



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

GIL MACIEL ROCHA DE ABREU

**UM PERCURSO ENTRE A ARTE E O DESIGN:
CONVERGÊNCIA DE PROCESSOS EM
UM LIVRO DE ARTISTA DE UM DESIGNER AUTOR**

Salvador
2018

GIL MACIEL ROCHA DE ABREU

**ENTRE A ARTE E O DESIGN:
CONVERGÊNCIA DE PROCESSOS EM
UM LIVRO DE ARTISTA DE UM DESIGNER AUTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes visuais pela linha de pesquisa Arte e Design: processos, teoria e história.

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Maria Couto Mello

SALVADOR
2018

Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA. Biblioteca Sofia Olszewski Filha

A162 Abreu, Gil Maciel Rocha de. Entre a arte e o design: convergência de processos em um livro de artista de um designer autor/ Gil Maciel Rocha de Abreu. - Salvador, 2018.
162 f.; il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Maria Couto Mello.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2018.

1.Design. 2. Arte Contemporânea 3.Livro de Artista. I.Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II.Mello, Márcia Maria Couto. III.Título.

CDU 7.05

GIL MACIEL ROCHA DE ABREU

**ENTRE A ARTE E O DESIGN:
CONVERGÊNCIA DE PROCESSOS EM
UM LIVRO DE ARTISTA DE UM DESIGNER AUTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes visuais pela linha de pesquisa Arte e Design: processos, teoria e história.

Márcia Maria Couto Mello (orientadora)
Doutora em Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Ana Beatriz Simon Factum
Doutora em Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo (USP)

Ariadne Moraes Silva
Doutora em Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

ABREU, Gil Maciel Rocha de. Entre a arte e o design:convergência de processos em um livro de artista de um designer autor. 2018. 162 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia, Abreu, Salvador, 2018.

RESUMO

Na contemporaneidade os campos da arte e do design editorial, enquanto produtores de imagens, são atravessados por mudanças nos suportes, técnicas construtivas e ambientes de fruição de mensagens num mundo globalizado e em constante mutação de sensibilidades. Essa dissertação discute as fronteiras entre arte e design como manifestações construtoras de subjetividade no corpo social contemporâneo e, em paralelo, as estratégias de produção e consumo dessas mensagens, historiando ainda as aproximações e afastamentos entre os campos e comparando o pensamento de autores de ambas as áreas, além de teóricos ligados à filosofia e à sociologia. A pesquisa também propõe algumas táticas e reflexões para a convergência entre os processo projetuais do design e os processos criativos em arte contemporânea, através de um livro de artista produzido por um designer autor especialmente para o estudo. A obra explora as possibilidades uma narrativa que se coloca na fronteira entre a arte contemporânea e o design editorial.

Palavras-chave: Design. Arte contemporânea. Convergência de processos. Designer como autor. Livro de artista.

ABREU, Gil Maciel Rocha de. Entre a arte e o design:convergência de processos em um livro de artista de um designer autor. 2018. XXXf. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia, Abreu, Salvador, 2018.

ABSTRACT

In contemporary times, the fields of art and editorial design, as image producers, have been crossed by changes in materials, constructive techniques and environments of messages fruition in globalized and constantly changing sensitivities. This dissertation discusses the boundaries between art and design as constructive manifestations of subjectivity in the contemporary social body. In parallel, it also discusses strategies of production and consumption of these messages, historizing also the approximations and distances between the fields, and comparing the thought of authors of both areas, as well as theorists related to philosophy and sociology. The research also proposes some tactics and reflections for the convergence between the conception process of design and the creative processes in contemporary art, through an artist book produced by a designer as author specifically for this study. The work explores possibilities a narrative which stands at the border between contemporary art and editorial design.

Keywords: Design. Contemporary art. Convergence of processes. Designer as author. Artist's book.

AGRADECIMENTOS

A Bruna Dória, a mão que segurou a minha durante todo o caminho: um caiu e depois levantou, o outro caiu e depois levantou, nossas mãos nunca se separaram.

A Edson Nascimento e Thaís Vaz, por termos planejado juntos.

Aos irmãos de minha vida toda, Giovani Júnior, Marcos Dias, Cláudio Manoel, Arla Coqueiro, Ana Dumas, Nadja Vladi, Cyntia Nogueira. Pelo privilégio que é tê-los.

A Marlene Lopes porque, além de irmã e cúmplice, é um lar.

E ao lar que foram e são Márcia Cavalcante, Davi Lopes e Chico Lopes (Chiqueza).

A Fabio Gatti pelo olhar de interesse - que nele é profissão de fé - e pela inabalável determinação de fazer com que as coisas aconteçam.

A Bia Simon por ser a luz generosa que dissipou escuridões nos muitos túneis do percurso.

A Danillo Barata, pelos caminhos incríveis que me mostrou.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola, por terem me apresentado tantos mundos e, conseqüentemente, mudado o meu.

A minha orientadora Márcia Mello, pela travessia.

E às pedras no caminho.

"Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo
que fui salvo."

Manoel de Barros

" [...] não quero faca nem queijo.
Quero a fome."

Adélia Prado

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 3

Figura 01	<i>The intervention of the sabine women</i> , Jacques-Louis David, 1799....	52
Figura 02	<i>Fishermen at sea</i> , Willian Turner, 1796.....	52
Figura 03	<i>A fruit piece</i> , Henry Fox Talbot, 1844.....	56
Figura 04	<i>Le déjeuner sur l'herbe</i> , Édouard Manet, 1862-63.....	56
Figura 05	Página dupla de <i>The Wood beyond the world</i> , Willian Morris 1894.....	59
Figura 06	<i>The hireling shepherd</i> , William Holman Hunt, 1851.....	59
Figura 07	<i>Interior com mulheres</i> , Édouard Vuillard, 1896.....	61
Figura 08	<i>Tropon (cartaz)</i> , Henry van de Velde, 1898.....	61
Figura 09	A cadeira Argyle, Charles Mackintosh, 1899.....	64
Figura 10	<i>Bedroom in arles</i> , Vincent van Gogh, 1889.....	64
Figura 11	La tour eiffel rouge, Robert Delaunay, 1911.....	74
Figura 12	<i>Monumento à terceira internacional (ou A torre de Tatlin)</i> Vladimir Tatlin, 1919.....	74
Figura 13	Bailarino de <i>Slat dance</i> , de Oskar Schlemmer, 1927.....	78
Figura 14	Capa da publicação <i>Tipografia Elementar</i> , Jan Tschichold, 1925.....	78
Figura 15	<i>Nº 14</i> , de Mark Rothko, 1960.....	83
Figura 16	Barbeador elétrico Braun, 1961.....	83
Figura 17	<i>One and three chairs</i> , Joseph Kosuth, 1965	88
Figura 18	Sofá Tire Sofa, grupo Archizoom, 1973.....	88
Figura 19	Estante Carlton, Ettore Sottsass, 1981.....	92
Figura 20	Cartaz para Cranbrook Academy of Arts, Katherine McCoy, 1989....	92
Figura 21	Dois detalhes da obra <i>Away from the flock (Divided)</i> , Damien Hirst, 1995.....	96
Figura 22	Poster de divulgação de palestra do designer Stefan Sagmeister, 1995.....	96
Figura 23	Detalhe de <i>The commune itself becomes a super state</i> , Liam Gillick, 2007	100
Figura 24	Peça de divulgação do estudio Mirror Mirror para a International Art &	

CAPITULO 4

Figura 25	Página dupla do livro (70-71) com a primeira camada de imagens....	104
Figura 26	Página dupla do livro (70-71) com a segunda camada de imagens...	105
Figura 27	Página dupla do livro (70-71) com a terceira camada de imagens.....	105
Figura 28	Imagens da série fotográfica <i>#primaveraemsãopaulo</i>	110
Figura 29	Imagens da série fotográfica <i>#euemtrânsito</i>	111
Figura 30	Imagens da série fotográfica <i>#meumar_marécheia</i>	112
Figura 31	Imagens da série fotográfica <i>#chão_cego</i>	113
Figura 32	Imagens da série fotográfica <i>#exú_potência</i>	114
Figura 33	Imagens da série fotográfica <i>#epiderme_permanênciastransitórias</i> ...	115
Figura 34	Imagens da série fotográfica <i>#superfícies reflexivas</i>	116
Figura 35	Imagens da série fotográfica <i>#omundosemninguém</i>	116
Figura 36	Imagens da série fotográfica <i>#ocarnavalvaipassar</i>	117
Figura 37	Decalque em vetor sobre uma imagem do <i>Google Maps</i>	121
Figura 38	Os <i>emoticons</i> usados no livro.....	122
Figura 39	O pictograma que indica local no <i>Google Maps</i>	123
Figura 40	Os pictogramas de navegação e de ações do <i>instagram</i>	124
Figura 41	Pictogramas de ajuste e tratamento de imagem no <i>Instagram</i>	124
Figura 42	Margem e os módulos que formam a estrutura onde dialogam as três camadas de sentido do livro.....	127
Figura 43	A imagem da capa se revela totalmente quando unida à contracapa.....	128
Figura 44	A primeira página dupla do livro (8-9) apresenta uma caixa de diálogo.....	130
Figura 45	Página dupla (10 -11) apresenta a primeira forma/imagem.....	130
Figura 46	Primeira dupla (16-17) da sequência que apresenta algumas táticas construtivas.....	131
Figura 47	Segunda dupla (16-17) da sequência que apresenta algumas táticas construtivas.....	131

Figura 48	Página dupla 14-15, e os caminhos sobre estruturas.....	132
Figura 49	Primeira imagem da sequência sequência que irá pontuar todo o livro, com movimentos da água e do caminhante sobre as rochas.....	132
Figura 50	Os pictogramas já em contato e em relação de resignificação.....	133
Figura 51	Página dupla 28-29. Presos ao espetáculo como o cão à coleira, sonhamos e desejamos contemplando o horizonte.....	134
Figura 52	Página dupla 26-27. Uma frágil proteção plástica envolve o objeto abandonado, ou temporariamente largado.....	134
Figura 53	Página dupla 32-33. Os contornos do lugar enquadram corpos e estruturas.....	135
Figura 54	Página dupla 33-34. Os corpos movem-se enquadrados pelo lugar, procuram e comentam.....	135
Figura 55	Página dupla 36-37. Diferentes estados de espírito e intenções.....	136
Figura 56	Página dupla 38-39. Essa dupla aponta para o céu, sendo transição de foco entre a página anterior e as seguintes.....	136
Figura 57	Página dupla 40-41. O contorno da orla agora representa os fios do sistema de eletrificação.	
Figura 58	Página dupla 44-45. As setas que indicam direção, agora fecham-se e aprisionam as fotografias.....	137
Figura 59	Página dupla 48-49. Uma única fotografia, sobre a qual fluta a palavra transformada em abstração.....	138
Figura 60	Página dupla 64-65. Fragmentos e sobreposições da cidade, sob o mapa de um local inexistente.....	138
Figura 61	Página dupla 70-71. O enfrentamento entre pessoas e estruturas na entrada do carnaval.....	139
Figura 62	Página dupla 72-73. Madeira, metal, plástico e corpos humanos, isolam estruturas e outros humanos.....	140
Figura 63	Página dupla 78-79. Acúmulo e sobreposição, tanto nas fotos como na aplicação tipográfica dos <i>emoticons</i>	140
Figura 64	Página dupla 86-87. Formas se avizinham e se transformam.....	141
Figura 65	Página dupla 94-95. Os corpos comunicam-se em vermelho, buscam desterritorializar-se.....	141

Figura 66	Página dupla 98-99. O vermelho dos balões, que antes era mistério, agora denota emoções mais conhecidas.....	142
Figura 67	Página dupla 102-103. As estruturas temporárias dos que descansam entre uma jornada e outra servindo a alegria.....	142
Figura 68	Página dupla 104-105. Água-tempo lava o solo do território temporário.....	143
Figura 69	Página dupla 110-111. Cicatrizes e desmanches no fim do carnaval..	143
Figura 70	Página dupla 112-113. Os caminhos ainda sem foco na tentativa de retorno do lugar que estava sobreposto.....	144
Figura 71	Página dupla 120-121. Sobreposições, desgastes, abandono, dureza. Tudo o que o tempo leva, tudo o que o tempo deixa.....	144
Figura 72	Página dupla 124-125. A frase “algo não está funcionando” é agora uma articulação de formas.....	145
Figura 73	Página dupla. Pessoas e estruturas se reencontram, num ritmo mais compassado.	145
Figura 74	Página dupla 134-135. A fotografia como ficção e os recursos do instagram como instrumentos de escritura.....	146
Figura 75	Página dupla 144-145. As possibilidades de alteração da fotografia como possibilidades de alteração da vida.....	146
Figura 76	Página dupla 152-153. Os lugares que as pessoas frequentam, onde ocorrem encontros, são os mapas de um território inventado.....	147
Figura 77	Página dupla 158-159. O símbolo da <i>hashtag</i> , que indica hiperlink e conexão é também o mapa de mais um território de desejo.....	147
Figura 78	Página dupla 162-163. A cor e as cores que dividem.....	148
Figura 79	Página dupla 170-171. A vida e o trabalho como ciclo inescapável. Mesmo com as setas de saída, de fuga, o padrão que se repete.....	148
Figura 80	Página dupla 176-177. A apresentação em texto dos sete projetos fotográficos que compõem o livro.....	149
Figura 81	Página dupla 178-179. As imagens das ondas quebrando e do jovem atravessando a estrutura, se misturam em sua aparição final.....	149
Figura 82	Página dupla 180-181. A paisagem sem a presença humana, em relação de significação com a caixa de diálogo.....	150

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
2 CONCEITOS EM RELAÇÃO DE VIZINHANÇA.....	23
2.2 Uma definição de conceito e três relações de vizinhança.....	23
2.3 Imagem, pensamento e suas multiplicidades.....	32
2.4 O sensível atravessado pelo espetáculo e seus dispositivos.....	36
2.4 A imagem técnica e seu caráter subjetivo.....	39
2.5 A desconstrução como projeto no livro de artista.....	42
3 ARTE E DESIGN: CAMPOS VIZINHOS, FRONTEIRAS COMPLEXAS.....	47
3.1 A nova sociedade produz novas imagens e objetos.....	48
3.2 As vanguardas, os novos materiais e expressões.....	62
3.3 Sensibilidades racionais: o cálculo e a pureza.....	76
3.4 A falência da razão e outras possibilidades de beleza.....	86
3.5 Fronteiras permeáveis pela fluidez contemporânea.....	98
4. O LIVRO <i>O QUE HÁ AQUI</i>	
4.1 Táticas, estratégias e pensamentos que fundamentam o livro.....	101
4.2 As três camadas de sentido.....	109
4.2.1 As fotografias: um histórico e as intenções do autor.....	110
4.2.1.1 As sete séries fotográficas usadas no livro.....	112
4.2.1.2 As fotografias como narrativa e invenção.....	118
4.2.3 Mapas, sinais gráficos e tipografia.....	120
4.2.4 Os textos das caixas de diálogo dos softwares da Suíte Adobe.....	125
4.3 Comentando o livro.....	126
4.3.1 A capa/contracapa.....	128
4.3.2 A epígrafe e a apresentação.....	129
4.3.4 A abertura.....	129

4.3.5	A sequência de apresentação (páginas 10 – 21).....	130
4.3.6	A sequência das páginas 22 a 69.....	133
4.3.7	A sequência das páginas 70 a 111.....	139
4.3.8	A sequência das páginas 112 a 151.....	143
4.3.9	A sequência final, das páginas 152 a 181.....	147
5 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS.....		151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		156

1 INTRODUÇÃO

Esta é uma dissertação do Curso de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, na linha de pesquisa de Arte e Design: processos, teoria e história, que teve o apoio financeiro do Ministério da Ciência e Tecnologia – MCT, através de bolsa de estudo concedida pelo Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.

A pesquisa investiga as aproximações entre os campos da arte e do design (particularmente o design editorial) como manifestações visuais construtoras de imagens na contemporaneidade, com ênfase nas táticas construtivas e pontos de contato entre processos criativos, através de um livro de artista produzido pelo autor da dissertação, uma obra que explora as possibilidades comunicativas de uma narrativa que se coloca na fronteira entre a arte e o design editorial.

São as relações que se estabelecem entre diferentes conceitos, teorias e reflexões que dão norte tanto a construção do livro quanto à investigação sobre convergência no estudo. Com o aporte teórico da pesquisa, procuramos construir um entendimento específico sobre a produção e a fruição de imagens, especialmente em nossa sociedade pós-industrial, onde tudo é produto para ser consumido e descartado por cidadãos que desempenham e performam múltiplas subjetividades.

O tempo em que vivemos e no qual essa dissertação ganha forma, é uma época surpreendente por seu tráfego de códigos e pela constante mudança nos termos de adequação ao propósito (CARDOSO, 2013) dos objetos, das obras de arte, das estruturas arquitetônicas, das peças publicitárias ou dos traçados urbanos. A funcionalidade modernista é história e herança, assim como a contestação àquela funcionalidade pelo pós-moderno, que hoje também é história e herança. O contemporâneo herda as conquistas e a reflexão sobre essas conquistas, acrescentando à elas as suas próprias, porque as nossas ferramentas, e o uso que fazemos delas, nos fazem. (FLUSSER, 2015)

O tráfego, a reinterpretação e a abordagem pessoal são da natureza de nosso tempo, no qual todo o herdado foi consumido para viabilizar o presente, incluindo

nesse processo de consumo e resignificação, tanto a desmaterialização da obra de arte, há mais de meio século (CHANDLER; LIPPARD, 2013), quanto a ideia de design como campo restrito ao cálculo e a razão absolutas, em período posterior. (POYNOR, 2010)

Além disso, o contemporâneo presencia mudanças provocadas pela tecnologia com deslocamentos de sensibilidades que alteram continuamente o significado da forma visual. No design, a pluralidade de expressões gráficas no cenário posterior ao pós-modernismo do final do século XX resulta em um novo olhar sobre os ideais modernistas, ou uma revisão de seus fundamentos, depois dos excessos do pós-moderno. A crítica do campo menciona a hipermodernidade num “ambiente globalizado, onde tudo acontece simultaneamente” (BOMENY, 2012, p. 156) e aonde as regras, embora reconhecidas, podem ser seguidas ou não, a depender tanto da direção que se pretende para o projeto, quanto da abordagem pessoal que o designer possa imprimir a ele.

A arte contemporânea, por sua vez, está imersa numa sociedade profundamente estetizada e conectada por diversas redes de significação e valoração de imagens e objetos, num ambiente de trocas em que a atividade artística é “[...] talvez a única que convém perfeitamente à circulação de informações sem conteúdos específicos – capaz de, por isso mesmo, assegurar o funcionamento das redes em seu aspecto exclusivo de redes”, (CAUQUELIN, 2005, p. 164-165) um regime de produção e consumo de obras e mensagens em constante modificação e em espaços completamente diferentes daqueles reservados ao seu consumo na época moderna. A sensibilidade marcada pela multiplicidade de expressões e a contaminação entre linguagens no tempo contemporâneo (BOURRIAUD, 2009; BOMENY, 2012) são o contexto no qual se instala a ideia dessa pesquisa.

No foco da investigação existem duas questões que se relacionam: quais táticas formadoras são partilháveis entre as estratégias projetuais do design e os processos criativos da arte contemporânea; como essas ações partilháveis podem convergir na produção de um livro de artista feito por um designer autor.

Nos desdobramentos derivados dessa investigação criou-se a possibilidade de

entender melhor em que termos estruturam-se as relações de vizinhança ente a arte e o design contemporâneos e quais trocas a fronteira ente eles permite, supondo que ambos os campos, embora tenham definidas suas áreas de atuação, possam, por questões de proximidade, contaminar-se mutuamente.

Para tanto, se fez necessário realizar uma revisão bibliográfica nos campos da arte e do design, com foco na evolução de ambas as áreas e nas situações de convergência entre elas ao longo do período compreendido entre a revolução industrial e o final do século XX. Discutindo também a construção de imagens na contemporaneidade, notadamente as chamadas imagens técnicas, a construção de imagem da cidade e ainda a construção de sentido a partir da articulação entre texto e imagem, como no design editorial. Este percurso permitiu uma reflexão sobre as áreas de contato entre os campos e como se estruturam os limites de cada um no contexto múltiplo da contemporaneidade.

Esta pesquisa dá continuidade a um processo que começou como investigação sobre imagem fotográfica e design experimental, durante especialização em design editorial feita pelo autor, que à época utilizava conceitos do design pós-moderno, como ruído sujeira e polifonia, na construção de um livro em que o designer-autor tivesse total controle sobre o produto final. (POYNOR, 2009)

Foi a experiência e o contato com os postulados do pós-moderno no design que instigaram investigações sobre relações possíveis entre os campos da arte e do design na contemporaneidade. Embora os postulados pós-modernos no design tenham sido repensados ainda na virada do milênio, seu legado de incertezas e de multiplicidade permanece. A partir dessa ponte conceitual, o então projeto de pesquisa intentou explorar as ligações entre processo projetual em design e processo criativo em arte, para que, dessa troca entre saberes, pudesse contribuir com a expansão de possibilidades expressivas e a investigação de narrativas em ambos os campos.

Portanto, a dissertação defende o uso de estratégias projetuais que incluam elementos em geral rejeitados pelo funcionalismo modernista, como o acaso, a

emoção e a subjetividade do autor e também a noção de ação formativa (PAREYSON, 1993). Entende ainda a obra de arte como monumento e defende a ideia de vizinhança entre conceitos como articulada por Deleuze e Guatarri (1997). Essa ideia de vizinhança, que postula a exoconsistência de todo conceito e sua capacidade de ligar-se a outros, é importante para o estudo, porque permitiu estabelecer conexões entre diferentes campos do conhecimento, para além dos da arte e do design.

Foram os encontros entre esses campos, num ambiente de fronteiras fluídas, que propiciaram o diálogo com a filosofia, a estética, a fotografia, a sociologia e que tornaram o caminho investigativo dessa dissertação mais diverso, abrangente e polifônico, como é o próprio tempo contemporâneo no qual ela está inserida. A pesquisa defende ainda que as conexões de situações criativas e as respostas metodológicas de ambos os campos guardam semelhanças entre si, para além das barreiras de nomenclatura ou de tradição de análise.

Na construção da obra e na reflexão sobre ela, o estudo se enquadra na categoria de pesquisa através do design ou pesquisa de ação, como entende Beat Schneider (2010), quando explica que esta abordagem designa “o desenvolvimento planejado, criativo e sistemático de visualizações [...] o resultado do desenvolvimento através do design são produtos materiais e imateriais (conceitos etc.)”. (SCHNEIDER, 2010, p. 274) Esse resultado produz novos conhecimentos visuais e é considerado científico quando “o processo de desenvolvimento e seus resultados, bem como as novas descobertas, são formulados de forma verificável” (SCHNEIDER, p. 274).

Este trabalho segue também a orientação para a pesquisa em arte definida pelo pesquisador Silvio Zamboni (ZAMBONI, 2006), que tem como base a noção de ordem generativa: “Ligada a processos de trabalho em que a criatividade exerce papel importante, como é o caso das pesquisas em arte e em ciência”. (ZAMBONI, 2006, p. 53) Há ainda especificidades na modalidade, como o conceito de expectativa: “mais relacionada com o processo de trabalho que com a teoria que fundamenta a obra do artista” (ZAMBONI, 2006, p. 53) e com o entendimento de um

processo de trabalho que não é linear mas “de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade”. (ZAMBONI, 2006, p. 67)

Um método comum tanto para a construção teórica da pesquisa, quanto para a produção do livro foi o de revisão bibliográfica, que deu o alicerce teórico-metodológico para as reflexões sobre as fronteiras entre os campos e para as sutilezas de pensamento e formação do livro *O que há aqui*¹, fruto desta dissertação. Por fim, particularmente durante a construção do livro, está o método autobiográfico, por sua capacidade de articular conteúdos pessoais com reflexões mais ligadas a campos que “partem da possibilidade de um conhecimento que não se dá pela consciência, pela razão, privilegiando as emoções, o *insight*, a intuição, o mito, a arte”. (WANNER, 2006, p. 54)

Em seu segundo capítulo, este estudo apresenta a tríade de autores e de conceitos que determinaram o caminho da pesquisa e estabeleceram seu eixo teórico. Da dupla de pensadores Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1997) temos a própria ideia de conceito na filosofia e seus desdobramentos, além do conceito de afectos e perceptos, como sendo o plano de produção de conhecimento exclusivo da arte e a noção da obra de arte como monumento; de Luigi Pareyson (1993), o entendimento dos processos que envolvem a criação artística a partir da teoria da formatividade e, de Suely Rolnik (2016) a noção do artista como cartógrafo sentimental.

A partir das articulações entre esses três pensamentos, foi possível estabelecer o local de onde a dissertação observou e investigou fenômenos como a convergência de processos, a ação criadora em artes visuais e design e a dinâmica da construção do livro. A partir da mesma tríade, estabeleceu-se a ligação com outros autores e disciplinas, essenciais para o desenvolvimento das ideias contidas no capítulo.

A articulação do pensamento dos três autores citados e suas conexões com outros pensamentos também está presente no terceiro capítulo, que investiga a

1 O livro *O que há aqui* está disponível no endereço eletrônico https://issuu.com/gilmacieli/docs/livro_versao_dez_para_issuu

convergência entre arte e design a partir de um olhar sobre os acontecimentos históricos que marcaram tanto o desenvolvimento da arte e do design no Ocidente, quanto as relações de aproximação e afastamento entre eles, desde o advento da Revolução Industrial até o final do Século XX.

Essa revisão histórica, embora extensa, foi fundamental para o entendimento do contexto contemporâneo e para as reflexões do autor sobre a condição dos campos na atualidade. Foi a partir da revisão que as ponderações da pesquisa foram feitas no final do capítulo, constituindo-se em bagagem teórica e histórica que impactou tanto a produção do livro de artista quanto a reflexão sobre ele no capítulo quatro.

O quarto capítulo apresenta o pensamento que fundamenta a produção do livro, além da descrição tanto das técnicas usadas, quanto das táticas de criação de visualidade comuns à arte e ao design que estão presentes na obra. O livro é formado por três camadas de informação: a primeira camada é a de fotografias autorias feitas para o livro nas ruas do bairro da Barra, em Salvador (BA) entre os anos de 2014 e 2018, intitulada *#meumar_marécheia* e publicada na rede social *Instagram*². As fotos registram pessoas, flagrantes de situações, arquitetura, urbanismo, trabalho e lazer nas ruas, a geografia da cidade e o uso que fazemos dela. A segunda camada é composta por diferentes sinais e formas gráficas, como pictogramas de ação, de navegação e mapas, da rede social *Instagram* e do site *Google Maps*. A terceira camada é composta pelo conteúdo de caixas de diálogo de três softwares da Suíte Adobe³ para desenho e edição de imagem e de texto: o *Adobe Illustrator*, o *Adobe Photoshop* e o *Adobe Indesign*.

Suas camadas são a metáfora de nossa condição enquanto sujeitos atravessando a existência numa contemporaneidade globalizada e tecnológica; atravessados pelas diversas facetas do espetáculo que a mercadoria produz e reinventa. São também metáfora para a fronteira entre arte contemporânea e design que, acredita esta dissertação, pode ser indistinguível, se assim desejamos. E é também sobre o que

2 *Instagram* é uma rede social para compartilhamento de fotos e vídeos, criada em julho de 2010.

3 A suíte Adobe é um conjunto de softwares desenvolvidos pela Adobe Systems para uso em design gráfico, desenvolvimento web e edição de vídeo.

podemos criar a partir dessa possibilidade de indistinção.

Nas considerações transitórias discute-se as transformações pelas quais passou a pesquisa em decorrência do contato com novas abordagens teóricas sobre os campos da arte e do design, como essas transformações modificaram tanto o pensamento do artista-pesquisador, quanto o do cartógrafo e o do designer. Também pontua seu entendimento do que seja a possibilidade de convergir estratégias e táticas construtivas da arte contemporânea e do design editorial na construção de um livro de artista de um designer autor.

2 CONCEITOS EM RELAÇÃO DE VIZINHANÇA

Alguns autores e ideias têm mais presença ao longo deste capítulo e nos seguintes, seja pela importância de seus conceitos para esta dissertação; seja pela relação que estabelecem com outros autores. Este diálogo possibilita reflexões sobre a visualidade e suas estruturas constituintes, que na contemporaneidade se apresenta marcadas por diversos pólos de emissão de mensagens e variadas intenções comunicativas, produzidas por diferentes táticas para materialização de sensações e construção de narrativas. Distintos campos do saber convergem na intenção de construir uma investigação que possa contribuir para as discussões sobre a produção visual, particularmente sobre imagem, obra de arte e design editorial em nosso tempo.

2.2 Uma definição de conceito e três relações de vizinhança

Para fins de delimitação dos caminhos teóricos que esta dissertação percorre, das particularidades da articulação entre arte e design que ela investiga e de sua vizinhança com o campo da filosofia, a primeira definição é a do próprio termo conceito, que aqui corresponde àquele defendido pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri, no livro *O que é a filosofia* (1992), no qual os autores entendem o termo como um ajuntamento de componentes em conexão, tanto interiormente, dentro do próprio conceito (endoconsistência) que nunca é criado a partir de nada, quanto em relação de vizinhança com outros conceitos (exoconsistência), com os quais estabelece pontes. Representa um ajuntamento de partes variáveis, fragmentos que serão condensados em uma ideia que se articulará com outras partes, condensadas em outra ideia, todo conceito é assim relativo e absoluto (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 29 e 30):

Relativo aos seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano a partir do qual se delimita, aos problemas que se supõe deva resolver, mas absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa sobre o plano, pelas condições que impõe ao problema. É absoluto como todo, mas relativo enquanto fragmentário.

Uma consistência que é adaptativa e permeável e que contorna sem delimitar fronteiras, mas estabelecendo pontes de vizinhança. Ela é importante para se pensar, tanto as particularidades do processo de criação em geral e da operação artística em particular, quanto as relações entre arte e design como manifestações da visualidade contemporânea. Em decorrência de sua natureza relacional, de todo fragmentário, mas passível de condensar-se articulando as contaminações que cada campo produz no outro, estabelece colaboração entre diferentes disciplinas e seus saberes específicos. Conceitos e reflexões sobre a imagem na contemporaneidade se avizinham e se complementam na investigação sobre as possíveis convergências de narrativas no campo da arte e no campo do design.

Sobre essa vizinhança entre saberes, a dupla de filósofos estabelece uma distinção entre filosofia e arte (DELEUZE; GUATARRI, 1992) segundo a qual, os campos têm diferentes maneiras de lidar com a linguagem que: “[...] não definem a diferença entre as disciplinas sem constituir também seus cruzamentos perpétuos.” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 33) A filosofia produz *conceitos* enquanto a arte produz *afectos* e *perceptos*. São duas formas diferentes de pensar e perceber o mundo, no sentido de interpretá-lo. A elas junta-se a terceira forma de pensamento, que é a da ciência, e que produz *prospectos*, ou modelos.

Estas três formas de pensamento são passíveis de cruzamentos, são próximas. Cada uma com sua múltipla e particular endoconsistência, mas também com pontes específicas, determinadas por sua exoconsistência, com as quais estabelecem ligações com seus vizinhos. Conceitos, funções e sensações se atravessam, são independentes e específicos, mas permeáveis.

A maneira de pensar o mundo, na arte, é constituída pelo que os autores chamam de monumento: um bloco de sensações, de *afectos* e *perceptos* (DELEUZE; GUATARRI, 1992), que o fazer artístico produz e a obra de arte encarna, com tinta, som, gesto, palavra, luz e tantos outros materiais e suportes. Para os autores:

Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são

atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 193 e 194)

O que se desprende da obra de arte é mais que o percebido no mundo pelo artista e apresentado por ele como imagem, palavra, gesto ou som, para produzir um afeto, uma sensação ou uma ideia. Isto porque o que se apresenta é sempre também o *percepto* e o *afecto* inerentes ao material, sua carnatura, a substância da qual ele emerge.

O monumento existe para além de nossa percepção e independente de nós, que o percebemos: “Porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”. (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p.194) Este ser que surge a partir dos materiais e através da operação artística, projeta *afectos* imaginados pelo artista, sentimentos e sensações que ele desvela, dá à luz, inaugura no mundo. E que, corporificado, existe para manter-se a si mesmo, durante o tempo que dure seu material, como testemunho do que o seu criador viu. E o artista assim age porque:

Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas [...] trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto. (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 202)

Liberar a vida e oferecê-la como obra de arte que acrescenta novos *afectos* e *perceptos*, a partir do mundo que o cerca e dos materiais usados. Os blocos de sensações que o artista cria passam a existir para além dele e estabelecem outras relações com a realidade de seu tempo. Um bloco de sensações que nasce a partir de uma relação com outro bloco de sensações e irá produzir novos blocos de sensações.

O monumento causa esse efeito porque todo bloco de sensações construído entre *afectos* e *perceptos* altera os *afectos* e *perceptos* que tínhamos sobre um lugar, uma ideia, uma sensação; porque a arte “desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social”, (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 232), dando à luz novas formas de pensar, de perceber e de estar na realidade que nos cerca. Essa sensação transformada abre-se para interpretações e subjetivações que ultrapassam o próprio artista e ecoam no outro.

À ideia de um modo de pensar a vida a partir de *afectos* e *perceptos* que integram o fazer artístico e de um saber composto por esse monumento de sensações, avizinha-se à teoria da formatividade, que analisa o processo da construção da obra de arte também como acontecimento relacional, como um todo formado por partes em processo, fazendo considerações importantes sobre a relação entre o artista e sua matéria e entendendo a operação criativa como transcendente às divisões entre arte e design.

Formulada pelo filósofo Luigi Pareyson, a formatividade define sua compreensão da disciplina estética enquanto análise de uma experiência que é: “estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte” (PAREYSON, 1993, p.11) e a ação de *formar* como *fazer*, enquanto processo que envolve inventar o modo de fazer ao tempo que produz seu conteúdo.

A ação de fazer inventando um modo é, para o autor, anterior ao modo de criar em arte porque está presente em qualquer atividade humana. Assim, o filósofo distingue as intenções do que ele chama de *operação*, tanto na filosofia, quanto na arte e na ciência. Cada uma delas com uma maneria particular de formar inventando ou inventar formando (PAREYSON, 1993 p.24): “Toda operação humana é sempre ou especulativa, ou prática ou formativa mas, seja qual for sua especificação é sempre ao mesmo tempo tanto pensamento, como moralidade e formatividade”. Este pensamento guarda semelhanças com a dinâmica de separação relacional estabelecida pela dupla Deleuze e Guatarri, quando define as posições independentes porém passíveis de complementariedade entre *conceito* (filosofia),

prospecto (ciência) e *afecto* e *percepto* (arte).

Para Pareyson (1993), as operações estão também sempre em relação, com uma delas destacando-se em relação às outras, portanto: “não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir”. (PAREYSON, 1993, p.24) A ideia da formatividade é a dessa dinâmica de ações que acontecem simultaneamente, com subordinações entre as operações, em todos os campos da criação humana.

Formar é ainda tanto executar, quanto encontrar um modo para esta execução e ao que ela serve. Neste contexto há a situação específica da operação artística enquanto processo duplo de invenção/produção, que acontece:

não para realizar obras especulativas ou práticas ou seja lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: a arte é pura formatividade. (PAREYSON, 1993, p.24)

A ação formativa na arte, diferente de nos outros campos, deseja apenas fazer-se. Um gesto, uma imagem, um som que produz a si mesmo, através da espiritualidade do artista e de sua relação com a matéria escolhida. Toda forma final, toda obra acabada, guarda em si e é, ela mesma, testemunho e prova de seu processo de formação.

Toda forma formada é também uma forma formante, resultado das preferências e rejeições do artista criador, seus caminhos e tentativas tanto com a ideia que teve, quanto em sua relação com a matéria utilizada para dar forma a essa ideia. Num pensamento próximo ao do monumento em Deleuze e Guatarri (1992), a obra de arte pareysoniana existe por si e para si, enquanto forma em processo que, na operação artística, quer apenas criar-se.

Mas isso não significa que o artista é apenas um expectador ou um mero executor daquilo que deseja a obra, porque “a obra se faz por si mesma, e no entanto é o artista que a faz”. (PAREYSON, 1993, p.78) O que significa descrever um

movimento operativo que o autor chama de unívoco e que consiste num duplo processo que vai materializando a ideia da obra através das escolhas do artista e de sua ação sobre a matéria escolhida, e de como essa matéria responde à ação do artista.

Como toda operação humana é formativa, as técnicas e os códigos normativos são também modos de fazer, só que já inventados (PAREYSON, 1993). Nesses casos, a dinâmica formativa ocorre a partir deles. Esse é um ponto importante da teoria para as relações entre arte e design, porque coloca o campo das chamadas artes e ofícios, das normas de projeto e das mensagens funcionais do design editorial, também na esfera da formatividade:

O critério de sucesso nas operações não artísticas é pois a presença de uma legalidade ou finalidade específica, que com sua intervenção confere o caráter de regra a uma possibilidade inventada, sem com isso suprimir a necessidade do tentar ou eliminar a possibilidade de inventar. (PAREYSON, 1993, p.63)

A ação formativa transcende a separação entre os campos porque, mesmo com regras e função final, a formatividade opera no sentido de conseguir o melhor resultado final de acordo com o que se deseja criar. Embora não subordinado ao critério da forma que quer apenas produzir-se a si mesma, a presença do impulso criador da formatividade existe também nas chamadas artes aplicadas, que se desenvolvem a partir de métodos e regras anteriores, já que “qualquer projeto é ensaiado e posto a prova pela própria realização e execução, a única que é capaz de verificar-lhe e ratificar-lhe a validade operativa”. (PAREYSON, 1993, p. 64) A operação formativa coloca-se então como um estágio anterior a qualquer divisão de campo no que toca a construção de obras, sejam elas de arte ou de comunicação visual. Este processo inclui um outro conceito importante, o de *insight*, que:

[...] absorve em uma intencional formatividade toda a vida espiritual e se torna uma central de energia, um modo de ver formando e observar construindo que converte em insights ou intuições os menores incidentes e entra em ato à mínima ocasião, de sorte que o artista encontra diante de si, como semente a desenvolver, aquele

mesmo insight que ele mesmo não apenas aguardou, mas produziu, não só evocou, mas construiu, não apenas preparou em sua qualidade, mas chegou a instituir em sua independência. (PAREYSON, 1993, p.81)

Neste estudo porém, adota-se o entendimento do pesquisador Fábio Gatti sobre a importância de manter o termo *spunto*⁴, que o tradutor de Pareyson (1993) traduz como *insight*, dado o significado de fenômeno processual que o termo em italiano possui. O *spunto* é então um estado mental de atenção específica, também uma maneira de estar no mundo e um fenômeno que durante todo o processo de formação da obra “existe e não existe, concomitantemente”. (GATTI, 2017, p.26)

Sendo assim, a obra se faz através dos *affectos* daquele que a produz em relação com os *perceptos* particulares ao seu material. As relações de *affectos* e *perceptos* que originam o *ser de sensações* de Deleuze e Guatarri e a ideia de ação formativa da teoria da formatividade se complementam nesta dissertação, tanto por tratarem, no geral, da criação da obra de arte, quanto por estabelecerem princípios fundamentais para o entendimento do ato criativo que vão além das separações entre os campos.

Há ainda um terceiro grupo de conceitos, fundamentais tanto para a construção do livro de artista, quanto para as reflexões decorrentes dele nesta pesquisa. Apresentados pela socióloga e filósofa Suely Rolnik (2016), se estabelecem a partir da ideia de cartografia e da figura do cartógrafo. Para a autora, o cartógrafo tem a tarefa de:

dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. (ROLNIK, 2016, p.26)

4 Entre os significados do termo *spunto* em italiano estão a ideia de princípio e inspiração, que Gatti articula com outros conceitos de Pareyson para defender o entendimento de que *spunto*, dentro da teoria da formatividade é mais que um elemento externo que desencadeia o processo formativo. Pelo contrário, sua ação “[...] se oferece como pressentimento, ao mesmo tempo em que guia e orienta a descoberta inscrita no formar, pois ele oferece ao processo de formação da obra, simultaneamente, a *forma formante* e a *forma formada*, ou seja, a obra como pressentimento e a obra acabada”. (GATTI, 2017, P.26)

O cartógrafo, rodeado pela vida, absorve estímulos e sensações, para efetuar a liberação e potencialização do desejo, que a autora entende como “ [...] *processo de produção* de universos psicossociais; o próprio movimento de produção desses universos”. (ROLNIK, 2016, p.26) Porque desejo não é falta, é vontade e potência, possibilidade de vir a realizar-se. É possibilidade de diálogo com os afetos que o mundo nos oferece através de seus *perceptos* e que conseguimos captar e exprimir através de nossos próprios afectos e perceptos.

O processo descrito por Rolnik (2016), envolve três movimentos simultâneos: o primeiro movimento é o de encontro de corpos, que podem ser humanos ou não, porque podem ser sonoros, ou linguísticos ou táteis, e que geram afetos; o segundo é o das simulações que estes corpos constroem em seu encontro, para que possam se afetar e, por fim, o terceiro, é o território existencial criado por essa relação. Esses três movimentos do desejo estão em contínua permuta porque:

Não há simulação (2º movimento) que não implique, simultaneamente, por um lado atração ou repulsa de corpos gerando afetos (1º movimento) e, por outro, formação de territórios. Assim como não há território (3º movimento) que não seja trabalhando por desterritorializações, operadas por afetos que lhe escapam, nascidos do encontro com outros corpos ou com os mesmos corpos que se tornaram outros: linhas de fuga (1º movimento) que não tentem simular (2º movimento) e agenciar matérias para constituição de território (3º movimento) a ponto de nem dar para dizer quem vem primeiro. (ROLNIK, 2016, p.52)

Afeto, simulação e criação de sentido para exprimir o mundo, através do desejo e em decorrência dele. Um estado mental que o cartógrafo encarna enquanto produz subjetividade, enquanto devora os fluxos e os faz retornar sob várias formas, inclusive a da obra de arte, através de *afectos* e *perceptos*. Esta subjetividade, por sua vez, provocará novos afetos, simulações e constituição de sentidos.

Um processo dinâmico que não revela o mundo, mas antes “ [...] procura captar o estado das coisas, seu clima, e para eles criar sentido”. (ROLNIK, 2016, p.71) E esse sentido criado, ele mesmo também uma simulação, algo materializado para afetar e ser afetado, pode inclusive desestabilizar o território existencial do qual foi extraído.

Assim o cartógrafo em sua ação formativa, devora e repõe, sempre buscando apreender:

o movimento que surge da **tensão fecunda** entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, estancando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido. (ROLNIK, 2016, p. 67)

Construir representações que desestabilizam ou dão novo sentido às representações já existentes, utilizando a fotografia da cidade, que é um dos materiais que esta pesquisa utiliza e explora, implica entender a dinâmica entre afeto, simulação e criação, presente no conceito de cartografia, e aquilo que põe em movimento essa dinâmica. Para Rolnik, há o corpo vibrátil e seu olho vibrátil que enxerga para além da realidade mapeada e territorializada pelas leis, pelo Estado e pelos modos de viver estruturados e estruturantes da sociedade capitalista contemporânea.

Este corpo/olho, pode captar regiões: “[...] feitas da latitude dos corpos que você for encontrando: *corpos humanos, animais, sonoros... Corpo de uma ideia, de uma língua, de uma coletividade [...]*”. (ROLNIK, 2016, p.39) Com o corpo/olho o cartógrafo devora e transvalora a realidade que o cerca, reinventa linguagens, artifícios para contato entre *afectos* e *perceptos*, para propor novas subjetivações na organização social e na cultura.

E se a cartografia se propõe a desvelar e construir obra de comunicação ou de arte, ela se dá sempre entre *afectos* e *perceptos* de uma *forma formada* que guarda em si seu processo de formação, pela ação da operação artística, e através do cartógrafo criador de novos desejos, novos *seres de sensação*. A arte como pensamento através de *afectos* e *perceptos*, a operação artística como dinâmica de forma formante e a ação de cartografar como estado mental que devora e produz novas subjetividades são os três conceitos-base desta pesquisa. Estabelecem pontos entre si, e trocas, embora mantenham-se íntegros em sua endoconsistência.

Dessa vizinhança teórica, que é o plano geral da pesquisa, acercam-se outros conceitos e teorias, mais específicos, que particularizam ações, refletem sobre materiais, enriquecem diálogos entre campos e esclarecem estratégias operativas. Sempre tendo em vista a investigação sobre a construção de visualidades contemporâneas e a possível convergência entre os campos da arte e do design.

2.3 Imagem, pensamento e suas multiplicidades

Em sua tese de doutorado intitulada *Modas, arquiteturas e cidades: Interfaces, conexões e interferências*, a professora e pesquisadora Márcia Maria Couto Mello (2010), comenta alguns conceitos ligados à construção da imagem. Entre eles há a definição de imaginação, defendida pela psicanalista francesa Jeanne Bernis (MELLO, 2010) como um processo dinâmico entre a percepção sensorial do mundo e sua relação com nossa memória, capaz de produzir novas sensações, imagens e sentimentos. A lembrança da forma, presente no momento em que se imagina uma forma, a lembrança da cor presente no momento em que se concebe uma relação entre cores, uma frase de texto, um novo som, um gesto que é também memória de outros gestos. Processos mentais formados por sensações e memórias formatam o que recordamos a partir da experiência.

Ato mental que é produto de processos relacionais, em nível consciente ou inconsciente: “a imagem é a simples representação de uma impressão, lembrança ou recordação. Aquilo que evoca uma determinada coisa, por ter com ela semelhança ou relação simbólica”. (MELLO, 2010, p.59) O termo evocar, aqui, tem o sentido de chamar para que apareça, lembrar e, principalmente, reproduzir com a imaginação. Tanto lembrar algo quanto criar algo a partir dos estímulos do ambiente e da memória. Mais uma vez, entre *affectos* e *perceptos*, o desejo como potência atua formativamente.

Nessa dinâmica, variáveis culturais, espaciais e psicológicas também influem sobre a apreensão do que nos cerca e a materialização de novas formas e sentidos, através da imaginação. Um fenômeno formado por dois segmentos, a saber: “[...] o

olhar (o autor, sua subjetividade, sua intenção) e a linguagem (reflexo do tempo, do espaço, da cultura)". (MELLO, 2010, p.59) Nossa relação com imagens é assim formada por esta estrutura dupla, que é ao mesmo tempo soma e reflexo da experiência de viver, formada pela memória enquanto processo subjetivo pessoal, e pela cultura, como código partilhado.

Especificamente na contemporaneidade, habitamos um tempo de lugares sobrecarregados por códigos visuais, indicações, contextos de fruição de imagens e de objetos (estes também transformados em imagens ao nosso redor), que nossos sentidos captam, tanto na materialidade do mundo de concreto armado, quanto no ambiente luminoso e volátil formado pelos *pixels* da rede mundial de computadores.

Entendendo a imagem como uma construção social e temporal, mas também subjetiva, investiga-se aqui uma possível desconstrução deste processo, para produzir análises ligadas ao foco deste estudo, que entende a construção de imagens como decorrente da subjetividade pessoal, numa relação entre *affectos* e *perceptos*, que cria a partir de uma operatividade formativa (forma formante).

Também investigando o processo de formação da imagem, em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2014), a partir de conceitos do filósofo alemão Walter Benjamin, apresenta o duplo sentido que constitui uma imagem e que, de acordo com o francês, articula os elementos de materialidade desta imagem (como a ótica), com os sentidos subjetivos ou significantes, descritos como semióticos.

A relação entre estes dois pólos promove o que ele descreve como *dupla distância*, da qual podem emergir sentidos, eles mesmos em constante relação. Para Didi-Huberman (2014. p.170), "a relação dessas duas distâncias já desdobradas [...] constitui na imagem – que não é pura sensorialidade nem pura memoração – exatamente o que devemos chamar de sua aura". Essa imagem, que é matéria mas também memória de seu produtor e daquele que irá fruí-la, é sempre algo aberto ao infinito de interpretação ou àquilo que é *affecto* a partir de um *percepto* materializado, uma sensação que instaura um novo território existencial, e passa a existir em processo de constante expansão de sentido na sua relação com o outro.

O sentido é sempre múltiplo porque entre os pontos extremos dessa materialidade e recepção, existirá um espaço instável, que se estabelece como relação dialética entre matéria e memória, entre o observador e o que é observado. Didi-Huberman (2014, p.77) considera que:

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia, num certo momento, julgar-se o detentor.

Nesse *entre* teríamos o encontro da substância do que é observado com algo no observador, mesmo que o próprio observador desconheça. E que repousa em algum lugar na névoa de que fala o autor. Dito de outra maneira: “É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 77) Se transportada para o contexto da visualidade atual, é possível pensar que sentidos essa *dupla distância* pode oferecer tanto à construção e fruição da obra de arte, quanto à convergência entre arte e design numa sociedade de consumo de massa fortemente estetizada e com um sistema de imagens em constante permuta de lugares de apreciação. Territórios existenciais em contante reterritorialização, resignificando afetos.

Tanto da *dupla distância* defendida por Didi-Huberman (2014), apoiada num espaço *entre* matéria e memória pessoal, quanto na *estrutura dupla* citada por Mello (2010) e formada por memória pessoal e cultura, emerge um espaço de significação que é sensação em nossa relação com as imagens. Considerando que as imagens são *seres de sensação*, independentes do estado daqueles que as experimentam, temos uma forma que está além da matéria e do sentido, com vida própria. Um composto que instaura uma sensação nova e a partir de sua força interna, cria uma realidade.

A propósito do pensamento que produz duplos da imagem, de sua rede de articulação e de seus processos de significação e subjetividade, há uma articulação de dois conceitos do filósofo Vilém Flusser (2015), que é importante para entender a pesquisa sobre imagem contemporânea deste trabalho – que parte de

um livro de artista com imagens que estão entre o fotográfico (imagens técnicas) e o gráfico (sistema de signos).

No ensaio *Linha e superfície*, do livro *O mundo codificado* (2015), Flusser defende a existência de dois tipos de construções mentais: o pensamento-em-linha e o pensamento-em-superfície. O primeiro sendo aquele que se estrutura a partir da escrita alfabética, quando “as linhas escritas passaram a envolver o homem de modo a lhe exigir explicações. Estava claro: essas linhas representavam o mundo tridimensional em que vivemos, agimos e sofremos”. (FLUSSER, 2015, p.102) Um tipo de construção baseada em símbolos e signos, sintetizada, uma simulação que estabelece contato. Que articula sequências e que, em linha, representa o mundo ao projetá-lo, “na forma de um processo”. (FLUSSER, 2015, p.103) Processo que se materializa na articulação entre pontos da linha, um após o outro.

Lemos da esquerda para a direita, em linhas horizontais, de cima para baixo, como no Ocidente, mas também é possível ler da direita para a esquerda, em linhas verticais, de cima para baixo, como no Oriente. Mas sempre num sentido, com a intenção de chegar a um fim e para chegar ao fim desse pensamento é preciso seguir ao longo das linhas. Assim as linhas impõem ao pensamento, uma “estrutura específica na medida em que representam o mundo por meio dos significados de uma sequência de pontos. Isso implica um estar-no-mundo 'histórico' para aqueles que escrevem e lêem esses escritos”. (FLUSSER, 2015, p.110) O pensamento-em-linha formata uma maneira linear, seqüencial e histórica de investigar e entender o mundo.

Já o pensamento-em-superfície representa o mundo através de outra estrutura. Vale destacar que Flusser (2015) qualifica como superfície tanto uma inscrição rupestre, quanto um vitral, uma página de revista ou uma tela de televisão. Tudo que se pode ler num lance de olhar e de diferentes lugares, com diferentes entradas. Captamos a sua totalidade e depois, se for o caso, analisamos e percorremos o campo de informação. Assim, a diferença entre ler uma pintura e uma linha escrita é que:

[...]precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem,

enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é então a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. A diferença é de tempo e envolve o presente, o passado e o futuro. (FLUSSER, 2015, p.105)

O pensamento-em-superfície é então pós-histórico, se pensarmos ele em oposição ao pensamento-em-linha e sua característica sequencial. Ambos se desenvolveram ao longo do tempo, mas o advento da industrialização, dos avanços tecnológicos e da cultura de massa em nossa atualidade de aparelhos eletrônicos onipresentes, provocou uma presença cada vez mais intensa do pensamento-em superfície na sociedade. Ele inclusive absorve o próprio pensamento-em-linha nas suas superfícies, criando uma nova maneira de ler o mundo e interpretá-lo, criando novos territórios existências de subjetivação, e novas possíveis maneiras de cartografá-los.

Infográficos, fotojornalismo, logomarcas, imagens publicitárias, aplicativos das redes sociais e programas televisivos interativos já testemunham essa construção mental resultante da absorção do pensamento-em-superfície pelo pensamento-em-linha e as mudanças de percepção e narrativa do mundo que ela promove. Mais que imagens produzidas no mundo que nos cerca, elas são moldadas para atuar nele e, portanto, em nossa consciência e percepção.

2.4 O sensível atravessado pelo espetáculo e seus dispositivos

Nesse sentido, nossa cultura e a forma como ela articula discursos para estabelecer e manter relações sociais é entendida pelo filósofo Guy Debord (1997) como o espetáculo. Esse espetáculo opera através das imagens, mas é anterior e mais complexo que elas, porque é discurso, construção de narrativa para a manutenção do consumo de mercadorias, sejam elas bens, ideias ou sensações: “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo”. (DEBORD, 1997, p. 30) O espetáculo simula e estabelece seu território existencial para perpetuar o consumo, base estrutural do

modo de produção capitalista. E faz isso também através das imagens que mediam as relações sociais; que criam desejos e formatam sensações.

A noção de espetáculo se assemelha e dialoga com outro conceito importante para esta dissertação, que é o conceito de dispositivo, em dois autores. O primeiro deles é o criador do conceito, o filósofo Michael Foucault, que define dispositivo como um conjunto diverso operando através de:

[...]discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1998, p. 244)

De acordo com Foucault (1998), o dispositivo é uma relação de poder e se efetua através de movimentos estratégicos que este poder estabelece para controle social, incluídos aí a produção de saber e de conhecimento. As imagens que mediam o espetáculo da mercadoria integram essa rede que o dispositivo atua e expande. Uma rede feita de discursos, ruas, anúncios; de objetos e da maneira como usamos esses objetos.

A propósito do uso de objetos e das novas relações que as redes sociais tecem e estabelecem entre seus usuários, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), atualiza a noção de dispositivo. A partir do conceito produzido por Foucault, ele investiga a própria origem do termo, ligada à teologia e às formas de moldar e governar a humanidade: “[...] os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito”. (AGAMBEN, 2009, P.38) No caso específico, o sujeito cristão, regido por leis e códigos que estão acima e além dele.

Agamben propõe uma divisão da realidade em duas classes (AGAMBEN, 2009, p. 40): “[...] de um lado, os seres vivos (ou, as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados”. Sendo que para o filósofo, o dispositivo opera para além daquela rede perpetuamente recriada pelo poder, seja ele político ou religioso. É mais vasto e complexo, correspondendo a

tudo o que “[...] tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. (AGAMBEN, 2009, p. 40) Dessa relação entre seres e dispositivos, nasce o sujeito subjetivado, porque capturado e moldado por um ou mais dispositivos contemporâneos. Entre eles a linguagem, que para o filósofo é talvez o mais antigo dos dispositivos.

Ainda valendo-se do origem religiosa do termo, Agamben (2009) propõe a ideia de profanação como fuga da captura promovida pelos dispositivos. Profanar no sentido de devolver à humanidade aquilo que, através dos dispositivos, ela transferiu para uma dimensão supra humana. A produção de imagens que transitem entre os territórios da arte contemporânea e o design, teria assim, potência para profanar dispositivos e subverter a realidade de uma sociedade atravessada por diversos desses dispositivos e suas respectivas maneiras de moldar subjetividades.

Sobre essa construção e o consumo de imagens, vale apresentar o entendimento do pesquisador Carlos José Martins (2013) que, também a partir de conceitos de Deleuze e Guatarri, entende a arte como criadora de sensações e relaciona a sensação estética com a ideia de força, entendida como um campo, um domínio de onde emergem sensações e que se materializa, por exemplo, na obra de arte. Assim:

[...] a tarefa da pintura seria tornar visíveis forças não visíveis. A música, tornar sonoras forças não sonoras. Pois, a força tem uma relação íntima com a sensação. Para que haja sensação é preciso que uma força se exerça sobre um corpo entendido como um ponto de vibração ondulatória. Em outros termos, a força é condição da sensação. Ela é desencadeadora do devir sensível nas artes. (MARTINS, 2013, p.01)

A imagem ou a obra de arte seria a representação desse visível, materialização de um jogo dialético entre o sensorial e o material, entre memórias e desejos, num movimento que, ao capturar algo, transforma o próprio ato de captura “[...] pois, quando alguém ou algo se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio”. (MARTINS, 2013, p.02) As táticas e os materiais utilizados para

fazer emergir essa obra variam e são muitos os suportes, as intenções, conscientes e inconscientes, que visibilizam o invisível, entre *afectos* e *perceptos*, através de ações formativas e entre os três movimentos do desejo, tanto mais numa contemporaneidade de suportes fluidos e diferentes demandas de narrativas no corpo social.

Uma outra contribuição sobre os mecanismos de construção da imagem neste estudo é o conceito de redes de criação na construção da obra de arte, usado para investigar as relações que o artista estabelece durante seu processo criativo, com seu entorno e memória. Como esse entorno e essa memória se interrelacionam na criação de um pensamento que é também de dinâmica relacional, de imaginação e de formatividade, tanto em arte quanto em design. Para a teórica Cecilia Salles:

[...] o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno. (SALLES, 2006, p.10-11)

É interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão já que o artista cria um sistema “[...] a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes, que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas”. (SALLES, 2006, p. 26-27) Essas relações carregam dados racionais e emocionais, que irão sintetizar uma forma ou imagem a partir de um pensamento que avalia e resignifica. Aqui cabe destacar a semelhança da ideia de criação em rede, com a teoria da formatividade, tanto pelo aspecto de modo de fazer que se inventa fazendo, quanto pela noção da forma que existe já como *spunto* e que se transforma enquanto é formada.

2.5 A imagem técnica e seu caráter subjetivo

Por ter uma considerável centralidade tanto na produção do livro de artista quanto nas reflexões sobre imagens contemporâneas feitas exclusivamente para essa pesquisa, é importante traçar algumas questões sobre a fotografia. Ela existe graças à ciência e à indústria. Em seu início, captura instantes do mundo através de processos físicos dentro de um artefato produzido pelas máquinas e imprime esses instantes através de reações químicas. Com seu advento iniciam-se transformações na “psicologia da visão, determinadas pela utilização generalizada da fotografia”. (ARGAN, 1992, p. 78) Os aparelhos de fabricar imagens a partir da luz, congelam momentos e movimentos, ampliam detalhes do mundo e tornam visíveis o que nosso olhar não consegue captar. Esse artefato-olho redefine continuamente as possibilidades do uso de nossa imaginação.

Em seu livro intitulado *Filosofia da caixa preta* (2011), Vilém Flusser apresenta o conceito de imagem técnica. Produzida por aparelhos como câmeras, microscópios, telescópios. Esse tipo de imagem nos revela o mundo de forma muito peculiar e isso porque essas imagens técnicas, diferentes de imagens tradicionais, como as da pintura que nos apresentam um mundo imaginado, possuem a aparente qualidade de capturar o mundo para nós. De seccionar o real e nos apresentá-lo, sendo facilmente decifráveis.

Mas para Flusser, elas seriam na verdade difíceis de decifrar justamente “[...] pela razão curiosa de que aparentemente não precisam ser decifradas”. (FLUSSER, 2011, p.24) Seu caráter objetivo faria com que as víssemos como um fragmento indiscutível, não subjetivo e portanto confiável, da realidade. Porém, como toda produção da subjetividade humana, a imagem técnica é também uma visão de mundo, tão repleta de sentidos e duplos sentidos entre emissor e receptor quanto qualquer outra imagem materializada por nossa sensibilidade.

O caráter subjetivo e ambíguo da imagem técnica fotográfica e sua natureza de pensamento-em-superfície interessa à esta dissertação, já que ela é também sobre um olhar assumidamente não objetivo e “fazedor” de imagens que são fruto de derivas pelo bairro da Barra. Há particularidades tanto na captura dessas imagens quanto na sua distribuição e na posterior resignificação delas no contexto do livro de

artista criado para essa dissertação.

Sobre os aspectos subjetivos de toda imagem fotográfica, o filósofo Roland Barthes, no livro intitulado *A câmara clara* (1984) apresenta dois conceitos que seriam elementos estruturais na recepção da imagem fotográfica. O primeiro deles é o *studium*, ou campo geral da imagem, aquilo que reconhecemos, que pode ser sublime ou chocante, ou indiferente para nós. Mas é cognoscível, nos afeta através da razão. O fotojornalismo teria no *studium* seu pilar de significados partilháveis, narrando através de imagens e relações comuns, partilháveis entre os receptores. Diz Barthes:

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos, pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (1984, p.45-46)

Já o outro elemento estruturante, Barthes (1984) chama de *punctum*, ou tudo aquilo que na imagem nos toca de maneira particular, pessoal e absolutamente subjetiva. No *punctum* não há cultura, mas pode haver memória pessoal. Não é o plano geral que importa ou alavanca o *punctum*, mas o detalhe e seu significado intenso, ainda que aparentemente indecifrável, para o receptor. É um afeto, uma particularidade que salta da imagem e vai ao encontro de algo em quem a olha: “[...] Dessa vez não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha e vem me trespassar”. (BARTHES, 1984, p.46) Entre a cultura e a subjetividade, abre-se uma cisão no perceber, entre o que é compreendido e o que é emocionável, mais um duplo sentido da imagem se estabelece.

Porém, a produção contemporânea de imagens técnicas avança e mistura ainda mais a natureza dessas próprias imagens e sua forma final. Os outdoors, os memes da internet, os códigos de sinalização nas vias urbanas e na infovia da internet. Lugares aqui e lugares lá, misturam-se e formam imagens híbridas, de superfícies que incorporam linhas, de imagens fotográficas e vetoriais articuladas em um

discurso. Entre *selfies*, *likes* e *emoticons* uma nova maneira de comunicar pensamentos e emoções se estabelece:

Não há paralelos no passado que nos permitam aprender o uso dos códigos tecnológicos, como eles se manifestam, por exemplo, numa explosão de cores. Mas devemos aprendê-lo, senão seremos condenados a prolongar uma existência sem sentido em um mundo que se tornou codificado pela imaginação tecnológica. (FLUSSER, 2015, P.137)

Dessa nova sensibilidade no consumo de imagens, decorrente dos avanços no campo da tecnologia e da comunicação, desenvolveu-se uma inédita multiplicação de performances sociais que, na atualidade, demandam diferentes habilidades de leitura de um indivíduo. Ou como explica Agamben: “Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação”. (2009, p.41) Tendo como foco específico o consumo de imagens e as possibilidades de subjetivação dessas superfícies expressivas, a natureza dos *affectos* que elas projetam, esta dissertação investiga que sentidos abertos, de comunicação entre subjetividades e que simulações o desejo produz para afetar o outro, a partir de uma narrativa na fronteira entre arte e design editorial, em um livro de artista estruturado por um designer-autor.

2.6 A desconstrução como projeto no livro de artista

A propósito da montagem do livro, vale destacar que esta pesquisa trabalha com proposições projetuais de design editorial bastante próximas do que ficou conhecido como design desconstrucionista, que começou a se estabelecer no cenário do campo em meados da década de 1970, na esteira da crítica pós-moderna à construção do saber e aos “pensamentos restritivos e normativistas e tendências 'totalizadoras' de todos os tipos”. (POYNOR, 2010, p.38) Como movimento, o Pós-Moderno se iniciou na crítica literária e chegou às ciências sociais, humanas e à arquitetura. Uma de suas bases é a teoria da desconstrução.

Opondo-se ao logocentrismo que, como explica a pesquisadora Ana Cláudia Gruszynsk, constitui “a base de um discurso racional que pretende dar razão e legitimar instituições estabelecidas. [...] desenvolve uma estrutura complementar entre saber (sentido, verdade e univocidade) e poder (autoridade, hierarquia, dominação e legitimação)”. (2008, p. 80) A desconstrução questiona a validade e eficácia de um discurso universal, calculado e inteligível por todos e que se pretende neutro.

Mais que isso, a cada ocorrência a desconstrução “adota um caminho específico, tomando elementos marginais, traços esquecidos, dados estranhos ou marcas heterogêneas que permitam desconstruir as constrições cristalizadas de pensamento e de poder”. (GRUSZYNSK, 2008, p. 81) Embora não pretenda negar as estruturas, a proposta é fazer com que elas funcionem de maneira diferente, desmontando-as para remontá-las com um outro aspecto. Criar outros territórios existenciais e novas formas de cartografá-los.

Particularmente no design gráfico, essa percepção traduziu-se no entendimento de que “o significado linguístico é instável e indeterminado”, (POYNOR, 2010, p. 47) portanto, não há um método correto de análise ou interpretação, além disso: “a interpretação está, conseqüentemente, mais próxima do jogo do que da análise”. (POYNOR, 2010, p. 47) Dessa maneira o design desconstrucionista promoveu um desafio às normas e “as convenções do design gráfico profissional, tanto o modernista quanto o eclético, foram deliberadamente questionadas, desestabilizadas e repudiadas”. (POYNOR, 2010, p.44) Assim, esse estudo se fundamenta em escolhas projetuais que, embora incluam cálculo e planejamento, também se abraçam o acaso, o erro, a emoção.

Aproxima-se ainda da noção de projeto como entendida pelo designer André Stolarski, em sua dissertação intitulada *Arte e design: campo minado* (2012), onde ele defende a ideia de projeto de design com feição totalmente diversa daquela defendida pelo funcionalismo modernista que dominou o área e ainda ecoa em grande parte do pensamento projetual editorial. Para o autor as noções de articulação e de ordem são uma maneira de projetar que historicamente se

confundiu com a própria noção de design, mas que é questionável:

Muitos projetos de design, contudo (sobretudo na contemporaneidade), ganham força justamente negando essas qualidades e lançando mão de outras tais como a desestabilização, a desordem, a desorganização e tantas outras. O fato é que o design não aspira naturalmente à ordem nem à organização, embora tenda a produzi-las para produzir-se [...] O que importa é que não há nada que vincule intrinsecamente o design a princípios tais como organização, ordenação, articulação e outros derivados da ordem, tais como harmonia, simetria etc. Inversamente, a presença de desordem, desorganização, desarmonia, feiúra não são capazes de retirar um projeto do âmbito do design, na medida em que a disciplina deve ser plenamente responsável pelo seu objeto. (STOLARSKI, 2012, p. 239)

E, se a desordem e a desarmonia são elementos válidos em um projeto de design, o mistério e o sentido aberto, não ordenado, também são válidos. Esse entendimento da centralidade do projeto na disciplina, aliado a uma noção mais flexível de organização interna em design, presente no pensamento de Stolarski (2012), questiona o entendimento do designer enquanto ordenador racional, submetido a uma metodologia projetual com pouca ou nenhuma variação de estratégias construtivas, ainda hoje comum no discurso sobre o campo. Para Stolarski:

Outra consequência da anterioridade do projeto à ordem é a desvinculação das noções de método, sistema e outros derivados de formas ordenadas de desenvolvimento projetual. Noutras palavras, design não implica em método, sistemas etc, embora a eles não se oponha como disciplina, sendo, ao contrário, um lugar privilegiado para pensá-los. (2012, p. 239)

A ideia de pensar sistemas e métodos diferentes dos reconhecidos pelo processo projetual histórico do design, permite experimentar outras conexões e lógicas construtivas. A arte oferece noções como a da livre associação, do acaso, da projeção (um objeto adquire significação absolutamente particular para um determinado sujeito). Instrumentos que podem potencializar a criatividade do designer se, como afirma o pesquisador Michael Chapman, (2007, p. 1581), ao citar que: “A força dinâmica dos processos criativos é situada em um campo de tensão

entre a ciência e a intuição”. Em artigo sobre processos criativos e questões de construção e aplicação do conhecimento em arte e em ciência, Chapman (2007) historia e detalha os conceitos (livre associação, acaso, projeção) que, vindos do campo psicologia e psicanálise, são usados pela arte desde o advento do modernismo.

Já Campos & Vasconcelos (2010), em artigo que apresenta relações entre arte (moderna) e design contemporâneo, destacam procedimentos usados pelo design que costumam ser próprios do processo artístico, com foco na noção de acaso, que possibilita uma constante renovação nos resultados e abre novas possibilidades, valorizando “a visão crítica e perspicaz do autor em perceber e estimar a descoberta e estimula o usuário a realizar esse mesmo exercício”. (CAMPOS; VASCONCELOS, 2010, p. 26) O uso premeditado de estímulo a impulsos inconscientes e de técnicas que trabalham com o aleatório, o difuso e o particular na construção de narrativas, pode ser um ponto de convergência entre os processos projetuais do design e da arte, se pensarmos a disciplina projeto de uma maneira mais ampla e menos submetida a sistemas de ordenação tradicionais.

Enquanto o design dialoga com intenções que estão além da clareza e da objetividade, a arte contemporânea, já há algumas décadas, vale-se de suportes outros que não a pintura e a escultura para construir seus discursos, entre eles o suporte livro. Em sua dissertação de mestrado, Eric Gomiero (2010) a partir da própria noção clássica do artefato livro, justifica seu uso como suporte poético do fazer artístico, quando afirma que todo livro é uma metáfora, “um objeto de associações e história, significados culturais e produção de valores, possibilidades espirituais e espaços poéticos, e tudo faz parte de um campo de onde deriva a identidade dos livros de artista”. (GOMIERO, 2010, p. 24) Esse campo de identidade, de limites aparentemente incertos, seria a própria essência constitutiva de uma expressão ligada a criação de novas metáforas e registros de processos no campo da arte.

A pesquisadora Edith Deyrdk (2013) fala do livro de artista como uma forma-livro, que iria além do entendimento usual que temos do artefato e sua compulsória

funcionalidade:

[...]isto é, livros que abrigam conteúdos independentemente de seu suporte, mesmo que tenham sido concebidos de modo cauteloso e sensível – seja pelos artesões, escribas e designers de todas as épocas [...] o livro de artista provoca desarranjos do livro em sua substância sintática, ruídos silenciosos que escorregam pelas folhas e superfícies provocando descontinuidades e interrupções da leitura que se desfolheia, a olhos vistos (DERDYK, 2013, p.12)

Para Derdyk (2013), o fato de o livro de artista ter conteúdos e intenções tão amplas, ao mesmo tempo que o afasta do uso tradicional do artefato, engloba em sua essência uma imensa gama de estruturas; todas as histórias, ideias, teorias e sentimentos que possam ser colocados num livro, com estratégias estruturantes diversas, “que são narrativas incontáveis, que promovem experiências de espaço e de tempo por meio de entrelaçamentos inusitados entre a palavra e a imagem”. (DERDYK, 2013, p.15) A ideia de outras experiências de espaço e tempo no livro de artista, pode ser muito fecunda para o campo do design, notadamente o editorial, por guardar um grau de inventividade narrativa do qual ele pode se valer na concepção de ritmo, do uso dos materiais, e de intenções comunicativas que não sejam apenas aquelas ligadas a mensagens diretas e objetivas.

Com a apresentação dos autores acima, está dissertação apresenta seu eixo teórico, que opera por relações de vizinhança, procurando estabelecer pontes entre disciplinas que sustentem a hipótese de uma convergência possível entre o pensamento projetual do design e o processo de criação artística na arte contemporânea, através de um livro de artista feito por um designer autor. Um registro de experimento e também uma reflexão sobre o território de fronteiras difusas em que este experimento se materializa.

3 ARTE E DESIGN: CAMPOS VIZINHOS, FRONTEIRAS COMPLEXAS

Para discutir as fronteiras entre arte e design como manifestações construtoras de subjetividade no corpo social contemporâneo e, em paralelo, refletir sobre produção e consumo de imagens e os *affectos* que elas materializam, cabe destacar alguns aspectos do processo histórico dos dois campos.

Suas aproximações, afastamentos e motivações, além da influência da economia, da filosofia e dos avanços tecnológicos nesse percurso, que foi e continua sendo constantemente atravessado por novos fluxos no território existencial; com novos *affectos* e movimentos do desejo modificando a relação entre os dois campos.

A ideia de um pensamento que molda o fazer e é moldado por ele é importante para identificar como as mudanças nas condições materiais de existência impactam as relações entre cultura, vida e criação. Flusser (2015) considera a história da humanidade como uma história da fabricação, ato que ele divide em quatro períodos: o das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e o dos aparelhos eletrônicos. O fabricar flusseriano implica tirar algo da natureza, convertê-lo, formatá-lo a dar a ele uso.

Sobre a natureza transformada, Flusser (2015) argumenta que o ato de fabricar, de dar forma ao mundo e aos objetos, também incide sobre nós e igualmente nos molda: “[...] as coisas convertidas, transformadas, ou seja, o produto fabricado, reagem à investida do homem: um sapateiro não faz unicamente sapatos de couro, mas também, por meio de sua atividade, faz de si mesmo um sapateiro”. (FLUSSER, 2015, p. 36-37)

Para ele, a história da humanidade seria uma história de relações entre a maneira como formatamos e fazemos uso daquilo que foi retirado da natureza, transformando-o com as próteses que criamos para esta finalidade (ferramentas, máquinas, aparelhos eletrônicos). A história humana é também a do sentido que damos a este uso e de como os atos de fabricar e usar igualmente nos moldam. Sendo assim,

[...] as fábricas são lugares onde sempre são produzidas novas formas de homens: primeiro, o homem-mão, depois o homem-ferramenta, em seguida, o homem-máquina e, finalmente, o homem-aparelhos-eletrônicos. Repetindo: essa é a história da humanidade. (FLUSSER, 2015, pp.36-37)

Entre o período das pinturas nas cavernas pré-históricas e o das pedras lascadas para serem pontas de lança, até as imagens vetoriais projetadas na tela do computador e a nanotecnologia, atravessamos milênios de uma aventura cada vez mais circundada e apoiada por objetos e imagens.

Cabe apresentar alguns aspectos do impacto deste contínuo processo de mudança de pensamento na arte, no design e na comunicação visual, já que esse processo constantemente modifica nossos pensamentos, e estes pensamentos, por sua vez, vão novamente modificar o mundo ao nosso redor e nossas formas de expressão.

A propósito dessa transformação, é importante salientar que a investigação do passado nos campos da arte e do design, que ocorre nesse capítulo, foi fundamental para a dissertação porque acrescentou novas conexões à sua rede de criação (SALLES, 2006) e a dinâmica de sua forma formante (PAREYSON, 1993), instaurando novos caminhos para essa pesquisa científica e uma nova forma final para o livro de artista que é fruto dela.

3.1 A nova sociedade produz novas imagens e objetos

O historiador e crítico de arte Guilherme Bueno (2007) fala de uma decisiva mudança de entendimento da função da arte com a instauração da estética como disciplina no século XVIII. No contexto de uma sociedade cada vez mais independente e secularizada, transformava-se a relação da arte com seus temas, antes marcadamente ligados a religião e ao rei.

De acordo com Bueno (2007, p.09): “Como as sensações não conduzem nem aos céus, nem ao inferno, os 'objetos de sensação' (uma relíquia, uma estátua de um santo ou de um rei) repentinamente parecem defasados e sem sentido”. A obra de arte deixa de ser um objeto do deus e do rei e liga-se à realidade da humanidade,

pois ela é objeto e instrumento para outras sensações e sentidos, outros *afectos*. Nesse processo “A estética substitui o milagre. Ou talvez, ela seja o milagre da indústria”. (BUENO, 2007, p.09)

Os termos objeto, instrumento e indústria (essa entendida como atividade de manipulação e transformação da matéria), no pensamento de Bueno (2007), são importantes para o eixo histórico do capítulo, que destaca as mudanças nos objetos de sensação tanto da arte quanto do design, com alterações nas suas intenções e na maneira como são percebidos e investigados, como as mudanças econômicas, tecnológicas e sociais possibilitam novas ações formativas na arte e no design, gerando novas subjetividades (PAREYSON, 1993).

Durante os séculos XVIII e XIX, a articulação de mudanças econômicas e tecnológicas promovida pela Revolução Industrial transformou os meios de fabricação na Europa, Alterando a maneira como o homem se relacionava com a natureza, como dela extraia a matéria-prima e como a transformava em bens. Ocorreu uma reconfiguração na relação da humanidade com a fabricação, o uso de objetos e a produção de serviços, modificando as relações de vizinhança entre arte, ciência e filosofia.

O pesquisador Rafael Cardoso (2011) destaca transformações fundamentais no processo de produção no Ocidente ao longo do século XVIII, entre elas o aumento das estruturas fabris (fábricas e oficinas), da escala de produção; bem como da serialização dos produtos, além do crescimento da “[...] divisão de tarefas com uma especialização cada vez maior de funções, inclusive na separação entre as fases de planejamento e execução”. (CARDOSO, 2011, p. 32)

O inédito grau de complexidade, articulação e especialização da industrialização contaminou a dinâmica social e definiu novos tipos de relações entre a humanidade (CARDOSO, 2011). Aconteceu um crescimento urbano sem precedentes e as cidades transformaram-se em metrópoles com grandes extensões geográficas e fluxo mais complexo.

Os habitantes daquele novo modelo de cidade deslocavam-se por uma rede intrincada de transporte, consumo e informação, com novas necessidades e novas

formas para o desejo, enquanto processo de produção de universos psicossociais (ROLNIK, 2016). O trabalho assalariado possibilitou o acesso a produtos e serviços para além dos chamados gêneros de primeira necessidade e de um modo de vida não mais restrito apenas à sobrevivência (CARDOSO, 2011).

Aquele momento histórico viu surgir, por exemplo, o conceito de lazer popular em espaços como parques, teatros, exposições e museus da cidade, além do incremento na produção de material impresso, “pois a difusão da alfabetização nos centros urbanos propiciou um verdadeiro boom do público leitor”. (CARDOSO, 2011, p.47)

Gradativamente, a Revolução Industrial alterou os paradigmas de organização econômica, social, política e cultural. Entre o declínio das guildas de artesões no século XVIII e a ascensão dos bairros industriais no século XIX, novas necessidades e uma nova sensibilidade se instalaram na cidade expandida e essas circunstâncias impactaram a produção e o consumo, tanto dos objetos produzidos pela arte, quanto daqueles produzidos pela indústria.

De acordo com o crítico e historiador da arte Giulio Carlo Argan (1992), entre os motivos que concorrem para o fim do chamado ciclo clássico na história da arte e o início do que se chama romântico ou moderno, estão as mudanças tecnológicas e seus reflexos na ordem social e política:

Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocasse a transformação das estruturas e da finalidade da arte, que constituía o ápice e o modelo da produção artesanal. (ARGAN, 1992, p.14-16)

Além do impacto das novas tecnologias e dos modos de produzir, a arte enquanto campo de saber e de exercício de sensibilidade, já reconfigurava suas intenções e seus temas desde o Renascimento.

Entretanto, o século XVIII foi determinante porque, durante o período, o campo deixou de ser uma atividade que servia à religião ou à moral de uma época, para

transformar-se em uma prática que tinha sentido e validade a partir de si mesma, de suas estratégias construtivas e de seus temas.

A arte adquiriu autonomia, deixando de ser um apanhado de modos de executar e se transformando em uma maneira de pensar sobre o que está sendo executado. O conjunto de regras se transformou em filosofia da arte, ou estética. E a arte era então pensar, e não apenas fazer de acordo com modelos e temas pré-estabelecidos.

Se existe um conceito de arte absoluta, e esse conceito não se formula como norma a ser posta em prática, mas como um modo de ser do espírito humano, é possível apenas tender para este fim ideal, mesmo sabendo que não será possível alcançá-lo, pois alcançando-o cessaria a tensão e, portanto, a própria arte. (ARGAN, 1992, pp.12)

Enquanto o espírito do classicismo buscava um belo que era ordem revelada, imutável e de intenções universalizantes, entendendo a natureza como forma dada que, portanto devia ser apenas representada e imitada, o pensamento iluminista que engendrou o romantismo, entendia o belo como juízo de valor, portanto subjetivo, particular.

É este olhar particular que percebe a natureza e a transforma através da interpretação. Sobre esta ação transformadora Argan (1992, p.17) argumenta, ampliando seu sentido, que “[...] é do pensamento iluminista que nasce a tecnologia moderna, que não obedece à natureza, mas a transforma”. O romantismo modificou a natureza, usando-a para expressar os sentimentos do artista.

A natureza e as imagens produzidas a partir dela são metáforas para os sentimentos e a condição humana. A pintura não mais se limitou à fábulas e aos deuses como no quadro de Jacques-Louis David (figura 1) e passou a pintar o corriqueiro do entorno do artista, como mares revoltos, campos varridos pelo vento, céus com nuvens, repletos de esplendor e solidão, como na tela de Willian Turner (figura 2). O belo é particular, humano e emocionado, não mais divino ou mítico.

Figuras 1 e 2: Transformações na arte. Do mítico divino, como na pintura *The intervention of the Sabine women* de Jacques-Louis David, de 1799, às emoções do corriqueiro em *Fishermen at sea*, de Willian Turner, em 1796.



Fonte: memorianeoclassica.blogspot.com.br/2013/03/blog-post.html (figura 1); artsandculture.google.com/asset/fishermen-at-sea/UwG73jK8wqshlw?hl=pt-BR (figura 2)

Enquanto o artista reinventava o seu objetivo e redefinia seu lugar na sociedade, o novo modo da produção industrial cindia a antiga unidade entre projeto e execução, que até o advento da indústria era um processo contínuo, típico da cultura artesanal. Esse processo artesanal perderia prestígio, influência e clientes. Ambos os campos, arte e produção de objetos, convergiam em estratégias de adequação à nova cultura da máquina que se estabelecia. Como explica o crítico e historiador do design Beat Schneider (2010, p.16), na divisão do trabalho da indústria, “a criação dos objetos (trabalho mental) e a sua produção (trabalho das máquinas) tornaram-se atividades distintas”. Com a ruptura, surgiu um nova função na fábrica mecanizada, que no futuro seria chamada de designer industrial:

Os empresários em suas manufaturas ou fábricas encarregavam os chamados 'projetistas' ou 'fazedores de amostras' (também chamados de 'desenhistas' ou 'modeladores') de desenvolverem os produtos que depois seriam reproduzidos pelas máquinas. (SCHNEIDER, 2010, p.16)

A formação estética do profissional projetista acontecia nas escolas de desenho e artes ou de seu contato com o ambiente artístico no entorno das academias (SCHNEIDER, 2010). A produção de objetos sempre existiu na história da humanidade, o que mudou com a Revolução Industrial foi o pensamento projetual, que passou a ser desenvolvido levando em conta a natureza e peculiaridades da

cópia em série. Essa cópia implica nas características do material que vai ser usado e nas possibilidades da máquina em moldar a forma final.

Assim como ocorrera na arte, a execução dos objetos da cultura material não era mais apenas a repetição de formas únicas, com variações estilísticas criadas pelo artesão. Tornou-se imprescindível planejar a forma a ser construída pela máquina, portanto, o trabalho dos projetistas seria então um trabalho eminentemente mental (ARGAN, 1992), planejado como parte de um processo que envolvia diversos atores, fossem eles máquinas ou outros seres humanos.

As novas tecnologias e modos de divisão do trabalho também impactaram uma atividade da comunicação visual anterior a do projetista e ligada à do artista, quando as mudanças sociais provocadas pela máquina chegaram às oficinas gráficas. Objetos mais baratos e novos produtos da iniciante produção em massa aumentaram a oferta e a concorrência.

Nas cidades populosas, era urgente anunciar, e anunciar falando alto: “À medida que esse ciclo de oferta e procura se tornava a força por trás do inexorável desenvolvimento industrial, as artes gráficas passaram a desempenhar um papel importante na comercialização da produção fabril”. (MEGGS, 2009, p. 175) Desde o primeiro livro impresso pelo processo de tipografia móvel, por volta de 1450, poucas questões técnicas haviam mudado no uso da prensa de tipos móveis e na sua função de produzir livros e folhetos impressos (MEGGS, 2009). Isso também se alteraria, porque era preciso produzir mais rápido e com mais impacto visual, como explica o historiador Philip Meggs:

Não era mais suficiente que as letras do alfabeto funcionassem apenas como símbolos fonéticos. A era industrial transformou esses sinais em formas visuais abstratas, projetando poderosas figuras de forte contraste e grandes dimensões. Ao mesmo tempo os impressores tipográficos enfrentaram crescente pressão competitiva por parte dos impressores litográficos, cujos artesãos habilidosos geravam lâminas diretamente dos esboços dos artistas e produziam imagens e letras limitadas apenas por sua imaginação. (MEGGS, 2009, p. 176)

Essas novas tecnologias permitiram inovações visuais nas peças da comunicação

visual, que ganharam forte influência da arte, seja pelo uso da cor e do desenho de tipografias com formas mais livres, seja pela explosão da fantasia e da criatividade artística na construção de imagens e situações.

Os avanços técnicos provocados pelo maquinário na produção de papel e tinta, e na mecanização dos processos de composição e impressão ao longo do século XIX, aliados a um crescente público leitor e consumidor de informação e produtos, possibilitou “não somente a expansão de meios tradicionais, como livros e jornais, mas também a criação de veículos impressos novos ou pouco explorados anteriormente, como o cartaz, a embalagem, o catálogo e a revista”. (CARDOSO, 2011, p.48)

Naquele momento histórico, arte, desenho industrial e comunicação visual estão sob os efeitos dos diferentes impactos das novas tecnologias de produção, como as tipografia de grande escala para a impressão publicitária ou no então inovador método de impressão em litografia. São novos instrumentos que moldam um novo homem e seus novos territórios existenciais. Ambos os campos dividindo o mesmo horizonte de formas e expressões inéditas, com o desafio de expressar seu tempo e as necessidades daquela nova organização social que se instaurava, fosse lançando impressões sobre este novo mundo, como na arte, fosse produzindo ou anunciando objetos para ele, como na comunicação.

O desenvolvimento das teorias científicas e as descobertas da ciência aplicada, como o surgimento da fotografia, as inovações na técnica construtiva do objeto, como a abordagem crítica de movimentos reformistas como o *Arts and Crafts* e novos paradigmas pictóricos, com a pintura impressionista, provocam mais transformações estéticas a partir da segunda metade do século XIX. (ARGAN, 1992; MEGGS, 2009) À nova conformação técnico-científica da sociedade, arte e design dariam respostas aparentemente diversas, mas que no fundo refletiam um desejo de pesquisar os limites da produção de imagens e da fabricação de objetos na era da máquina.

Tanto o classicismo quanto o romantismo propunham a obra da arte como mediadora da realidade, resultado de uma relação entre o artista e a natureza. O

grupo de artistas impressionistas que se formou em Paris entre 1860 e 1870 priorizava a sensação visual, o trabalho fora dos ateliês e a orientação realista, negando a arte acadêmica (ARGAN, 1992). A intenção era:

[...]liberar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores. (ARGAN,1992, p.75)

O conjunto de imagens que chamamos de realidade era a matéria-prima do artista, que deveria ser enfrentada sem qualquer conceito estético, moral ou religioso (ARGAN,1992). Antes mesmo do grupo impressionista se formar, o pintor Gustave Colbert, já propunha com o seu realismo o que Argan define como “o corte para além do qual se abre uma problemática inteiramente nova, que não mais consistirá em perguntar o que o artista faz *da* realidade, mas o que faz *na* realidade, entendendo por realidade as circunstâncias históricas ou sociais, tanto quanto a realidade natural”. (ARGAN,1992, p.34) Colbert era socialista, para ele o artista é antes de mais nada um trabalhador, mas um trabalhador livre, rebelado contra a emergente cultura industrial.

Desta maneira, “Num mundo apenas de coisas, as imagens também são coisas e o artista é quem as fabrica. Não as inventa, constrói-nas: dá a elas a força para competir, impor-se como mais reais do que a própria realidade porque não foi Deus, e sim o homem que as fez”. (ARGAN,1992, p.34) A autonomia da estética como disciplina, os objetos seriados produzido pelas máquinas e esse entendimento do artista como trabalhador *fabricador de imagens* são fatores que concorrem para a reformulação pictórica proposta pelo impressionismo.

O surgimento da fotografia (1839) e sua rápida evolução técnica, com crescente presença no cotidiano, impactam a pintura, inclusive porque diferentemente de uma imagem pintada, uma fotografia é mais que uma interpretação do real; é o que uma imagem pintada nunca poderá ser, já que uma pintura “[...] nunca é mais que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu

tema de modo que nenhuma pintura pode ser”. (SONTAG, 2004, p.170) A máquina de capturar imagens reproduz o real de maneira inédita, inclusive compondo temas típicos da pintura, como na fotografia de Fox Talbot, vista na figura 3. Assim, a imagem fotográfica agudiza a necessidade de a pintura se reinventar, demarcando ainda mais seu lugar na produção de imagens e afastando-se do real, como na tela de Manet na figura 4.

Figuras 03 e 04: Um tema tradicional da pintura, a natureza morta, só que feito com luz, na fotografia *A fruit piece*, de Henry Fox Talbot, em 1844. A pintura se reinventa e se afasta do real imediato e suas imagens cotidianas, com no quadro *Le déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet, 1862-63.



Fonte: www.artnet.com/artists/william-henry-fox-talbot/a-fruit-piece-65_qeTiQNAkByglxRySORA2 (figura 3); www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp (figura 4).

Essa diferença de significados entre pintura e fotografia é percebida desde o surgimento das primeiras imagens fotográficas e acentua o incômodo no pintor *fazedor de imagens*. Além disso, a introdução de teorias científicas, como o estudo da óptica, também impactam os impressionistas, que:

Indagam-se sobre o caráter e a função possíveis da arte numa época científica, e como deve se transformar, para ser uma técnica rigorosa como a técnica industrial, que depende da ciência. Nesse sentido pode-se demonstrar que a pesquisa impressionista é, na pintura, o paralelo da pesquisa estrutural dos engenheiros no campo da construção. E não só a polêmica dos impressionistas contra os acadêmicos é semelhante à dos construtores contra os arquitetos-decoradores, como também existem claras analogias entre o espaço pictórico dos impressionistas e o espaço construtivo da nova arquitetura em ferro. (ARGAN, 1992, p.76)

As novas técnicas de reprodução e a lógica científica contaminariam tanto o

pensamento de artistas, quanto de impressores e projetistas de objetos, assim como o uso de novos materiais redefinira as imagens e objetos produzidos por eles.

O entendimento do artista como construtor seria ainda mais radicalizado pelos neo-impressionistas do final do século XIX, com suas pesquisas de contrastes simultâneos e cores complementares, postulando que a pintura é uma ciência em si, que há uma estrutura subjacente à sensação visual e que, por isso, o quadro deve ser construído com a cor compreendida enquanto matéria, e tão funcional quanto um elemento de sustentação é funcional na arquitetura, ou “[...] que o quadro não seja mais considerado como uma tela onde se projeta a imagem e sim como um campo de forças em interação que formam ou organizam a imagem”. (ARGAN, 1992, p.82)

Em paralelo ao entendimento do artista como produtor de imagens - afastado da tradição acadêmica e apoiado pela ciência - crescia entre os produtores de objetos e setores ligados a reflexão sobre a cultura material, o entendimento de que era necessário retomar a tradição ou adequar princípios de excelência e beleza à era da máquina. A industrialização inundou o mundo com objetos mal acabados, de baixa qualidade e aparência ruim, produzidos em condições degradantes pelo trabalhadores das fábricas.

Enquanto a arte era contaminada pelas descobertas científicas e tecnológicas, além de por um pensamento que queria investigar estruturas, o desenho industrial e o design gráfico buscavam melhorar as formas e imagens produzidas, colocar sonho e beleza nos produtos das máquinas e na nova lógica de produção tecnológica. Em algum ponto desses extremos, movimentos de direção contrária encontraram-se e foram determinantes para o surgimento de novas subjetividades nos dois campos.

A baixa qualidade dos objetos produzidos nas fábricas fez surgir em diferentes países ao longo da segunda metade do século XIX, diversos movimentos de crítica à indústria que propunham reformar o processo de produção.

De todos os movimentos reformistas do século XIX, no âmbito de uma história do design, interessam, sobretudo, aqueles que se ocuparam com a criação de novas formas para o cotidiano. Os principais dentre eles foram o movimento britânico *Arts and Crafts*, o

movimento que se denominou *Jugendstil* nos países de fala alemã e *Art Nouveau* na França e nos países francófilos e, mais tarde, a *Werkbund* alemã. (SCHNEIDER, 2010, p.30)

Distintos entre si, tanto em estratégias quanto em intenções, esses movimentos foram importantes por questionarem os limites estéticos e éticos da produção industrial de sua época e por proporem alternativas tanto formais quanto organizacionais. Uns resgatando as práticas artesanais e o trabalho na oficina, como o *Arts and Crafts*, outros refinando formas no contexto da produção em série, como o *Jugendstil*, ou ainda explorando as possibilidades expressivas das formas de objetos cotidianos e dos novos materiais como o *Art Nouveau*.

Interessado no resgate de técnicas e processos artesanais, o movimento reformista *Arts and Crafts*, surgiu na Inglaterra capitaneado pelo escritor e pintor Willian Morris e seus sócios na empresa de decoração artística *Morris, Marshall, Faulkner and Company* (1861), que trabalhava com móveis, tecidos estampados, tapetes, azulejos e outros elementos decorativos, contratando inclusive muitos artesãos.

Para eles, a resposta aos objetos ruins da revolução industrial, “estava numa reforma das artes e dos ofícios que recorria aos valores medievais, época na qual os artesanato e a arte, a utilidade e a beleza ainda teriam constituído uma unidade”. (SCHNEIDER, 2010, P.30) Unidade que teria sido cindida pelos processos mecânicos de produção.

Em 1875, a empresa se transformaria em *Morris and Company*, tendo Morris como único proprietário, dando continuidade ao projeto de combinar arte e ofício na construção de objetos. O *Arts and Crafts*, novamente através da atuação de Morris, também influenciaria decisivamente o design de livros e impressos. Junto com um grupo de escritores e ilustradores, ele criou a editora *The Century Guild*, inspirada na cultura livresca medieval, com edições repletas de ilustrações xilográficas, capitulares ornamentadas, águas fortes e xilogravuras originais, em páginas meticulosamente elaboradas com materiais de alta qualidade e um sofisticado pensamento projetual (MEGGS, 2009).

Embora fosse um movimento de crítica a indústria, marcado pelo uso das

estratégias construtivas artesanais, o *Arts and Crafts* e a ação formativa de William Morris deram nova perspectiva ao entendimento dos processos que modelam a cultura material de uma sociedade que se industrializava.

Morris era um socialista e um ambientalista, para quem a arte era também uma questão política. De acordo com Schneider (2010, P.31), ele “defendia a tese de que, antes de tudo, as condições de vida dos seres humanos deveriam ser mudadas, a fim de despertar o seu senso de beleza e sua compreensão da arte”. Nele o ideal de beleza da arte encontra-se com o ideal de função do objeto que contribui para elevar as condições de vida e a experiência estética da humanidade.

É importante entender que as imagens e os objetos produzidos pelo movimento *Arts and Crafts*, como a que pode ser visualizada na página dupla do livro de Morris mostrada na figura 5, estão inseridas no contexto do pensamento inglês e seu romantismo particular, que pregava um novo naturalismo; e da moral mística da pintura pré-rafaelita, como a de Holman Holman Hunt, vista na figura 6. para essa maneira de pensar, “o artista não deve se limitar a dar exemplos abstratos da espiritualidade do trabalho, mas deve fazer e ensinar a fazer coisas, que sejam simultaneamente espirituais e naturais, úteis e belas”. (ARGAN, 1992, p.176-178)

Figuras 5 e 6: Imagens espiritualizadas no design e na arte de influência pré-rafaelita, com a natureza como tema e suporte imagético, tanto na página dupla de *The wood beyond the world*, livro de William Morris publicado pela Kelmscott Press, em 1894, quanto no quadro *The hireling shepherd*, do pintor William Holman Hunt, em 1851.



Fonte: perspectivaonline.com.br/2015/03/23/algumas-edicoes-de-william-morris/ (figura 5); <https://www.wikiart.org/en/william-holman-hunt/the-hireling-shepherd> (figura 6).

Enquanto na França do mesmo período, os impressionistas discutem a relação arte-sociedade a partir da perspectiva da particularidade da arte como prática no interior

de um sistema específico de conhecimento, “[...] a corrente pré-rafaelita e morrisiana, por seu lado, visava à eliminação da especificidade das artes, à inserção direta da experiência estética na práxis da produção econômica e da vida social”. (ARGAN, 1992, p.182)

De acordo com Argan (1992) não havia oposição entre os movimentos francês e inglês, já que os objetivos estabelecidos por ambos implicavam em defender o lugar e a função da arte, sua autonomia e importância para o corpo social. Um tipo de atitude mental que entendia o fazer artístico muito próximo do pensamento projetual do desenho industrial, no sentido de unir forma e função da melhor maneira possível, pensamento que é ação formativa baseada em regras, convergindo o processo projetual do design e os procedimentos da criação artística.

O *Art Nouveau*, ou *Jugendstil*, considerado o primeiro estilo decorativo internacional ou moderno, decorreu de uma “evolução do historicismo que dominou o design durante a maior parte do século XIX. Ao substituir esse uso quase servil das formas e estilos anteriores, o *Art Nouveau* se tornou a fase inicial do movimento moderno” (MEGGS, 2009, p. 249). Entre a última década do século XIX e a primeira década do século XX, o estilo *Art Nouveau* marcou presença em todas as áreas das chamadas artes projetuais, como “[...] arquitetura, design de mobiliário e produto, moda e artes gráficas - e, conseqüentemente, abrangeu cartazes, embalagens e anúncios; bules, pratos e colheres; cadeiras, batentes de portas e escadas; entradas de metrô e casas”. (MEGGS, 2009, p. 248) Arabescos, flores e animais, as curvas das gravuras japonesas, o equilíbrio assimétrico, a elasticidade e a emoção nas formas, são marcas estéticas do estilo que em alguns lugares será mais floreado e afetivo e em outros mais geométrico e frio.

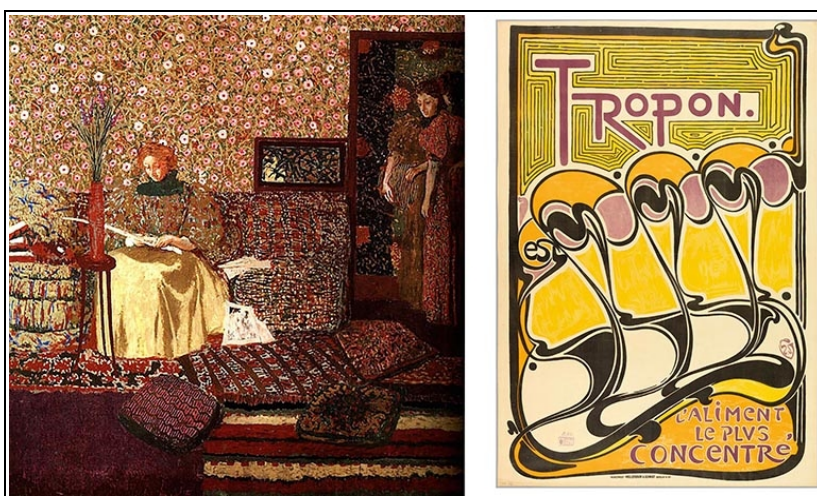
Segundo Argan (1992) embora o ideário reformista *Art Nouveau* guarde semelhança com a utopia artesanal do *Arts and Crafts*, há diferentes intenções entre eles: “[...] o *Art Nouveau* nunca teve o caráter de uma arte popular, e sim, pelo contrário, de uma arte de elite, quase de corte, cujos subprodutos são graciosamente ofertados ao povo”. (ARGAN, 1992, p.204)

Sobre a moda *Art Nouveau/Jugendstil* e sua fulgurante expansão na Europa e nos

Estados Unidos, Schineider (2010, p.34) acrescenta que o “desejo de uma existência perpassada pela nobreza da arte e por uma beleza supraterrena tinha desabrochando no clima de estufa dos tempos de saturação e decadência da virada do século XIX para o século XX”. Para o autor, ambos os movimentos reformistas, *Arts and Crafts* e *Art Nouveau*, rejeitando a essência do processo industrial na produção de objetos “dão um passo atrás, até a fase do artesanato pré-industrial e têm êxito com isso por um breve prazo, pelo menos nos mercados mais requintados” (SCHINEIDER, 2010 p.35). O dilema do designer que não se sabe artista ou operário, perduraria ao longo da primeira metade do século XX, com o campo orientado pelas artes em conflito com um outro, orientado pelas formas funcionais, adequadas ao modo de produção industrial.

A consolidação do *Art Nouveau* reflete o espírito moderno, que também estava presente na arte (figura 7). “Embora reconhecido e reconhecível com um estilo definido, possuindo características claramente identificáveis e uma nítida unidade formal, trata-se não do produto de um determinado grupo ou movimento unificado”. (CARDOSO, 2011, p.95) Suas formas, sinuosas ou angulares, foram incorporadas a uma gama de estruturas e objetos e seu impacto nas artes gráficas foi mais marcante e abrangente que o do *Arts and Crafts*, redefinindo o uso de cor e da forma de cartazes, revistas e periódicos (figura 8).

Figuras 7 e 8: O rebuscamento e as curvas da nova arte: Édouard Vuillard, *A leitora*, painel da decoração, 1896. e o cartaz de Henry van de Velde, de 1898.



Fonte: cimitan.blogspot.com.br/2008/02/douard-vuillard (figura 7); collection.cooperhewitt.org/objects/18707967/ (figura 8).

Ambos os movimentos tensionaram os limites de uma visualidade ainda historicista e implementaram novas maneiras de construir criticamente imagens com as condições materiais e tecnológicas de seu tempo. Com isso, tornaram mais elásticas as fronteiras entre a investigação artística e a prática projetual.

3.2 As vanguardas, os novos materiais e expressões

Ciclos se encerram e outros se iniciam na virada do século XIX, que encontra uma Europa consideravelmente industrializada, científica, secularizada e iconoclasta. Reis há muito haviam sido depostos, burgueses e operários ocuparam as ruas dos centros urbanos e a verdade comprovada da ciência avançou sobre a verdade revelada da religião. Ganhou corpo na sociedade um novo entendimento do mundo e das relações entre os seres humanos. Décadas atrás, ainda em 1848, o Manifesto Comunista já afirmava que:

A revolução contínua da produção, o abalo constante de todas as condições sociais, a eterna agitação e a incerteza distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Suprimem-se todas as relações fixas, cristalizadas, com seu cortejo de preconceitos e idéias antigas e veneradas; todas as novas relações se tornam antiquadas, antes mesmo de se consolidar. Tudo o que era sólido se evapora no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e por fim o homem é obrigado a encarar com serenidade suas verdadeiras condições de vida e suas relações com a espécie. (ENGELS; MARX. 2003, p. 30)

O progresso, a máquina, o cálculo e a razão estariam moldando a nova humanidade e construindo uma sociedade mais justa, apoiada na razão, na ciência e na igualdade entre os homens. As vigas de ferro e o cimento já haviam transfigurado a arquitetura; a câmara fotográfica portátil estava nas mãos do público leigo desde 1839; litografia, cromolitografia e xilogravura animavam com uma opulência de cores e formas os cartazes e rótulos de serviços e mercadorias (MEGGS, 2009); transporte, eletricidade e saneamento impulsionavam as metrópoles capitalistas.

À medida que um novo ciclo começava “os designers de arquitetura, artes gráficas e de produto procuravam novas formas de expressão. Avanços tecnológicos e

industriais alimentavam essas preocupações”. (MEGGS, 2009, p. 284) e procuravam por uma expressão que deveria ser mais pura em sua relação com os novos materiais e possibilidades construtivas derivadas das tecnologias emergentes.

Expressão era também a palavra da arte, em contraponto à escola impressionista: “A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto”. (ARGAN, 1992, p.227) Essa radicalização em direção ao gesto e à pincelada, prospera na pintura francesa com a intensidade cromática dos fauvistas e suas imagens, que não eram mais reflexo de algo, mas a coisa em si.

Para os expressionistas a cor era fundamental porque a entendiam como elemento estrutural autônomo. Na pintura fauvista/expressionista, o quadro era síntese do encontro entre uma matéria autônoma, a cor, e um sujeito autônomo, o artista. Já na Alemanha, o expressionismo investigava ainda o ato artístico que derivava da ação do homem e era anterior a qualquer imagem construída, que só existia por conta dele. Esta ação só se estabelece através de técnica ou trabalho. E, por ser trabalho, “[...] a arte está ligada não à cultura especulativa ou intelectual das classes dirigentes, e sim à cultura prático-operacional das classes trabalhadoras”. (ARGAN, 1992, p.238) O trabalho do artista é materializado na imagem construída e não necessita ligar-se ao real. Portanto, tudo é atribuição: o corpo humano retratado na tela não é o mesmo que está no mundo, é desproporcional, é imagem atribuída. As pinceladas eram carregadas, as cores também não eram mais as de antes, não representam mais o mundo. Pelo contrário: apresentam um mundo, o do artista que é um trabalhador, imbuído do dever moral e ético de contribuir para a transformação da sensibilidade humana e da ordem social.

Com o expressionismo, a arte deixa definitivamente de ser apenas uma representação da realidade. Espaço, cor e forma, entendidos como elementos em interação e agora libertados do pensamento historicista, passam a ser pesquisados em outros campos da visualidade e da cultura material.

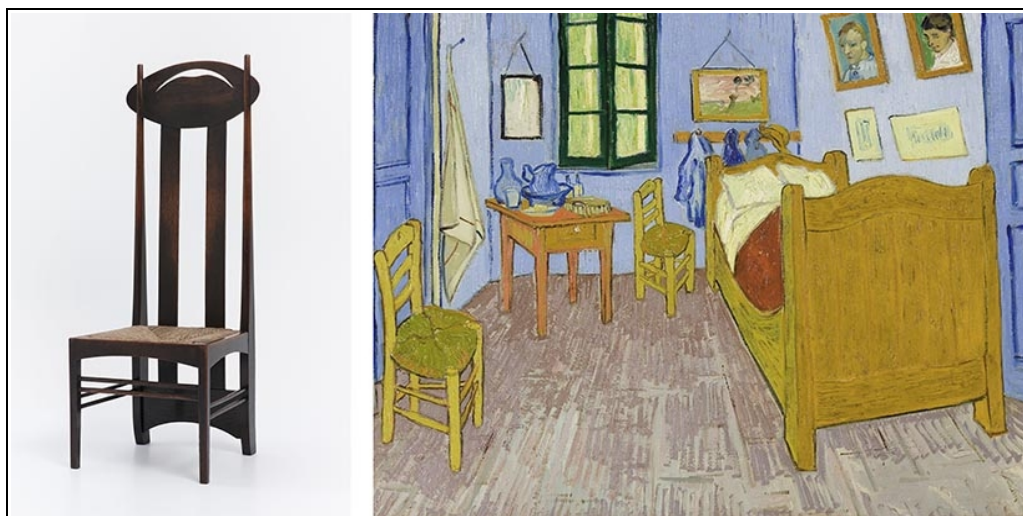
No âmbito do design, o grupo que ficou conhecido como Escola de Glasgow ou *The*

Four, formado por Charles Reinner Mackintosh, J. Herbert MacNair e pelas irmãs Frances e Margareth MacDonald), trabalhava com arquitetura, design de objetos, projeto integrado de interiores e também design gráfico. Juntos, eles:

Inventaram um estilo geométrico de composição temperando elementos florais e curvilíneos com forte estrutura retilínea [...] Os projetos do Grupo The Four se distinguem pela imagística simbólica e forma estilizada. Linhas pronunciadas e simples definem planos chapados de cor. (MEGGS, 2009, p.286)

Charles Mackintosh foi um grande contribuidor na área da arquitetura e no design de objetos, imprimindo neles uma marcante personalidade projetual: “[...] linhas verticais ascendentes, geralmente com curvas sutis nos extremos para atenuar sua junção com as horizontais. Formas retangulares altas e finas e o contraponto de ângulos retos contra ovais, círculos e arcos [...]”. (MEGGS, 2009, p.288) A imagem ou objeto final são sempre o resultado de uma síntese, um refinamento e uma estilização da própria forma. Síntese e refinamento estes que eram principalmente expressão de seu criador, como na cadeira Argyle na figura 9. Esse expressão atesta a particular visão de quem projetou o objeto, da mesma maneira como na arte as intensas pinceladas expressionistas e a composição particular recriam o mundo sob a visão do pintor, como no quadro *Bedroom in Arles* (figura 10).

Figuras 9 e 10: Um desejo de expressão. A presença de uma visão particular, tanto na cadeira *Argyle* de Charles Mackintosh, 1899, quanto na tela *Bedroom in Arles*, de Vincent van Gogh, 1889.



Fonte: collection.maas.museum/object/168257#&gid=1&pid=4 (figura 9); www.vggallery.com/paintingp_0482.htm (figura 10)

A Escola de Glasgow ainda foi um contraponto ao excesso floral do *Art Nouveau* e inspirou outro movimento de reforma “dentro” da reforma *Art Nouveau*: a Secessão Vienense. Formas geométricas ainda mais planificadas e elementares que as da Escola de Glasgow, ênfase na construção modular, ângulos retos e a repetição de formas em paralelo são marcas do movimento. O cartazismo e o design de livros seriam fortemente influenciados pelo movimento nos primeiros anos do século XX.

Importante também seria o impacto do pensamento projetual vienense para a criação da *Wiener Werkstätte* ou Oficina Vienense em 1903, que “desenvolveu uma linguagem formal clara, caracterizada pelos ângulos retos e por linhas de traçado severo. O quadrado transformou-se no elemento de design predominante nas artes gráficas, nas jóias e nos móveis”. (SCHNEIDER, 2010, p.42)

Também das fileiras da Secessão Vienense destacou-se o artista, arquiteto e designer alemão Peter Behrens. Suas ideias contribuíram para modelar o processo projetual na arquitetura e design ao longo do século XX.

Foi o primeiro defensor da tipografia sem serifas e usou um sistema de grids para estruturar o espaço em seus leiautes. Foi chamado de 'o primeiro designer industrial' em reconhecimento aos seus projetos para produtos industrializados, como postes de iluminação e chaleiras. Seu trabalho para a Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft ou AGE, é considerado o primeiro programa completo de identidade visual. Em arquitetura, seus primeiros edifícios foram pioneiros no uso das cortinas de vidro não estruturais, que se estendiam pelos espaços entre as vigas de sustentação. (MEGGS, 2009, p.298)

Para Behrens, áreas tão distintas quanto a arquitetura e a tipografia eram capazes de traduzir o espírito de um povo e seu desenvolvimento espiritual. Em 1903 ele foi contratado pelo governo para ser o diretor da Escola de Artes e Ofícios de Düsseldorf, na Alemanha. Lá implantou um pensamento pedagógico para promover princípios racionais na criação de formas, “permitindo que tais princípios se enraizassem nos aspectos artisticamente espontâneos e suas leis internas de percepção e não diretamente nos aspectos mecânicos do trabalho”. (MEGGS, 2009, p.301) Leis internas da forma, construção racionalista, geometria e abstração foram alguns dos conceitos da proposta de Behrens que inspirariam, quase duas décadas

depois, o Curso Preliminar da Bauhaus, importante escola de design, sobre a qual falaremos mais adiante. Walter Gropius, primeiro diretor da Bauhaus, e Ludwig Mies van der Rohe, ambos personalidades-chave da revolução racionalista-funcionalista do século XX, foram alunos de Behrens em Düsseldorf.

Peter Behrens foi também co-fundador em 1907, da Deutscher Werkbund ou Liga Alemã do Trabalho, influente entidade que pretendia, incentivando o diálogo entre arte e indústria, melhorar a qualidade da manufatura e da arquitetura alemãs através de uma pesquisa formal dedicada à máquina.

Uma filosofia do design é uma visão meramente ociosa até que alguém crie artefatos que a convertam em uma força concreta no mundo, e os membros da Werkbund procuravam conscientemente uma nova linguagem projetual para realizar suas metas. (MEGGS, 2009, p.303)

É importante destacar que, já em seu começo, a Werkbund dividiu-se em dois campos conceituais: um deles encabeçado por Hermann Muthesius, defendia uma tipificação formal do produto, visando a produção de massa padronizada; o outro, defendido por Henry van de Velde, acreditava na importância da expressão artística e no estilo individual (SCHNEIDER, 2010). Um tipo de dilema que também estaria presente na Bauhaus, décadas depois, e que acompanharia o campo do design ao longo de todo o século XX.

Desde o estilo *Art Nouveau*, com o incremento da circulação de informação por periódicos, revistas (especializadas ou não), livros e outros instrumentos de comunicação, o trânsito entre arte, arquitetura, design e design gráfico se intensificava. Numa sociedade de forte caráter industrial e já absolutamente fascinada pela ciência, a máquina e a tecnologia, o desejo de integrar as artes no processo social de reprodução era inevitável.

Nos primeiros anos do século XX, o mundo era um lugar de revelações perturbadoras e maravilhas da técnica. A pesquisa científica desvelava realidades invisíveis e impensáveis tanto da natureza quanto do própria humanidade:

Marie Curie descobriu em 1898 os elementos radioativos polônio e rádio; em 1900 Sigmund Freud publicou a sua interpretação dos sonhos e fundou a psicanálise; em 1901 Röntgen recebeu o prêmio Nobel pela sua descoberta dos raios X; também em 1901 foram enviados os primeiros telegramas transatlânticos por um sistema sem fios; e em 1905 Albert Einstein desenvolveu a sua teoria da relatividade. (SCHNEIDER, 2010, p.56)

Os avanços na ciência, na tecnologia e na comunicação, promoveram um momento de troca entre os campos da arte e do design durante as duas primeiras décadas do século (atravessando a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa), com o surgimento das vanguardas artísticas e seu impacto no pensamento artístico, no desenho industrial e na comunicação visual.

Depois do expressionismo a arte não é mais a representação do mundo, e sim uma ação que se realiza; possui uma função que, evidentemente, depende do funcionamento, do mecanismo interno. Na época do funcionalismo (de 1910 até aproximadamente a Segunda Guerra Mundial), diversas correntes pretendem definir a relação entre o funcionamento interno e a função social da obra de arte. A exigência de desenvolver a funcionalidade da arte se inclui na tendência geral da sociedade, já totalmente envolvida no ciclo econômico de produção e consumo, em realizar a máxima funcionalidade. (ARGAN, 1992, p.301)

Esse princípio de funcionamento interno, mas com interesses externos (sociais) foi atravessado por muitos questionamentos, abordagens e intenções: a arte primitiva, a teoria do inconsciente, a organização do espaço, o estado emocional do artista, a função social do designer, a representação independente da natureza, a revolução proletária e a nova humanidade.

Argan (1992) explica que havia uma necessidade de reformar, na estrutura, o funcionamento interno da operação artística, para que a obra de arte, mais do que ter valor final em sua materialidade, fosse importante por demonstrar “um procedimento operativo exemplar ou, mais precisamente, de um tipo de procedimento que implica e renova a experiência da realidade”. (ARGAN, 1992, p.301) Desse entendimento surgiram duas possibilidades de ação artística e duas visões da função da arte:

[...] os movimentos de caráter *construtivista*: Cubismo, *Blaue Reiter*, Suprematismo e Construtivismo russos, *De Stijl*. Seu desenvolvimento é paralelo ao do funcionalismo ou racionalismo arquitetônico, do desenho industrial. Por outro lado, da tese da irredutibilidade ou do individualismo absoluto partem a Metafísica, o Dadaísmo, o Surrealismo. (ARGAN, 1992, p. 301-302)

Na primeira década do século XX, tanto a arte quanto o design, cada campo com seus objetivos e circunstâncias, enfrentam o dilema entre a análise racional ou a expressão subjetiva, entre a tipificação e a particularidade, entre sentimento e cálculo. Apesar disso, Cardoso (2011, p. 127) acrescenta que: “se as crônicas da arte moderna tendem a enfatizar as rixas e as desavenças entre os integrantes dos diversos 'ismos', do ponto de vista do design o seu impacto foi mais ou menos uniforme.”

Para Argan (1992 p. 302), “o Cubismo (1908) é a primeira pesquisa analítica sobre a estrutura funcional da obra de arte”. E a análise se dá antes e durante a ação artística. O ato da pintura implica em criar um objeto com autonomia e função específicas: “Diante do quadro, não é mais necessário perguntar o que ele representa, mas como funciona”. (ARGAN, 1992, p.302) Dentro do quadro cubista a perspectiva e a sucessão de planos foram abolidas, assim como o contraste figura-fundo. Múltiplas visões de um mesmo objeto mostram como ele é, não como se apresenta. E o espaço atravessa os objetos:

Sendo a espacialidade do quadro (ou da escultura) absolutamente não natural, porém absolutamente *real*, o procedimento cubista quer excluir qualquer efeito ilusório, é de cunho nitidamente *realista*, não mais no sentido de que imita os aspectos do verdadeiro. (ARGAN, 1992, p.304)

Do Cubismo chamado *sintético* em sua fase inicial, surge o Cubismo *analítico*, em 1913, no qual, mais que objetos, expressam-se símbolos de características muito básicas, com planos ainda mais geométricos, num outro refinamento da forma final, que emerge da imaginação do pintor e não mais da realidade do tema retratado. Estas novas atitudes frente à imagem pictórica tornaram o Cubismo *analítico*, “[...] um catalizador de experiências que impeliram a arte e o design rumo à abstração

geométrica e a novas atitudes em relação ao espaço pictórico”. (MEGGS, 2009, p. 317) Esse gosto pela análise e síntese, encontrará ressonância no processo projetual do design e de comunicação visual, calculando a relação entre cores e limpando excessos nas formas dos objetos.

Em 1909, o poeta Filippo Marinetti publica o Manifesto Futurista, apresentando as intenções do que Argan define como o primeiro movimento que se pode chamar de *vanguarda*, entendendo-se por esta afirmação a definição de um movimento que ideologiza o campo, estimulando “[...] deliberadamente uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais, negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica”. (ARGAN, 1992, p.310) A estética das máquinas, a eletricidade, o ritmo e a velocidade do mundo moderno inspiram o futurismo. Há simultaneidade em suas imagens e impetuosidade, inclusive gráfica, em seus textos e poemas, como se percebe em dois trechos do Manifesto:

[...] Declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu de uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida cuja carroceria é adornada por grandes tubulações como serpentes de alento explosivo... um automóvel que rugem, que parece correr acima da metralha, é mais belo do que a Vitória de Samotrácia. [...] Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... De que vale olhar para trás, no momento em que nos cabe arrebentar os portais misteriosos do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Agora vivemos no absoluto, pois já criamos a velocidade eterna e onipresente. (MARINETTI, 2015. p.21-22)

O Futurismo foi breve, e, para autores como Guilio Argan, ambíguo e equivocado. Mas o próprio Argan destaca dele o pensamento do pintor Umberto Boccioni, para quem: “A unidade do real não deve ocorrer no pensamento, por meio de um procedimento do raciocínio, mas na sensação fortemente emotiva da realidade; a ação do artista portanto, deve aplicar-se a realidade, intensificar seu dinamismo, torná-la mais emocionante”. (ARGAN, 1992. p 314) No design gráfico o impacto do futurismo deve-se inegavelmente à sua ousadia tipográfica. Afinal, o polido silêncio e os centenários arranjos verticais e horizontais, lapidados desde a imprensa gutenberguiana, eram por demais inexpressivos e frágeis para traduzir a intensidade

e a violência das emoções do século XX.

Numa página, três ou quatro cores de tinta e vinte tipos diferentes (*itálicos* para impressões rápidas, **negritos** para ruídos e sons violentos) podiam redobrar a força expressiva das palavras. Palavras livres, dinâmicas e penetrantes podiam comportar a velocidade das estrelas, nuvens, aviões, trens, ondas, explosivos, moléculas e átomos. Nascia na página um design tipográfico novo e pictórico, camado de *parole in libertá* ou “palavras em liberdade (MEGGS, 2009, p. 318-319)

Esse modo de animar o conteúdo tipográfico, dando-lhe uma forte imagem expressiva, lembra algo da estratégia publicitária no uso dos cartazes e folhetos presentes nas ruas das metrópoles modernas, desde meados do século XVIII. Considerando que os futuristas eram entusiastas da eletricidade e da dinâmica das ruas, é provável que a publicidade tenha sido uma de suas influências. De concreto, de acordo com a pesquisadora Helen Armstrong (2015, p.20), temos o uso de fragmentos de tipos, marcas de impressoras e anúncios publicitários, além do fato de Marinetti valer-se de impressos como cartazes e folhetos para sua comunicação com o público. Helen destaca ainda a relevância de Marinetti por sua capacidade de romper coma tradição e sua crença nas novas formas, e explica que ele:

Dobrava e retorcia a tipografia afim de adaptá-la aos requisitos de sua poesia e de sua mensagem básica sobre o ruído, a velocidade e agressividade. No final, a natureza concreta e visual de seus tipos passou ao primeiro plano de sua obra, explicitada. (ARMSTRONG, 2015, p.20)

No futurismo arte e design editorial se unem para declarar as novidades sobre a condição humana e suas possibilidades recém-descobertas nos tempos modernos.

Em 1911, o movimento *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) surge na Alemanha a partir das pesquisas expressionistas. O grupo explora cor, linha e forma, como instrumentos capazes de revelar a natureza espiritual do ser humano e de agir como um estímulo psicológico (ARGAN, 1992). Um de seus integrantes é o pintor russo Wassily Kandinsky, cujas formas-signo brotavam do inconsciente, do não-racional e,

por isso, teriam a capacidade de comunicar-se intersubjetivamente com todos os outros homens:

Um triângulo suscita movimentos espirituais diferentes do de um círculo: o primeiro dá a sensação de algo que tende para o alto, o segundo de algo concluído. Qualquer que seja a origem disso, que poderíamos chamar de o *conteúdo semântico* das formas, o artista se serve delas como das teclas de um piano; ao tocá-las “põe em vibração a alma humana”. Evidentemente as cores são formas como o triângulo ou o círculo: o amarelo possui um conteúdo semântico diferente do azul. O conteúdo semântico de uma forma varia segundo a cor a que ela está ligada (e reciprocamente). (ARGAN, 1992, P. 318)

Essa comunicação profunda, através da abstração é qualificada por Meggs (2009, p.339) como “um primeiro argumento em favor da arte não objetiva capaz de transmitir emoções do artista para o observador por meios puramente visuais ou símbolos literais”. Um outro integrante do grupo O Cavaleiro Azul, o suíço Paul Klee, também explorava em sua pintura essa comunicação intersubjetiva. No seu caso, a infância e o inconsciente (temas da psicanálise) eram fundamentais para a produção de ação artística libertadora do indivíduo. Kandinsky e Klee seriam, anos depois, professores da Bauhaus, onde teorizariam sobre a cor e a forma enquanto estruturas comunicativas, estabelecendo novos padrões de design e de educação estética no campo. Mais uma vez, ideias e procedimentos surgidos na arte, encontrariam ressonância e amplitude no design.

A nova objetividade e os novos procedimentos operativos implicam ainda um realismo artístico mais interessado na potência da matéria, seja ela cor ou forma. Em seu texto *Negerplastik* (1915), o crítico de arte Carl Einstein (2016), detalha estratégias construtivas tradicionais da escultura, que ele considerava por demais afetivas do ponto de vista das intenções do artista, visando a uma recepção igualmente emotiva por parte do fruidor. Em contraponto à essa prática, considerava essencial a pesquisa de artistas em busca das formas plásticas puras de um novo realismo.

O artista atual não conduz sua ação apenas sobre a forma pura, ele

a ressentida ainda como oposição a sua história anterior e agrega a seus esforços reações excessivas; a crítica que ele faz necessariamente reforça o caráter analítico de sua arte. (Einstein, 2016, P.167)

Durante a Primeira Guerra Mundial surgem três outros movimentos. Dois deles de forte cunho político-revolucionário: o Suprematismo e o Construtivismo, ambos russos. O terceiro estava ligado à emergente arquitetura modernista, conhecido com *De Stijl* ou Neoplasticismo. Cada um desenvolveu sua pesquisa sobre a expressividade das formas geométricas e sobre a estrutura funcional da imagem, sendo assim determinantes para os rumos da arte, do design e da comunicação visual nas décadas seguintes.

Política, arte e projeto foram íntimos durante e após a revolução comunista na Rússia, e a então recente herança do cubismo, do expressionismo e do futurismo, especificamente nos seus aspectos formais e sintéticos, inspiraram o pintor comunista Kasimir Malevich. Seu Suprematismo trabalhava com formas básicas e cores primárias, executando abstrações geométricas absolutamente não objetivas. Para Malevich, “[...] o quadro não é um objeto, e sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo que define a existência como equação absoluta entre o mundo interior e o exterior”. (ARGAN, 1992 p.325) O pintor era também um teórico da revolução, da nova sociedade socialista, irmanada e liberta da ilusão dos objetos:

A concepção de um mundo “sem objetos” é, para ele, uma concepção proletária porque implica a não-propriedade das coisas e noções. [...] A ordem de uma cidade futura será a de uma cidade onde 'objetos' e 'sujeitos' se exprimem numa única forma. (ARGAN, 1992, p.325)

Num mundo assim, arte e vida estão conjugadas, depois que o corpo social estiver “destituído de objetos, noções, passado e futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são igualmente reduzidos ao 'grau zero’”. (ARGAN, 1992, p.324-325) Na utopia Suprematista há identidade entre ideia e percepção, a geometria é um fenômeno visual essencial, assim como a abstração das formas: “Malevich nega tanto a utilidade social quanto a pura esteticidade da arte, aliás, se a

esteticidade educa ou agrada, ela entra nas categorias do necessário ou do útil”. (ARGAN, 1992, p.324) A forma-objeto projeta-se no sujeito e o sujeito na forma-objeto porque os objetos que a humanidade molda com sua consciência, as formas que ela instaura no mundo, também moldam e modificam esta consciência. As coisas que construímos e que nos cercam também nos constroem. Portanto não é possível cultivar uma nova humanidade, cercando-a de imagens e formas antigas.

Se o Suprematismo almejava colaborar na construção subjetiva do novo indivíduo, inclusive através de uma nova fruição artística, o Construtivismo pretendia que a arte estivesse a serviço da revolução do proletariado. E para isso, ela mesma precisava se transformar:

Qualquer distinção entre as artes deve ser eliminada como resíduo de uma hierarquia de classes; a pintura e a escultura também são construções (e não representações) e devem, portanto, utilizar os mesmos materiais e os mesmos procedimentos técnicos da arquitetura, que, por sua vez, deve ser simultaneamente funcional e visual, isto é, visualizar a função. Não mais existem artes maiores e menores: como forma visual, uma cadeira não difere em nada de uma escultura, e a escultura deve ser funcional como uma cadeira. (ARGAN, 1992, p.326)

O construtivista tinha tanta fé no novo cidadão soviético quanto nas novas tecnologias. O artista deveria ser antes de mais nada um agente da mudança social, produtor do útil e observador perspicaz das novas possibilidades materiais:

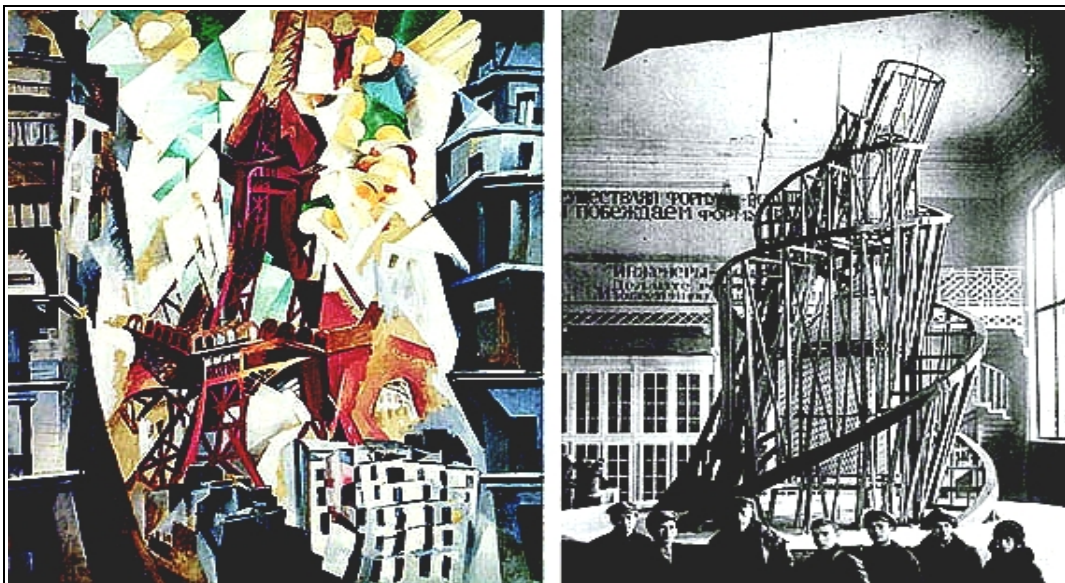
Nós não criamos a tecnologia.
Nós não criamos o homem.
MAS NÓS
artistas ontem
CONSTRUTORES hoje
1. NÓS PROCESSAMOS
o ser humano
2. NÓS ORGANIZAMOS
a tecnologia
1. NÓS DESCOBRIMOS
2. PROPAGAMOS
3. ELIMINAMOS
4. MESCLAMOS
ANTES – Engenheiros se descontraíam com arte
AGORA – Artistas se descontraem com tecnologia

(GAN;STEPÁNOVA; RÓDTCHENKO, 2015, p.24)

Não havia distinção entre os campos, já que arte e design, para serem reconhecidos como tal, deveriam estar a serviço da utilidade. Serem úteis tanto para as questões do dia a dia, quanto para o processo de transformação subjetiva da humanidade.

Patrocinada pelo Partido Soviético, a vanguarda construtivista aboliu os limites entre arte pura e arte aplicada, dedicando-se ao cotidiano, ao design industrial e à comunicação visual (design gráfico). Eles criaram “[...] edifícios e objetos de uso cotidiano, tais como móveis, roupas e louças, que pelo seu design altamente padronizado se adequavam à produção em massa”. (SCHNEIDER, 2010, p.60) Atualizando as propostas estéticas de vanguardas como o cubismo, e sua abordagem analítica da construção da imagem, como na sucessão de planos em *La tour Eiffel rouge* (figura 11), e aplicando-as à construção de formas dinâmicas para um novo cotidiano revolucionário (figura 12), a visualidade construtivista, intencionalmente estabeleceria um circuito de comunicação dentro da sociedade e a comunicação visual era parte importante na mobilização do corpo social.

Figuras 11 e 12: Estruturantes modernistas. A síntese cubista de obras como *La tour Eiffel rouge*, de Robert Delaunay, de 1911, influenciará a estética e as estruturas politizadas de movimentos como o Suprematismo. Na imagem, o *Monumento à terceira internacional* (ou *A torre de Tatlin*), de Vladimir Tatlin, em 1919.



Fonte: commons.wikimedia.org/wiki/File:Delaunay-_Tour_Eiffel.jpeg (figura 11); en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower (figura 12).

A forma revolucionária das vanguardas soviéticas encontraria seu fim na Rússia ainda na década 1930, após a morte de Lênin e o retorno à figuração, imposto pelos novos dirigentes da burocracia stalinista (ARGAN, 1992).

Mas o impacto das vanguardas soviéticas no Ocidente estabeleceria novos parâmetros estéticos e principalmente revolucionaria a relação de artistas, arquitetos, designers gráficos e designers de produto com os novos materiais e processos da indústria. Para Beat Schneider (2010, p.60), o construtivismo, inspirado pelo cubismo e pelo futurismo “assumia a moderna técnica industrial e se considerava uma cultura dos materiais. Os construtivistas construíram uma linguagem formal abstrata e geométrica. E encontraram assim uma estética adequada à técnica”. A tentativa de síntese entre arte e vida não foi em vão. Ainda que destituída de seu caráter político, a pesquisa estética das vanguardas russas já era herança inalienável da cultura material no Ocidente.

As vanguardas que Argan (1992, p.301-302) qualifica como “construtivistas” não foram as únicas a impactar a visualidade das duas primeiras décadas do século XX. Outras duas, classificadas por ele como “individualistas” também expandiram as fronteiras da pesquisa na arte e no design, notadamente o design gráfico e a comunicação visual. Nelas estava presente o irracional, o inconsciente o acaso, a forma sem função e apartada de qualquer tentativa de sentido.

A Primeira Guerra Mundial foi a prova cabal da falência da razão: “A guerra era um acontecimento em contradição com o racionalismo sobre o qual se pretendia baseado o progresso social”. (ARGAN, 1992, p. 356) Para um mundo desarrazoado, o Dadaísmo defendia uma arte desarrazoada que: “[...] documenta um processo mental, considerado estético por ser gratuito. É *nonsense* no *nonsense*, mas positivo, porque o comportamento do mundo, que pretende ser lógico e é insensato, é um *nonsense* negativo e letal”. (ARGAN, 1992, p. 353) Este processo incluía cores vibrantes, colagens, montagens fotográficas e uma abordagem tipográfica que atualizaria o princípio da letra como forma, herdado do Futurismo e do Cubismo. Além disso, através de uma “[...] síntese entre ações casuais espontâneas e decisões planejadas, os dadaístas ajudaram a despir o design tipográfico de seus preceitos tradicionais”. (MEGGS, 2009. p 335) O Dadá era visualmente destemido,

seus poemas tipográficos e colagens delirantes impregnaram de vitalidade a visualidade artística e iriam ecoar intensamente no futuro do design gráfico. Além disso, a articulação de espontaneidade e projeto, guarda estreita ligação tanto com os procedimentos operativos tanto da arte arte contemporânea, quanto do design pós-moderno.

Já o Manifesto Surrealista é de 1924 e de franca oposição ao racionalismo formalista de outras vanguardas de sua época, como o Construtivismo, por exemplo. Com os surrealistas, “[...] se utilizam as técnicas tradicionais, principalmente entre os artistas mais interessados no conteúdo onírico das figurações”. (ARGAN, 1992, 361) Isto porque entendia-se a arte também como comunicação psíquica entre os indivíduos, através de imagens que seriam símbolos comuns, partilháveis através de uma comunicação intersubjetiva.

As vanguardas, tanto construtivistas quanto individualistas e experiências como a da Deutscher Werkbund materializaram novas sensibilidades, entre afectos e perceptos, propondo outros desejos e outros territórios subjetivos, além de instaurarem novas ações formativas, borrando novamente as fronteiras entre os campos e estabelecendo uma base tanto artística quanto projetual para o que seria a arte e o design modernos em meados do século XX.

3.3 Sensibilidades racionais: o cálculo e a pureza

Análise da imagem, síntese formal, comunicação subjetiva e convergência de processos entre arte e design, entre outras heranças das vanguardas e de experiência como a da Werkbund, foram exploradas e aperfeiçoadas pela *Das Staatliche Bauhaus*, ou Casa Estatal da Construção, a partir de 1919. Marco do ensino e do processo projetual em design, a Bauhaus surge da fusão de duas outras instituições: a Escola de Artes e Ofícios de Weimar (artes aplicadas) e a Academia de Arte de Weimar (belas artes). A própria fusão entre as duas estruturas já diz bastante das intenções e do projeto de união entre arte e vida, ou arte e sociedade, proposto pela escola.

Seu primeiro diretor foi o arquiteto alemão Walter Gropius, que havia trabalhado com Peter Behrens na Werkbund. Gropius tinha como meta o desenvolvimento de uma nova pedagogia projetual e a construção de uma linguagem formal mais objetiva, calculada e clara, a partir da unificação entre arte e ofícios. (MEGGS, 2009) Diferente de experiências como o *Arts and Crafts*, a unificação proposta pela escola tinha os processos industriais como meio de produção das novas formas: “A finalidade imediata é a de recompor entre a arte e a indústria produtiva o vínculo que unia a arte ao artesanato”. (ARGAN, 1992, P. 269) Essa reunificação existia também para dar vida a um novo sistema de informação visual e de objetos, baseado na pureza e na simplicidade das formas.

Kandinsky e Paul Klee foram professores da Bauhaus e colaboraram com suas pesquisas sobre as estruturas comunicativas da cor e da forma para o desenvolvimento de um dicionário visual na tentativa de “[...] identificar uma linguagem da visão, um código de formas abstratas direcionadas mais à percepção biológica imediata que ao intelecto culturalmente condicionado”. (LUPTON, 2008, p. 26) Uma escrita visual elementar, cuja três formas-cor mais famosas são o triângulo amarelo, o quadrado vermelho e o círculo azul, elementos constituintes de uma escrita imagética que se pretendia universalizante. A pureza da forma está ligada ao uso que se pretende para ela. Seja um corrimão ou um cartão de visita, sua estrutura deveria emergir a partir do material e da função. Na Bauhaus toda forma comunica e tudo é comunicação:

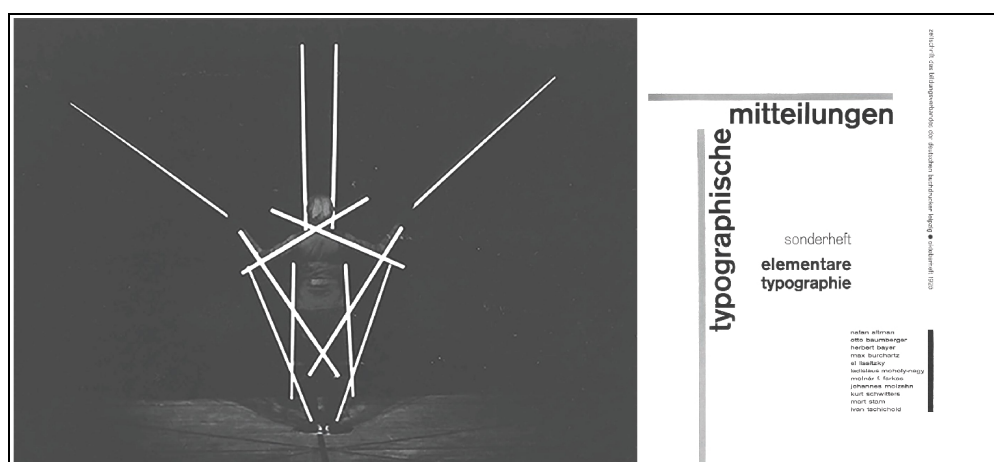
[...] o traçado da cidade, as formas dos edifícios, dos veículos, dos móveis, dos objetos, das roupas, a publicidade, as marcas de fábrica; o invólucro das mercadorias; todos os tipos de artes gráficas; os espetáculos de teatro, cinema e esportes. Tudo o que se inclui no vasto âmbito da comunicação visual é, na Bauhaus, objeto de análise e projeto. (ARGAN, 1992, P. 271)

A análise e o projeto traduzem a utopia formal bauhausiana: Um processo de formatividade baseado em regras e pressupostos, sem dúvida, mas que vai inventando e se reinventando à medida em que é construído. Um funcionalismo formal estreitamente ligado a um ideário técnico-político de forte caráter social.

A escola também passou por ciclos: Um primeiro momento foi dedicado à pesquisa estética pura, apoiada no cálculo, e depois no funcionalismo, que pretendia criar produtos para um cotidiano sem barreiras de classes. (SCHNEIDER, 2010) Os objetos e imagens serviriam ao mundo e a uma nova humanidade, educada para a forma e pela forma, numa sociedade democratizada, porque seria funcional e não hierárquica. A Bauhaus usou e depurou a herança artística e técnica de seu tempo para ampliar as possibilidades de construção de imagens e formas, sem pretender distinguir o que seria arte, artesanaria ou produção industrial.

No âmbito do design gráfico, a Nova Tipografia, concebida pelo tipógrafo Jan Tschichold surge no contexto histórico bauhausiano. Tschichold visitou a primeira exposição da Bauhaus e alinou-se com os conceitos da escola e do construtivismo russo, com seu uso de formas retas e tensão dinâmica (figura 13). Em 1925, ele apresentou para impressores e designers gráficos alemães um número especial da revista Comunicações Tipográficas, com os fundamentos de sua proposta para a página moderna, determinando que “a função de toda tipografia é a comunicação [...] A comunicação deve se mostrar da forma mais curta, mais simples e mais insistente”. (TSCHICHOLD, 2007, p. 35) Tomando partido das características da composição por máquina, promoveu o dinamismo assimétrico, priorizando o tipo sem serifa, valorizando áreas em branco e rejeitando a decoração, (figura 14).

Figuras 13 e 14: Formas simples e poucos elementos em nova organização espacial, estabelecem diálogo entre estruturas: apresentação de *Slat dance*, de Oskar Schlemmer, na Bauhaus, em 1927; capa da publicação *Tipografia elementar*, de Jan Tschichold, em 1925.



Fonte: Reprodução da capa do livro (figura 13); socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstract-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/ (figura 14)

O impacto das proposições da Bauhaus ainda definem muitos conceitos do design atual, tanto o de produtos quanto o gráfico. De edifícios a tipografias, o pensamento projetual que sintetizou arte, artesanato e indústria a partir de uma pedagogia analítica e funcional, se espalhou pela Europa e Estados Unidos, mesmo após o fim da escola, com a ascensão do Nazismo na Alemanha. Nesse movimento de expansão, ele perdeu seu caráter político (como havia acontecido com os pressupostos estético-políticos das vanguardas russas) e aprofundou os aspectos técnicos e racionais, notadamente no design de produtos e na comunicação visual, na qual muito da forma final é resultado das possibilidades do material e da função de uso ou da visualidade a qual ela serve. Esse pensamento processual chegaria ao seu auge na década 1950, com o alto funcionalismo modernista e a noção de Boa Forma.

O purismo formal apoiado nas relações construtivas da obra continuaria presente em grande parte da produção modernista na arte, embora fosse apenas um, entre alguns dos caminhos tomados pela escultura e pintura, desde a abstração mais espiritual de Kandisky ao academicismo formal nas narrativas de Salvador Dalí.

Em 1939, no ensaio *Vanguarda e Kitch*, o crítico de arte norte-americano, Clement Greenberg fez sua defesa da abstração e da pureza formal como única resposta possível para a arte moderna, em contrapondo a um mundo tomado pela cultura de massa e uma imagística que ele define como *kitch*, fossem essas imagens um quadro acadêmico historicista, uma capa de revista ou uma gravura do realismo socialista. Para Greenberg: “Foi na busca do absoluto que a vanguarda — e também a poesia chegaram a arte 'abstrata' ou 'não objetiva'. O poeta ou artista de vanguarda tenta de fato imitar Deus, criando algo válido unicamente em seus próprios termos [...]”. (GREENBERG, 1997, p.29)

A não objetividade da imagem modernista defendida por Greenberg está diretamente ligada a uma auto-suficiência desta expressão e seria para ele uma condição inescapável se se queria avançar a pesquisa artística. Em outro texto, *Pintura Modernista*, de 1960, o crítico detalha esse avanço, que ele entende necessário para rompimento com o passado:

A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve — a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas — foram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. (GREENBERG, 1997,, p.102)

Vinte anos separam as duas declarações de Clement Greenberg. Naquele período a Segunda Guerra Mundial havia mudado a face do mundo e a utopia política de uma nova humanidade havia morrido durante os expurgos da ditadura do proletariado soviética ou virado fumaça nas fábricas de incinerar pessoas do nazismo.

Ao desencanto na arte europeia, que se pulverizou numa série de experiências figurativas ou não, os Estados Unidos respondeu com a sofisticada vitalidade do expressionismo abstrato, do qual Greenberg seria o grande crítico e porta-voz. A história da construção de formas passou por mais um período de mudanças, novamente impulsionadas por modificações econômicas e políticas na esteira de mais uma guerra mundial e suas consequências na evolução da tecnologia e na sensibilidade da sociedade.

O funcionalismo utópico da Bauhaus foi cooptado tanto pelo nacional-socialismo alemão quanto pelo liberalismo capitalista norte-americano, transformando-se em um eficiente modelo de projeto que atravessaria, inquestionável, as décadas seguintes, ramificando-se, com mudanças ideológicas, por todas as áreas da produção de cultura material (ARGAN, 1992; MEGGS, 2009).

A crescente migração de artistas, arquitetos e designers para os Estados Unidos da América modificou a visualidade e a cultura material daquele país. Entre as décadas de 1930 e 1950 o design industrial norte-americano progrediu fortemente e em considerável contraste com o racionalismo essencialista e formalmente adequado dos países europeus. A guerra desenvolveu tecnologias para a produção de materiais e equipamentos, como plásticos e motores, que movimentariam consideravelmente a indústria internacional nas décadas seguintes.

O design gráfico norte-americano, desde a década de 1930 influenciado pelo modernismo funcionalista dos profissionais que imigraram para o país, produziu uma comunicação visual de tom e forma particulares, abolindo a ilustração tradicional e construindo uma sintaxe própria, de imagens essenciais e mensagem direta. O alto contraste de formas e a dramaticidade visual, marcam esta proposta gráfica, herdeira da funcionalidade e expressividade da Nova Tipografia, porém adequada ao universo publicitário e editorial da sociedade de consumo dos Estados Unidos da América.

Notadamente naquele país, agora a forma serve ao marketing e aos princípios do mercado, numa sociedade pautada pelo consumo. De acordo com Schneider (2010, p. 97): “No centro do auto entendimento do design estavam o *styling* como instrumento de incentivo às vendas, e a forma aerodinâmica como ideal estético”.

Objetos sedutores, constantemente reformulados, animam a demanda contínua de consumo e de descarte. Sem nenhuma preocupação com os dogmas artísticos e sociais que marcavam o processo projetual do Velho Mundo, as formas aerodinâmicas do *styling* que envolviam os produtos, mascarando sua estrutura interna com uma casca reluzente e sensual, eram entendidas por seus críticos como um artifício vulgar, um maneirismo formal à serviço da persuasão e do comércio, porque: “A posição funcionalista que predominava na Europa era sustentada por um idealismo cultural e político e tendia a enfatizar o caráter pedagógico, artístico e social do design”. (SCHNEIDER, 2010, p. 101)

O pós-guerra confirma a posição dos Estados Unidos da América na liderança político-econômica e os chamados anos dourados são tempos de fé na liberdade (após a derrota do nazi-fascismo, o movimento anticomunista cresce no Ocidente) e na prosperidade do modo capitalista. Na Europa em reconstrução o design ganha novas faces, com particularidades locais e tendências restauradoras do historicismo pré-modernista.

Mas dois estilos derivados do modernismo funcionalista do pré-guerra marcaram o Continente e se firmaram internacionalmente: o Neofuncionalismo, na Alemanha e o Estilo Tipográfico Internacional, na Suíça e Alemanha.

Em 1947, a Alemanha refunda sua Deutsche Werkbund e, em 1953, na cidade de Ulm, surge a *Hochschule für Gestaltung* ou Escola Superior de Design, fundada por Inge Scholl, sob ideário democrático e anti-fascista, para promover um projeto sociopolítico técnico e humanista.

A metodologia e o pensamento projetual derivavam do programa da Werkbund do início do século e também da Bauhaus, mas seriam levados adiante e radicalizados em seu aspecto científico e nas rígidas regras de construção. No processo desenvolve-se o conceito de Boa Forma ou Bom Design, que se opõe a outros modelos processuais historicistas ou ambíguos, por entendê-los como muitos próximos da arte ou do artesanato. Na Boa Forma tudo é cálculo, lógica do material e lógica do processo industrial, principalmente em sua função final.

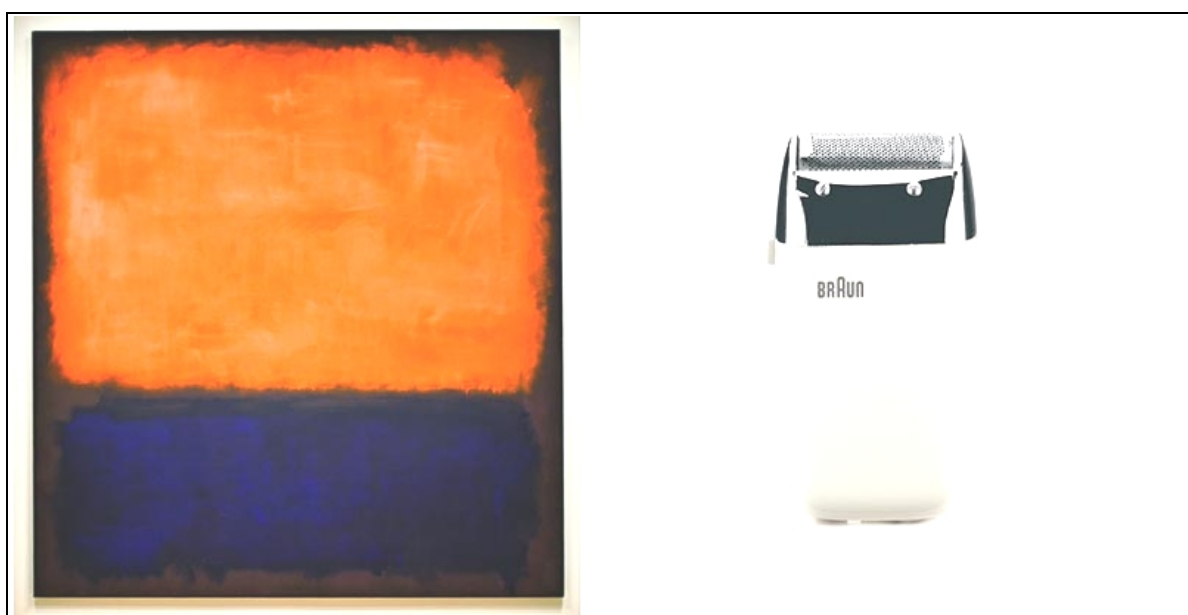
O design não poderia ser revestimento, como no *styling*. Pelo contrário, ele deveria expressar a natureza do material e da função, sempre absolutamente claras. O produto também não poderia ser pensado apenas em termos de uso pós-fabricação, mas envolver questões ambientais e de economia de material e ergonomia, e deveria durar. Novamente tem-se uma dimensão moral no processo projetual que visa o usuário. Se ele já não representa mais a nova humanidade socialista, é agora o consumidor que precisa ser respeitado.

A qualidade é a nova ideologia que move os projetistas de Ulm e sua prática funcional e tecnológica. Seus designers “entendiam-se mais como engenheiros do que como criadores e projetistas. As formas tornaram-se mais duras, mais angulosas e mais práticas, e também menos inspiradas, mas haviam se afirmado na produção de massa [...]”. (SCHNEIDER, 2010, p.116-117) Numa crescente de análise, sistema e metodologia, Ulm transformou-se no paradigma do design como ciência. Apartados da influência da arte e do historicismo da cultura material, seus produtos para a indústria são pontos de inflexão formal do neofuncionalismo.

Naquele período a arte investe fortemente na abstração, na relação das formas e cores e na independência de temas para expressar as visões particulares de um indivíduo, como no expressionismo abstrato e sua ênfase nas características da tinta, do suporte e na planaridade da imagem, para produzir o que apenas a pintura

poderia produzir, como na obra de Mark Rothko (figura 15). Já o design orienta-se pela mesma lógica geométrica, mas de princípio modular, no sentido da forma pela função e no escrutínio das relações entre cor, forma e sentido, só que para produzir tanto objetos com forma essencial como o barbeador elétrico da figura 16, quanto comunicação visual planejada para o consumidor, mas de uma maneira que apenas o design racional pode avaliar e executar.

Figuras 15 e 16: A consagração da pureza, seja na planificação absoluta da pintura, como no quadro Nº 14, de Mark Rothko, de 1960, seja nas linhas limpas e meticulosamente planejadas do barbeador elétrico Braun, 1961.



Fonte: www.pinterest.com/pin/538532067923565949/redtreetimes.com/2015/02/12/quote-of-the-week-rothko/ (figura 15); www.pinterest.com/pin/538532067923565949/ (figura 16)

Na Escola Superior de Design, o projeto de objeto liberta-se finalmente de qualquer influência externa em seu processo de construção, como havia acontecido com a arte não objetiva durante o estabelecimento do modernismo formalista. Ou, como dito por Gui Bonsiepe, designer e ex-professor da Escola, “O design não é, em termos filosóficos, um *accidens*, não se pode agregá-lo a nada, pois é intrínseco a cada artefato, é *essentia*”. (BONSIEPE, 2012, p.20) Se só a pintura produz a essência da pintura, só o design produz a essência do design. E só o olhar calculado da ciência, da pragmática e do cálculo alcança essa essência do design, porque a forma final deve ser avaliada a partir de seu material e de sua função. A junção desses pressupostos na construção é que determina o sucesso do objeto ou da comunicação visual. Não é um gosto pessoal, mas um cálculo racional.

Já o chamado Estilo Tipográfico Internacional ou Estilo Suíço, inicia sua trajetória entre as décadas de 1950 e 1960, mantendo sua influência até a contemporaneidade. Na verdade ele foi resultado de um contínua elaboração de processos tipográficos e de adequação às condições materiais ao longo de décadas ou, no caso da Escola de Design da Basileia, desde o século XIX (MEGGS, 2009). O termo Estilo Suíço foi cunhado ainda na década de 1920, para referir-se ao tipo de aplicação tipográfica que surgiu no país e também na Alemanha, sob influência de propostas das vanguardas russas, da Bauhaus e da Nova Tipografia, mas acrescentando a elas um elaborado processo de refino na estrutura da página impressa.

A organização assimétrica, a fotografia objetiva, a geometria, a tipografia sem serifa e a organização espacial a partir de um *grid* milimetricamente calculado são as marcas mais perenes do estilo. Ele rejeitava os exageros publicitários ou emotivos, tendo como eixo de expressão o cálculo racional e a comunicação direta, livre de acentos nacionais ou de particularidades de grupo social.

Tanto o neofuncionalismo quanto o Estilo Tipográfico Internacional aproximaram o design do método científico, supondo excluir dele a subjetividade e o viés político. A forma ou imagem finais surgem a partir de sua função, após um sistema de análise rigoroso, redutor de todo excesso. Design não é arte, não é engenharia e também não é apenas comunicação.

Como pondera o designer e professor Francisco Providência (2003, p. 202): “O design não queria ser arbitrário ou subjetivo, mas, pelo contrário, queria ser objetivo como os produtos da ciência e universal como os da comunicação”. A Boa Forma e o Bom Design prosperaram num mundo de indústrias multinacionais, vendendo carros, descasadores de legumes, aparelhos eletrônicos, notícias e serviços.

E vendendo ainda as empresas que os produziam. Tudo embalado por uma fascinante assepsia que se estabelece como paradigma e fórmula, régua com a qual todo gosto na cultura material deveria ser medido. Sobre neutralidade neofuncionalista tomada como paradigma imóvel, Providência acrescenta (2003, p. 202):

Atualmente, apenas ingenuamente que poderia admitir que a forma não contamina o significado, na medida em que se desenvolve dentro das escolhas profundamente estéticas de seu autor. Na verdade, as soluções formais modernas, ao fugir da arbitrariedade decorativa, através da crítica ao kitsch e ao pastiche, caíram nas redes de uma arbitrariedade de igual intensidade, mas de signo contrário, ao basear-se no estereótipo da regularidade geométrica como símbolo da higiene, ordem e perfeição.

O sofisticado despojamento da Boa Forma foi paradigmático de um pensamento que apostava no refinamento através do cálculo e na racionalidade como valor supremo, apoiado numa funcionalidade que convinha às possibilidades de fruição adequadas à capacidade de manufatura da indústria. Uma estética das possibilidades da máquina, da economia e da eficiência no processo industrial.

Aquele foi um período em que tanto no campo da arte, quanto no do design houve uma validação da pureza da forma como o caminho mais coerente, seja para a fruição estética seja para a produção e consumo racional dos objetos. Ambos os campos, embora divergindo em estratégias construtivas, convergiam no gosto pela síntese, num pensamento analítico e no fascínio pela pureza da forma e da cor.

Essa supremacia da razão entraria em xeque nos anos 1960. O século já havia passado de sua primeira metade e as grandes promessas do ideário técnico-científico de seu início haviam fracassado, muitas delas culminando em catástrofes humanitárias: duas guerras mundiais promoveram grandes avanços técnicos e industriais, mas às custas da morte de milhões e da situação de miséria de outros milhões; o poder político, impulsionado pela força econômica da indústria e pelo consumo de massas, não fez nascer uma nova humanidade, mais democrática e feliz, o poder apenas deslocou-se e articulou seus novos eixos, entre o bloco ocidental (Estados Unidos da América e Europa) e o bloco soviético.

A utopia moderna dividiu o mundo e não concretizou nenhuma de suas grandes esperanças: nem igualdade e liberdade para todos, nem a emancipação da humanidade dos grilhões da ignorância, da injustiça, da fome e da guerra. O mundo ainda era um lugar feio e injusto, mas adornado por imagens não objetivas com cores puras e por objetos formatados com sofisticada simplicidade.

3.4 A falência da razão e outras possibilidades de beleza

Com a Revolução Industrial, a tecnologia dos objetos artesanais construídos com ferramentas foi substituída pela dos industriais montados pela máquina, depois o mundo viu instalar-se a tecnologia do circuito, cujo produto é informação (ARGAN, 1992, p. 581). Na arte, a crise da obra enquanto objeto, numa sociedade cada vez mais amparada no consumo, é radical; como radical é o ataque aos *status quo* modernista e ao pensamento racionalista. Na sociedade de consumo todo objeto é mercadoria, não importa sobre o quê ou contra o quê ele discursar: “Mesmo uma obra de arte violentamente agressiva e ideologicamente direcionada seria logo absorvida e utilizada pelo sistema[...]”. (ARGAN, 1992, p.584)

A característica de permanente escrutínio de suas formas e intenções na produção artística modernista implode seus próprios suportes tradicionais e o sistema crítico da arte, transferindo seu discurso das telas e esculturas para o corpo do artista, como na performance, ou para um jogo entre o pensamento do artista e o do fruidor, como na arte conceitual.

O discurso também se volta para as tragédias e futilidades da sociedade de massa, na *Pop Art* ou para a substância do suporte, e suas relações com o ambiente expositivo, como no minimalismo. A planaridade da pintura, o geométrico e o abstrato perdem o posto de máxima expressão e a pureza formal modernista é maculada pelas diferentes táticas e materiais do discurso artístico.

Nas décadas seguintes, a pesquisa artística caminhará por amplos campos de experimentação e diferentes suportes de discurso, quando “[...] aspectos de dança, filme e música tornam-se prováveis acessórios para pintura e escultura, que por sua vez são passíveis de ser absorvidas de modos inesperados pelas artes performáticas”. (CHANDLER; LIPPARD, 2013, p.152)

Mais que ultrapassar as fronteiras dos suportes, a obra de arte borrou as linhas dessas fronteiras, num desejo de misturar-se ao cotidiano e emergir dele como um ruído, algo indefinível, aparentemente sem uso e imperfeito dentro da lógica de consumo de objetos da sociedade pós-industrial: “a perda de unidade do mundo da

arte, sua disseminação num campo cultural mais vasto e indeterminado, leva à laceração, deformação ou fragmentação do corpo da obra, amiúde da imagem do próprio corpo do artista”. (MAMMÌ, 2012, p.15) Nas considerações finais de seu livro *Arte Moderna* (1992), Argan pondera sobre essa quebra de paradigmas, as novas metodologias e processos de significação na arte e sua inserção na cultura de massa:

Se a sociedade de amanhã ainda considerar que a experiência estética é a única capaz de garantir uma experiência individual livre e reativa com o mundo, e realizar essa experiência com os meios de seu sistema, a arte já não se fará com o pincel ou a argila, mas enquanto memórias e pensamentos da arte, influirá positivamente sobre os novos modos de experiência estética. (ARGAN, 1992, p.587)

O modelo formalista e historicista da produção e da crítica artística baseado no objeto cede lugar ao modelo baseado na comunicação (CAUQUELIN, 2005). Essa realidade que se instaurou era um reflexo da própria cultura que circundava o sistema das artes, numa sociedade de informação o próprio fazer artístico é também produção de informação em outros espaços e com outros suportes. Para a filósofa Anne Cauquelin (2005, p.81): “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra na imagem que ela suscita dentro dos círculos de comunicação”. Mais que uma expansão, ocorreu um apagamento das fronteiras entre suporte e intenção. Nem tudo é arte mas tudo pode ser arte, a depender do que a obra estabeleça com a nova rede de significados e atores que substituiu o antigo sistema de valores.

No período que consagrou o alto modernismo, arte e design foram campos apartados em termos da especificidade do que produziam: no design, o cálculo necessário para que a forma final do objeto utilitário surgisse de sua própria função, sem excessos, a partir de processos construtivos que só o design poderia efetuar. Na arte, o gesto pictórico ou escultórico que realiza aquilo que só a pintura ou a escultura podem realizar. Um ideal de pureza que dominava o pensamento em ambos os campos e valorizava suas especificidades. Ambos os campos convergiram nesse pensamento que dividia e territorializava. Isso irá mudar e os campos

chegarão à novos territórios subjetivos, desta vez marcados pela pluralidade de formas, de suportes e de construção de *affectos*.

A expansão de suportes questionava o rigor formal e as tradições construtivas do alto modernismo, oferecendo ao espectador novas estruturas discursivas e poéticas, como a obra de Joseph Kosuth, na figura 17. Essa expansão de possibilidades também alcança o design, seu uso de materiais e suas estratégias construtivas, como na proposta de sofá do grupo Archizoom (figura 18).

Figuras 17 e 18: Novas configurações e suportes revolucionam o discurso artístico, como na obra *One and three chairs*, de Joseph Kosuth, de 1965 ou desafiam a pureza das formas e materiais funcionalistas como o sofá de pneus do grupo Archizoom, de 1973.



Fonte: www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965 (figura 17); www.maharam.com/stories/rawsthorn_des-in (figura 18).

A partir dos anos de 1960, o campo gradativamente relativizaria o imperativo *a forma segue a função*: “Muitos acreditavam que a idade moderna se arrastava para seu final na arte, no design, na política e na literatura. O pluralismo crescia a medida que as pessoas passavam a contestar as doutrinas subjacentes ao modernismo”. (MEGGS, 2009, P. 600) A indústria havia transformado a ideologia da qualidade de uso em imperativo do valor de troca. O calculado objeto funcionalista, mais que emancipar sensibilidades, continuava a ser um produto a gerar lucro na sociedade de consumo.

Em vários países europeus surgiram reações ao *mainstream design* voltado para a grande indústria e seus objetos insípidamente práticos: “Contra a 'fria' limitação racionalista dos objetos às suas funções prático-técnicas, as funções emocionais e

simbólicas foram tematizadas e postas no centro”. (SCHNEIDER, 2010, p. 140) A influência da arte e do pensamento artístico também recuperaram importância no período, num processo que iria desaguar no que se chama de pensamento projetual pós-moderno e se estabelece no início dos anos de 1970.

Naquela época, crescia a desconfiança na razão, no progresso e também na objetividade de uma realidade que, acreditava-se, estava domada pelo controle técnico-científico. Com o pós-moderno “[...] já não existe mais a pretensão de encontrar uma forma correta de fazer as coisas, uma única solução que resolva todos os problemas, uma única narrativa que amarre todas as pontas”. (CARDOSO, 2011, p. 234-235) Instalou-se um pensamento menos orientado pelo cálculo de ordem generalizante e mais pela percepção que particulariza.

Avançaram sobre os projetos de design a intuição, às referências ao passado (até então reprimidas pelo pensamento funcionalista), o adorno, o humor, a influência das subculturas urbanas, o kitsch, a vívida personalidade do designer-criador em oposição direta ao invisível designer projetista do período moderno. Da mesma maneira que na arte, foi marcante no design do período a ausência de um princípio estético dominante, com diferentes práticas e teorias surgindo em diferentes locais.

Deixou de existir a noção de significado objetivo e fechado. O crítico literário e linguista francês Roland Barthes (1988) questionava a ideia estruturalista de significado baseado na inter-relação dos signos dentro de um sistema. Segundo a designer e pesquisadora Maria Helena Bomeny (2012, p. 89): “Para os pensadores pós-estruturalistas a maioria dos conceitos continha uma dualidade e, dessa maneira, o modo de receber e interpretar a linguagem começa a ser alterado”. A atenção dada aos elementos marginais e aos dados estranhos, bem como a desconfiança sobre uma verdade conceitual única, foram ideias bastante libertadoras no processo de construção de narrativas, por exemplo. Porque liberaram o emissor de uma compulsória certeza sobre a natureza de sua mensagem.

Nas artes gráficas essa revisão desconstrutivista aconteceu dos dois lados do Atlântico, a partir da década de 1960. No Estados Unidos da América muitos

designers resgatavam formas tipográficas históricas tão diversas quanto os tipos *display* vitorianos ou *Art Nouveau*. Também imprimiu-se um forte elemento conceitual aos cartaz, que celebrava as cores e curvas da psicodelia hippie ou exigia um prévio conhecimento do tema para ser interpretado pelo receptor (MEGGS, 2009).

Na Suíça, o movimento que ficou conhecido como *New Wave*, foi iniciado pelos experimentos do tipógrafo Wolfgang Weingart⁵, professor da Escola de Design da Basileia, que solapou a rigorosa construção formal da tipografia suíça. Weingart testou os limites do que era considerado correto na aplicação tipográfica, recuperando tipos serifados, sobrepondo fotolitos em camadas, acrescentando texturas para a produção de uma imagem final com mais de um sentido possível. (BOMENY, 2012)

Também na Inglaterra do *punk rock*, música e cultura identitária vão produzir imagens vitalizadas, de emotividade agressiva e aplicação tipográfica intuitiva, que em tudo contrariavam as normas de objetividade e limpeza do Estilo Tipográfico Internacional. (POYNOR, 2010)

Rick Poynor (2010, p. 38) lembra que, a partir dos anos de 1970, as correntes pós-modernas da profissão promoveram um “[...]ataque aos métodos organizados e às convenções polidas do design profissional, deleitando-se em divergência e caos, recusando-se a reconhecer a existência de qualquer categoria de 'erro'”. Também nos Estados Unidos da América, já no final da década de 1970, a Cranbrook Academy of Arts, radicalizou a pesquisa do *New Wave*, tornando ainda mais complexo o uso de camadas de imagens e de relações entre blocos tipográficos, além de construir peças de comunicação visual nas quais a subjetividade do expectador era fundamental.

Havia uma reação emocionada, tanto na arte quanto no design, que desterritorializava lugares, suportes e intenções. Também abraçava o ambíguo e o incerto, desdenhando da razão e dos cânones, fossem eles artísticos ou técnicos, e

5 Wolfgang Weingart foi aluno e posteriormente professor da Escola de Design da Basileia, ingressando no corpo docente da instituição em 1968. Suas ideias de composição tipográfica estavam estritamente relacionadas com ideia de tensão no campo visual; com transparências, sobreposição de múltiplas camadas visuais e com o ato de tomar partido dos "acidentes de impressão" durante o processo de composição (BOMENY, 2012).

assim estabelecendo novos fluxos e afectos. Na virada da década de 1970 para a de 1980, o design de objetos era hedonista e sua forma podia brotar de inúmeras referências históricas ou pessoais do autor. O objeto era espetacular, divertido, nostálgico. Sua forma se expressava para além da função de uso e ele não precisava necessariamente ser produzido em série para ser considerado design.

Foram muitos os estilos de vida e de possibilidades de consumo na sociedade capitalista globalizada do final do século XX. Para cada um deles era possível corresponder um design particular, que não apenas funcionasse, mas que também comentasse enfaticamente a personalidade de seu proprietário. Durante os anos de 1980, o design “[...] tornou-se um artigo de consumo para um público amplo. Ele se tornou um fator econômico de sucesso e a palavra preferida dos mercados de massa”. (SCHNEIDER, 2010, p. 160) Através de um caminho não imaginado por seus percussores modernistas do começo do século, o design, seu pensamento e objetos, eram finalmente assunto do dia a dia da sociedade.

A década presenciaria ainda o surgimento dos computadores pessoais e dos softwares de edição (de imagens e de texto) que revolucionariam o design gráfico. Essas novas condições materiais transformaram fortemente o campo, instalando uma outra lógica construtiva e processual, novos fluxos de trabalho em estúdios, escritórios e redações. Novos horizontes de imagens também se abriram. Numa avaliação do período, em 1988, a diretora da Cranbrook, Katherine McCoy (MCCOY, 2015, p.102), considera que:

As fontes de grande parte do atual experimentalismo podem ser rastreadas nas mais recentes obras de artes plásticas e fotografia, e na crítica da literatura e da arte. Influenciados pelo pós-estruturalismo francês, críticos e artistas desconstróem a linguagem verbal como um filtro ou viés que inevitavelmente manipula a reação do leitor.

O excesso, a paródia, o deslimite e a embriaguez de possibilidades impulsionariam o design até o final do século, num tempo em que contestar era a norma. Uma estante poderia ser tão expressiva quanto uma escultura, destacando através de suas formas, o entendimento e as idiossincrasias estéticas, tanto do designer que a

concebeu, quando de seu possível usuário (figura 19). Da mesma maneira, um cartaz podia exigir de seu leitor a atitude ativa de decifrar o jogo de referências cruzadas necessário ao seu entendimento (figura 20).

Figuras 19 e 20: Figuras 21 e 22: O prazer do excesso: Estante Carlton, do designer e membro do grupo Memphis, Ettore Sottsass, 1981. Cartaz de Katherine McCoy, para a Cranbrook Academy of Arts, 1989.



Fonte: www.dezeen.com/2015/08/03/ettore-sottsass-memphis-group-carlton-storage-unit-tahiti-lamp-postmodernism; (figura 19); Reprodução do livro *Abaixo as regras*, de Rick Poynor, editora Bookman, 2010 (figura 20).

Nesse contexto surge o conceito do designer como autor, a partir do pressuposto de que o processo de design nunca seria completamente neutro, já que ele implica acrescentar gosto e referências pessoais a um discurso imagético. A noção é polêmica. Em artigo publicado em 1996, o designer e professor Michael Rock (2015, P. 140) argumenta: “[...]mas se os designers devem visar as leituras abertas e as livres interpretações textuais – como nos convenceu a ladainha dos teóricos contemporâneos, tal desejo é frustrado pelas teorias opositivas de autoria”.

De acordo com Rock (2015, p. 140), o desejo de autoria é um desejo de legitimação de poder. Mas ponderando que, apesar das teorias sobre autoria terem proposto um novo modo de trabalho, “[...] a maior preocupação tanto do fruidor como do crítico não é com quem o fez, e sim com o resultado: o que faz a obra e de que maneira ela faz”. Graças à transição para o digital, foi possível experimentar na tela a manipulação de cor, formas e imagens com resultado imediato. Um outro processo projetual se instala, com novos métodos de construção.

Com o chamado retorno aos fundamentos no começo do século XXI, em parte por

uma maturidade, após os excessos da década de 1990, em parte pela necessidade de se adaptar ao volátil ambiente digital, o design gráfico retomou um olhar objetivo sobre seus elementos essenciais, mas sem descartar as conquistas da subjetividade nas últimas décadas do século XX.

Hoje vivemos uma contemporaneidade que herdou toda a história dos últimos séculos, e se vale dela para reconstruir constantemente o presente, usando sua herança imagética para atuar no cenário fluído dos dias atuais. A própria desconstrução pós-moderna foi domada e absorvida por uma sociedade de empresas transnacionais e triunfo tecnológico no Ocidente Industrializado.

Para a professora e pesquisadora Lucrécia D'Alessio Ferrara (2003, p.179): “A revolução industrial eletrônica marca o fim da era de Gutemberg e substitui a contigüidade funcional pela multiplicidade e simultaneidade de tecnologias, linguagens, códigos e imagens”. A multiplicidade de expressões e de contaminação entre linguagens (um livro que é uma escultura, um aplicativo de celular que é jogo de formas, performances adquiridas por museus, cadeiras sem função de cadeira) marcam a sensibilidade contemporânea onde parecer é mais importante que ser. Como entende o pesquisador Flávio Cauduro (2000, p. 130), vive-se um tempo em que:

Acabaram-se as metanarrativas, os cânones, as utopias compartilhadas, os valores tradicionais. Sobraram as realidades simuladas do virtual digital, as fantasias alucinantes do imaginário, o mundo das representações segmentadas, onde tudo tende a ser personalizado, possível e reversível, e cada vez menos consensual, interditado ou linear.

As rupturas e revisões das últimas décadas nos campos da arte e do design moldaram um contemporâneo marcado pela heterogeneidade de expressões e por fronteiras cambiantes onde nenhum historicismo é recusado, mas também nenhum olhar apenas formal tem o poder de determinar a verdade absoluta da expressão. A herança pós-moderna na arte é marcada por uma realidade na qual “se conjugam a preocupação de se manter ligado à tradição histórica, retomando formas artísticas experimentadas e a de estar na transmissão pelas redes, desprezando um conteúdo

formal determinado”. (COQUELIN, 2005, p.129) A arte contemporânea se permite rever e reusar tanto seus cânones históricos, desde a antiguidade até o alto modernismo, quanto borrar propositalmente as barreiras entre suportes e técnicas e entre outras linguagens artísticas.

Neste sentido, o filósofo Jacques Rancière (2009) define três grandes regimes de identificação do que chamamos arte no ocidente. Primeiro tínhamos o chamado Regime Ético, no qual a arte precisa definir seu valor de verdade, seu uso e os efeitos que tinha no corpo social: “Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto ou significado das que são produzidas”, (RANCIÈRE, 2009, p.28) sendo imprescindível que as obras tivessem ligação com a coletividade, com o ethos social, e a ele servissem.

Em oposição a este entendimento estabelece-se o Regime Poético que individualiza a arte e instaura um princípio de delimitação, criando normas e maneiras adequadas de repetir, para que as obras possam “ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas”. (RANCIÈRE, 2009, p.31) A arte fala de si mesma, de sua matéria e dos efeitos dessa matéria no mundo.

Por fim, temos o Regime Estético contemporâneo em que “a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível, próprio aos produtos da arte”. (RANCIÈRE, 2009, p.31) O que significa dizer que suportes, materiais ou meios de expressão são menos importantes que a vontade expressiva. Que a rua, ou uma postagem em uma rede social, são ambientes tão válidos quando o cubo branco da galeria de arte ou a tela de projeção do cinema. Tinta a óleo, serigrafia, impressão em CMYK ou cor-luz RGB, no tecido da tela, no papel do livro ou nos *pixels* do computador. Novos territórios demandam novas formas de construir *affectos* e *perceptos*, novas estratégias formativas, novos lugares para o desejo.

O design contemporâneo enfrenta dilemas, tanto pela abrangência de sua atuação, quanto pela indefinição de seu campo de saber, cada vez mais tensionado em uma

sociedade que estetizou o dia-a-dia nos detalhes mais banais. Para Calvera (2003), a arte e o design estão ligados através da filosofia, notadamente, pela estética e a filosofia da arte. Os padrões que julgam uma obra de design têm sua base nesta disciplina, que por sua vez é prioritariamente ligada a avaliação da obra de arte, sem conexão com a criação de produtos ou mercadorias.

Sendo assim, "O design ainda está órfão de uma teoria estética que explique sua verdadeira natureza e o faça em sentido amplo, pelo menos tão amplo como a filosofia da arte fez com a arte[...]". (CALVERA, 2003, p. 20) Como só começa a se estabelecer bem depois de séculos de crítica e tradição artísticas, o design sofre essa síndrome de irmão mais novo, ora amparado, ora fustigado pelo mais velho.

Mas a própria estética é uma disciplina em constante crise, num ambiente em que a atividade *estética*, ligada à valores formais modernistas e critérios de julgamento a partir desses valores, foi substituída pelas novas expressões da arte contemporânea e num cotidiano social estetizado em que objetos, performances, mercadorias e imagens, analógicas ou virtuais, declaram-se ou são interpretadas como arte. Calvera (2003) acredita em um esgotamento de modelos explicativos e nas bases de avaliação da obra de arte.

[...] a reflexão estética deve deixar o legado kantiano e superar as várias dicotomias que o compõem, especialmente a que separa o universo da arte, do universo do cotidiano, em favor de outra estética em que a ênfase recai sobre a variedade de experiências estéticas que um ser humano normal é capaz de ter simplesmente vivendo. (CALVERA, 2003, p. 28)

Mesmo as redefinições no campo da teoria da arte e da estética não bastam para resolver o dilema no campo do próprio design e da sua história e aproximações com a arte. O advento do pós-moderno abalou as convicções de isenção do design gráfico e o contemporâneo cibernético presencia o surgimento de "uma linguagem visual emaranhada em um ambiente de comunicações em contínua evolução tecnológica, ampliado e testado por uma gama sem precedentes de pessoas". (LUPTON; LUPTON, 2015, p.177)

Cada vez mais produzimos imagens ambivalentes, que se deslocam entre fronteiras: pensadas para a galeria, materializam-se com elementos da publicidade; feitas para a página da revista, estruturam-se como um quadro hiperrealista. Artistas planificam o interior de carneiros, discutindo, por desvelamento, os limites da visualidade modernista (figura 21); designers arranham informações em seus corpos, e máximo da exposição, fotografam-se, transformando eles mesmos em imagem de comunicação (figura 22).

Figuras 21 e 22: Superfícies contemporâneas. Dois detalhes da obra *Away from the flock (Divided)* de Damien Hirst, 1995. Poster de divulgação de palestra do designer Stefan Sagmeister em 1995. As informações foram arranhadas na pele do próprio designer.



Fonte: www.tecnoarteneews.com/noticias/obra-de-damien-hirst-com-ovelha-em-formol-vai-a-leilao-na-christies/ (figura 21); ww.moma.org/collection/works/102915 (figura 22).

Numa sociedade marcada pela comunicação em rede e pelo produto informação, artistas planejam ações metodológicas, projetam e calculam a execução de obras e narrativas, enquanto designers expressam seus gostos, idiossincrasias e visões de mundo em objetos e na comunicação visual.

No epílogo de seu livro intitulado *História do design gráfico* (2009), Phillip Meggs afirma que a comunicação visual permanece e permanecerá com a responsabilidade de “traduzir o espírito de seu tempo mediante a invenção de formas e modos de expressar ideias”. (MEGGS, 2009, P.676) Na rede de articulação de significados da contemporaneidade, a carga de informação de uma imagem é constantemente

alterada pelo seu contexto de exibição, a rua, a galeria de arte, a página da revista, entre tantos pontos de contato e sentido que a produção e consumo de visualidades nos oferece.

O ambiente de fruição de imagens é descentrado, assim como os sujeitos pós-modernos, sejam eles os produtores ou os consumidores destas imagens. São descentrados porque, diferente do que ocorreu em grande parte do século XX, antes do advento da globalização e da multiplicidade de performances sociais que ela instaura, a atualidade implica em “[...] identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno”. (HALL, 2015, p.28)

Um mesmo indivíduo pode ter muitas identidades e performar muitos desejos: desejar tanto o que está perto, quanto o que está distante, entre a rua e a rede social na internet. Sendo ainda o mesmo indivíduo que é muitos. Para Flusser (2007), entre outras implicações do surgimento de novos sistemas de consumo de imagens e de auto-imagens a partir da revolução digital, esta a substituição do *Homo Faber*, ligado à maquinaria da revolução industrial, pelo *Homo ludens*, conectado aos programas e softwares pelas pontas de seus dedos.

Para ele, a vida deixou de ser um drama e passou a ser um espetáculo. Não se trata mais de ações e sim de sensações. O novo homem não quer ter ou fazer, ele quer vivenciar. Ele deseja experimentar, conhecer e, sobretudo, desfrutar (FLUSSER, 2007,p.58)

É esse ser humano atravessado por tantas possibilidades e consumindo tantas mensagens, visuais, textuais ou híbridas, que produz e frui visualidades. Uma paisagem na qual tanto a arte quanto o design transitam entre fronteiras maleáveis, em territórios constantemente resignificados por novas lógicas construtivas, numa intensa troca entre o sujeito e as variáveis de cultura e subjetividade que desencadeiam novos afectos e perceptos, novos territórios de desejo.

3. 5 Fronteiras permeáveis pela fluidez contemporânea

Um ambiente estetizado, onde diferentes linguagens com diferentes propósitos colocam-se frente ao nosso olhar. Às vezes para serem desejadas (como na publicidade), outras vezes, para serem decifradas por nós, e ainda para que, através delas, decifremos algo em nós mesmos, como na arte. Todas elas sendo acima de tudo novos mapas para a cartografia do desejo e sua potência de vida, encontro e criação.

Nesse ambiente fluído, a relação entre arte e design é marcada pela importância dada à produção da mensagem, e a quem ela se destina. Uma importância que suplanta suportes, técnicas construtivas ou ambientes de fruição. Os dois campos estão atravessados por constantes urgências que são tanto de ordem técnica, como àquelas ligadas aos novos suportes tecnológicos, quanto éticas, como aquelas que envolvem os discursos produzidos tanto pela obra de arte, quanto pela comunicação visual; e estéticas, ligadas tanto ao suporte quanto à forma com que os discursos e narrativas são produzidos e apresentados em cada um dos campos. Há uma dissolução das fronteiras tanto na maneira de produzir quanto de consumir imagens.

Em seu livro intitulado *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009) curador Nicolas Bourriaud considera que a estrutura social emerge não de um corpo social, mas de um conjunto de estruturas destacáveis, como próteses, só que de comunidades, negociações e narrativas. Nesse ambiente a realidade é uma montagem e, por ter esse caráter,

A partir do mesmo material (o cotidiano), pode-se criar diferentes versões da realidade. Assim, a arte contemporânea apresenta-se como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais em enredos originais. O artista desprograma para reprogramar, sugerindo que existem outros usos possíveis das técnicas e ferramentas à nossa disposição. (BOURRIAUD, 2009, PP. 83-84)

A ideia de desprogramar para reprogramar, de retirar das técnicas e ferramentas possibilidades outras e rerepresentá-las em novo contexto, comum aos artistas

contemporâneos, está no cerne da produção do livro de artista incluído neste estudo, que efetua essa reprogramação a partir do campo de ação do autor, que é o design editorial, valendo-se de seus instrumental para propor uma narrativa híbrida, ou reprogramada, entre o design e a arte contemporânea.

Embora esse estudo não feche análises sobre fronteiras e convergências entre arte e design na atualidade, já que está, ele mesmo, buscando acrescentar elementos à esta paisagem de contornos imprecisos, acredita que o panorama apresentado no capítulo, com tantas camadas de sentido sobrepondo-se na trajetória dos dois campos ao longo da história recente, possa ser um suporte e uma inspiração para a pesquisa sobre visualidades contemporâneas. Isto porque, com reflete o filósofo Giorgio Agamben:

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009 p.72)

Há um modo inédito como arte e design estabelecem novos afectos e perceptos em suas construções, transformando a ação formativa e gerando novos subjetivações. É inédito porque só pôde ser feito agora, neste tempo em que vivemos. Por e para a humanidade deste momento histórico.

Novas possibilidades de subjetivação e fruição como na obra do artista da pós-produção Liam Gillick (figura 23) que se vale dos materiais, estruturas, ambientes e arranjos espaciais da sociedade contemporânea para criticá-la e discutir as relações de convívio social. Ou ainda como o projeto de programação visual do estúdio Mirror Mirror para a International Art & Design Conference, concebido para simular as interferências e os ruídos que poderiam surgir após sua aplicação, antecipando as possibilidades da interação de transeuntes com a mensagem, e inclusive destacando o próprio design como artifício que deve ser ignorado (figura 24).

Figuras 23 e 24: Detalhe do ambiente-instalação *The commune itself becomes a super state*, de Liam Gillick, 2007. Ao lado, imagem da peça de divulgação do estúdio Mirror Mirror, 2017.



Fonte: [www.liamgillick.info/home/work /projects- and-work-2](http://www.liamgillick.info/home/work/projects-and-work-2) (figura 23) ; mirrormirror.be/home/integrated2017 (figura 24)

Estas são expressões contemporâneas, como já foram contemporâneas as da Bauhaus ou dos impressionistas, quando formataram com o material de sua época, novas formas de ver o mundo e de estar nele. Como antes, arte e design são desafiados a contemplar as paisagens circundantes e delas extrair algum significado, sempre transitório. Sempre pronto a ser questionado mais adiante. E a dar forma a objetos de um fascínio tão sólido que constantemente desmancha no ar.

“Dissolver tudo que é sólido” tem sido a característica inata e definidora da forma de vida moderna desde o princípio; mas hoje, ao contrário de ontem, as formas dissolvidas não devem ser substituídas (e não ou são) por outras formas sólidas – consideradas “aperfeiçoadas”, no sentido de serem até mais sólidas e “permanentes” que as anteriores, e, portanto, até mais resistentes à liquidação. No lugar de formas derretidas, e, portanto, inconstantes, surgem outras, não menos – se não mais – suscetíveis ao derretimento, e, portanto, também inconstantes. (BAUMAN 2013, P. 16)

A inconstância das formas e a ausência de fronteiras fixas na paisagem fluida, embora se apresente de início como inquietante porque em permanente movimento, descortina também uma amplidão de possibilidades que não é apenas liberdade irresponsável, mas entre um dissolvimento e outro, a construção daquela beleza ainda sem forma. E depois outra, e outra novamente.

4. O LIVRO O QUE HÁ AQUI

4.1 Táticas, estratégias e pensamentos que fundamentam o livro

O livro de artista intitulado *O que há aqui* é uma obra sobre encontros e sobre o mundo ficcionado. Encontros entre um olhar e um pensamento, entre esse olhar/pensamento e as paisagens que ele contempla, tanto aquelas das ruas da cidade, quanto as dos caminhos e lugares nas redes sociais, acessadas pelos diversos programas usados como navegadores⁶ na rede mundial de computadores. Encontro entre fotografias do autor, símbolos e textos construídos para indicar algo, para sugerir sensações e apontar possibilidades. É ainda um encontro entre as fotografias, os símbolos e textos dos dispositivos operativos dos softwares de edição, que também são indicadores de caminhos e possibilidades. Muitas rotas confluem nas páginas do livro de artista *O que há aqui* e dessa confluência surgem novas paisagens, novos fluxos e possibilidades para o olhar/pensamento e para linguagens reinventadas.

O livro é ficção também porque é pensamento que “[...] emerge do movimento invisível dos afetos, e que tem por função dar língua a esses mesmos afetos[...]” (ROLNIK, 2016,P.73) O que se apresenta, página após página, não são apenas camadas de imagens sobrepostas, feitas com luz ou desenhadas, mas significados e sentidos que se alteram por contato e, nesse encontro, se multiplicam, transmutam-se em outras imagens, desterritorializam afetos, reterritorializam potências de desejo e dão poucas respostas.

Isto ocorre porque o local de onde fala seu autor é aquele historicamente entendido como o do design editorial, que serve à literatura, a comunicação social, a publicidade, ao registro histórico; é aparentemente útil e pretende responder, explicar, demonstrar, seduzir. Já o livro *O que há aqui*, por sua vez, deseja fazer

6 Há duas definições para a palavra navegador que esta dissertação salienta: a primeira é técnica e diz respeito ao programa de computador que permite seu usuário consultar páginas da rede mundial de computadores passando de “um ponto a outro da mesma página ou de página diferente usando os *links* de hipertexto, além de desfrutar de outros recursos dessa rede [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009. p.1345). A segunda refere-se àquela pessoa especializada em “navegação marítima ou aérea” (HOUAISS; VILLAR, 2009. p.1345) e é de particular significação para a pesquisa, porque remete também às ideias de percurso, de caminho e de entre lugares, presentes na produção da obra e na reflexão sobre ela.

perguntas, promover inquietações, oferecer dúvidas, produzir outros blocos de sensações. Quer ser aparentemente inútil, porque serve a outras potências de desejo (ROLNIK, 2016), valendo-se tanto de uma ordem estruturante interna (ou método, como será visto mais adiante) quanto de uma desordem aparente, para propor mais atmosfera que narrativa de causa e efeito, mais interpretações abertas, que afirmações categóricas. Ao fim e ao cabo somos consumidores, de imagens e auto-imagens principalmente. Seres atravessados pelo espetáculo debordiano, construtor dessas imagens auto-imagens.

A aparente inutilidade pretende desterritorializar sensações, alterar *affectos*, colocar dúvida onde havia certeza já que, como afirma Bourriaud (2009, p. 110), “em nossa vida cotidiana convivemos com ficções, representações e formas que alimentam um imaginário coletivo cujos conteúdos são ditados pelo poder”. São as sedutoras estratégias da sociedade de consumo, um poder de base mercantil, frente às quais “a arte apresenta-nos contra-imagens.” (BOURRIAUD, 2009, p. 110)

Bourriaud fala em táticas do que ele nomeia de pós-produção na arte contemporânea, como maneiras de criar valendo-se do repertório de formas já existentes na cultura e nos meios de comunicação, inventando novos usos para essas estruturas, imagens e formas já existentes. Trata-se de “tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial e colocá-las em funcionamento [...] *tomar* posse delas e habitá-las.” (BOURRIAUD, 2009, p. 14)

Toda a estruturação de *O que há aqui* tem a ideia de um particular uso de formas pré-existentes, notadamente na resignificação de ícones e textos das redes sociais e da internet, mas também no uso dos programas de manipulação de imagem. Uma outra particularidade da obra são as matérias com as quais ela trabalha: todas as fotografias foram feitas com a câmera do celular do autor, um iPhone 4⁷, alteradas em sua substância (brilho, contraste cor, saturação) dentro de programas de edição de imagem, no próprio telefone celular e posteriormente no computador. Os ícones e textos aplicados sobre as imagens foram capturados e decalcados a partir do

7 Produzido pela Apple, empresa multinacional de produtos eletrônicos, o smartphone iPhone 4 foi lançado em junho de 2010.

conteúdo das áreas de navegação da rede social *Instagram*, onde as fotos foram postadas nos últimos quatro anos, e também das caixas de diálogo dos três programas de edição de texto, desenho e imagem da suíte Adobe: o *Adobe Indesign*, o *Adobe Illustrator* e o *Adobe Photoshop*.

Não há um conteúdo tangível tradicional como suporte material da obra. A luz e os *pixels* estruturam a captura e a manipulação que ocorrem no livro. Os instrumentos de trabalho são produtos multifuncionais (celular e softwares), a disposição no mercado contemporâneo e globalizado, ao alcance de qualquer um que possa ou queira usá-los, sem a necessidade de uma formação estética anterior.

As fotografias do livro foram feitas entre o verão de 2014 e o verão de 2018, no bairro da Barra, em Salvador, Bahia, onde mora o autor. Acontecimentos, lugares, pessoas, objetos, estruturas arquitetônicas e situações são os temas dessas imagens, todas feitas nas ruas do lugar, sobre o constante encontro de corpos, estruturas e objetos.

Enquanto no perfil do autor as imagens estão identificadas e separadas em sete projetos com focos diferentes, no livro elas se misturam. A sequência das fotografias nas páginas duplas é o que o autor define como a primeira camada de significados do livro.

No livro, à estas imagens da primeira camada somam-se recursos visuais e textuais utilizados na rede social *Instagram* e também no site de busca *Google Maps*, como ícones, caixas de texto, mapas de ruas e outros textos e palavras. Todos esses elementos são entendidos como formas pelo autor, que os apresenta e os altera durante a narrativa, particularmente sobre textos e palavras, que são percebidos como forma.

Nesse sentido é importante destacar que qualquer alfabeto, entendido como “[...]registro plástico do pensamento[...]

 (FRUTIGER, 2001, P.85) é formado por imagens de sentido partilhado, ou seja formas, que são passíveis de manipulação. Um corpo sensível que, no contato com outros corpos sensíveis, pode alterar-se (ROLNIK, 2016) e modificar seu sentido original. Esses elementos são a segunda camada de significados do livro.

A terceira camada de significados é composta por trechos de textos das abas dos três programas de edição usados para a produção da obra: o *Adobe Photoshop*, para a edição de imagens; o *Adobe Illustrator*, para a vetorização de ícones e reprodução de mapas e o *Adobe InDesign*, para a edição dos materiais (imagens, textos, ícones).

As caixas de diálogo do *InDesign* são particularmente importantes porque é nesse software/lugar onde as fotos manipuladas no *Photoshop*, os elementos vetorizados no *Illustrator* e a espiritualidade do autor se encontram e estabelecem relações.

Dessas três camadas de significação, emerge o bloco de sensações formado pelo cruzamento de emoções e intenções entre as três partes. Nesse encontro de recortes, de partes do mundo que cerca o autor, cada uma delas é resignificado pelo outro, como se percebe na figura 25 que apresenta uma sequência de fotografias

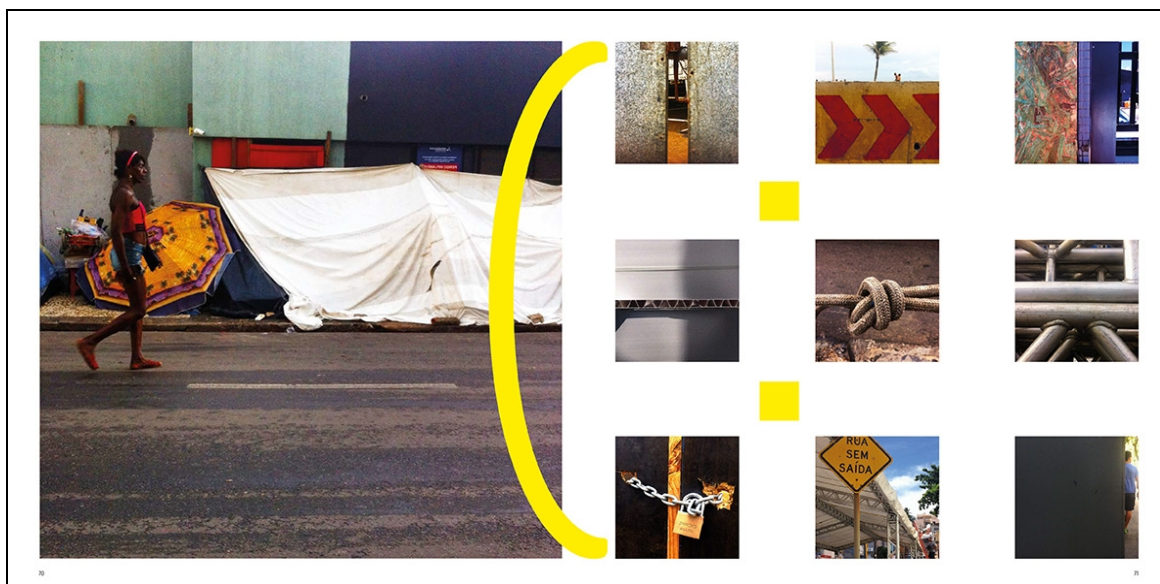
Figura 25: Nesta página dupla do livro (70-71), alguém segue em direção a uma série de estruturas e objetos ligados à ideia de impedimento, obstrução e desvio. Esta é a página que dá início à sequência sobre o carnaval no bairro da Barra.



Fonte: Execução do autor para a montagem da página dupla 70-71 do livro *O que há aqui*.

Sobre estas imagens, foi aplicado o símbolo de alegria e/ou felicidade. O recurso simbólico é muito comum na comunicação via aparelhos celulares e redes sociais para expressar um sentimento. Aplicado às imagens, ele ambigualmente, apresenta o sentimento que convencionalmente simboliza, ao tempo em que sua forma transforma-se em mais uma barreira no contexto da página, como visto na figura 26.

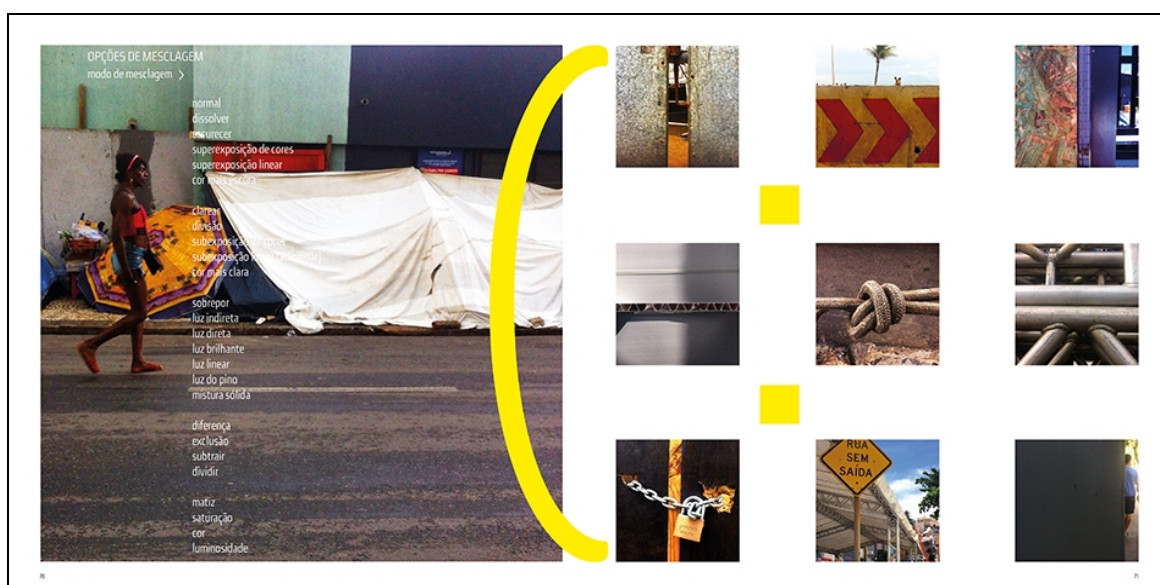
Figura 26: O sinal gráfico parêntese, ao mesmo tempo que forma a boca sorrindo, indicando contentamento, é também mais um indicador de impedimento, que sai da página à direita e avança para a página à esquerda, reforçando a ideia de embate entre habitantes e estruturas (arquitetônicas, políticas, existenciais)



Fonte: Execução do autor para a montagem da página dupla 70-71 do livro *O que há aqui*.

A terceira e última camada apresenta a caixa de diálogo do *Adobe Photoshop*, para manipulação de imagem, especificamente as “opções de mesclagem” para imagens que serão sobrepostas, como mostra a figura 27.

Figura 27: As opções de mesclagem incluem termos como difusão, cor mais clara, exclusão, acrescentando essas táticas de mistura e criando novos significados para os comandos no contexto geral da imagem final.



Fonte: Execução do autor para a montagem da página dupla 70-71 do livro *O que há aqui*.

Com as mudanças de sentido provocadas pela aplicação tipográfica, o bloco resulta em três narrativas que criam uma quarta, de sentido aberto e permeável, já que as explicações feitas neste texto, sobre a significação de cada uma das camadas são absolutamente particulares ao autor dele. Um outro olhar pode entender novos significados, entrar na imagem com outra carga de sentimentos. Nesta ficção se pode entrar por vários caminhos, tão variáveis quando são os desejos, os *affectos* e *perceptos* daquele que contempla essa paisagem híbrida.

São partes moventes de imagens, contaminadas por proximidades e afastamentos, todas guardando em si mesmas um sentido, constantemente alterado pela vizinhança. Como suporte de todas essas narrativas, o autor vale-se do histórico formato do livro, especificamente aquele categorizado pelo sistema da arte como livro de artista. Em seu livro intitulado *A página violada*, Paulo Silveira (2008, p. 16), considera sobre a categoria livro de artista, que:

[...] a partir da verificação da sua tensão pela originalidade formal e pela concepção teórica de seu campo. Pelos seus insumos materiais e pela sua variedade temática, ela é uma categoria mestiça, instaurada a posteriori a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida por sua mídia e não por sua técnica.

Um suporte de categoria híbrida que se apropria da tradição de leitura interessa ao autor, posto que a poética da obra ampara-se na convergência de narrativas e na multiplicidade que cria “[...] discursos que continuamente trafegam entre os vários espaços e tempos em que são instados a viver na contemporaneidade”. (ANJOS, 2005, p.64)

O suporte específico da obra, em formato de livro, mas para ser lido na plataforma de conteúdos editoriais digitais *ISSUU*⁸, fecha o ciclo do tráfego de sentidos entre o mundo material e a realidade de *pixels* e *bites*, entre matéria, representação e memória das formas e suas resignificações: o formato livro impresso, a fotografia impressa, os símbolos tipográficos, a narrativa sequencial na sucessão de páginas. Mas que é acessível apenas na Internet. Entre o mundo físico e o mundo

8 O Issuu é uma plataforma online para publicação e distribuição de conteúdo editorial. Fonte: <https://help.issuu.com/hc/en-us/articles/204816328-What-is-Issuu>. Acessado dia 05 de maio de 2018

virtualizado, formas trafegam, camadas de sentido se contaminam por vizinhança, se reterritorializam e desterritorializam nosso afeto e percepção.

A obra altera o estatuto do suporte livro porque implementa novas estratégias materiais e simbólicas. No contexto da categoria livro de artista, é possível estabelecer relações entre essa poética e as considerações de Paulo Silveira (2008) quando afirma que:

Ao vibrar também entre a sensorialidade e a lógica, ele oferece ao artista um dos raros espaços de intelecção verbo-visual das artes. O objeto artístico gráfico-plástico é específico e singular quando comparado ao objeto artístico em geral. Possui identidade pelas metáforas, por possuir repertórios, por possuir diretrizes, por possuir elos com o discurso locucional e por isso estabelecer, quando o deseja, um grau de comunicação codificado em comum com o fruidor ou leitor. (SILVEIRA, 2008, p. 247)

À ideia de identidade através de metáforas que subvertem o sentido tradicional do suporte livro, acrescenta-se a noção de autoria como entendida por esta pesquisa e ligada ao entendimento pós-moderno de autoria no design editorial, num contexto em que “o designer tem controle total sobre o texto, como contratador, editor ou escritor.” (POYNOR, 2010, p128), que é o caso do autor do livro e desta dissertação.

A primeira questão é que o autor estruturou sua obra a partir de elementos e estratégias projetuais do design e da narrativa sequencial. Ele é então um artista valendo-se do design para produzir seu discurso e é também um designer valendo-se das estratégias da arte contemporânea para discutir limites e funções históricas do design editorial. Teve em mente, durante todo o processo, a ação formativa como anterior às distinções entre processo artístico e projeto de design e a criação artística como pensamento que ocorre entre *affectos* e *perceptos*.

O autor do livro entende-se com um designer-artista que se vale das estratégias dos dois campos para produzir uma narrativa em que, a despeito de todas as escolhas pessoais e toda a articulação de sequências e camadas, as respostas às imagens das páginas duplas estão no leitor. Dito de outra maneira, não há uma única mensagem, não há uma única intenção, não há um interesse na importância da

autoria e sim no que o leitor ou fruidor poderá criar de *afectos* e sensações a partir das imagens; também do quanto essas imagens podem construir representações que desestabilizem aquelas já existentes.

A ideia de uma mensagem com muitas respostas possíveis que se completam no fruidor tem a ver com a discussão sobre autoria, presente no design desde a década de 1960, na esteira do pensamento pós-modernista. Em *A morte do autor* (1988) o filósofo Roland Barthes argumenta que toda obra, mais que a criação de um artista (no caso específico do texto, um produto de um escritor) é um arranjo de signos, comuns a ele e seus leitores:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 1988, p 66)

Os espaços de dimensões múltiplas e as escrituras variadas que se encontram, se contestam e propõem novas subjetivações estão presentes no livro e nos pensamentos que originam o livro. Entre eles, está a ideia de realidades distintas que se chocam e se alteram nesse encontro, e também a intenção de apresentar esse encontro da maneira mais aberta possível.

Para o livro, o tecido de citações que emerge é portanto fundamental: fora os elementos pré-textuais, anteriores ao início da narrativa (como a epígrafe e a apresentação) e a apresentação dos sete projetos fotográficos no final da obra, todos os demais textos foram retirados da rede social *Instagram* e do site de mapas *Google Maps*, sem nenhuma alteração em sua grafia ou sequência de palavras. Essa é uma das camadas de sentido na qual o leitor fruidor apodera-se e a ela dá sentido próprio, já que:

desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a

escritura começa. (BARTHES, 1988, p 69 e 70)

O livro é uma obra de ficção, construída entre os *afectos* e *perceptos* de seu autor e apresentada ao mundo como monumento de um tempo e de seus lugares, com a intenção de profanar dispositivos (AGAMBEN, 2009); liberar a vida (DELEUZE; GUATARRI, 1992); devorar linguagens (ROLNIK, 2016). Um monumento de sensações que já não pertence ao autor, mas a todos que, de alguma forma dele se aproximem e nele construam um sentido particular.

4.2 As três camadas de sentido

Para fins de análise dos componentes visuais que integram o discurso imagético do livro, essa dissertação opta por separar e explicar cada um desses componentes de forma isolada, para mais adiante refletir sobre suas interações. Esta opção acontece para que os processos do autor como artista contemporâneo e como designer, ou, dito de outra maneira, sua bagagem espiritual (PAREYSON, 1993), possam ser apresentados. Também para apoiar o método de trabalho e construção de sua poética, que inclui tanto as noções pareysonianas de operação e de forma formante, quanto o uso do termo conceito para a pesquisa acadêmica em artes visuais como entendida por Lancrì quando argumenta que o pesquisador trabalha com maneira particular porque:

opera sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. [...] se trata de operar no constante vaivém entre esses diferentes registros. Colocando assim, sem trégua, a questão dessa articulação. (LANCRI, 2002, p. 19)

Operar no vaivém, entre razão e sensibilidade, para praticar as capacidades de endoconsistência e exoconsistência de conceitos em vizinhança (DELEUZE; GUATARRI, 1992), aplicados à formação da obra, porque o pensamento dos autores citados na capítulo de fundamentação teórica dessa dissertação esteve presente na construção do livro, servindo de guia e norte sensível.

Camadas estabelecem essas relações de vizinhança. E, nesta análise, são

entendidas da mesma maneira como o são pratica projetual do design gráfico, ou seja, como sendo “uma coleção de qualidades, um banco de dados de possibilidades” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.127) que, articuladas em uma superfície, mantêm sua identidade formal ao mesmo tempo em que contribuem para o sentido final formado por essa articulação.

4.2.1 As fotografias: um histórico e as intenções do autor

No começo de todo o processo esteve a fotografia. Em 2012, ainda morando na cidade de São Paulo, capital do estado brasileiro de mesmo nome, o autor começou a fotografar seu cotidiano usando a câmera de seu *iPhone 4*. Os projetos sempre aconteciam em seu percurso entre a casa, o trabalho e o curso de especialização em design editorial ou em ambientes frequentados pelo autor. Todos os projetos sempre foram postados na rede social *Instagram*, para compartilhamento de imagens.

O primeiro projeto se chamava *#primaveraemsãopaulo*, com fotografias das flores derrubadas no chão pela chuva, já que chove muito em São Paulo no começo da primavera. Havia uma beleza melancólica nas imagens, na condição desamparada da primavera no chão, vencida mas ainda bela (figura 28).

Figura 28: As flores no chão molhado de chuva, ou em composição com coisas usadas e descartas na série *#primaveraemsãopaulo*.

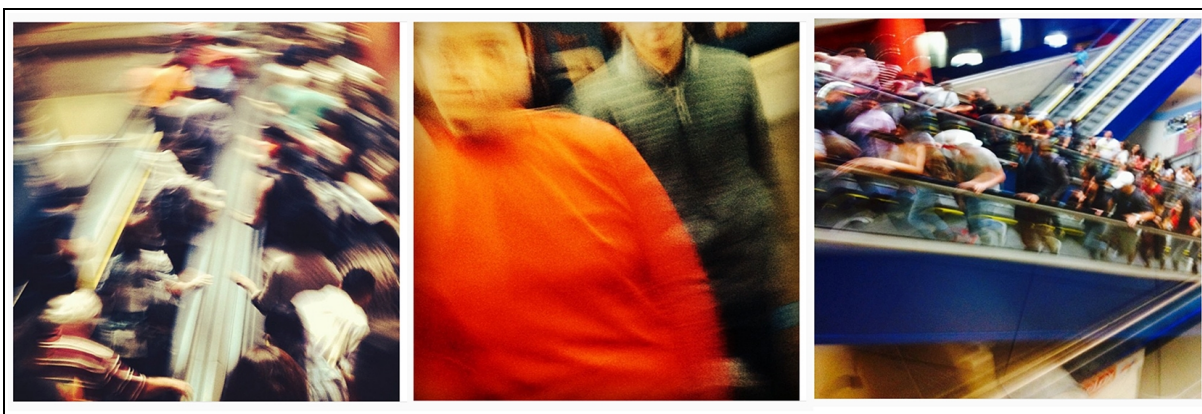


Fonte: Arquivo do autor

Depois desse projeto, todos os outros realizados pelo autor teriam sempre o formato

*hashtag*⁹ no título. Na sequência, e apresentado em paralelo, surgiu um outro tema para a captura de imagens. Foram os registros feitos pelo autor dentro do sistema de transporte coletivo da cidade: trem, metrô e ônibus, chamado *#euemtrânsito*, que explorava as possibilidades expressivas de imagens capturadas com a câmara sendo movida de diferentes maneiras, o que lhes dava um efeito borrado, tenso, dinâmico. Também nessas imagens há desamparo latente, gente caminhando com pressa para algum lugar, multidões guiadas pela urgência e pela sinalização urbana. A beleza apressada nos túneis, escadas rolantes e corredores. A vida da gente na rua, nossos deslocamentos, nossos lugares em comum ia se definindo como um tema importante na poética do autor, como se percebe nas fotografias da figura 29.

Figura 29: As situações de contato, a pressa e os limites borrados entre seres humanos e estruturas na série de fotos *#euemtrânsito*.



Fonte: Arquivo do autor.

Este projeto em particular se transformaria no trabalho de conclusão de curso da especialização em design editorial, sob a forma do livro *Metrô – Uma estória entre três redes*¹⁰, que dialogava com o trânsito entre o mundo físico e o virtual sobrepondo a estas imagens do sistema de transporte, ícones das redes sociais *Instagram* e *Twitter* para, desse amálgama, extrair uma nova narrativa. Muitas das questões sobre temas fotográficos e sobre a convergência entre arte e design, presentes no livro *O que há aqui*, têm seu germe nesse trabalho: a solidão, a urgência constante, os deslocamentos, a vida entre o mundo palpável de concreto e avenidas e o mundo fluído das redes sociais; e nossos tropeços entre um e outro.

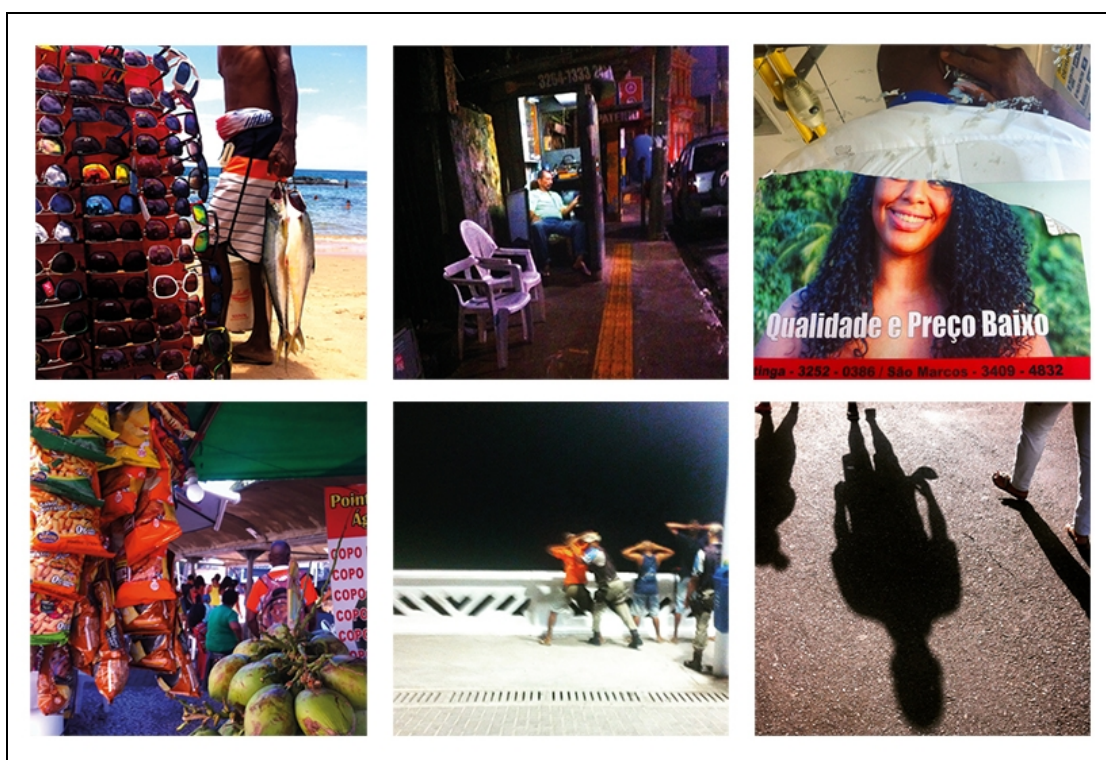
9 Palavra ou frase antecedida do símbolo cardinal #. Funciona como um hiperlink e categoriza conteúdos nas redes sociais e na internet. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em : <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/hashtag>. Acesso em 12 de maio de 2018.

10 O livro pode ser acessado em https://issuu.com/gilmaciell/docs/metro_o_livro

4.2.1.1 As sete séries fotográficas usadas no livro

Ainda morando em São Paulo, mas durante uma breve visita a cidade de Salvador (Bahia) no verão de 2014, nasceu o projeto temático de fotos que viria a formar a primeira camada de sentido do livro: *#meumar_marécheia*, que tratava então de um reencontro saudosos com a cidade e foi feito durante uma semana, com mais de uma foto postada por dia. Um ano depois, já recém-chegado de volta a Salvador, o autor retomou a série. As imagens estão ligadas a seus deslocamentos pelo bairro da Barra, entendido como um microcosmo onde se espelham tantas contradições, sejam elas sociais, econômicas e existenciais. O quintal fala do mundo. E todas as imagens são sempre da rua, esse lugar comum a todos, partilhado por todos e que, por isso, diz sobre todos. É claro, sobre as idas e vindas por estes locais partilháveis da cidade e o que deles é possível capturar (figura 30).

Figura 30: Personagens, ações e situações da série *#meumar_marécheia*



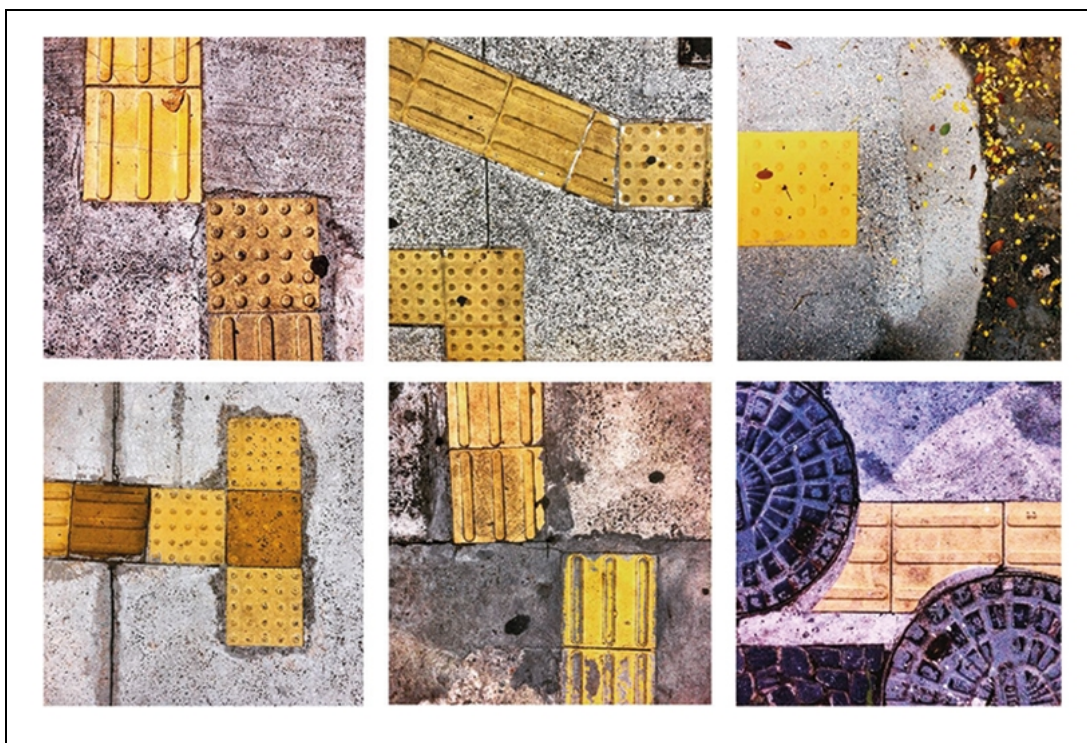
Fonte: Arquivo do autor.

A próxima série seria *#chãocego*, que, como todas as futuras séries, integraria o projeto maior que é *#meumar_marécheia*, por isso em todas as publicações as duas *hashtags* aparecem juntas. *#chãocego* tem um texto curto que define a ideia da série

no instagram: Caminhos e descaminhos do pavimento tátil nas calçadas da Barra. Em seu retorno à Salvador, chegando de São Paulo, o autor encontrou bairro, onde ele havia morado e para o qual retornara, com suas calçadas desfiguradas, rasgadas pelas faixas amarelas do pavimento tátil. Um decreto municipal determinava a colocação do pavimento, sob pena de multa.

A Lei do município supôs que todas as calçadas, juntas, formariam um único, funcional e coerente caminho, mas não foi assim que aconteceu. Um expressivo número de aplicações se desencontram, não conseguem se encaixar ou se confundem entre seguir e estar atento; muitos acabam no vazio da calçada seguinte - ainda não adequada à nova ordem - ou num buraco. Outros tantos descrevem curvas, ora sinuosas, ora em ângulos retos, formando caminhos de resiliência, invenção, falta. Para o autor, as fotografias desses pavimentos táteis são uma metáfora de nossos planos frustrados pelo mundo, da falência da razão, de um destino que não se cumpre. Há uma ligação delas com nossa condição, como humanidade, nesses desencontros do piso tátil (figura 31).

Figura 31: Caminhos desencontrados como metáfora de nossa condição humana na série #chãocego.

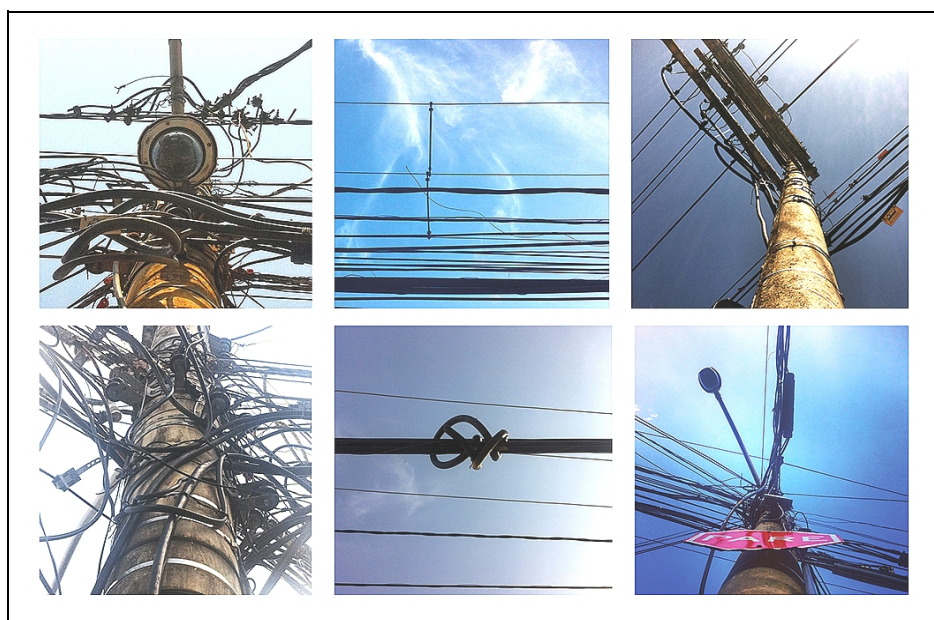


Fonte: Arquivo do autor.

Na série *#exú_potência*, o foco é deslocado do chão para o alto, mas ainda assim é sobre caminhos e conexões. Em sua frase de apresentação o autor informa que é “sobre caminhos & confusões, comunicação, vitalidade, estruturas que apontam para o alto e o emaranhado de informação”. Há uma via onde trafegam eletricidade e informação, que alimenta as ruas, as casas, os aparelhos eletrônicos que se conectam com outros aparelhos eletrônicos; que é suporte para sinais, câmeras de segurança, radares, base para se afixar panfletos, anúncios, avisos.

O tempo emaranha e engendra, entre um poste e outro, nova conexões. Na mitologia do candomblé Exú¹¹ é o deus que rege a comunicação, os encontros e desencontros entre os homens e entre os homens e os deuses. Somos uma sociedade conectada por sinais de *wi-fi*, moldens, caixas de difusão de eletricidade, aparelhos vinculados aos fios e cabos desses caminhos de energia sobre nossas cabeças, Nele também se acumula o tempo, novos fios, novos equipamentos, novos instrumentos para o desejo humano. A série é, portanto, sobre tempo, energia comunicativa e encontros ou desencontros, sobre as vias pelas quais também o desejo se movimenta (figura 32).

Figura 32: Energia, ligações e confusão na série *#exú_potência*.



Fonte: Acervo do autor

11 O antropólogo Pierre Verger (1981, p. 76) o descreve como o “[...] mais humano dos orixás, nem completamente mau, nem completamente bom”. Ambíguo em suas intenções, pode tanto favorecer quanto prejudicar as relações da humanidade entre si e da humanidade com os deuses.

Diferente das duas séries anteriores, *#epiderme_permanênciastransitórias* olha pra frente, para os muros, paredes externas, grades e gradis, para tudo “o que se gruda, perfura, adorna, protege e mascara a pele da cidade”, como diz texto de apresentação no *Instagram*. Todas as demãos de tintas, gastas por sol, chuva e tempo; os cartazes obsoletos, as mensagens grafitadas sobre outras mensagens grafitadas; os muros e paredes como suportes das expressões da cidade, expressões de gosto pessoal, anúncios, arte urbana; estruturas que revelam também o medo e o desejo de proteção. A série apresenta ainda o tempo sobre a crosta de memória e ações que recobre essa arquitetura tão próxima de nossos corpos (figura 33).

Figura 33: O tempo e a ação humana nas estruturas da cidade em *#epiderme_permanênciastransitórias*.



Fonte: Acervo do autor

Na série *#superfícies reflexivas*, as imagens são capturadas através da “retina da cidade”: Suas vidraças, janelas, espelhos, vitrines, superfícies metálicas dos automóveis. A cidade também tem olhos e as fotos capturam o que ela vê, da maneira que ela vê. São muitos e diversos os olhos da cidade, são muitas e diversas as imagens em sua retina: ampliadas, fragmentadas, sobrepostas, difusas. Um real alterado, de planos misturados e de enganos. As estruturas como encontros da

cidade consigo mesma. O olho vibrátil do autor contempla o corpo a cidade através dessas superfícies e expande as imagens que elas capturam e oferecem (figura 34).

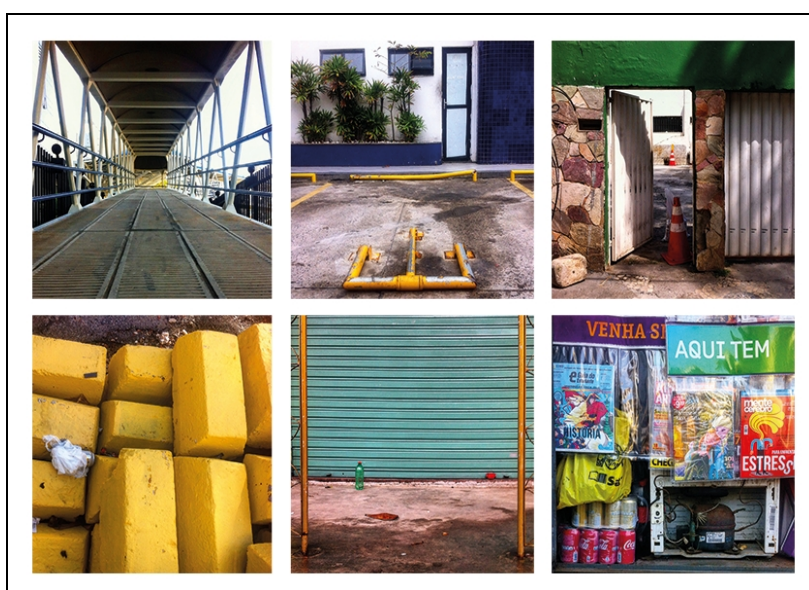
Figura 34: O lugar refletido, sobreposto e expandido pelo próprio lugar *#superfícies reflexivas*



Fonte: Acervo do autor

Na série *#omundosemninguém* o tema são as estruturas, os espaços urbanísticos, e os objetos que construímos, todos eles sem nossa presença, abandonados de forma permanente ou temporária: as coisas das pessoas, sem as pessoas. Objetos aguardando uso ou descansando dele (figura 35).

Figura 35: Tudo o que criamos e construímos, sem nós, na série *#omundosemninguém*

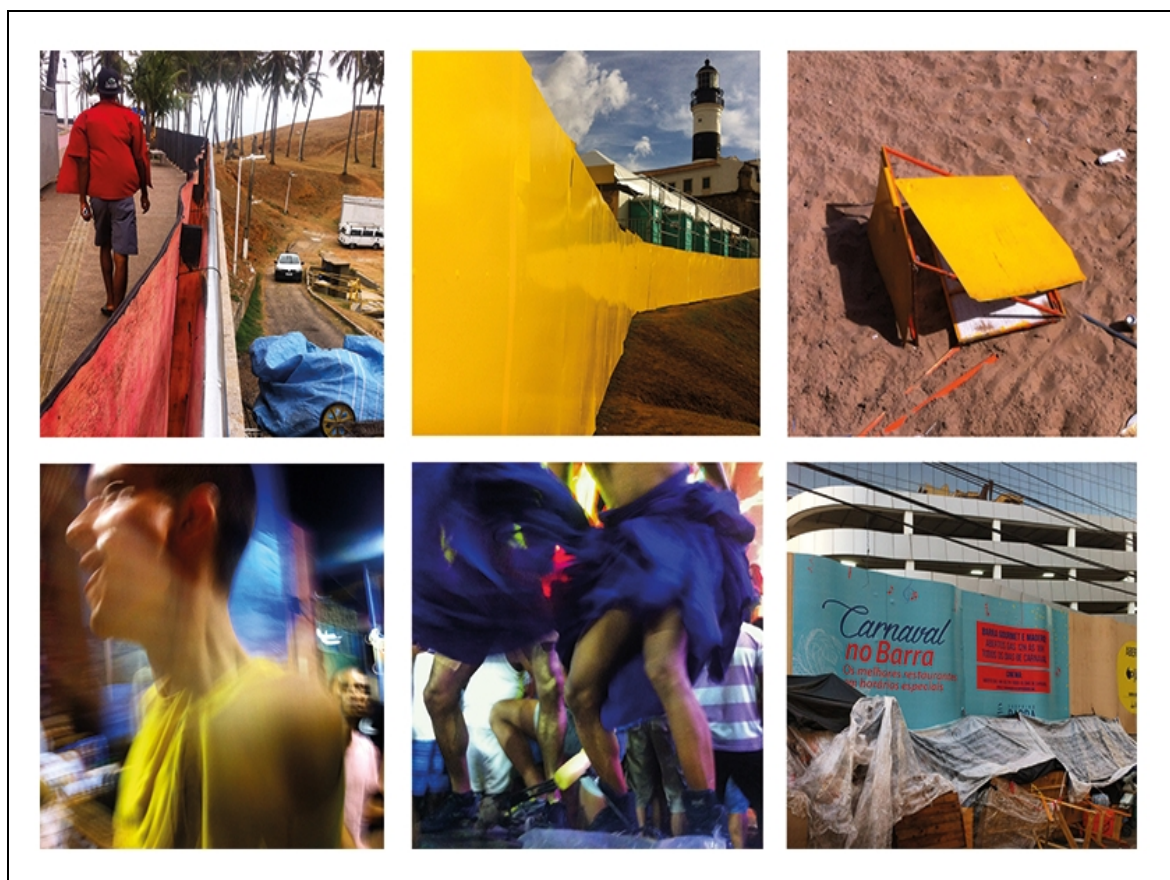


Fonte: Acervo do autor

É sobre o ambiente construído pela cultura, no tempo, e todos os objetos que usamos, habitamos e esquecemos. Há uma particular melancolia nessas imagens, nossas criações destituídas de nós, apartadas de nossa presença, mas há também uma beleza intensa dessas formas, estruturas e espaços valendo-se apenas de si mesmos. Abandonados e, portanto, livres de nós.

A última série, *#ocarnavalvaipassar* é sobre esse acontecimento que desterritorializa o lugar e as pessoas. O bairro da Barra é um dos circuitos do carnaval de rua de Salvador. As imagens começaram a ser capturadas um mês antes do início do evento em 2017 e o registro acabou dias depois do final. Um outro lugar se instala no bairro, com outros habitantes, outros caminhos e outros desejos, esse tempo do carnaval acentua as contradições do próprio lugar, paradoxalmente reforçando barreiras e potencializando encontros. A rua se transfigura em festa, embate, sonho, lar temporário (figura 36).

Figura 36: As estruturas, habitantes e relações temporárias na série o *#ocarnavalvaipassar*.



Fonte: Acervo do autor

4.2.1.2 As fotografias como narrativa e invenção

Há um método na captura e na postagens das imagens. Sempre que um tema ou projeto é definido, o autor dedica-se exclusivamente a ele, que passa a guiar seu olhar pelas ruas, até que esse desejo se esgote. Em geral é feita uma foto por dia e essa foto é postada, ou no mesmo dia ou no dia seguinte. A postagem é feita geralmente à tarde.

Nenhuma foto é postada sem passar pelo tratamento para alterar sua substância. Esse tratamento é feito com os recursos de edição oferecidos pelo próprio aplicativo do *Instagram*, que alteram aspectos da imagem como brilho, a nitidez, a saturação. As cores são sempre intensificadas na imagem final, na tentativa de deixar transparecer que aquela é uma imagem transformada pela edição e não um documento isento, sem manipulações. Isso porque a alteração, o artifício, o filtro que se interpõe entre a imagem capturada e sua exposição nas redes, é da natureza das imagens que circulam na contemporaneidade e que interessam ao autor. Porque tudo é artifício e reinvenção na rede do espetáculo debordiano que atravessamos e que nos atravessa constantemente.

Comentando o trabalho da fotógrafa americana Cindy Sherman, o crítico e pesquisador Joan Fontcuberta, avalia que para fotógrafos como ela “ [...] a realidade é apenas um efeito de construção cultural e ideológica que não preexiste à nossa experiência. Fotografar, em suma, constitui uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e de revelá-lo”. (FONTCUBERTA, 2010, P.31) E sempre o que se revela somos nós mesmos porque, diferente da ideia racionalista da foto como documento produzido por um sujeito de uma lado, e o que ele enxerga no mundo, do outro: “Para Sherman, por outro lado, tal distinção não pode ocorrer: somos aquilo que a mídia determina, somos um produto cultural, somos linguagem”. (FONTCUBERTA, 2010, P.31) Somos fruto de linguagem, que produz linguagem, mediada pela cultura e seu símbolos. Um desejo que é narrativa e que se altera como narrativa a partir o contato com outros desejos, estes também narrativas.

Num mundo mediado por símbolos, alterado por filtros, produzimos narrativas alteradas, subjetivas. No caso específico do autor do livro, para tentar desvelar nossa condição de frutos da cultura ele entende sua fotografia como ficção; o

enquadramento como narrativa; a imagem alterada por ajustes e retoques, como metáfora de nossa condição, enquanto contemporâneos, sempre simulando a vida, sempre implicados nos movimentos do desejo de que fala Rolnik (2016): o encontro com outros corpos, que gera afeto, o desejo de simular esse afeto sob a forma de expressão e a construção de um sentido outro que, como monumento, emerge desse encontro entre *afectos* e *perceptos*.

Na contemporaneidade simulamos constantemente, seja nas redes sociais de compartilhamento de imagens, seja no próprio ato de fotografar e colecionar instantes de nossa existência:

Tomemos uma coleção de fotografias pessoais. Aparentemente só se incluem situações agradáveis entendidas como exceções da cotidianidade: ritos, celebrações, viagens, férias etc. Fotografamos para reforçar a felicidade desses momentos. Para afirmar aquilo que nos agrada, para cobrir ausências, para deter o tempo e, pelo menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar a estrutura de nossa mitologia pessoal. (FONTCUBERTA, 2010, p. 39 – 40)

Embora não haja o corpo físico do autor em nenhuma fotografia dos seus projetos, todas elas são uma exceção da cotidianidade, reforçam memórias, sentimentos, celebram uma beleza que ele enxerga. Uma melancolia também, que existe em suas imagens desde o primeiro projeto fotográfico. Uma melancolia bela para ele. O conjunto de projetos dá estrutura à sua mitologia pessoal e, durante os anos de captura das fotos, foi ainda um eixo estruturante, algo a fazer apesar de diferentes circunstâncias. Um desejo formativo, um *spunto* que o acompanhou desde a primeira imagem capturada. O desejo de reter e revelar uma outra realidade, para além daquela mapeada pelos mapas oficiais, ou formatada pelos códigos de conduta e pelas leis.

Outros fluxos naquelas ruas que seu corpo percorria, igualmente atravessado pelo espetáculo e suas convenções. Nesse território em que linguagens encontram linguagens e se resignificam, não há distinção entre o olho do fotógrafo e seu objeto, há apenas o enquadramento e a captura.

4.2.3 Mapas, sinais gráficos e tipografia

Por sobre a sequência de fotografias do livro, na primeira camada, foram aplicados diferentes sinais e formas gráficas, posteriormente também alterados, entrando em contaminação de formas; juntando-se para constituir outras formas e elaborar outros sentidos. São estilizações de mapas, todos de áreas do bairro da Barra, às quais somam-se pictogramas dos sinais de sinalização para a movimentação dentro da rede social *Instagram*, representações tipográficas de expressões faciais e sentimentos, conhecidos com *emoticons*, e os ícones de apresentação de função de edição das imagens que são compartilhadas nessa rede; além de frases e listas de sugestão escritas das caixas de diálogo da rede *Instagram* e do site de localização *Google Maps*.

Todos esses elementos pictográficos, inclusive as letras do alfabeto latino, são também imagens, ou linguagem/informação pictórica, de natureza diferente da fotografia e da pintura. Isso porque, seguindo o entendimento do designer e pesquisador Adrian Frutiger (2001, p.195- 196):

“Aquilo que em geral se entende pelo termo 'imagem' é um registro, o mais natural possível, do que o olho humano vê ou acredita ter visto. [...] Atualmente, o volume de informações pictóricas e imagens em movimento evoluiu até uma verdadeira linguagem pictórica.”

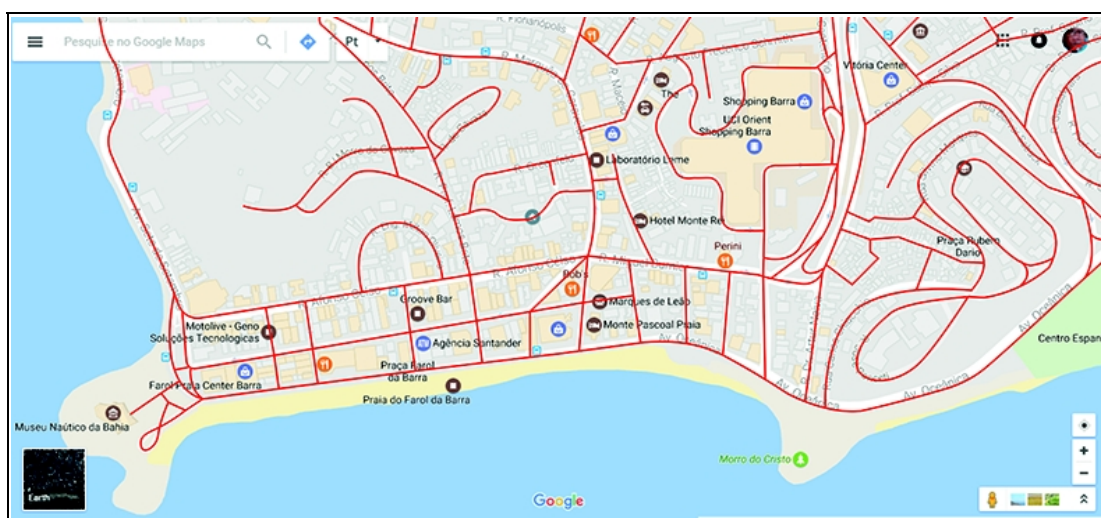
Essas linguagens são construções humanas, emergem das relações que a humanidade estabelece com a cultura que produz; evoluem através de seu uso ao longo do tempo, sejam linguagens verbais ou pictóricas, e moldam nossa forma de pensar ou produzir construções mentais. (FLUSSER, 2015) Mas são arbitrárias em maior ou menor grau, como a forma das letras no alfabeto escrito ou certos pictogramas que representam e estilizam a humanidade e suas ações, tais como as placas indicativas dos banheiros separados por gênero.

Se são formas arbitrárias, em constante mudança ao longo do tempo, podem ser alteradas e mudar seu significado inicial, ou ampliá-lo. É isto o que acontece no livro *O que há aqui*, quando o autor apresenta e em seguida altera essas formas, promovendo recombinações que geram outras formas, híbridas, novas; e com outros

sentidos e funções. A estas alterações por contato, por repetição, por espelhamento das formas, acrescenta-se a relação estabelecida entre elas e as imagens fotográficas nas páginas duplas. Assim, formas que transformaram-se em outras, alterando seu sentido final, alteram e são alteradas pelas imagens fotográficas, mais uma vez transformando o sentido final da imagem na página.

Decalcados a partir dos mapas do bairro da Barra e suas ruas, como visto no detalhe de um decalque (linhas vermelhas) sobre uma imagem do *Google Maps*, na figura 37, os mapas do livro são apresentados como linhas, em princípio sem nenhuma referência de localidade. Já entram nas páginas como imagem gráfica, são trechos de lugares bastante percorridos pelo autor. Ao longo do livro vão sendo alterados, transformados, refletidos de maneira a formar uma nova imagem, que por sua vez será novamente duplicada e refletida. A ideia de espelhamento da forma como maneira de afirmar uma narrativa, uma construção.

Figura 37: Ruas e avenidas do bairro da Barra, transformadas em linhas/formas para aplicação no livro.



Fonte: Decalque do traçado executado pelo autor.

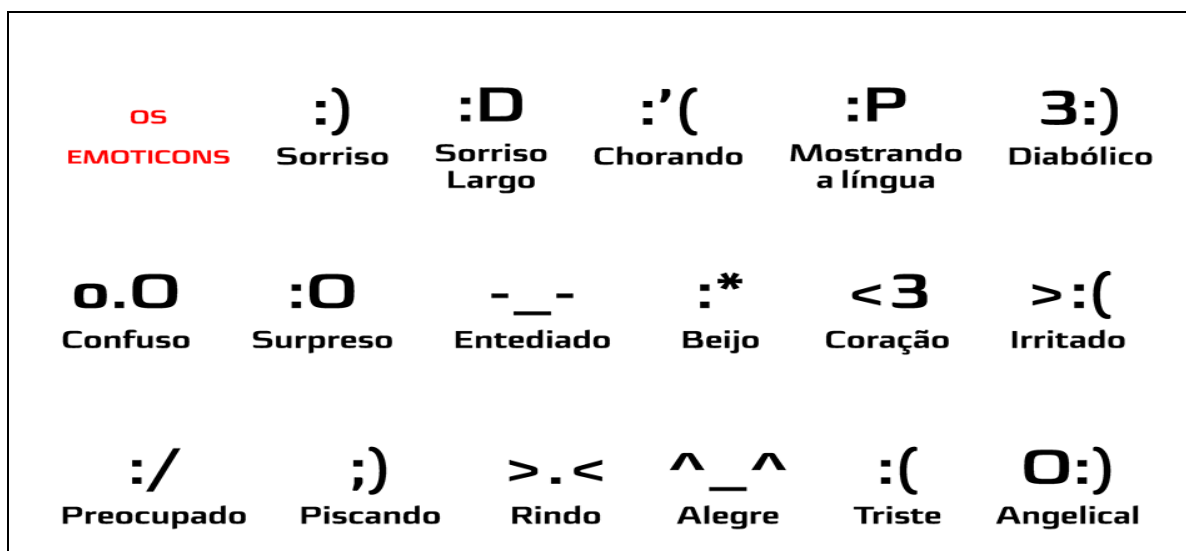
Os mapas perdem sua função inicial de reprodução esquemática de uma área e assumem a nova função de representar o encontro que desterritorializa sensibilidade e reterritorializa *affectos*. Deixam de ser “ Uma representação esquemática e gráfica de uma realidade mais ou menos definida”. (FRUTIGER, 2001, p.199)

Os chamados emoticons também estão entre os símbolos gráficos utilizados no livro. *Emoticon* é um termo que vem do inglês, da junção das palavras *emotion* (emoção) e *icon* (ícone)¹². Para o pesquisador Gláucio Moro (2016), esse conjunto de caracteres/imagens está em profunda simbiose com os processos de representação que têm como suporte a tecnologia, já que :

[...] está mergulhado na cultura e é um símbolo de representação que participa da formação subjetiva do ser humano, acontecendo de maneiras diferentes, dependendo dos processos, culturais, representativos e tecnológicos nos quais as pessoas estão inseridas. (MORO, 2016, p. 64)

O autor de *O que há aqui* usou 17 emoticons, ligados a específicos sentimentos, ações e estados de espírito, como detalhados na figura 38. Um aspecto importante dos emoticons para o livro é o fato de que eles são expressões de sentimento criadas a partir de letras e acentos do alfabeto latino e uma inovação no uso de seus sinais.

Figura 38: Os emoticons traduzem emoções, ações e estados de espírito que, no livro, misturam-se com outras expressões imagéticas e entre si.



Fonte: Imagem montada pelo autor a partir de informações de www.oficinadanet.com.br/post/12803-emoticons-no-teclado.

12 São caracteres tipográficos (letras e acentos) combinados para expressar uma intenção, um estado de espírito, uma emoção e que compõem um sistema de comunicação e sinalização não fonético (MORO, 2016), nascido junto com os computadores, ainda nos anos 1980, e inicialmente restrito aos círculos acadêmicos, popularizou-se junto com a expansão da internet e da telefonia móvel, ganhando força simbólica na comunicação contemporânea.

Sua aplicação sobre a imagem fotográfica altera os sentidos que a fotografia possui quando isolada. Como o autor entende o próprio alfabeto como forma, independente de seu sentido original, testar os limites dessas formas isoladas e em conjunto foi parte do desafio que a obra propunha, enquanto experimento no uso de elementos típicos do design editorial para fins de construção de uma narrativa visual próxima a arte contemporânea.

Além dos *emoticons*, a obra utiliza diversos pictogramas e ideogramas encontrados tanto no site *Google Maps*, quanto na rede social *instagram*. O pesquisador Matos Neves diferencia pictogramas e ideogramas: “Temos então que o pictograma é uma imagem analógica e o ideograma é um esquema de uma ideia, um conceito ou um fenômeno não visualizável”, (NEVES, 2007) acrescentando ao entendimento de pictograma o fato de ser ele uma forma visual estetizada que “[...] pode ser mais ou menos icônico (mais ou menos semelhante como o modelo real), mas importa acima de tudo que seja perceptível pelo maior número possível de usuários”. (NEVES, 2007) O pictograma do site *Google Maps* usado no livro é aquele que indica local, ponto de destaque, lugar sobre o que se deseja saber algo (figura 39).

Figura 39: O pictograma que indica local no *Google Maps*.

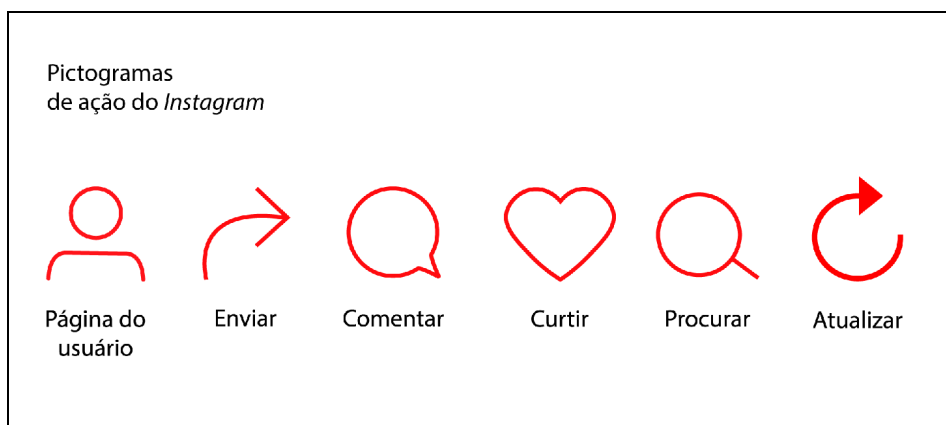


Fonte: Imagem montada pelo autor a partir de informações do *Google Maps*.

Já os pictogramas da rede social *instagram* usados no livro são de dois tipos. O primeiro grupo são os ícones de ação, (figura 40), usados para indicar como

“navegar” entre as áreas do aplicativo e quais ações são possíveis de realizar.

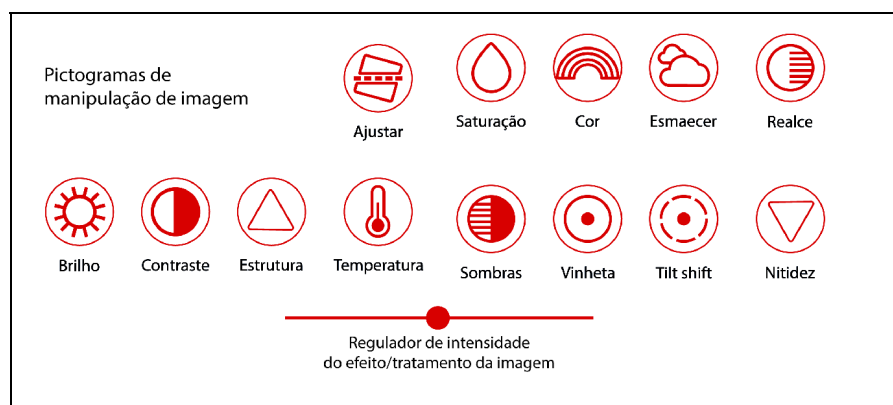
Figura 40: Os pictogramas de navegação e de ações dentro do aplicativo Instagram.



Fonte: Imagem montada pelo autor a partir de informações do *Instagram*

O segundo grupo de pictos da rede social *Instagram* é composto por aqueles pictogramas que indicam procedimentos para manipulação e tratamento das imagens (figura 41), em sua grande parte fotografias. Estes apresentam as opções de tratamento de imagem que o aplicativo oferece.

Figura 41: Os pictogramas da área de ajuste e tratamento de imagem no *Instagram*.



Fonte: Imagem montada pelo autor a partir de informações do Instagram

A partir dessas formas estetizadas, com função partilhada pelos usuários, o autor propõe reinvenções, hibridizações entre elas e um novo sentido final nas páginas do livro. Assim como os emoticons, os pictogramas e ideogramas são duplicados, refletidos, transformados em padrões, fundidos em uma nova forma; modificados de maneira a resignificar, ao mesmo tempo ampliando e perdendo-se de sua ideia e

função original.

Já a família tipográfica Sica¹³ e sua aplicação tipográfica no livro são entendidas pelo autor como forma manipulável e alterável, sendo assim, servem a dois propósitos: transpor para a obra os trechos de caixas de diálogo dos sites e dos softwares utilizados pelo autor, e investigar as possibilidades formais de letras, acentos e sinais do alfabeto, ou seja, do sistema de escrita enquanto código a ser resignificado, tanto quanto a imagem fotográfica. Trata-se sempre de questionar os limites de todas essas formas/imagens, de subverter suas relações de significação e objetividade, dando-lhes um outro uso. Assim, frases e palavras viram formas outras depois de manipuladas, porque sempre foram códigos partilhados, ou seja, formas criadas e aprendidas, culturais; portanto, passíveis de outros usos e manipulações.

4.2.4 Os textos das caixas de diálogo dos softwares da Suíte Adobe

Os conteúdos das caixas de diálogo dos três softwares da suíte Adobe formam a terceira camada de sentido no livro. Estão lá por alguns motivos: o primeiro é deixar à vista o caráter ficcional da obra, como suporte que se afirma como suporte permanentemente. O livro é um espaço que instaura um lugar, uma área de trabalho onde se constrói uma ficção.

Os três softwares são o ateliê do autor. As caixas de diálogo dão testemunho desse espaço de construção, elas dizem de processos técnicos que são estruturantes das imagens finais nas páginas duplas. São também caminhos por onde a forma formante é estruturada; e ainda resignificam, com sua presença, as outras duas camadas de sentido. São, ao mesmo tempo, testemunho dos processos técnicos e tecnológicos envolvidos na produção das imagens, e matéria poética para as desterritorializações e resignificações apresentadas pela obra.

13 Projetada pelos designers brasileiros Volnei Matté e Eduilson Coan, do studio dooType, a Família Sica foi pensada para uso tanto impresso quanto web (sites e aplicativos) e possui três pesos: condensada, normal e expandida. Essa possibilidade de contrastes dentro de uma mesma estrutura tipográfica, aliada às suas formas sem serifa, contribuem para o tipo de aplicação tipográfica marcada por espelhamento e multiplicação, proposta no livro. Fonte: www.myfonts.com. Acessado em 05 de maio de 2018.

4.3 Comentando o livro

As páginas seguintes apresentam as intenções e as metodologias do autor na organização das três camadas de sentido na obra e apresentam a dinâmica da ação formativa pareysoniana, presente na captura das fotografias, na montagem das páginas duplas; na cartografia particular vivida pelo autor, tanto nas ruas do bairro, quanto no momento de construção da obra, seu monumento construído e que já pertence ao outro. Ao longo dos comentários, surgirão referências às estratégias narrativas do design editorial, mas também reflexões totalmente pessoais sobre a criação de sentido da narrativa pelo autor. Nestes trechos, sendo assim, falam o autor, o designer, o artista.

Antes de tudo é necessário apresentar a superfície onde essas relações têm lugar: a página, o local de encontro das camadas, que é o território. Nela se confrontam as intenções do artista e os cálculos do designer, além da emoção do designer e das táticas do artista; pairando sobre tudo, o olhar do leitor. As páginas deste livro, em particular, são sempre entendidas pelo autor como uma única imagem formada pela junção de duas páginas simples numa página dupla, mais um entre os encontros que alteram sentidos e desejos. Essa imagem única resulta da relação entre as páginas esquerda e direita. Os sentidos estão nessa relação entre as duas páginas simples que formam uma página dupla, e na relação dessa dupla com as páginas duplas que a antecedem e a sucedem.

Um princípio técnico norteador da construção das páginas é aquele conhecido no design editorial como diagramação conjuntiva, que mistura diferentes mensagens sobre o mesmo suporte, e onde, como explica Sophie Van Der Lynden (2011, p.69):

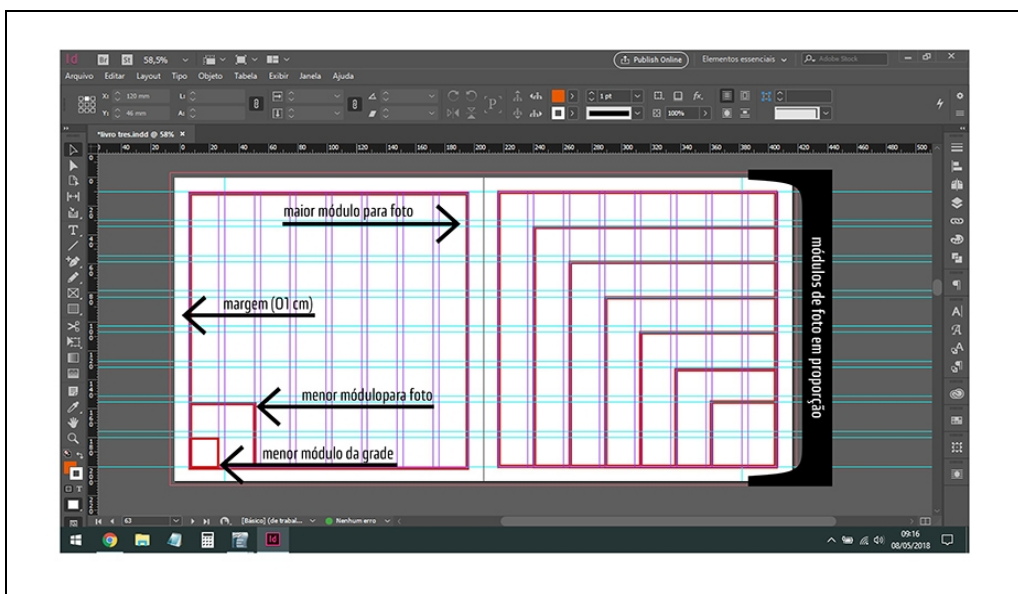
[...]textos e imagens já não se encontram dispostos em espaços reservados e sim articulados em uma composição geral. A diagramação fica mais próxima de uma diagramação num suporte. [...] os enunciados ficam entremeados e não justapostos, e os textos, de modo literal, integram a imagem. Sejam elas visuais ou verbais, as mensagens se revelam conjunta e globalmente [...]

Uma maneira de compor mensagens típica do pensamento-em-superfície

flusseriano, uma composição da contemporaneidade pós-histórica usada, no livro, para provocar mistério, para especular que relações de sentido aberto podem dela surgir.

Dar forma à superfície e delimitar o território, também cabe, pela trajetória do autor, ao design, portanto há táticas típicas desse campo na estrutura invisível onde fotos, pictogramas e textos dialogam. O autor concebeu o formato de cada página com 21cm x 21 cm, um quadrado, como são quadradas as fotos postadas no *Instagram*. Dentro desse quadrado outros quadrados em proporção, num *grid* modular (SAMARA, 2013) como se vê na figura 42.

Figura 42: A margem e os módulos que formam a estrutura invisível onde dialogam as três camadas de sentido do livro.



Fonte: Grid com divisão horizontal e vertical, além de formas elementares para aplicação de imagens, concebidos pelo autor

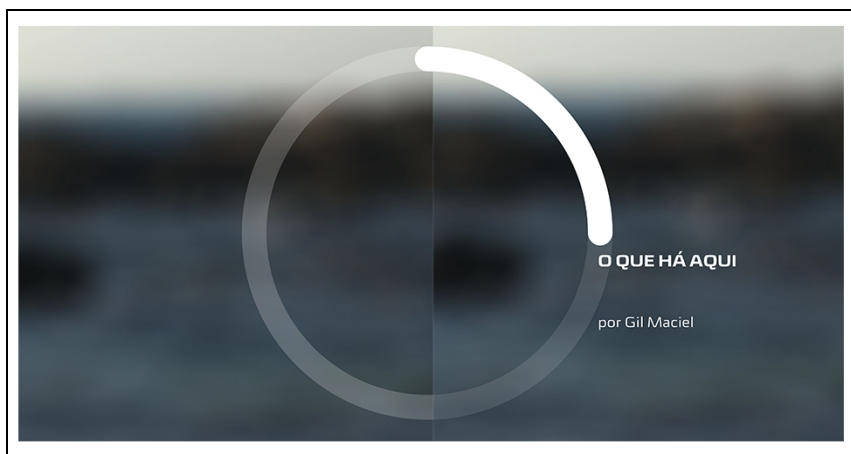
Tudo é proporção e cálculo funcionalista na fundação invisível que sustenta a página. É a partir dessa grade de 56 módulos por página, ou 112 módulos a cada página dupla, que os enunciados alçam vôo. É nela que as imagens fotográficas expandem e contraem suas proporções, sobem e descem, se aproximam e se afastam, construindo ritmos, ora mais cadenciados, ora mais velozes (LUPTON; PHILLIPS, 2008). É também nelas que pictogramas e outras imagens vetoriais, diferente das fotos, rompem as margens, duplicam-se, sobem e descem, porque a camada das fotos é o mundo físico, as outras camadas não. O suporte, as páginas

duplas, nascem de um desejo de ordem e estrutura, mas o contato com os enunciados e dos enunciados entre si, liquefaz os limites estruturados.

4.3.1 A capa/contracapa

a imagem que se vê na capa é parte de uma imagem maior, que só se revela ao final (figura 43) em sua versão online, ou quando se vira a contracapa do livro (em uma futura versão impressa) A fotografia de fundo, desfocada, na verdade é uma foto manipulada no software de edição, para extrair dela uma atmosfera difusa, imprecisa. As cores são esmaecidas e os contornos imprecisos. Olhando o livro de frente, a forma branca em curva parece caminhar no sentido de preencher o espaço negativo em cinza, mais definido a fim de formar um semicírculo. Algo se movimenta e o título afirma *O Que há Aqui*; logo abaixo, o nome do autor. Se viramos a contracapa o espaço negativo de cinza perfaz sua rotação. Esta é uma estilização para o símbolo de carregar, comum no *Instagram* quando, por algum motivo, uma imagem não está completamente formada ou “carregada”.

Figura 43: A imagem da capa se revela totalmente quando unida à contracapa.



Fonte: capa e contracapa do livro *O que há aqui*.

A capa, de maneira oblíqua, resume a intenção do autor porque, apesar de não ter as cores saturadas e a sobreposição ruidosa de elementos tão comuns às páginas internas, fala de um lugar que se forma, que virá a forma-se dentro do tempo do livro e que é impreciso para o próprio livro e seu autor, um lugar que é muitos lugares, ou melhor, que é sempre um lugar diferente a cada leitor. A afirmação “o que há aqui” é

na verdade a única frase, entre aquelas que aparecem no livro, alterada pelo autor que retirou o acento de interrogação de uma das perguntas de uma caixa de diálogo do *Google Maps* (ver sequência das frases da caixa de diálogo, na página 16 do livro). O que há aqui é portanto uma pergunta transformada em afirmação. Mas o que ela afirma não é uma certeza, são as muitas possibilidades que se encontram na obra.

4.3.2 A epígrafe e a apresentação

Por serem elementos pré-textuais clássicos da montagem de um livro, o autor considera que eles ajudam a criar a atmosfera da publicação e oferecem pistas das intenções da obra. No caso da epígrafe, tem-se um trecho da peça teatral *Esperando Godot*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, que articula um sentido de movimentos e ações à espera de algo que provavelmente não acontecerá. Não há salvação fora de nós. A diagramação das falas dos personagens em sequência horizontal e de cima para baixo, acentua a sensação de percusso, de caminho, embora o texto passe a ideia de que eles conversam parados, sem se decidir.

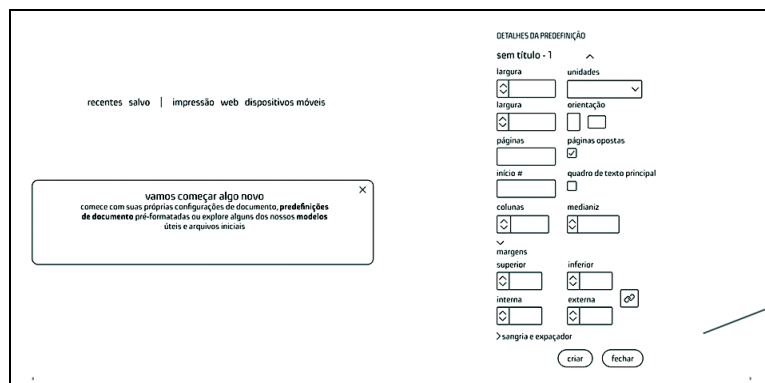
Após essa sugestão de atmosfera vem o texto de apresentação assinado pelo autor do livro, que procurou com ele traçar apenas um plano geral, um contexto sobre o qual as sensibilidades do leitor possam flutuar. Sabe-se que é em um lugar em Salvador, que há fotos postadas numa rede social e que as imagens finais são encontros. E é só. Não interessa ao autor apontar caminhos ou intenções comunicativas, mas criar contextos.

4.3.4 A abertura

A primeira página dupla do livro simula a caixa de diálogo que surge sempre que se vai iniciar um novo projeto (livro, documento) no software de edição editorial *InDesign*. Para o autor, deslocar esses textos e termos técnicos para ao início de um livro já existente, reterritorializa seus sentidos, transforma um indicativo técnico em metáfora desta própria obra e, acima de tudo, revela o caráter de narrativa

formatada, desvelando o aspecto técnico e a matéria que dá suporte ao lugar que ele quer criar com a obra (figura 44).

Figura 44: O livro inicia-se com a caixa de diálogo que irá formatar as páginas e do próprio livro.



Fonte: Livro *O que há aqui*, páginas 8-9

Há um traço em cinza, oblíquo, aplicado na área inferior da página a direita. É da natureza daquilo que é oblíquo opôr-se ao reto, ao paralelo ou perpendicular, à retidão da razão, do cálculo, da clareza. Esse traço cinza quer indicar assim a natureza misteriosa das páginas seguintes.

3.3.5 A sequência de apresentação (páginas 10 - 21)

O traço cinza atravessa a página dupla e se transforma em caminho, indicação. Ele é parte integrante de uma forma mais complexa, que guarda semelhanças com um mapa: um traçado de ruas do bairro da Barra (figura 45).

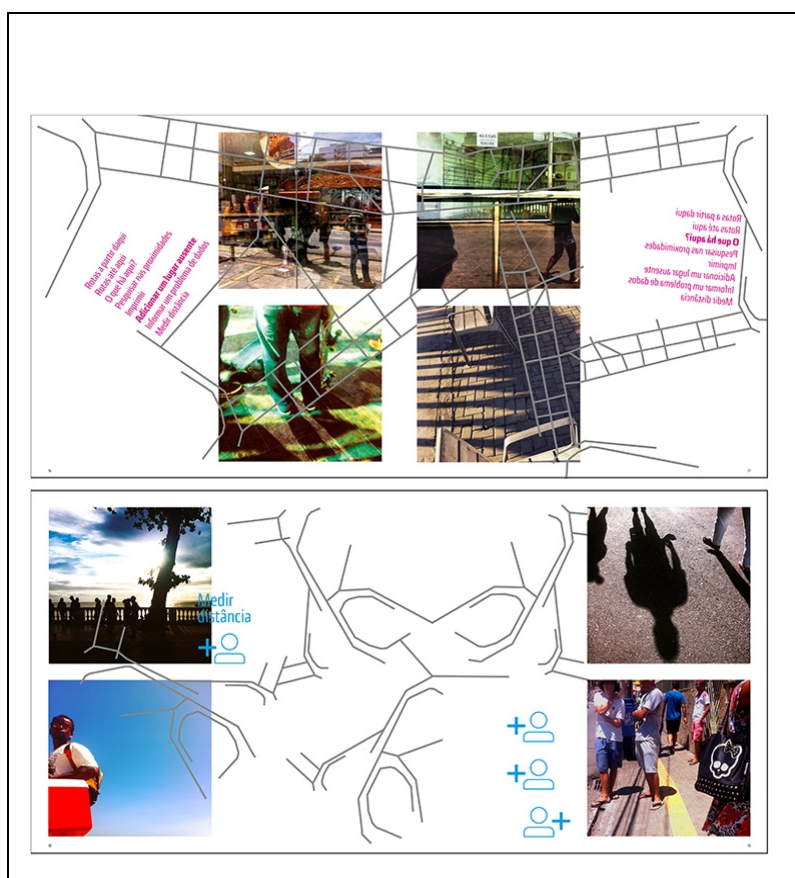
Figura 45: O traço vira mapa, a primeira forma/imagem, em contato com o chão.



Figura 45: *O que há aqui*, páginas 10-11.

Na sequência de páginas, outros trechos dos mapas são apresentados, assim como imagens de alguns dos projetos fotográficos. A intenção é apresentar os lugares (o bairro, as redes sociais) e os encontros que eles permitem, marcando a rua como espaço e tema das fotografias, bem como como as relações entre essas fotografias e os pictogramas, caixas de diálogos e mapas do local. Aqui inicia-se na camada fotográfica uma criação de ritmo por deslocamento do local das fotos nas duplas consecutivas, do centro para as margens, como visto na sequência entre as páginas 16 e 19, na figura 46 e sua relação com a página seguinte (figura 47) . Um arranjo dinâmico que vai se repetir em toda obra, porque movimento e dinamismo se articulam com a ideia de rua, de encontros e partidas.

Figuras 46 e 47: A sequência de duas duplas já apresenta algumas táticas construtivas do livro, como a duplicação por espelhamento e o ritmo na aplicação das fotografias.



Fonte: Livro *O que há aqui*, sequência das páginas duplas 16-17 e 18-19.

Como um resumo das diversas linguagens presentes nas páginas seguintes, algumas fotos são imagens-chave para o autor nesta abertura: a fotografia do detalhe de um sulco escavado pela planta em uma parede: um caminho criado pela

ação do tempo e do corpo da planta; e os caminhos percorridos pelos habitantes na calçadas. Porque são os seres vivos, que atravessam estruturas e produzem vestígios, substituídos por outros vestígios no decorrer do tempo (figura 48).

Figura 48: Os percursos, ora lentos, ora agitados dos seres entre as estruturas do lugar.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 14-15.

Essa ideia de caminho entre estruturas e ao longo do tempo está sintetizada na página dupla final desta abertura (pag. 20-21): A água da maré do tempo e seu vaivém sobre a rocha no lado esquerdo da página, no lado oposto a humanidade caminha sobre a rocha. As estruturas, os lugares e movimento dos corpos sobre eles, ao longo do tempo (figura 49).

Figura 49: essa imagem inicia uma sequência que irá pontuar todo o livro, com movimentos da água e do caminhante, sobre as rochas.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 20-21

Essa página dupla que registra a ação da maré do tempo sobre a estrutura e do

caminhar da humanidade sobre a estrutura, voltará a acontecer ao longo da obra, porque ela é uma imagem sobre nosso movimento no mundo, atravessando e sendo atravessados pelas estruturas e pelo tempo. É nossa condição, que as três camadas de sentido da obra procuram encarnar: um constante trânsito entre aqui e acolá, entre avenidas e redes sociais, entre razão e subjetividade. O que há aqui. Encontros de desejo que desterritorializam esses desejos, que o cartógrafo-autor encontra, troca e segue. Tudo é registro e passagem.

3.3.6 A sequência das páginas 22 a 69

A sequência de páginas que vai da 22 a 31 é sobre movimento, busca e espera: nas fotografias, situações diversas no bairro, em diferentes horários. Novos pictogramas surgem nestas páginas, já produzindo, por contato outras formas, sentidos ampliados: Dentro do ícone que indica local no *google maps* estão quatro ícones que aparecem na página pessoal¹⁴ do autor e de todos os usuários do *Instagram*. Na dupla 22 – 23, dentro do pictograma de coração há um de procura, e ambas as formas estão dentro do pictograma que indica lugar. Os pictogramas também mudam de posição, lugar e destaque, criando variações, outras formas, outros movimentos em busca de um lugar (figura 50).

Figura 50: Os pictogramas já em contato e em relação de resignificação.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 22-23

¹⁴ A página pessoal de um usuário é aquela em que ele posta suas imagens e outros conteúdos que podem ser vistos por seus seguidores. A página do autor é <https://www.instagram.com/gilmaciel/>

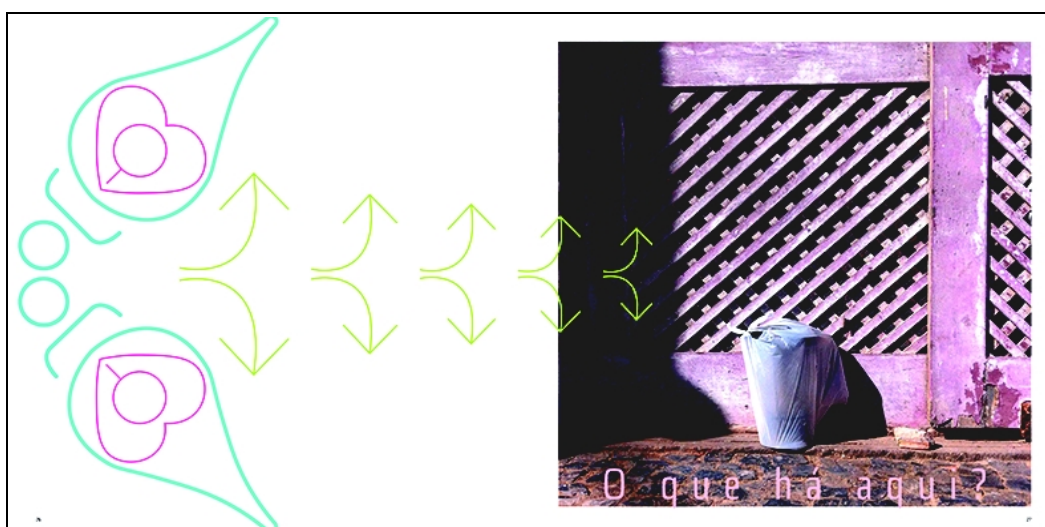
Já a página dupla 28-29 (figura 51), reforça a necessidade de encontrar um lugar, e um lugar mais preciso, na fluidez e incerteza das ruas, para evitar o desemparo. Pessoas miram o horizonte do final da tarde, um cão mira o fotógrafo. Um desemparo que, para o autor, é sugerido pela fotografia na página dupla imediatamente anterior a ela, a 26-27 (figura 52): um objeto indefinido, fragilmente embrulhado, largado na rua, e a frase que dá nome ao livro, só que agora apresentada como pergunta: o que há aqui?

Figura 52: Presos ao espetáculo como o cão à coleira, sonhamos e desejamos contemplando o horizonte.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 28-29.

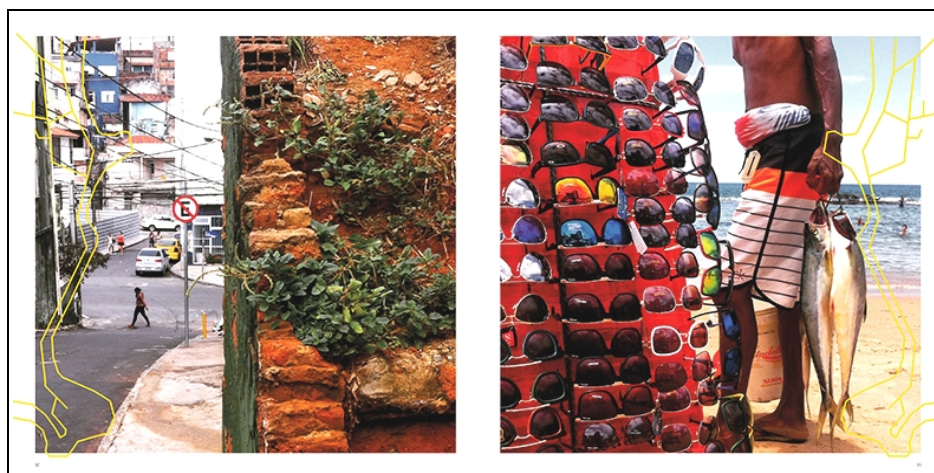
Figura 52: Uma frágil proteção plástica envolve o objeto abandonado, ou temporariamente largado.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 26-27.

Na sequência entre as páginas 32 e 37, destaca-se a rua como local de trabalho e o trabalho como circulação: ir e vir para viver. Esta sequência de fotos foca nas pessoas que trabalham num local de lazer: a beira do mar e seus arredores. São trabalhadores que vendem uma infinidade de coisas nas praias da Barra, sempre se deslocando entre elas. O mapa da orla na página dupla 32-33 (figura 53), se transforma em face, na 33-34 (figura 54). Uma face-máscara formada pelo mapa e pelos ícones de comentar para a boca, de procurar para os olhos e de compartilhar para as direções. Gente formada pelo contornos do lugar, que busca e fala e se move constantemente, enquanto o desejo busca.

Figura 53: Os contornos do lugar enquadram corpos e estruturas.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 32-33.

Figura 54: Os corpos movem-se enquadrados pelo lugar, procuram e comentam.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 33-34.

Na imagem da página 37, um casal descansa sob o azul do céu, num estado de espírito absolutamente oposto ao dos vendedores e cercado por balões de comentários, pelos sons dos que circulam (figura 55).

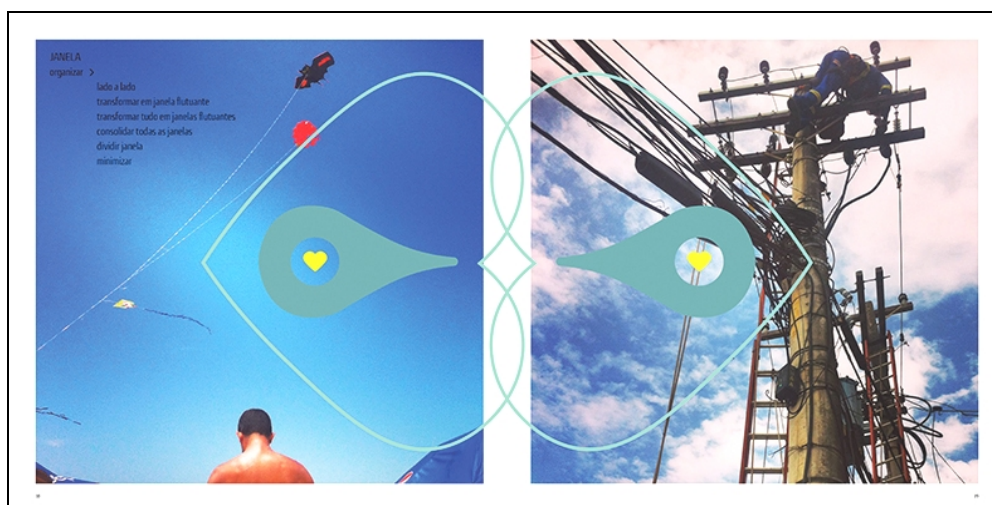
Figura 55: Da terra para o céu, diferentes estados de espírito e intenções.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 36-37

Essa página faz a transição para outro caminho, aquele formado por estruturas e objetos contra o fundo do céu e novamente ícones se alteram por contato (figura 56). Um mesmo céu pode dar moldura tanto a leveza da pipa flutuando ao vento, quanto ao peso do trabalho de risco nos postes de energia. O céu não julga, nem lamenta, apenas emoldura.

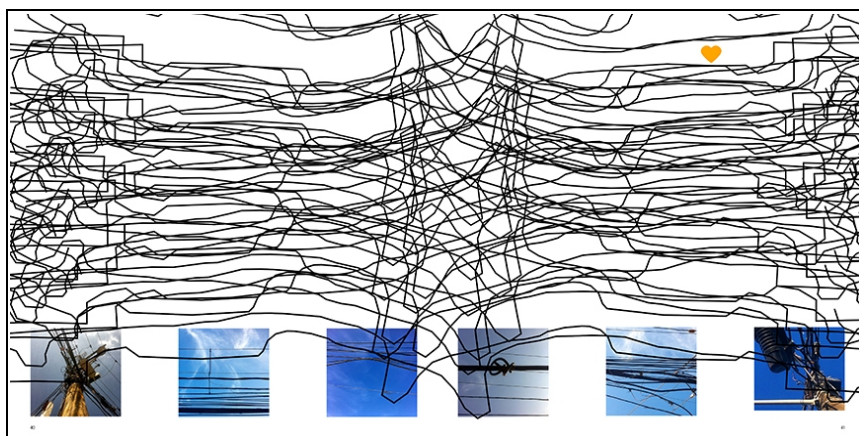
Figura 56: Esta dupla aponta para o céu, sendo transição de foco entre a página anterior e as seguintes.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 38-39

Na dupla seguinte (40-41), a linha da Orla da barra é agora um emaranhado que dialoga com as fotografias de postes e fios, como a representação de uma vibração, uma frequência, o caminho da comunicação e da confusão no mapa/percurso acima de nossas cabeças. É também um padrão assimétrico, como visto na figura 57.

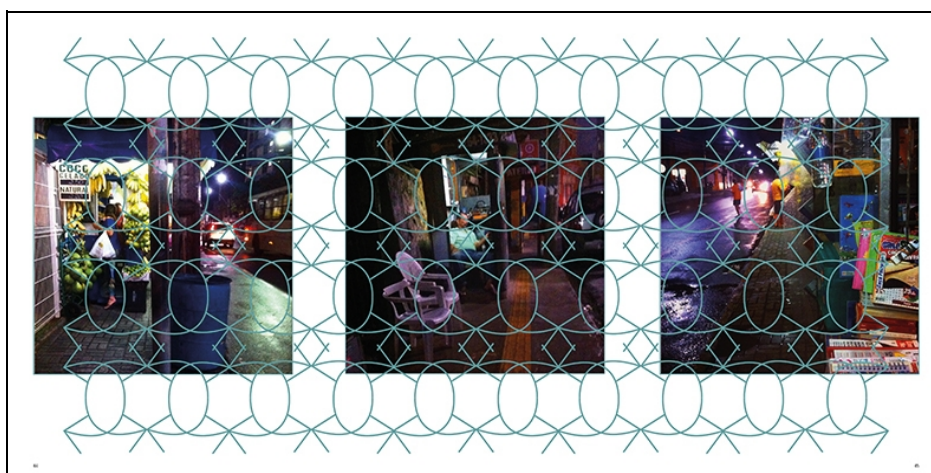
Figura 57: O contorno da orla agora representa os fios do sistema de eletrificação.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 40-41.

Até a página 45, as setas, que eram indicações de caminho, se espelham e multiplicam até transformar-se em padrão simétrico, espelhado, enfatizando a capacidade que toda estrutura elementar possui de tornar-se complexa pela repetição (LUPTON; PHILLIPS, 2008). O que era indicação de percurso, vira padrão, grade que envolve ruas e pessoas, protege mas também afasta, separa, aprisiona (figura 58).

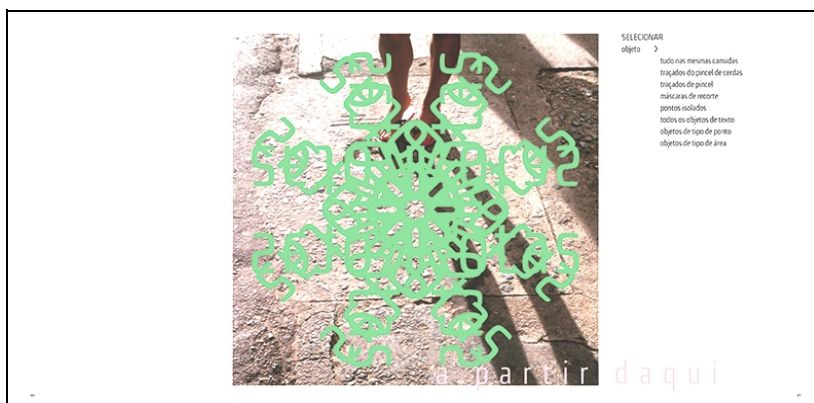
Figura 58: As setas que indicam direção, agora fecham-se e aprisionam as fotografias.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 44-45

O recurso de alterar formas, agora será aplicado também a palavras e frases, que, para o autor, são igualmente formas. As palavras e frases vão da 46 a 57. A palavra rotas, na frase “rotas a partir daqui” é a primeira a ser alterada. A palavra vira forma e pessoas circulam sob essa forma, que agora indica movimento circular, expansão e contração, multiplicidade (figura 59). Palavra como forma construtora de formas, palavra como objeto.

Figura 59: Uma única fotografia, sobre a qual fluta a palavra transformada em abstração.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 48-49.

Na dupla 52-53, a imagem da maré do tempo reaparece pela primeira vez, pontuando o caráter de narrativa sobre estruturas e tempo, presente no livro. Na sequência entre as páginas 58 e 69, os mapas mais uma vez se espelham e também se multiplicam, uma linha de tempo que não segue reta, mas ramifica-se, duplica-se, está sobre e sob e ruas e seus habitantes, como na página dupla 64-65 (figura 60). As ruas e o tempo são estruturas ambíguas, imprecisas, imperfeitas.

Figura 60: Fragmentos e sobreposições da cidade, sob o mapa de um local inexistente.

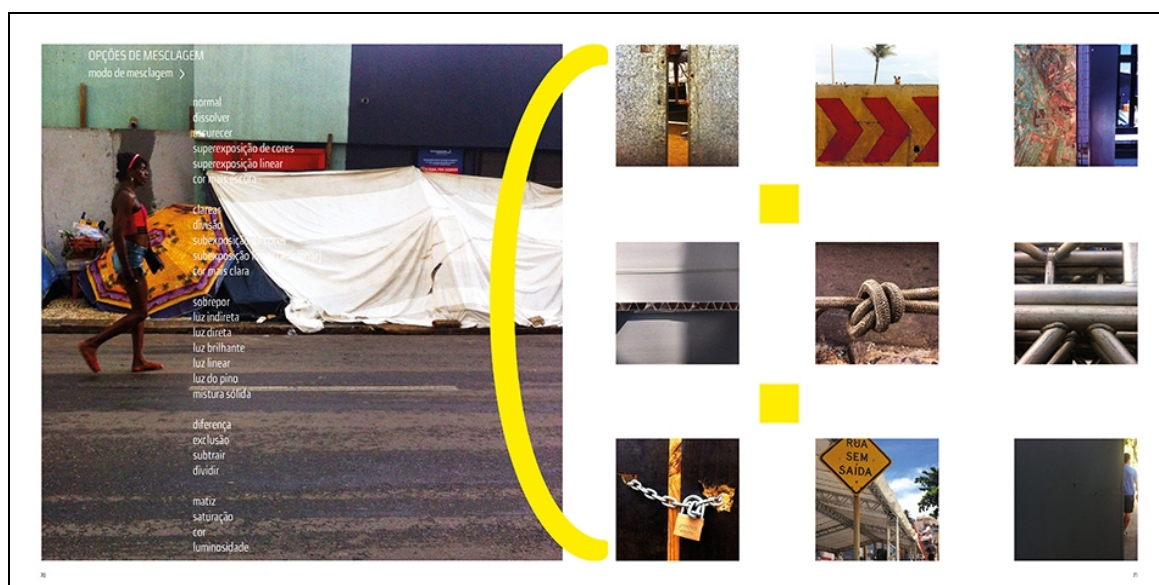


Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 64-65

3.3.7 A seqüência das páginas 70 a 111

Aqui o livro inicia sua mais longa seqüência temática: o registro dos dias do carnaval, de como o bairro se prepara para ele, se reconstrói, se reconfigura, goza dele e depois se recupera. As duplas vão da 70 a 111, narrando e ficcionado um tempo de intensidades, onde nos extremamos. De certa maneira a festa intensifica e radicaliza desejos, relações cotidianas, estruturas sociais e condições existenciais. A primeira página dupla, 70-71, é o registro de como tudo se transforma, nela a foto de uma pessoa na página 70 que segue, com que em direção a uma série de símbolos de impedimentos da página ao lado: tapumes, cadeados, blocos de concreto indicando desvios provocados por novos elementos e formas de circulação que criam um outro território, com diferentes percursos (figura (61)).

Figura 61: O enfrentamento entre pessoas e estruturas na entrada do carnaval, a festa que redefine as paisagens, tanto arquitetônicas, quanto humanas, no bairro.



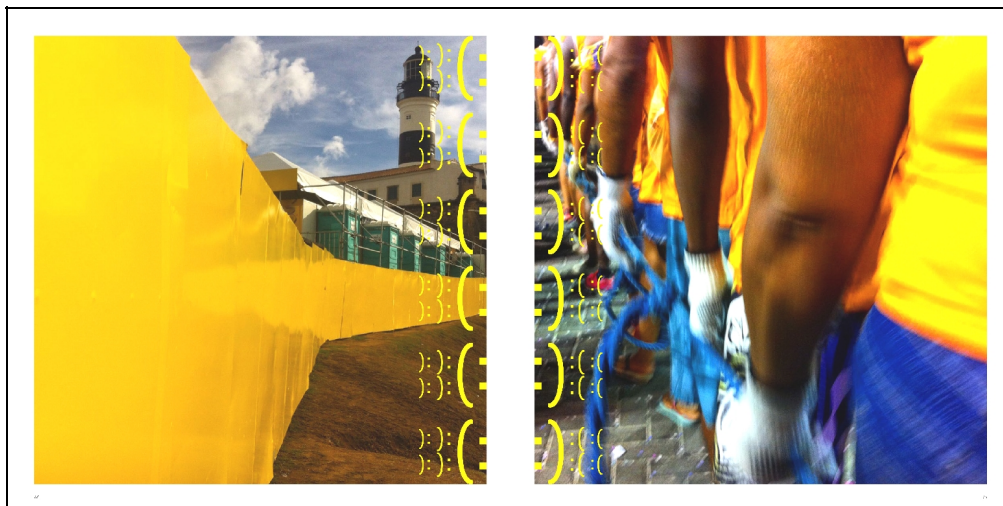
Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 70-71.

O texto da caixa de diálogo do *InDesign* oferece “opções de mesclagem”, entre elas a superexposição, a saturação, a luminosidade, mas também a divisão, a exclusão, a subtração. Essas opções são como metáforas das diferentes formas de relação entre as pessoas e estruturas, tanto as arquitetônicas, quanto as políticas.

A seqüência da 71 a 93 apresenta esse novo lugar, suas estruturas e habitantes. Há as estruturas que isolam e protegem edificações das pessoas, e há também aquelas

que protegem pessoas de outras pessoas, que isolam pessoas de outras pessoas, como na página dupla 72-73 (figura 62)

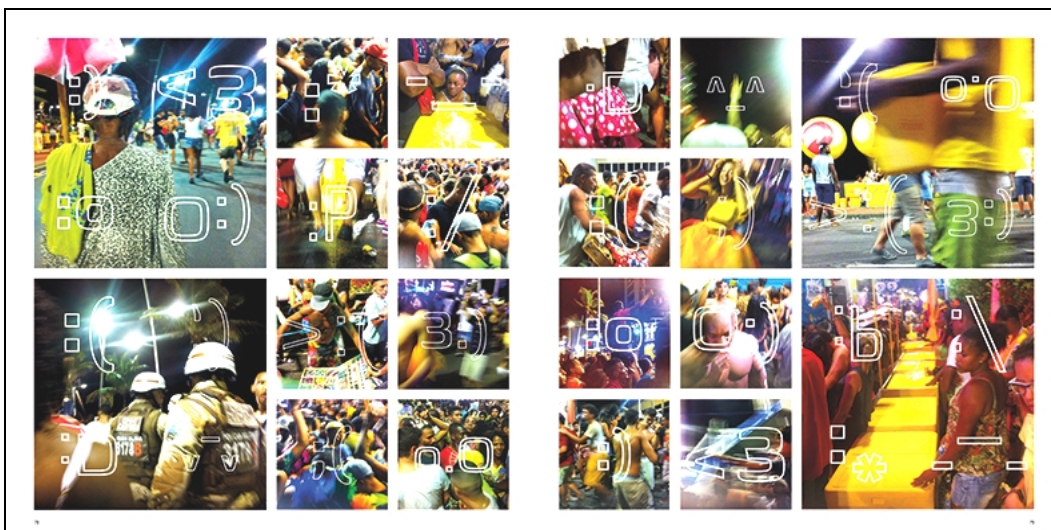
Figura 62: Madeira, metal, plástico e corpos humanos, isolam estruturas e outros humanos.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 72-73.

A página abaixo apresenta os *emoticons* sobrepostos a diversas situações e personagens típicos do carnaval de rua (figura 63). Alguns dos emoticons já estão espelhados, invertidos, antecipando o que acontecerá nas próximas páginas.

Figura 63: Acúmulo e sobreposição de sentimentos e intenções, tanto nas fotos como na aplicação tipográfica dos *emoticons*.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 78-79.

Os *emoticons* se espelham, multiplicam-se, confundem-se por contato, formando o

que o autor entende como sentenças visuais, aparentemente desconexas em termos de sentido, como na dupla 86-87 (figura 64). Uma sucessão de sentimentos, uma multiplicidade de intenções. Puro desejo das formas por encontro e simulação.

Figura 64: Formas se avizinham; se transformam por contato e espelhamento.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 86-87

Se antes as pessoas eram também emoções simuladas pelos emoticons que o autor aplica, ou seja, inventa, na dupla 94-95 o que elas sentem é um mistério em vermelho intenso, transbordante, porém difuso. Entre assustador e fascinante, feérico como a festa (figura 65).

Figura 65: Os corpos comunicam-se em vermelho, buscam desterritorializar-se.

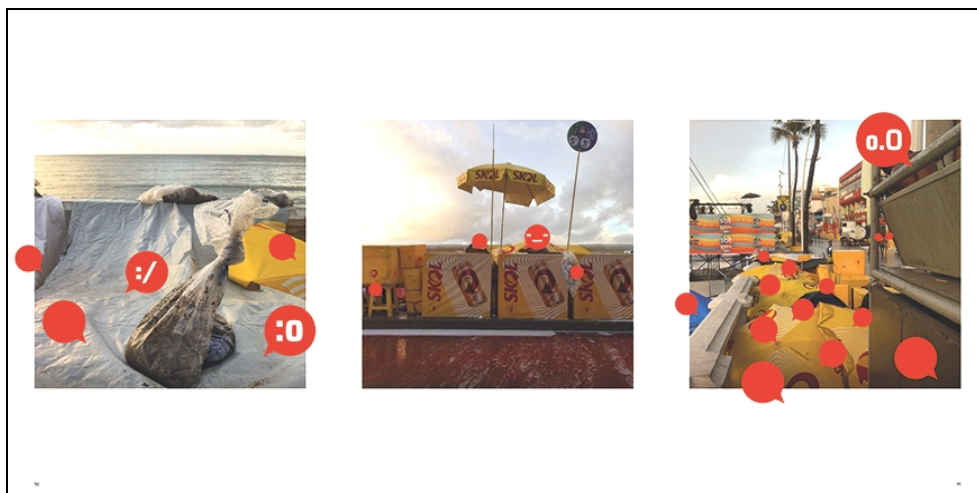


Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 94-95

Na página dupla seguinte, aqueles que suprimam a festa de suas necessidades; que

venderam, que serviram, que cataram; que correram entre as multidões, agora descansam por algum tempo. O autor imagina que alguns deles se pronunciam (figura 66)

Figura 66: O vermelho dos balões, que antes era mistério, agora denota emoções mais conhecidas.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 98-99.

Entre a 100 e a 103, os mapas ressurgem. Porque as pessoas são também lugares, pontos conectados entre si. Destacando lugares temporariamente povoados, outras arquiteturas, desenhando uma cartografia de necessidades e de desejos. De cansaço também, e de resistências às durezas do espetáculo (figura 67)

Figura 67: As estruturas temporárias dos que descansam entre uma jornada e outra servindo a alegria.

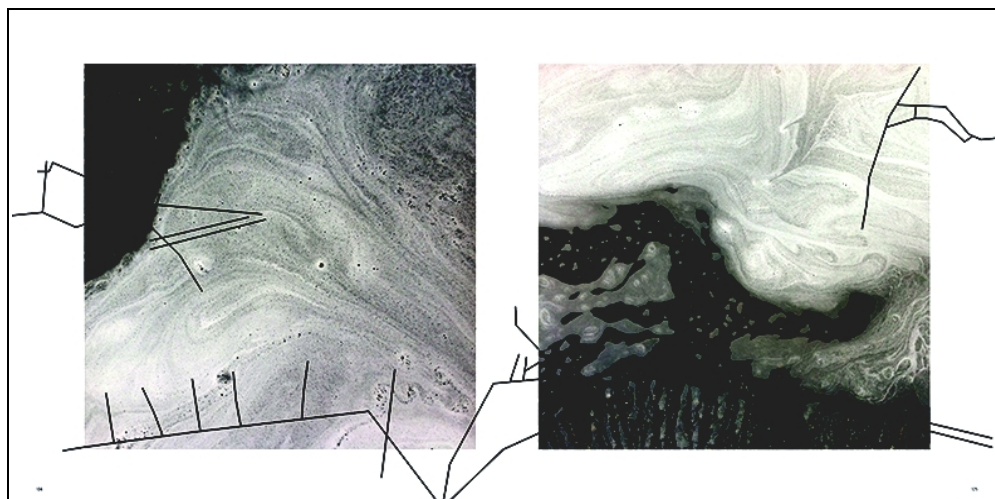


Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 102-103.

Os habitantes desse lugar tanto intenso quanto temporário começam a desaparecer,

os pontos-pessoas somem, deixando apenas os caminhos que os conectavam. Até que mesmo esses caminhos também começam a se desmanchar, lavados pelas águas da maré do tempo (figura 68).

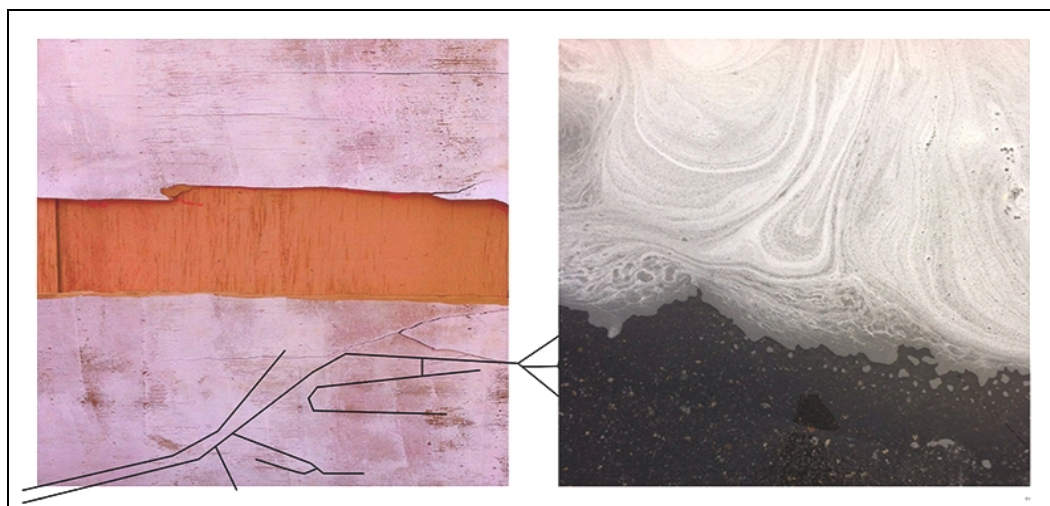
Figura 68: A água-tempo lava o solo do território temporário.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 104-105.

Na página dupla 110 – 111, a festa e seus caminhos, suas arquiteturas e habitantes já se dissolveram, restam apenas como lembrança como cicatriz no tapume violado, a última avança sobre a memória daquele lugar e daquele tempo (figura 69).

Figura 69: Cicatrizes e desmanches no fim do carnaval.

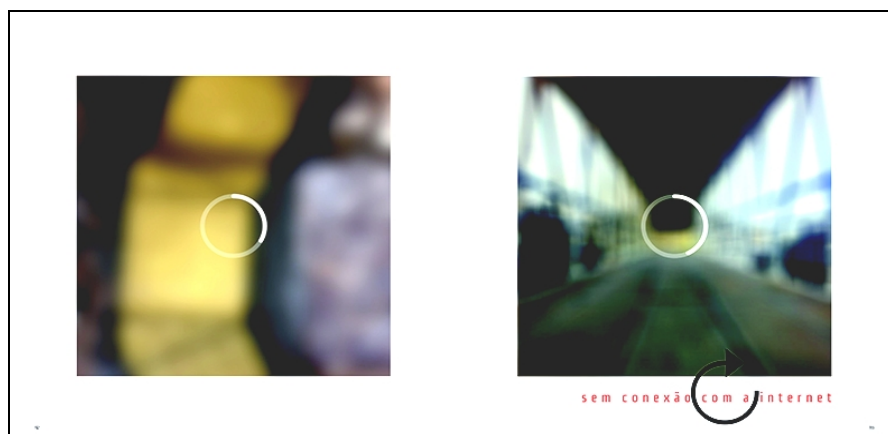


Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 110-111.

3.3.8 A sequência das páginas 112 a 151

É preciso recomeçar, voltar ao chão, aos caminhos cotidianos. Mas eles estão difusos ainda, incertos. A estrutura do lugar anterior à festa, até então temporariamente sobreposta, se esforça, para retornar e restabelecer conexão, num movimento lento e de direção indefinida. O tráfego de dados está lento, porque a conexão ainda é falha (figura 70).

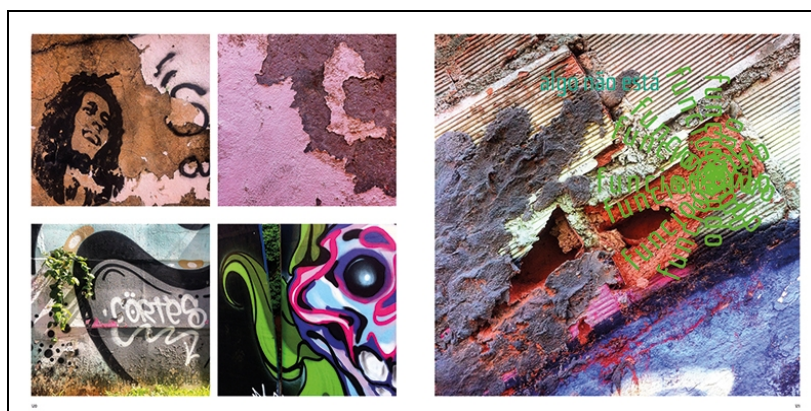
Figura 70: Os caminhos ainda sem foco na tentativa de retorno do lugar que estava sobreposto.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 112-113.

A sequência da 112 a 131, é toda sobre a incerteza desse recomeço, de um novo olhar sobre antigas estruturas; de sensações contrárias e sobrepostas. O antigo lugar voltou, tudo sempre esteve ali, mas agora é percebido com uma dureza antes insuspeitada. Não há pessoas nessa sequência, há apenas muros, paredes, grades e chão; os rastros deixados pelo tempo e pela ação das pessoas, as alegrias desbotadas, as mensagens gastas. Algo não está funcionando (figura 71).

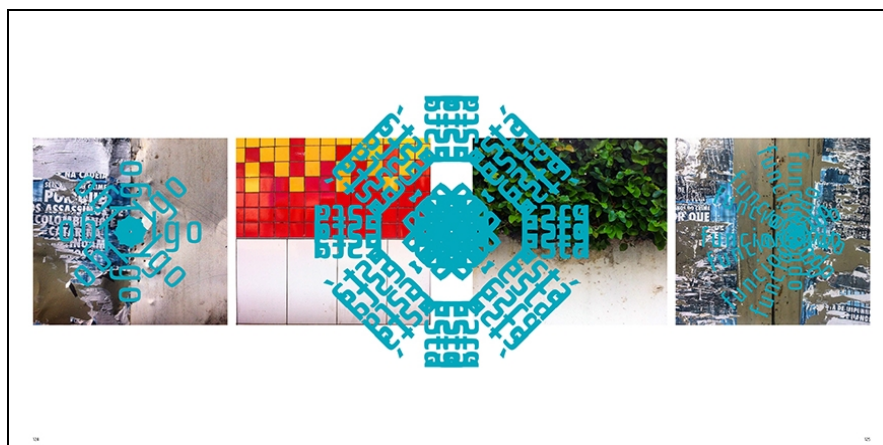
Figura 71: Sobreposições, desgastes, abandono, dureza. Tudo o que o tempo leva, tudo o que o tempo deixa.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 120-121.

Como sempre no livro, mesmo a certeza de que “algo não está funcionando” é temporária, porque a própria frase se decompõe, palavra por palavra; gira em torno de si mesma, dilata e contrai sua forma; e se transmuta em outra forma, flutuando sobre a solidão e o abandono dos lugares (figura 72).

Figura 72: A frase “algo não está funcionando” é agora uma articulação de formas.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 124-125.

Na sequência da 132 a 149, inicia-se o fechamento do livro. As pessoas retornam, ainda que lentamente, e o ritmo de apresentação das imagens e mais compassado e uniforme como visto na página dupla da figura 73, que apresenta ainda alguns recursos de navegação e interação do *isntagram*.

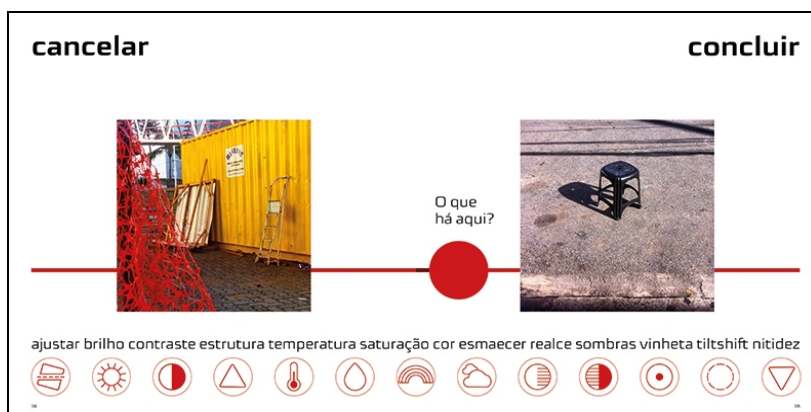
Figura 73: Pessoas e estruturas se reencontram, num ritmo mais compassado. Circundando a foto da página 133, uma série de “novidades” para os usuários da comunidade.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 132-133.

Na página dupla 134-135 são apresentados os pictogramas de manipulação da imagem no instagram. Todas as fotos publicadas dos sete projetos, foram alteradas usando sempre alguns desses instrumentos de manipulação da imagem fotográfica (figura 74).

Figura 74: A fotografia como ficção e os recursos do instagram como instrumentos de escritura.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 134-135.

Sobre cada fotografia, um único pictograma dialoga com a imagem e sugere alteração: equilibrar o contraste entre vegetação e muro ou dessaturar, diminuir a intensidade do corredor refletido na lanterna do carro, como na página dupla 144-145 (figura 75). Editar a vida, torcer sua aparência à nossa vontade. A ilusão de controlar aspectos do mundo e das pessoas, ficcionando para nós mesmos, nossas relação com eles. O olhar do autor sobre a cidade e seus habitantes enquanto invenção.

Figura x75: As possibilidades de alteração da fotografia como possibilidades de alteração da vida. Imagem/vida como construção.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 144-145

3.3.9 A sequência final, das páginas 152 a 181

Após essas imagens e seu caráter de reinvenção, temos a sequência final do livro, que se estende entre as duplas 152 e 181. Todos os elementos pictográficos se encontram e misturam, onde ruas são desenhadas com seus nomes e os nomes de estabelecimentos comerciais ou prédios residenciais que existem nelas. Os lugares como caminho e traçado humanos (figura 76), de encontros, espelhamentos e transformações, um mapa de passagens.

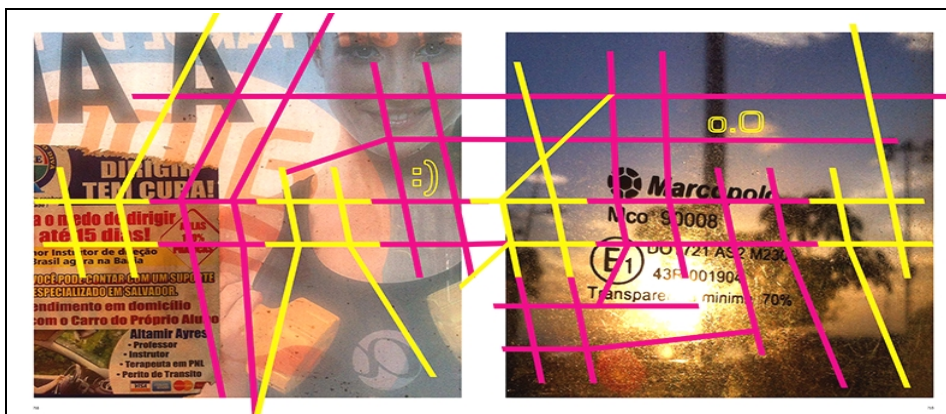
Figura 76: Os lugares que as pessoas frequentam, onde ocorrem encontros, são os mapas de um território inventado.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 152-153

As *hashtags* são as novas indicações de percursos, são mapas de desejos, intenções e sentimentos, desenhando novos territórios no local (figura 77) para onde confluem habitantes, visitantes, impressões.

Figura 77: O símbolo da hashtag, é também o mapa de mais um território de desejo.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 158-159

Um território de lindas banalidades, familiar e seguro, idealizado. Mas também de injustiças, de violências e segregações (figura 78). Na página, acima das fotos, as marcas técnicas da impressão: marca de corte, marca de sangria e os dois orientadores da paleta de cor da página.

Figura 78: A cor e as cores que dividem.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 162-163.

O dia e seu horizonte azul na figura 79. E os caminhos cruzando-se, o brilho solar que se recarrega, cada dia reinventado, trabalhado por caminhos, frases, sensações, atravessado pelo espetáculo.

Figura 79: A vida e o trabalho como ciclo inescapável. Mesmo as setas de saída. De fuga, compõe o padrão que se repete.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 170-171.

Na página dupla 176-177 são apresentados os conceitos de cada uma das sete séries fotográficas (figura 80). Dela, imagina o autor, é possível voltar para as páginas já passadas e tentar identificar novos sentidos na relação entre as imagens. Rever, reverse no livro. Mas, claro, é apenas uma entre muitas possibilidades.

Figura 80: A apresentação em texto dos sete projetos fotográficos que compõem o livro.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 176-177.

A imagem da maré-tempo através da qual percorremos as estruturas aparece pela última vez (figura 81).

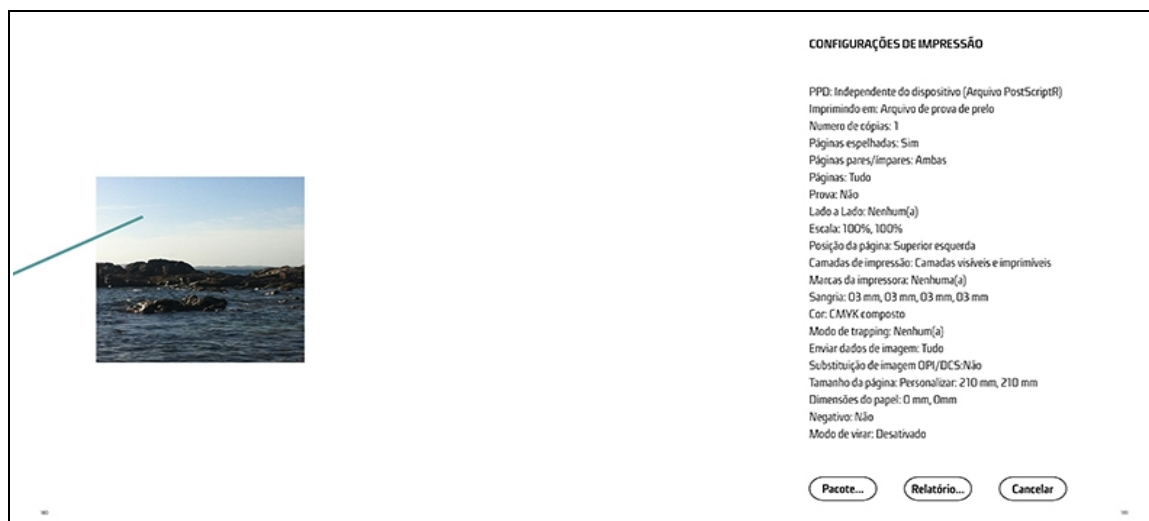
Figura 81: As imagens das ondas quebrando e do jovem atravessando a estrutura, se misturam em sua aparição final, no último encontro que altera movimentos e significados dentro do livro.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 178-179.

E a imagem se delonga, acompanha a linha do mapa que foge para a página seguinte. Hora de fechar o arquivo (figura 82).

Figura 82: A paisagem sem a presença humana, em relação de significação com a caixa de diálogo que indica o final do processo de edição e montagem, encerra a obra.



Fonte: Livro *O que há aqui*, página dupla 180-181.

A obra *O que há aqui* é uma jornada por paisagens, tanto aquelas da cidade e das redes sociais, quanto as mentais, que surgem dos estímulos e sentimentos que as primeiras nos invocam. Tensão entre fluxo e representação (ROLNIK, 2016), para a construção de um monumento muitíssimo íntimo e por isso mesmo, acredita o autor, universal. Partilhável mais como sensação e atmosfera, que como mensagem objetiva. Mais sensível que cerebral, mais possibilidade que certeza. O que se vê e o que se cria a partir daquilo que foi visto.

Somos seres com a capacidade única de produzir outros seres muito específicos, mais perenes que nós: os seres de sensação que habitam os monumentos construídos por nós (DELEUZE; GUATARRI, 1992) e que vivem para além de nossa existência e vontade. As sensações que habitam o livro querem mais intrigar que esclarecer, comover que convencer. Mais mistérios que certezas, como a vida. Claro, isso é apenas o que imagina e ambiciona o autor. O livro certamente deseja outra coisa.

5 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Tanto o livro *O que há aqui*, quanto a dissertação que o fundamenta investigam caminhos que se afastam e se aproximam em seus percursos, vizinhanças ora mais próximas, ora mais distantes, sejam elas as existentes entre o mundo físico e o universo dos *pixels* que concomitantemente habitamos na contemporaneidade. Ou seja ainda o trajeto partilhado pelo campos da arte e do design desde o início da modernidade industrial até os dias atuais, num processo de aproximações e afastamentos, de contaminações, que desagua na fluidez entre as fronteiras da produção de imagens, típica dos dias atuais, quando os campos mantêm suas especificidades e objetivos, mas partilham processos e táticas construtivas.

O livro de artista e essa dissertação resultam de um pensamento em percurso, alterado por outros pensamentos; acrescido e modificado, tanto na ideia inicial do que seria a investigação, quanto na maneira de abordá-la.

Em seu início, o projeto se estruturava a partir de conceitos muito específicos sobre arte e design e da separação entre estes modos de apreender e produzir no mundo. O contato com outras abordagens teóricas e novos autores alterou o entendimento e, conseqüentemente, os percursos, tanto do livro quanto da dissertação, porque acrescentou à espiritualidade de seu autor novas camadas de sentido, novas vizinhanças de sensibilidade. Modificou não apenas a construção de seu pensamento como pesquisador, mas também seu olhar como artista, suas direções como cartógrafo e suas táticas projetuais como designer.

Os cruzamentos entre Ciência, Filosofia e Arte não se materializam apenas no plano da reflexão, acadêmica ou pessoal, mas na sensibilidade particular, no estar-no-mundo e na capacidade de, como artista, definir e modificar constantemente o modo de execução das obras.

Nessa investigação, da mesma maneira que o olhar do artista-cartógrafo alterou-se por encontro e simulação com outros corpos, também o artista-pesquisador foi lançado em extremos pelo vaivém entre conceito e sensibilidade, entre teoria e prática. Tanto o livro quanto este estudo nasceram dessa dinâmica e dos

movimentos entre vizinhanças de desejo como potência. Esses movimentos e as descobertas de novas rotas possíveis, ocorreram em diferentes momentos, tanto da pesquisa acadêmica apoiada em bibliografia, quanto da exploração sensível, durante a captura de imagens nas ruas da Barra e da montagem das camadas de sentido dentro do livro.

Há caminhos que já existem e há aqueles que é forçoso criar, atalhos entre uma vizinhança e outra, rotas de fuga para outras paisagens. Aqueles percursos que só percebemos ter construído após olhar para trás. A tríade de autores que formam o eixo central da dissertação, a saber: os conceitos de Deleuze & Guatarri, de Pareyson e Rolnik, são o caminho que a pesquisa abriu, as vizinhanças das quais se acercou para olhar seu entorno e refletir sobre as distâncias e proximidades entre os campos de saber da arte e do design.

Os campos da arte e do design estão estabelecidos como construção de conhecimento e com função na sociedade, firmados em seus territórios e em seus processos de criação e produção. Porém, a pesquisa desenvolvida neste trabalho reconhece e afirma a atual natureza movente dos limites e das fronteiras entre eles na contemporaneidade; a imprecisão de seus marcos delimitadores; a ineficácia de linhas de separação nesse tempo em que todos os limites e as estruturas de interdição já foram percebidas, questionadas e ultrapassadas. Porque tudo é produto para ser consumido no espetáculo contemporâneo e cabe ao pesquisador tentar olhar de frente, não apenas essa dinâmica social que é externa a ele, mas também os processos que o espetáculo ativa em sua própria produção.

Ao eixo de pensamento da tríade de autores, juntaram-se outras considerações, como aquelas sobre os aspectos psíquicos presentes na construção da imagem; as particularidades da imagem fotográfica e seu caráter de narrativa e invenção, além da reflexão sobre as especificidades das fotografias produzidas pelo autor do livro, que são encontros dele, na cidade, com uma outra cidade.

Com outras ruas, distantes daquelas imagens produzidas pela espetacularização urbana contemporânea e da construção de consensos luminosos (JACQUES, 2010). São imagens produzidas entre *affectos* e *perceptos*, através de uma ação

formativa do artista cartógrafo que é também um pesquisador, atravessado tanto pelos dispositivos do espetáculo quanto pelo pensamento crítico sobre esses dispositivos e sobre nossas condições de existência.

Com base nestes pensamentos, a pesquisa não nega as particularidades dos campos da arte e do design, porém há o particular, mas há o partilhável, porque há o diálogo entre esses vizinhos, há pontes criadas pelas exoconsistências que respeitam as endoconsistências. Territórios onde habitam e atuam a arte contemporânea, a fotografia contemporânea, o design editorial, as estratégias em rede, a filosofia, a serviço dos seres humanos e de encontros. E há as ferramentas que permitem esses encontros, sejam elas feitas de papel, de metal, de concreto armado ou de códigos binários: as pontes que nosso engenho imagina, materializa e usa.

Nosso desejo e nossas ferramentas moldam o mundo e a nós mesmos. O recorte histórico do terceiro capítulo, ao tempo em que lança um olhar retrospectivo sobre o percurso da arte e do design, provoca reflexões sobre as ideias e ferramentas que pavimentaram esses caminhos e em quais pontos no tempo eles estiveram mais próximos ou mais distantes um do outro. Esse recorte construiu tanto a base de crítica da estética do artista-pesquisador, quanto acrescentou novas sensibilidades à espiritualidade do artista-cartógrafo e do projetista do livro *O que há aqui*.

Porque o mergulho na bibliografia histórica e comparativa propiciou novos conhecimentos e perspectivas para a reflexão sobre o desenvolvimento das relações de proximidade entre os campos da arte e do design, num percurso que chega até a contemporaneidade de campos firmados, mas com fronteiras dissolvidas, tanto na maneira de produzir, quanto na de consumir imagens.

A humanidade contemporânea produz e frui formas e mensagens em uma multiplicidade de suportes e locais, todos eles resignificados constantemente por novas lógicas de produção, de uso das referências, tanto do passado próximo, quando daquele mais distante. Estamos incansavelmente olhando para a frente e para trás. Essa dissertação olha para o agora, deslocando-se do fluxo de nosso tempo para sobrevoar essas paisagens fluídas em constante mutação e delas reter

instrumentos e ideias para a produção, tanto de seus próprios argumentos, quanto da obra de arte à ela ligada.

O livro de artista *O que há aqui*, é o motivo e o fruto da pesquisa e existe para ser o testemunho de um olhar sobre o contemporâneo e um pensamento sobre as fronteiras diluídas entre a arte e o design. É um monumento pessoal, composto por elementos e sentimentos comuns às duas áreas, que se apresenta ao mundo como narrativa entre fronteiras. Ele e a reflexão sobre ele comprovam ser possível desenvolver um processo formativo que utiliza elementos dos campos da arte contemporânea (processos criativos) e do design editorial (estratégias projetuais), da maneira que convergiram durante a produção do livro de artista feito por um designer autor.

Ele discute também as relações de convivência que performamos diariamente nas ruas da cidade e nas redes sociais, esses territórios misturados entre si, onde incessantemente executamos movimentos de nosso desejo: atraindo ou afastando corpos, desterritorializando afetos, traçando linhas de fuga. O livro se instala na fronteira entre lá e cá, sem a pretensão de definir o que seja um ou o outro lugar; apenas contemplando as paisagens, entre a arte e o design, entre o projeto e a rede de criação, entre a exatidão do traçado das ruas e o misterioso desafio que é percorrê-las.

As ruas da cidade que o autor dessa dissertação habita são ambientes formados por imagens e construções da humanidade através do tempo; de concreto, metal, vidro. Ora opacas e sólidas, ora translúcidas e brilhantes, essas estruturas constituem um labirinto de abrigos, caminhos, mensagens. Entre prédios e cartazes, entre a sinalização urbana e a linha do horizonte dividindo o céu do mar, essas imagens orientam nossos deslocamentos, determinam nossas escolhas, moldam as direções que estabelecem fluxos entre um ponto e outro, porque assim como a usamos, a cidade também nos usa.

O estudo acredita que a maneira como construiu a articulação entre os pensamentos de Rolnik, Pareyson e Deleuze & Guatarri para desenvolver a investigação sobre a criação artística, as funções da obra de arte e o percurso criativo de um artista-

pesquisador, são úteis para outras investigações acadêmicas que queiram explorar as possibilidades de convergência de processos e linguagens na construção da visualidade em nossos dias.

Acreditamos ainda que, a partir das questões levantadas pela dissertação, seja possível aprofundar o estudo sobre as descobertas que ela promoveu, no que toca a construção de imagens sem fronteiras de campo durante a sua produção, ou de locais específicos, durante a sua fruição. Sobre como articular táticas para essa produção e fruição de imagens desterritorializadas no contemporâneo.

Por fim, o que esta dissertação deseja com esperança é ter se constituído em mais umas das pontes entre as vizinhanças que ela descobriu, mais um nó de encontro nas rede de ideias que teceu, mais um espaço para contemplar as paisagens que visitou. E que os significados extraídos dessas experiências, ainda que transitórios, contribuam para a reflexão sobre os processo de construção de imagens que estejam em consonância com a fluidez entre as áreas do saber e os territórios existenciais na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANJOS, Moacir dos. **local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARMSTRONG, Helen. **Teorias do design gráfico**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. "A Morte do Autor". In.: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BOMENY, Maria Helena Werneck. **O panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem**. São Paulo: Senac, 2012.

BONSIEPE, Gui. **Design: como prática de projeto**. São Paulo: Blucher, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUENO, Guilherme. **A Teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CAMPOS, Gisela Belluzzo de; VASCONCELOS, Marco A. F. de. **Acaso e experimentação nos processos de criação: aproximações entre a arte moderna e o design contemporâneo**. Revista Arcos Design, volume 5, nº 1, Rio de Janeiro.

p. 16-27, 2010.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2011.

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

CAUDURO, Flávio Vinicius. "Design Gráfico na Pós Modernidade". In.: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, nº 13, dezembro 2000.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea – uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy. **A desmaterialização da arte**. Tradução de Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade. Revista Arte & Ensaios. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. n. 25, 2013. pp 150 -165.

CHAPMAN, Michael John. **Processo de Criação: entre a ciência e a intuição**. In.: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 2007. 1572-1581.

COSTA, Cacilda Teixeira da; FABRIS, Annateresa. **Tendência do Livro de Artista no Brasil**. Catálogo publicado pelo Centro Cultural São Paulo. 1985.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: contraponto, 1997.

DERDYK, Edith. "Entre ser um e ser mil". In.: DERDYK, Edith (org.) : **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2014.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik**. Tradução de Inês de Araújo. Revista Concennitas, v. 1, n. 12, rio de Janeiro, pp. 163-177, 2016.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **O Manifesto Comunista**. Tradução de Edmilson Costa. São Paulo: Instituto José Luis e Rosa Sundermann, 2003.

FERARRA, Lucrecia D'Alessio. "Um rito de paso". In: CALVERA, Anna (ed.). **Arte & ? Diseño**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, p. 195-213, 2003.

FONTCUBERTA, Juan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. Tradução: Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOULCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Roberto Machado (Org.). Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais & símbolos: desenho, projeto e significado**. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GAN, Aleksíei; STEPÁNOVA, Várvara; RÓDTCHENKO, Aleksandr. "Quem somos manifesto do grupo construtivista". In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Teorias do design gráfico**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, p.23-26, 2015.

GATTI, Fábio. "O spunto pareysoniano: reflexões sobre sua acepção e sua presença no fazer artístico". In.: GATTI, Fábio; GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro (Org.). **A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação**. Salvador: EDUFBA, 2017.

GREENBERG, Clement. "Vanguarda e Kitch". In.: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim de (ORGS.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Funarte; Zahar Editores. p.27-43, 1997.

_____. "Pintura Modernista".n.: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim de (ORGS.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Funarte Zahar Editores. p.101-110, 1997

GOMIERO, Eric Rahal. **Autenticidades: um livro de artista**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Visuais/Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo, 2010.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design Gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo: Rosari, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. "Zonas de Tensão: em busca de micro-resistências urbanas". In.: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra (Orgs.). **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010.

KROEGER, Michael. "Conversa Um". In.: **Conversas com Paul Rand**. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LANCRI, Jean. "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". In.: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.): **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. rio Grande do sul: Editora da Universidade, 2002. pp. 15-34.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LUPTON, Ellen. "Dicionário visual". In.:LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott (ORGS.). **ABC da Bauhaus**. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUPTON, Ellen; LUPTON, Julia. "A vingança da Univers". In.: ARMSTRONG, Helen. **Teorias do design gráfico**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

_____; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. Tradução Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica da arte**. São Paulo: Companhia

das Letras, 2017.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto futurista”. In: ARMSTRONG, Helen (org.) **Teorias do design gráfico**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MARTINS, Carlos José. **Arte como sensação**. 36ª Reunião Nacional da ANPEd – 29 de setembro a 02 de outubro, Goiânia, 2013.

MCCOY, Katherine. “A tipografia como discurso”. In: ARMSTRONG, Helen (org.), **Teorias do design gráfico**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MEGGS, Philip Baxter. **História do design gráfico**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELLO, Márcia Maria Couto. **Modas, arquiteturas e cidades: Interfaces, conexões e interferências**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

MORO, Gláucio Henrique Matsushita. **Emoticons, emojis e ícones como modelo de comunicação e linguagem: relações culturais e tecnológicas**. Revista de Estudos da Comunicação. Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Paraná. n. 43, 2016. p. 53-70.

NEVES, João Vasco Matos (2007). **Pictografia**. Disponível em: <<http://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/2100/1/pictografia.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

NEVES, Galciane. “Entre páginas e não páginas: breve inventário de livro de artista”. In.: DERDYK, Edith: **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac, 2013.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

POYNOR, Rick. **Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo**. Tradução de Mariana Bandarra. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PROVIDÊNCIA, Francisco. “Algo más que una hélice”. In: CALVERA, Anna (ed.). **Arte e Design**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2015.

ROCK, Michael. “O designer como autor”. :in ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2016

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SAMARA, Timothy. **Grid: construção e desconstrução**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo Cosac Naify, 2013.

SCHNEIDER, Beat. **Design – Uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico**. Tradução de George Bernard Sperber e Sonali Bertuol. São Paulo: Edgard Blucher, 2010.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

SONTAG, SUSAN. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STOLARSKI, André Stolarski. **Arte e Design: Campo Minado - Uma antologia de discursos comentados e uma proposta disciplinar**. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. São Paulo: Corrupio, 1981.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. “Artes visuais: método autobiográfico, possíveis contaminações”. **15º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Florianópolis, 2006. p. 52 – 59.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.**
Campinas: Autores Associados, 2006.