1998), dentre outros.

qualquer solução revelar-se-á insuficiente, exigindo, em função de sua complexidade, uma consideração acurada. Nesse processo, a profissão se define por uma atuação transdisciplinar que considera a necessidade de um olhar holístico e integrado aos demais campos do conhecimento que estabelecem interfaces de atuação (KRUCKEN, 2008; MORAES, 2010; VAN DER LINDEN; LACERDA, 2012).

Evidencia-se, na nova versão estendida, o fator humano no centro do processo de design, que possui procedimentos específicos que permitem compreender as necessidades dos usuários (CHAVES; BITTENCOURT; TARALLI, 2013; GIACOMIN, 2012). Também se amplia a compreensão acerca da concepção das soluções de design rompendo com os limites apenas da esfera projetual que passa a compreender sistemas, serviços e experiências (GIACOMIN, 2012).

Se anteriormente a ação de design concentrava-se no contexto da criação do produto físico-material, nesse momento há um redirecionamento que protagoniza as necessidades dos usuários. O processo pode também ser entendido como um alargamento do objeto de design (VEZZOLI et al., 2014; MANZINI, 2008). O escopo mais uma vez se amplia e compreende o lugar do design como sendo os meios criativos de resposta às necessidades humanas (BONI; SILVA, 2014). Nesse sentido, o profissional dessa área se torna um ator estratégico do processo de inovação. Sobre a inovação, Hansona (2012) a define como o aproveitamento bem-sucedido de novas ideias. Tamborrini (2012, p. 54) complementa essa definição com a seguinte afirmação:

> Inovação significa ter uma atitude crítica em relação ao que existe, bem como uma ideia de como melhorar a situação. A inovação é mais efetiva quando afeta nosso comportamento no dia a dia e os objetos ao nosso redor; não deveria estar simplesmente associada à noção de invenção. E em vez disso, significa iniciar um processo de mudança que incorpora, dentro da abordagem qualidade, ferramentas, valores e objetivos de nossas ações como seres humanos.

A inovação, nesse contexto, amplia o escopo de sua definição, quando deixa de estar associada apenas ao aspecto inventivo e passa a ser compreendida pelo seu potencial de transformação. Essa transformação alcança a ideia de uma melhoria sobre a condição existente, na qual a mudança resulta de uma nova consciência e atitude dos seres humanos sobre a situação em que se encontram (TAMBORRINI,

2012). Nesse sentido, a inovação pode ser definida pelas novas ideias que surgem para atender às necessidades urgentes, mas ainda não priorizadas. Assim, alcança uma dimensão social pelo fato de que a própria sociedade se torna capaz de solucionar seus próprios problemas (CIPOLLA, 2012).

3 Design frente a um cenário de complexidades: uma abordagem sobre o *wicked problem*

A partir da análise acerca das transformações do escopo do design nas últimas décadas, acredita-se ser possível relacionar essas alterações às constantes mudanças, que estão ligadas não só à evolução das abordagens teóricas dentro do próprio campo, como também às grandes transformações socioculturais e econômicas, ocorridas a partir do final do século XX. Assim, o design acompanhou as mudanças dos tempos e hoje abrange direcionamentos sistêmicos. Tornou-se uma atividade estratégica, multidisciplinar e complexa (CORREA; CASTRO, 2013; KRUCKEN, 2008; MORAES, 2008). Sobre a complexidade, esta envolve a convivência com paradoxos, como a ordem e a desordem atuando de forma autogenerativa (VAN DER LINDEN; LACERDA, 2012). Morin (2006, p. 13) apresenta a seguinte definição:

> I[...] a complexidade é um tecido (complexus: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico.

Se na atualidade, a sociedade se configura em meio à complexidade, o design assume um papel fundamental, visto que consiste em projetar soluções que atendam às necessidades das pessoas (POSSATTI; VAN DER LINDEN; SILVA, 2015). Assim, faz-se necessário que o design considere a complexidade do cenário atual (FILLMANN, 2014; MORAES, 2010). Cardoso (2013) afirma que se deve reconhecer a complexidade do sistema como uma condição necessária para projetar soluções ao invés de resisti-la, sendo esse o ponto de partida. Observa-se que projetar considerando a complexidade requer do designer novas capacidades que lhe permitam atuar identificando a relação sistêmica da natureza dos problemas na socie-

dade contemporânea (KRUCKEN, 2008; MORAES, 2008).

Compreender o complexo contexto no qual um problema surge, exige do designer habituar-se a uma nova forma de atuação. Essa atuação deve proporcionar um agir estratégico que utilize modelos de processo para análise e interpretação das informações e fundamentação para tomada de decisão. Nesse contexto, os designers podem ser vistos como atores estratégicos ao priorizar, em suas ações, a aplicação de ferramentas e métodos adequados à resolução de problemas, que considerem a complexidade dos sistemas e as questões do meio ambiente, econômicas e sociais (FILLMANN, 2014; MORAES, 2010).

A atuação do designer frente às diversas complexidades remete a um fato novo, ou seja, a maneira como os problemas se configuram na atualidade. Desse modo, reconhecer a complexidade do sistema é o ponto inicial. A crescente complexidade dos problemas demanda soluções coletivas. Assim, é competência desse profissional promover, através da criatividade e de habilidades específicas, a inovação social (MANZINI, 2008). O tema da complexidade passou a "influenciar a forma de compreender os fenômenos sociais, dentre os quais o design se insere como uma das disciplinas que contribui para a mudança da realidade" (VAN DER LINDEN; LACERDA, 2012, p. 88). Identifica-se que o design orientado para a inovação social surge como um importante elemento propulsor para pesquisa nesse campo na atualidade. Surge assim, a reflexão sobre como o profissional pode atuar e contribuir para a resolução de problemas de caráter social (CARDOSO, 2013; MANZINI, 2008).

Nesse sentido, é preciso reconhecer o processo de ampliação do objeto de design, em que o foco passou do design de produtos e serviços para o design de modos de vida sustentáveis (MANZINI, 2008; VEZZOLI et al., 2014). Manzini (2008) denomina as práticas de design voltadas para esses novos modos de vida como design para inovação social. Em seu sentido mais amplo, inovações sociais são urgentemente necessárias para resolver os complexos problemas sociais que se apresentam no mundo contemporâneo. Ao colocar a inovação social como campo de atuação profissional e alargar o objeto do design, a complexidade dos problemas que essa área se propõe a solucionar também aumenta consideravelmente. As características específicas desse tipo de problema e seu efeito na prática e

pesquisa em design foram elaborados por meio de um conceito já consolidado: os *wicked problems* (BUCHANAN, 1992; KOLKO, 2012; LESSA, 2013; RITTEL; WEBBER, 1973).

O termo *wicked problems* foi inaugurado pelo matemático e designer Horst Rittel em meados do século XX. Algumas traduções do termo define esta categoria específica de problemas como: capciosos, cabeludos, perversos, indomáveis, fracos e malignos (KOLKO, 2012; MANHÃES; VARVAKIS; VANZIN, 2015). Nenhuma dessas traduções pode ser considerada oficial, portanto optou-se por utilizar o termo em inglês. Rittel e Webber (1973) apresentam as seguintes características para definir os *wicked problems*:

1. Não existe uma formulação definitiva para um *wicked-problem;*
2. *Wicked-problems* não possuem solução definitiva;
3. Soluções para *wicked-problems* não são verdadeiras-ou-falsas, mas boas-ou-ruins;
4. Não há modelo a ser seguido quando se trata de um *wicked-problem*; ainda que a história possa servir de guia;
5. Cada solução para um *wicked-problem* é uma operação *"one-shot"*; não há oportunidade de aprendizagem por tentativa-e-erro, cada tentativa gera um impacto significativo;
6. *Wicked-problems* não possuem um conjunto de soluções potenciais, nem há um conjunto bem descrito de operações admissíveis que possam ser incorporadas no plano;
7. Cada *wicked-problem* é essencialmente único, ou seja, nenhuma estratégia de mitigação para um problema possui teste científico definitivo;
8. Todo *wicked-problem* é sintoma de outro;
9. A existência de representações discrepantes de um *wicked-problem* pode ser explicada de diversas formas. A escolha da explicação determina a natureza da solução do problema;
10. O projetista não tem o direito de estar errado.

As características apresentadas sobre os wicked problems se tornam apropriadas para as ações de design orientadas às problemáticas sociais, uma vez que esses problemas incorporam contextos de desigualdade, educação, saúde,

alimentação e sustentabilidade. Nesse tipo de abordagem, as ações de design devem conside- rar a complexidade presente no contexto. Com base nessas características, compreende-se que nem todo problema é um *wicked problem*. A maioria desses problemas é de caráter social e não pode ser abordado por uma única perspectiva. Exigem a cooperação de várias áreas do conhecimento. Acredita-se que os designers possam desempenhar um papel central na redução das consequências negativas dos *wicked problems* (KOLKO, 2012).

Sobre os problemas sociais de países em desenvolvimento, Kang (2016) afirma que são complexos, por envolverem diferentes camadas de repercussão. Não podem ser resolvidos com métodos lineares e pontuais. Faz-se necessária a articulação de ações que considerem as múltiplas questões do contexto e pela proposição de soluções que influenciarão diretamente no modo de vida, cultura e bem estar das pessoas. Assim, o designer pode atuar em busca de novas direções rumo a um contexto de vida mais desejável.

4 Considerações Finais

A partir do levantamento das definições apresentadas pelo ICSID, desde 1959, pôde-se perceber uma sobreposição de novos conceitos que resultaram na ampliação do escopo de design. Inicialmente, o design podia ser compreendido como uma atividade cuja formação e qualificação se orientavam para a concepção de objetos reproduzidos em processos industriais.

Na atualidade, o design se depara com um cenário de complexidades, cujo processo é orientado à resolução de problemas não de maneira linear, mas levam em consideração as múltiplas facetas do sistema. Desse modo, o desafio do designer passa a envolver novas habilidades para ser capaz de compreender a natureza dos problemas na sociedade contemporânea. Assim, o design passa a expandir o campo de suas ações que ultrapassaram a dimensão física de objetos para compreender todo o modo de vida das pessoas. Isso traz como possibilidade de ação para o design a projetação de experiências e elementos que tocam a imaterialidade. Na atualidade, o design se volta à resolução de questões que consideram a natureza complexa dos problemas na sociedade contemporânea.

Evidenciam-se assim, as transformações no escopo do design e complexidades

associadas a essa ampliação, faz-se necessário compreender a natureza dos problemas que per-meiam a sociedade contemporânea. Diante desse fato, Buchanan (1992); Kolko (2012); Lessa (2013) e Rittel; Webber (1973) descrevem uma tipologia para categorizar esse problema: os wicked problems. Definem essa categoria específica de problemas como: capciosos, perversos, indomáveis, dentre outras referências. Esse entendimento auxiliou na compreensão da relação sistêmica e complexa que contextualiza os problemas sociais na atualidade. Trata-se de problemas que demandam a construção de soluções abertas e inter-relacionadas e que não estejam direcionadas a um único aspecto.

Nesse sentido, a busca pelo bem estar social se faz pelo reconhecimento do cenário complexo que envolve a sociedade na atualidade. Nesse contexto, o designer assume o papel de projetar soluções que se orientem a atender a necessidade das pessoas (FILLMANN, 2014; MORAES, 2010; POSSATTI; VAN DER LINDEN; SILVA, 2015). O ponto de partida consiste em reconhecer a complexidade do sistema e não resistir a ela. Para que o designer possa atuar com esse compromisso social é necessário que desenvolva novas capacidades que lhe permitam identificar a relação sistêmica da natureza dos problemas na sociedade contemporânea (CARDOSO, 2013; KRUCKEN, 2008; MORAES, 2008).

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Glória Lucía Rodríguez Correia de. **O design na indústria moveleira brasileira e seus aspectos sustentáveis:** estudo de caso no pólo moveleiro de Arapongas-Pr. 2009, 120 f. Dissertação (Mestrado em Design) Universidade Estadual Paulista, UNESP - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, FAAC. Bauru, 2009.

BARBOSA, Paula Glória. **Design de ambientes – breve histórico, definições e considerações.** Disponível em: <https://paulooliveira.wordpress.com/2014/10/16/design-de-ambientes-breve-historico-definicoes-e-consideracoes-2/>. Acesso em: 30 abr. 2016.

BAUDRILLARD, JEAN. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 5 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAXTER, Mike. **Projeto de produto:** guia prático para o desenvolvimento de novos produtos. São Paulo: Blucher, 1998.

BECCARI, Marcos Namba. **Articulação simbólica:** uma abordagem junguiana aplicada à filosofia do design. 2012. Dissertação (Mestrado em Design) Universidade Federal do Paraná, UFPR. Curitiba, 2012.

BEZERRA, Charles. **O designer humilde:** lógica e ética para inovação. São Paulo: Rosari, 2008.

BONI, Claudio Roberto; SILVA, Kelenson. A (In)definição do design: os limites do design e a relação com a arte e a indústria. In: **Anais do 11° Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D.** Gramado, 2014.

BONSIEPE, G. **A tecnologia da tecnologia.** São Paulo: Blucher, 1983.

BUCHANAN, R. Wicked problems in design thinking. In: **Design Issues.** MIT Press, 1992. v. 8, n. 2, p. 5-21.

BÜRDEK, Bernard E. **História, teoria e prática do design de produtos.** Tradução de Freddy Van Camp. São Paulo: Blucher, 2006.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design.** São Paulo: Blucher, 2000.

_____, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHAVES, Iana Garófalo; BITTENCOURT, João Paulo; TARALLI, Cibele Haddad. O design centrado no humano na atual pesquisa brasileira: uma análise através das perspectivas de Klaus Krippendorff e da IDEO. In: **HOLOS**. Ano 29, v.6, 2013.

CIPOLLA, Carla. Design, inovação social e sustentabilidade. In: **Cadernos de Estudos Avançados em Design – inovação**. Barbacena, 2012.

FERREIRA, Patrícia Castro; COUTO, Rita Maria de Souza. Sob o olhar do design: a construção de um ponto de vista. In: **Estudos em Design**, v. 20, n. 1, 2012, p. 1–14. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19744/19744.PDF>. Acesso em: 30 abr. 2016.

FILLMANN, Maria Carolina Frohlich. Processo de projeto do design de livro impresso: inovação pelo design estratégico. In: **Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D.** Gramado, 2014.

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

FRANZATO, Carlo. O design estratégico no diálogo entre cultura de projeto e cultura de empresa. In: **Strategic Design Research Journal, Unisinos**, p. 89-96, 2010.

FRIEDMAN, Ken. Theory construction in design research: criteria, approaches, and Methods. In: **Design Studies**, v.24 n. 6. November, 2003.

GIACOMIN, Joseph. What is human centred design? In: **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em design - P&D**. São Luís, 2012.

HANSONA, Dennis. Indústrias criativas. In: **Revista eletrônica sistemas & gestão 7**, 2012, pp 222-238. Disponível em: < http://www.revistasg.uff.br/index.php/sg/article/viewFile/V7N2A7/V7N2A7>. Acesso em: 02 mai. 2016.

ICSID. 29ª Assembleia Geral realizada em outubro de 2015 em Gwangju, Coréia do Sul. Disponível em: < http://wdo.org >. Acesso em: 15 abr. 2016.

KOLKO, J. **Wicked problems:** problems worth solving. Austin: Austin Center for Design, 2012.

KRUCKEN, Lia. Competências para o design na sociedade contemporânea. In: MORAES, Dijon de; KRUCKEN, Lia (Orgs). **Caderno de estudos avançados em design - transversalidade**, caderno 2, v.1. Barbacena, 2008.

LESSA, Washington Dias. Objetivos, desenvolvimento e síntese do projeto de design: a consciência do método. In: WESTIN, Denise; COELHO, Luiz Antonio (Orgs.). **Estudo e prática de metodologia em design nos cursos de pós graduação.** Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2011. p.18-54. Versão de 2013.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial:** bases para a configuração dos produtos industriais. Tradução de Freddy Van Camp. São Paulo: Blucher, 2001.

MALDONADO, Tomás. **Design Industrial**. Lisboa: Edições 70, 1999.

MANZINI, Ezio. **Design para a inovação social e sustentabilidade:** comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

MORAES, Dijon de. **Limites do design**. São Paulo: Studio Nobel, 3ª ed., 2008.
__¬_____. Metaprojeto como modelo projetual. In: **Strategic Design Research Journal**, p. 62-68 maio-agosto, 2010.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil:** origens e instalação. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

PEREIRA, Paula Carmona; CAMPOS, Jorge Lucio de. **Design para a sustentabilidade:** o tecido social em processo de re-singularização. In: Biblioteca on-line de ciências da comunicação, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pereira--design-bocc-05-09.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

PEREIRA, Taís Vieira; SCALETSKY, Celso. U**m olhar sobre a construção de problemas de design. Strategic Design Research Journal**, v. 1, n. 1, jul.-dez., p. 26-30, 2008.

PONTE, Raquel; NIEMEYER, Lucy. Criatividade no processo de design: do projeto ao uso de produtos. In: **Arcos Design**, v. 7 n. 1, Jul. 2013, p. 102-114.

POSSATTI, Giovana Marzari; VAN DER LINDEN, Júlio Carlos de Souza; SILVA, Régio Pierre da. Reflexões sobre as relações entre design e complexidade. In: **Estudos em Design**, v. 23, n. 1, 2015, p. 118–129.

SAGRARIO, Inés; et al. **Mapeamento Estratégico para inserção do design nos grandes eventos esportivos no Brasil.** Relatório de Consultoria, 2012. Disponível em: <http://www.mdic.gov.br/arquivos/ dwnl_1371834028.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2016.

E ASSIM SE ADORNAVAM OS MORADORES DA COMARCA DO RIO DAS VELHAS:
Cultura material nas minas gerais do século XVIII

Luiz Ozanan

Doutor em História pela UFMG.
Professor de História e Análise Critica da Arte e do Design
Escola de Design /UEMG

RESUMO:

O ato de adornar iniciou-se na África entre 100 mil e 50 mil anos, com os primeiros ornamentos, contas de colares (conchas, ossos e mesmo madeira), e são, ao lado das manifestações artísticas, os principais marcadores do desenvolvimento da cognição nos seres humanos modernos, já que indicam a emergência do processo de simbolização. Desde então, os artefatos para esse fim foram tomando formas diferenciadas. Outros materiais entraram em cena alterando as formas, os tipos, as funções. O que seria um simples ornamento foi (re) apropriado de maneira diferente, transformado em amuleto, talismã ou utilizado com reserva de valor, por exemplo. Este texto é fruto de uma investigação sobre as joias mais utilizadas na antiga cabeça da Comarca do Rio das Velhas, atual Sabará. Para esse artigo, foram lidos os inventários e testamentos que estão sob a responsabilidade do Museu do Ouro, e podem ser consultados na Casa Borba Gato, em Sabará, Minas Gerais.

Palavras-chaves: Joalheria, Cultura material, Sabará, Artefato.

ABSTRACT:

The act of adornment began in Africa between 100,000 and 50,000 years, with the first ornaments, beads of necklaces (shells, bones and even wood), and are, alongside the artistic manifestations, the main markers of the development of cognition In modern humans, since they indicate the emergence of the process of symbolization. Since then the artifacts for this purpose have taken different forms. Other materials came on the scene by changing the shapes, types, and functions. What would be a simple ornament, was (re) appropriated differently, transforming into amulet, talisman or used with reserve of value, for example. This text is the result of an investigation about the most used jewels in the old head of the District of the River of the Velhas, current Sabará. For this article, the inventories and wills under the responsibility of the Gold Museum were read and can be consulted at Casa Borba Gato, in Sabará, Minas Gerais.

Key-words: Jewelery, Material culture, Sabará, artifact.

Este artigo se desenvolve em torno do tema "joalheria do século XVIII", dando os primeiros passos de um longo caminho a ser percorrido, principalmente em função da escassez de referências visuais e da dispersão de dados referentes ao ofício dos ourives, que se voltaram para a produção de ornamentos corporais femininos e masculinos. Optou-se, aqui, por delimitar o estudo do uso das joias pelos habitantes da Comarca do Rio das Velhas, entre os anos de 1735 e 1815. Esse é um desdobramento da pesquisa feita para o *Projeto Aliança: design e inovação de produtos de joalheria em comunidades criativas mineiras a partir de aspectos tradicionais de sua origem portuguesa*, financiado pela CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior, pelo programa Pesquisador Visitante Especial.

Alguns objetos estão ligados de forma direta ao homem, sendo portadores de significados que medeiam as relações humanas. Os ornamentos corporais pertencem a essa classe. Autores como Baudrillard (2007, p. 15) defendem a hipótese de que os homens da opulência não se encontram rodeados, como sempre acontecera, por outros homens, mas mais por objetos. Dessa maneira, as joias, que sempre ocuparam um lugar na história da humanidade, passam a ser vistas não só como um adorno, mas também como um objeto carregado de símbolos e signos, com variadas funções e usos.

Já nos primórdios, o ser humano sentia a necessidade de se adornar, seja com ossos, pedras, conchas ou mesmo madeira, o homem individualmente precisou destacar-se dos outros por meio de um atavio qualquer. Na história ocidental, algumas mulheres receberam, ao longo da história, o estigma de serem as apreciadoras de joias, diferente de outros povos, de outras épocas e lugares em que a ornamentação com joias era tão importante para os homens quanto para as mulheres. Mas, para o Brasil colonial, a grande maioria das peças que adornam o corpo humano foi feita para elas a ponto de quase não saírem de casa sem adornos, como destacou Alcântara Machado (1980, p. 101). Apesar disso, os homens também investiram dinheiro e tempo em busca de um ornamento que os representasse e artefatos próprios para o uso masculino foram criados.

As joias são usadas para ataviar os usuários, ao menos essa era a primeira intenção. Outras funções foram agregadas ao elemento precioso de ornamento por

excelência, ou seja, a joia passou a trazer simbologia, poder, riqueza ou até mesmo sentimento. Em se tratando do século XVIII, na antiga Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará, as joias eram peças fundamentais não só para serem mostradas nesses encontros sociais, mas serviam como moeda de troca e possuíam outros significados que ao longo do texto serão explorados. Mas o uso não se restringia à sede da Comarca do Rio das Velhas.

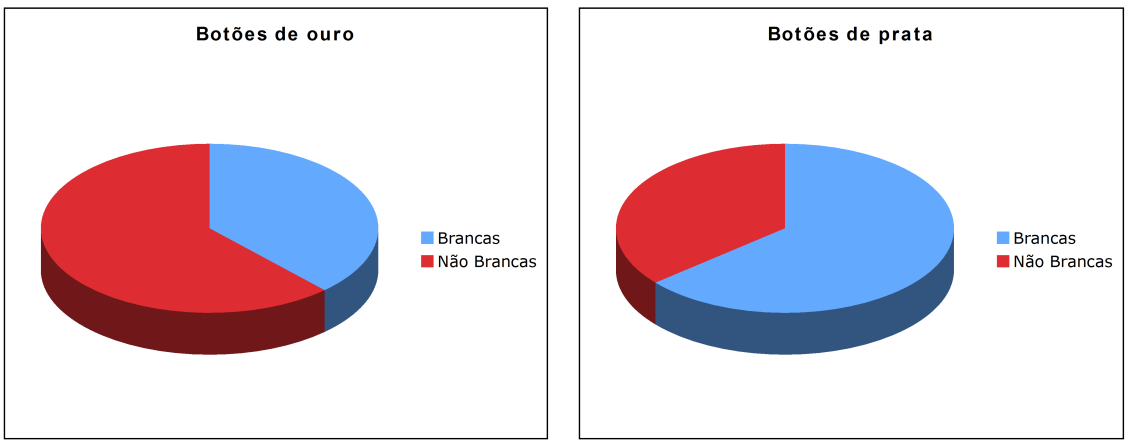
Mesmo no cotidiano, as peças de joalheria foram flagradas pelos diversos viajantes e cronistas que, na Capitania de Minas Gerais, transitaram desde o século XVIII. Podem-se contar histórias a partir desses ornamentos. Histórias cheias de emoção, como os romances feitos e desfeitos; histórias repletas de aventura, como as buscas de tesouro por piratas ou a guarda de um anel com propriedades mágicas. Em alguns casos, as joias eram também objetos de desejo pessoal e símbolo de conquista.

Durante o século XVIII, nas Minas Gerais, as joias foram usadas em vários momentos e situações, como em festas populares ou procissões como Santíssimo Sacramento aos Presos (abril) *Corpus Christi* (junho), Visitação de Nossa Senhora a Santa Izabel (2 de julho), Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro), Anjo Custódio (16 de julho), São Francisco de Borja (padroeiro contra os terremotos). Além disso, havia uma parcela da população que se adornava para o trabalho cotidiano, haja vista a quantidade de peças de ouro lavrado relatada na documentação descrita como sendo "de seu uso", ou "com seu uso" e mesmo, "quebrada" ou "quebrado".

A leitura dos inventários nos mostra que os habitantes de Sabará, no século XVIII, possuíam mais botões do que qualquer outro ornamento, sendo mais utilizados pelos homens. Nos inventários analisados, foi possível perceber que os homens possuíram 58% de todos os botões listados. No total, foram 161 pares e os homens possuíram 90 pares de botões em ouro e somente três pares em prata.

Vários foram os usos para esses ornamentos. No universo feminino, foi possível flagrá-los ora como brincos, ora como peças do vestuário. Porém, enquanto a mulher branca utilizou mais dos botões de prata, as pretas, crioulas e mestiças preferiram investir nos botões de ouro.

Gráfico 01. Posse de botões de ouro e prata pelas mulheres brancas e mulheres não brancas.



Fonte: Inventários *post-mortem*. IBRAM – Museu do Ouro/Casa Borba Gato.

O botão de ouro foi o ornamento mais penhorado em Sabará do século XVIII, então pode ser que as não-brancas tenham visto uma possibilidade de investimento nesse ornamento, visando empreendimentos futuros. Outra possibilidade desse investimento seria o de atender ao gosto da época, preferindo os de ouro, o que indica, também, as mobilidades financeiras que elas experimentaram.

Em se tratando de botões como peça de vestuário, esses eram bastante utilizados, provavelmente em eventos festivos ou em ocasiões solenes, ao menos até o século XVIII. Segundo Rosa Mota (2008), se considerarmos a tradição do Norte de Portugal, encontraremos peças pequenas que adornavam as orelhas das crianças e que recebiam o nome de "botões". Essas peças tinham, muitas vezes, incisões de símbolos astrais com função protetora, e no caso de a criança morrer, eram vendidas para ajuda na compra da mortalha. Segundo a tradição, a menina, após o nascimento, tinha as orelhas furadas a fim de receber os pequenos brincos, geralmente ofertados pela madrinha ou pelos pais, quando aquela não tinha condições de fazê-lo.

Vários botões foram listados nos inventários, quase sempre listados em pares, e em alguns documentos estão descritos como sendo de camisa, calções ou punhos. No inventário de Mathias de Crasto Porto, um dos mais ricos comerciantes da Vila de Sabará, encontramos a maior quantidade relacionada dessas peças. O referido capitão Crasto Porto possuiu vinte e quatro pares, entre botões de ouro e de prata, e todos se encontravam penhorados com ele. No inventário, estão lista-

dos trinta e quatro itens, sendo que 29% eram botões, como se pode observar no quadro abaixo.

Quadro 1
Quantidade de botões penhorados no inventário de Mathias do Crasto Porto

Quantidade de botões	Penhores de:
Um par de botões de filigrana	-
Quatro pares de botões pequenos de filigrana	-
Um botão de pitanga	-
Treze pares de botões de vários tamanhos	Simão Machado
Um par de botões grandes	Coronel Faustino Pereira da Silva
Um par de botões de bico	Coronel Faustino Pereira da Silva
Um par de botões pequeno e liso	Joana Monteiro
Um par de botões pequeno	Joana Monteiro
Um par de botões de ouro	Josefa de Meneses
Um par de botões de bico	Josefa de Meneses
Um par de botões de ouro	Antonio Teixeira de Lomba

Fonte: Inventários *post-mortem*. IBRAM – Museu do Ouro/Casa Borba Gato.

Quadro 2
Outras joias penhoradas que aparecem no inventário de Crasto Porto

Nome da peça	Quantidade
Cordão de ouro	8 pares
Senhora da Conceição	5 unidades
Argola	4 unidades
Memória	3 unidades
Brinco	2 unidades
Anel	1 unidade
Corrente	1 unidade
Cruz de chapa	1 unidade
Figa	1 unidade
Santo Cristo	1 unidade
São Bento	1 unidade
São Brás	1 unidade

Já o alferes Antonio da Cruz Duarte, cujo inventário foi aberto em nove de junho de 1722, possuía a segunda maior quantidade de botões registrados nesse tipo de documento. De uma só vez, os louvados, que são pessoas indicadas para fazer o levantamento de bens do defunto, listaram "vinte e um pares de botões lisos". Não sabemos ao certo em qual parte do vestuário esses botões foram usados, como os que estão listados no inventário do Coronel Antônio de Sá Barbosa, casado, morador de Roça Grande:

> [...] um par de botões de ouro de filigrana pequenos de camisa com um Espírito Santo esmaltado que tudo tem de peso uma oitava e três coartos avaliada cada oitava a mil e coatrocentos réis que emporta dois mil e seiscentos e vinte e cinco réis.[1]

Outro inventário que esclarece uma das funções do botão foi o do preto forro Custodio de Almeida Faria. Casado com a preta forra Josefa de Souza da Cruz, esse homem teve seu inventário feito em sete de junho de 1746. Nele consta, além de várias peças de ouro e prata, "outros pares de botões de punhos, com pezo de duas oitavas e meia a mil e quinhentos réis".[2] Mas, a maioria não especificou o uso, sendo assim, não podemos aferir a quantidade desses botões que foram ligados ao vestuário ou ao adorno corporal.

Recorrendo ao dicionário de Rafael Bluteau (1712), ele escreveu que "Botam, [é uma] bolinha de metal ou paosinho esférico envolto em pano, ou em fios, o qual serve de ajuntar huma parte da vestidura com outra". (BLUTEAU, 1712, p. 168) Outros autores, como Antonio de Morais Silva (1813) e Luiz Maria da Silva Pinto (1832) explicam que o botão é uma peça do vestuário. Porém, na joalheria portuguesa, o botão é um brinco de pequena dimensão.

Uma pista do uso do botão como ornamento de orelha aparece no testamento de Manoel Domingues de Azevedo, português, natural da Freguesia de São João da Vila, Arcebispado de Braga, que registrou seu testamento em Sabará, em 1741. Nele, além de declarar que era solteiro e que tinha um filho com a escrava de nome Esperança, esclareceu que algumas joias de sua posse eram da mãe do seu

[1] IBRAM. Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CSO (03)36. Coronel Antonio de Sá Barbosa. 1734.
[2] IBRAM. Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO (021) 28. Custodio de Almeida Faria. 1746

filho. Ele declarou que

> [...] dois botois ou brincos (ilegível) ou cruz, dois pares de botois de prata, tudo eh da dita preta Esperança que o agenciou de tudo [e] se lhe entregara [o conjunto] que eh seu e que não deve entrar em meu inventário [...] [3]

Rosa Mota (2008) insiste que os botões são considerados somente como brincos de pequena dimensão, utilizados até hoje na região do Minho, como sendo os primeiros brincos usados pelas meninas, sequer cogitando outra possibilidade de uso. Mas lembremos de que na documentação pesquisada, o botão é uma peça de vestuário e foi usado não de forma corriqueira e sim em eventos públicos, onde pudessem ser vistos por uma grande quantidade de pessoas ao mesmo tempo. Mota não errou em caracterizar o botão como ornamento de orelha, porém tal ornamento foi considerado como brinco a partir do final do século XIX.

O segundo objeto mais presente entre os bens listados nos inventários setecentistas foram os brincos. Os mais usuais eram os de ouro, com aljofares ou diamantes, os brincos à rei, largamente utilizados no adorno das santas, as argolas, arrecadas e os botões. Dos brincos listados, encontramos 46% deles em inventários de homens.

Encontrar brincos nos inventários masculinos pode nos indicar que se encontravam penhorados com eles. Alguns inventariados, como Mathias de Crasto Porto, o Capitão Manoel Lopes Machado e o Tenente Custódio José de Almeida, possuíam, no rol, não só brincos, mas também laços, braceletes, broches em filigrana, todos, indubitavelmente, ornamentos corporais femininos. Uns aparecem listados como "ouro lavrado penhorado", outros não estão descritos assim, o que nos leva a crer que não foram resgatados, passando, desse modo, a fazer parte do patrimônio de quem os recebeu como penhor.

No inventário de Custódio José de Almeida, encontramos "um par de brincos de prata com pedras vermelhas falsas, avaliado em $900" (novecentos réis) e, "seis pares de brincos de cristal encastoados, avaliados em 3$300" (três mil e trezentos réis).[4] Como era solteiro, essa condição podia indicar uma pessoa que via as joias como pecúlio e como um investimento seguro. Em contrapartida, algumas dívidas

[3] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO-TEST. (04) 09. Manoel Domingos de Azevedo - 1741

[4] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO-I (08)89. Tenente Custódio José de Almeida, 1793.

podem ter sido pagas com tais ornamentos. Em se tratando de uma penhora, se o devedor não quitava a dívida, na forma da lei, a coisa penhorada era apropriada pelo credor.

Encontramos listados nos inventários mais de trinta modelos de brincos. Entre eles, destacamos os brincos de ouro, de diamante, de prata, de ouro com diamantes, brincos com pedras falsas, brincos de aljofares, brincos esmaltados e brincos especebeque. Além disso, percebemos a presença de outros modelos de brincos que enfeitavam as santas, como os brincos à rei que fazem parte do acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará.

O fato de o brinco ser a segunda peça de ourivesaria preferida na Comarca do Rio das Velhas, no século XVIII difere do que acontecia em outras regiões do reino. Em Portugal, mais precisamente no Minho, as mulheres andavam sempre com brincos. Era o primeiro ornamento que elas adquiriam e funcionava, também, como amuleto, como afirma Mota:

> "Os brincos, tal qual o sanselimão, a figa e o trevo funcionavam como um amuleto. Os ouvidos, mais que outras partes do corpo, precisavam de muita proteção, pois são orifícios que estão permanentemente abertos ao exterior e, portanto, muito vulneráveis à entrada de maus espíritos, ou à saída dos bons que no corpo eventualmente estivessem alojados." (MOTA, 2008, p. 196)

Percebe-se que, na Sabará do século XVIII, esse ornamento foi importante, pois podemos flagrar na documentação uma vasta informação sobre quais brincos eram de uso cotidiano, já que foram listados "brincos quebrados" ou "brincos com seu uso" ou, até mesmo, "um brinco".

É bem provável que o brinco foi para alguns moradores de Sabará mais que um adorno. Em alguns casos, podem ter sido usados como talismã e para outras pessoas o brinco foi usado como reserva de valor, sendo empenhados ou vendidos em épocas de aperto financeiro.

Avançando um pouco no tempo, o Brasil do século XIX, mais precisamente no Rio de Janeiro, o viajante e escritor Thomas Ewbank (1976), um protestante norte-americano que visitou a cidade, se encantou com a quantidade de ornamentos que as mulheres desfilavam nas ruas. Diante disso, ele sugeriu que poderia haver uma sugestão filosófica no brinco. Não estava enganado, já que mencionou esta

tão filosófica ao visitar a Rua dos Ourives e lá, flagrou uma vasta gama de amuletos, das mais variadas formas e materiais.

Analisando a quantidade dos brincos disponíveis nos inventários, percebe-se que as pessoas que se utilizaram do expediente do penhor ou da venda direta, fizeram-no de maneira diferenciada das mulheres do Minho. As mulheres daquela região utilizavam os brincos como principais ornamentos corporais. De acordo com Mota (2011), a primeira peça a integrar o espólio de uma mulher eram os brincos. Desde criança, os brincos faziam parte do universo feminino, a ponto de, mesmo sendo obrigada a se separar deles, principalmente quando eram usados como, para conseguir saldar uma dívida, ela entregava apenas um brinco, devido ao peso social que esse ornamento possuía. Assim,

> [...] toda aquela que em público tivesse as suas orelhas despidas seria apelidada de mulher fanada. Quando a mulher se via obrigada a empenhar uma jóia e tendo que ser o brinco por não haver peça de maior valor, ou por não possuir outra, começava por empenhar só um, e tapava com o lenço a orelha nua ou inventava pretextos de doença numa orelha para justificar o facto de trazer só uma peça. (MOTA, 2011, p. 48)

Nos documentos, pode-se perceber que os brincos em Sabará, no século XVIII, não foram as primeiras peças escolhidas para penhora, talvez devido ao apreço a essa peça; os botões foram mais penhorados. Encontrei apenas dois brincos descritos com este fim.

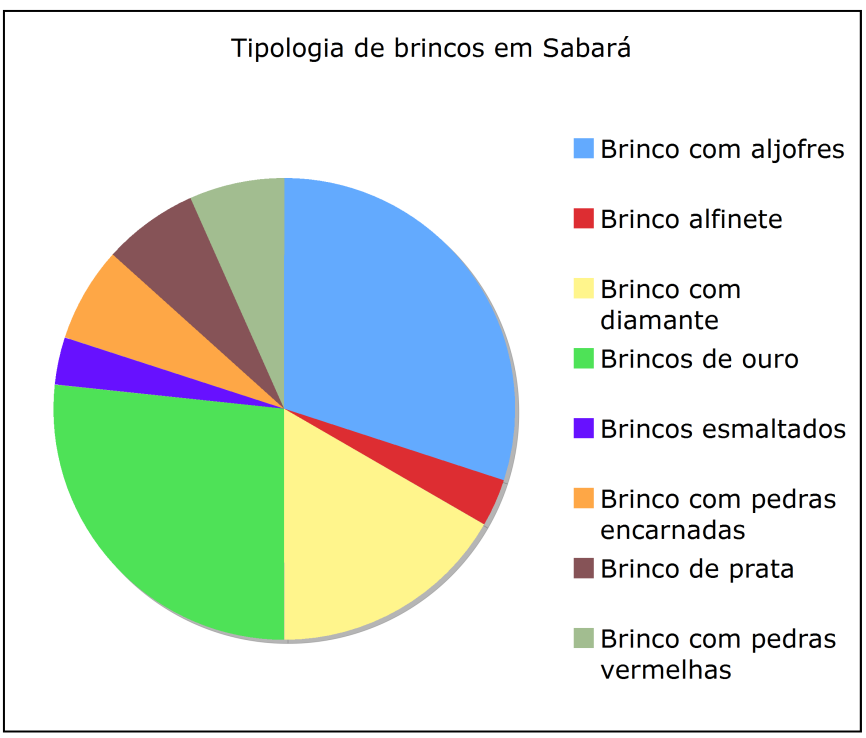
> Um brinco esmaltado de azul com um pendente de cristal, outro dito do mesmo esmalte com seu pendente do mesmo ouro, umas argolinhas com uma figa por pendente, outra argolinha com uma meia lua, duas figuinhas por pendente do mesmo ouro que tudo tem de peso seis oitavas e doze vinténs, penhores do ajudante Manoel Gonçalves Cruz, avaliados cada oitava a mil e duzentos réis emporta a dinheiro 7$650.[5]

Porém, os brincos podem ter sido usados como pecúlio para alguns que, em tempos difíceis, desfaziam-se deles. Essa hipótese explicaria o fato de um comerciante, assassinado em 1793, possuir entre seus bens pessoais, a maior quantidade de brincos listados de uma só vez em inventários. Tal comerciante era o Tenente Custodio José de Almeida e possuía vinte e dois pares de brincos.

[5] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO (02)19. Mathias de Crasto Porto. 1742.

Dessa maneira, pode-se suspeitar, então, que as orelhas eram as partes do corpo que as mulheres mais adornavam e o brinco fazia parte do dote ou da reserva de valor na sociedade setecentista, além de acompanhar todos os ritos de passagem na vida de uma mulher. Na Comarca do Rio das Velhas, preferiram-se os brincos de ouro, sendo listados 33% de objetos desse tipo. Os com aljofares, preferência das mulheres brancas, eram 26% do total e os que tinham diamantes também eram frequentemente usados para se ataviar as orelhas femininas. Do total, 57% dos brincos estavam listados em inventários masculinos, o que pode significar que os homens, mesmo presenteando suas esposas, ficaram com a posse deles.

Gráfico 2. Tipos de brincos encontrados nos inventários da Comarca do Rio das Velhas: 1735-1815.



Fonte: IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. Inventários post-mortem. 1735-1815.

Deve ser esclarecido aqui que, brincos, em pares, referem-se sempre a ornamentos para as orelhas. Já o brinco, singular, pode ser um tipo de ornamento que se usa como se fosse um broche. Como os louvados não esclareceram qual o tipo de brinco estavam listando, vamos considerar que essa peça fosse de uso nas orelhas, a menos que os louvados fizessem a descrição do brinco de peito, broche ou

joia, como definiu Bluteau (1712).

A terceira peça mais utilizada para o ornamento foi o cordão, que está listado em 34% dos inventários. Vale lembrar que em alguns desses documentos aparecem mais de um cordão. Novamente, no inventário de Mathias de Castro Porto estão listados oito pares de cordão em ouro, todos penhorados pelo Coronel Faustino Pereira da Silva.

Dona Jacinta Helena Barbosa, a quem já nos referimos por ser a única em cujo inventário aparece o termo "joya", também foi possuidora de seis cordões de ouro, sendo cinco de "ouro grosso", que variavam de quinze a sessenta e duas oitavas, e um de "ouro fino" pesando trinta e cinco oitavas.[6]

Ana da Silva, crioula forra e solteira, possuía, em seu inventário, seis cordões de ouro. Quatro deles aparecem listados separadamente e outros dois foram listados assim:

> [...] huma cruz de filigrana com suas voltas de cordão com o peso de tudo de sete oitavas e três coartos de ouro emporta pela avaliação de mil e coatrocentos réis a oitava em dez mil oitocentos e cincoenta réis. Um feitio da imagem de Nossa Senhora da Conceição com sua volta de cordão que tem de peso nove oitavas e três coartos avaliada cada oitava a mil e coatrocentos réis emporta treze mil seiscentos e cincoenta réis.[7]

Orelhas, pescoço e colo eram as partes preferidas para os adornos, juntamente com peças do vestuário, como camisas, punhos para os homens e algumas camisas para mulheres, nas quais usavam os botões. Já os ornamentos em ouro e prata para dedos, pulsos e braços são os que menos aparecem.

Os anéis foram apreciados na Comarca do Rio das Velhas, porém menos que os botões, os brincos e os cordões. A preferência foi pelo anel de ouro com pedras: diamantes, ametistas, crisólitas ou identificadas como "pedras vermelhas" ou "pedras falsas". Como já mencionado, não era a peça preferida para penhor, mas era peça mais usada no universo masculino que no feminino.

Provavelmente, o anel não era um adorno tão apreciado em função da dificuldade que ele proporcionava no manuseio de qualquer coisa, ou seja, podia impedir

[6] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO-I (01)03. D. Jacinta Helena Barbosa. 1728.
[7] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CSO-I (25)5. Ana da Silva. 1731.

algum trabalho mecânico. Como a maioria estava em posse dos homens, pode-se inferir que eram anéis que sugeriam algum tipo de distinção social; muitos deles tinham pedras cravadas ou eram bem trabalhados com a técnica de filigrana. Poucos anéis de prata foram encontrados na documentação, evidenciando que esse material, nessas peças, não recebeu muita atenção dos habitantes de Sabará.

Os anéis que se encontram no acervo do Museu do Ouro, em Sabará, sugerem que esse tipo de ornamento não era utilizado no cotidiano, em função do tamanho e do peso aferido. Outra pista que temos de que os anéis não eram muito utilizados reside no fato de que não houve nenhum inventário consultado em que fosse descrito que o anel estava "com seu uso", "quebrado" ou faltando pedras, como muitas peças foram listadas: um "par de brincos, um deles quebrado que tem metade de ouro", listado no inventário de Manoel Martins, em 1771 ou o "cordão de ouro com seu uso", do morador do sitio Água Clara, freguesia de Curral Del Rei, o Sr. Domingues Fernandes, morto em 1773.

Os anéis que temos com exemplos eram grandes e pesados. Mesmo os anéis vistos em museus portugueses, já que muitas peças usadas na Comarca do Rio das Velhas tinham como referência visual as usadas em Portugal. Também aparentavam ser de tamanho e peço incompatível com funções que obrigavam o uso das mãos por muito tempo. Mas, poderia haver anéis mais leves, menos elaborados, sem muita pedraria, como o que possuía a parda Maria Mansa da Conceição, que foi avaliado em $600 (seiscentos réis) no ano de 1770, devendo ter de peso menos de dois gramas de ouro. Mas as peças listadas nos documentos passam de seis gramas de ouro.

As contas de ouro ou mesmo de prata também foram registradas nos inventários e testamentos produzidos em Sabará. A preferência por esse tipo de adorno era quase exclusivo de mulheres. Entre elas, parece que as negras investiam mais nesse objeto.

A quantidade significativa de contas pode ser vista como uma forma de pecúlio, já que muitas não se encontravam na forma de colares ou em fios, como se costuma perceber na descrição de viajantes e autores que pesquisaram os ornamentos do século XVIII. Rosa Maria Mota (2008) nos mostra que as contas foram importantes na região do Minho, ocupando o segundo lugar na preferência feminina: "O

colar de contas – uma das peças mais emblemáticas deste conjunto de jóias – era o segundo ouro que se comprava". (MOTA, 2008, p. 197).

O mesmo, entretanto, não acontecia na Comarca do Rio das Velhas do século XVIII, já que poucos foram os inventários que listam as contas agregadas a fios ou em colares. Muitas dessas contas estavam soltas, como as da parda Esperança Pereira do Lago, cujo inventário data de 1793, que possuía "quarenta e nove contas de ouro" soltas, já tendo, segundo os louvados, "umas contas de ouro maciço" avaliadas em 6$300 (seis mil e trezentos réis).

Apesar da maioria das contas se apresentarem soltas, sejam elas em ouro ou em prata, havia muitas contas enfiadas, e as mulheres foram as que mais guardaram esses pequenos objetos. As contas, que poderiam ser compradas uma a uma, eram facilmente encontradas em outras partes da colônia, como em Salvador onde desde o século XVII, negras, crioulas e mestiças utilizaram-nas de tamanhos variados, com duas e, às vezes, três voltas no pescoço, já que não há número fixo de contas para a composição de cada colar.

Outras peças em ouro encontradas nos inventários setecentistas foram os crucifixos, as imagens de santos, as argolas, braceletes, além de memórias, rosários em ouro e em prata, verônicas de São Bento, cruzes peitorais, sem esquecer-se das peças produzidas em coral, aljofares e em âmbar. Dessa lista, algumas não eram apenas de ornamentos, mas também símbolos de proteção, como as imagens, joias que denotam devoções, que evocam proteção espiritual e que, às vezes, foram listadas como "feitio de imagem". Esses objetos devocionais de variados tamanhos eram, geralmente, feitos em forma de pingentes para serem pendurados no cordão que envolvia o pescoço ou mesmo em pulseiras.

A imagem de Nossa Senhora da Conceição foi a preferida entre os que possuíam esses objetos, afinal, era a padroeira da Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará. Dos inventários lidos, verificamos que em 12% deles, a imagem apareceu listada. A falta de detalhes sobre o tamanho nos leva a crer que eram pequenas. Tal pista nos é dada na descrição que as peças recebiam, como está no inventário da preta forra Maria Parreiras, no qual aparece a descrição de "uma imagem da Conceição de ouro com dois cordões grossos de ouro que tem de peso vinte oitavas",[8] ou mesmo de "um feitio de Conceição de ouro com uma volta de trance-

[8] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO-TEST. (04) 09. Manoel Domingos de Azevedo - 1741

lim", descrito no inventário de Fernando Pereira Guimarães.[9]

Outras imagens de santos e santas também foram comuns nas Minas Gerais, como São Bento, Santa Luzia, Nossa Senhora das Dores, São Brás, Nossa Senhora do Rosário, além dos vários crucifixos, cruzes e verônicas. As joias com motivos religiosos se mesclam com amuletos e talismãs, como já citado, demonstrando mais uma vez a variedade tipológica e, mais que isso, o trânsito cultural, tão marcado não só na Comarca do Rio das Velhas, mas também nas Américas portuguesa e espanhola.

Há de se destacar, aqui, que as peças encontradas nos inventários podiam ser também uma forma de entesouramento ou com a finalidade de demonstrar o poder de compra, o que explica o uso de expressões do tipo "com pouco uso". Às vezes, os ornamentos eram comprados por estarem ligados de alguma forma à tradição e à ancestralidade, como nos casos dos descendentes de africanos ou dos senhores e senhoras que tinham algum vínculo cultural com a Metrópole.

Houve certa timidez da descrição das joias na documentação pesquisada, diferentemente da riqueza de detalhes sobre as que circulavam em alguns centros produtores de ourivesaria como Guimarães, Porto e Lisboa. Os louvados as descreveram mais detalhadamente aí.

O inventário das peças de ouro do bispo do Porto, D. Frei Antonio de Sousa, demonstra a riqueza de detalhes de cada peça. Ele foi prelado da diocese portunense entre 1757 e 1766 e nele aparece a descrição de

> [...] hum anel de ouro goarnecido com dezasseis deamantes brilhantes em sircullo e hum grande no meyo e todos cravados em prata que peza e Valle comforme a certidão do ensayador e contraste ou ouro ao diente junta duzentos e quarenta mil reis.[10]

O documento do referido bispo contém, ainda, quatro anéis, três cruzes, uma taça com trabalhos de ourivesaria e pedraria "púcaro" assim descrita:

---

[9] IBRAM -Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO-I (05) 52 Fernando P. Guimarães. 1763.

[10] A.D.P. Mitra, Caixa 1812, nº 75, f, 3-4v., in: SOUSA, Gonçalo Vasconcelos. *A joalharia no Porto ao tempo dos Almada*. Editor: Centro de investigação em Ciências e Tecnologias das Artes/Universidade Católica Portuguesa. Porto, Portugal, 2008. p.205.

> [...] hum pucaro de unicorne goarnecido de felagrana de ouro e atras do mesmo ouro brilhante com rubins em toda a volta da mesma goarnição que peza e Valle comforme a mesma certidão vinte e oito mil e oitocentos reiz.[11]

Mas não quer dizer que, em todos os inventários podem ser encontradas descrições como essas e nem mesmo esse documento garante uma perfeita visibilidade. De acordo com Sousa (1999), que fez um levantamento das peças de joalheria que constam no inventário de Paulo Luís de Melo Pereira e Sampaio, feito em Guimarães, foi encontrada a seguinte descrição: "Huma goia antiga de finagrana" e na linha de baixo, "Huma goia de diamantes". (SOUSA, 1999, p. 237)

Os inventários mineiros, às vezes, trazem descrições desconcertantes, como as do rico comerciante em Sabará, Manoel Dias Borges que possuía um "anel de filigrana com suas pedras falsas"[12], que não se pode aferir de que tipo, cor ou tamanho de pedra utilizada ou "dois pares de gromixas e canotilhos de prata", descritas no inventário de Mathias de Crasto Porto. Isso quando os louvados não descrevem as peças, limitando a escrever apenas os pesos ou os valores, como as "cento e setenta e duas oitavas de ouro lavrado em várias peças" de João Mendes da Cunha, inventário de 1763. Os avaliadores, nesse inventário, não deram detalhes das peças em ouro, mas detalharam a nação de cada escravo, se eram casados, se possuíram filhos, quais eram sadios e quais estavam doentes, entre outras. Mas esse tipo de informação, de ajuntar todo o ouro lavrado e não discriminar cada peça não foi tão usual. Podiam não ser tão detalhados a ponto de se poder aferir o gosto de determinada época ou a mudança nas técnicas, mas sempre que possível informavam algumas propriedades importantes nas joias, como quantidade e qualidade de pedras usadas na lapidação ou mesmo algumas técnicas, como a filigrana, o martelado ou o cinzelado.

Com a descoberta do metal e das gemas mineiras houve uma mudança significativa na feitura, no porte e no comércio das joias. O Brasil contribuiu, inicialmente, com uma festa da cor na joalheria portuguesa visto que algumas gemas, de valores mais baixos e mais coloridas, foram utilizadas pelos hábeis ourives e cravadores. A lapidação também sofreu alterações profundas com a entrada das pedras

[11] A.D.P, Mitra, Caixa 1812, nº 75, f. 4v, in: SOUSA, Gonçalo Vasconcelos. 199, p.206

[12] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO-I (01) 09. Manoel Dias Borges, 1734.

que antes vinham da Índia e do Sudeste asiático.

Após a chegada dos 514 quilos de ouro em Lisboa, em 1699, houve uma intensificação na prospecção do mineral no interior da América portuguesa e, mais tarde, após 1725, foi a vez dos diamantes começarem a chegar em Portugal. A quantidade de gemas foi tal que na década seguinte, o preço dos diamantes sofreu quebras significativas, o que levou a Coroa a tomar providências para salvaguardar os seus proventos.

Essa contribuição das gemas no campo da joalheria fez com que as pedras transmitissem maior brilho. Em termos técnicos, a lapidação, antes da segunda metade do XVIII, baseava-se no talhe de 24 facetas. A nova lapidação passou para 58 facetas, permitindo que a luz entrasse pela coroa (parte superior da pedra), fosse refletida internamente na parte inferior (pavilhão), fazendo a pedra ficar mais luminosa e brilhante.

O topázio, encontrado na antiga Vila Rica, cuja cor variava do laranja ao vermelho, foi gema importante nas mesas dos ourives e lapidários portugueses. Essas gemas receberam dos cravadores, o apelido de "rubis brasileiros", conforme Carvalho (2008), e ganharam forte apreço da joalheria portuguesa. O diamante, entretanto, foi a pedra com maior impacto na joalheria europeia do século XVIII. Nos documentos pesquisados, pode-se destacar o gosto pelos diamantes de dimensões reduzidas, conhecido por "olhos de mosquito". Também denominado "lasquinha", essa gema foi a preferida para adornar brincos, cruzes peitorais e anéis, como o "anel de ouro com uma pedra falsa cor de jacinto com diamantes olhos de mosquito" ou os "brincos de ouro com seus aljôfares e diamantes olhos de mosquito", ambos pertencentes ao demente Antônio Gonçalves Ferreira, morto em 1758.[13]

As gemas que adornavam orelhas, pescoços e colos femininos em Lisboa e no Porto e demais centros produtores de peças para a joalheira saíam, na maioria das vezes, das jazidas de Minas Gerais. A grande utilização dessas pedras se deu a partir do final do século XVIII, quando houve uma maior facilidade em se obter lotes delas. A utilização dessas gemas, porém, mudou o desenho das peças, cujas pedras tiveram os talhes alterados, como já citado, assim como houve maior utili-

[13] IBRAM – Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO-I (04) 47. Antônio Gonçalves Ferreira. 1758.

zação de folhetas na tentativa de reavivar ou modificar suas cores. Por esse último motivo, podemos interpretar que as "pedras falsas" que aparecem nos documentos ou mesmo a indicação da coloração das pedras somente podem ser frutos dessa técnica de folhetas.

O impacto cromático na joalheria portuguesa, em função das gemas coradas que foram descobertas no Brasil, perdurou por muitas décadas após as primeiras manifestações. A renovação nos adornos corporais ficaram por conta das ricas encomendas após a segunda metade do Setecentos, com peças que variavam de joias de toucado a peças de adorno de mãos ou de imponentes laços e elegantes brincos, como os que enfeitavam a princesa Dona Maria Francisca Benedita, que ao morrer, em 1829, teve as joias avaliadas em 50:781$200 (cinquenta contos, setecentos e oitenta e um mil e duzentos réis).

O Porto constituiu-se num importante centro produtor de peças de adornos corporais e grande parte dessa produção, deduz-se, pode ter vindo para o Brasil, um dos vários mercados que absorviam a produção. Mesmo sendo uma região com metais e pedras preciosas, a Colônia dependeu dos ourives de além-mar, como descrito em uma certidão produzida no Porto, de 15 de outubro de 1783. Foi um termo, em forma de acordo entre os ourives, que firmava:

> [...] de hoje em diante para todo o sempre os juizes atoais e os que forem sosedendo para o tempo adiante não levrem couza alguma de paçar as sertidoes neçesarias para os despachos que se qui<ze>rem fazer para os Brazis aquelles que quizerem embarcarem fazendas de ouro e praya é diamantez e pedras persiozas e estas feitas pellos ditos ourives desta cidade e seu termos. (SOUSA, 2005, p.45)

Vários ourives portugueses já enviavam peças de joalheira para serem vendidas em território brasileiro. De acordo com Sousa, a maioria da carga foi destinada ao Rio de Janeiro e daí seguia viagem pelas mãos dos vendedores. Joias remetidas, por exemplo, pelo ourives de ouro João Alves Vieira, foram consignadas a "Joze Caetano Ferreyra São Payo", que as levou até a região das Minas Gerais, entregando-as ao alferes Manoel Lourenço de Barros.

Outras cargas de joias foram remetidas por Inácio Pereira Raposo, entre 1770 e 1771. De acordo com Sousa (2012), essas remessas, em número de quatro, indica-

vam a relevância desse mercado de joias no Brasil, principalmente de peças identitárias de um estatuto social, cuja complexa teia comportamental se catapultou no século XVIII, consumiam adornos preciosos oriundos de manufatura de Portugal.

O comércio de ornamentos entre Portugal e Brasil rendeu muito aos ourives lusitanos e contribuiu para o desenvolvimento da ourivesaria brasileira, pois as peças que aqui chegaram, serviam de repertório criativo para os ourives, cravadores e outros profissionais do ofício da ourivesaria, como se pode ver no quadro reproduzido abaixo, a partir dos estudos de Sousa (2005)

Quadro 3
Carregamento de joias para o Brasil, enviadas por João Alves Vieira (1768).

Quantidade	Descrição
20	Laços de ouro cravado de diamantes
01	Laço de ouro cravado de diamantes de cruz
04	Pares de brincos de ouro com diamantes
01	Caixa com laço e brincos de diamantes em prata
02	Adereços de laços de brincos de diamantes em prata
02	Adereços de laço e brincos de diamantes em prata, com meios encarnados
01	Adereço de flores encarnadas e os meios com topázios
02	Pares de estrelas encarnadas e os meios roxos
01	Par de estrelas encarnadas
10 (em um embrulho)	Relicários de prata
36 (em um embrulho)	Relicários de prata
18 (em um embrulho)	Anéis encarnados
200 (em um embrulho)	Pares de pedra de britoes (sic)
100 (em um embrulho)	Pares de Pedras de folha

40 (em um embrulho)	Joias de botões de pulso
01 *	Anel de ametista encarnada e dois diamantes nos lados em ouro
01	Anel de ametista roxa
01	Anel com círculo de diamantes e pedra roxa no meio
01	Anel com círculo de diamantes e pedra encarnada no meio
01	Anel de ouro e diamantes
01	Anel de topázio encarnado e diamantes
01	Anel de coração diamantes e ruis
02	Anéis de amor-perfeito
10	Anéis de topázio
01	Anel de topázio em ouro
03	Anéis de pedra encarnada no meio
01	Anel de ametista roxa e diamantes
02	Anéis de ouro circulado e pedra verde no meio

* Todos os anéis listados a partir de então encontravam-se em uma caixa.

Já os trabalhos em prata voltaram-se, na maioria das vezes, para adornos residenciais, utensílios de mesa ou outros objetos, tais como espadas, esporas, caixas para tabaco, paliteiros, tamboladeiras, e salvas. Muitos adornos em prata foram listados, mas o ouro foi, sem dúvida, o metal mais utilizado não só para o adorno, quanto para o penhor, como já citado. Os objetos em prata listados nos inventários e testamentos chegam próximo a 10%. Então, 90% das peças listadas nos documentos foram feitos em ouro.

Quadro 4
Quantidade de peças em prata nos inventários.

Peça	Quantidade
Adaga com punho	1
Anel	2
Bengala da Índia	3
Botões (pares)	17
Botões (unidade)	71
Bracelete de coral	3
Brinco	7
Cabo de Chibata	1
Caixilho	1
Chapas	6
Coco	3
Colher	212
Contas	15
Copo	2
Cruz de Jerusalém	1
Cuia	1
Espada compunho	7
Espadim	8
Espora (pares)	5
Faca	31
Fios de corais	4
Fivela pescocinho	1
Fivelas	23
Florete	4
Frigideira	1
Garfo	108
Memória	1
Relógio de algibeira	4
Salva	5

Fonte: Inventários Museu do Ouro/Casa Borba Gato. 1722-1815

Há de se destacar que o uso de prata para as peças de mesa era quase exclusivo da parcela branca da população, pois a prata era socialmente mais distintiva, porque se usava, não só em jóias, e adereços pessoais mas numa multiplicidade de objetos para a mesa e outros fins, com forte cunho de representação exterior. Com raras exceções a população não-branca possuía entre seus bens, colheres, garfos ou facas de prata. O maior conjunto de instrumentos em prata usados para

a alimentação foi encontrado no inventário de Mathias do Crasto Porto,[14] com vinte e seis colheres, trinta e dois garfos e vinte facas. No inventário de Dona Ignácia de Miranda, casada com Manoel Borges está descrito: "dúzia e meia de colheres e dúzia e meia de garfos que tem tudo de peso de duzentos e sessenta e quatro oitavas de prata",[15] avaliadas em 26$400 (vinte e seis mil e quatrocentos réis).

Mesmo assim, algumas mulheres não-brancas possuíram peças de cozinha com esse material, como Andreza de Oliveira. No inventário datado de 1726, estão listados "quatro colheres e três garfos de prata que tem de peso setenta e oito oitavas de prata avaliadas em sete oitavas".[16] Andreza de Oliveira não tinha outras peças de prata ou ouro. Não possuía nenhum adorno corporal.

Dentre os utensílios de cozinha em prata, a preferência ficou com a colher, com duzentas e doze peças listadas nos inventários analisados. Os garfos somaram entre os inventários lidos cento e oito unidades. O garfo é mais frágil que a colher, haja vista o formato, já que apresenta dois ou três dentes, sendo mais fácil de entortar ou mesmo quebrar, como no inventário de João de Brito Roris. Aí percebemos que o conjunto não resistiu ao tempo, já que foram listados "sete colheres de prata e dois garfos da dita com bastante uso [...]".[17]

É necessário esclarecer que a composição da mesa com garfo, faca e colher não era usual no século XVIII. Por isso percebemos a maior quantidade de colher e uma tímida ocorrência de facas. Apenas trinta e uma peças foram listadas com a seguinte expressão "facas de mesa". Ainda com relação ao uso da prata como utensílio doméstico, nos inventários encontramos listadas as bandejas ou "salvas", como era chamada, e as tamboladeiras ou tambuladeiras, além das caldeirinhas, que eram usadas para guardar a água benta pelo padre, mas que podia ser um vaso que servia para avaliar ou beber o vinho. A joalheria de prata, apesar de bem reduzida em relação à do ouro, também foi utilizada. Entretanto, era restrita aos anéis, brincos, braceletes, relógios de algibeira e botões. Além desses itens, as fivelas foram muito apreciadas, sendo listadas vinte e três unidades dessa peça.

Quanto aos utensílios de mesa, esses já se eram utilizados por algumas famílias

[14] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO-I (02) 19. Mathias do Crasto Porto. 1742
[15] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CSO-I (02) 20. Dona Ignácia de Miranda. 1730
[16] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CSO-I (01) 07. Andreza de Oliveira. 1726.
[17] IBRAM-Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CSO (01) 15. Capitão João de Brito Roris. 1729.

em Minas Gerais desde a primeira metade do século XVIII. Colheres, garfos, facas e copos já ocupavam a mesa do Alferes Antonio da Cruz Duarte, cujo inventário foi feito em nove de junho de 1722. Outros utensílios domésticos foram listados antes da década de 40 do século XVIII, o que derruba o mito de que esses talheres foram introduzidos em Portugal pelo Marquês de Pombal que trouxe da Inglaterra, recolhendo esse artefato da corte de St. James e por volta de 1745. Boa parte da produção de objetos de prata no Brasil do século XVIII estava concentrada na Bahia, no Rio de Janeiro, Recife e em São Paulo. Em Portugal os centros produtores de objetos argênteos eram Lisboa, Porto, Braga e Guimarães. Em Minas Gerais, não se contabilizou ourives de prata, podendo assim constatar pelo acervo dos museus em Minas Gerais, que a prataria, seja civil ou eclesiástica, ostenta as marcas dos ourives de prata de outras regiões, principalmente dos centros portugueses. Também a documentação é omissa com relação a essa atividade.

Não é de se estranhar a falta desse oficial mecânico em terras mineiras, pois, mesmo sendo regulado por legislação específica desde 1460, não foi localizado, nos arquivos consultados, os registros das marcas dos ourives, contrastes e ensaiadores. A falta do registro dificulta seu estudo e identificação.

Considerações finais.

Nessa trajetória do uso das joias na Vila de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, durante boa parte do século XVIII e princípios do século XIX, percebemos que, ao contrário do que destaca a historiografia referente à joalheria produzida e usada na Bahia, não houve, na região das minas do ouro, uma joalheria dedicada às pretas, crioulas e mestiças. A sociedade mineira foi acostumada a ver ornamentos nos vários estamentos sociais, inclusive as joias que as mulheres desfilavam na corte, foram flagradas também em Sabará, nos corpos de muitas mulheres não-brancas.

Houve aquelas que usaram as joias para demarcar sua posição social e econômica ou mesmo como símbolo de conquista, principalmente em se tratando das libertas, que possuíram entre seus bens escravos, imóveis, trastes de casa e produtos interditados por leis inoperantes, como saias de seda e adornos com pérolas e ouro. Vários foram os exemplos dessa subversão, incluindo nesse rol a atuação de ourives negro nas Minas Gerais do século XVIII. E mesmo não podendo

comprovar a clientela desse referido ourives, ele certamente produziu joias para mulheres e homens de todas as "qualidades" que viveram naquela região.

As escolhas das joias foram determinadas coletivamente, respeitando um gosto momentâneo, o que fez com que as mais utilizadas naquela sociedade representassem, de tempos em tempos, alguma necessidade. As pessoas fizeram variados usos das joias, como o atavio ou como objetos de proteção. Além disso, algumas joias foram usadas como símbolo de poder, principalmente quando associadas ao uso de ornamentos corporais pelos governantes e poderosos na África Ocidental, como o coral.

Materiais, como o coral, o aljofre e o âmbar, foram trazidos para o Novo Mundo não só pelas mãos dos comerciantes portugueses, mas também pelas mãos dos escravos, que transportaram crenças ancestrais e as perpetuaram nas Minas Gerais. Esses materiais receberam, em cada contexto espaço-temporal, outras associações, outros significados, formatos e usos, mas, ainda assim, não deixaram de guardar antigas definições. Então, mulheres que possuíram e usaram em público as joias com esses materiais, de alguma forma, podiam estar guardando, mesmo que involuntariamente, tradições antigas que atribuíam a eles elementos de proteção ou poder de cura.

As mulheres brancas se adornavam também com ornamentos que foram feitos com esses materiais, que, muitas vezes, foram considerados mágicos. Além disso, as mulheres não-brancas também investiram no tipo de joias que eram usadas pelas elites brancas, como arrecadas, broches, alfinetes de cabeça, laças e outros ornamentos feitos com técnicas mais refinadas, como a filigrana.

Na Comarca do Rio das Velhas, durante o século XVIII, acompanharam-se as mudanças no vestir e no ornar que ocorriam na Europa e no Brasil. Quando as riquezas aumentaram, os produtos que abasteciam a região mineradora se diversificaram e o lucro aferido nas transações começou a fazer a diferença. Se antes a maior parte dos investimentos era direcionada à aquisição de escravos, de equipamentos de trabalho e à moradia, com a diversificação econômica e a quantidade de pessoas de várias "qualidades" e "condições" chegando, a situação sofreu mudanças. O estatuto das aparências ganhou importância, aliado ao da consideração social, que, havia tempo, ocorrera na sociedade europeia, forçando, inclusive,

medidas para conter o luxo exagerado, como as Leis Suntuárias.

As joias abrem inúmeros caminhos de estudos sobre o mundo colonial. Elas estiveram associadas a formas de sociabilidade e a estratégias de distinção social, tanto pelo seu uso, quanto pela divulgação do gosto por elas. Grupos ou indivíduos atribuíram poder aos símbolos e escolheram algumas joias como símbolo de poder. Este texto pretende ser um mais um esforço historiográfico no sentido de melhor conhecer as histórias dos artefatos produzidos com função de ornamentar o corpo humano, mas que recebeu, dependendo da sociedade, outros significados.

REFERÊNCIAS

Acervos e fontes documentais

APM CMS – Arquivo Público Mineiro (Belo Horizonte) Câmara Municipal de Sabará (Fundo Arquivístico)

APM SC – Arquivo Público Mineiro (Belo Horizonte) Seção Colonial (Fundo Arquivístico)

IBRAM-Museu do Ouro/Casa Casa Borba Gato. Cartórios do Primeiro e Segundo Ofício. Sabra – Minas Gerais.

Biblioteca da Casa Borba Gato – Sabará, MG.

Museu do Ouro –Sabará – Minas Gerais.

Museu Carlos Costa Pinto – Salvador – Bahia.

Museu de Artes e Ofícios – Bel Horizonte – Minas Gerais.

Museu Mineiro – Belo Horizonte – Minas Gerais.

Dicionários

BLUTEAU, D. Raphael. *Vocabulario Portuguez e Latino Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Crítico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Isagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Meteorologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitutivo(sic), Rethorico, Rústico,*

Romano, Symbolico, Synonimico, Syllabico, Theologico, Terapteutico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico, AUTORIZADO COM EXEMPLOS DOS MELHORES ESCRITORES PORTUGUEZES, E LATINOS; E OFFERECIDO A EL REY DE PORTUGUAL, D. JOÃO V, PELO PADRE D. RAPHAEL BLUTEAU CLERIGO REGULAR, DOUTOR NA SAGRADA Theologia, Prêgador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & Calificador no sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de JESU Anno de 1712. Com todas as licenças necessarias. [http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1] Pe. d. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. (Ed. fac-simile, CD-Rom, Rio de Janeiro, UERJ, s.d.).

CARDOSO, Jerónimo. *Hieronymi Cardosi Lamacensis Dictionarium ex Lusitanico in latinum sermonem*. Ulissypone: ex officina Ioannis Aluari, 1562. [http://purl.pt/index/geral/aut/PT/28302.html]

HOUAISS, Antonio. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PINTO, Luís Maria da Silva. Dicionário da Língua Brasileira. Ouro Preto, Tipografia de Silva, 1832.

ROMEIRO, Adriana & BOTELHO, Ângela Vianna. *Dicionário Histórico das Minas Gerais – período Colonial*. Belo Horizonte. Autêntica, 2003.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza - recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA natural do Rio de Janeiro oferecido ao muito alto, e muito poderoso Principe Regente Nosso Senhor*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. [1ª edição em Lisboa, Oficina de SimãoFerreira, em 1789, 2v.] [http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/2]

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito accrescentado. Lisboa, Typographia Lacerdina*, 1813.

Livros, teses, dissertações artigos e capítulos de livros.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil por suas Drogas e Minas de ouro*. São Paulo: Editora ObeliscoLtda., 1964.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Negros e quilombos em Minas Gerais*. Belo Horizonte: s/ed. 1972.

_____. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1979.

BAUDRILLARD Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Ed. 70, 2007. p.15.
MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. São Paulo: Editora da USP, 1980, p. 101.

BLIER, Suzanne Preston. *African Vodun, art, psychology, and power*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995.

BLIER, Suzzane Preston. *L'art royal african*. Paris: Flammarion, 1998.

CARVALHO, Rui Galopim de. Gemas e outras pedrarias nas alfaias religiosas de prata do séc. XVIII. p. 33. In: SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *Actas do II Colóquio português de ourivesaria*. Edição CITAR, Porto. 2008.

EWBANK, Thomas. *Vida no Brasil ou Diário de uma visita à terra do cacaueiro e da palmeira* – com apêndice contendo ilustrações das artes sul-americanas antigas. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976. Tradução.

GOLA, Eliana. *A Jóia: Uma Pesquisa Histórica*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2002. (Dissertação de Mestrado).

MOTA, Rosa Maria. O uso do ouro nas festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo. In: SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e. *Actas do II Colóquio Português de Ourivesaria*. Edição CITAR, Porto. 2008.

_____. *Glossário do uso do ouro em Portugal*. Porto: Universidade Católica Editora; CIONP; CITAR, 2011.

OZANAN, Luiz Henrique. *A joia mais preciosa do Brasil*: joalheria em Minas Gerais –1735-1815. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013 (tese de doutorado)

PAIVA, Eduardo França. Trânsito de culturas e circulação de objetos no mundo português. In: PAIVA, Eduardo França (Org.). Brasil- *Portugal. Sociedades, culturas e formas de governar no mundo português (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Annablume, 2006. pp. 99- 122.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. A Joalharia em Portugal: 1750-1825. Porto: Livraria Civilização Editora. 1999.

_____. A joalharia feminina e o seu significado social e económico em Portugal. Lisboa: Círculo Dr. José de Figueiredo, 2004. p. 17-33.

_____- A ourivesaria nas relações entre o Porto e o Brasil
2006. pp. 99- 122.

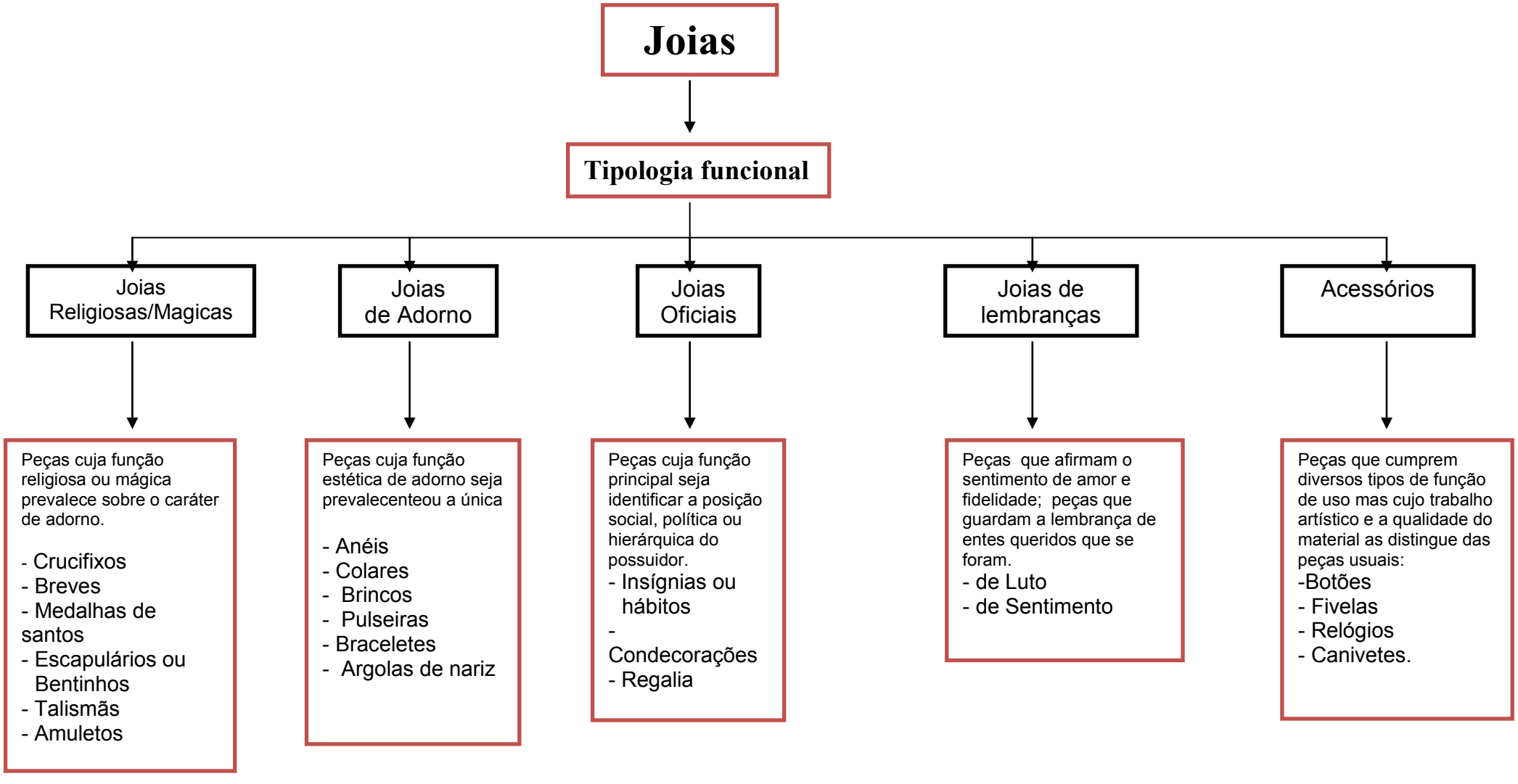
SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *A Joalharia em Portugal:* 1750-1825. Porto: Livraria Civilização Editora. 1999.

_____. A joalharia feminina e o seu significado social e económico em Portugal. Lisboa: *Círculo Dr. José de Figueiredo*, 2004. p. 17-33.

_____- A ourivesaria nas relações entre o Porto e o Brasil
no século XVIII. Lisboa: *Círculo Dr. José de Figueiredo*, 2005.

_____. *A joalharia no Porto ao tempo dos Almada*. CITAR, Porto: 2008.
TRINDADE, Raimundo, Cônego. Ourives de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. *Revista do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 12 p. 109-149, 1955.

VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga das Minas Gerais* . 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. 2v



Quadro demonstrando a tipologia e o uso dos ornamentos corporais, de acordo com a documentação pesquisada para o período

A ARTESANIA COMO EXPERIÊNCIA MNEMÔNICA NO DESIGN [1]

Angélica Oliveira Adverse

[Graduada em Desenho, Mestre e Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Estágio Doutoral em Paris I na Université Sorbonne. Professora do Curso de Pós-Graduação em Design de Joias da Universidade do Estado de Minas Gerais. Autora do livro: Moda Moderna Medida do Tempo da Estação das Letras e Cores, 2012.

Maria Bernadete Santos Teixeira

[Graduada em Comunicação Publicidade pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho, Mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora da Universidade do Estado de Minas Gerais onde coordena o Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias.

RESUMO:

O presente artigo pretende discutir a importância de se pensar a artesania como experiência da memória para o Design. De acordo com nossa perspectiva, os saberes artesanais de nossa produção local devem ser preservados e entendidos como parte de um patrimônio cultural.

Palavras-chaves: Calçados. Semiótica. Antropométrico.

ABSTRACT:

This paper pretends to discuss craftmanship as a memory experience in Design. From our point of view, the craft knowledge of the local production should be preserved and understood as part of a cultural heritage.
Keywords: Craftsmanship, Design, Memory.

Key-words: Shoes. Semiotics. Anthropometric.

[1] A ideia desse ensaio surgiu em decorrência da nossa experiência como docentes em escolas de design na cidade de Belo Horizonte. Percebemos, ao longo dos anos, o crescente desinteresse do corpo discente pelas manufaturas artesanais. À vista disso, temos proposto, como exercício fundamental para o processo criativo em design, repensar a produção artesanal como parte essencial do trabalho. A prática desse exercício tem fomentado contato dos discentes com os antigos artífices despertando-lhes a atenção para questões importantes do artesanato. Além de introduzir reflexões sobre as diversas tradições ligadas às tradições artesanais e também para as inovações no processo criativo/produtivo.

I.I - Memória e Experiência

> Já não conhecemos o fuso que feriu a Bela Adormecida e que a mergulhou num sono de cem anos. Porém, tal qual a mãe da Branca de Neve – a rainha – sentada à janela enquanto nevava, nossa mãe também se sentava à janela com a caixa de costura, e não caíram as três gotas de sangue, pois ela usava dedal para trabalhar (...) Pois gostávamos de nos apoderar daquela pequena coroa que, às escondidas, podia nos cingir. Quando eu a enfiava no dedo, compreendida o modo pelo qual as criadas se referiam a minha mãe. Queriam dizer "minha senhora", mas mutilavam a primeira palavra, de modo que, por muito tempo, me pareciam dizer "costureira" [2]. Não poderiam ter achado outro tratamento em que, a meu ver, se manifestasse de modo mais evidente a autoridade da minha mãe (...) Apoderava-se de mim a dúvida de se aquela caixa se destinava de fato à costura (...) Quanto mais cedo escurecia, tanto mais frequente pedíamos as tesouras. Então ficávamos, nós também, horas seguindo com o olhar a agulha, da qual pendia indolente o grosso fio de lã. Pois sem dizê-lo, cada um de nós tomara de suas coisas que pudessem ser forradas – pratos de papel, limpa-penas, capas – e nelas alinhavávamos flores segundo o desenho. E à medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado do avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto, com o qual no direito, me aproximava da meta.[3]

Quem dentre todos nós não tem em sua memória uma lembrança de infância na qual nossas mães costuravam nossas roupas, bordavam algum artefato ou nos teciam delicadas peças? São memórias de um momento em que o "fazer" se fazia presente em nosso cotidiano. A prática da costura estava associada à educação pelos sentidos. O saber produzido pela costura concatenava o entendimento intuitivo do artesanato com o processo criativo cotidiano no qual se entrelaçam a tradição e a história.

Sabe-se que a costura estava integrada tanto ao labor doméstico quanto ao trabalho industrial feminino. Esses ofícios fundamentaram as experiências de muitas gerações e são elas, as experiências, que constituem o aspecto imaterial da nossa memória. A costura, o bordado e a tecelagem são processos artesanais

---

[2] O tradutor deste texto de Walter Benjamin observa que, no texto original, encontramos o trocadilho entre *gnädige Frau* (minha senhora) e *Nähfrau* (costureira). No linguajar corrente, as expressões têm a pronúncia confundida. Ver Walter Benjamin. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 128.

[3] BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp.128-9.

intimamente relacionados à tecitura de histórias e, por esse motivo, podemos entendê-los como uma forma simbólica da estrutura narrativa de memórias. Essas experiências se inscrevem no campo do nosso patrimônio intangível e, por vezes, orientam os nossos modos de fazer, as nossas escolhas estéticas e até mesmo a própria memória desse saber.

O presente trabalho tem como objetivo iniciar uma reflexão sobre as *artesanias*[4] no design atentando-se para a importância narrativa produzida pelos saberes tradicionais. Ademais, essa experiência mnemônica efetiva-se como um processo de resistência para preservação de antigas técnicas frente aos esquecimentos imperativos da cultura de moda que permeiam diversas linguagens do Design. Desejamos iniciar uma reflexão sobre a "artesania" como parte da discussão do ensino no Design, observando mais atentamente a relação entre experiência, tradição e inovação. A ideia é colocar em questão ideias que nos façam refletir sobre a memória e os nossos modos de fazer, ou seja, sobre as artesanias que perpassam nosso processo de criação.

Entendemos por "artesania" um modo de fazer, um aspecto intangível de nossa memória artesanal que propulsiona as experiências que compõem as nossas técnicas. Tais experiências não devem ser associadas ou confundidas com nosso processo cognitivo ou perceptivo. Para nós, interessa observar as questões que tangenciam a preservação de memórias e tradições de um "saber-fazer" dos nossos modos de criação e de produção.

Iniciamos este breve estudo recorrendo ao texto "Caixa de Costura", de Walter Benjamin (1926), por causa de seu importante conteúdo alegórico. Em linhas gerais, trata-se de retirar da caixa de costura a sua dimensão utilitária, transfigurando-a, colocando-a numa outra ordem significativa, associada à experiência, à memória e à história. No plano filosófico e alegórico, nossa reflexão está orientada por algumas partes do texto na qual Walter Benjamin recorre ao deslocamento de

[4] A palavra *artesania* não integra a língua portuguesa, originária da língua espanhola, ela designa um modo de fazer particular associado ao estilo da técnica do artesão ou até mesmo um processo subjetivo de trabalho. Como ficará claro na sequência deste texto, por *artesania* entendemos os *modos de fazer* associados às práticas de uma tradição cultural (seja esta tradição voltada à manufatura ou à indústria). O termo se refere, portanto, aos processos de investigação e experimentação do fazer, que expressam estilo e por vezes inventividade. A artesania, se articula com os processos e não apenas com o trabalho ou com o produto final.

sentido.

O primeiro ponto que gostaríamos de destacar é o questionamento da funcionalidade do próprio objeto. Benjamin interroga se a caixa destinava-se de fato à costura, questão que o leva a indagar a função dos demais objetos como as linhas, as agulhas e as tesouras. Para o autor, haveria uma deformação de sua imagem na medida em que sua memória os reconhecia. Assim, o carretel fora comparado à alegoria kafkiana "Odradek" (BENJAMIN, 1985, p. 128), ou seja, a forma que as coisas assumem no esquecimento. O esquecimento, portanto, está integrado à memória. A laboriosidade da memória depende de um trabalho contínuo no qual as experiências de vida e de aprendizado de um ofício são tecidas num fio contínuo de histórias. Utilizamos a caixa de costura como uma alegoria sobre a tecitura das nossas experiências cotidianas, o confuso aspecto do avesso da trama descrito no texto é semelhante ao nosso próprio trabalho de inventariar a nossa experiência. A caixa de costura é uma alegoria de nossas artesanias imateriais, ou seja, ela remonta à memória de nossas experiências.

A primeira artesania imaterial citada no texto é a narrativa da memória. As linhas e os caminhos percorridos pela agulha remetem ao sentido vivencial da criação mnemônica. A alegoria da costura é o que nos permite entender como se figurou, para Walter Benjamin, seu modo de escrever, de memorar e fabular seu passado. Nesse sentido, interrogamos se podemos associar tais alegorias às práticas criativas no Design. Contemporaneamente cabe a retórica pergunta: o que guardamos como memória de nosso fazer?

Talvez a nossa "caixa de costura" guarde o que preservamos de nossas práticas, a escolha dos conceitos, a pesquisa dos materiais, os modos de fazer e as técnicas para a produção. Cada grafia dos nós figurados pelos arremates das costuras representa um modo de fazer, uma artesania. Assim como os nós indicavam para Benjamin o processo de reconhecimento da forma na superfície, eles também nos indicam a contiguidade temporal dos nossos saberes. Os nossos "nós" podem figurar projetos, desenhos e formas de se pensar a prática do Design no presente. E talvez seja papel do educador e das escolas de design chamar a atenção para a importância de uma educação patrimonial que incentive o inventário dos saberes e de suas experiências. A história e a memória das artesanias do design estão

intimamente relacionadas ao modo como estruturamos a narrativa de nossas experiências.

As artesanias do design são configuradas na medida em que se constitui uma memória de trabalho. Não pode haver inovação sem uma reflexão empírica da experiência que se dá pela troca relacional entre mestres e aprendizes, entre os saberes do passado e os do presente (entre a cultura e o espírito). Por conseguinte, é importante que o designer se reconheça como aquele que tece memórias sobre as suas experiências e sobre o seu modo de fazer, assim como o artesão transforma a sua prática por meio da experiência cotidiana. Cada designer deve constituir uma alegórica caixa de costura que lhe permita arquivar e inventariar a memória cotidiana de suas experiências processuais da criação e da produção.

I.II O Design e as Artesanias

A artesania, pensada a partir do design, possibilita-nos compreender a experiência de transmissão de um saber a partir da prática, a partir de um modo de fazer que explicite a virtuose do artesão ou do designer. Para Rafael Cardoso (2013), devemos estar atentos ao processo de criação que cuida dos mínimos detalhes e potencializa a acuidade para os processos do fazer. A artesania é esta qualidade associada a um modo de fazer, atento aos acabamentos e aos processos de produção. Nessa perspectiva, devemos considerar a colocação dessa questão no ensino em design como um "valor presente" nos projetos de design, entendida como uma tecnologia da experiência. E, sob esse aspecto, entender sua contribuição para novos processos de comunicação e para novas "políticas de subjetividade" na criação em design.

> Como estimular o desenvolvimento de um senso de "artesania" no ensino do design? Pergunta de difícil resposta, por se tratar de uma qualidade tão fugidia, difícil de definir, muito menos de codificar em exercícios ou metodologias. Por ser uma característica que se evidencia na maioria dos bons projetos de design, não é tanto questão de introduzi-las nos currículos, quanto de reconhecer sua existência prévia e cultivá-la como valor. O próprio termo em inglês – "craftsmanship" – oferece uma pista, por sua derivação da palavra "craft", comumente traduzida como artesanato ou ofício. O que o design tem em comum com o artesanato, em termos de transmissão e aprendizado? De modo geral, e quase sem exceção, o ensino do projeto é realizado em encontros individuais entre professor e aluno, reprodu-

> zindo a velha relação mestre/aprendiz que caracteriza a formação artesanal e artística, desde sempre. Essa instância de transmissão individual do conhecimento é insubstituível, pois é por meio dela que se comunica os valores mais sensíveis e elevados do campo, inclusive noções de estilo, fatura e elegância. No Brasil, em especial, contexto marcado por uma ética secular de desleixo, descuido e desprezo em relação com o trabalho, é de suma importância a ênfase na "artesania" como valor.[5]

Essa passagem nos é cara porque queremos chamar a atenção para a relevância da experiência nos processos de feitura dos objetos ou nos projetos de design. Reflexões sobre a artesania como experiência em design visam destacar sua importância para o processo de inovação e transformação dos ofícios. No que concerne a nossa ideia inicial, a associação entre a narrativa e o artesanato teve como objetivo ressaltar a transmissão de experiências como uma artesania imaterial.

A narrativa de uma experiência é uma forma artesanal de comunicação e, mesmo com o seu empobrecimento a partir dos processos de industrialização (pensamos na invenção dos impressos),[6] devemos nos perguntar como são transmitidas as experiências de uma tradição artesanal. E, ainda, como poderíamos pensar a inserção dessas práticas culturais do fazer artesanal nos projetos de design. Para o designer iniciar uma pesquisa de inovação é necessário que ele faça um inventário das práticas e processos de criação e produção que lhe permitam perceber como esse acervo contribui para a preservação de certas tradições ou para o seu desaparecimento.

A partir dessa premissa, cabe-nos indagar como a experiência é, de certo modo, o elemento estrutural que efetiva a partilha dos saberes e, consequentemente, aquilo que configura uma tradição. Não é por acaso que as inovações necessitam de um acervo memorial que relatam as experiências do passado subjetivas ou coletivas que efetivamente introduziram pensamentos criativos no contexto histórico em questão.

Para o Design, faz-se necessário pensar os processos de transmissão de experi-

---

[5] CARDOSO, Rafael. Design para um Mundo Complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.64.

[6] Seguimos as questões salientadas por Walter Benjamin que dizem respeito ao empobrecimento da partilha da experiência nas sociedades modernas devido ao fim das narrativas orais pela invenção das técnicas de impressão e pelo surgimento da prensa e dos ofícios gráficos. Essas considerações estão presentes no texto "O Narrador" (1936). IN: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ências do fazer como importante fonte documental. Quando se pensa em um museu de design, necessariamente se lembra de seu patrimônio material composto pelos objetos ou pelas imagens que os documentam. Entretanto, é importante salientar que necessitamos de documentos, inventários e espaços onde se preservem os **saberes**, ou seja, onde se cultivem as **artesanias imateriais** do design e do artesanato. Este ensaio enfatiza a importância de se pensar as tradições ou experiências que compõem o acervo técnico da produção dos objetos que podem tecer o ideário do Design em um certo momento histórico. Nesta breve exposição, tentamos discutir o quanto pode ser importante pensar num acervo de memórias e histórias orais da criação, tanto no Design quanto na feitura do Artesanato.

Somente por meio de um acervo orgânico de memórias poderão se estabelecer novas políticas de cultura que resguardem as tradições locais. A ideia de "patrimonialização" requer o reconhecimento da importância de setores populares dignos de manutenção e preservação para assegurar o diálogo entre passado e presente. A aproximação do ensino de design com os espaços de preservação de nossa memória cultural seria um importante expediente para o despertar de uma consciência sobre o processo de transmissão do "saber-fazer" às gerações futuras. Como define Regina Abreu (2003), o gesto humano da produção artesanal é um rico tesouro que mobiliza o entendimento do tempo, da imaginação e do reconhecimento da matéria. Além disso, depoimentos de profissionais do ofício artesanal podem contribuir para se resguardar diferentes e antigos modos de produção. O artesão intuitivamente preserva o seu saber técnico na medida em que descobre e incorpora novas técnicas ou processos de inovações.

Portanto, é necessário que repensemos o caráter narrativo das experiências em design para que possamos preservar e transformar os modos de fazer que constituem a nossa cultura de moda do presente. Por meio da consciência do passado, podemos entender os mecanismos de transmissão dos saberes e dos ofícios. Quaisquer que sejam esses saberes, eles somente se perpetuarão por meio de seu inventário e pela preservação da tecitura narrativa de suas experiências e memórias.

I.III - Experiência, Tradição e Inovação em Design

Para dar continuidade à reflexão sobre as artesanias do design, elegemos três pontos iniciais, são eles: a experiência, a tradição e a inovação. Iniciaremos retomando o sentido da palavra experiência apresentada no ensaio de Walter Benjamin, "Experiência e Pobreza" (1933). A experiência estaria vinculada à "exigência de se lembrar" e deveria ser associada à possibilidade de preservação de um saber que significaria o vivido. Walter Benjamin compreende o sentido de experiência de diversos modos. Em um primeiro momento de seu trabalho, a experiência designa tradição-preservação e, posteriormente, Benjamin a compreende por meio de uma interface entre narrativa e construção da história.

Nesse aspecto, é muito importante entendermos a experiência pelo sentido da fratura, descontinuidade e transmissão. Ou seja, por meios a partir dos quais a experiência do passado é alterada, sem que com isso, a memória seja apagada. Assim sendo, destacamos que, para Walter Benjamin, a narrativa da experiência está imbricada com a partilha de saberes vinculados às irrupções das tradições. Portanto, uma tradição pode continuamente ser (re) inventada. A leitura benjaminiana da experiência e da memória nos possibilita compreender o conceito de tradição no Design sob um novo aspecto. Ela nos permite distanciar dos mitos que cristalizam os saberes artesanais distanciando-os dos processos de inovação ou até mesmo dos modismos que introduzem novas abordagens estéticas ou novos modos de produção.

Dessa maneira, a interlocução entre os "nós" e os "avessos" de nossas práticas, ou seja, as técnicas tradicionais e as inovações fomentam positivamente o diálogo da preservação dos saberes artesanais com a sua transformação conceitual. Para o Design, esse é um ponto nevrálgico, uma vez que, o próprio dinamismo da moda impede a permanência de alguns modos de produção e do pensamento de design. Entretanto, é importante sublinhar que sempre há um lugar para a rememoração na medida em que se estabelece um entendimento sobre a importância dos saberes que se vinculam às culturas locais e à identidade (ou estilo) dos trabalhos desenvolvidos tanto no passado quanto no presente.

Para Walter Benjamin, a experiência é uma prática comum partilhada na temporalidade do presente (presente que deve ser entendido como o campo de uma

experiência histórica e, portanto, como o espaço por excelência da retomada da realidade do passado.) A experiência possibilita compreender como se reconstituem e se formam os saberes do passado no presente. Esses saberes devem ser entendidos como uma formação[7] comum para os indivíduos integrantes dessa coletividade.

Contudo, esse conceito traz em seu cerne algo profundamente paradoxal porque não há tradição sem destruição. O ato da partilha é oximoresco na medida em que a transmissão da experiência sempre acarreta mudanças. A temporalidade da experiência tem um aspecto imemorável e, por isso, contém algo de destrutivo. O ato de transmitir traz em seu cerne uma ação inautêntica do tempo passado: o original jamais se faz presente no processo de transmissão. A restauração do passado indica, em sua própria ação, seu processo de desaparecimento.

Desse modo, podemos compreender a partir disso, os mecanismos de rememoração da moda na contemporaneidade. Alguns designers contemporâneos recorrem a antigos ofícios artesanais para potencializar o aspecto autoral de seu processo de criação e de produção. Entretanto, algo não se preserva e as modificações se transformam em inovações. Em contrapartida, existem casos nos quais a transmissão de antigos saberes contribui para que se preserve um ofício ou um trabalho. As trocas efetuadas entre os designers e os artesãos iniciam uma articulação temporal entre o passado e o presente nos projetos .[8]

Nesses termos, pretendemos extrair do sentido benjaminiano de experiência o aspecto da sua incompletude, da destruição e da inautenticidade para pensarmos a sua relação com a inovação. Para Walter Benjamin, o que está em jogo na experiência não é meramente a transmissão, mas o seu evento. Os processos que configuram a partilha de experiência destroem o que transmitem e, por isso, os meios e os modos de transmissão de uma experiência contribuem para a construção de um novo sentido para a partilha de um evento passado. Isso de fato está na

[7] Cabe salientar que o termo se refere à palavra *Bildung*, pois em alemão diz respeito à formação cultural e ao processo de autocultivo para a maturação espiritual. Num sentido mais amplo, podemos compreendê-lo como a transformação por um processo de educação.

[8] Como exemplo, podemos citar os trabalhos das seguintes marcas: Auá, Apartamento 03, Graça Ottoni, Modem, Valéria Mansur, Suka Braga (tecituras em design de jóias).

origem de dois efeitos: em primeiro lugar, o grande impacto de transformação da informação no presente; em segundo lugar, a impossibilidade de se aprender com a experiência, levando a seu empobrecimento. A partir daí, podemos inferir o seguinte: a inseparabilidade entre preservação/destruição nos leva a pensar acerca dos ofícios realizados com a partilha de experiências. De acordo com Richard Sennett (2009), somente o artesanato desenvolve em profundidade o sentido da palavra experiência[9]. O que dissemos acima é importante para pensarmos a relação com o nosso acervo cultural e sua influência sobre nossos processos de criação.

Muito se fala, na contemporaneidade, sobre as novas tendências para a inovação social, porém não há futuro sem presente, assim como não vivenciamos o presente sem as experiências do passado. Para apontarmos uma nova experiência é essencial que tenhamos compreendido ou vivenciado algo no passado. Nossas experiências devem ser narradas e transmitidas para que saibamos cultivar espaços de experimentação. Caso contrário, estaremos fadados a criar começando de um ponto zero e, com isso, introduzirmos somente o conceito da novidade, mas nunca da inovação. É a partir da experiência de perda que poderemos nos orientar para sugerir inovações, desencadeando profundas transformações para o futuro.

A inovação contém elementos paradoxais porque aponta para a transformação e para a preservação. Como parte de seu processo de trabalho, ela necessita do passado para identificar os problemas que reivindicam transformações, além de identificar no presente os valores que exigem importantes mudanças para se resguardar a tradição de um ofício. Como sugere Ezio Manzini (2008), há uma sutil conexão entre tradição e inovação. Diferentemente do conceito relacionado ao novo ou à novidade, a inovação necessita de um diálogo com o passado.

A experiência da artesania se baseia num entendimento sobre os fluxos de vida por meio de vivências históricas, culturais e sociais. A tradição e a inovação são conceitos que, à primeira vista, nos parecem contrários. Contudo, como esclarece

[9] Para Richard Sennett o conceito da experiência associado ao modo de fazer é análogo à palavra alemã *Erfahrung*, pois diz respeito às técnicas da experiência de um ofício. Nesse sentido, cabe ressaltar a importância do termo para o filósofo Walter Benjamin que trabalharemos para observar os possíveis diálogos entre tradição e inovação. Ver SENNETT, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009, pp. 319-29.

Manzini, a inovação é composta a partir de uma descontinuidade sistêmica[10] entre uma ação do passado, a sua compreensão no presente e as proposições de mudanças para o futuro. Ambas estão conectadas pelo sentido construído a partir de experiências.

É fundamental que entendamos a inovação como uma sistematização das orientações encontradas a partir de um processo de aprendizagem social, cultural e histórico – Parafraseando Ezio Manzini: para se gerar novas ideias é necessário uma imersão no processo de pensamento do passado, assim como conhecer seus recursos materiais e seus processos técnicos. A descontinuidade sistêmica é uma forma de mudança a partir de novas vivências que promovem partilha de saberes e novas aprendizagens no tecido social.

> A sustentabilidade requer uma descontinuidade sistêmica de uma sociedade que considera o crescimento continuo de seus níveis de produção e consumo material como uma condição normal e salutar, devemos nos mover na direção de uma sociedade capaz de se desenvolver a partir da redução destes níveis *simultaneamente* melhorando a qualidade de todo o ambiente social e físico (...) Em primeiro lugar, é óbvio que esta *descontinuidade* ocorrerá, que se realizará mediante um longo período de transição e que tal mudança se dará por meio de um processo de aprendizagem social largamente difuso. É claro também que esta profunda transformação atingirá todas as dimensões do sistema socio-técnico no qual vivemos: a física (fluxos materiais e energéticos), a econômica e institucional (a relação entre os atores sociais) e a ética, estética e cultural (os valores e os juízos de qualidade que lhe darão legitimidade social). Atingirá também as várias escalas do tempo (o que pode ser feito brevemente e o que requerá um período de tempo maior) e do espaço (da "microescala" de um único produto e serviço à "macro-escala" dos sistemas socio--técnicos globais). Finalmente, na perspectiva que veio à luz a partir da teoria da evolução dos sistemas complexos, é altamente provável que esta descontinuidade sistêmica em escala macro seja precedida por muitas descontinuidades locais, isto é, mudanças radicais em escala global.[11]

---

[10] Citamos Ezio Manzini para reforçar a ideia de que um patrimônio intangível é preservado pela possibilidade de suas mudanças. Muitas vezes pensamos em sustentabilidade pelo viés da rígida preservação cultural de uma memória. No entanto, a "sustentabilidade deve caminhar rumo ao contrário da preservação", o que significa que é necessário conhecer a memória das formas de produção e iniciar as mudanças necessárias para preservá-la. Tal paradoxo possibilita pensar a estruturação de redes complexas que envolve os fluxos materiais e naturais, os agentes sociais e o mercado.

[11] MANZINI, Ezio. Design para a Inovação Social e Sustentabilidade: Comunidades Criativas, Organizações Colaborativas e Novas Redes Projetuais. Rio de Janeiro: E- Papers/UFRJ, 2008, p.19.

Quando rememoramos uma experiência do passado, devemos entender o seu sentido de reprodução, restauração e inacabamento. Há sempre algo de precário em nosso contato com o passado e com a tradição. Por isso, em nossas reflexões sobre memória, jamais devemos desconsiderar a perda e a impermanência. O passado jamais pode ser retomado como idêntico a si mesmo, o passado só pode ser pensado a partir da sua não identidade consigo mesmo. O seu retorno e a sua restauração só pode ser compreendido por meio da reprodução[12]. Ao retomarmos uma prática artesanal da reprodução, devemos colocá-la em contato com os saberes contemporâneos. Ainda, é importante salientar que a "leitura" de um saber técnico do passado tem íntima relação com os processos ficcionais das narrativas históricas. Isso significa um constante processo de reinvenção dos métodos na contemporaneidade e a sua contínua transformação.

A ideia de um pensamento sustentável que defende a "preservação" ou a "conservação" de uma experiência intangível idêntica ao passado, perde de vista uma das questões mais importantes para a história: a reflexão sobre a temporalidade. Uma memória se preserva pela força da ação do tempo, porque o tempo é sempre uma abertura ao futuro. A experiência temporal é também a aprendizagem do inacabamento. Esse processo permite ao designer adquirir um conhecimento genuíno dos materiais e processos técnicos da costura, dos acabamentos e dos materiais. Nessa perspectiva, os métodos de acabamentos e produção podem ser transmitidos como forma de conhecimento das tradições artesanais ou industriais para diferentes gerações a fim de lhes permitir explorar e experimentar os processos técnicos do presente e do passado. A memória do passado implica necessariamente numa transformação do presente, há portanto uma falsa ideia de continuidade que deve ser colocada em questão. Por isso, os conceitos de tradição e inovação estão intimamente relacionados e sugerem novas perspectivas para pensarmos a relação entre o design de moda e a tradição do artesanato.

[12] Poderíamos propor uma livre alusão à ideia de "origem como trânsito", no sentido de Mario Perniola (2000). A noção de "trânsito" está ligada ao sentido da experiência porque ressalta o caráter dinâmico da existência entre passado e presente, entre experiência e tradição, entre cópia e original.

Conclusão

Tínhamos como objetivo apresentar algumas considerações a respeito das experiências que conformam os diálogos entre a tradição e a inovação no Design de Moda. A ideia era introduzir o sentido de artesania como um ponto fulcral para a aproximação entre os termos. Era preciso, então, observar em que medida a transformação dos estilos e do modo de fazer se constituem como importantes diálogos entre o passado e o presente. É importante, por fim, que ressaltemos que tais tradições são e serão inautênticas, pois a nossa relação com o passado será sempre transformada em contato com o presente.

O esquecimento e a transmutação de valores são os elementos que dão possibilidade para um pensamento de design e para a sua inovação. Ambos são manifestações que testemunham a presença da memória como uma esperança possível de preservação do passado. A sua essência paradoxal é o que determina o sentido tanto para o presente quanto para o passado. Esse intervalo pontual entre ambos é o que constitui o tempo histórico. Diz Benjamin: "O presente determina no objeto passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior, a fim de circunscrever seu núcleo" (BENJAMIN, 2006, 518). A continuidade de uma tradição depende da educação patrimonial e os processos de transmissão culturais deflagram novas condutas, geram esquecimentos ou introduzem novos recursos tecnológicos referentes à sua contemporaneidade. Precisamos avaliar em que medida as reflexões sobre as artesanias contribuem para que se tornem visíveis as mudanças que ocorrem em nossas práticas diárias. Dessa forma, a qualidade de uma criação está associada à repetição contínua de um "saber-fazer" que imprime identidade e desenvolve a qualidade de capacitação do produtor (criador). A experiência mnemônica pode ser sempre diferente, e por mais que esteja vinculada às forças da tradição ou da renovação, jamais, estará distanciada da transformação do espírito.

Bibliografia

ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (orgs.). Memória e Patrimônio – Ensaios Contemporâneos. Rio de Janeiro, DP& A, 2003, pp.81-94.

ARANTES, Antônio Augusto (org.). Produzindo o Passado. São Paulo: Brasiliense,1984.

CARDOSO, Rafael. Design para um Mundo Complexo. São Paulo: Cosac & Naif, 2013.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, 1995.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única. São Paulo, 1995.

BOLZ, Norbert. "Dossier Walter Benjamin". In: Revista USP, set/out/nov de 1992, p.29.

CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. São Paulo: UNESP, 2001.

DIEFFENBACHER, Fiona. Fashion Thinking: Creative Approaches to the Design Processe. New York: Fairchild, 2013.

FLUSSER, Vilém. O Mundo Codificado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A Retórica da Perda. Os Discursos do Patrimônio Cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

HENCHOZ, Nicolas ; **HIRANDE**, Yves. Les Ruptures Fertiles: Design et Innovation Disruptive. Lausanne: Presse Polytechiniques et Universitaires Romandes, 2014.

HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela Memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MANZINI, Ezio. Design para a Inovação Social. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

MARCUS, Aaron (ed.). Design, User Methods, and Tools. California: Springer Heidelberg, 2013.

PERNIOLA, Mario. Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

SENNETT, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.