



UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE MINAS GERAIS



ESCOLA DE DESIGN

Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD)

MESTRADO EM DESIGN

Marcela Araujo Melo

Intervenções urbanas e Design:
práticas para a reconstrução do tecido social

Belo Horizonte

2016

Marcela Araujo Melo

Intervenções urbanas e Design:
práticas para a reconstrução do tecido social

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Design, na linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva

Belo Horizonte
2016

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Cláudia Tenaglia Mariani Souza

M528i

Melo, Marcela Araujo

Intervenções urbanas e design: práticas para a reconstrução do tecido social. /
Marcela Araujo Melo.- 2016.

156 f., enc.

Orientador: Sérgio Antônio Silva

Linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de
Design.

Bibliografia: f. 149-153.

1. Intervenção urbana - Teses. 2. Planejamento urbano - Teses. 3. Design - Teses.
4. Transformação social - Teses. I. Silva, Sérgio Antônio. II. Universidade do Estado de
Minas Gerais. Escola de Design. III. Título.

CDD: 711.4

INTERVENÇÕES URBANAS E DESIGN: PRÁTICAS PARA A RECONSTRUÇÃO DO TECIDO SOCIAL.

Autora: Marcela Araújo Melo

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 13 de setembro de 2016.

Rita de Castro Engler
Coordenação Doutorado e Mestrado
MASP: 1100198-8
ESCOLA DE DESIGN - UEMG

Rita de Castro Engler

Profª. Rita de Castro Engler
Coordenadora do PPGD

BANCA EXAMINADORA

Sérgio Antônio Silva

Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.

Universidade do Estado de Minas Gerais

Renata Marques

Profa. Renata Moreira Marquez, Dra.

Universidade Federal de Minas Gerais

Marcelina das Graças de Almeida

Profa. Marcelina das Graças de Almeida, Dra.

Universidade do Estado de Minas Gerais

À minha mãe e ao meu pai, que me deram um
coração mineiro.

À minha querida tia Waldete, de quem herdei o
apreço pelas manualidades.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é parte de um longo percurso que se iniciou em 2010, quando comecei a lecionar no curso tecnológico de Design de Moda. O desejo de desenvolver um bom trabalho e ampliar os meus conhecimentos direcionaram o caminho que percorri até aqui. Nessa trajetória, pude contar com o apoio e incentivo de inúmeras pessoas a quem serei eternamente grata.

Primeiramente, agradeço à minha família, mãe, pai e irmãos, que mesmo distantes geograficamente sempre estiveram ao meu lado me apoiando e incentivando as minhas conquistas.

Agradeço imensamente ao meu sempre atencioso orientador Sérgio Antônio Silva, pelo apoio e incentivo constantes e pelas sugestões e orientações que tanto contribuíram para a concretização desta dissertação.

A todos os professores da Escola de Design da UEMG, que durante as disciplinas ministradas ao longo do programa contribuíram com suas referências para a construção deste trabalho. Em especial ao professor Edson Carpintero, pelo incentivo durante o percurso; à professora Marcelina Almeida, que me acolheu logo de início, à professora Rita Engler, que me recebeu em disciplinas isoladas antes mesmo do meu ingresso no mestrado, e à professora Rita Ribeiro, sempre disponível, amiga e conselheira.

Aos colegas de mestrado pelas conversas, apoio, incentivo e companheirismo ao longo do programa, em especial, a Cristiane Fariah, Lili Batista Silva, Gabriela Reis, Gabriel Oliveira, Ivy Higino Martins e Catarina de Souza.

A todos aqueles que participaram das entrevistas concedidas na etapa final desta dissertação, em especial às amigas e companheiras do Vestíveis Urbanos.

Agradeço também aos meus amigos e colegas de trabalho Enrico Marques, Gilvan Ferreira, Marina Sepúlveda, pela escuta e incentivo constantes, Tailze Melo, que desde o início da minha trajetória como docente sempre esteve ao meu lado me incentivando, inspirando e apoiando em todos os momentos; à minha coordenadora Flávia Aquino, pela compreensão e apoio sempre, e ao Centro Universitário Estácio de Belo Horizonte, pela bolsa de estudo concedida durante os dois anos desta pesquisa.

Agradeço também a todos os amigos que, de forma direta e indireta, contribuíram em diversos momentos com a escuta, carinho e acolhimento, em especial a Elena Campos, Maria Eugenia Correa, Raquel Amaral, Renata Figueiredo e Tati Castru.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre as intervenções urbanas e sua importância para a atuação do designer como agente de transformação social na cena contemporânea de Belo Horizonte. Diante da emergência dos limites ambientais e da formação de um cenário em que o individualismo, o consumismo e o imediatismo, de certo modo, são imperativos nos modelos de vida, surge a necessidade de uma nova consciência acerca da responsabilidade de cada indivíduo na construção de um futuro mais humano. Sendo assim, apresentar propostas que buscam transformar a concepção de mundo, atuando de forma transversal, dialogando com outras disciplinas apresenta-se como uma das possibilidades de inovação. Nesse contexto, percebemos que, principalmente a partir da década de 1990, as cidades têm sido tomadas por ações espontâneas praticadas por cidadãos que interferem no espaço público, incitando à reflexão em busca de uma transformação social. Em Belo Horizonte, essas ações vêm adquirindo relevância, principalmente, a partir de 2010, quando diversos cidadãos buscam a retomada da cidade como espaço de uso através das intervenções urbanas, provocando mudanças na maneira de as pessoas perceberem e interagirem com a cidade. A partir da análise da prática de intervir no urbano no cenário belo-horizontino e da pesquisa qualitativa acerca das motivações e percepções dos cidadãos sobre as ações do coletivo Vestíveis Urbanos, compreendemos que essas as intervenções urbanas podem contribuir para a atuação do designer como agente de transformação social de três formas: como proposta de projeto participativo para o engajamento em causas comuns, como possibilidade de atuação colaborativa e como motivação para o desenvolvimento de projetos.

Palavras-chave: intervenção urbana, design, transformação social.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on urban interventions and their importance to the role of the designer as an agent of social change, in the contemporary scene of Belo Horizonte. Given the emergence of environmental limits and the formation of a scenario where individualism, consumerism and immediacy, in a way, are imperative models of life, such necessity arises for a new consciousness about each individual's responsibility in building a more humane future. Thus, proposals that seek to transform the conception of the world, acting transversely in dialogue with other disciplines is presented as one of the possibilities for innovation. In this context, we realize that, especially from the 1990s, cities have been taken by spontaneous actions taken by citizens who interfere in public space by encouraging reflection in the search for a social transformation. In the city of Belo Horizonte, these actions are acquiring relevance, especially from 2010, when several citizens seeking the return of the city as use of space through urban interventions causing changes in the way people perceive and interact with the city. From the analysis of the practice of intervening in the city in the belo-horizontino scenario and qualitative research about the motivations and perceptions of citizens on collective actions *Vestíveis Urbanos*, we understand that these urban interventions can contribute to the designer acting as an agent of social transformation in three ways: as a proposal for participatory project to engage in common causes, such as the possibility of collaborative action and as motivation for development projects.

Keywords: urban intervention, design, social transformation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Aqui bate um coração	67
Figura 2 – Curativos urbanos	68
Figura 3 – Mais amor, por favor	69
Figura 4 – TXT urbano	70
Figura 5 – Planta geral da Cidade de Minas (1895)	77
Figura 6 – Olhe bem as montanhas	82
Figura 7 – Pequenas sutilezas	90
Figura 8 – Olhe para o céu	91
Figura 9 – Faixas de anti-sinalização	91
Figura 10 – Perca tempo, 2013	93
Figura 11 – Atentados poéticos 1	96
Figura 12 – Atentados poéticos 2	97
Figura 13 – Estampas urbanas	97
Figura 14 – Trocam-se mudas por sonhos	99
Figura 15 – Bombas de sementes	100
Figura 16 – O trajeto do Afeto Virada Cultural 2013	102
Figura 17 – O trajeto do Afeto Festival Arte Solo	102
Figura 18 – Como fazer um barquinho	103
Figura 19 – Manifesto do amor	104
Figura 20 – Piquenique do amor	105
Figura 21 – Presenteie um desconhecido	105
Figura 22 – Mensagens	106

Figura 23 – Azulejos e interruptores Poro	107
Figura 24 – Magda Sayeg	112
Figura 25 – Tramas singelas Magda Sayeg	113
Figura 26 – Tramas complexas Magda Sayeg	113
Figura 27 – <i>A stitch in time e Knitwork</i>	115
Figura 28 – <i>Banklet Nike</i>	116
Figura 29 – <i>Pink M.24 Chaffe</i>	116
Figura 30 – <i>Working woman in red</i>	117
Figura 31 – Women working in pink, solo	118
Figura 32 – Women Working in Pink	119
Figura 33 – <i>St + Art Delhi</i>	119
Figura 34 – Tramas Olek	120
Figura 35 – Olek na Mostra Sesc de Artes 2012	122
Figura 36 – Tricotarde	122
Figura 37 – 13 pompons	123
Figura 38 – Tricote	125
Figura 39 – Oficina Tramas Contemporâneas	125
Figura 40 – Vestíveis na Praça Floriano Peixoto	126
Figura 41 – Pequenos vestíveis	126
Figura 42 – Vestíveis TEDxBelo Horizonte	128
Figura 43 – Vestíveis na cidade	129
Figura 44 – Vestíveis na rua Sapucaí	130
Figura 45 – Vestíveis na Mostra Diversas	131

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O DESIGN NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO.....	18
2.1 Cenário contemporâneo	20
2.2 Design como campo expandido.....	33
2.3 Design social no Brasil.....	47
3 PRÁTICAS PARA A RECONSTRUÇÃO DO TECIDO SOCIAL.....	55
3.1 Intervenções urbanas	57
3.2 Cidade feita pelas pessoas	65
4 BELO HORIZONTE: CIDADE EM CONSTRUÇÃO.....	73
4.1 Um breve histórico de Belo Horizonte	76
4.2 Poro	89
4.2.1 Poro para a valorização dos bens comuns	90
4.2.2 Poro para um tempo lento e contemplativo	92
4.3 Juntos para a valorização dos bens comuns	95
4.3.1 Juntos por um tempo lento e contemplativo	101
5 VESTÍVEIS URBANOS.....	110
5.1 Bombardeio de Fios	111
5.2 Vestígios vestíveis em Belo Horizonte	124
5.2.1 Maneiras de vestir a cidade	131
5.2.2 Motivações para vestir Belo Horizonte	133
5.2.2.1 Belo Horizonte	133
5.2.2.2 Intervenções Vestíveis	134

5.2.2.3 Técnicas Manuais	135
5.2.3 Percepções sobre o Vestíveis em Belo Horizonte	136
5.2.3.1 Belo Horizonte	137
5.2.3.2 Intervenções Vestíveis	138
5.2.3.3 Técnicas Manuais	139
5.2.4 Análise dos Vestíveis em Belo Horizonte	140
CONCLUSÃO.....	144
REFERÊNCIAS	149
APÊNDICE.....	155

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como proposta um estudo sobre as intervenções urbanas e sua importância para a atuação do designer no cenário contemporâneo. Em um mundo cada vez mais complexo, propor projetos que apenas deem forma aos nossos desejos já não é mais suficiente para atender as demandas de uma sociedade “fluida”, “dinâmica” (BAUMAN, 2001) e “hipermoderna” (LIPOVETSKY, 2004).

Nesse contexto, as ações do designer se expandem e deixam de considerar apenas os fatores técnicos inerentes à produção industrial e passam a contemplar também novos comportamentos e estilos de vida para o cidadão. Nessa forma de atuação, propor projetos que buscam mudar a concepção de mundo, atuando de forma transversal, dialogando com outras disciplinas, enxergando novas possibilidades e propondo novos entrelaçamentos e interpretações, pode contribuir para a transformação social. (CELASCHI; MORAES, 2013).

Lucy Niemeyer (2013), Ezio Manzini (2008), John Thackara (2005), entre outros autores, destacam o potencial do designer como agente de transformação social que, com suas habilidades técnicas e criativas, pode incentivar novos comportamentos, valores e novas formas de perceber e se relacionar com o mundo. Para atuar desse modo, Cardoso (2012) e Thackara (2005) sugerem que os designers se libertem da tradição profissional que os estimula a trabalhar de forma autoral e propõem novas alianças e conexões. Sendo assim, os autores enfatizam a necessidade da busca por inspiração em novos campos, o hábito de observar pessoas, lugares e iniciativas que forneçam elementos criativos para o desenvolvimento de projetos inovadores.

De forma semelhante, Manzini (2008) acredita que esse período de transição, em busca de novas formas de pensar e se comportar, será um processo de aprendizagem social em que as mais diversificadas formas de criatividade, conhecimento e capacidades organizacionais, desenvolvidas por uma série de iniciativas locais, poderão ser consideradas. De acordo com o autor, essas iniciativas podem ser capazes de mudar os padrões consolidados e inspirar novos comportamentos e estilos de vida. Sendo assim, “o conjunto da sociedade contemporânea, em sua complexidade e contraditoriedade, pode ser visto como um imenso laboratório de ideias para a vida

cotidiana, onde modos de ser e de fazer se desdobram em novas questões e respostas inéditas” (MANZINI, 2008, p. 62).

Nesse contexto, na sociedade contemporânea, cidadãos movidos pela vontade de contribuir de algum modo para a formação de uma nova sociedade, atuam no espaço público através de intervenções urbanas¹, causam um impacto visual e incitam à reflexão. As estratégias e linguagens técnicas e estéticas utilizadas pelos praticantes dessas ações são diversas e, independente do modo como são realizadas, possuem um significado ligado às questões do lugar onde foram feitas e interferem de alguma forma na cidade e, conseqüentemente, nas pessoas que nela vivem.

No Brasil, como atividade artística, as intervenções urbanas surgiram por volta da década de 1970 com o propósito de expandir o circuito tradicional da arte, bem como a própria noção de arte e questionar o contexto social e político da época. Desde então, diversas formas de intervir na cidade redefiniram a relação da arte e espaço público ao estabelecer diálogos inovadores com a cidade. Para Renata Marquez, “cada intervenção é uma maneira de ver a cidade. São táticas de aproximação dos paradigmas da cidade, mutantes no tempo e no espaço” (MARQUEZ, 2000, p. 34).

A partir da década de 1990, portanto, essas ações adquirem novas características e propósitos e passam a representar modos de engajamento na vida cotidiana. Assim, as intervenções urbanas transformam os artistas em agentes ativos e catalisadores de experiências e ultrapassam as fronteiras da própria arte em busca de uma mudança social (MESQUITA, 2008). Desse modo, por meio de interferências efêmeras, imagéticas e colaborativas, algumas dessas práticas questionam os processos urbanos e instigam o cidadão contemporâneo a repensar seus valores, percepções e comportamentos.

Esse tipo de iniciativa vai além do rompimento da lógica de um circuito institucionalizado que legitima o que é arte e pode responder a situações diversas na cidade, nem sempre sendo percebida pelas pessoas como “arte”. Mas como diz

¹ As intervenções urbanas, uma vertente da arte urbana, são ações realizadas no espaço público, direcionadas a interferir sobre uma determinada situação, com o intuito de provocar reações e transformações no comportamento, concepções e percepções dos indivíduos. Definição encontrada no site <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

Mesquita, “isso não importa. A questão está em saber como estas iniciativas convidam o público a recriar suas relações cotidianas” (MESQUITA, 2008, p. 244).

É nesse contexto que presenciamos a apropriação dessas práticas por indivíduos contemporâneos, na primeira década do século XXI. Ao reconhecerem a existência de situações problemáticas nas cidades em que vivem, diversos coletivos, formados por cidadãos artistas e “não artistas”,² promovem ações espontâneas³ e conferem novos significados aos espaços públicos. Ao utilizarem a tática de uso da cidade por meio de intervenções efêmeras, os adeptos dessas práticas incentivam uma mentalidade urbana colaborativa e participativa.

Em Belo Horizonte, o ato de intervir no espaço público vem adquirindo relevância, principalmente, a partir de 2010. Desde então, diversos movimentos articulados pelos cidadãos têm buscado a retomada da cidade como lugar de uso, por meio de intervenções urbanas, provocando mudanças na maneira de as pessoas perceberem e interagirem com o espaço (SILVA, 2014).

Entre essas iniciativas, as ações realizadas pelo coletivo Vestíveis Urbanos possuem um caráter singular em relação ao uso do tempo e às formas de vida contemporâneas. Valendo-se de técnicas artesanais e fios coloridos, o grupo contrapõe os avanços tecnológicos, ritmos frenéticos e imediatismos da contemporaneidade e cobrem o espaço urbano com tramas coloridas. Essa forma de intervenção faz parte de um movimento mundial conhecido como *Yarn Bombing*, ou bombardeio de fios, uma espécie de *graffiti* não permanente que tem como intuito principal recuperar e personalizar lugares públicos. Além de vestirem o mobiliário urbano com tramas coloridas e proporcionar uma nova experiência estética e sensorial na cidade, as integrantes do coletivo promovem oficinas para a confecção das peças usadas nas ações, com o intuito de resgatar e incentivar a prática artesanal, bem como refletir acerca dos modos de vida contemporâneos.

² Entendemos por “não artistas” cidadãos comuns que se apropriam da linguagem estética, das estratégias e táticas de uso da cidade utilizadas pelos artistas para interferir no espaço urbano com o intuito de alterar a percepção das pessoas, incitando à reflexão acerca de seus comportamentos e valores, em busca de uma transformação social e consequente melhoria da qualidade de vida nas grandes cidades.

³ Entendemos por “ações espontâneas” aquelas que, geralmente, não estão ligadas a nenhuma instituição privada ou órgão público.

Considerar as intervenções urbanas como referência para o desenvolvimento de projetos em design torna-se pertinente no momento em que os designers buscam novas abordagens para equacionar os desafios da atualidade e passam a atuar com um viés social, no sentido de incentivar novos comportamentos e estilos de vida para os cidadãos.

O objetivo geral deste trabalho, portanto, foi investigar de que forma as intervenções urbanas podem contribuir para a atuação do designer como agente de transformação social na cena contemporânea de Belo Horizonte.

Para tecer o corpo teórico da dissertação, buscamos compreender, inicialmente, a complexidade da contemporaneidade, os acontecimentos que contribuíram para a formação desse cenário e a atuação do designer nesse contexto. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica sobre temas como a complexidade da sociedade contemporânea, abordados por Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Edgard Morin e Giorgio Agamben; e a expansão do campo do design, abordada por Dijon de Moraes, John Thackara, Ezio Manzini e Rafael Cardoso.

Em seguida, realizamos um estudo sobre as intervenções urbanas no cenário brasileiro a partir de 1990, quando a internet e as redes sociais contribuíram para emergência de diversos coletivos que retomaram o caráter ativista das intervenções no sentido de promover uma mudança social. A fim de conceituar essas práticas e entender como podem contribuir para a formação de uma mentalidade urbana mais humana e colaborativa, utilizamos a pesquisa bibliográfica abordando, entre outros autores, André Mesquita, Renata Marquez e Vera Pallamin. A análise das intervenções *Aqui bate um coração*, *Curativos urbanos*, *Mais amor, por favor*, e *TXT urbano* também contribuiu para a compreensão dos aspectos mencionados. Os dados utilizados para essas análises foram coletados por meio da pesquisa documental em *sites* que abordam ações das respectivas iniciativas.

Como a delimitação do estudo gira em torno de Belo Horizonte, buscamos compreender, ainda, as características dessa cidade e seus processos urbanos, por meio da pesquisa de Elisângela Batista da Silva, Vera Chacham e de conceitos de Henri Lefebvre, entre outros autores. A partir da análise de algumas intervenções realizadas pelo Poro, iniciativa adepta dessas práticas em Belo Horizonte desde 2002, buscamos compreender as características de suas ações e de que forma elas foram apropriadas por

outros cidadãos, a partir de 2010. Em seguida, identificamos e analisamos algumas intervenções urbanas realizadas por moradores da capital mineira, que surgiram nesse período, de forma espontânea, nem sempre com o intuito do fazer artístico, porém com o intuito de provocar mudanças na maneira de as pessoas perceberem e interagirem na cidade, valendo-se de métodos semelhantes aos utilizados pelo Poro. Escolhemos, desse modo, algumas ações do Mulambo Coletivo, do Coletivo Gentileza, do Trajeto do Afeto e do Movimento Desestressa BH. Os dados utilizados para essa análise foram coletados por meio da pesquisa documental em *sites* e revistas que abordam ações das respectivas iniciativas.

Por entendermos que para se perceber a cidade de uma nova maneira e estabelecer relações mais humanas e colaborativas com ela e entre as pessoas é necessário desenvolver novos modos de uso do tempo, escolhemos, como objeto de estudo, o Coletivo Vestíveis Urbanos, que atua em Belo Horizonte por meio das técnicas manuais e apresenta um caráter singular em relação ao uso do tempo e às formas de vida contemporâneas. Assim, buscamos conceituar a prática de interferir no espaço urbano por meio das técnicas artesanais a partir da pesquisa bibliográfica e documental em *sites* que tratam do assunto. Além disso, realizamos uma análise de algumas intervenções realizadas por esse grupo, para identificar suas motivações e percepções dos cidadãos em relação a essas práticas, por meio de entrevista do tipo semiestruturado em profundidade.

Dessa forma, abordamos seis⁴ participantes do coletivo Vestíveis Urbanos, de forma individual, acreditando que, embora o grupo tenha um objetivo geral ao realizar as ações, cada uma das integrantes possuam suas motivações particulares. Além disso, entrevistamos catorze cidadãos, homens e mulheres, maiores de 18 anos, que participaram eventualmente e/ou se mostraram interessados no momento da realização da intervenção, também, de forma individual.

O recrutamento dos entrevistados foi realizado a partir de 15 de fevereiro de 2016, após a aprovação deste projeto pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais (APÊNDICE A). Para o recrutamento dos

⁴ O coletivo Vestíveis Urbanos é formado por nove integrantes, sendo uma delas a própria pesquisadora. Por esse motivo e por uma questão de disponibilidade de duas integrantes do grupo, foram entrevistadas seis participantes.

participantes do coletivo Vestíveis Urbanos, realizamos contato por meio da *fanpage*⁵ do grupo e agendamos os encontros. Os cidadãos que não participam ativamente do grupo, mas participaram eventualmente ou se mostraram interessados nas ações do grupo, foram abordados no momento da intervenção. Vale ressaltar que a pesquisadora faz parte do coletivo Vestíveis Urbanos, o que facilitou tanto o contato com as integrantes quanto a abordagem dos eventuais participantes e interessados nas ações do grupo. Dessa forma, as entrevistas foram realizadas durante o período das duas primeiras ações realizadas pelo grupo em 2016. Os eventuais participantes foram abordados durante a ação realizada na Rua Sapucaí, no dia 27 de fevereiro de 2016 e na intervenção realizada na Mostra Diversa, no dia 19 de março de 2016. As integrantes do coletivo foram entrevistadas separadamente, durante os meses de fevereiro e março de 2016.

As entrevistas foram realizadas mediante autorização prévia por parte dos entrevistados, por meio do termo de consentimento livre e esclarecido, oferecido no momento da abordagem dos entrevistados (APÊNDICE B). Esse documento foi assinado em duas vias, sendo que uma foi arquivada pela pesquisadora e a outra entregue ao participante da pesquisa. Após a autorização e esclarecimento dos objetivos da pesquisa, iniciamos as entrevistas utilizando, como suporte, o que George Gaskell (2015) denomina de “tópico guia”, fundamentado na leitura crítica da bibliografia utilizada para compor o corpo teórico da pesquisa, bem como na observação preliminar das ações do coletivo (APÊNDICE C). Para o autor, o “tópico guia” é um conjunto de “títulos de parágrafos” que funciona como um lembrete para o pesquisador, e embora deva ser preparado no início do estudo, ele deve ser usado com alguma flexibilidade.

Ainda de acordo com Gaskell (2015), em uma entrevista em profundidade a visão pessoal do entrevistado é explorada em detalhe e, no decurso de tal entrevista, memórias e pontos de vista são colocados, detalhes e interpretações faladas podem até mesmo surpreender o próprio entrevistado. Em algumas situações, portanto, o entrevistado pode se sentir um pouco constrangido e talvez um pouco hesitante e defensivo. Dessa forma, buscamos contornar tal situação estabelecendo uma relação de

⁵ Disponível em: < <https://www.facebook.com/vestiveisurbanos>>. Acesso em 26 set de 2016.

segurança e confiança na forma como introduzimos as perguntas, ao adotar um caráter de conversação para incentivar o entrevistado a falar sobre suas percepções em relação às intervenções com suas próprias palavras.

As entrevistas foram registradas em áudio para posterior transcrição e análise dos dados e o processo da intervenção foi fotografado, para fins ilustrativos e documentais da pesquisa. Para a captação das imagens, adotamos estratégias de enquadramento que não possibilitaram a identificação do entrevistado e foco maior na obra realizada pelo grupo. A pesquisadora se comprometeu, assim, com a preservação da identificação dos participantes, bem como, com a manutenção dos dados em sigilo.

Após a coleta dos dados, transcrevemos os relatos e realizamos uma leitura cuidadosa a fim de identificar as motivações e percepções dos entrevistados acerca das intervenções realizadas. A referência teórica que guiou a análise dos resultados foi a dissertação de Elisângela Batista Silva, defendida em 2014 e intitulada *Olhe bem a cidade: design emocional, place branding e a marca de Belo Horizonte*. A pesquisa apresentou um estudo sobre a criação da marca de uma cidade a partir de movimentos urbanos que dela se apropriam, tendo o design como ferramenta articuladora e motivadora de emoções. Por meio de um levantamento e análise de alguns movimentos que sugerem a valorização da cidade, e pela pesquisa qualitativa acerca do significado e emoções sobre a cidade Belo Horizonte e entrevistas com articuladores de alguns movimentos urbanos que se apropriam da cidade, a pesquisadora constatou, entre outras coisas, que a imagem da marca de Belo Horizonte está em processo de construção. Em uma das etapas do projeto, Silva (2014) identificou alguns significados e emoções que a cidade desperta, por meio de um questionário. As respostas foram analisadas em conjunto e palavras que representam tais emoções foram reunidas em grupos que apresentavam conceitos-chave em comum.

De forma análoga, portanto, organizamos os dados das entrevistas em categorias por tipo de motivação e percepção dos cidadãos em relação às intervenções realizadas pelo coletivo Vestíveis Urbanos. Por fim, relacionamos esses dados com o corpo teórico da dissertação, a fim de identificar de que forma as intervenções urbanas podem contribuir para a atuação do designer como agente de transformação social na cena contemporânea de Belo Horizonte.

2 O DESIGN NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

*O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.*

Gregório de Matos

Se o design “nasceu com o firme propósito de pôr ordem na bagunça do mundo industrial” (CARDOSO, 2012, p.15), atendendo as demandas da sociedade moderna, atualmente, em um contexto “hipermoderno” (LIPOVETSKY, 2004), e cada vez mais “líquido” e “dinâmico” (BAUMAN, 2001), os designers buscam novas formas de atuação. Diante da emergência dos limites ambientais e dos crescentes problemas de uma sociedade pautada pelo ritmo frenético, pelo individualismo e consumo exacerbado, propor projetos que apenas deem forma aos nossos desejos já não é mais suficiente. Para o designer contemporâneo, surge, como desafio, repensar a cultura e a prática do projeto e as formas de intervenção na sociedade em busca de uma melhor qualidade de vida.

Nesse contexto, a capacidade de interagir de forma transversal, com disciplinas que estudam o comportamento humano, tais como a antropologia, sociologia, psicologia, entre outras, até então pouco consideradas na concepção de projetos de design, é enfatizada por diversos autores. Ao dialogar com outras áreas do conhecimento, o campo de atuação do designer se expande para além da produção industrial e se mostra capaz de abarcar também processos e serviços. Essa expansão do campo está evidente na recente definição proposta pelo *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID), em outubro de 2015, que diz:

Design é um processo estratégico de resolução de problemas que impulsiona a inovação, constrói o sucesso do negócio e leva a uma melhor qualidade de vida por meio de produtos inovadores, sistemas, serviços e experiências (ICSID, 2015, tradução da autora).⁶

⁶ Texto original: “*Industrial Design is a strategic problem-solving process that drives innovation, builds business success and leads to a better quality of life through innovative products, systems, services and experience.* Disponível em: <<http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>>. Acesso em 10 fev. 2016.

Entre as possibilidades de ampliação do campo de ação do designer, Manzini (2008), Niemeyer (2013) e Thackara (2005), entre outros, destacam a importância do fortalecimento do seu papel como agente impulsionador de transformação social, atuando no sentido de incentivar novos comportamentos e estilos de vida para os cidadãos. Para Cardoso (2012, p. 117), “por meio da visualidade, o design é capaz de sugerir atitudes, estimular comportamentos e equacionar problemas complexos.”

Para o designer atuar dessa nova forma, Lia Krucken (2008, p. 29) reforça a necessidade do “desenvolvimento de competências relacionadas à interatividade, à habilidade de escuta e de ação em diferentes contextos, à gestão da informação, ao desenvolvimento coletivo e à análise sistêmica, dentre outras”. Além disso, citando Manzini (2004), a autora sugere a mudança do perfil profissional do designer para operadores que atuam em uma rede, facilitando o processo de inovação, ao invés de realizá-lo diretamente. Nesse sentido, a integração do designer com agentes locais e cidadãos para o desenvolvimento de projetos é apontada por Thackara (2005) e Manzini (2008) e exige uma nova postura do profissional, no sentido de não mais atuar de forma individual e autoral e sim de forma colaborativa, já que, conforme aponta Cardoso (2012, p. 23), “as melhores soluções costumam vir do trabalho em equipe e em redes.”

Essas ideias propostas por Krucken (2008), Manzini (2004), Thackara (2005) e Cardoso (2012) estão presentes na versão estendida do conceito de design proposto pelo ICSID em 2015, que descreve a profissão e a atuação do profissional da seguinte maneira:

É uma profissão transdisciplinar que utiliza a criatividade para resolver problemas e co-criar soluções com a intenção de fazer um produto, sistema, serviço, experiência ou um negócio, melhor. Em sua essência, o design fornece uma maneira mais otimista de olhar para o futuro, ao transformar problemas em oportunidades (ICSID, 2015, tradução da autora).⁷

⁷ Texto original: “*Industrial Design bridges the gap between what is and what’s possible. It is a trans-disciplinary profession that harnesses creativity to resolve problems and co-create solutions with the intent of making a product, system, service, experience or a business, better. At its heart, Industrial Design provides a more optimistic way of looking at the future by reframing problems as opportunities. It links innovation, technology, research, business and customers to provide new value and competitive advantage across economic, social and environmental spheres*”. Disponível em: <<http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Os designers consideram o ser humano no centro do processo. Possuem uma profunda compreensão das necessidades do usuário por meio da empatia e da aplicação pragmática da solução de problemas centrada no usuário para projetar produtos, sistemas, serviços e experiências. São atores estratégicos no processo inovador e estão na posição única de conectar diversas atividades profissionais e interesses comerciais. Consideram o impacto econômico, social e ambiental em seus trabalhos e suas contribuições para a co-criação de uma melhor qualidade de vida. (ICSID, 2015, tradução da autora).⁸

Sem dúvida, não existem fórmulas exatas para solucionar os desafios da atualidade, tampouco são os designers os únicos responsáveis pela melhoria da qualidade de vida. Sendo assim, em um mundo líquido e dinâmico, considerar que nada é permanente e que não existem certezas em relação ao futuro, exigirá dos designers uma capacidade constante de atualização de suas formas de atuação e uma preparação para não só agir em cenários mutantes, como também participar dessas mudanças, interpretando, antecipando e propondo novas configurações para a sociedade contemporânea (MORAES, 2010).

O ponto de partida para a abordagem do designer como agente de transformação social é o entendimento da complexidade que configura a nossa sociedade e dos aspectos que contribuíram para essa formação.

2.1 Cenário contemporâneo

Vivemos em um mundo formado por um sistema de redes interligadas em que as ações de cada indivíduo juntam-se às ações de outros, condicionando e redefinindo o funcionamento da sociedade. A emergência dos limites ambientais e os crescentes problemas da sociedade hipermoderna, pautada pelo consumo exacerbado, por ritmos frenéticos e individualismo demandam soluções coletivas que só serão possíveis se houver a conscientização de que todos partilham um mesmo destino (CARDOSO, 2010; MORIN, 2002).

⁸ Texto original: *“Industrial Designers place the human in the centre of the process. They acquire a deep understanding of user needs through empathy and apply a pragmatic, user centric problem solving process to design products, systems, services and experiences. They are strategic stakeholders in the innovation process and are uniquely positioned to bridge varied professional disciplines and business interests. They value the economic, social and environmental impact of their work and their contribution towards co-creating a better quality of life.”* Disponível em: <<http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

A dificuldade em entender que compartilhamos um mesmo destino reside, entre outras, no fato de que a sociedade moderna, ao desenvolver formas especializadas de conhecer as coisas do mundo, acabou contribuindo para o desenvolvimento de um pensamento fragmentado e reduzido, incapaz de compreender o contexto complexo em que nos encontramos. Desse modo,

O pensamento que recorta, isola, permite que especialistas e *experts* tenham ótimo desempenho em seus compartimentos, e cooperem eficazmente nos setores não complexos de conhecimento, notadamente os que concernem ao funcionamento das máquinas artificiais; mas a lógica a que eles obedecem estende à sociedade e às relações humanas, aos constrangimentos e aos mecanismos inumanos da máquina artificial, a sua visão determinista, mecanicista, quantitativa, formalista; e ignora, oculta ou dilui tudo que é subjetivo, afetivo, livre, criador (MORIN, 2003, p. 15).

Para Morin (2003), o pensamento fragmentado, portanto, só serve para conhecimentos técnicos, fraciona os problemas e atrofia as possibilidades de compreensão e reflexão do que é “tecido junto”, ou seja, o complexo.

Quando pensamos que algo é complexo, assinalamos uma dificuldade em explicar, compreendemos que não existem ideias e fórmulas simples para explicar e solucionar os desafios do nosso tempo. Dessa forma, “se existe um pensamento complexo, este não será um pensamento capaz de abrir todas as portas [...], mas um pensamento onde estará presente sempre a dificuldade” (MORIN, 1996, p. 274).

Morin (1996, p. 274) afirma que existe complexidade “onde quer que se produza um emaranhamento de ações, de interações, de retroações”, de maneira tal que se torna difícil compreender todos os processos que envolvem esse emaranhamento. Além disso, há também a complexidade ocasionada por fenômenos indeterminados e que, empiricamente, agregam incerteza e desordem ao pensamento.

Nesse emaranhado, nada está isolado e tudo está em relação. A singularidade de cada parte que constitui o todo determina o seu funcionamento e, ao mesmo tempo, o todo interfere na singularidade da parte. Sendo assim, o que propõe Morin (1996, p. 275) é que “não só uma parte está no todo, como também o todo está na parte”. Mas entender que o todo está na parte não significa ser apenas o reflexo do todo, uma vez que cada parte conserva sua singularidade, mesmo contendo o todo. Sendo assim,

Cada indivíduo numa sociedade é uma parte de um todo que é a sociedade, mas esta intervém, desde o nascimento do indivíduo, com sua linguagem, suas normas, suas proibições, sua cultura, seu saber; outra vez, o todo está na parte. Com efeito, “tudo

está em tudo e reciprocamente”. [...] E sem dúvida somos singulares, posto que o princípio “o todo está na parte” não significa que a parte seja um reflexo puro e simples do todo. Cada parte conserva sua singularidade e sua individualidade, mas, de algum modo, contém o todo (MORIN, 1996, p. 275).

Compreender a complexidade, portanto, significa entender que todos os elementos que constituem a sociedade estão interligados e são as relações e inter-relações desses elementos que definem o funcionamento da sociedade. Sendo assim, “as ações de cada um juntam-se às ações de outros para formar movimentos que estão além da capacidade individual de qualquer uma de suas partes componentes” (CARDOSO, 2012, p. 43).

De acordo com Morin (1996), é o pensamento que integra todos os elementos e considera suas inter-relações como parte importante no funcionamento de um sistema que será capaz de contribuir para a formação de um futuro mais humano.

O desenvolvimento da nossa civilização, apesar de todas as conquistas tecnológicas e científicas, contribuiu para a formação de uma sociedade fragmentada, individualista e imediatista que não se sente responsável pelo destino comum, e é incapaz de considerar a condição humana no centro do mundo e de enfrentar os grandes desafios da nossa época. Para Morin,

O enfraquecimento de uma percepção global leva ao enfraquecimento do senso de responsabilidade – cada um tende a ser responsável apenas por sua tarefa especializada, bem como ao enfraquecimento da solidariedade – ninguém mais preserva seu elo orgânico com a cidade e seus concidadãos (MORIN, 2003, p. 18).

De fato, essa forma especializada de conhecer as coisas do mundo proporcionou o desenvolvimento da ciência, da técnica e da indústria, impulsionando o progresso da civilização. Dentro da lógica do progresso existia um projeto linear e racional com fórmulas preestabelecidas, conceitos bem estruturados e coerentes que se estendiam ao comportamento dos indivíduos. Acreditava-se que a humanidade, inserida nesse projeto sólido, seria guiada com segurança rumo à felicidade. Mas, com o passar dos tempos, o sonho de um mundo racional, organizado e seguro se desfez. O projeto moderno de progresso, “mesmo com todas as conquistas de ciência e da tecnologia, mais divide e explora do que liberta e emancipa o homem” (GOERGEN, 2003, p. 9).

Bauman (2001) cita a fábrica fordista como um dos principais ícones da modernidade, explicitando seu funcionamento, o qual “reduzia as atividades humanas a

movimentos simples, rotineiros e predeterminados, destinados a serem obedientes e mecanicamente seguidos, sem envolver as faculdades mentais e excluindo toda espontaneidade e iniciativa individual” (BAUMAN, 2001, p. 33).

Do ponto de vista tecnológico, esse modelo de produção foi o símbolo de uma nova era e revolucionou o campo trabalhista, gerencial e mercadológico, propagando um modelo socioeconômico em que a reestruturação e a expansão contínua da sociedade são conduzidas pela produção e consumo em massa. Tendo um alto grau de planejamento e controle externos aos meios de produção, esse modelo de gerenciamento do trabalho, da indústria, do consumo e da sociedade exerceu um papel essencial no estabelecimento da visão de mundo do século XX. (CARDOSO, 2008).

A fábrica da Ford é tida como a primeira empresa a reunir os avanços tecnológicos e aplicá-los em sua linha de produção, com a elaboração de máquinas extremamente precisas e de função única, as quais minimizavam a necessidade de mão de obra qualificada, levando aos seus limites máximos os princípios de divisão e mecanização de tarefas. Assim, as funções de cada operário, segundo Cardoso (2008, p. 113), “foram sendo subdivididas e reduzidas aos seus elementos essenciais, permitindo a extrema especialização de tarefas simples e monótonas que podiam ser repetidas incessantemente e com grande rapidez”. A velocidade constante da linha de montagem impunha uma sequência e um ritmo fixos de produção, eliminando a possibilidade de atraso nas etapas do trabalho. Assim, se por um lado a produtividade aumentava, por outro, exigia do operário um nível de esforço massacrante. Dessa forma, tornou-se possível produzir mais barato sem sacrificar a qualidade dos produtos e, por consequência, ganhar mais cobrando cada vez menos, colaborando para o surgimento da ideologia do consumo de massa (CARDOSO, 2008).

Essa lógica produtiva norteou a revolução industrial e tecnológica e o pensamento do século XX, contribuindo para a formação de um cenário aparentemente estático e previsível. Através de um sistema mecanicamente organizado, racional e rigidamente controlado, a fábrica fordista, segundo Bauman (2001, p. 68), apresentava uma “meticulosa separação entre projeto e execução, iniciativa e atendimento a comandos, liberdade e obediência [...]”. Além disso, ao atar capital e trabalho em uma dependência mútua, em que, para sobreviver, os trabalhadores dependiam do emprego e para sua reprodução e crescimento o capital dependia de empregá-los, esse modelo de

Henry Ford (1863-1947) criou uma ordem nova e racional para as práticas típicas da modernidade.

O trabalho, portanto, era visto como a principal fonte de riqueza e bem-estar da sociedade e foi elevado ao posto de principal valor dos tempos modernos. Mas, por trás desses efeitos benéficos, estava sua suposta contribuição para o estabelecimento de um melhor ordenamento da organização social que garantiria um futuro estável, tranquilo e feliz para todas as pessoas. Bauman diz que:

A autoconfiança moderna deu um brilho inteiramente novo à eterna curiosidade humana sobre o futuro. As utopias modernas nunca foram meras profecias, e menos ainda sonhos inúteis: abertamente ou de modo encoberto, eram tanto declarações de intenções quanto expressões de fé em que o que se desejava podia e devia ser realizado. O futuro era visto como os demais produtos nessa sociedade de produtores: alguma coisa a ser pensada, projetada e acompanhada em seu processo de produção. O futuro era a criação do trabalho, e o trabalho a fonte de toda criação (BAUMAN, 2001, p. 151).

Dessa forma, na sociedade de produtores existia um investimento no desejo humano de um ambiente confiável, ordenado, regular e, conseqüentemente, duradouro e resistente ao tempo. Esse desejo, de certa forma, era útil para a manutenção de padrões comportamentais indispensáveis para atender a obsessão por volume e tamanho da era moderna que, segundo Bauman (2008), caracterizava-se como sendo:

[...] uma era de fábricas e exércitos de massa, de regras obrigatórias e conformidade às mesmas, assim como de estratégias burocráticas e panópticas de dominação que, em seu esforço para evocar disciplina e subordinação, basearam-se na padronização e rotinização do comportamento individual (BAUMAN, 2008, p. 42).

Nicolau Sevcenko (2001) descreve esse comportamento da sociedade mecanizada, em que homens e mulheres deveriam se adaptar ao ritmo e aceleração das máquinas, citando o filme clássico de Charles Chaplin (1889-1977), *Tempos modernos* (1936). Para o autor,

o artista expõe não só a maneira como a nova civilização tecnológica deforma os corpos e os comportamentos das pessoas, sujeitas a movimentos reflexos incontrolláveis e a impulsos neuróticos, como o modo pelo qual suas relações sociais, seus afetos e sua vida emocional são condicionados por uma lógica que extrapola as fragilidades e a sensibilidade que constituem o limite e a graça da nossa espécie (SEVCENKO, 2001, p.62-63).

Nessa época, a ampla oferta de bens de consumo, proporcionada pela mudança na forma de produção, prometia conforto e bem-estar. Sendo a segurança a longo prazo o principal valor da sociedade moderna, a “duração eterna como principal motivo e princípio da ação” (BAUMAN, 2008, p. 42), apenas os bens duráveis poderiam atender a esse propósito. Os objetos duráveis incorporam a noção abstrata de eternidade, dessa forma, atribui-se a eles um valor especial associado à ideia de imortalidade.

Por meio do investimento na noção de racionalidade, organização e segurança, a modernidade buscava um mundo previsível e, portanto, administrável. E essa preocupação com a administração da vida acabou por desconsiderar as consequências que isso traria à vida humana. Segundo Morin:

O progresso trazia em seu seio a emancipação individual, a secularização geral dos valores, a diferenciação do verdadeiro, do belo e do bom. A partir de agora, percebe-se que o individualismo significa não apenas autonomia e emancipação, como também atomização e anonimização. A secularização significa não só a libertação dos dogmas religiosos, mas também a perda dos valores, a angústia e a incerteza. A diferenciação dos valores conduz não somente à autonomia moral, ao prazer e à livre busca da verdade, mas igualmente à amoralidade, ao esteticismo e ao niilismo (MORIN, 2003, p. 16-17).

Bauman (2001) nos lembra que a modernidade foi um processo de “liquefação”, de derretimentos dos sólidos da pré-modernidade que impediam o estabelecimento de uma nova sociedade. Dessa forma, pelo repúdio e destronamento do passado e da tradição, a modernidade buscava construir um administrável mundo novo de sólidos perfeitos e não mais alteráveis. No entanto, a crença no progresso orientada pelo projeto moderno vem sofrendo um profundo abalo.

Luiz Felipe Pondé, na série *O diagnóstico de Zygmund Bauman para a pós-modernidade*,⁹ reflete sobre o despertar do sonho da modernidade na crença na razão e na vida administrada e indica como uma das características principais da nossa época a consciência de que as utopias prometidas na modernidade falharam. Segundo Pondé, esse período foi caracterizado pela troca de um sistema de valores que não funcionava mais em nome de um sistema de conhecimento que prometia produzir segurança no mundo. Dessa forma, os indivíduos modernos tornaram-se esclarecidos e autônomos,

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=58MMs5j3TjA>>. Acesso em: 31 maio 2015.

mas perderam as referências tradicionais, gerando angústia e incerteza. Além disso, a preocupação com a administração da vida que caracterizava a modernidade parecia distanciar o ser humano da reflexão moral. A preocupação com a ideia de eficácia era tamanha que, para seguir adiante em busca do progresso, as condições humanas foram desconsideradas.

A sociedade que entra no século XXI é resultado das bases sólidas construídas na modernidade. E, sendo assim, de certa forma, não é menos moderna que a que entrou no século XX. Pondé enfatiza o pensamento de Bauman, dizendo que “a pós-modernidade foi um processo que foi feito dos lugares nos quais a modernidade se instalou de forma mais plena.” E esses “lugares” são o que diferencia a nossa época de todas as outras formas históricas do convívio humano:

A compulsiva e obsessiva, contínua e irrefreável e sempre incompleta *modernização*; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa (ou de criatividade destrutiva, se for o caso: de “limpar o lugar” em nome de um “novo aperfeiçoado” projeto; de “desmantelar”, “cortar”, “defasar”, “reunir” ou “reduzir”, tudo isso em nome da maior capacidade de fazer o mesmo no futuro) – em nome da produtividade ou da competitividade (BAUMAN, 2001, p. 36).

Na era moderna, fomos emancipados das “obrigações irrelevantes”. Derreter os sólidos, em um primeiro momento, significava se livrar de todos os laços que limitavam a liberdade de escolher e agir. Ao eliminar o ser humano dos valores tradicionais pré-modernos, as relações sociais ficaram expostas e impotentes para resistir às regras e critérios de racionalidade determinados pelo capitalismo industrial. Sendo assim, “os indivíduos passaram a ser confrontados por padrões e figuras que ainda que novas e aperfeiçoadas eram tão duras e indomáveis como sempre” (BAUMAN, 2001, p. 13). A liberdade, portanto, existia desde que fossem seguidas as normas e orientações entendidas como corretas para se manter a ordem e, conseqüentemente, sustentar o funcionamento desse sistema. Na pós-modernidade, os valores, padrões e códigos rígidos que norteavam a condução da vida humana não existem mais. Nas palavras de Bauman,

Não há mais grandes líderes para lhe dizer o que fazer para aliviá-lo da responsabilidade pela consequência de seus atos; no mundo dos indivíduos há apenas outros indivíduos cujo exemplo seguir na condução das tarefas da própria vida, assumindo toda a responsabilidade pelas consequências de ter investido a confiança nesse e não em qualquer outro exemplo (BAUMAN, 2001, p. 39).

Dessa forma, além do declínio da ilusão moderna de que existe um futuro certo a ser atingido, de uma sociedade justa e perfeita construída racionalmente, de forma ordenada, eliminando as consequências imprevistas das iniciativas humanas, a “individualização” assume uma nova forma. Liberta dos padrões de referências que conduziam o desenvolvimento racional e linear, a “individualização” consiste em transformar a identidade humana em uma “tarefa” e atribuir aos indivíduos a responsabilidade de realizá-la e assumir as consequências de sua realização. Sendo assim, os indivíduos tornaram-se aparentemente livres para permanecerem diferentes e escolherem seus estilos de vida e felicidade.

Porém, na atualidade, as referências são diversas, fazendo com que as pessoas permaneçam em constante movimento, em busca de algo que talvez não esteja certo que se alcance. No final do caminho não existe nenhuma garantia de acerto nas escolhas feitas e o não alcance do objetivo é visto como a falta de empenho suficiente para que isso aconteça. E assim,

Há um desagradável ar de impotência no temperado caldo da liberdade preparado no caldeirão da individualização; essa impotência é sentida como ainda mais odiosa, frustrante e perturbadora em vista do aumento de poder que se esperava que a liberdade trouxesse (BAUMAN, 2001, p. 44).

E essa busca constante por exemplos a serem seguidos acaba por se tornar um vício, pois, mesmo que algum deles funcione em um determinado momento, a satisfação não dura muito tempo em função do volume de possibilidades sedutoras à disposição de cada indivíduo. A vida humana, portanto, parece ser consumida pela angústia da escolha de objetivos e não mais da procura dos meios para atingi-los.

O arquétipo dessa busca desenfreada por modelos de vida, segundo Bauman (2001), é a atividade de comprar. Quando percebemos que “comprar” significa examinar, manusear e escolher algo entre diversas opções, compreendemos que nossas atividades cotidianas acabam sendo feitas nos padrões de ir às compras. Sendo assim, “o código em que nossa ‘política de vida’ está escrito deriva da pragmática do comprar” (BAUMAN, 2001, p. 87).

O consumo de hoje não se refere mais apenas à satisfação das necessidades, nem tampouco à busca por um lugar de identificação estável e seguro quanto à adequação, como na “sociedade de produtores”. Nesta, apenas os bens duráveis, resistentes e

imunes ao tempo poderiam garantir o conforto e o respeito de seus donos. Na “sociedade de consumidores”, a compra está associada ao desejo, “entidade muito mais volátil e efêmera, evasiva e caprichosa” que tem a si mesmo como objeto constante. Sendo assim, o desejo está fadado a permanecer sempre insaciável, tornando o processo cíclico e interminável, o que implica o uso imediato e a rápida substituição dos objetos. A satisfação do consumidor, portanto, reside no desfrute imediato dos prazeres, e não mais na promessa de segurança a longo prazo, o que desvaloriza a durabilidade (BAUMAN, 2008).

Essa nova forma de consumo tornou-se o verdadeiro propósito da existência da maioria das pessoas, ocupando o lugar que antes, na sociedade de produtores, era exercido pelo trabalho. Inaugura-se, então, a era do consumismo,

um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, permanentes e, por assim dizer “neutros quanto ao regime”, transformando-os na principal força propulsora e operativa da sociedade, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de identificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais (BAUMAN, 2008, p. 41).

Podemos entender a obsessão por comprar de diversas maneiras, entre elas, como manifestação dos valores pós-modernos e a busca do prazer como propósito máximo da vida. O valor mais característico da sociedade de consumidores é uma vida feliz, e, diferente da época anterior, em que isso aconteceria a longo prazo, a promessa de felicidade é cumprida no presente. Tendo o prazer como propósito máximo da vida, cada momento tem que ser vivido intensamente e cada oportunidade tem que ser seguida, pois, num ambiente líquido e mutável, em função da variedade de opções e oportunidades, parece não existir uma segunda chance de aproveitá-la (BAUMAN, 2008).

Dessa forma, para Lipovetsky (2004), além do enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares, da perda da crença em um futuro certo e da poderosa dinâmica de individualização e pluralização das sociedades, as normas consumistas centradas no presente prevalecem, caracterizando uma temporalidade social marcada pela primazia do “aqui e agora”. No centro desse novo arranjo temos:

[...] a passagem do capitalismo de produção para uma economia de consumo e comunicação de massa; e a substituição de uma sociedade rigorístico-disciplinar por uma “sociedade moda” completamente estruturada pelas técnicas do efêmero, da renovação e da sedução permanentes (LIPOVETSKY, 2004, p. 60).

Essa transição acabou afetando os mais variados aspectos de nossas vidas, transformando comportamentos, valores e visão de mundo. Para grande parte da sociedade, as felicidades privadas são valorizadas em detrimento das ações coletivas, a tradição foi substituída pelo movimento e as esperanças do futuro pelo êxtase do presente sempre novo. Sendo assim, a busca constante pela satisfação imediata das necessidades fez nascer uma cultura hedonista que enaltece o bem-estar, o conforto e o lazer (BAUMAN, 2008; LIPOVETSKY, 2004).

A partir de 1980, a globalização e os avanços da informática acabaram comprimindo o tempo numa lógica de urgência. Por um lado, a mídia eletrônica e a informática possibilitaram a informação e os intercâmbios em tempo real, criando uma sensação de simultaneidade e de imediatez; por outro, a ascensão do mercado e do capitalismo financeiro favoreceram o desempenho em curto prazo, a circulação de capitais em escala global e as transações econômicas em ciclos cada vez mais rápidos (LIPOVETSKY, 2004).

Lipovetsky (2004) acredita que a pós-modernidade foi um período de transição e identifica o período atual como hipermoderno. Nele, os valores criados na modernidade anterior se apresentam sob o signo do excesso. “Cada domínio apresenta uma vertente excrescente, desmesurada, sem limites [...] tudo se passa como se tivéssemos ido da era do *pós* para a era do *hiper*.” Hiperconsumo, hipercapitalismo, hiperindividualismo: todos os aspectos da sociedade contemporânea são elevados à potência máxima (LIPOVETSKY, 2004, p. 55-56).

Ao interferir nas escalas do tempo, a sociedade globalizada e informatizada contribuiu para a culminância da mania do presente, intensificando o desejo de libertar-nos das limitações do espaço-tempo. Numa sociedade presentista, o clima de pressão temporal é crescente e a lógica da urgência faz com que o tempo seja vivido com uma preocupação maior em fazer mais no menor tempo possível. Os efeitos desse ritmo acelerado ultrapassam as esferas do trabalho e se apossam de outros aspectos da vida contemporânea, influenciando a relação com o cotidiano e criando a sensação de que o tempo se rarefaz.

Paralelamente a essa nova adequação à aceleração, um poder maior de organização individual da vida se apresenta e pode ser exemplificado pelo consumo compulsivo. O que nutre a escala consumista é tanto a angústia existencial, já que a crença no progresso foi substituída por uma confiança instável e variável diante de um mundo desprovido de um futuro imaginável, quanto a vontade de intensificar o cotidiano. Para Lipovetsky (2004), talvez, o desejo do consumidor hipermoderno esteja na renovação da vivência do tempo por meio das novidades que se apresentam como “simulacros de aventura”, um desejo de perpétua renovação do eu e do presente.

Ao mesmo tempo em que, na cultura do imediato, o vínculo humano é substituído pela rapidez; a qualidade de vida, pela eficiência; as relações reais, por intercâmbios virtuais e o que importa é a “autossuperação”, a “vida em fluxo nervoso”, “os prazeres abstratos proporcionados pelas intensidades aceleradas”; temos também a democratização da tecnologia do bem-estar, a expansão dos mercados da qualidade e diversas práticas e gostos que revelam uma época de estetização em massa dos prazeres. Sendo assim, “coabitam duas tendências: a que acelera os ritmos tende à desencarnação dos prazeres, a outra, ao contrário, leva à estetização dos gozos, à felicidade dos sentidos, à busca da qualidade no agora” (LIPOVETSKY, 2004, p. 81).

A sociedade hipermoderna, portanto, se apresenta de forma desunificada e contraditória, intensificando seus princípios construtivos: a conquista da eficiência e o ideal da felicidade eterna. E sempre em busca de outras motivações e ideais que legitimem suas escolhas de modelos de vida, os indivíduos hipermodernos nem sempre se apresentam como reflexo fiel da ordem social que exige eficiência e estimula a competitividade. Libertos do poder regulador das instituições coletivas e das imposições de grupo, mostram-se cada vez mais abertos, fluidos e socialmente independentes:

Superativo, o indivíduo hipermoderno é igualmente prudente, afetivo e relacional: a aceleração dos ritmos não aboliu nem a sensibilidade, nem as aspirações a uma vida equilibrada e sentimental. O extremo é apenas uma das vertentes da ultramodernidade (LIPOVETSKY, 2004, p. 82).

Outro paradoxo que vivenciamos na era hipermoderna é a redescoberta do passado. Quanto mais nossa sociedade se dedica ao funcionamento “moda”, que valoriza o sempre novo e o presente, mais ela vem acompanhada de objetos, signos e valores tradicionais. Para Lipovetsky (2004, p. 88), “a volta do passado à popularidade

ilustra o advento do consumo-mundo e do consumidor que busca menos o *status* que os estímulos permanentes, as emoções instantâneas, as atividades recreativas.”

Sendo assim, a antiguidade e a nostalgia tornaram-se argumentos comerciais, ferramentas mercadológicas que constituem uma das faces do hiperconsumo. Ao invés de apenas ter o acesso ao conforto material, lembranças e emoções que evocam o passado são vendidas e compradas, acrescentando, ao valor de uso, o valor emocional ligado aos sentimentos nostálgicos. Essas lembranças do passado são referências da vida com qualidade e segurança; são associadas a um imaginário de proximidade, de convivência e, dessa forma, acabam provocando um efeito tranquilizador nos consumidores obcecados com a segurança de todo tipo. Além disso, a mania do antigo também ilustra a intensificação dos desejos individualistas de qualidade de vida, um bem-estar associado aos critérios qualitativos, sensoriais, estéticos e culturais. Dessa forma, a hipermodernidade é também “a memória revisitada, a remobilização das crenças tradicionais, a hibridização individualista do passado e do presente” (LIPOVETSKY, 2004, p. 98). Embora Lipovetsky acredite que a mania do antigo talvez não se perpetue, esse comportamento parece caracterizar um dos aspectos da contemporaneidade, segundo Giorgio Agamben (2009).

Agamben (2009, p. 58) diz que “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões” e é por isso que ele é capaz de perceber e compreender o seu tempo. É aquele que consegue perceber não somente as luzes de seu tempo, mas a obscuridade. E perceber o escuro é uma habilidade particular que implica descobrir que o escuro especial que provém de sua época é inseparável das luzes que a acompanham. Dessa forma, para o autor, “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Além disso, para Agamben (2009) a contemporaneidade é uma singular relação com o tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias. A proximidade, e, ao mesmo tempo, a distância que definem a contemporaneidade têm seu fundamento na proximidade com a origem que continua a operar com mais força no presente.

Entendemos, portanto, que é nesse sentido que a mania do antigo passa a fazer sentido, o fazer uso da memória como recurso e necessidade do viver contemporâneo.

Em busca de novos modelos de vida, o indivíduo hipermoderno retorna ao passado, talvez para buscar referências daquilo que, embora não tenha sido vivido, supostamente trazia segurança e conforto de algum modo.

Dessa forma, a via de acesso ao presente está naquilo que não vivemos e, restando não vivido, o presente é incessantemente relançado para a origem. Para Agamben, o contemporâneo:

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 de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela luz que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Ao identificar os aspectos que contribuíram para a formação do cenário contemporâneo, entendemos que a consciência pós-moderna pode ser vista como o entendimento da complexidade que envolve a nossa sociedade.

A desilusão do sonho moderno na crença de um mundo racional e administrável que seria conduzido a um futuro certo e garantido acaba sendo o entendimento da incerteza, uma das características do conceito de complexidade exposto por Morin (1996). Ao mesmo tempo, é entender que a sociedade é formada por uma série de elementos que se relacionam e interagem continuamente e, sendo assim, o ser humano não pode ser desconsiderado, já que as singularidades de cada um contribuem para o funcionamento do sistema.

Porém, o individualismo presente na atualidade parece distanciar o ser humano do senso de coletividade. A autonomia pessoal e a eventual assunção de responsabilidades foram grandes conquistas da sociedade pós-moderna, mas existe um outro lado desse individualismo, que é a degradação de todas as antigas solidariedades. O indivíduo atomizado parece não se preocupar tanto com as causas coletivas. Por mais benefícios que o engajamento em causas comuns possa trazer, este só será interessante se não limitar a liberdade das escolhas individuais em atender suas próprias necessidades (MORIN, 2003; BAUMAN, 2001).

Embora Lipovetsky (2004, p. 74) aponte as contradições do indivíduo hipermoderno, que nem sempre é reflexo fiel da ordem social que exige eficiência e

estimula a competitividade e que se mostra igualmente prudente, afetivo e relacional, o autor enfatiza que o “indivíduo hipermoderno continua sendo um indivíduo para o futuro, um futuro conjugado na primeira pessoa.”

Esse pensamento fragmentado, apesar da emergência de um entendimento da complexidade, ainda persiste na sociedade contemporânea. De acordo com Morin (1996), conseguimos perceber um elemento e estabelecer conexões diversas, mas não somos capazes de pensar de maneira complexa. Sendo assim, ainda notamos a ausência do senso de responsabilidade e da solidariedade, bem como de uma percepção global que permita a conscientização de que todos partilham o mesmo destino.

Nesse contexto, o design, como atividade projetual que busca, entre outras coisas, viabilizar soluções sistêmicas e criativas para os desafios da sociedade contemporânea, poderá contribuir para a formação de uma mentalidade mais humana e colaborativa, ampliando o seu campo de atuação, conforme veremos a seguir.

2.2 Design como campo expandido

Deyan Sudjic (2010, p. 49) afirma que o “design, em todas as suas manifestações, é o DNA de uma sociedade industrial.” Reflexo de nossos sistemas econômico, social e cultural, permite-nos entender a natureza do nosso mundo. Sendo assim, acompanha e representa as transformações da sociedade ao longo do tempo e, estando vinculado à solução de problemas, à medida que novos desafios se apresentam, o campo se expande e ganha novas perspectivas de atuação.

A origem da palavra design, do ponto de vista etimológico, apresenta uma ambiguidade entre o aspecto de conceber, projetar, atribuir e outro de registrar, configurar e formar. Na língua inglesa, o substantivo *design* se refere à ideia de plano, desígnio, intenção e configuração, arranjo e estrutura. No latim, *designare* é um verbo que abrange os dois sentidos, o de designar e o de desenhar. O design opera a junção desses dois aspectos, atribuindo forma material a conceitos intelectuais, e, portanto, é uma “atividade que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos” (CARDOSO, 2008, p. 20).

Do ponto de vista histórico, a mudança de um tipo de fabricação, em que um mesmo indivíduo é responsável por conceber e executar um artefato, para outro, em que

existe uma separação entre projetar e fabricar, caracteriza a atividade do design. Essa transição não aconteceu de maneira uniforme, sendo assim, não podemos precisar o momento exato em que isso ocorreu, mas é possível entender que atividades ligadas ao design antecedem a utilização do termo como atividade profissional. (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997).

É no início do século XIX que o termo designer passou a ser utilizado para representar o profissional responsável por conceber o projeto destinado à fabricação de um produto. Esse período corresponde à generalização da divisão intensiva de trabalho, e estabelecer o design como tarefa específica do processo produtivo e encarregá-la a um trabalhador especializado fizeram parte da implantação do sistema industrial de fabricação. Para Cardoso,

O design é fruto de três grandes processos históricos que ocorreram de modo interligado e concomitante, em escala mundial, entre os séculos 19 e 20. O primeiro destes é a industrialização: a reorganização da fabricação e distribuição de bens para abranger um leque cada vez maior e mais diversificado de produtos e consumidores. O segundo é a urbanização moderna: a ampliação e adequação das concentrações de população em grandes metrópoles, acima de um milhão de habitantes. O terceiro pode ser chamado de globalização: a integração de redes de comércio, transporte e comunicação, assim como dos sistemas financeiros e jurídicos que regulam o funcionamento das mesmas (CARDOSO, 2008, p. 22-23).

Em um primeiro momento, os designers se limitavam a reproduzir os objetos anteriormente confeccionados de forma artesanal. A nova forma de organização produtiva, que envolvia a separação do planejamento das etapas de fabricação e a utilização de projetos e modelos como base para produção em série, possibilitou o aumento da oferta de produtos e a queda do seu custo. Esse potencial técnico de repetir padrões em grande escala para produzir peças foi revolucionado pela introdução de novas tecnologias nos processos de fabricação. Essas primeiras conquistas, ainda que limitadas em sua utilização, aliadas ao desenvolvimento dos meios de transporte, alteraram as perspectivas para a distribuição de mercadorias e contribuíram para o avanço da industrialização (CARDOSO, 2008, 2012; MORAES, 1997).

Dessa forma, com as mudanças de organização e tecnologia produtivas, sistemas de transporte e distribuição que ocorreram durante o século XIX, os designers puderam contribuir com o sonho da geração da era mecânica moderna que via na produção seriada e em escala industrial a oportunidade de proporcionar novos e diversificados

produtos para um número cada vez maior de usuários (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997).

Além das transformações dos métodos produtivos, o processo de industrialização contribuiu para o crescimento urbano. Com os novos meios de transporte, as pessoas passaram a se deslocar para as cidades em busca de emprego, tanto nas fábricas que surgiam, quanto no setor de serviços que se expandiam para atender às grandes concentrações de população. Sendo assim, de forma semelhante à organização industrial das fábricas, as grandes metrópoles se espalhavam formadas por bairros residenciais e industriais conectados aos centros por redes viárias, de transporte e comunicação visual. E, em torno de ideais como ordem, progresso, indústria e civilização, instituições e serviços foram criados para impor e manter a ordem na nova sociedade urbana. (CARDOSO, 2008).

Esse aumento da população nos grandes centros urbanos acabou transformando o comportamento dos indivíduos, caracterizando uma nova experiência urbana. Pessoas diferentes passaram a conviver em um mesmo espaço; o trabalho assalariado proporcionou o acesso aos bens de consumo, antes restritos a pequenas elites, e, simultaneamente, as opções de consumo nas faixas médias e baixas do mercado aumentaram. Nessas metrópoles, onde ninguém conhece ninguém e quase todos vivem muito ocupados e em um ritmo mais acelerado, os indivíduos passam a ser identificados “pela maneira como se vestem, pelos objetos simbólicos que exibem, pelo modo e pelo tom com que falam, pelo seu jeito de se comportar” (SEVCENKO, 2001, p. 64). Sendo assim, os símbolos exteriores determinam a identidade do indivíduo e as pessoas passam a ser o que elas consomem, modificando, portanto, o quadro de valores da sociedade. Além disso, a difusão da alfabetização nos centros urbanos proporcionou um crescimento do público leitor, fazendo com que o consumo de impressos de todas as espécies se expandisse a partir da segunda metade do século XIX (CARDOSO, 2008).

Nesse contexto, surgiram novos desafios para a atividade de design nesse período. Por um lado, a necessidade de diferenciação e expressão da identidade de cada indivíduo ou de um grupo caracterizou uma mudança nas relações sociais, marcada pela preocupação com a aparência como indicador de *status* e pertencimento a uma determinada classe. Dessa forma, as mercadorias e os hábitos de consumo passaram a simbolizar a personalidade e identidade dos indivíduos, contribuindo para a formação de

códigos de significação em termos de riqueza, estilo e acabamento dos objetos. Por outro lado, o aumento da população nos centros urbanos exigiu uma nova forma de organizar e apresentar as informações destinadas a orientar as pessoas. Assim, além da expansão dos meios tradicionais, como livros e jornais, surgiram novos veículos impressos como cartazes, embalagens, catálogos e revistas ilustradas, produzidos graças às novas tecnologias de impressão e evoluções no campo da reprodução da imagem (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997).

Desde então, a interferência de um profissional capaz de contemplar tanto aspectos simbólicos quanto informacionais nos projetos destinados à fabricação de produtos e imagens gráficas passou a ser de grande importância. Nessa nova reconfiguração da vida social, o designer exerceu um papel significativo para projetar a cultura material e visual da época (CARDOSO, 2008).

Paralelamente ao desenvolvimento crescente da indústria, iniciaram-se as primeiras críticas em oposição ao novo sistema de produção que questionavam os hábitos estabelecidos de vida e de trabalho impostos pelas fábricas e pela mecanização da produção, bem como a baixa qualidade dos produtos fabricados. Para muitos, a industrialização era percebida como uma ameaça ao bem-estar e a valores da sociedade (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997).

Surgiram, nesse contexto, as primeiras propostas de fazer uso do design como agente de transformação social. Entre elas, podemos citar as ideias de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), que indicavam que o grande poder do designer em alterar a sociedade “reside muito mais na forma das suas relações de trabalho do que nas formas que ele atribui a um determinado artefato” (CARDOSO, 2008, p. 85). Desse modo, os profissionais acreditavam que a qualidade do produto era consequência tanto da unidade de projeto e execução, quanto do bem-estar do trabalhador.

Envolvidos nesses questionamentos de oposição ao processo industrial, Ruskin e Morris idealizaram o Movimento *Arts and Crafts*. Formado por diversas organizações dedicadas a projetar e produzir artefatos em escala artesanal ou semi-industrial, esse movimento possuía como filosofia a recuperação dos valores produtivos tradicionais. Sendo assim, buscavam promover “maior integração entre projeto e execução, relação mais igualitária e democrática entre os trabalhadores envolvidos na produção, e

manutenção de padrões elevados em termos da qualidade de materiais e acabamento [...]” (CARDOSO, 2008, p. 83; MORAES, 1997).

Para tanto, o movimento apresentava como proposta a divisão das artes por meio da arte pura e arte aplicada, também denominada arte maior e arte menor, ou ainda belas-artes e artesanato. Além disso, propunha a restrição da escala e do ritmo de fabricação aos limites máximos do que a máquina podia executar com perfeição para manter um alto grau de acabamento artesanal e garantir a autenticidade e qualidade dos produtos produzidos em série (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997).

Se, por um lado, os ideais desse movimento representavam os dilemas da sociedade frente aos aspectos sociais e humanitários, por outro, foram considerados um tanto utópicos diante do dinamismo industrial. De qualquer modo, acabaram deixando uma grande contribuição para a atividade de design, como enfatiza Cardoso:

Talvez a contribuição mais duradoura desses movimentos reformistas tenha sido a ideia de que o design possui o poder de transformar a sociedade e, por conseguinte, que a reforma dos padrões de gosto e de consumo poderia acarretar mudanças sociais mais profundas (CARDOSO, 2008, p. 85).

No final do século XIX, a busca por um estilo que representasse a época e suas grandes conquistas, conduzidas pelo progresso tecnológico, tornou-se uma obsessão dos profissionais. Assim, temos o surgimento e popularização do *Art Nouveau*,¹⁰ um estilo que influenciou grande parte das produções de designers, arquitetos e artistas desse período e que refletia as contradições da era moderna por suas características formais, que incluíam tanto as formas orgânicas inspiradas pelas ciências naturais, especialmente por meio da biologia e da botânica, quanto a geometrização das formas, pelo uso de motivos abstratos e lineares. (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997). Segundo Cardoso,

De modo extremamente esquemático, essas duas grandes tendências podem ser vistas como correspondendo a posições antagônicas em relação à crescente inserção das máquinas na vida cotidiana: no primeiro caso, o desejo de humanizar/naturalizar

¹⁰ De acordo com Cardoso (2008), o estilo *Art Nouveau* é geralmente associado à sinuosidade das formas que representam a natureza, porém o estilo também abrange a austeridade de formas geométricas e angulares, e, sendo assim, acaba se confundindo com os motivos e as formas do *Art Déco* – seu sucessor como estilo decorativo. Para o autor, essas tendências estilísticas eram tidas como expressões da modernidade e manifestaram-se como estilos decorativos e ornamentais “descrevendo uma trajetória que tem início com a produção restrita de artigos de luxo para a grande burguesia e termina com a produção em massa de artigos de todos os tipos, estes últimos ecoando as características formais dos primeiros, mas esvaziados do seu teor autoral primeiro (CARDOSO, 2008, p.97).

a máquina através de formas estilizadas e, no segundo, o desejo de adaptar o mundo e as pessoas à mecanização através da imposição de formas euclidianas (por serem estas entendidas de modo ingênuo, como inerentes à produção mecanizada) (CARDOSO, 2008, p. 126).

O estilo *Art Nouveau* foi o primeiro a ser divulgado em escala maciça, suscitando uma reprodução industrial intensiva das suas formas em artigos de todas as espécies, por meio de opções por materiais de fácil fundição e reprodução. Além de representar o desenvolvimento industrial da época e atender aos anseios da burguesia, que aspirava por mais novidades dos produtos da arte aplicada, tinha por intenção “unir a originalidade à utilidade, em uma relação mútua e produtiva” (WITTLICH, 1990, p. 114 *apud* MORAES, 1997, p. 27).

Nessa época, uma variedade de impressos e produtos já era produzida em grandes quantidades, porém, para a maioria dos autores, a produção em massa é tida como uma invenção do século XX. Nesse contexto, a introdução do fordismo, como modelo socioeconômico da era moderna, contribuiu para o estabelecimento de uma nova visão de mundo e, conseqüentemente, de um novo ordenamento social. Nesse sistema, a propriedade privada e o interesse público foram fundidos por meio da ideologia da inclusão pelo consumo, em que a produção em massa estimulava o consumo e este, por sua vez, tornava-se fundamental para estruturação e expansão da sociedade. (CARDOSO, 2008).

Nas fábricas das primeiras décadas do século XX, ainda não existia a possibilidade de trocas de ferramenta e nem de mudanças de operações por meio automático. Os projetos, assim, eram elaborados de forma a facilitar a produção e a montagem final, impondo uma rigidez formal aos produtos industriais desse período. Ainda que esses produtos fossem marcados por algumas limitações, foi no início desse século que surgiu o processo de projeção, que integrava aspectos estéticos à qualidade técnica, somados a uma linguagem única, por meio de impressos e imagem corporativa de uma empresa. (MORAES, 1997).

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) influenciou todo o processo de desenvolvimento industrial, principalmente os produtos de transporte e comunicação. Ao mesmo tempo em que para os Estados Unidos trouxe enormes benefícios, levando ao aumento da sua produção industrial; para a Alemanha, que saiu derrotada e com sua

economia arrasada, significou uma expectativa de reconstrução e recuperação de seu parque industrial (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997).

Nesse contexto, em 1919, deu-se a fundação da *Bauhaus*, uma escola voltada para o estudo e pesquisa da produção industrial, em *Weimar*, na Alemanha. Com a proposta de unir o sonho humanístico do Movimento *Arts and Crafts*, o artista com a indústria e o conceito de qualidade do produto final, passou por fases bastante distintas e lançou a “esperança da arte aplicada junto à época mecânica moderna de conceber um mundo melhor, mais igualitário, com mais conforto e humanismo” (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997, p. 33).

Sob a direção de Walter Gropius (1883-1969), a escola reunia pessoas criativas e propostas de tendências variadas em torno de um projeto concebido para superar as fronteiras entre as disciplinas, abolir a distinção entre arte e artesanato, belas-artes e artes úteis. Dessa forma, nas palavras de Gropius, a escola pretendia, junto aos estudantes:

concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade. Seu trabalho se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma tarefa de necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, preservando a anarquia mecânica, o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida. Isso significa o desenvolvimento de objetos e construções projetados expressamente para a produção industrial. Nosso alvo era o de eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais. Procuramos criar padrões de qualidade, e não novidades transitórias. A experimentação tornou-se, uma vez mais, o centro da arquitetura; e isto requer um espírito aberto e coordenante, e não o tacanho e limitado especialista (GROPIUS, 2004, p. 30).

A meta da *Bauhaus* era formar pessoas com talento artístico para serem designers na indústria, artesãos, escultores, pintores e arquitetos. Pretendia, assim, exercer uma influência no design e descobrir uma postura capaz de desenvolver a consciência criadora dos participantes, em busca de uma nova concepção de vida, por meio de um trabalho em equipe (GROPIUS, 2004).

Para tanto, Gropius reuniu, no corpo docente da instituição, profissionais de diversas áreas como pintura, design, arquitetura, fotografia, escultura, literatura e todas as combinações intermediárias dessas profissões, com o intuito de englobar ideias inovadoras relacionadas ao fazer artístico e arquitetônico. Por meio de um espírito aberto e coordenado, sem o limite das especialidades, esses mestres, ao atuarem em

oficinas-laboratórios, de forma experimental, encontraram uma oportunidade para tornar a arte uma parte evidente da vida diária e transformar a reorientação intelectual em ação (DROSTE, 2006 *apud* LOURENÇO e RIBEIRO, 2012).

Moraes (1997) acredita que essas oficinas-laboratórios foram a grande contribuição da primeira fase da *Bauhaus* que, por sua constante experiência e pesquisa, pode ser vista como a mais significativa para o desenvolvimento do design moderno.

Na segunda fase da escola houve uma reorganização das oficinas-laboratórios e a substituição de alguns mestres, consolidando o estabelecimento de tarefas voltadas para a funcionalidade. Sob a direção de Hannes Meyer (1889-1954), a instituição voltou-se para a organização do ensino, para estruturação de metodologias e para a produção voltada à satisfação de necessidades sociais. Posteriormente, na terceira fase, modificou-se a distribuição da carga horária da escola e reduziu-se o trabalho de produção em benefício do programa de ensino da arquitetura. A escola teve suas atividades encerradas pelo partido nazista em 1933 (MORAES, 1997).

Além de contribuir com suas referências estéticas e culturais para grande parte da produção industrial da era moderna, a *Bauhaus* deixou como legado a possibilidade de utilizar a arquitetura e o design para construir uma sociedade melhor. Para Cardoso:

Desde o início, existiu a intenção declarada de pensar o design como ação construtiva, subordinada em última análise à arquitetura como resumo de todas as atividades projetuais; daí o conceito de uma escola dedicada à Vaus (construção) no seu sentido amplo. Essa talvez tenha sido a contribuição pedagógica mais importante de Gropius e da Bauhaus: a ideia de que o design devesse ser pensado como atividade unificada e global, desdobrando-se em muitas facetas, mas atravessando ao mesmo tempo múltiplos aspectos da atividade humana (CARDOSO, 2008, p. 133).

Entre 1920 e 1940 a indústria passou por importantes transformações, intensificando a importância da atividade de design. Surgiram novas tecnologias e materiais; o automóvel, o rádio e outros eletrodomésticos se popularizaram; e o processo de implantação e extensão da eletrificação doméstica nas cidades levou à inclusão de um maior número de pessoas na modernidade. Nesse período, a modalidade de uso, a funcionalidade, a simplificação da produção, entre outros aspectos, passaram a ser consideradas no desenvolvimento dos produtos como diferenciadores diante da competitividade de mercado (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997).

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) trouxe notáveis avanços tecnológicos e produtivos que serviram de base para expansão industrial. Nesse período, de acordo com Moraes (1997, p. 43), “pôs-se em prova a eficiência da cadeia de montagem, a intercambialidade de componentes, a potencialidade e a reciclagem produtiva e a produção em massa em um curto período de tempo.” A simplicidade construtiva e de montagem dos produtos exigiu dos designers uma rigidez formal, em detrimento dos aspectos estéticos decorativos. Sendo assim, a ergonomia e a pesquisa antropométrica passaram a ser consideradas e difundidas entre as diversas empresas.

Com o término da guerra, entre outras soluções para enfrentar as consequências desse período, tornou-se fundamental o redirecionamento da produção industrial, já que, nos Estados Unidos, a capacidade produtiva das indústrias havia sido aumentada acima da demanda normal. Assim, as fábricas, que antes operavam para atender as demandas da indústria bélica, foram ajustadas para produzir artigos de bens de consumo e, simultaneamente, para estimular a demanda e absorver a nova produção. Nesse mesmo sentido, instaurou-se a ampliação do crédito ao consumidor como alavanca para o crescimento econômico. Dessa forma,

pode-se dizer que os Estados Unidos passaram de um estágio de organização socioeconômica baseada no consumo simples – comum a diversas outras sociedades durante os séculos 19 e 20 para o estágio inédito de uma sociedade consumista, no qual o consumo se torna força motriz de toda a economia e no qual a abundância e o desperdício se tornam condições essenciais para a manutenção da prosperidade (CARDOSO, 2008 p. 165).

Um sistema que tem como força motriz o consumo sempre crescente, a ideia de produtos descartáveis torna-se uma necessidade. Sendo assim, diversas empresas passaram a adotar a política da “obsolescência programada”, fabricando produtos para funcionar por um tempo limitado.

A pesquisa tecnológica e a utilização de novos materiais, como metais leves e polímeros, saíram da esfera bélica e se integraram ao cotidiano. A matéria plástica tornou-se um dos mais importantes elementos na confecção de objetos de uso diário, devido à sua capacidade de modelagem e facilidade de produção. Se, por um lado, os produtos passaram a ter infinitas possibilidades no que se refere à variação de forma, acabamento e cor, acrescentando qualidade estética formal aos bens industriais, por outro, a utilização dos polímeros permitiu a confecção incontrolada de objetos

descartáveis, incentivando a cultura do quantitativo em detrimento do qualitativo e da durabilidade, o que gerou sérios riscos para o ecossistema e equilíbrio do nosso planeta (MORAES, 1997).

Diante do impacto das consequências do desenvolvimento industrial e tecnológico da era moderna no que se refere aos aspectos socioambientais, uma nova consciência mundial em torno do papel do design e da tecnologia suscitou uma série de questionamentos. Algumas ideias, como ecologia humana, tecnologias alternativas e o papel social do design, até então pouco discutidas, embora já abordadas em alguns períodos, conforme já citado anteriormente, ganham ampla divulgação com as publicações de Victor Papanek (1923-1998) e E. F. Schumacher (1911-1977). Esses autores criticavam, entre outras coisas, a visão tradicional do design face aos grandes desafios humanos e ambientais do mundo moderno, o consumo desenfreado, o elitismo profissional e a busca constante por avanços tecnológicos (CARDOSO, 2008, MORAES, 2008).

Segundo Forty (2007), o que é entendido como progresso nas sociedades modernas é sinônimo de uma série de medidas provocadas pelo capitalismo industrial. Se, por um lado, essas medidas trouxeram benefícios, como melhores transportes, maior abundância de bens, entre outros, a cada inovação benéfica, uma sequência de outras mudanças, nem sempre desejadas pela maioria das pessoas, foram impostas em nome do progresso.

A consciência pós-moderna, citada por Bauman (2001), reflete essas consequências indesejadas na vida das pessoas, em decorrência do processo do capitalismo industrial. Sem as supostas certezas em relação à condução da vida humana, o design, ao longo das décadas de 1970 e 1980, foi se libertando da rigidez normativa que, até então, dominava o campo. Com os avanços da informática, a inclusão do meio digital e a configuração do cenário contemporâneo, novos pensamentos sobre a atividade de design são necessários, tanto no que diz respeito à configuração dos produtos quanto às formas de atuação (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997).

Ao longo dos tempos, pudemos perceber que os designers atenderam a propósitos diversos. Primeiramente, através da reprodução dos artefatos concebidos pelo sistema artesanal, a atuação do designer possibilitava o acesso aos produtos para uma maior parte da população. Em seguida, já com a produção seriada e em maior

escala, a meta era torná-los mais atraentes e eficientes proporcionando conforto e bem-estar, contribuindo para o sonho da geração da era mecânica moderna. Com o aumento da população urbana nas cidades, passaram a simbolizar a personalidade e identidade de um indivíduo ou de um grupo, garantindo um lugar de identificação, aparentemente, estável em uma determinada classe social. Atualmente, com a introdução no meio digital, e para atender aos desejos instáveis do consumidor hipermoderno, o imaterial passou a ser um fator decisivo para a elaboração dos projetos (CARDOSO, 2008; MORAES, 1997).

Nesse sentido, os designers passaram a considerar o modo como o objeto é percebido pelo usuário, ou seja, a experiência proporcionada por ele. Desse modo, a abordagem deixa de ser no âmbito tecnicista e linear, característica inicial da atividade de design, passando para a arena dos atributos intangíveis dos bens materiais. Além da forma física e das funções mecânicas, os objetos assumem forma social e funções simbólicas. Dessa forma, o que realmente importa é a história da interação, as associações que as pessoas têm com os objetos e as lembranças que eles evocam. Sendo assim,

Os objetos em nossas vidas são mais que meros bens materiais. Temos orgulho deles, não necessariamente porque estejamos exibindo nossa riqueza ou status, mas por causa dos significados que eles trazem para nossas vidas. Um objeto favorito é um símbolo, que induz a uma postura mental positiva, um lembrete que nos traz boas recordações, ou por vezes uma expressão de nós mesmos. E esse objeto sempre tem uma história, uma lembrança e algo que nos liga pessoalmente àquele objeto em particular, àquela coisa em particular (NORMAN, 2008, p. 26).

De forma semelhante, Cardoso (2012) diz que o significado atribuído a um artefato deriva, entre outras coisas, da experiência proporcionada pela relação entre usuários e produtos e esse é um dos fatores mais determinantes do significado. Para o autor:

A maioria das experiências que temos ao nosso dispor não podem ser acessadas a qualquer momento pelos sentidos, mas por meio da memória. A capacidade de lembrar o que já se viveu ou aprendeu e relacionar isso com a situação presente é o mais importante mecanismo de constituição e preservação da identidade de cada um (CARDOSO, 2012, p. 73).

Os objetos, portanto, podem ser entendidos como sendo a maneira de medir a passagem de nossas vidas e de construir nossas identidades. E o design, a linguagem

que molda esses objetos e as mensagens que eles carregam. Sendo assim, todo artefato material possui uma dimensão imaterial de informação (CARDOSO, 2012; SUDJIC, 2010).

Historicamente, o design é uma área projetual que atua na configuração da materialidade, ao mesmo tempo, é uma área informacional que contribui para a valorização das experiências, na medida em que os usuários utilizam seus objetos para promoverem interações de ordem social. À medida que o sistema se torna mais complexo e aumenta o número de inter-relação entre os seus elementos, a área tende a ampliar e a considerar novos comportamentos e estilos de vida para os cidadãos, incluindo produtos, informação e serviços (CARDOSO, 2012; MORAES, 1997; KRUCKEN, 2008).

Assim, os designers passam a atuar de forma mais aberta, interagindo com profissionais e linguagens de outras áreas, bem como integrando e combinando conhecimentos de outras disciplinas:

O design, portanto, se apresenta como uma disciplina transversal (e mesmo “atravessável”) ao aceitar e propor interações multidisciplinares que se relacionam com a precisão das áreas exatas, passando pelas reflexivas áreas humanas e sociais até chegar à liberdade de expressão das artes. Na verdade, o design amplia ainda seu diálogo com as disciplinas tecnológicas, econômicas e humanas, bem como as do âmbito da gestão, semiótica e da comunicação (MORAES, 2010, p. 10).

O design, pensado dessa forma, apresenta-se como uma área híbrida, como um campo de possibilidades diversas de atuação. Independentemente da forma de atuação do profissional, a característica principal de um designer é o pensamento sistêmico, ou seja, a capacidade de considerar os problemas de modo integrado e comunicante. “Em vez de fracionar o problema para reduzir as variáveis, o designer visa a gerar alternativas, cada uma das quais tende a ser única e totalizante” (CARDOSO, 2012, p. 243). Essa forma de atuação corresponde ao início da atividade de design, cujo desafio era organizar um grande número de elementos diversos – pessoas, veículos, máquinas, moradias, entre outros – em um sistema cada vez mais integrado. Sendo assim, podemos dizer que o designer atua de modo complexo, considerando as singularidades das partes e suas relações como condicionantes do funcionamento de um bom projeto.

Como tudo que se projeta reflete os valores e objetivos de uma sociedade, diante das consequências indesejadas do progresso conduzido pelo capitalismo industrial, entre

elas, a degradação do meio ambiente e a formação de uma sociedade individualista, imediatista e consumista, parece não haver outro caminho senão o da conscientização de que todos possuem um destino comum. Sendo assim, a ideia de possibilitar a ação colaborativa e desenvolver uma visão compartilhada de onde queremos estar, pensando no bem coletivo e ambiental, parece ser um dos caminhos para atuação do designer no cenário atual (MORIN, 2003; THACKARA, 2005).

Nesse contexto, é necessário o desenvolvimento da capacidade de constante atualização e a preparação para não só atuar, mas também participar de ações que visem transformações, interpretando e propondo novas costuras para a sociedade (MORAES, 2010; 2013; THACKARA, 2005).

Além disso, a adoção dos conceitos de futuro, bem-estar e interconexão como fatores capazes de guiar os designers nesse caminho incerto também contribuirá para a atuação do designer nesse sentido. De acordo com Celaschi e Moraes (2013, p. 44), adotar essas palavras autônomas de forma integrada em um projeto significa “construir um sistema no qual as três não podem mais agir autonomamente”. Portanto, essa abordagem caracteriza-se:

pela construção de um sistema de vínculos ao projeto em que o tempo calculado pelo designer se transforma em “longo prazo”; o bem-estar ao qual se aproxima é o bem-estar holístico do sujeito inserido no contexto multifatorial que o liga às realizações sociais, culturais, biológicas, neurológicas e antropológicas das quais é filho ativo; a interdependência é a consequência em quatro dimensões: sujeito/natureza/artificial/espaco-tempo que representa, ao mesmo tempo, o delineamento de um sistema de vínculos extremamente mais rígidos, mas também a abertura para o design de novas frentes incríveis de ações e de oportunidades criativas (CELASCHI; MORAES, 2013, p. 47).

O desafio dos profissionais, portanto, passa a ser desenvolver projetos (de produtos, serviços e/ou sistemas), que incentivem a formação de um espaço social mais humano, no qual os critérios associados ao bem-estar social deixem de ser vinculados ao aumento da disponibilidade de produtos e passem a ser ligados à convivência, ou seja, um tecido de ligações sociais e afetivas capazes de unir diferentes indivíduos em torno de um objetivo comum (MANZINI; VEZZOLI, 2011).

Tamara Tania Cohen Egler (2009, p. 63) compreende o espaço como uma categoria que se refere aos processos visíveis, como os espaços arquitetônicos; e invisíveis, como o espaço social. Para a autora, o espaço social é percebido entre os

indivíduos que participam de um coletivo e representa os “vínculos que traçam as relações entre os indivíduos e a sociedade.” São essas relações que formam o tecido social e surgem por meio de fios invisíveis, de natureza comunicativa, que reúnem os indivíduos em lugar comum:

O tecido social é feito de fios de comunicações que constituem o ser coletivo, o homem agindo em consonância. É a comunicação que permite o lugar comum, que dá o mesmo sentido ao mundo e à ação; que cria os fios invisíveis que ligam os homens; que permite a criação de um lugar imaterial e invisível, unindo e dividindo os homens. É ela, também, que permite a formação das identidades e alteridades; que integra e desintegra; que produz consenso e dissenso; que define quem participa e quem não participa, quem está dentro e quem está fora. Estamos, portanto, falando da existência dos homens sobre a terra e de suas formas de interação social. Não existimos individualmente, apenas socialmente. (COHEN EGLER, 2009, p. 63).

Complementando a ideia de Cohen Egler (2009), Manzini e Vezzoli (2011) acreditam que ligar a percepção de bem-estar à convivência permite o desenvolvimento do sentimento de pertencimento, leva a uma ideia de que a sociedade não é a soma de indivíduos isolados e, sim, o entrelaçamento de suas relações.

Manzini (2008, p.57) acredita que um dos caminhos em direção a uma sociedade na qual as expectativas de bem-estar não sejam associadas à aquisição de novos artefatos é o desenvolvimento de um “sistema cultural e de produção onde uma redução no consumo de produtos e serviços materiais seja (ainda mais) compensada por um crescimento em outras formas de qualidade”, entre estas, a “qualidade de nosso contexto de vida”.

Nesse sentido, uma das possibilidades de ação do designer é, por meio do fortalecimento de seu papel de agente de transformação social, estimular novos comportamentos, valores e estilos de vida. Com essa abordagem, não pretendemos propor uma solução fechada para os imensos desafios do nosso tempo, mesmo porque isso seria impossível, mas apontar um possível direcionamento para reconstituir uma sociedade fragmentada. Em um ambiente líquido e mutável, usando as palavras de Bauman (2010), considerar que nada é permanente e que não existem fórmulas exatas que nos direcione a um futuro certo e feliz é inevitável. Além disso, sabemos que o designer não é o único responsável por buscar novos caminhos e muito menos quem irá salvar a humanidade e o planeta, mas poderá contribuir, com suas habilidades técnicas e criativas, para a formação de um cenário mais humano e colaborativo.

O caminho para essa abordagem social do design foi aberto pelos movimentos reformistas do século XIX, entre eles o *Arts and crafts*, pela proposta da *Bauhaus*, no início do século XX, e pelas ideias de Papanek (1923-1998) e Schumacher (1911-1977), em meados desse mesmo século. A popularização das publicações dos livros *Design for the real world*, de Papanek (1971) e *Small is beautiful*, de Schumacher (1973) expandiu ideias em torno de uma nova consciência do papel do design e da tecnologia. No cerne dessas ideias estavam a ecologia humana, as estratégias tecnológicas alternativas e a responsabilidade do designer. E, embora essas novas propostas estivessem em circulação desde o final dos anos 1960, é a partir de 1980 que se percebe, no contexto brasileiro, uma preocupação mais explícita direcionada ao papel social do designer (ANASTASSAKIS, 2014).

2.3 Design social no Brasil

A instauração do campo profissional do design, no Brasil, coincide com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 1963, no Rio de Janeiro. O modelo de ensino proposto pela escola, “vinculado à matriz ulmiana e a certa herança bauhausiana”,¹¹ usando as palavras de Zoy Anastassakis (2014, p. 20), atendia, de certa forma, aos interesses de um Brasil que incorporava uma expectativa de transformação da sociedade, por meio da independência tecnológica, produtiva e erradicação da pobreza pelo viés da modernização. Dessa forma, essa instituição recebeu o preceito de que “o design e demais atividades criativas formais poderiam e deveriam ser exercidas como fatores de educação e esclarecimento da sociedade” (MORAES, 2006; PEREIRA DE SOUZA, 1996, p. 52 *apud* ANASTASSAKIS, 2014).

Assim, o modelo de design adotado na ESDI, ligado à tradição funcionalista e a um estilo internacional, serviu de parâmetro para a criação dos demais cursos de design. Para grande parte dos estudiosos do campo, a transposição de um modelo de ensino e prática de design, formulado no contexto alemão, ao contexto brasileiro, teria afastado o

¹¹ A “matriz ulmiana” e “herança bauhausiana” referem-se ao modelo de ensino e prática do design adotado pela escola Hochschule für Gestaltung Ulm (Escola Superior da Forma de Ulm) no período 1952 a 1968, e Staatliches-Bauhaus, mais conhecida como Bauhaus, no período entre 1919 e 1933, respectivamente, ambas na Alemanha (ANASTASSAKIS, 2014, p. 21).

design do mundo real, deixando a atividade e seus praticantes desconectados da cultura e da sociedade onde atuam (ANASTASSAKIS, 2014).

No início dos anos 1980, uma alternativa ao modelo de ensino adotado pela ESDI foi implementada na graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).¹² O enfoque metodológico tinha por objetivo “transformar o sujeito para quem se projeta em alguém com quem se projeta, em um parceiro de projeto.” Para tanto, os alunos eram incentivados a buscar na sociedade temas reais de projeto, de modo a possibilitar uma integração aos grupos sociais e a criação e experimentação dos objetivos propostos por essa metodologia (ANASTASSAKIS, 2014, p. 194).

Segundo Anastassakis (2014), buscar uma prática de projeto que considerasse o contexto real implicou a reorganização de todo o currículo da instituição. Entre as influências teóricas que contribuíram para essa nova formulação destacam-se as ideias do sociólogo Jean Baudrillard (1929-2007), de Gui Bonsiepe e de Victor Papanek. Além disso, puderam contar, também, com a contribuição de uma antropóloga. Dessa forma, conteúdos e abordagens das ciências sociais suportaram a constituição do “design social” na PUC-Rio, delimitando outro momento para o campo no Brasil.¹³

Nessa proposta, Rita Maria de Souza Couto¹⁴ (*apud* ANASTASSAKIS, 2014, p. 194) define o design social como “uma atitude de projeto que tem por objetivo desenvolver trabalhos dentro de uma realidade social, em um contexto definido.” Desse

¹² De acordo com Anastassakis (2014), a graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro foi criada em 1972, dentro do Departamento de Artes. Atualmente, o curso, com duração de quatro anos, é organizado em torno das disciplinas de projeto. Essas disciplinas são “formadas por alunos de todas as quatro habilitações oferecidas (Comunicação Visual, Mídia Digital, Moda e Projeto de Produto). As duas primeiras, que os alunos devem cursar no primeiro e no segundo semestre do curso, são ‘orientadas pelo enfoque metodológico do design em parceria, [que consiste em] exercícios de projeto em um contexto real, junto a um grupo social com o qual [o aluno] desenvolverá um trabalho, chegando até a construção de protótipos que podem ser experimentados e, muitas vezes, utilizados’ (RIBEIRO, 2002 *apud* ANASTASSAKIS, 2014, p. 193).

¹³ Segundo Anastassakis (2011), as consequências de um modelo racional-funcionalista alemão como referência para a constituição do campo do design no Brasil, entre elas uma prática pouco vinculada à realidade sociocultural nacional, provocaram uma série de debates sobre os significados sociais do design e sua adequação às especificidades cultural brasileira, notados desde as décadas de 1950 e 1960. Para a autora, “No fim dos anos 1960, face ao quadro de revisão generalizada dos parâmetros socioculturais que organizavam o mundo ocidental, delineado de forma explosiva em 1968, a crítica aos modelos de ensino em design ganha novos contornos, que se desdobram em uma série de busca por alternativas de ensino e também da prática do projeto” (ANASTASSAKIS, 2011, p. 41).

¹⁴ Rita Maria de Souza Couto é professora do curso de graduação em Design da PUC-Rio e pesquisadora do ensino de Design (ANASTASSAKIS, 2011, p. 194).

modo, a participação efetiva do indivíduo ou grupo social com o qual se projeta acontece em praticamente todas as etapas do processo de produção de objetos. Assim,

busca-se incentivar nos alunos o trabalho com a realidade social, através da pesquisa direta, em um contexto real definido, contribuindo, assim, para estimular a criatividade, desenvolver o senso crítico e favorecer a descoberta de valores culturais (COUTO *apud* ANASTASSAKIS, 2014, p. 194).

Podemos entender, então, o design como um processo, uma ação realizada contínua e prolongadamente, “que vai desde o projeto, em que é mera possibilidade de ser, até sua presença no mundo, utilizando matéria, energia, o fazer humano como algo que afeta a vida das pessoas, transformando a sociedade e interferindo na cultura [...]” (NIEMEYER, 2013, p.75). Sendo assim, a intervenção dos designers, seja no papel de profissionais de projeto, de pesquisadores ou de estudantes, tem sempre consequências relevantes.

Dessa forma, segundo Niemeyer (2013), os designers produzem cultura, difundem valores, mudam a materialidade e são capazes de transformar as heranças recebidas e devolver ao mundo uma nova proposta que, mesmo não sendo a ideal, trará novos modos de viver.

Para Celaschi e Moraes (2013, p. 43) “não existe outro design além do social.” Todas as energias que modificam a materialidade que nos cerca têm consequências sociais previstas em nosso agir. Porém, embora exista a consciência de que o design é sempre social, “nem tudo aquilo que é projetado é determinado com atenção e repercussão sobre o social.” Para os autores, “se o artificial produzido não é gerenciado em consequências sociais, não é design [...]” Também Lucy Niemeyer manifestou seu desejo de

Que o design contemporâneo brasileiro esteja cada vez mais empenhado em seu papel de agente de transformação social, inovação tecnológica, valorização da diversidade, construção de novos significados, preservação do meio ambiente, sempre guiado por consistente comprometimento ético. Que o design contemporâneo brasileiro seja um processo de aprimoramento de atuação, em profunda sintonia com o lema da mais antiga entidade internacional de design, o *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID): “*Design for a better world*” (NIEMEYER, 2013, p. 77).

Como agentes de transformação social, o desafio dos designers, conforme mencionado anteriormente, passa a ser estimular novos comportamentos e valores a fim

de possibilitar a formação de um novo tecido social. Incentivar a formação de critérios associados ao bem-estar ligados à convivência parece ser uma das possibilidades para a restauração da qualidade do contexto de vida como um todo e conseqüente formação de um tecido social mais humano.

Para Manzini (2008, p. 47 e p. 48) os bens comuns e o tempo lento e contemplativo são fundamentais na definição da qualidade dos contextos em que vivemos. Os bens comuns são aqueles que “pertencem a todos e a ninguém em particular” e, sendo assim, enquanto forem “comuns”, não podem ser comercializados. São exemplos de bens desse tipo: a água, o ar, a comunidade de bairro, a paisagem, o espaço público, entre outros. O tempo lento e contemplativo pode ser entendido como aquele no qual “não fazemos nada” que não seja significativo, agimos lentamente e produzimos e apreciamos profundas qualidades. São exemplos de tempo desse tipo: olhar um pôr do sol, admirar uma paisagem, conversar com as pessoas, passear, entre outros.

Entretanto, nos modelos de bem-estar dominantes, a posição central dos bens adquiridos individualmente acabou por provocar a subestimação do papel que os bens comuns poderiam desempenhar. Como conseqüências, temos, de um lado, a negligência desses bens e sua degeneração entendida como algo inevitável diante do progresso, e, de outro, a transformação em bens de mercado de alguns elementos que previamente foram comuns, como por exemplo, a água engarrafada ao invés da natural, o *shopping* no lugar de praças públicas, entre outros. Além disso, a ocupação do tempo com diversas atividades em um ritmo cada vez mais frenético, entendidas como necessidades do viver contemporâneo, embora percebamos algumas iniciativas contrárias a esse comportamento, acabou por provocar a diminuição do tempo lento e contemplativo (MANZINI, 2008).

Redescobrir o valor dos bens comuns e do tempo lento e contemplativo poderá contribuir para a mudança de uma expectativa de bem-estar associado à aquisição de produtos para um bem-estar ligado à convivência. Em busca de futuros possíveis no contexto brasileiro, promover a convivência parece ser um caminho possível para o desenvolvimento do sentimento de pertencimento e conseqüente fortalecimento de nosso senso de comunidade.

Nesse período de transição, Thackara (2008) e Manzini (2008) indicam a importância de perceber o mundo de uma nova forma. Para os autores, modelos alternativos de comportamento, criatividade, conhecimento e capacidades organizacionais têm sido experimentados a todo o momento e podem ser capazes de mudar os padrões consolidados e inspirar novos comportamentos e estilos de vida. Em suas palavras,

o conjunto da sociedade contemporânea, em sua complexidade e contraditoriedade, pode ser visto como um imenso laboratório de ideias para a vida cotidiana, onde modos de ser e de fazer se desdobram em novas questões e respostas inéditas (MANZINI, 2008, p. 62).

Esses modos não convencionais de ser e de fazer são casos de inovações sociais e dizem respeito a “mudanças no modo como indivíduos ou comunidades agem para resolver seus problemas ou criar novas oportunidades” (MANZINI, 2008, p. 62). Essas inovações, guiadas por mudanças de comportamento, surgem de “baixo pra cima” e apresentam características e modos de operar diversos, rompendo com modelos tradicionais existentes. Em busca por soluções para os desafios cotidianos, essas iniciativas acabam por reforçar o tecido social, ao colocar em prática ideias que, entre outras coisas, incentivam a ação colaborativa e novas formas de se viver em comunidade. Como exemplo de ações desse tipo, podemos citar: espaços e serviços compartilhados (como *co-housing*), produção baseada em habilidades e recursos de uma localidade específica (como lojas que vendem produtos típicos de uma região específica), sistemas de transporte alternativos (como compartilhamento de carros e uso da bicicleta), espaços e serviços auto-organizados (lojas colaborativas e espaços recreativos infantis que funcionam por iniciativa dos próprios pais), entre outros (MANZINI, 2008).

Esses casos de inovação social surgem, portanto, a partir de problemas que se apresentam na vida contemporânea e combinam interesses pessoais com interesses coletivos. As pessoas envolvidas em práticas desse tipo são capazes de direcionar suas expectativas e comportamento individual em ações colaborativas que podem ser consideradas como referência para o desenvolvimento de projetos (MANZINI, 2008; THACKARA, 2005).

Para tanto, diversos autores propõem que os designers repensem seu papel e modo de atuar. Entre eles, Cardoso (2012, p.23) acredita que “os designers precisam se libertar do legado profissional que os estimula a trabalhar isoladamente, de modo autoral [...]”. De forma semelhante, Thackara (2008, p. 26) sugere que os designers evoluam “de autores individuais de objetos, ou construções para agentes capacitadores da mudança envolvendo grandes grupos de pessoas”; e complementa dizendo que é necessário “aprender novas formas de colaborar e conduzir projetos” para incentivar o envolvimento do cidadão com as questões pertinentes ao seu contexto e promover “novos relacionamentos entre as pessoas que fazem as coisas e pessoas que as utilizam”. Manzini (2008, p. 98) diz que os designers têm a responsabilidade de participar ativamente das iniciativas promissoras de inovação social, contribuindo com seu conhecimento, habilidades e capacidades específicas do design. Para o autor, “é necessário olhar para a inovação social, identificar casos promissores, utilizar sensibilidades, capacidades e habilidades de design para projetar novos artefatos e indicar novas direções para inovação técnica” (MANZINI, 2008, p. 98).

Carla Federizzi (2014, p. 112), em sua dissertação de mestrado, escolheu como exemplo de práticas de inovação social e foco de estudo as comunidades criativas¹⁵ e percebeu a oportunidade de refletir sobre essas práticas no contexto brasileiro, mais especificamente, na cidade de São Paulo. Entre os maiores desafios para o desenvolvimento da inovação social por meio das comunidades criativas está a “formação de novas relações”, ou seja, o “empoderamento dos cidadãos para atuarem de forma ativa e propositiva no território.” De acordo com a autora,

esse é o estímulo inicial que precisa ser gerado para despertar as pessoas para a sua responsabilidade sobre os sistemas urbanos e para o senso de pertencimento ao

¹⁵ Carla Federizzi (2014, p.15) aborda o conceito de “cidades criativas” em sua dissertação de mestrado da seguinte forma: “Já o termo ‘Comunidades Criativas’ tem sido utilizado para representar grupos de pessoas que se organizam colaborativa e criativamente para obter resultados que levem a formas sustentáveis de viver e produzir (MERONI, 2008b). Isto é, uma iniciativa que parte das próprias pessoas, ao criar novas soluções para uma deficiência ou para uma oportunidade que melhore seu próprio cotidiano. A criatividade refere-se a novas formas de resolver os problemas, menos tradicionais e mais sustentáveis. Ou seja, novos formatos são testados, levando em consideração o bem coletivo, a utilização sustentável de recursos (humanos, ambientais e econômicos), a construção colaborativa e as novas demandas de bem-estar social (MERONI, 2008b; ROSA; WEILAND, 2013). Por mais que desejem resultados específicos, há também o intuito de melhorar a qualidade de vida social. Hoje já existem serviços criados de forma colaborativa, em diferentes culturas e cenários, nos quais os usuários finais ajudam a desenvolver soluções para as suas necessidades sociais (BAEK et al, 2010)”.

território. As próprias comunidades são exemplos para a formação de novos coletivos e inspiração para novos moradores “despertarem” (FEDERIZZI, 2014, p. 112).

Sendo assim, Federizzi realizou uma análise do projeto Coletivo Ocupe & Abrace, formado por moradores do Bairro Vila Pompeia, Zona Oeste da cidade, que se uniu com o objetivo de ocupar uma das praças do bairro para resgatar a relação dos moradores com o espaço público. Essa iniciativa não institucionalizada e compartilhada tem estimulado a colaboração entre os cidadãos e o poder público e contribuído para a revitalização do local.

A partir da pesquisa, Federizzi (2014, p. 111) identificou diretrizes que podem inspirar “soluções projetuais para os sistemas urbanos”. Entre as contribuições do estudo, a autora destacou a importância do envolvimento dos cidadãos para que haja uma mudança efetiva e indicou a necessidade do despertar de um olhar criativo para a cidade, da percepção de que todos fazem parte desse sistema e do empoderamento dos moradores para atuarem de forma ativa e positiva, o que demonstra a ideia de uma “cidade feita pelas pessoas”.

Além disso, o papel de agente de transformação exercido pela comunidade criativa desempenha uma função importante, no sentido de estimular novos moradores a atuarem no espaço, principalmente, a partir de atividades¹⁶ e intervenções físicas que atraem novos moradores e inspiram os cidadãos a se engajarem nas questões do bairro. Essas ações tiveram um maior potencial de engajamento, pois, de acordo com Federizzi (2014, p.111), “geram experiências sensoriais e apontam para melhorias concretas que motivam novos moradores a atuarem ativamente no território.”

De forma semelhante, percebemos que na primeira década do atual século, uma série de iniciativas dispostas a tecer novos elos nas relações humanas e enlacs na estrutura esgarçada da cidade vem contribuindo para o estabelecimento de uma

¹⁶ Em junho de 2013, o coletivo Ocupe & Abrace organizou o I Festival da Praça da Nascente, com o intuito de “incentivar um atividade pacífica e aberta para todos os moradores do entorno e do bairro” por meio de piquenique colaborativo, intervenções artísticas e apresentações de músicos da região. Essa primeira ação fortaleceu a atuação do coletivo e contribuiu para o surgimento de novas iniciativas de propostas, como contação de histórias, minicursos, venda de produtos orgânicos, entre outras, que acontecem de forma periódica, semanalmente ou mensalmente, na praça. A maior parte das ações acontece de forma gratuita e são realizadas por profissionais, coletivos e/ou moradores da região e divulgadas pelo Coletivo Ocupe & Abrace nas mídias sociais, Facebook e blog do grupo. (FEDERIZZI, 2014, p.59).

mentalidade mais humana, responsável e solidária. Sendo assim, cidadãos contemporâneos atuam no espaço público por meio de intervenções urbanas, geralmente efêmeras, que causam um impacto visual, geram uma nova percepção dos espaços públicos, estimulam o convívio social e incitam a reflexão acerca dos valores e comportamentos atuais. Desse modo, essas práticas podem ser compreendidas como inovações sociais.

Scott Burnham (2010) considera as intervenções urbanas como um movimento transformador do tecido urbano e que representam muito mais do que um jogo criativo entre o artista e a cidade. Assim, podem ser vistas como uma forma emergente de design urbano *DIY*¹⁷ e sinalizam uma mudança na relação entre o poder do indivíduo e a estética da cidade. O autor entende que essa linguagem artística transforma a paisagem rígida da cidade em plataforma para criação e, sendo assim, deve ser vista como fonte de pesquisa para o desenvolvimento de projetos em design.

Considerar essas práticas como referência para o desenvolvimento de projetos em design torna-se pertinente, portanto, no momento em que os designers buscam novas abordagens para equacionar os desafios da atualidade e passam a atuar com um viés social, no sentido de promover uma transformação do tecido social, incentivando novos comportamentos e estilos de vida para os cidadãos. E, sendo assim, entendê-las torna-se fundamental para a presente dissertação.

¹⁷ *DIY* é uma abreviação de *Do It Yourself*, termo que, em inglês, que significa “faça você mesmo” e traduz um espírito empreendedor. Conceito disponível em: <<http://academy.21212.com/portfolio/o-que-significa-diy-acesse-nosso-glossario-para-saber-mais>>. Acesso em: 8 maio 2015.

3 PRÁTICAS PARA RECONSTRUÇÃO DO TECIDO SOCIAL

Quanto mais rápido tudo se move, menor a possibilidade da percepção. Tudo se torna paisagem, chapada contra um mesmo plano. E nessa paisagem, cada vez mais os ouvidos se ensurdecem, os olhos se velam, os paladares se assemelham, as preferências se uniformizam, as vozes se calam. Mas a cidade precisa falar. E ela fala. Resta saber se nós escutamos os recados urbanos.

Eliana Kuster

Eliana Kuster (2012), em um vídeo disponibilizado na internet,¹⁸ descreve o primeiro daguerreótipo registrado por François Arago, de Paris, em 1839. Na fotografia, a cidade se apresenta com suas ruas vazias, contrariando o período no qual o urbano, ali, já se impunha como forma de vida. Na parte inferior da foto, apenas um engraxate e seu cliente são registrados. Como a técnica do daguerreótipo exigia um tempo de imobilização para fixação da imagem, somente essas duas pessoas, que estavam paradas, foram registradas. A fotografia, portanto, exigia um tempo. A partir dessa constatação, a autora questiona se a cidade demanda um tempo para ser registrada e, nesse registro, quais seriam os recados que ela tem a nos dar.

Para Kuster (2012), esses recados são de diversas ordens, e os mais visíveis são aqueles ligados à publicidade, que nos falam da necessidade do consumo, de forma impositiva, por meio de placas, *outdoors*, adesivos e *banners*. Outras são as que dizem respeito à pedagogia da cidade: “conviver em um espaço urbano implica um aprendizado.” São as placas de trânsito, símbolos, entre outros. Existem, ainda, algumas falas que não são tão padronizadas e sistematizadas, mas representam um papel significativo e eficaz. Essas se espalham pela cidade com humor, ironia ou agressividade e demonstram o incômodo com a sistematização da vida urbana que se dá por meio dessas regras civilizatórias ou do incessante estímulo ao consumo. São as pichações e os *graffiti*, que se apresentam questionando valores, comportamentos e formas de vida.

Essas duas formas de intervir no espaço público são apenas parte das diversas manifestações individuais e coletivas que trazem “à tona o fato de que uma cidade é

¹⁸ Disponível em: <<https://vimeo.com/50235363>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

antes de tudo um palco para a convivência entre as diferenças e seu objetivo maior é o encontro das pessoas que por ali transitam” (KRUSTER, 2012).¹⁹

Ao longo do tempo, o processo de urbanização das cidades, seguindo a lógica do capitalismo industrial, contribuiu para a formação de espaços que privilegiam os fluxos, a velocidade, a não permanência e o consumo. Essa formação das cidades parece intensificar a fragmentação do indivíduo pós-moderno e, conseqüentemente, o enfraquecimento do senso de coletividade. Conforme já citado anteriormente, um indivíduo fragmentado não se mostra preocupado com as causas coletivas e, por mais benefícios que o engajamento em causas comuns possa trazer, este só será interessante se não limitar a liberdade das escolhas individuais para atender suas próprias necessidades (MORIN, 2003; BAUMAN, 2001). Para Morin (2003, p. 18), “ninguém mais preserva o seu elo orgânico com a cidade e seus concidadãos.”

Porém, contrapondo essa lógica da vida urbana, principalmente a partir da década de 1990, algumas cidades do mundo e mais especificamente do Brasil têm sido tomadas por ações espontâneas,²⁰ praticadas por cidadãos que, de forma criativa, lúdica e, em alguns momentos, até agressiva, interferem no espaço público, incitando à reflexão.

Algumas dessas práticas, geralmente efêmeras, imagéticas e colaborativas, funcionam como dispositivos²¹ de emoções e reações positivas. Ao criarem experiências que contribuem para sensibilizar as pessoas, essas intervenções acabam por promover a interação e incitar à reflexão acerca dos modos de vida contemporâneos. Como possibilidade de inovação social, essas ações representam novos modelos de

¹⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/50235363>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

²⁰ Entendemos por “ações espontâneas” aquelas que não estão ligadas a nenhuma instituição privada ou órgão público.

²¹ O termo “dispositivo” tem sido usado em uma diversidade de áreas de conhecimentos, com sentidos variados, determinados pelo interesse de cada autor. Embora nem sempre distante da definição que possui no senso comum, o termo acaba ganhando significados de acordo com o contexto de sua utilização (BRAGA, 2011; BRUCK, 2012). Em um dicionário, de uso comum, como substantivo, a palavra “dispositivo” aparece como “regra”, “preceito”, “artigo de lei”, ou ainda, “mecanismo ou conjunto de meios dispostos para certo fim”. José Luiz Braga (2011) apresenta a ideia de que os objetos denominados “dispositivos” se multiplicam e o conceito da expressão se molda a vários propósitos de reflexão. O sucesso do termo, para o autor, deriva de sua “flexibilidade e transponibilidade para outros objetos e propósitos”. Sendo assim, atualmente, existe uma variedade de aplicações da palavra pertinentes aos propósitos de uso como, por exemplo, “dispositivos de percepção; de mediação; de aprendizagem, de conhecimento; de regulação; cênicos.” (BRAGA, 2011, p. 9).

engajamento do indivíduo na cidade e dialogam com as práticas artísticas que surgiram em meados do século XX.

Além disso, parte dessas iniciativas buscam, de forma colaborativa, restabelecer o valor dos bens comuns e do tempo lento e contemplativo. Dessa forma, proporcionam momentos de convivência que possibilitam o fortalecimento do senso de comunidade e contribuem para a reconstrução do tecido social e consequente melhoria da qualidade de vida nas grandes cidades. Essas intervenções urbanas, portanto, apresentam-se como possibilidades de referência para a atuação do designer como agente de transformação social.

3.1 Intervenções urbanas

As intervenções urbanas, uma vertente da arte urbana, são ações realizadas no espaço público, direcionadas a interferir sobre uma determinada situação, com o intuito de provocar reações e transformações no comportamento, concepções e percepções dos indivíduos. Assim, atuam em contextos onde existem pontos de tensão, ou seja, situações que incomodam, atrapalham e impactam a qualidade de vida dos cidadãos.

As estratégias e linguagens técnicas e estéticas utilizadas pelos praticantes dessas ações são diversas, não havendo, portanto, uma única classificação ou regras rígidas que classifiquem um trabalho como intervenção. Não importa a técnica utilizada, as intervenções podem ser feitas de forma irônica, agressiva, divertida, lúdica ou mesmo poética. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural,²²

As linguagens, técnicas e táticas empregadas nesses trabalhos são bastante heterogêneas. Intervenções podem ser ações efêmeras, eventos participativos em espaços abertos, trabalhos que convidam à interação com o público; inserções na paisagem; ocupações de edifícios ou áreas livres, envolvendo oficinas e debates; performances; instalações; vídeos; trabalhos que se valem de estratégias do campo das artes cênicas para criar uma determinada cena, situação ou relação entre as pessoas, ou da comunicação e da publicidade, como panfletos, cartazes, adesivos (*stickers*), lambe-lambes; interferências em placas de sinalização de trânsito ou materiais publicitários, diretamente, ou apropriação desses códigos para criação de uma outra linguagem; manifestações de arte de rua, como o *graffiti*.

²² O conceito de Intervenção Urbana proposto pela Enciclopédia do Itaú Cultural está disponível em : <[http:// http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao)>. Acesso em: 10 mar. 2014.

Essas práticas têm ocupado um lugar representativo nas grandes cidades ao redor do mundo, apresentando características e propostas diferenciadas ao longo de sua existência, acompanhando o contexto social, cultural e político da sociedade. No Brasil, como atividade artística, surgiram por volta da década de 1970. Os artistas adeptos dessas práticas tinham como proposta expandir o circuito tradicional da arte, bem como a própria noção de arte e questionar o contexto social e político da época. Buscavam, por meio de linguagens e técnicas variadas, uma comunicação direta com o público, apresentando propostas inusitadas que alteravam a paisagem urbana e o cotidiano das cidades.

Porém, houve um tempo em que o termo *intervenção* era privilégio de militares, estrategistas ou planejadores, uma ação heterônoma, uma ordem vinda de cima para manter a disciplina e determinar noções e hierarquias tradicionais do espaço (MARQUEZ; CANÇADO, 2010). E, portanto, nesse contexto, funcionava como um dispositivo de controle.

Giorgio Agamben (2009), ao se valer da noção de dispositivo desenvolvida por Foucault (1926-1984) e examinar a definição deste termo em dicionários franceses de uso comum, propõe o significado da palavra como “um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato,” e que, com uma função sempre estratégica, inscrevem-se numa relação de poder (AGAMBEN, 2009, p. 34-35). Sendo assim, o autor classifica, literalmente, como dispositivo:

qualquer coisa 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 viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

Distinta dessa visão centrada no controle é a perspectiva de Michel de Certeau (1925-1986), apresentada por Braga (2011), do dispositivo como um sistema de relações

que não apenas produz controle e restrições, mas que também abre possibilidades de contato, participação, processos lúdicos e novas experiências.

Sendo assim, a partir da metade do século XX, os artistas apropriaram-se da possibilidade de intervir no espaço público a fim de propor novas relações socioespaciais. Se, em princípio, as intervenções eram modos de “capturar”, “controlar”, “determinar”, entre outras coisas, os significados e usos do espaço público, passam a ser utilizadas, a partir desse momento, como dispositivos capazes de abrir novas possibilidades de apropriação da cidade.

Essas ações, portanto, passaram a ter novos propósitos e consolidaram a ideia de intervenção urbana em dois rumos: como estratégia de transformação física ou como tática de uso da cidade e da cultura, por meio de interferências efêmeras, imagéticas e colaborativas (MARQUEZ; CANÇADO, 2010). Segundo Renata Marquez (2000), a partir da década de 1970, diversas manifestações da arte pública redefiniram a relação da arte com o espaço urbano e estabeleceram diálogos inovadores com a cidade.

A palavra estratégia é descrita²³ como: “arte militar de planejar e executar movimento e operações de tropas, navios e/ou aviões para alcançar ou manter posições relativas e potenciais bélicos favoráveis a futuras ações táticas” e, ainda, “arte de aplicar os meios disponíveis ou explorar condições favoráveis com vista a objetivos específicos.” A palavra tática, no mesmo dicionário, é descrita como “disposição e manobra das forças durante o combate.” André Mesquita (2008) aborda os dois conceitos, estratégia e tática, citando, entre outros, Che Guevara (1928-1967)²⁴ que descreve estratégia como sendo “a análise dos objetivos a serem realizados” e táticas como “métodos práticos de realização de objetivos estratégicos distintos” (MESQUITA, 2008, p.14-15). Michael de Certeau (1994, p.102) define estratégia como “o cálculo (ou a manipulação) das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado.” Para o autor, tática é “a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio.” Assim,

²³ Conceito disponível em FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

²⁴ André Mesquita (2008, p.14) aborda o conceito de estratégia e tática utilizado por Che Guevara em seu manual de 1961 descrito em GUEVARA, Che. *Guerrilla Warfare*, 1961. Disponível em: [HTTP://www.freepeoplesmovement.org/guwar.odf](http://www.freepeoplesmovement.org/guwar.odf)>. Acessado por Mesquita em: 11 nov. 2007.

A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar propriedade e prever saídas. O que ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (CERTEAU, 1994, p. 100-101).

Para Marquez (2000, p. 34) “cada intervenção é uma maneira de ver a cidade. São táticas de aproximação dos paradigmas de cidade, mutantes no tempo e no espaço”. Sendo assim, a partir da década de 1990, essas práticas adquirem novas características e propósitos, representando modos de engajamento na vida cotidiana, transformando os artistas em agentes ativos e catalisadores de experiências, ultrapassando as fronteiras da própria arte em busca de uma mudança social. Dessa forma, essas práticas apresentam características de uma arte ativista, trazendo uma maior consciência sobre os desafios do mundo contemporâneo e de suas dinâmicas sociais. Segundo Mesquita (2008), as ações que apresentam um caráter ativista geralmente preferem o uso da tática ao invés da estratégia e, sendo assim,

Com suas práticas improvisadas e adaptadas, artistas-ativistas criam táticas que dependem de objetivos, motivações, conceitos, perspectivas, contextos e processos de trabalho. Ações como intervenções urbanas, protestos e manifestações, trabalhos colaborativos com movimentos sociais. Culture Jamming, midiativismo, tortadas, construção e reinterpretação de novas narrativas para a arte e para a comunidade, projetos em *site-specific* e atividades pedagógicas desafiam as noções de originalidade e de autoria da obra de arte, explorando uma pluralidade de leituras e uma configuração de eventos possíveis, situações abertas e “atos de liberdade consciente” (MESQUITA, 2008, p.15).

Mesquita (2008) aborda o conceito de ativismo como sendo uma ação que visa mudanças sociais ou políticas, e a convergência entre ativismo e arte se dá pelo emprego de ações coletivas. Sob a mesma perspectiva, Miguel Chaia (2008, p.10) diz que na arte ativista o sujeito, individual ou coletivamente, portador de uma consciência crítica, produz conceitos e práticas por meio de “métodos colaborativos de execução do trabalho e disseminação dos resultados obtidos”. O artista, dessa forma, participa diretamente das ações, e guiado pelo desejo de luta, pela responsabilidade ou vocação social, reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados.

Essa nova geração de artistas tem reinventado formas de trabalho colaborativo e de engajamento social, privilegiando os processos e a transversalidade dos campos

teóricos, muito mais que a produção de arte tradicional. Dessa forma, as diferentes especializações e percursos pessoais dos indivíduos de um grupo permitem criar propostas de ações que expandem os limites da arte, dialogando com outras áreas do conhecimento, como história, sociologia, etnografia e tecnologia, bem como com projetos que transitam no campo do urbanismo, da arquitetura, da educação e da ecologia (MESQUITA, 2008).

Em um mundo hipermoderno, em que todos parecem centrados em seus próprios interesses, esse tipo de intervenção aponta para uma nova direção: a prática colaborativa e associativa, em busca de transformações sociais.

Percebe-se no ativismo um realismo político que busca o sucesso dos objetivos seja no microcosmo (quarteirão ou bairro), seja no macrocosmo (público ampliado, áreas internacionais ou internet). Pode-se falar em realismo também por incorporar a arte uma certa instrumentalização, dando a ela uma função sociopolítica, que vai desde a formação de consciência do outro, passando pela educação, até o fomento da mobilização. Pode-se ter, então, a metáfora do artista como gatilho de futuros desdobramentos sociais (CHAIA, 2008, p. 11).

A origem dessa prática artística ativista dialoga com um referencial vindo das experiências artísticas dos anos 1960 e 1970. Podemos destacar, entre outros, os trabalhos de Lygia Clark (1920-1988), Helio Oiticica (1937-1980), Cildo Meireles, e Artur Barrio, bem como as ações de coletivos de artistas que proliferaram no final da década de 1970 e 1980, entre eles o 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, GEXTU, D'Magela, Manga Rosa e TupiNãuDá (COCCHIARALE, 2002; MESQUITA, 2008). As contribuições de Clark, Oiticica, Meireles e Barrio para a coletivização da produção artística do século XX, segundo Mesquita, foram:

A conquista de um espaço ambiental pelas práticas artísticas que rompem com as distâncias entre observador e obra, a ativação do espectador, vista como uma “urgência existencial” em um período de suspensão de direitos e censura pelo regime militar, a criação de “obras faça você mesmo” (objetos que podem ser manipulados, instruções para eventos realizados individualmente e coletivamente ou proposições nas quais os participantes “vestem” um trabalho de arte), performances e circuitos de contra-informação, desmaterializando a própria prática artística para provocar mudanças sociais e políticas (MESQUITA, 2008, p. 227).

A partir de 1990, os meios de comunicação de massa, a internet e as conquistas tecnológicas contribuíram para a emergência das intervenções urbanas de caráter ativista no contexto contemporâneo. Entre as principais motivações que levaram à formação de diversos grupos no país, a partir desse período, estão: “as possibilidades de

formação de novas redes e contatos através da internet, a criação de intercâmbios presenciais entre artistas por meio de residências e ocupações e a vontade de produzir arte que transforme o real” (MESQUITA, 2008, p. 221).

A diferença entre as novas produções intervencionistas que despontaram a partir de 1990 e aquelas de meados do século XX está, principalmente, no alvo de suas ações. Enquanto a arte dos anos 1960 e 1970 buscava atingir um único alvo, o retorno à democracia, imprimindo um caráter macropolítico às ações, as que se proliferaram na passagem do último milênio são micropolíticas direcionadas a alvos difusos, situados em diversas esferas do campo ético, político e estético. O que determina esse caráter micropolítico dessas ações é a busca pelo “restabelecimento pleno dos direitos civis no Brasil combinado à subjetividade que permeia a cultura e o cotidiano contemporâneos” (COCCHIARALE, 2002, p.17).

Suely Rolnik (2008, s.p.) diz que tanto a macropolítica quanto a micropolítica partem da necessidade de enfrentar as tensões da vida cotidiana nos pontos onde seu potencial de transformação se encontra travado e, portanto, são essenciais para a “saúde de uma sociedade”. Para a autora, o que as diferem são “as ordens de tensões que cada uma enfrenta”; “as operações de seu enfrentamento” e “as faculdades subjetivas que elas envolvem”. A ação macropolítica opera nas tensões que se produzem nas “relações de dominação, opressão e/ou exploração”, ou seja, na realidade visível e estratificada, inscreve-se dentro desses conflitos em busca de uma “redistribuição de agenciamentos e lugares, visando uma configuração social mais justa”. A ação micropolítica atua nas tensões entre a realidade visível estratificada e a realidade sensível, invisível e indizível em constante mudança e inscreve-se no plano performativo, não só artístico (visual, musical, literário ou outro), mas também nos planos conceitual e/ou existencial. Sendo assim,

O primeiro tipo de tensão é acessado sobretudo pela percepção e o segundo, pela sensação. [...] a percepção incide sobre as formas, que associamos a representações de nosso repertório e as projetamos sobre tais formas, de modo a lhes atribuir sentido. Enquanto que a sensação é efeito das forças do mundo tal como afetam nossos corpos, produzindo estranhamento e pondo em crise o referido repertório. É essa tensão que nos força a pensar/criar e é por presentificar-se na obra, no conceito ou no modo de vida que criamos que tal tensão pode reverberar na sensibilidade daquela que as encontra – uma oportunidade lhe é oferecida de enfrentar tal tensão e, conseqüentemente, ativar sua própria potência de invenção (ROLNIK, 2008, s.p.).

Brígida Campbell fala sobre as produções artísticas urbanas e coletivas contemporâneas como lutas fragmentadas que se modificam em diferentes contextos. Como micropolíticas, a autora entende essas práticas como um campo de poder invisível, direcionado a questões cotidianas e a tudo que nos afeta e nos organiza como sociedade, capazes de produzir experiências e afetos. Essas práticas artísticas são, portanto, “micropolíticas produtoras de subjetividades e de realidades possíveis e espaciais” (CAMPBELL, 2015, p. 23).

Embora as ações que despontaram na passagem do novo milênio tenham novos propósitos, as ideias que norteavam os artistas nos anos 1960 e 1970 resistem no tempo: “o artista como catalisador para criatividade e a transformação do outro; o exercício do descondicionamento psicogeográfico dos passos e do olhar [...]” (MARQUEZ, 2000, p. 45).

Para Mesquita (2008), as ações realizadas pelos recentes coletivos brasileiros problematizam o contexto em que são realizadas, questionam a autonomia de um trabalho artístico e dialogam com o entorno ou uma situação social, estabelecendo outras perspectivas para fugir de condutas condicionadas e modificar os fluxos da vida urbana. O autor, por meio de um diagrama produzido pelo coletivo Contra Filé, radicado em São Paulo, apresenta esquematicamente o processo utilizado para a transformação de um determinado contexto: “>>>> situação A>>>> observar>>>>identificar elemento com potencial de ruptura>>>>intervir evidenciando o elemento disparador>>>>ruptura da situação>>>>situação B” (LIMA; TAVARES, 2003, *apud* MESQUITA, 2008, p. 220).²⁵

A desconstrução dos fluxos urbanos é abordada por Marquez como tática das intervenções baseadas nos sintomas da cidade. Nesse tipo de ação, a cidade “não é mero cenário ou suporte, mas em vez disso, constitui o seu motivo” (MARQUEZ, 2000, p. 75). Os artistas, ao identificarem uma situação “problemática”, desenvolvem métodos diferenciados para atuar no espaço urbano, visando uma transformação. A informalidade técnica e estética dessas ações, bem como o compartilhamento dos elementos e

²⁵ LIMA, Daniel e TAVARES, Túlio (Eds). I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo (Anais). São Paulo, outubro de 2003 (publicação independente), p. 20.

instruções de uso da cidade, colaboram para que a atividade artística seja vivenciada e transferida para as mãos de “não artistas” (MESQUITA, 2008).

As intervenções urbanas que despontaram na cena contemporânea representam, portanto, um “modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade, expondo e mediando suas conflitantes relações sociais” (PALLAMIN, 2000, p. 13). A forma como artistas e “não artistas” se articulam permite o contato de pessoas diferentes, gerando uma troca de experiências necessárias para a formação de um novo tecido social. Ao mesmo tempo, esse tipo de ação, em torno de um objetivo comum para um benefício coletivo, incorpora uma função sociopolítica, conscientizando, educando e mobilizando os cidadãos. Assim, esses indivíduos se tornam gatilhos de experiências que incentivam novos comportamentos, valores e percepções e contribuem para a retomada do conceito inicial de cidade para as pessoas e para restauração do senso de coletividade.

A cidade, quando tomada por ações criativas e espontâneas, passa a ser, portanto, um local de reflexão, entendida por Campbell (2015, p.27) como um “lugar de fluxo, de movimento, de relações coletivas, e de sobreposições de questões históricas e políticas.” Dessa forma,

Não é possível pensar a cidade, no entanto, sem levar-se em conta a experiência coletiva. A cidade é o lugar privilegiado para a experiência do comum. Pois viver na cidade é, necessariamente, viver coletivamente. A cidade não existe sem troca, sem aproximações e sem proximidade: ela cria relações. As ruas não são apenas um lugar de passagem, são também o lugar do encontro. Seja em espaços previamente reservados a isso, como cafés, teatros, praças ou, simplesmente, em encontros fortuitos pelas ruas, o movimento, a mistura, são elementos da vida urbana (CAMPBELL, 2015, p. 27).

É nesse contexto que presenciamos a apropriação dessas práticas por cidadãos contemporâneos, na primeira década do século XXI. Reconhecendo a existência de situações problemáticas nas cidades em que vivem, diversos coletivos, formados por cidadãos artistas e “não artistas”, promovem ações criativas, de forma espontânea, conferindo novos significados aos espaços públicos. Utilizando a tática de uso da cidade através de intervenções efêmeras, incentivam uma mentalidade urbana colaborativa e participativa e restabelecem o propósito da cidade de ser um local de encontro, da troca e da interação. Algumas dessas práticas, por meio de linguagens e técnicas diversas,

funcionam como dispositivos de emoções e reações positivas capazes de provocar uma transformação social, conforme veremos a seguir.

3.2 Cidade feita pelas pessoas

As cidades representam o espírito de uma época e, em tempos hipermodernos, apresentam características que as distanciam de sua própria função, da “razão antropológica”, explicitada por Carlos Antônio Brandão (2013) como sendo o motivo pelo qual são construídas. Segundo o autor:

A palavra “cidade” incorpora duas dimensões, *a polis e a urbs*. Por *polis* (grego) ou *civitas* (latim) a cidade é entendida como a reunião das pessoas num agrupamento coletivo, em torno de um Bem comum e de uma origem, um presente e um destino que se querem compartilhados. *Urbs* é o termo que usamos para designar o espaço e os edifícios que construímos para dar lugar a essa reunião (BRANDÃO, 2013, p. 38).

Dessa forma, as cidades e suas estruturas foram construídas para serem locais de convivência, de encontro e de troca, porém, atualmente, como *polis* e *urbs*, a cidade parece estar em processo de desintegração. Para Renata Marquez e Wellington Cançado, o espaço público continua a ser uma das promessas não cumpridas na cidade. A noção de público à qual os autores se referem está associada a um “conjunto de redes e espaços de participação e autonomia que conformam o território ‘de todos’ na cidade, na diversidade dos seus aspectos sensíveis” (MARQUEZ; CANÇADO, 2010, p. 70).

O desenvolvimento das grandes metrópoles, submetido à lógica industrial, permitiu a formação de espaços que não representam as aspirações de grande parte de seus moradores. Formadas por lugares que privilegiam o fluxo, a velocidade, a não permanência e o consumo, as cidades, aos poucos, foram deixando de cumprir sua promessa de ser um local para as pessoas.

Nas cidades contemporâneas, existem diversos lugares que são considerados como espaços públicos, mas fogem do modelo ideal que, para Bauman (2001), é o de um lugar onde as pessoas podem se encontrar em sua diversidade e que se apresenta como um bem comum e não apenas para satisfazer os propósitos individuais. Para o autor, os espaços públicos, atualmente, fazem parte de quatro categorias: as que desencorajam a permanência em função de sua estrutura, geralmente fria, sem

arborização e, portanto, os espaços acabam sendo percebidos e utilizados como lugar de passagem; os “não lugares”, aqueles destituídos das expressões simbólicas de identidade, relações e história; os espaços vazios, os que sobram depois da construção das estruturas e elementos da cidade; e aqueles destinados a servir aos consumidores, que embora sejam compartilhados por diversas pessoas, esses lugares encorajam a ação e não a interação. Dessa forma, cada uma das categorias impede o encontro dos indivíduos em sua diversidade e sua interação, característica construtiva da vida urbana.

Essa formação da cidade parece intensificar os aspectos da sociedade hipermoderna, pautada pelo consumo exacerbado, individualismos e ritmos frenéticos e dificulta o entendimento da noção de coletividade e do propósito natural da cidade como lugar que possibilita a reunião de pessoas em torno de um bem comum.

Porém, na primeira década do novo milênio surgem iniciativas que adotam maneiras criativas de lidar com os problemas das grandes cidades de forma mais proativa, colaborativa e em rede. Através da ocupação criativa e espontânea do espaço público, alguns cidadãos se reúnem e buscam promover mudanças no entorno em que vivem, por meio de intervenções direcionadas a transformar a cidade e a maneira como ela é vivenciada e percebida pela população.

Algumas dessas práticas, como exemplos de inovação social, ao inserirem elementos incomuns na paisagem urbana, acabam por incentivar a restauração dos bens comuns e do tempo lento e contemplativo e por contribuir para a formação de um bem-estar associado à convivência. Conforme vimos anteriormente, segundo Manzini (2008), promover a convivência pode ser um caminho para o desenvolvimento do sentimento de pertencimento e fortalecimento do senso de comunidade.

Assim, em março 2012, um grupo de amigos da cidade de São Paulo espalhou corações vermelhos em esculturas, bustos e monumentos da cidade. Intitulada *Aqui bate um coração*, a ação teve por objetivo refletir sobre o modo como as pessoas se relacionam com a cidade e entre elas. Por ter sido feita de forma simples e econômica e divulgada nas redes sociais, a intervenção se espalhou por quarenta e três cidades do Brasil e do mundo, depois de um ano da primeira ação. Na figura 1 temos o mapa das intervenções realizadas pelo coletivo e por outras pessoas até seis de março de 2013 e imagens de ações em São Paulo, Belém e Brasília, respectivamente.

Figura 1: *Aqui bate um coração*



Fonte: <<https://www.facebook.com/aquibateumcoracao>>. Acesso em: 6 jul. 2015.

Aqui bate um coração, de forma sutil e poética, é uma ação que tem despertado sorrisos e encantamento. Além de promover a conexão entre pessoas de partes diferentes do Brasil e do mundo, o grupo acredita que o afeto é um elemento transformador e pode trazer a esperança de um mundo melhor.

Dentro da mesma perspectiva, um grupo formado por seis amigos criou a ação *Curativos urbanos*.²⁶ Conscientes de sua responsabilidade no cuidado com a cidade, o grupo encontrou uma forma interessante de chamar a atenção para as calçadas esburacadas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Colocando adesivos que lembram *band-aids*, os amigos fazem curativos em calçadas que apresentam algum tipo de irregularidade. A primeira intervenção aconteceu na Avenida Paulista, em São Paulo, no ano de 2012. Para os integrantes do grupo, as calçadas esburacadas afetam a mobilidade urbana, a interação das pessoas com a cidade e o convívio social. As intervenções realizadas pelo coletivo foram disponibilizadas nas redes sociais, ativando outras pessoas para reproduzirem a ação. Os curativos urbanos já se espalharam por diversos bairros e cidades não só do Brasil, mas também do exterior. Na *fanpage* do grupo, uma

²⁶ Essas informações estão disponíveis em: <<http://g1.globo.com/globo-news/cidades-e-solucoes/platb/2013/09/04/curativos-urbanos/>> e <<https://www.facebook.com/curativosurbanos>>. Acesso em: 10 maio 2015.

das integrantes diz que o objetivo é alertar a sociedade e o poder público sobre o cuidado com a cidade. Além disso, a ação busca incentivar as pessoas a se interessarem pelos problemas de sua cidade e a participarem mais ativamente das mudanças na realidade em que vivem. Na figura 2, algumas ações do coletivo.

Figura 2: *Curativos urbanos*



Fonte: <<https://www.facebook.com/curativosurbanos>>. Acesso em: 6: jun.2015.

Outra ação que começou em São Paulo e se espalhou por diversas capitais do Brasil, nessa mesma época, é a *Mais amor, por favor*. Com um simples pedido, em meio à agressividade, indiferença e velocidade da grande metrópole, Igor Marotta começou a inserir *tags* em telefones públicos de São Paulo. Dias depois, Marotta, ao entender os muros e paredes da cidade como suporte eficaz para transmitir sua mensagem, passou a “pixar” os muros da capital com a frase “Mais amor, por favor”, em letra cursiva, para diferenciar das demais intervenções que ali se encontravam. A frase foi transcrita em pôsteres que foram colados pela cidade, em época de eleição, contrapondo as campanhas políticas que tomavam conta do espaço urbano durante esse período. Essas ações estão representadas, respectivamente, na figura 3. No site do projeto,²⁷ o autor explica que a ação é uma maneira de fazer com que o cidadão se surpreenda com o conteúdo da frase, reflita por um momento ou pelo menos abra um sorriso e passe a mensagem adiante.

²⁷ Disponível em: <<http://ygormarotta.com/mais-amor-por-favor>>. Acesso em 22 nov. 2015.

Com a internet, a intervenção tornou-se um organismo vivo, atingiu outras pessoas, lugares e serviu de inspiração para poesia, música e fotografia. Dessa forma, a ação possibilitou uma discussão sobre a necessidade de princípios básicos como o amor, a generosidade, o respeito e a solidariedade para viver em comunidade.

Figura 3: *Mais amor, por favor*



Fonte: <<http://ygormarotta.com/mais-amor-por-favor>>. Acesso em: 22 de nov. 2015.

Luiz Buzetto e Felipe D’Souza acreditam que uma frase, mesmo que seja escrita por um desconhecido, tem o poder de transformar o dia de alguém.²⁸ Foi com esse pensamento que os amigos publicitários, em 2013, criaram o projeto *TXT urbano*. As pequenas frases escritas em *post-its* ou adesivos e coladas em diversos lugares públicos, conforme figura 4, na próxima página, despertam sorrisos, promovem a interação entre as pessoas e alegram o cotidiano frenético das grandes cidades.

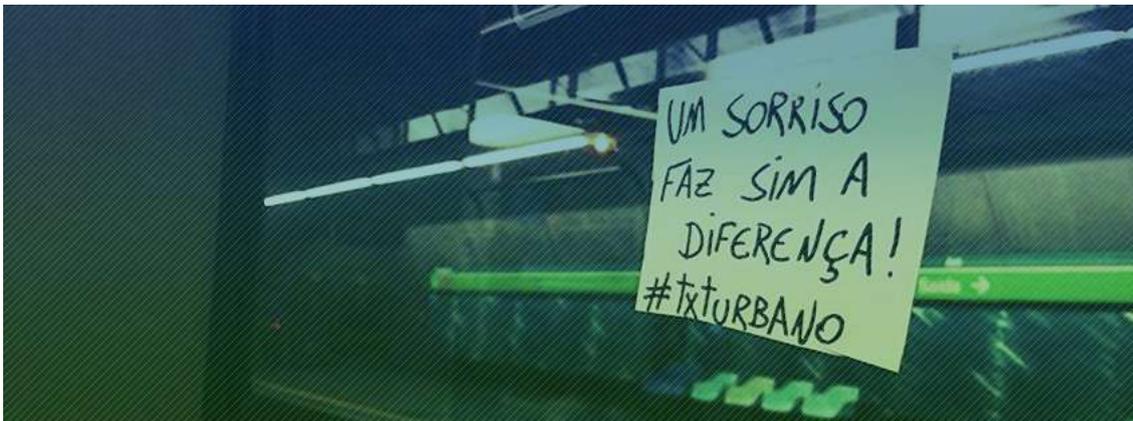
A partir da observação de um comportamento típico do viver contemporâneo em que as pessoas, geralmente, se encontram absortas em seus telefones celulares e aparelhos de ouvir música, os amigos publicitários colaram um *post-it* com a frase “Oi, tudo bem?” na janela do metrô, em uma de suas viagens diárias a caminho do trabalho, e ficaram observando a reação das pessoas. Quando perceberam que a ação despertava reações positivas, como um sorriso, decidiram dar continuidade ao projeto.

Sendo assim, frases divertidas, reflexivas e poéticas são distribuídas pela cidade pelos idealizadores do *TXT urbano* e, também, por outras pessoas que viram na ação uma forma de quebrar a rotina caótica e maçante dos grandes centros urbanos.

²⁸Informações retiradas de uma entrevista concedida pelos interventores disponível em:<<https://catracalivre.com.br/geral/urbanidade/indicacao/uma-frase-que-muda-o-dia-conheca-o-projeto-txturbano/>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

As intervenções são registradas e compartilhadas na *fanpage*²⁹ do projeto, que se tornou colaborativo, e, atualmente, é praticado em diversas cidades do Brasil.

Figura 4: *TXT urbano*



Fonte: <<https://www.facebook.com/txturbano>>. Acesso em 20 nov. 2015.

As atividades propostas pelos projetos *Aqui bate um coração*, *Curativos urbanos*, *Mais amor, por favor* e *TXT urbano* são apenas algumas das intervenções urbanas que se espalham pelas cidades brasileiras. Por meio da inserção de elementos incomuns na paisagem urbana, buscam estimular um ambiente mais saudável e humano.

Geralmente efêmeras, essas ações duram o tempo de alguém retirar os corações dos monumentos; dos *band-aids* serem descolados pelo trânsito no local; de um outro cartaz, provavelmente publicitário, ser colado sobre os pôsteres ou de os *post-its* serem levados pelo vento. Talvez, pelo fato de não permanecer na cidade é que se encontra o potencial dessas iniciativas.

Da mesma forma que Federizzi (2014) identificou que as atividades e intervenções físicas promovidas pelo coletivo *Ocupe & Abrace* tiveram um maior potencial de engajamento dos cidadãos por gerarem experiências sensoriais; acreditamos que é através da sensação, da experiência proporcionada pelas intervenções urbanas que o público pode recriar suas relações cotidianas, estabelecer novas formas de perceber e viver a cidade e mudar seus valores e comportamentos.

²⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/txturbano>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

Para Bondia (2002), “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, e esta é cada vez mais rara. Segundo o autor,

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDIA, 2002, p.19).

Os recados urbanos deixados pelas intervenções contemporâneas, citadas anteriormente, representam, justamente, o que Bondia (2002) nos fala, são gestos de interrupção no cotidiano frenético da cidade, que permitem estabelecer novas relações com o espaço e entre as pessoas. Essas práticas são capazes de tirar as pessoas do lugar comum e proporcionar relações mais afetuosas.

Essas iniciativas, portanto, possibilitam a experiência de viver em uma sociedade com mais afeto, cuidado, amor, sorrisos e podem ser entendidas como dispositivos de emoções positivas. Para Norman (2008), as emoções são capazes de mudar a maneira como nos comportamos, sentimos e pensamos e são inseparáveis da cognição. Sendo assim, as emoções desempenham papel fundamental em nossa vida cotidiana e “são básicas para o aprendizado, a curiosidade e o pensamento positivo” (NORMAN, 2008, p. 38).

Além disso, as propostas do *Aqui bate um coração*, *Curativos urbanos*, *Mais amor, por favor* e *TXT urbano*, entre outras tantas que se espalham pelo Brasil, representam também uma forma de redescobrir o valor do tempo lento e contemplativo citado por Manzini (2008), e, ao mesmo tempo, despertar um olhar criativo para a cidade, restabelecendo o valor dos bens comuns.

Dessa forma, compreendemos que as intervenções urbanas podem contribuir para a formação de uma mentalidade urbana mais humana, responsável e solidária. Ao participarem de situações que incentivam o convívio social, o despertar do olhar para a cidade e para o outro, os indivíduos vivenciam o sentimento de solidariedade.

Esse vivenciar a solidariedade é de extrema importância, no momento presente, em que buscamos soluções para a formação de um futuro mais humano. Para Edgard

Morin, “não podemos estabelecer o sentimento de solidariedade por decreto, ele deve ser vivido” (MORIN, 2003, p. 56).

E, retomando o questionamento de Eliana Kuster, no início deste capítulo, se a cidade demanda um tempo para ser registrada, e entendemos que sim, esse tempo é diferente da instantaneidade que se apossou de todos os aspectos de nossas vidas. É um tempo mais lento, que nos permite olhar e perceber a cidade, o outro e o planeta, com afeto, respeito e sensibilidade. Sobre os recados que ela tem a nos dizer, percebemos que todos são direcionados a um único desejo: uma sociedade mais humana.

Em Belo Horizonte, as intervenções que se apresentam como táticas de uso da cidade são potencializadas principalmente a partir de 2000. Impulsionados pela internet e de forma semelhante às iniciativas que despontaram em outras capitais do Brasil nesse mesmo período, artistas e coletivos questionam os processos urbanos. Ao utilizarem técnicas e linguagens diversas, além de compartilharem suas táticas de intervir na cidade, esses artistas e coletivos contribuem para que outros cidadãos, conscientes de suas responsabilidades na criação de outra realidade, possam intervir na cidade. Assim, surgem diversos movimentos que, dispostos a retomar o direito à cidade de forma espontânea e, em grande parte, efêmera, valem-se da prática de intervir no espaço público para construir uma nova cidade.

4. BELO HORIZONTE: CIDADE EM CONSTRUÇÃO

[...] a cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas.

Henri Lefebvre

A cidade é um reflexo de uma determinada sociedade e, sendo assim, é transformada a partir das alterações que ocorrem nos elementos, composições, funcionamento e história dessa sociedade. Para Lefebvre (2001, p. 52), portanto, a cidade se situa entre a “ordem próxima” e a “ordem distante”. A primeira representada pelas “relações dos indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relações desses grupos entre eles”, e a segunda, a ordem da sociedade regida por instituições, por um “código jurídico formalizado ou não, por uma cultura e por conjuntos significantes.”

Podemos considerar o processo de industrialização como um dos indutores das transformações na sociedade e, conseqüentemente, das configurações das cidades ocidentais. Como centro de vida social e política, onde se acumulam riquezas, conhecimentos e técnicas, a cidade pode ser vista como uma obra com características contraditórias: de um lado, orientada na direção do dinheiro, do consumo, do valor da troca e, de outro, pelo valor de uso, da vida urbana, do tempo urbano e do encanto pelos lugares de encontro. Lefebvre (2001) diz que:

A cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso (LEFEBVRE, 2001, p.14).

Complementando a ideia de Lefebvre (2001), Lemos (2007) diz que é a partir das práticas sociais e das interações vivenciadas pelos habitantes de uma cidade ao longo de um espaço-tempo que a memória é construída. Os lugares que frequentam, os

pontos em que se encontram, as casas onde moram tornam-se referências significativas para os cidadãos e quando vivenciados novamente, em outro momento, esses espaços acabam por despertar lembranças provenientes de um processo de identificação. São esses processos de identificação que caracterizam a vida de uma cidade, são esses espaços de representação e elementos simbólicos que permeiam as interações do espaço social que constituem a vida urbana.

Belo Horizonte, em princípio, não possuía esses aspectos característicos de uma cidade. Fundada em 1897, tinha por objetivo simbolizar um futuro próspero e moderno para Minas Gerais. A cidade planejada, “feita em papel quadriculado por homens de compasso e lápis na mão”, recebeu habitantes que, em sua maioria, não nasceram ali, e, conseqüentemente, não possuíam uma identificação com o lugar. Dessa forma, “não apresentou nos seus primeiros anos uma consciência de cidade, visto que só a partir de um processo de uso o viver no lugar seria erigido” (LEMOS, 2007, p. 95).

Além disso, as linhas urbanísticas e arquitetônicas representavam a inovação, porém os padrões de segregação e exclusão social característicos dos projetos de antigos centros urbanos imprimiram um caráter conservador à capital mineira (RABÊLO, 2013 *apud* SILVA, 2014). Dessa forma, como em algumas outras cidades planejadas,

A concepção urbanística tinha como intenção construir cidades saneadas e higienizadas. Desse modo, os construtores se preocupavam em garantir uma salubridade e uma aeração perfeita, procurando evitar que nelas se instalasse qualquer tipo de endemia física ou moral, o que garantiria uma produtividade da força de trabalho segura e de alta rentabilidade e, ao mesmo tempo, manteria a ordem e o progresso socioeconômicos. A distribuição dos espaços e suas formas de uso no ambiente urbano, ao lado das questões acima levantadas, foram definidas *a priori*, visando a facilitar a ação do poder no controle desses espaços: as classes privilegiadas foram alocadas em espaços onde não haveria a menor ameaça para a sua saúde, as mais populares, por sua vez, em ambientes patogênicos, onde tudo poderia acontecer; dentro de um raio de ação delimitado (LEMOS, 2007, p. 94).

Planejada para simbolizar o ideal da vida moderna, portanto, Belo Horizonte foi construída com um rigor geométrico que marcava ruas e avenidas formando quarteirões regulares que desenhavam uma imagem semelhante a um tabuleiro de xadrez. Essa construção, criteriosamente mensurada, pretendia um modelo de cidade onde o imprevisível, a pluralidade, as contradições das relações humanas e a ação espontânea dos habitantes fossem inibidos por uma gestão técnico-racional do espaço. (JAYME, TREVISAN, 2012; JULIÃO, 1996).

Decretava-se, assim, uma tendência à compartimentação da cidade, erguendo-se barreiras invisíveis entre as classes sociais e homogeneizando os espaços. Procurava-se eliminar a mistura de pessoas, atividades e coisas, enfim, a convergência de fluxos que nutrem a sociabilidade urbana (JULIÃO, 1996, p.61).

Se a cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso, se são as interações nos espaços públicos, o encontro entre estranhos, o confronto de experiências diversas que constituem a vida urbana, a construção da capital mineira não favoreceu, de todo, o cumprimento dessa vocação.

Com uma proposta moderna que seguia a premissa de futuro e progresso, Belo Horizonte foi crescendo entre construções e demolições. E, ao longo de seu desenvolvimento parece não ter conseguido, de todo, cumprir o seu propósito de lugar da vida pública, promovendo a interação entre indivíduos diversos e proporcionando espaços de igualdade que expressam as diferenças de seus atores.

Nesse contexto, alguns cidadãos, em diferentes momentos, por meio de intervenções urbanas, passaram a convocar as pessoas a ocuparem os espaços públicos para reivindicar o direito à cidade. Essas iniciativas parecem representar a ideia de Lefebvre (2001), da cidade como obra de arte criada de forma coletiva. Trata-se, em vez de somente usufruir dos bens públicos, de construir novas formas de vida urbana, em que o valor de uso sobreponha o valor de troca. O direito à cidade, portanto,

[...] se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (LEFVBRE, 2001, p. 134).

Silva (2014, p. 69) nos lembra que “uma cidade não é resultado somente de planejamento urbano”, mas é essencialmente construída por seus habitantes. E, como “o ato de construir uma cidade é sempre inconcluso e interminável,” de acordo com Dutra (1996, p.6),³⁰ entendemos que Belo Horizonte ainda está em construção. Porém, agora, seus habitantes, por meio de ações espontâneas, têm atuado de forma participativa e colaborativa na cidade a fim de contribuir para a restauração de seu valor de uso. Nesse processo, o designer como agente de transformação social poderá se valer dessas práticas como referência para o desenvolvimento de projetos direcionados ao

³⁰ Citação de Eliana de Freitas Dutra na Apresentação do livro, por ela organizado, *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1996.

restabelecimento da vida urbana e conseqüente melhoria da qualidade de vida na capital.

4.1 Um breve histórico de Belo Horizonte

A produção e as transformações do espaço urbano de Belo Horizonte foram sistematizadas por Lemos (2010 *apud* JAYME e TREVISAN, 2012) em cinco períodos: a implantação do projeto moderno de cidade idealizado por Aarão Reis; o estabelecimento do plano e a formação das paisagens; o empenho na modernização da capital e a formulação das primeiras legislações de gestão dos espaços; a conturbação do centro e conseqüentes expansões e os inúmeros processos de demolição e renovação da área central provocando a perda da identidade. Jayme e Trevisan (2012) acrescentam a essa sistematização a execução de projetos e programas de revitalização urbana nos anos 2000.

Assim, a história da capital começa com a desapropriação dos moradores do Arraial do Belo Horizonte, antigo Arraial Curral d'El Rey, que foram deslocados para regiões mais distantes, e com a demolição do arraial para a construção da nova capital. Construída entre 1894 e 1897, a capital foi inaugurada no dia 12 de dezembro de 1897 com o nome Cidade de Minas, e somente em agosto de 1901 a cidade passou a ser denominada Belo Horizonte (AGUIAR, 2012).

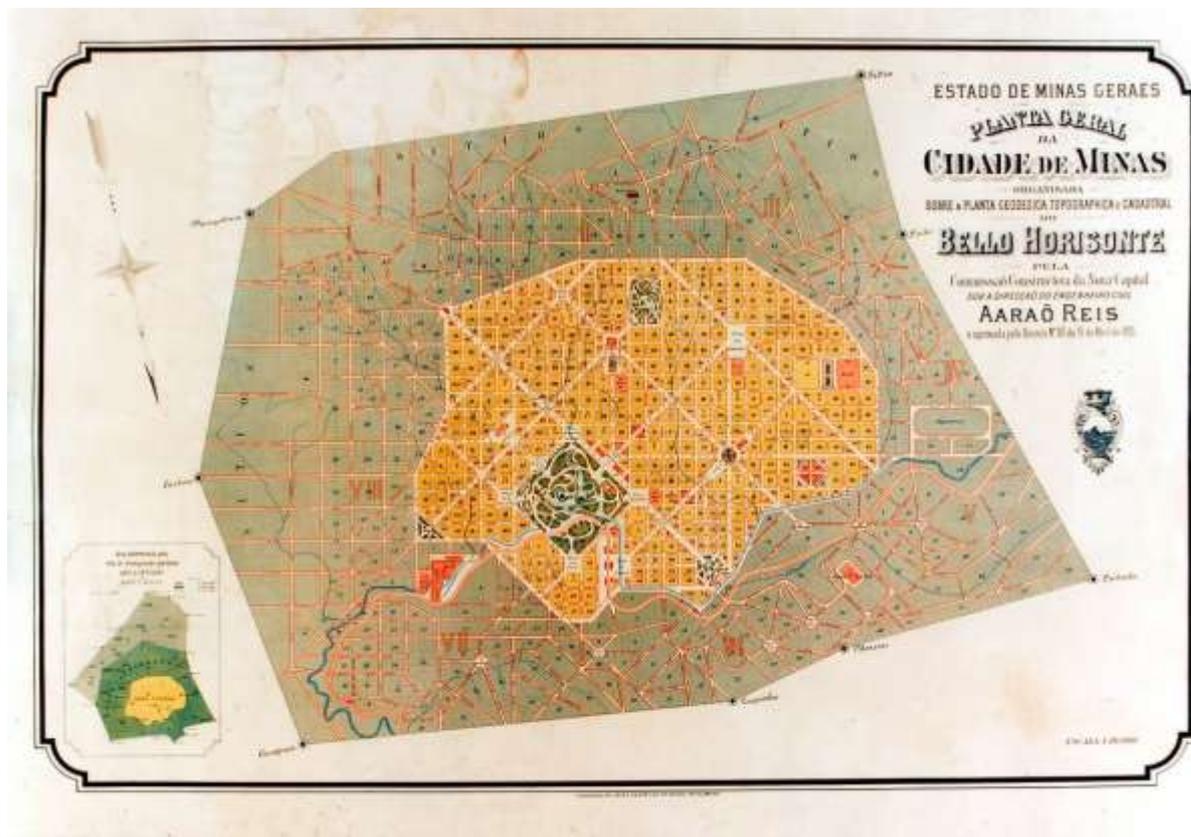
O projeto inicial de Aarão Reis, organizado em zona urbana, suburbana e agrícola, apresentava uma hierarquização funcional caracterizada por uma geometria clara, espaços abertos e visíveis, fundamentais para o estabelecimento da ordem e do controle, bem como por uma discriminação social, uma vez que operários e imigrantes sem posses foram direcionados para a zona suburbana (JULIÃO, 1996; SILVA, 2014).

Dessa forma, a planta da capital mineira, representada pela figura 5, buscava criar um ambiente livre da desordem urbana com áreas delimitadas e imediatamente identificadas. O projeto, assim, foi organizado, conforme escreveu Aarão Reis (1853-1936),

Dispondo-se na parte central, no local do actual arraial, a área urbana, de 8.815382 m², dividida em quarteirões de 120 m x 120 m pelas ruas, largas e bem orientadas,

que se cruzam em ângulos rectos, e por algumas avenidas que as cortam em ângulos de 45 (REIS, 1895 *apud* JULIÃO 1996, p. 56).³¹

Figura 5: Planta geral da Cidade de Minas (1895)



Fonte: <<http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/bh>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Essa compartimentação da cidade, além de homogeneizar os espaços, bania a pluralidade das relações humanas, elementos importantes para a sociabilidade urbana. De acordo com Julião (1996, p. 58), esse traçado da nova capital atendia às demandas da vida moderna e era apropriado ao tráfego, à circulação de mercadorias, pessoas e veículos. Projetava, assim, uma “imagem da cidade associada à do movimento frenético e desimpedido de coisas e pessoas,” conforme a descrição da disposição das ruas na capital por Aarão Reis em um relatório de 1895:

Às ruas fiz dar a largura de 20 metros, necessária para a conveniente arborização e livre circulação dos vehiculos, o trafego dos carris e os trabalhos da colocação e

³¹ COMISSÃO Construtora da nova capital, *Revista Geral dos Trabalhos*. Rio de Janeiro, H. Lombaerts e C., ago. 1895. p. 59.

reparação das canalizações subterrâneas. Às avenidas fixei a largura de 35 m, suficiente para dar-lhes a beleza e o conforto que deverão, de futuro, proporcionar à população. Apenas à uma das avenidas – que corta a zona urbana de norte a sul, e é destinada à ligação dos bairros opostos – deia a largura de 50 m, para constitui-la em centro obrigado da cidade e, assim forçar a população quanto possível, a ir-se desenvolvendo do centro para a periferia, como convém à economia municipal, à manutenção da hygiene sanitária, e ao prosseguimento regular dos trabalhos technicos (REIS, 1895 *apud* JULIÃO, 1996, p. 56).³²

Embora tenha sido inaugurada em 1897, a construção da cidade se estendeu pela primeira década do século XX e, sempre em busca de constituir-se como uma cidade moderna, desenvolveu-se marcada pela sistemática construção, demolição e adulteração de antigas edificações. De acordo com Silva (2014), até 1980, construir e demolir eram práticas recorrentes na capital mineira.

Assim, conceber uma cidade que representasse os ideais de modernidade e progresso significava negar a ordem precedente e destruir tudo aquilo que não fosse coerente com esses aspectos. Do Arraial Curral do Belo Horizonte, somente a Matriz da Nossa Senhora da Boa Viagem não foi demolida de imediato. Referência da vida cotidiana do arraial, a matriz, de acordo com Marcelina de Almeida:

[...] dava a forma e o plasma à vida social do arraial, tornando-se mesmo um lugar simbólico, ligado à própria história da localidade, além de ser, obviamente, um ponto de convivência e socialização, e núcleo de uma rede de convivência que se concretizava em sua ampla participação nos acontecimentos cotidianos do arraial (ALMEIDA, 1996, p. 244).

Porém, a preocupação em construir uma cidade que tivesse vínculos com a realidade local não era prioridade dos projetistas e levar em consideração os anseios da população nativa da região não fazia parte do plano original. Assim, a destruição das casas e ruas do arraial visava à criação de uma nova espacialidade e de outra memória, adequada aos novos ideais. A matriz só não foi demolida, de imediato, pela posição de recusa assumida pela Igreja Católica, entendida por Almeida (1996, p. 249) como uma “atitude política, um ato de demarcação de espaços de poder e autoridade.” Portadora de uma imagem incoerente com a estética da capital, a igreja foi centro de um longo debate, acerca de sua permanência, entre o poder público e o eclesiástico. Esse impasse se estendeu até 1911, já que a destruição do templo era uma decisão difícil e conflituosa

³² COMISSÃO Construtora da nova capital, *Revista Geral dos Trabalhos*. Rio de Janeiro, H. Lombaerts e C., ago. 1895. p.59-60.

por toda sua representatividade no papel da vida social do antigo arraial. A decisão de construir uma nova igreja no mesmo local da antiga matriz amenizou esse conflito, já que, ao se estabelecer no mesmo espaço, incorporaria os valores simbólicos associados à tradição do lugar. Assim, o novo templo foi sendo construído aos poucos, nas primeiras décadas do século XX, juntamente com a demolição do antigo prédio. Em 1921, antes mesmo de ser concluída, a nova matriz foi designada como Catedral da Nossa Senhora da Boa Viagem (ALMEIDA, 1996).

No início dessa mesma década, em comemoração ao Centenário da Independência, a praça localizada entre o cruzamento da Avenida Afonso Pena e Avenida Amazonas passou a se chamar Praça Sete de Setembro e recebeu como presente da cidade vizinha, Betim, o obelisco conhecido como “pirulito”. Por volta de 1960, esse obelisco foi retirado, abandonado e, por fim, transferido para a Praça da Savassi. Foi somente em 1980 que o obelisco retornou para o seu local de origem, após mobilização popular (SILVA, 2014).

Uma cidade moderna tem os lugares mais antigos da cidade como empecilhos ao desenvolvimento. A preocupação em manter sempre “nova a sua fachada” faz parte dos discursos que proclamam a ideia de progresso e futuro e acaba por caracterizar uma “cidade da transitoriedade permanente” (CHACHAM, 1996, p.184).

Assim, a Belo Horizonte dos anos 1930 e 1940, passa a expandir-se, tanto no sentido horizontal, quanto no vertical. Nesse período, os limites horizontais estabelecidos começam a ser rompidos e percebe-se uma acentuada expansão para fora do perímetro urbano. O crescimento da cidade torna-se evidente com o aumento do número de construções e da proporção suburbana e urbana. Além disso, esse período é definido como o ciclo dos “arranha-céus”, símbolo absoluto do progresso, da transformação da cidade e da paisagem urbana. Dessa forma,

Belo Horizonte é, nesses anos, uma cidade em plena reforma urbana marcada, na verdade, por um “surto de construções”. Trata-se de uma reforma, no entanto, muito específica, porque constante, duradoura, eterna, o que faz com que a cidade esteja sempre em mutação, ao ponto de o jornalista³³ afirmar que nenhum habitante pode se lembrar da avenida “quietinha”, sem sinais da existência de alguma construção, particular ou pública. Ele reconhece que Belo Horizonte é “antes de mais nada, a cidade da picareta e dos andaimes.” (CHACHAM, 1996, p. 191).

³³ O jornalista ao qual a autora se refere, sem citar o seu nome, escrevia para a coluna A Cidade, do jornal *Folha de Minas*. Essa coluna, criada em 1938, dedicava-se às questões urbanas da cidade.

Sob outra perspectiva, a ideia do progresso ordenado da capital é percebida pela preocupação com a imagem da cidade, principalmente em relação à aparência física. No Regulamento Geral de Construções de Belo Horizonte, de 1930, a arquitetura das fachadas, bem como todos os projetos para construção de edifícios, deveriam seguir determinadas orientações. Assim, mesmo sendo livre o estilo e motivo arquitetônico das fachadas visíveis dos espaços públicos, aquelas que se “caracterizassem por um único motivo arquitetônico não poderiam receber pintura de várias cores, que perturbassem a harmonia do conjunto.” Caso os projetos apresentassem características de ordem técnica e estética que não condiziam com os requisitos de “simplicidade, racionalidade, beleza e caráter,” a prefeitura poderia intervir para impedir tais construções (CHACHAM, 1996, p. 200).

As interferências físicas na cidade, em grande parte, tinham por objetivo conceber uma paisagem urbana atraente, porém, essas constantes reformas urbanas vão, aos poucos, destruindo antigas referências dos moradores, formando novos lugares de memória e conseqüentemente de identidade para os belo-horizontinos.

O conjunto arquitetônico da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012), por exemplo, é um marco do período entre 1940 e 1950, e, além de representar o processo de modernização, consolida a expansão da cidade para além do perímetro urbano e torna-se referência vanguardista da arquitetura nacional. Um dos símbolos mais utilizados para representar a capital mineira, atualmente, é a Igreja da Pampulha (SILVA, 2014).

A intensificação do processo de urbanização, o desenvolvimento econômico e as inúmeras alterações pelas quais a cidade passou determinaram um novo ambiente urbano, e, ao longo da década de 1960, a capital mineira foi perdendo características importantes. Desse modo,

As ruas do centro, que até então abrigavam uma sociabilidade marcada pelo andar à toa, a pé, foram tomadas pelos carros, se tornando cada vez mais lugar de passagem. A cidade perdeu muito de seu patrimônio edificado e redefiniu áreas e funções descaracterizando, muitas vezes, edifícios e áreas públicas (JAYME e TREVISAN, 2012, p. 361).

Foi nessa mesma década que os fícus da Avenida Afonso Pena foram cortados para se executarem obras de expansão da avenida. Se o termo cidade-jardim, ou cidade-

vergel foi, por muito tempo, sinônimo de Belo Horizonte, com o passar dos tempos essa imagem foi desconstruída.

Chacham (1996) atenta para o fato de que algumas imagens deveriam ser preservadas, eternizadas ou reinventadas, como é o caso da ideia de cidade-jardim. E, embora existisse uma certa preocupação em manter essa paisagem, já durante a década de 1930 ela foi apresentando sinais de que não resistiria aos avanços da cidade, seja pela falta de cuidado com a manutenção dos jardins públicos, seja pelo “ciclo dos arranha-céus”. Alguns trechos da coluna “A Cidade” de 1939, citados pela autora, evidenciam esses aspectos: “[...] a arborização da cidade, na marcha atual dos acontecimentos, passará à história como um dos mais belos ornamentos da antiga cidade de Belo Horizonte, que desapareceu sem ninguém saber para quê” (CHACHAM, 1996, p. 215).

Para o autor da coluna, de acordo com Chacham (1996), os fícus da Avenida Afonso Pena servem de exemplo desse progressivo desaparecimento da arborização da cidade, conforme prossegue o autor:

a pouco e pouco, eles vão minguando, diminuindo as copas, e não raro morrendo aqui e ali, à mercê de um motivo formidável que desculpa inteiramente o caso e, melhor, não dá trabalho a ninguém: o tal “ciclo evolutivo” [...] O asfalto [...] anda levando a culpa também. Mas, sinceramente, nós devemos confessar aqui que, em nosso parecer, inimigo da árvore, além do machado criminoso, só pode ser a falta d’água e outros cuidados necessários (CHACHAM, 1996, p. 216).

Na década de 1970, o expressivo desenvolvimento populacional, econômico e estrutural fez com que Belo Horizonte e seu entorno fossem elevados à categoria de Região Metropolitana. De acordo com Lemos,

A estrutura urbana, naquela época, comportava vários centros secundários, os quais se interagem e se completavam. Esses centros surgiam quase que espontaneamente, aliados ao interesse do capital, e se apresentavam de forma desconexa e dispersa. Os pequenos polos estavam submetidos a uma hierarquia de uso, onde o Centro exercia o papel de primazia [...] (LEMOS, 2007, p. 95).

Dessa forma, diversas atividades e serviços concentraram-se na região central ao longo do desenvolvimento urbano da cidade, submetendo outras áreas da Região Metropolitana à sua dependência, conforme o plano inicial dos planejadores urbanos de “erigir uma cidade radiocêntrica, dotada de um polo referencial, dos pontos de vista socioeconômico e simbólico” (LEMOS, 2007, p. 96).

No entanto, as constantes transformações dos lugares centrais, por meio de demolições, construções e reduções de espaços públicos, juntamente com a transferência de parte do comércio e deslocamento de moradias para outras regiões da capital provocaram um esvaziamento do centro da cidade. Se, em princípio, esse era um lugar de encontros, trocas e lazer, com as intervenções físicas que atendiam principalmente ao interesse do capital e do automóvel o centro passou a apresentar um caráter impessoal. Formado, em sua maioria, por espaços destituídos de identidade e memória, foi perdendo, aos poucos, parte de sua importância simbólica (JAYME; TREVISAN, 2012; LEMOS, 2007).

Entretanto, foi nesse período que diversos movimentos começaram a questionar as interferências do poder público e a lutar pela preservação do patrimônio, da memória e da identidade da cidade. A participação ativa dos cidadãos junto a alguns institutos como o dos Arquitetos do Brasil de Minas Gerais, a Associação Mineira do Meio Ambiente, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, entre outros, tornou-se fundamental para a conscientização e mobilização acerca desses aspectos (SILVA, 2014).

Entre essas iniciativas, podemos citar a criação do adesivo *Olhe bem as montanhas*,³⁴ conforme figura 6, na página seguinte, colado em alguns carros da cidade com a intenção de incitar à reflexão sobre a preservação da Serra do Curral, um dos símbolos de Belo Horizonte devastado pelo avanço das minerações.

Figura 6: Adesivo *Olhe bem as montanhas*



Fonte: <<http://kgcbh.blogspot.com.br/2011/05/olhe-bem-as-montanhas.html>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Outra ação que teve um impacto positivo na cidade foi o I Encontro pela Revitalização da Praça da Estação, em 1981. Realizado informalmente pelo Instituto de Arquitetos do Brasil de Minas Gerais, tinha como proposta debater sobre a importância

³⁴ O adesivo foi criado pelo estudante e atual artista plástico Manfredo Alves de Souza Netto, na década de 1970, como uma forma de protesto contra as intervenções das Minerações Brasileiras reunidas sobre a Serra do Curral, um dos mais sérios atentados contra o meio ambiente (SILVA, 2014).

da praça como identidade e memória da capital. Esse evento contou com a iniciativa de uma estudante de arquitetura para o desenvolvimento de cartazes e camisetas, o que contribuiu para o envolvimento da população e para pressionar o poder público no sentido de valorizar o direito à cidadania, à memória e à preservação do patrimônio da cidade. De acordo com Silva (2014), essa mobilização resultou na aprovação da lei 3.802, em 1984, que organizou a proteção do patrimônio do município e, mediante seu artigo número 28, criou o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município.

Entender a colocação de Lefebvre (2001, p.14) segundo a qual “a cidade e a realidade dependem do valor de uso” é compreender que a cidade é construída pelos cidadãos que vivenciam e preenchem os espaços urbanos e não apenas o resultado de um projeto previamente planejado. A história de Belo Horizonte, construída entre o valor de troca e o valor de uso, demolições e renovações, ainda está sendo escrita.

Seguindo o caminho aberto pelas iniciativas das décadas de 1970 e 1980, diversos atores têm promovido movimentos no sentido de mobilizar de forma mais efetiva os cidadãos para o restabelecimento do direito de uso da cidade. E é na primeira década do novo milênio que temos a oportunidade de presenciar a proliferação de diversas iniciativas artísticas e não artísticas que aos poucos parecem contaminar os belo-horizontinos com suas ideias em torno da concepção de uma nova realidade urbana.

Esses movimentos parecem representar a “necessidade de uma atividade criadora de obra”, de que Lefebvre (2001, p.54) nos fala. A obra em questão, a cidade, é o resultado da ação de diversos grupos, de suas relações e interações, bem como de fatores históricos e sociais de maneira integrada. Ainda segundo o autor, o direito à cidade pode ser concebido como direito à vida urbana transformada, em que o lugar de encontro e o valor de uso são prioridades.

A cidade assim compreendida, como um lugar de fluxo, de movimento, de relações coletivas, configura-se como um espaço ampliado de reflexão e suporte, também, para diversos trabalhos artísticos e ativistas.

Para Campbell, os movimentos de arte e ativismo³⁵ no contexto urbano, possibilitam:

novas formas de se relacionar, organizar, construir e viver a cidade. Esses trabalhos servem como uma espécie de gatilho para um imaginário possível e experienciável. Neles, a partir de uma experiência ou simplesmente da ideia proposta pelas obras, pretende -se, pouco a pouco, criar uma outra imagem da cidade (CAMPBELL, 2015, p. 33) .

Desse modo, a obra de arte fora dos espaços institucionalizados representa um maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana, desloca o senso comum em relação ao que é considerado arte e revela outros lugares para a criação e veiculação dos projetos artísticos (CAMPBELL, 2015).

A popularização da internet, a partir dos anos 2000, colaborou para a formação de diversas redes de artistas e coletivos que trocavam informações sobre os seus trabalhos gerando uma proliferação de ações na cidade. Assim, cidadãos belo-horizontinos passaram a espalhar suas produções artísticas pelos lugares públicos da capital mineira.

Com isso, de forma espontânea, diversos atores começaram a influenciar e a serem influenciados por outros indivíduos, com suas intervenções urbanas, que, diferentemente daquelas utilizadas pelos idealizadores do projeto inicial de Belo Horizonte, buscam mobilizar a população para ocupar e transformar a cidade.

Uma das iniciativas mineiras mais significativas formadas no início do novo milênio foi a do Poro, criado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada. Por meio de intervenções realizadas a partir de técnicas diversas, como cartazes, faixas, panfletos, entre outras, a dupla tem atuado não só na capital, como também em outras regiões do Brasil. Valendo-se de uma linguagem poética e lúdica, o Poro apresenta como proposta

³⁵ Campbell (2015) descreve as características dos movimentos de arte e ativismo de forma semelhante aos autores Andre Mesquita (2008) e Miguel Chaia (2008) citados anteriormente nesta pesquisa, conforme a seguir: “Uma característica marcante dos movimentos de arte e ativismo é o trabalho coletivo e colaborativo. Em grupos multidisciplinares formados por ativistas, intelectuais, estudantes, artistas, designers, biólogos, advogados, arquitetos entre outros, cada um atua com suas competências e redes, unindo-se num esforço coletivo em torno de um projeto comum. Esses grupos sinalizam a potência do pensamento crítico e imaginativo como uma identidade comum, colocando em prática a ideia de que a ação coletiva, e não a individual, é capaz de modificar o mundo. Esses coletivos servem como pequenos laboratórios de produção, que mostram, com erros, acertos e muitas experimentações, o que é possível conseguir quando nos articulamos coletivamente com o objetivo de produzir algo em comum” (CAMPBELL, 2015 p. 263).

a reflexão acerca dos problemas da cidade, entre eles, o ritmo frenético dos grandes centros urbanos, o consumo e a ocupação dos espaços. Essa intenção é evidente quando a dupla apresenta seus trabalhos nas páginas iniciais do livro *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*:

Como artistas, buscamos dividir com os outros nossa forma de ver e de interagir com o mundo. Nossos trabalhos são recortes de várias realidades que percebemos e criamos. Eles são essa ponte que pretende pontuar questões e tocar alguns pontos de conflitos que existem em várias esferas. Dizer sobre cor, superfícies, memórias, alimentação, natureza, tempo, modos de perceber etc. nos campos político, ético e poético (CAMPBELL, TERÇA-NADA, 2011, p. 7).

Dentro dessa mesma perspectiva de pontuar questões relativas aos problemas da cidade, outras intervenções no espaço público também se proliferaram na primeira década do ano 2000. Entre essas, a produção de lambe-lambes³⁶ e *stickers*³⁷ foi, aos poucos, tomando conta das ruas de Belo Horizonte. Em sua origem, os lambes e os *stickers* são derivados da linguagem do *graffiti*. Comuns nas grandes metrópoles, esses papéis, geralmente, trazem ilustrações, imagens e textos que representam uma autoria e intenções diversas. De acordo com Luiz Navarro (2016), a princípio as práticas desse tipo não apresentavam uma consciência crítica, no que se refere ao seu potencial político e artístico na cidade. Na medida em que foram surgindo novos artistas, questionamentos e reflexões, essa forma de interferir no espaço urbano passou a ser uma das maneiras de viver a cidade criticamente.

Em *Pele de propaganda*, publicado no início de 2016, Navarro reúne as intervenções urbanas mineiras do tipo lambe e *stickers* no período entre meados de 2000 e 2010. Para o autor, essa época foi marcada por uma intensa produção. Além disso, a publicação traz também o registro de termos, conceitos, técnicas, procedimentos, eventos e locais vinculados à produção da arte de rua desse mesmo período.

³⁶ “Lambe/cartaz: Suporte em papel a ser afixado com cola industrial ou artesanal em locais públicos. Varia quanto a técnica, tamanho e formato. Pode ser impresso artesanalmente em serigrafia, em gráfica comercial ou ainda escrito ou pintado a mão. Pode ser em preto e branco ou colorido. Seu formato pode ser retangular, quadrado ou irregular, se adaptando à ilustração ou mensagem inscrita. A técnica é tradicional e pode ser utilizada tanto para fins publicitários quanto artísticos” (NAVARRO, 2016 p.62).

³⁷ “*Sticker*: Pequenos adesivos autocolantes feitos para serem afixados em locais públicos. Variam quanto ao tipo: etiquetas assinadas ou desenhadas, pedaços de adesivo vinílico reaproveitado ou adesivo impresso em gráfica comercial. Em sua maioria, são coloridos e trazem ilustrações. Mas também podem ser suporte para assinaturas em formato de *tags* ou pequenas mensagens em formato de texto. Têm tamanho reduzido (poucos centímetros). O termo também é utilizado para se referir a pequenos lambes” (NAVARRO, 2016 p.65).

De forma semelhante, em *Arte para uma cidade sensível* (2015), Campbell, uma das integrantes do Poro, reuniu uma parte significativa das produções artísticas que ocuparam os espaços públicos das cidades brasileiras, incluindo Belo Horizonte, a partir do início do ano 2000. Sem a pretensão de reunir todas as iniciativas, a autora organizou as obras de acordo com características presentes nos processos criativos de cada artista, dando prioridade para aqueles que ainda estão em atuação.

Embora consideremos essas duas publicações relevantes para a produção artística contemporânea, por uma questão de foco desta dissertação optamos por disponibilizar o endereço eletrônico³⁸ no qual se encontram essas obras. Mais adiante, abordaremos algumas iniciativas artísticas do Poro, dupla de artistas citada por Navarro (2016) da qual Campbell (2015) faz parte.

Silva (2014, p. 114) enfatiza que, em diversos momentos, Belo Horizonte foi considerada “a cidade sem memória, a cidade do tédio” e nos lembra como era comum escutar a frase “em Belo Horizonte não tem nada para fazer.” Para a autora, a geração do novo milênio tem estimulado um movimento de mobilização e questionamento ocupando os lugares públicos e colaborando para a criação de uma nova imagem para a cidade.

Esses movimentos, geralmente, são conduzidos por coletivos que se valem principalmente das redes sociais, principalmente o Facebook e o Instagram, como instrumentos de mobilização. Em sua maioria, os grupos não possuem hierarquias e são formados por indivíduos provenientes de áreas de atuação diversas, unidos em torno de causas comuns. Para defender suas ideias, de maneira criativa, realizam ações participativas e colaborativas.

Entre esses movimentos, o Praia da Estação ocupa uma das praças da cidade desde 2010. Como forma de protesto contra um decreto lançado pela prefeitura, que proibia o uso da Praça da Estação para eventos de qualquer natureza, um coletivo foi organizado para resistir às restrições impostas. Assim, munidos de toalhas de piquenique, guarda-sóis, boias, pranchas e outros apetrechos, diversas pessoas ocuparam a praça, exercendo os seus direitos de uso do espaço público e utilizando o

³⁸ O livro *Pele de propaganda* está disponível em <<http://www.peledepropaganda.com.br/>> e o *Arte para uma cidade sensível* está disponível em: <<http://www.brigidacampbell.art.br/ARTE-PARA-UMA-CIDADE-SENSÍVEL>>. Último acesso em: 27 maio 2016.

lugar como ponto de encontros para discutir questões pertinentes sobre a cidade. A mobilização dos belo-horizontinos em torno da praça criou um contexto favorável para a articulação e produção de diversas iniciativas.

Embora outros movimentos articulados em torno de questões da cidade já estivessem acontecendo antes desse período, é a partir de 2010 que essas iniciativas ganham uma maior repercussão e potência no sentido de mobilização dos cidadãos. Assim, em 2013, o movimento Espaço Comum Luiz Estrela³⁹ ocupou um antigo casarão no bairro Santa Efigênia para criar um local para a produção de arte e oficinas aberto à população; no mesmo ano, em protesto contra a poda das árvores que fazem parte do cenário belo-horizontino, como por exemplo, aquelas localizadas na avenida Barbacena, praça Boa Viagem, avenida Bernardo Monteiro e região hospitalar, um grupo se uniu no movimento Fica Fícus.⁴⁰ Podemos citar ainda, nesse ano de 2013, o movimento Lagoinha Viva,⁴¹ organizado em torno da revitalização urbanística e cultural do bairro Lagoinha (CAMPBELL, 2015, SILVA, 2014).

Outros dois movimentos importantes que surgiram na cidade são aqueles que incentivam o uso da bicicleta como meio de transporte alternativo e o carnaval de rua. Esses dois movimentos têm se mostrado potentes pelo poder de mobilização e adesão dos habitantes da cidade.

Entre as iniciativas em torno do ciclismo, a Bicletada⁴² reúne grupos de pessoas para pedalar e ocupar o seu espaço na cidade. Essa prática, além de proporcionar uma consciência crítica do espaço, contribui para a mobilidade urbana, para a qualidade de vida de quem pratica e da cidade. Em 2012 foi criada a Associação dos Ciclistas Urbanos de Belo Horizonte, a BH em Ciclo, que como associação sem fins lucrativos, composta por cidadãos adeptos do uso da bicicleta, busca promover e articular os interesses dos ciclistas e do poder público para fomentar o uso seguro desse meio alternativo de transporte.

³⁹ Mais informações sobre o Espaço Comum Luiz Estrela estão disponíveis em: <<http://nossacausa.com/espaco-comum-luiz-estrela/>> e <<https://www.facebook.com/espacoluizestrela>>. Acesso em: 27 maio 2016.

⁴⁰ Mais informações sobre o movimento Fica Fícus estão disponíveis em <<http://ficaficus.concatena.org/>>. Último acesso em: 27 maio 2016.

⁴¹ Informações sobre o movimento Lagoinha Viva estão disponíveis em: <<https://www.facebook.com/Movimento-Lagoinha-Viva>>. Último acesso em: 27 maio 2016.

⁴² Mais informações sobre as Bicletadas estão disponíveis em <<http://bicicletada.org/Belo+Horizonte>>. Acesso em: 27 maio 2016.

De maneira tímida, em 2009 três pequenos blocos, como que num ato de resistência diante do marasmo que invadia Belo Horizonte no período carnavalesco, saíram pelas ruas da cidade. Em sete anos, mais de duzentos blocos conduziram o acesso a lugares inimagináveis, o encontro com o diverso, a troca sem medo, a convivência com a alteridade, enfim, uma nova experiência urbana. Para uma cidade que, em 1939, segundo Chacham (1996), pretendia vender um carnaval bonito e ordenado como atrativo turístico, hoje se surpreende com o resultado de um evento organizado de maneira horizontal e sem líderes. De forma meio anárquica, usando as palavras de Andrés (2014, p.84), a festa, hoje, funciona como um “dispositivo caminhante de encontros”. O autor acredita que “a vivência da cidade e o contato com a alteridade pelo Carnaval transformam também nossas relações cotidianas, nossas práticas no espaço, nosso medo e nosso afeto pelos outros”.

Essas são apenas algumas de muitas iniciativas que têm surgido em Belo Horizonte e que demonstram um desejo latente de mudança e da formação de uma cidade melhor para se viver. Assim, coletiva e colaborativamente, lutam pela preservação do patrimônio e das poucas áreas verdes que ainda restam na cidade, por mais lugares de convivência e troca de experiências, pela mobilidade urbana, por uma cidade inclusiva e cultural.

Todos esses movimentos urbanos, para Silva (2014), são motivados por sentimentos de pertencimento à cidade, coisa que, até então, parecia não existir entre os belo-horizontinos, talvez pela construção física da cidade ou pela formação de sua população, conforme vimos anteriormente. Para a autora, a imagem de Belo Horizonte está sendo construída pela participação efetiva de seus habitantes, porém, agora, munidos pelo sentimento de pertencimento, envolvem as pessoas em diversos momentos que induzem a novos modos de perceber e vivenciar a cidade, criando vínculos afetivos.

Entendemos que são as experiências conduzidas pelos cidadãos belo-horizontinos que serão capazes de despertar um olhar criativo para a capital e uma consciência acerca da responsabilidade de cada indivíduo no cuidado com a cidade. Estes são fatores necessários, de acordo com Federizzi (2014), para uma mudança efetiva da realidade urbana. Além disso, acreditamos também que, por meio dessas iniciativas urbanas, a percepção de bem-estar torna-se ligada à convivência, o que,

segundo Manzini (2008) viabiliza a restauração da qualidade de vida e consequente formação de um novo tecido social.

Algumas dessas iniciativas utilizam, como tática de uso da cidade, as intervenções urbanas de caráter efêmero. Já que Federizzi identifica que ações desse tipo possuem um maior potencial de engajamento, e Manzini (2008) sugere a redescoberta do valor dos bens comuns e do tempo lento e contemplativo como gatilhos úteis para o estabelecimento de um bem-estar ligado à convivência, optamos por apresentar, a seguir, iniciativas que atuam na capital mineira orientadas nesses sentidos. Essas práticas, conforme vimos anteriormente, podem ser consideradas como referência para a atuação do designer como agente de transformação social.

Dessa forma, selecionamos algumas ações do Poro que têm como proposta despertar um olhar sensível e crítico para a cidade e podem contribuir para a valorização dos bens comuns e outras que se inserem na cidade apresentando questionamentos em torno da questão do uso do tempo, úteis para a restauração do tempo lento e contemplativo. A maneira como interferem na cidade, bem como as características dos elementos utilizados pela dupla de artistas, contribui para que as ações sejam interpretadas, ressignificadas e replicadas por outros cidadãos.

4.2 Poro

Formado em 2002, em Belo Horizonte, por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada, o Poro realizou diversas intervenções e participou de eventos, exposições e debates em várias cidades do Brasil e do exterior. Valendo-se de métodos de execução variados, utilizam a cidade e seus elementos como suporte e motivo de suas ações, provocando rupturas no cotidiano apressado das pessoas. A dupla possui um papel significativo dentro do contexto artístico e acadêmico, motivo pelo qual foi escolhido como objeto de análise nesta etapa da pesquisa. Além das ações no espaço urbano, os artistas possuem diversas publicações, entre elas o livro *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*, publicado em 2011, e *Arte para uma cidade*

sensível, de 2015. Em 2013 lançaram um manifesto⁴³ reivindicando uma “cidade lúdica e coletiva, por uma arte pública, crítica e poética.” Dessa forma, o Poro interfere nas cidades e influencia outras ações, materializando o que reivindica em seu manifesto.

4.2.1 Poro para a valorização dos bens comuns

Para sensibilizar o olhar e os sentidos a fim de que as pessoas percebam os elementos inusitados e vivenciem os espaços de maneira crítica e poética, o Poro espalhou pequenas sutilezas pela cidade, de maneira quase imperceptível. Os artistas acreditam que:

Precisamos aprender a ver, imaginar. Ocupar de modo poético e inventivo o imaginário urbano. Construir outras possibilidades por meio da imaginação. Criar novas maneiras de pensar as cidades e agir em seus espaços. Trazer o campo simbólico e imaginário para o real. Precisamos criar lugares para o sonho (PORO, 2013, p. 87).

Dessa forma, tiras de papel arremessadas de partes altas da cidade contra o vento (*Desenhando no vento*, 2005); letras vinílicas coladas como se estivessem saindo dos escoadouros de muros e calçadas (*Enxurrada de letras*, 2004); e folhas secas pintadas de dourado e inseridas novamente nos troncos das árvores (*Folha de ouro*, 2002) foram ações que aconteceram na cidade e estão representadas na figura 7.

Figura 7: Pequenas sutilezas



Fonte: < <http://poro.redezero.org/intervencao/>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

⁴³ O Manifesto do Grupo Poro foi publicado originalmente na *Revista UFMG* volume 20.1, em 2013, e está disponível em: <http://poro.redezero.org/publicacoes/manifesto>. Acesso em: 15 jul. 2015.

Com a mesma intenção de despertar outro olhar para a cidade, em 2009 a dupla lançou imagens de um pássaro impresso em papel, do último andar de um prédio, localizado no principal cruzamento da região central da cidade de Belo Horizonte. Intitulado *Olhe para o céu*, o trabalho, representado pela figura 8, provocou a ocupação momentânea e colorida do céu, desviando o olhar das pessoas para cima.

Figura 8: *Olhe para o céu*, 2009.



Fonte: < <http://poro.redezero.org/intervencao/>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

Nesse mesmo ano de 2009, com o trabalho *Faixas de anti-sinalização*, representado pela figura 9, os artistas distribuíram faixas pelas ruas de Belo Horizonte, contribuindo para a pedagogia da cidade, convidando o espectador a vivenciar a cidade de outra maneira e questionando o uso abusivo do espaço público pela publicidade.

Figura 9: *Faixas de anti-sinalização*, 2009



Fonte: < <http://poro.redezero.org/intervencao/>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

Em outras edições dessa intervenção os artistas estenderam faixas nos sinais de trânsito com as frases: “Viva a borda, desbloqueie o centro”; ou: “Na superfície da cidade, tudo é propaganda na linha dos meus olhos”. Campbell e Terça-Nada (2013) sugerem que as cidades devem incluir as periferias, proporcionar modos de locomoção

que garantam o direito à circulação de todas as pessoas. Além disso, acreditam que os desejos produzidos pela publicidade são valores que não correspondem às reais necessidades do cidadão. Para a dupla,

A arte pode criar um contraponto às imagens estereotipadas da publicidade – que geram valores e uma estética baseada no consumo. Múltiplas vozes, múltiplas formas de dizer. Para pensamentos múltiplos. Para uma cidade múltipla e voltada para o coletivo (PORO, 2013, p.84).

As sutilezas no espaço atuam de forma poética, sensibilizam o olhar e despertam uma maneira lúdica de ver e viver a cidade. As faixas antissinalização evidenciam o equívoco dos valores sugeridos pela publicidade que transformam a cidade em mercadoria e intensificam a percepção de bem-estar como vinculado ao consumo. Além disso, ao nos convidarem a atravessar as aparências, essas faixas apontam para a forma como nos relacionamos nos espaços públicos. Ao agir criticamente, por meio dessas intervenções, o Poro instiga a percepção crítica do cidadão acerca do valor dos bens comuns e contribui para o estabelecimento de novas expectativas relacionadas à percepção de bem-estar.

4.2.2. Poro para um tempo lento e contemplativo

A obra *Faixas anti-sinalização*, de 2009, originou uma série de outras ações intituladas *Perca tempo* (2010), que suscitaram diálogos interessantes sobre o uso do tempo nas grandes cidades, em que o ritmo frenético e a pressa são tidos como uma necessidade do viver contemporâneo. Para os artistas:

O tempo é o nosso bem mais precioso, não seremos livres enquanto não controlarmos o nosso próprio tempo. Parece que vivemos em um futuro constante, sem passado e sem presente. A pressa gera uma verdadeira epidemia de ansiedade. (PORO, 2013, p. 82).

Assim, os integrantes do Poro abriam uma faixa com a inscrição “Perca tempo” em alguns cruzamentos da cidade, enquanto o sinal de trânsito estava fechado. Ao mesmo tempo, panfletos com a mesma inscrição eram distribuídos para quem transitava pelo local, e outros, intitulados “10 maneiras incríveis de perder tempo”, disponibilizados em uma banca de informações próxima ao local da intervenção. Essa série de ações, representadas na figura 10, demonstra a inquietação dos artistas diante da

exaltação da instantaneidade em todos os aspectos da vida e da reprodução desse ideal na formação das cidades. Para eles, “as cidades em geral não possuem espaço para o ócio, a contemplação, a perda de tempo. Os espaços urbanos são quase sempre lugares de pressa, onde o tempo ‘precisa estar otimizado’” (PORO, 2013, p. 82).

Figura 10: *Perca tempo*, 2010



Fonte: < <http://poro.redezero.org/intervencao/>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

Essas intervenções que incentivam novas formas de uso do tempo abrem possibilidades de percepções sutis e necessárias para compreender o valor dos bens comuns, dos encontros e da convivência. Carolina Junqueira, no texto intitulado “Entre coisas e afetos: imagem, palavra, objeto”,⁴⁴ fala-nos sobre as coisas simples do cotidiano que se dispõem diante de nossos olhos de forma afetuosa e que necessitam de um olhar atento para que possamos perceber a poesia que nelas existe. Para a autora, é necessário um tempo “para que o afeto teça uma linha imaginária entre os olhos e as coisas,” e, “num mundo repleto de coisas, objetos, imagens, textos, é pouco o que nos devolve o olhar, o que nos tira do lugar comum e nos permite o encontro.” Acreditamos que as ações do Poro são algumas dessas poucas coisas que, ao nos devolverem o olhar, ao nos tirarem do lugar comum e nos permitirem o encontro, fomentam a criação de uma cidade lúdica e coletiva e a restauração do tempo lento e contemplativo.

Além disso, a maneira como os artistas se articulam e realizam suas obras contribuem para o desencadeamento de outras intervenções urbanas. A utilização de

⁴⁴ Texto inédito, disponibilizado pelo professor Dr. Sérgio Antônio Silva na disciplina A Linguagem dos Objetos, oferecida ao curso de Pós-Graduação em Design da UEMG, no segundo semestre de 2015.

métodos de execução de baixo custo nas ações garante maior autonomia e liberdade para interferir no espaço público. Outro caráter interessante é a forma como o trabalho é difundido e compartilhado com outras pessoas: algumas peças utilizadas pelos artistas, para execução das intervenções, são disponibilizadas no *site* da dupla e as ações, por serem efêmeras, são registradas em fotografia ou vídeo.

Campbell (2013) acredita que a potência do trabalho está no fato de ser efêmero, de não permanecer na cidade. Dessa forma, existe enquanto ação e deixa de ser um objeto, passando a ser uma sensação. Podemos dizer, portanto, que é através da sensação, da experiência proporcionada pela intervenção que o público pode recriar suas relações cotidianas.

O impacto da intervenção acontece em momentos diferentes, como conta Marcelo Terça-Nada (2013), em um documentário.⁴⁵ O primeiro momento é aquele em que a intervenção acontece e é realizada pelos artistas e quem estiver presente irá perceber e vivenciar a experiência. O segundo permite que outras pessoas se apropriem das peças disponibilizadas no *site* e façam parte da ação, interpretando e criando outras relações e percepções acerca do uso desses elementos, que podem ser utilizados em qualquer lugar. Nesse momento, a dupla sugere que essas apropriações sejam registradas e enviadas para ela. Por fim, o registro do trabalho e sua divulgação potencializa o impacto da ação, proporcionando o acesso a um número maior de pessoas, que irão interpretá-la de maneiras diferentes.

Desse modo, o Poro demonstra sua responsabilidade social e ativa o espectador por meio da divulgação e compartilhamento de suas táticas de uso da cidade, conscientizando, educando e mobilizando os cidadãos. Retomando a citação de Chaia (2008, p.11), temos então “a metáfora do artista como gatilho de futuros desdobramentos sociais.”

É nesse contexto que presenciamos a apropriação dessas práticas por cidadãos contemporâneos, nas primeiras décadas do século XXI. Reconhecendo a existência de situações problemáticas nas cidades em que vivem, diversos coletivos, formados por

⁴⁵ Documentário *Poros – intervenções urbanas e ações efêmeras*. Disponível em: <<http://poro.redezero.org/video/documentario>>. Acesso em: 19 jul. 2015.

cidadãos artistas e “não artistas”, promovem ações criativas, de forma espontânea, rompendo os padrões consolidados de uso da cidade.

Esse tipo de prática vai além do rompimento da lógica de um circuito institucionalizado que legitima o que é arte e pode responder a situações diversas na cidade, nem sempre sendo percebido pelas pessoas como “arte”. Mas como diz Mesquita (2008, p. 244), “isso não importa. A questão está em saber como estas iniciativas convidam o público a recriar suas relações cotidianas.” Para o autor,

Intervenções urbanas são a metáfora da experiência extraordinária do cotidiano. Paisagens e derivas, protestos políticos e ações lúdico-construtivas restauram a noção de “cidade subjetiva” e de seus devires singulares e coletivos. Assimilam o valor de uso do espaço físico e social. Arte a serviço do urbano, observa Henri Lefebvre, não significa enfeitar a cidade com objetos de arte, mas reconsiderar suas inscrições práticas como apropriações livres. “*Deixando a representação, o ornamento, a decoração, a arte pode se tornar práxis e poiesis em uma escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte*”⁴⁶ (MESQUITA, 2008, p. 247).

Assim, principalmente a partir de 2010, diversas iniciativas conduzidas por moradores belo-horizontinos têm se proliferado no espaço urbano. Valendo-se de técnicas similares àquelas utilizadas pelo Poro, cidadãos se apropriam da cidade por meio de ações singelas e poéticas, incentivando outros habitantes a vivenciarem os lugares públicos de maneira lúdica e participativa para a valorização dos bens-comuns e restauração do tempo lento e contemplativo.

4.3 Juntos para a valorização dos bens comuns

O Mulambo Coletivo, idealizado por Antônio Horta, é formado por artistas e poetas e atua em Belo Horizonte desde o final de 2013. Ocupando os espaços públicos como forma de expressão política e artística, o coletivo executa intervenções urbanas de forma espontânea utilizando técnicas como *graffiti*, *stencil* e *stickers*. Na *fanpage*⁴⁷ do coletivo os integrantes explicam que:

O conceito que nos norteia é o de guerrilha, ataque ou terrorismo poético e buscamos propor uma reflexão sobre as muitas possibilidades de utilização do espaço público a partir de intervenções artísticas. A arte urbana feita sem encomenda

⁴⁶ LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991. p. 134-135.

⁴⁷ Mulambo Coletivo. Disponível em: <<https://www.facebook.com/mulambocoletivo>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

proporciona maior liberdade artística e leva arte e poesia gratuitamente aos que passam pelas ruas em seus caminhos de todo dia (MULAMBO COLETIVO, 2014).

Em uma reportagem⁴⁸ publicada em junho de 2015 no *site* Uai, o idealizador do coletivo diz que a intenção das ações é despertar outro olhar para os espaços da cidade e incitar à reflexão. Assim, frases como “Menos delete, mais deleite”; “Você praça, acho graça. Você prédio, acho tédio” e “O consumo te consome”, são escritas nos muros da capital mineira, como mostra a figura 11. Na *fanpage* do grupo, as imagens são registradas sob o título *Atentados poéticos*.

Figura 11: *Atentados poéticos* 1



Fonte: <<https://www.facebook.com/mulambocoletivo/>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Para os artistas, é importante voltar o olhar para a delicadeza, a beleza e a simplicidade. Por meio de poemas de autores conhecidos como, por exemplo, “Eu não tenho paredes, só tenho horizontes”, de Mario Quintana, e frases do próprio coletivo, como “Ir por onde flor” e “O poema está nos olhos de quem lê”, representadas na figura 12, os integrantes do coletivo demonstram o carinho que sentem por Belo Horizonte.

⁴⁸ Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/06/16/noticias-musica,168712/coletivo-mulambo-pinta-versos-de-fernando-brant-em-bh.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Figura 12: *Atentados poéticos 2*

Fonte: <<https://www.facebook.com/mulambocoletivo/>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Outras ações que nos chamam a atenção são aquelas reunidas sob o título *Estamparia urbana*, entre elas, a intervenção de 2015 no Parque Municipal Jacques Cousteau, em que os artistas estamparam imagens de azulejos pela cidade por meio da técnica de *stencil*, além de outros motivos gráficos, conforme figura 13.

Figura 13: *Estamparia urbana*

Fonte: <https://www.facebook.com/mulambocoletivo/photos>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Em reportagem ao jornal *Hoje em Dia*, em setembro de 2014,⁴⁹ Horta relata que a receptividade das atividades sempre foi positiva e demonstra surpresa quando diz que

⁴⁹ Disponível em: <<http://hojeemdia.com.br/almanaque/coletivo-mulambo-espalha-versos-pelas-ruas-da-capital-mineira-1.275889>>. Acesso em: 9 ago. 2016.

algumas pessoas perguntam se as ações são remuneradas. Para o artista, os cidadãos são responsáveis por cuidar dos lugares da cidade e contribuir, assim, para uma melhor qualidade de vida. É com essa consciência que define, junto aos outros integrantes do coletivo, onde vão intervir, sempre dando prioridade aos lugares descuidados e abandonados. Desse modo, pretendem fazer com que outros indivíduos percebam que é possível usar o bem comum como suporte para a formação de um imaginário urbano coletivo e renovado. Para Horta,

O coração da cidade reside, se encontra, no espaço público. A cidade nasce da articulação e da interação dos cidadãos, e é no espaço público onde principalmente se dá essa atividade fundamental. Por isso, espaço público não só é espaço tangível, palpável, a praça, o parque, a rua e a avenida. É tudo aquilo que construímos de maneira coletiva na cidade e que dá significado à nossa vida como cidadãos (HORTA, 2014).

Dentro da mesma perspectiva de contribuir para a valorização dos bens comuns e de encontrar uma solução para questões que incomodam na cidade, um grupo de três amigas se uniu no coletivo Gentileza. Sob o lema: “A mudança que a gente deseja pro mundo começa com as microrrevoluções nossas de cada dia,”⁵⁰ o grupo realizou diversas intervenções na cidade de Belo Horizonte.

Uma das coisas que mais incomoda o coletivo é a falta de cuidado com a cidade e com o outro. Para as integrantes do grupo, com a correria do dia a dia, as pessoas estão cada vez mais individualistas. Assim, movidas pela vontade de construir um mundo onde a convivência entre os indivíduos seja saudável e as pessoas se preocupem com a manutenção do lugar em que vivem, as amigas optaram por realizar intervenções urbanas, divulgar informações e projetos que inspirem as pessoas. Como agente impulsionador desse processo, o coletivo escolheu a “gentileza”.

A primeira ação, denominada *Trocam-se mudas por sonhos*, foi realizada em maio de 2013, durante a Primeira Feira Grátis da Gratidão, um evento que tem por objetivo a troca de objetos. Ao invés de trocar objetos, a proposta do coletivo foi trocar mudas de plantas por sonhos por uma Belo Horizonte melhor. Para ganhar uma muda, os participantes deveriam compartilhar o que gostariam de ver na cidade. O intuito era fazer com que as pessoas refletissem sobre a cidade em que elas gostariam de morar. As

⁵⁰ Disponível no site do Coletivo Gentileza: <<http://coletivogentileza.wordpress.com>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

mudas foram distribuídas em duas horas e as histórias contadas surpreenderam o grupo. Em uma reportagem publicada em setembro de 2014, na revista *Veja BH*,⁵¹ Gabriela Reis, uma das integrantes do grupo, conta que escutou “coisas maravilhosas de pessoas muito cultas e também de moradores de rua.” Os sonhos compartilhados nessa ação foram disponibilizados na *fanpage* do grupo sob o título “Fragmentos de um sonho coletivo”. Alguns desses sonhos foram escolhidos para serem interpretados e ilustrados por designers. As ilustrações dos sonhos compartilhados foram transformadas em *wallpapers*, fundo de tela de computador, *tablet*, celular e disponibilizadas, gratuitamente, na *fanpage* do grupo em um álbum para baixar, denominado Gentileza. A figura 14 representa a ação *Trocam-se mudas por sonhos* e uma das ilustrações compartilhadas pelo coletivo.

Figura 14: *Trocam-se mudas por sonhos*



Fonte: <<https://www.facebook.com/ColetivoGentileza>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

Em junho de 2013, na segunda edição da Feira Grátis da Gratidão, o coletivo realizou a intervenção *Frutificando gentileza*. Nessa ação, o grupo ofereceu frutas para as pessoas que transitavam pelo local e, em troca, os cidadãos devolveram as sementes com uma mensagem escrita sobre o que se poderia fazer para semear um mundo melhor.

⁵¹ Reportagem disponível em: <<http://vejabh.abril.com.br/edicoes/belo-horizontino-nota-dez-797995.shtml>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

Em janeiro de 2014, as sementes coletadas na ação *Frutificando gentileza* foram envolvidas em argila e compostos orgânicos apropriados para a germinação e distribuídas através da ação *Bombas de sementes* (figura 15), realizada no evento Museu do Instante,⁵² promovido pela DOBRA Oficina de Arquitetura,⁵³ na Praça da Liberdade.

Figura 15: *Bombas de sementes*



Fonte: <<https://www.facebook.com/ColetivoGentileza>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

As intervenções do coletivo Gentileza promovem momentos de convivência saudável e harmoniosa em Belo Horizonte e despertam a reflexão sobre o cuidado com o outro e com a cidade, mobilizando as pessoas para fazer algo que transforme de forma qualitativa a vida nas grandes cidades. Na mesma reportagem, Gabriela diz que o trabalho do grupo é a “gentileza pela gentileza”. Ela acredita, como as outras integrantes do coletivo, que “o poder de transformação está em cada um de nós.”

⁵² O Museu do Instante foi uma intervenção cultural na Praça da Liberdade que buscou desconstruir a ideia do museu tradicional para reconstruí-lo na escala urbana. Disponível em: <<http://www.dobraoficina.com/projetos/museudoinstante>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

⁵³ Grupo de arquitetos e urbanistas formados pela UFMG. Disponível em: <<http://www.dobraoficina.com>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

4.3.1 Juntos por um tempo lento e contemplativo

O trajeto do afeto propõe, por meio da inserção e troca de objetos singelos nos grandes centros urbanos, um olhar poético e pausado que permite um instante de troca, respiro e resgate de memórias. Esse projeto teve início em 2010, em Belo Horizonte, com uma instalação constituída por 250 barquinhos de papel feitos por Paloma Parentoni, durante o evento Intromissões Poéticas, idealizado por Wilson de Avellar.

A percepção do potencial estético e interativo desses simples artefatos contribuiu para a viabilização do *Trajeto*. Assim, o barquinho de papel tornou-se um dispositivo de afeto em trânsito que navega por diferentes localidades, permitindo a troca de experiências entre artistas e moradores das cidades. Na página⁵⁴ de divulgação do projeto a artista diz que:

A instalação é capaz despertar no público uma mistura de sentimentos que passam pelas mais variadas lembranças e sentimentos ligados às delicadezas do passado. A intervenção é capaz de quebrar a rotina dos grandes centros urbanos onde as pessoas se preocupam com as obrigações cotidianas, mas, na maioria das vezes, se esquecem do outro, da colaboratividade, não param para sentir o bater do seu próprio coração e acabam por se perder de coisas simples como a troca do olhar, o abraço, a conversa, o aperto de mão, olhar para o céu, dar um sorriso e tantas outras forma de demonstrar afeto ao outro ou a si mesmo ao se dar o direito de um minuto de pausa e compartilhamento (PARENTONI, 2010).

Dessa forma, Paloma Parentoni, com uma cesta cheia de barquinhos coloridos, transita pelas cidades, compartilhando esses objetos com as pessoas que por ela passam e com a cidade, pendurando alguns em mobiliários urbanos ou simplesmente deixando em locais estratégicos como lagos, fontes e muros. As imagens⁵⁵ representadas pela figura 16 são da intervenção realizada em setembro de 2013, na Praça Afonso Arinos, durante a Primeira Virada Cultural de Belo Horizonte.

⁵⁴ Disponível em: <<http://otrajetodoafeto.blogspot.com.br/p/release-e-contato.html>>. Acesso em: 9 ago. 2016.

⁵⁵ As imagens são de autoria de Maria Objetiva, e seu trabalho está disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/mariaobjetiva/>>. Conforme indicado em <<https://www.facebook.com/otrajetodoafeto/photos>>. Acesso em: 10 fev.2016.

Figura 16: *O trajeto do afeto* – Virada Cultural 2013



Fonte: <<https://www.facebook.com/otrajetoaofeto>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Em junho de 2014, a artista participou do Festival Arte Solo, e munida de seus barquinhos afetuosos realizou a intervenção durante o evento, compartilhando os seus artefatos e interagindo com o público, conforme vemos na figura 17.

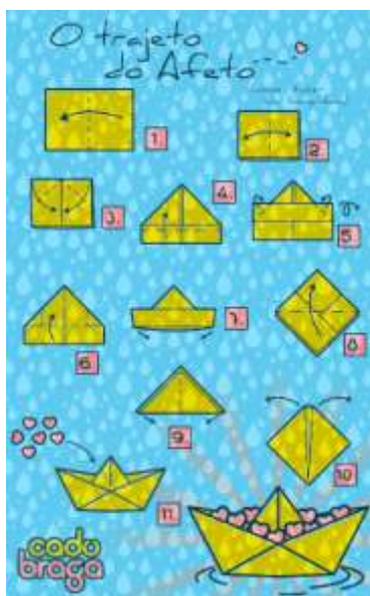
Figura 17: *O trajeto do afeto* – Festival Arte Solo



Fonte: <<https://www.facebook.com/otrajetoaofeto/photos>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

A artista potencializa suas intervenções ao convidar outros cidadãos a participarem da ação, compartilhando, por meio de um vídeo e imagens, instruções para a confecção dos barquinhos de papel (figura 18). As ações que acontecem também em outras capitais, sem a presença da artista, são documentadas em vídeo e foto e enviadas para compartilhamento na página do projeto.

Figura 18: Como fazer um barquinho



Fonte: <<http://otrajetodoafeto.blogspot.com.br/p/para-participar.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Para Parentoni, o barquinho de papel representa um objeto de nostalgia dos tempos de criança, capaz de proporcionar experiências afetivas. *O trajeto do afeto* já navegou por Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e também por outras cidades do Brasil e do mundo e surpreendeu a artista, que não esperava tamanha adesão quando criou a intervenção. Por ter um caráter colaborativo e em rede, as ações continuam a se espalhar pelas cidades e podem ser acompanhadas pelo *site* do projeto.

A falta de tempo para a descontração, para a gentileza e para olhar o outro foi o que motivou os amigos Arthur Sant’Ana e Julia Fontes a fundarem o movimento Desestressa BH, em 2011. Para os amigos, o ritmo agitado das nossas vidas tem contribuído para a intolerância e também para a falta de cuidado com a cidade e seus moradores. Assim, com pequenas atitudes, eles despertam sorrisos e tornam o dia de quem os encontra mais alegre.

As ações começaram quando a dupla decidiu cantar e tocar nos ônibus de Belo Horizonte em horários de trânsito intenso. Enquanto Arthur tocava músicas em seu violão, Julia distribuía o seu “Manifesto do amor” (figura 19). Nesse documento, a dupla incentivava atitudes simples, que podem contribuir para uma melhora do cotidiano de quem vive nos grandes centros urbanos.

Figura 19: “Manifesto do amor”



Fonte: <<http://desestressabh.blogspot.com.br/p/manifesto-ao-amor.html>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Em uma reportagem⁵⁶ veiculada em março de 2014, Sant’Ana conta que muitos no ônibus pensam que o que a dupla quer com a música é dinheiro, então explicam que é apenas uma intervenção, um presente para a cidade. Aos poucos, as ações foram ganhando repercussão e novos integrantes passaram a fazer parte desse movimento, que começou a realizar outras atividades na capital.

Além de Arthur e Júlia, o Desestressa BH conta com alguns “conselheiros”, no total, vinte voluntários que auxiliam na condução das intervenções. O coletivo realiza também o Piquenique do Amor, um evento aberto e gratuito que promove o encontro de diferentes pessoas no Parque das Mangabeiras. O último piquenique, realizado em março de 2015, atraiu mais de mil e duzentos moradores da capital, que puderam usufruir de músicas, atrações circenses e atividades recreativas. Esses eventos são divulgados na página do coletivo por meio de panfletos virtuais, conforme figura 20.

⁵⁶ Disponível em: <<http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/coletivo-quer-mudar-cotidiano-gestos-gentileza-veja-bh-777293.shtml>>. Acesso 16 mar.2016.

Figura 20: Piquenique do Amor



Fonte: <<https://www.facebook.com/DesestressaBH/photos>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Outra ação interessante realizada pelo Desestressa BH aconteceu em dezembro de 2012, sob o título *Presenteie um Desconhecido*. O coletivo realizou uma campanha em sua *fanpage* convocando os moradores da capital a comprar, fazer ou compartilhar algo significativo com desconhecidos no centro da cidade. O panfleto utilizado para a divulgação da ação está representado na figura 21.

Figura 21: Presenteie um Desconhecido



Fonte: <<https://www.facebook.com/DesestressaBH/photos>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Assim, em 22 de dezembro, todos se reuniram na praça Sete de Setembro e, mediante um sinal, começaram a distribuir seus presentes para pessoas que por ali passavam, desejando um feliz Natal.

Essas são apenas algumas das ações realizadas pelo coletivo. Sempre conduzido pela ideia de promover rupturas na vida estressada dos cidadãos, o movimento Desestressa BH tem atuado não somente nos espaços físicos da cidade, como também nas redes sociais, por meio de panfletos digitais compartilhados semanalmente (figura 22).

Figura 22: Mensagens



Fonte: <<https://www.facebook.com/DesestressaBH>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

As ações conduzidas pelo Mulambo Coletivo, o Coletivo Gentileza, *O trajeto do Afeto* e o Desestressa BH apresentam características similares às intervenções realizadas pelo Poro, tanto pelas técnicas utilizadas, que são de baixo custo de execução, como pela maneira com que se apropriam da cidade e, ainda, pela forma como incentivam outros moradores a interferirem na capital. O Mulambo Coletivo, ao falar sobre a criação de outro imaginário por meio de suas poesias e grafismos impressos na cidade; o coletivo Gentileza, ao incentivar sonhos de uma Belo Horizonte melhor em encontros que promovem a convivência e também por meio de ações nas redes sociais; *O trajeto do afeto*, com seus gestos singelos que navegam pelas cidades provocando rupturas no cotidiano das pessoas; e o Desestressa BH, com suas ações que incentivam um movimento contrário ao ritmo frenético, por meio de eventos e intervenções que permitem a pausa, a troca e a real vivência nos espaços públicos. Todas essas práticas são resultados de iniciativas anteriores que, de certa maneira, funcionaram como

gatilhos das ações participativas e conscientes que têm se proliferado nos últimos tempos.

Marquez e Cançado (2011), ao falarem sobre duas obras específicas do Poro, *Azulejos de papel* (2007-2011) e *Interruptores para poste de luz* (2005), representadas pela figura 23, na página seguinte, enfatizam a funcionalidade dessas ações como projetos. Para os autores, essas intervenções são:

Projetos de rua de bairro, de cidade; projetos urbanísticos sob a forma de *stickers* e estamparia. Projetos de relações possíveis entre nós mesmos e entre nós e as coisas enigmáticas que criamos, usamos e destruímos cotidianamente. Projetos nos quais o urbano, de repente, aparece menos abstrato, mais doméstico, mais perto de nós. Projetos nos quais a urbanidade se confunde com a habitabilidade. Projetos à espera de serem realizados por qualquer pessoa (MARQUEZ; CANÇADO, 2011, p. 176).

Figura 23: Azulejos e interruptores do Poro



Fonte: <<http://poro.redezero.org>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

Para os autores, as ações do Poro apresentam novas formas de leitura e percepção do cotidiano urbano e partem de um “projeto indisciplinar e solidário em possibilidades de vida simples, óbvias, coletivas, transformadoras, disponíveis ali na esquina.” Compreendidas dessa forma, as intervenções promovidas pelos artistas servem como “catálogos de potenciais usos das coisas e relações entre as pessoas” e intensificam a importância da prática de intervir no urbano (MARQUEZ; CANÇADO, 2011 p. 177).

Percebemos, assim que esses “catálogos de potenciais usos das coisas e relações entre as pessoas” têm sido usados de diferentes maneiras, por cidadãos contemporâneos que se mostram conscientes de suas responsabilidades no que se refere à concepção de uma nova realidade urbana.

A prática de intervenção urbana representa, de certa forma, a construção da sociedade como obra e não como produto, como acreditava a sociedade moderna. Além disso, confirma a tese de Lefebvre (2001, p. 109) de que cabe aos interessados “criar com a nova cidade a nova vida na cidade.” Desse modo:

Nem o arquiteto, nem o urbanista, nem o sociólogo, nem o economista, nem o filósofo ou o político podem tirar do nada, por decreto, novas formas de relações. Se é necessário ser exato, o arquiteto, não mais do que o sociólogo, não tem os poderes de um taumaturgo. Nem um, nem outro cria as relações sociais (LEFEBVRE, 2001, p. 109).

Para o autor, esses profissionais, e a eles acrescentamos os designers, auxiliam a potencializar e materializar determinadas tendências de modos de vida. É somente, portanto, o vivenciar de novas formas de vida na cidade que tem o poder de mudar a realidade urbana.

É dessa forma que defendemos as intervenções urbanas como referências úteis para a atuação do designer contemporâneo. Ao propor situações que incentivem necessidades específicas, como de “lugares qualificados, lugares de simultaneidade e de encontros, lugares onde a troca não seria tomada pelo valor de troca, pelo comércio e pelo lucro,” e ainda atendam à “necessidade de um tempo desses encontros, dessas trocas”, conforme aponta Lefebvre (2001, p. 106), a prática de intervir no urbano indica possibilidades para o desenvolvimento de projetos para suprir tais necessidades.

Percebemos, por meio das análises anteriores, que, embora tenham sido apresentadas de forma categorizada, é comum a todas as ações o questionamento em torno do uso do tempo. Para se perceber a cidade de outra forma, o valor dos bens-comuns, estabelecer novas relações, desenvolver a alteridade, empatia, preocupação com o outro e com a cidade, é necessário estabelecer uma outra relação com o tempo.

Neste novo milênio, algumas iniciativas que apresentam um caráter especial em relação ao tempo e às formas de vida contemporâneas têm ocupado as grandes metrópoles ao redor do mundo. Valendo-se de técnicas manuais e fios diversos, interferem no espaço urbano vestindo a cidade com tramas coloridas, tecendo novas

relações humanas e estabelecendo enlaces mais firmes na estrutura descosturada da cidade. Em Belo Horizonte, esse tipo de tática de uso da cidade é realizado pelo coletivo Vestíveis Urbanos desde 2013, e será o objeto de estudo que conduzirá esta dissertação a partir de agora.

5 VESTÍVEIS URBANOS

Os que fiam e tecem unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ linhagem dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. [...] Não é por ser-nos úteis LÃ TRAMA CROCHÊ DESENHO LÃ que o burel ou o linho representam uma vitória do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme TAPECEIRA BASTIDOR ROCA LÃ e rigoroso enlace da urdidura, das linhas, enredadas. Assim é que suas expressões mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina, LÃ COSER AGULHA CAPUCHO LÃ floresce o ornamento: no crochê, no tapete, no brocado. Então, é FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodais e carneiros, casulos, campos do linho, novamente surgissem, com lã LÃ TRAMA CASULO CAPUCHO LÃ uma vida menos rebelde, porém mais perdurável.

Osmar Lins

Em Belo Horizonte, árvores e alguns mobiliários urbanos têm sido vestidos com tramas coloridas confeccionadas a partir de técnicas que contrariam o desenvolvimento das formas produtivas que impulsionaram o avanço da industrialização. É dessa forma que o Vestíveis Urbanos interfere na cidade desde 2013.

O intuito do coletivo é possibilitar uma nova relação com o espaço urbano e entre as pessoas nas grandes cidades. Por meio da inserção de módulos tecidos de forma artesanal, o Vestíveis incentiva a reflexão sobre o uso dos lugares públicos, as formas de ocupação desses espaços e o ritmo frenético do viver contemporâneo. Assim, acabam por contribuir também com uma nova experiência estética e sensorial na capital mineira.

Essa maneira de ocupar os espaços faz parte de um movimento mundial conhecido como *Yarn Bombing* – Bombardeio de Fios – um tipo de *graffiti* não permanente que utiliza, ao invés de tintas, fios de espessuras e cores variadas. Outras nomenclaturas como *Knit Graffiti* e *Guerrilla Knitting* também são atribuídas a esse movimento, que tem crescido principalmente a partir de 2005.

Para Moore e Prain (2011), essa prática pode ser compreendida como sendo a fusão entre a instalação, a tapeçaria e a arte de rua e assume diversas formas de acordo

com a intenção de cada artista. Sendo assim, podemos encontrar obras construídas tanto a partir de tramas complexas que vestem grandes monumentos ou estruturas das cidades, quanto um simples retângulo de crochê ou tricô que envolve um poste de luz. A aplicação e escolha das técnicas manuais também variam. Assim, alguns artistas optam por utilizar pontos sofisticados, outros, apenas os básicos. Entre as técnicas, são utilizadas, principalmente, o crochê, o tricô e o bordado.⁵⁷

Os locais escolhidos e objetivos são diversos: algumas tramas são instaladas em lugares de fácil identificação, outras em pontos mais escondidos, e somente aqueles que possuem um olhar perspicaz serão capazes de encontrá-las; algumas ações apresentam propostas divertidas e lúdicas, outras têm uma função mais crítica e engajada. De qualquer forma, é uma prática inusitada e, geralmente, não passa despercebida pelos habitantes dos grandes centros urbanos.

5.1 Bombardeio de Fios

O início do movimento Bombardeio de Fios é atribuído a um ato espontâneo de Magda Sayeg, proprietária de uma loja de roupas em Houston, no Texas. Em 2005, a designer confeccionou um retângulo em tricô, conforme figura 24, na página seguinte, para cobrir a maçaneta da porta de sua loja e, diante da reação de seus clientes, que consideraram a ação como um ato que proporciona a sensação de acolhimento, decidiu expandir a prática para as ruas da cidade (MOORE e PRAIN, 2011).

⁵⁷ O bordado é uma técnica executada sobre tecido ou outro suporte utilizando agulha, linha e bastidores e consiste em ornamentar a superfície escolhida com diferentes fios formando desenhos. O crochê e o tricô são técnicas de entrelaçamento de fios que produzem um trançado semelhante ao de uma malha ou renda. No crochê utiliza-se uma agulha em formato de gancho e o tricô é feito com duas agulhas. Estas técnicas exigem paciência, cuidado e muita dedicação (UDALE, 2009).

Figura 24: Magda Sayeg



Fonte: <<http://www.magdasayeg.com>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

Desse modo, Sayeg fundou o movimento denominado *Knitta Please*, inspirando outros cidadãos a formarem seus coletivos para ocupar os espaços públicos de maneira colorida e acolhedora por meio das técnicas manuais. Assim como em outras iniciativas artísticas, a internet funcionou como um dispositivo fundamental para a divulgação e expansão dessa forma de intervenção urbana, pois possibilitou a troca de informação entre diferentes grupos de pessoas, bem como a conexão de praticantes de diversas cidades ao redor do mundo (FULLER, 2014).

Os bombardeios de fios, promovidos por Magda Sayeg, acontecem de formas variadas e consistem desde o envolvimento de pedras deixadas na Grande Muralha da China ou de parquímetros das ruas de algumas cidades, como vemos na figura 25, até a cobertura de um ônibus no México ou de árvores em um parque em frente ao capitólio de Washington (figura 26). As intervenções de grande porte, geralmente, contam com a participação de voluntários, convocados por meio das mídias digitais, para a confecção e instalação das tramas. Ativadas pelas iniciativas de Sayeg, diversas outras pessoas, em diferentes localidades, começaram a intervir nas ruas e avenidas com fios e tramas multicoloridas (MOORE e PRAIN, 2011).

Figura 25: *Tramas singelas* – Magda Sayeg



Fonte: <<http://www.magdasayeg.com>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

Figura 26: *Tramas complexas* – Magda Sayeg



Fonte: <<http://www.magdasayeg.com>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

Para além de um caráter puramente estético e lúdico, o *Knit Graffiti* possui uma ligação com o Craftivismo, termo cunhado por Betsy Greer em 2003 para representar as iniciativas de caráter ativista que utilizam técnicas artesanais para a execução de atividades artísticas diversas. (FULLER, 2014).

O Craftivismo apresenta certas semelhanças com as expressões ligadas à arte e ativismo, mencionadas anteriormente nesta pesquisa, e que despontaram no início do novo milênio. Entre as principais características, portanto, estão a forma colaborativa e participativa de realização das ações, os questionamentos acerca dos modos de vida atuais e a maneira de divulgação e disseminação das obras. Assim,

Nessas práticas o discurso social, performativo e crítico é fundamental para sua produção e disseminação. Aqui, o artesanato não é simplesmente um desejo lúdico do fazer a mão regional, mas um processo social de empoderamento coletivo, ação, expressão e negociação (CARPENTER, 2010, s.p.).⁵⁸

Assim, além de valorizar o que é feito à mão, o Craftivismo questiona valores e comportamentos contemporâneos que giram em torno do consumo, degradação do meio ambiente, ritmo frenético, entre outros. Desse modo, essa forma de expressão subverte as técnicas tradicionais, antes vistas como prendas domésticas, e estabelece um modelo alternativo de ativismo artístico (CARPENTER, 2010; SCHEUING, 2010).

A junção entre artesanato e ativismo, de acordo com Ele Carpenter (2010), é recorrente nas artes visuais. Para a autora, as obras *A stitch in time*,⁵⁹ de David Medalla, na década de 1960, e *Knitwork*,⁶⁰ de Germaine Koh, de 1992, representadas na figura 27, levantam questionamentos sobre a produção coletiva e experimental e valorizam o processo ao promover a reflexão sobre o ato de fazer. Dessa maneira, os artistas recorrem à cultura artesanal para explorar de forma metafórica e tátil a produção social, situando a prática artística no cotidiano.

⁵⁸ Texto original: “In this practices the social, performative and critical discourse around the work is central to its production and dissemination. Here craft is not simply a luddite desire for the localized handmade, but a social process of collective empowerment, action, expression and negotiation.”

⁵⁹ David Medalla, artista filipino, no final da década de 1960, criou uma série de ações participativas intituladas *Stitch in Time*. A obra consistia na costura de pequenos objetos significativos em um grande tecido, em um espaço público de forma participativa. Ao convidar o público a se envolver na produção da obra, o artista desafiou as noções de hierarquia criativa. Informações disponíveis em <<http://moussmagazine.it/articolo.mm?id=707>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

⁶⁰ A obra *Knitwork* foi uma *performance* iniciada em 1992 pela artista Germaine Koh, que consiste em reutilizar fios de peças prontas, que são desmanchadas pela artista, para a confecção de um único objeto tecido de forma contínua a partir da técnica do tricô. A obra representa a passagem contínua do tempo e o esforço para sua execução. Dessa forma, o trabalho torna-se um monumento aos artefatos da atividade mundana e ao trabalho cotidiano. Informações disponíveis em <<http://www.germainekoh.com>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

Figura 27: *A stitch in time e Knitwork*

Fonte: <<http://mousse magazine.it/articolo.mm?id=707>> e <<http://www.germainekoh.com>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

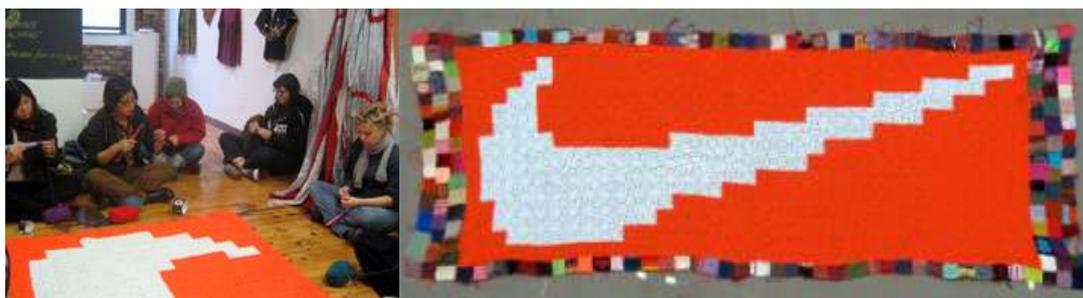
Ainda de acordo com Carpenter (2010), cada geração tem seus artesãos ativistas. E, sendo assim, as iniciativas que surgiram no final da década de 1960 acabaram por impulsionar o surgimento de movimentos adeptos das práticas artesanais, direcionados à arte socialmente engajada, a partir de 1990. Dessa forma, diversas intervenções feitas a partir de técnicas manuais têm se apresentado nas cidades ao redor do mundo como forma de protesto contra atividades diversas. Entre essas atividades estão a degradação do meio ambiente, os sistemas de produção desumanos, o consumo desenfreado, as guerras, a desigualdade social, entre outras.

Assim, entre 2003 e 2008, a artista ativista Cat Mazza⁶¹ promoveu uma campanha contra as condições de trabalho utilizadas pela empresa Nike. Por meio das mídias sociais, a artista convocou artesãos de diversas partes do mundo para produzir módulos de quarenta centímetros de largura e altura, em tricô e crochê. Os quadrados começaram a ser costurados em novembro de 2007, em Istambul. Em 2008, em Nova York, um enorme cobertor com a logomarca da empresa ficou pronto (figura 28). Esse

⁶¹ Cat Mazza, artista ativista de Nova York, desenvolve trabalhos que combinam o artesanato e as mídias digitais estabelecendo um diálogo entre os artigos têxteis e tecnologia. Além disso é idealizadora do coletivo *microrevolt*. Informações disponíveis em: <<http://www.post-craft.net/art.htm>> e <<http://www.microrevolt.org>>. Acesso em: 9 ago. 2016.

trabalho foi exibido em museus e galerias do Canadá, Estados Unidos e Londres. Além disso, os participantes assinaram uma petição reivindicando uma política laboral mais justa para os trabalhadores da empresa.

Figura 28: *Banklet Nike*



Fonte: <<http://www.microrevolt.org>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

De forma semelhante, a artista dinamarquesa Marianne Jorgensen coordenou, em 2006, a produção coletiva de uma capa cor de rosa para cobrir um tanque de guerra denominado M24 Chaffee. A ação foi um protesto contra o envolvimento da Dinamarca na Guerra do Golfo e foi realizada de forma participativa e coletiva. Diversos artesãos da Europa e dos Estados Unidos enviaram para a artista quadrados confeccionados a partir do crochê em diversas tonalidades de rosa que foram costurados para a realização da obra. O *Pink M.24 Chaffe*, representado pela figura 29, na página seguinte, foi exposto no *Copenhagen Contemporary Art Center*, na Dinamarca (MOORE e PRAIN, 2011).

Figura 29: *Pink M. 24 Chaffe*



Fonte: MOORE e PRAIN, 2011.

Agatha Olek é uma artista polonesa, radicada nos Estados Unidos desde 2000, que tem se destacado no meio artístico por suas obras confeccionadas artesanalmente. Seu trabalho envolve intervenções urbanas, instalações, performances, vídeos e esculturas feitas com materiais diversos, além de linha e lã. Embora apresente abordagens diferenciadas para a realização de suas obras, a artista apresenta como fio condutor de seu trabalho o processo da execução da técnica do crochê.

Uma obra que representa a filosofia de Olek é o vídeo *performance* denominado *Working woman in red* (2011),⁶² representado pela figura 30. Em uma sala totalmente coberta com tramas confeccionadas a partir do crochê, a artista tece por seis horas uma única peça ininterruptamente, tecendo e desmanchando o mesmo objeto. Desse modo, a *performance* traz a reflexão sobre a constante destruição e criação de algo novo.

Figura 30: *Working woman in red*



Fonte: <http://oleknyc.com/gallery/video/20993358>. Acesso em: 13 mar. 2016.

A partir dessa reflexão, a artista expande e desenvolve outros trabalhos, alguns mais críticos e engajados, outros mais divertidos e lúdicos. Dessa forma, deixa em evidência o caráter de movimento da sua arte, tal qual a técnica de crochê, em que nada se resolve de imediato e as carreiras são construídas ponto a ponto, tecendo e desmanchando, conforme a intenção de quem está manuseando a agulha.

⁶²Disponível em: < <http://oleknyc.com/gallery/video/20993358>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

Em 2016, Olek, depois de ler um artigo sobre o abuso sexual sofrido por mulheres casadas na Índia, decidiu realizar uma série de trabalhos em solidariedade a essas mulheres e a todas as outras ao redor do mundo. Assim, de maneira solo, se posicionou em frente ao *India Gate*, importante monumento de Nova Dehli, e começou sua *performance*, com os olhos vendados para simbolizar o descaso com a situação das mulheres na Índia. Essa ação está representada na figura 31.

Figura 31: *Women working in pink*, solo



Fonte: <http://oleknyc.com>. Acesso em: 18 abr. 2016.

Posteriormente, juntamente com 25 mulheres, realizou o mesmo trabalho no *Central Park* da cidade. A obra, intitulada *Women working in pink* (figura 32), apresentou como proposta a criação de uma nova consciência em relação aos direitos da mulher e seu papel na sociedade. Por meio do ato de crocheter, a artista buscou demonstrar a capacidade feminina de realizar diversas tarefas e de interminavelmente reinventar-se, conforme descreve em seu site:⁶³

⁶³ Disponível em: < <http://oleknyc.com/current.php/international-womens-day> > Acesso em: 18 abr. 2016.

Nós crochetas para criar os aventais brancos em um ciclo contínuo ao longo de duas horas. A obra de arte foi então destruída, assim como foi criada, e criada a partir de sua destruição em um círculo infinito. Como os castigos perpétuos de *Sisyphus* e *Prometheus*, o trabalho de uma mulher nunca termina (OLEK, 2016).⁶⁴

Figura 32: *Women Working in Pink*



Fonte: < <http://oleknyc.com> >. Acesso em: 18 abr. 2016.

Em 2015, Olek já havia realizado um trabalho na mesma cidade durante o Festival de Arte de Nova Dehli. Com a ajuda da comunidade local, a artista cobriu uma casa de desabrigados com suas tramas coloridas de forma participativa e colaborativa, conforme demonstrado na figura 33. A instalação foi construída a partir de peças confeccionadas anteriormente pela artista e módulos com formatos diversos, feitos com a ajuda de quarenta mulheres de grupos de voluntariado da região. Além disso, a obra teve a contribuição de designers de moda que doaram noventa mil metros de malha para completar a enorme trama.

Figura 33: *St+Art Delhi*



Fonte: <http://oleknyc.com>. Acesso em: 18 abr. 2016.

⁶⁴ Texto original: “We were crocheting by unraveling the white aprons in a continuous loop over the course of two hours. The artwork was thus destroyed as it was created, and created out of its own destruction in an infinite circle. Like the perpetual punishments of Sisyphus and Prometheus, a woman’s work is never finished.” Disponível em: < <http://oleknyc.com/current.php/international-womens-day>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

Essas duas obras são apenas parte de diversos outros trabalhos que acontecem no espaço urbano e viabilizam uma arte pública e crítica. Ao desenvolver seus trabalhos fora dos lugares institucionalizados, a artista possibilita que diversas pessoas tenham contato com a obra e assim despertem um olhar mais atento para questões como causas humanitárias, direito das mulheres, igualdade sexual, liberdade de expressão, limites ambientais, entre outros. Olek, em seu *site*,⁶⁵ diz que sua prática, em geral, envolve destacar objetos do cotidiano por meio de tramas complexas e coloridas em crochê. Além disso, a artista intenciona, com cada etapa do seu trabalho, demonstrar solidariedade com pessoas oprimidas em todo o mundo.

Desse modo, as obras de Olek consistem em vestir monumentos, esculturas, bicicletas, carros, mobiliários diversos, entre outros. As obras apresentadas na figura 34, representam, respectivamente, o *Banco de Jan Karski*, *Obelisco em Hecho em casa 3*⁶⁶ e o *Crocheted Wall St, Bull*.

Figura 34: Tramas Olek



Fonte: <<http://oleknyc.com>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

A primeira obra, o *Banco de Jan Karshi*, foi realizada por meio de um convite do Consulado Geral da República da Polônia, em Nova Iorque, para transformar o monumento. O aceite da artista para a execução do trabalho partiu da necessidade de despertar a curiosidade das pessoas em saber quem foi Karshi e sua importância, entre outras, na divulgação de informações sobre as atrocidades que aconteceram durante a

⁶⁵ Disponível em: <<http://oleknyc.com/home>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

⁶⁶ Obra realizada no festival Hecho em Casa, em Santiago do Chile, disponível em: <<http://www.hechoencasa.cl/festival>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

Segunda Guerra Mundial.⁶⁷ Como membro da resistência Polonesa, Karshi atravessava as linhas inimigas levando informações e mensagens para os aliados.⁶⁸

O *Obelisco em Hecho em Casa 3* foi realizado em um festival de arte urbana em Santiago do Chile, em 2015. Com a intenção de chamar a atenção para os direitos dos homossexuais e para a luta contra a homofobia, Olek crocheteou um obelisco gigante na cidade com uma trama feita com as cores do arco-íris, símbolo do Movimento LGBT.⁶⁹

O *Crocheted Wall St, Bull*, realizado em dezembro de 2010, em Nova York, é um dos trabalhos constantemente referenciado nos meios digitais que tratam sobre arte urbana. A intervenção categorizada no *site* da artista como *Guerrilla*⁷⁰ aconteceu de forma espontânea, sem a permissão das autoridades locais. Desse modo, Olek vestiu a obra *Charging Bull*, de 1989,⁷¹ para homenagear o artista Arturo de Modica, autor da escultura, também realizada sem permissão, em *Wall Street*. Assim como outras intervenções urbanas realizadas dessa forma, a trama não ficou muito tempo no monumento, pois foi retirada por um zelador do parque algumas horas depois.

Esse aspecto de efemeridade da obra é o que mobiliza a artista a intervir nas ruas da cidade. Sendo assim, o que importa é a possibilidade de transformação do trabalho, o seu ciclo de vida e o que acontece com as tramas que, depois de instaladas e após um estado de novidade, deixam de existir rapidamente. Embora muitas vezes as intervenções urbanas de Olek sejam associadas ao movimento Bombardeio de Fios, a artista não considera essa vinculação, conforme declara em uma entrevista ao *New York Times* em 2011: “Eu não bombardeio fios, eu faço arte” (OLEK, 2011).⁷²

⁶⁷ Informações disponíveis em: < <http://oleknyc.com/current.php/jan-karski>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

⁶⁸ Informações disponíveis em: < <http://www.morasha.com.br/holocausto/jan-karski-a-testemunha.html>> Acesso em 18 abr.2016.

⁶⁹ LGBT (ou LGBTTT) é a sigla de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, que consistem em diferentes tipos de orientação sexual. A sigla LGBT também é utilizada como nome de um movimento que luta pelos direitos dos homossexuais e, principalmente, contra a homofobia. Informação disponível em: < <http://www.significados.com.br/lgbt/>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

⁷⁰ Disponível em: <<http://oleknyc.com/gallery/guerilla/12>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

⁷¹ *Charging Bull*, muitas vezes referenciada como *Wall Street Bull* ou o *Bowling Green Bull*, é uma escultura feita em bronze, originalmente uma arte de guerrilha feita por Arturo Di Modica, localizada no *Bowling Green Park* no distrito financeiro de Manhattan, em Nova York. Informações disponíveis em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Charging_Bull>. Acesso em: 18 abr. 2016.

⁷² Texto original: “*I don’t yarn bomb, I make art. If someone calls my bull a yarn bomb, I get really upset. Lots of people have aunts or grandmas who paint. Do you want to see that work in the galleries? No. The street is an extension of the gallery. Not everyone’s work deserves to be in public.*” Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/05/19/fashion/creating-graffiti-with-yarn.html?_r=0>. Acesso em: 18 abr. 2016.

Porém, ainda assim a artista tornou-se referência para os adeptos da prática que tem se espalhado pelo mundo, inclusive pelo Brasil. Em 2012, foram crocheteiras brasileiras que colaboraram com a instalação da artista polonesa exibida no Sesc Interlagos, em São Paulo, entre os dias 19 e 29 de julho, na Mostra Sesc de Artes. Durante as três semanas que antecederam o evento, a artista e as colaboradoras forraram um jacaré gigante, pertencente ao *playground* da unidade por meio da técnica do crochê. A obra coletiva está registrada na figura 35.

Figura 35: Olek na Mostra Sesc de Artes 2012



Fonte: <<http://oleknyc.com>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

Uma das colaboradoras dessa obra, Cristiane Bertoluci, juntamente com Carla Mayumi, criou o coletivo Tricotarde em 2011. Além de promover encontros que reuniam adeptos das técnicas manuais, o coletivo atuou na cidade realizando intervenções urbanas colaborativas com os moradores da cidade de São Paulo. Na figura 36, apresentamos um *flyer* de convocação para uma das ações do grupo.

Figura 36: Tricotarde



Fonte: <<https://nitnit.wordpress.com>> Acesso em 26 nov.2016.

Assim como o Tricotarde, diversas outras iniciativas vinculadas ao Bombardeio de Fios surgiram e desapareceram das ruas e avenidas de grandes cidades brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte, entre outras. Como ação efêmera, esse tipo de intervenção não permanece por muito tempo na cidade. Desse modo, o mapeamento completo desse tipo de prática tornou-se praticamente impossível. Além disso, a maior parte dos coletivos que surgiram nesse período não atua mais no espaço urbano e os registros das ações acabaram se perdendo no fluxo contínuo das mídias digitais.⁷³

Letícia Matos parece ser uma das poucas adeptas dessa forma de intervir ainda atuante em São Paulo. Por meio do projeto *13 pompons*, representado pela figura 37, criado por volta de 2012, Matos espalha suas tramas multicoloridas pelas cidades. Dessa forma, o projeto já esteve, além da capital paulista, em Porto Alegre, Paraty, Goiânia, Praia do Forte, Recife, Olinda, Rio de Janeiro, São José dos Campos, Santo André, Belo Horizonte, Inhotim, Mendoza e Buenos Aires. A intenção da interventora é colorir a cidade e trazer alegria para os transeuntes. Além das intervenções urbanas, Letícia Matos promove oficinas, participa de exposições e desenvolve alguns produtos, sempre por meio da utilização do tricô, crochê e pompons.⁷⁴

Figura 37: *13 Pompons*



Fonte: <<http://cargocollective.com/13pompons/Intervencoes-Urbanas>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

⁷³ Coletivos como o Tresponto, Tricotarde, Coletivo Feito à Mão, entre outros, que foram constantemente referenciados em reportagens, não atualizam suas redes sociais, em sua maioria, desde 2012, razão pela qual concluímos dessa forma.

⁷⁴ Informações disponíveis em: <<http://cargocollective.com/13pompons>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

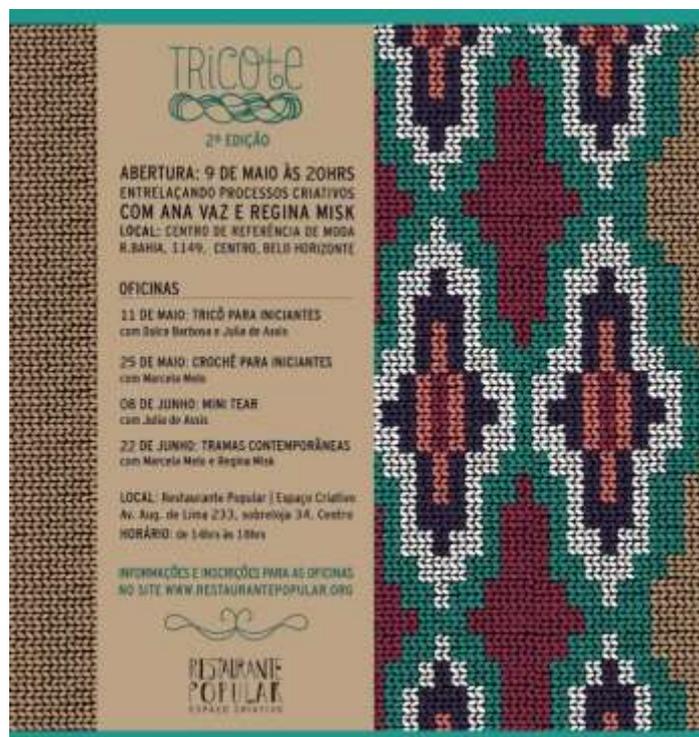
Algumas ações podem até não apresentar uma motivação claramente altruísta, como as de Cat Mazza e Marianne Jorgensen, e ter apenas uma função estética. Podem também terem sido promovidas por cidadãos comuns, sem a intenção de se estabelecerem como artistas, diferentemente da forma como atua Agatha Olek. De qualquer forma, acreditamos que esse modo de intervenção altera a percepção das pessoas em relação ao espaço público, e entre os indivíduos que participam das ações. Além disso, corroboram a ideia de Mesquita (2008) de que o que importa é saber como as pessoas irão recriar suas relações cotidianas por meio dessas intervenções.

Em Belo Horizonte, esse modo artesanal de interferir no espaço público é realizado, principalmente, pelo coletivo Vestíveis Urbanos. Assim, por meio do estudo desse grupo buscaremos compreender como atuam na cidade, quais são as motivações dos integrantes do coletivo e a percepção dos cidadãos em relação às intervenções.

5.2 Vestígios vestíveis em Belo Horizonte

O coletivo Vestíveis Urbanos teve seu início em setembro de 2013, logo após um evento promovido por Julia de Assis, o Tricote, direcionado a discutir o lugar do artesanato no mercado da moda. Além das palestras ministradas por Regina Minsk e Ana Vaz, o evento ofertou oficinas de tricô e crochê durante os meses de maio e junho desse mesmo ano, conforme *flyer* de divulgação representado pela figura 38:

Figura 38: Tricote



Fonte: <<http://cargocollective.com/restaurantepopular/Tricote>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

A oficina Tramas Contemporâneas, ministrada por mim e por Regina Minsk, apresentou como resultado final um painel feito por meio de técnicas variadas pelos alunos do curso. A obra foi instalada na parede do local onde as oficinas foram realizadas, como vemos na figura 39:

Figura 39: Oficina Tramas Contemporâneas



Fonte: <<http://cargocollective.com/restaurantepopular/Tricote>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

A partir dessa experiência, Julia de Assis, idealizadora do evento, e eu continuamos a discutir sobre as possibilidades da utilização de técnicas tradicionais de forma contemporânea em suportes diferenciados como, por exemplo, a cidade. Foi então que decidimos promover a primeira intervenção do Vestíveis Urbanos, na praça Floriano Peixoto, em Belo Horizonte, onde seis postes foram vestidos com módulos coloridos em crochê e tricô, conforme figura 40.

Figura 40: Vestíveis Praça Floriano Peixoto



Fotos Mauro Figueiredo. Fonte: <<https://vestiveisurbanos.wordpress.com>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

E assim as ações do coletivo começaram a se espalhar, por meio de pequenas intervenções deixadas pelos caminhos por onde passávamos, com o intuito de instigar novas percepções em relação aos espaços públicos. A figura 41 representa algumas dessas iniciativas:

Figura 41: Pequenos vestíveis



Fonte: <<https://vestiveisurbanos.wordpress.com>> Acesso em: 10 mar. 2016.

Em dezembro de 2013 o Vestíveis foi convidado para participar do *Road Movie Paçoca*,⁷⁵ um programa de TV *on-line* em formato de entrevistas, que se propõe a tratar temas relacionados ao momento social, artístico e cultural da cidade de Belo Horizonte. Fui convocada a representar o coletivo na entrevista, que foi realizada durante um passeio pela cidade dentro de um charmoso Fusca e exibida em janeiro de 2014.⁷⁶ Entre laçadas de crochê, um diálogo interessante foi sendo tecido sobre as ações do coletivo e percepções em relação aos espaços das grandes cidades, o tempo, o ritmo frenético e o descuido com os lugares públicos.

Procurei enfatizar que a proposta das intervenções é promover momentos de rupturas e pensar as relações das pessoas com a cidade e entre elas. Ao interferir com tramas coloridas em um espaço que é aparentemente frio, de concreto e cinza, acreditamos que uma nova experiência urbana acontece. Essa intenção é explícita na descrição da proposta do coletivo, disponível no *site*⁷⁷ de divulgação das ações, como segue:

Acreditamos que cada indivíduo, ao percorrer as ruas de uma cidade, estabelece relações únicas com o espaço urbano, desencadeadas por memórias individuais resultantes de experiências vividas ao longo de sua trajetória. Ao se deparar com elementos da cena urbana vestidos com técnicas artesanais de forma colorida e criativa, essas relações são restabelecidas, proporcionando ao indivíduo uma nova experiência estética, sensorial e afetiva na cidade.

Além disso, conduzidas pelo ritmo frenético do dia a dia, as pessoas não encontram tempo para perceber, contemplar e se encantar pela cidade. Desse modo, as ações do grupo buscam também questionar esse ritmo do viver contemporâneo nos grandes centros.

Ainda na mesma entrevista ao *Road Movie Paçoca*, contei que, quando criança, aprendi diversas técnicas manuais com uma tia e que pratico, principalmente, a do crochê com frequência. Vejo o crochê como uma prática meditativa, que exige foco, espera e paciência, e que contrapõe os avanços tecnológicos que permitem, de uma forma geral, que as coisas funcionem rapidamente com um simples apertado de botão. Na técnica do crochê nada se resolve de imediato, se você erra um ponto, tem que

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/roadmoviepacoca>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁷⁶ Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lgh0rnkYqVI>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁷⁷ Disponível em: <<https://vestiveisurbanos.wordpress.com/about>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

desmanchar e começar tudo novamente. Ao mesmo tempo, o fazer manualmente resgata um hábito de gerações passadas e, de certa forma, traz um conforto ao despertar lembranças de uma época em que o tempo era vivido de uma forma mais lenta.

Desde o início da formação do coletivo, a ideia era mobilizar mais pessoas para interferir e participar das ações. Porém, foi somente depois da participação no TEDx Horizonte,⁷⁸ em abril de 2014, que o grupo se fortaleceu e ganhou novos adeptos. Essa terceira edição do evento teve como proposta discutir os limites da participação do cidadão na transformação da cidade. Assim, o Vestíveis Urbanos foi convidado para cobrir parte da estrutura e do mobiliário usados durante o evento que foi realizado no Cine Teatro Brasil. Para isso, durante o mês de março, juntamente com os organizadores da conferência, promovemos encontros semanais para a produção das amostras, de forma colaborativa e participativa. Por meio de uma oficina, que ministrei juntamente com Julia de Assis, diversos moradores de Belo Horizonte puderam contribuir na confecção das tramas coloridas. A figura 42 representa parte desse processo.

Figura 42: Vestíveis TEDx Belo Horizonte



Fotos: Mauro Figueiredo. Fonte: <<https://vestiveisurbanos.wordpress.com>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Atualmente, o grupo é formado por nove integrantes que se revezam para intervir na cidade. Desse modo, o coletivo já vestiu bancos de praças, árvores, postes de iluminação, além de ter promovido oficinas para divulgar e ensinar as técnicas tradicionais.

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/tedxbelo>> e <<https://www.ted.com/tedx/events/10900>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

A figura 43 representa, respectivamente, intervenção no Parque Municipal, banco da Praça da Liberdade e oficina realizada no evento *Slow Movie*.⁷⁹

Figura 43: Vestíveis na cidade



Fonte: <<https://vestiveisurbanos.wordpress.com>>. Acesso em: 18 mar. 2016

A primeira ação do coletivo neste ano de 2016 aconteceu no dia 27 de fevereiro, na rua Sapucaí, bairro Floresta, região próxima ao metrô central. A ideia inicial era vestir parte do trajeto entre a rua e a estação de metrô, cobrindo alguns dos corrimãos e outras estruturas ali existentes. Porém, a chuva inesperada acabou alterando a ação do grupo, que teve que adaptar as tramas para outro local, um poste de iluminação, em frente ao bar Dorsé, localizado rua Sapucaí. A intervenção, divulgada por meio de um *flyer* digital, teve a participação de duas moradoras da capital, além das integrantes do Vestíveis Urbanos. Por meio do Facebook, essas duas amigas, que já acompanhavam as ações do coletivo, sentiram-se motivadas a intervir de forma espontânea e colaborativa. A figura 44 representa, respectivamente, o *flyer* de divulgação e parte do processo de execução da ação.

⁷⁹ Slow Movie é um evento paulistano que oferece uma programação cultural gratuita em espaços públicos da cidade. Em setembro de 2016, na Praça Floriano Peixoto, ocorreu a primeira edição do projeto em Belo Horizonte, no qual algumas integrantes do Vestíveis Urbanos ministraram a oficina de crochê. Informações disponíveis em: <<https://www.facebook.com/slowmovie>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Figura 44: Vestíveis na rua Sapucaí



Fonte: <<https://vestiveisurbanos.wordpress.com>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Em março desse mesmo ano, especificamente no dia 19, o Vestíveis participou da Diversas – Mostra Feminista de Arte e Resistência.⁸⁰ Em parceria com artistas mineiras, algumas integrantes do coletivo cobriram com pinturas e tramas coloridas as bolas de cimento localizadas embaixo do Viaduto Santa Tereza. A ação teve um caráter colaborativo no que se refere à criação das obras. A ideia proposta por uma das artistas foi elaborar mandalas coloridas a partir das tramas e da pintura. Além das mandalas, uma árvore no local foi vestida, o que causou um contraste com o cenário do entorno pela delicadeza da técnica e cor escolhida. Podemos ver a divulgação dessa intervenção e parte do processo e do resultado final na figura 45.

⁸⁰ A Diversas: 2ª Mostra Feminista de Arte e Resistência aconteceu de 4 a 20 de março de 2016, com o objetivo de tornar visível a arte e a luta cotidiana de mulheres negras, lésbicas, indígenas, de diferentes gerações, travestis e transsexuais, ativistas, moradoras de ocupações, artistas independentes, produtoras e artesãs. Ao todo, foram inscritas 200 propostas artísticas como por exemplo oficinas, rodas de conversa, performances, exibições de filmes, apresentações musicais, intervenções de artes plásticas, fotografia, entre outras propostas. A mostra tem como proposta a descentralização de suas atividades. Assim, além das atividades no Viaduto Santa Tereza, que encerraram a Mostra, diversos espaços da cidade e região metropolitana foram ocupados ao longo do mês com arte, feminismo e resistência. Informações disponíveis em: <<http://diversasmostra.wix.com/mostradiversas#!sobre/c139r>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

Figura 45: Vestíveis na mostra Diversa



Fonte: <<https://vestiveisurbanos.wordpress.com>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

Durante o período dessas duas intervenções, foram realizadas as entrevistas para a coleta de dados que irão compor a próxima etapa da pesquisa. Por meio de dois roteiros que guiaram as entrevistas, abordamos algumas integrantes do coletivo Vestíveis Urbanos, cidadãos que participaram eventualmente dessas ações e pessoas que demonstraram interesse no momento dessas ações. Junto às integrantes do coletivo, levantamos informações sobre o planejamento das intervenções, o que Belo Horizonte representa para cada uma delas, quais são as motivações em realizar ações na cidade e suas relações com as técnicas manuais. Com os cidadãos participantes e interessados nas atividades do coletivo, coletamos dados que se referem à percepção em relação à capital mineira, percepções sobre as intervenções na cidade e também suas relações com as técnicas manuais. Desse modo, buscamos compreender qual é o papel do designer no planejamento dessas ações, as motivações para adotar a prática de interferir na cidade por meio das técnicas manuais e as percepções dos cidadãos em relação a essas iniciativas.

5.2.1. Maneiras de vestir a cidade

Para esta etapa da pesquisa, as informações foram coletadas a partir de registros disponíveis nos canais de divulgação das ações do coletivo Vestíveis Urbanos, como

página na internet,⁸¹ Facebook,⁸² vídeos⁸³ e reportagens.⁸⁴ Além disso, parte da entrevista realizada com as integrantes do coletivo também compõe este subitem.

As ações do Vestíveis Urbanos acontecem de forma espontânea e por meio de convite de grupos, instituições e iniciativas que possuem, em sua maioria, objetivos semelhantes aos do coletivo, no sentido de promover a reflexão acerca da relação das pessoas com a cidade e entre elas.

Para realizar as intervenções de forma espontânea, as integrantes do Vestíveis, por meio de um grupo de discussão no Facebook, sugerem possibilidades de locais públicos para a realização da ação, bem como o que será revestido. Após a definição conjunta, é elaborado um *flyer* digital para divulgar a ação e convidar o público a participar. Essa peça de divulgação é postada na *fanpage* do coletivo durante a semana que antecede a data prevista para a intervenção. O resultado final, bem como o processo de realização da intervenção, é registrado por meio de fotografia e postado na *fanpage* do coletivo.

As ações que acontecem por meio de convites de terceiros são realizadas e divulgadas da mesma forma, mas o local da intervenção é geralmente definido pelo solicitante, nesse caso. Em algumas situações desse tipo, o coletivo sugere a doação de material, como linhas e lãs para a realização da ação.

Nas duas formas de intervir na cidade, as tramas instaladas durante as ações são confeccionadas anteriormente pelo coletivo de forma individual e unidas coletivamente de acordo com o local a ser vestido. Dessa forma a obra em geral apresenta a característica de uma colcha de retalhos.

Algumas integrantes do grupo sentem um certo incômodo quanto ao planejamento e frequência das ações, bem como em relação às intervenções que acontecem por meio de convites. Para elas, o grupo tem que amadurecer um pouco mais no que se refere ao planejamento das ações; selecionar melhor os convites atendidos e priorizar as ações espontâneas. Por ser uma atividade secundária para todas as

⁸¹ Disponível em: <<https://vestiveisurbanos.wordpress.com>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁸² Disponível em: <<https://www.facebook.com/vestiveisurbanos>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁸³ Disponível em: <<https://vimeo.com/user21266903>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁸⁴ Reportagens realizadas com o coletivo estão registradas no site do coletivo, disponível em: <<https://vestiveisurbanos.wordpress.com>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

integrantes do coletivo, não existe uma frequência definida para a realização das ações. Além disso, foi levantada a necessidade de refletir melhor sobre uma identidade característica do Vestíveis Urbanos e de selecionar melhor os locais públicos, priorizando aqueles que estão abandonados e fora do roteiro de grande parte dos habitantes belo-horizontinos.

5.2.2. Motivações para vestir Belo Horizonte

Retomando a ideia de Marquez (2000) de que cada intervenção é uma maneira de ver a cidade, acreditamos que existe uma ligação entre a percepção das integrantes do coletivo Vestíveis Urbanos em relação a Belo Horizonte e sua motivação para intervir na cidade. Além disso, a partir do conceito de complexidade, exposto por Morin (1996), de que nada está isolado e tudo está em relação, entendemos que a maneira com que o coletivo escolheu realizar as intervenções, por meio das técnicas artesanais, também está vinculada a esta motivação.

Sendo assim, os dados levantados por meio das entrevistas junto às integrantes do grupo foram organizados em três eixos temáticos, a saber, Belo Horizonte, Intervenções Vestíveis e Técnicas Manuais. As palavras e expressões identificadas para representar cada um desses eixos foram reunidas em categorias que apresentam conceitos-chave e analisadas a fim de identificar as motivações para a intervenção na cidade por meio de técnicas manuais.

5.2.2.1 Belo Horizonte

Pertencimento: foram reunidas nesta categoria as palavras: família, amigos, casa, lar, segurança, conforto, carinho. Quando utilizadas para representar Belo Horizonte, essas palavras apresentaram um sentimento de pertencimento, de fazer parte e, além disso, algumas delas apareceram seguidas de pronomes como “minha” e “meu” e foram ditas de forma afetiva, conforme alguns depoimentos, a seguir:

“É o lugar que eu me sinto mais em casa.”

“É o lugar que me sinto confortável mesmo.”

“É um lar pra mim, é onde eu vivo, todas as minhas atividades, meus amigos são em BH, tenho amor por BH.”

“É a minha casa.”

“Me sinto segura aqui. Segura no sentido de lugar, né? De lugar que você vai e tem uma certa segurança porque você conhece, você tem uma história, tem uma vivência e isso te traz uma certa segurança.”

Possibilidades: foram reunidas nesta categoria expressões como: nova vivência, encontros, pessoas diferentes, minha formação, possibilidade de crescimento pessoal, possibilidade de crescimento profissional, aprendizado. Quando utilizadas para representar a cidade, essas expressões demonstraram uma percepção de que algo diferente pode acontecer, uma capacidade de transformação, conforme depoimentos a seguir:

“É uma nova vivência, tem os movimentos sociais, os encontros, pessoas diferentes, é um aprendizado de vida.”

“Belo Horizonte representa pra mim a minha formação, a minha independência, a minha possibilidade de crescimento pessoal, profissional.”

5.2.2.2 Intervenções Vestíveis

As respostas utilizadas para representar as motivações em intervir na cidade e o impacto esperado dessa ação foram analisadas e organizadas em conjunto nas categorias a seguir, pois apresentaram características análogas e complementares. O impacto esperado, geralmente, é o que motiva a ação. Algumas integrantes disseram não esperar um impacto efetivo.

Ruptura: foram reunidas nesta categoria as palavras: diferença, quebra, alteração, fora, jamais, transformação, microrrevolução. Quando utilizadas para representar a motivação e o impacto das intervenções, essas palavras indicaram uma necessidade de rompimento de modos de ver, perceber e usufruir da cidade, conforme trechos das entrevistas, a seguir:

“Ver alguma coisa diferente na paisagem da cidade.”

“Eu sentei em lugares que jamais fiquei.”

“Elas passam sempre naquela rua e de repente é uma coisa muito diferente, né? Poxa, uma árvore vestida, um banco vestido, né? Elas vão ter outra visão daquilo não só da cidade, mas do dia, né?”

“É algo que está fora do meu dia a dia corrido.”

Interação: foram reunidas nesta categoria as palavras: carinho, socialização, convivência, retribuição, participação, convidativo. Quando utilizadas para representar a motivação e o impacto das intervenções, essas palavras indicaram um desejo de reciprocidade, de troca, de relacionar-se com as pessoas do grupo, com a cidade e seus habitantes. Alguns trechos dos depoimentos, a seguir, representam esses aspectos:

“Engatei no sentido de participar, de chegar e conversar com as pessoas, e conhecer as pessoas, de socialização.”

“Interagir com a cidade. Porque eu vi que a cidade é que estava falando comigo e não só eu que estava falando com a cidade.”

“Retribuir o que a gente recebe. Levar um pouco de carinho.”

Ressignificação: foram reunidas nesta categoria as palavras e expressões: responsabilidade, felicidade, aconchego, cor, pensamento, aproveitar de um jeito diferente, mostrar de forma diferente. Quando utilizadas para representar a motivação e o impacto das intervenções, essas palavras e expressões indicaram a intenção de atribuir um novo sentido para as técnicas artesanais, para as intervenções urbanas e para os modos de apropriação da cidade. Os trechos dos depoimentos a seguir demonstram esses aspectos:

“Faz a gente ter um outro olhar para a cidade.”

“Na medida em que as intervenções são abertas pra quem quiser participar na cidade, vai ter mais gente aproveitando os espaços de forma diferente.”

“Sensibilizar as pessoas, daquilo ali como o seu espaço, público e seu, né? A coisa pública que é também sua responsabilidade.”

“Mostrar técnicas artesanais como o crochê e o tricô de uma forma diferente, que não seja essa que o pessoal pensa, que é barradinho de pano de prato, que é coisinha que a avó faz.”

“Mostrar uma intervenção menos agressiva.”

“As pessoas ficam felizes de olhar alguma coisa diferente, fica convidativo.”

5.2.2.3 Técnicas manuais

Memória: foram reunidas nesta categoria as palavras: lembrança, mãe, avó, tia, resgate, geração. Quando utilizadas para representar a relação das integrantes com as técnicas manuais, essas palavras apresentaram associações com lembranças de pessoas, situações vividas, momentos conhecidos de alguma forma. Um aspecto interessante nesta categoria é que, embora nem todas as integrantes do grupo tenham relações afetivas

com as técnicas por lembrarem-se de entes queridos, a maioria cita a associação da técnica a momentos afetivos. Alguns trechos dos depoimentos a seguir demonstram esses fatos:

“Aprendi com a minha mãe.”

“Uma tia tentou me ensinar.”

“Sabia fazer desde criança.”

“Eu não tive avós, e eu achava que algumas coisas são passadas de geração para geração, essas coisas ficaram perdidas na minha família, e eu queria reviver isso.”

“Eu tinha sete anos... aí eu fui na casa dela e falei: tia, me ensina.”

“Minha mãe sempre tricou muito.”

Resistência: foram reunidas nesta categoria as palavras: concentração, paciência, persistência, retomada do antigo. Quando utilizadas para representar a relação das integrantes com as técnicas manuais, essas palavras indicaram uma reação contrária às situações estabelecidas em outros momentos cotidianos.

“Por mais que eu faça crochê ouvindo música ou na frente da televisão, tem o exercício da mente, da concentração, do raciocínio rápido.”

“É uma coisa antiga que está voltando.”

“E de teimosa, aprendi sozinha.”

“Eu não sou paciente, acho que minha paciência da vida foi focada para o crochê.”

“Não tenho talento pra isso, nem paciência, mas o crochê precisa de uma certa persistência.”

5.2.3. Percepções sobre os Vestíveis em Belo Horizonte

Da mesma forma como entendemos que a motivação em interferir na cidade está vinculada às relações das integrantes do Vestíveis com Belo Horizonte e as técnicas manuais, acreditamos que a percepção dos habitantes da capital também está relacionada a esses aspectos. Desse modo, para compreender de que forma as ações do coletivo poderão recriar suas relações cotidianas, adotamos os mesmos eixos temáticos, a saber: Belo Horizonte, Intervenções Vestíveis e Técnicas Manuais.

Ao ouvir e ler os depoimentos dos moradores da cidade, constatamos que as respostas coletadas nas entrevistas foram similares ou poderiam ser reunidas nas mesmas categorias daquelas apresentadas para explicitar as motivações das integrantes

do coletivo, por representarem conceitos análogos. Sendo assim, em relação às percepções dos moradores da capital sobre as ações do Vestíveis Urbanos, os dados foram organizados da mesma maneira feita anteriormente.

5.2.3.1 Belo Horizonte

Pertencimento: foram reunidas nesta categoria as palavras: família, amigos, casa, lar, carinho, lugar, afeto, amor, paixão. Quando utilizadas para representar Belo Horizonte, essas palavras apresentaram um sentimento de pertencimento, de fazer parte, e, além disso, algumas delas apareceram seguidas de pronomes como “minha” e “meu” e foram ditas de forma afetiva, conforme alguns depoimentos, a seguir:

“É o meu lugar, é a minha história, eu sou daqui.”

“É o que eu tenho.”

“É a minha cidade, é a minha casa. Quando eu viajo e chego, estou no meu lar, sabe?”

“Eu sou apaixonada por Belo Horizonte. É uma sensação de pertencimento. É o meu lugar.”

“Ela é o lugar onde a gente vive, nesse aspecto a gente tem uma relação afetiva com a história nossa na cidade.”

Possibilidades: foram reunidas nesta categoria as palavras: futuro, estudo, possibilidades, diversidade, transformação, movimentos, fertilidade. Quando utilizadas para representar a cidade, essas expressões demonstraram uma percepção de que algo diferente pode acontecer, uma capacidade de transformação, conforme depoimentos a seguir:

“Sentimento de transformação, BH está sempre me surpreendendo.”

“A cidade está sempre em movimento, então, cada dia que a gente sai é uma esquina nova, um muro novo, uma mensagem.”

“BH pra mim é um lugar de fertilidade, é um espaço que está fértil, sabe? Que a gente consegue jogar algumas coisas que elas ainda estão germinando.”

“Muita gente diferente, diversidade. Eu acho que aqui tem lugar pra todo mundo”

“Uma chance de vencer na vida, aprender mais coisas, viver mais coisas, conhecer pessoas.”

“Tipo um futuro pra mim.”

5.2.3.2 Intervenções Vestíveis

Ruptura: foram reunidas nesta categoria as palavras: parada, voz, mensagem, crítica, incômodo, reflexão. Quando utilizadas para representar o significado das intervenções, essas palavras indicaram a percepção de uma sugestão de rompimento de modos de ver, perceber e usufruir da cidade, conforme trechos das entrevistas a seguir:

“É aquela parada, assim, de repente, oh, que coisa! Que joiazinha que tem aqui!”

“Um incômodo que me faz refletir.”

“Intervenção urbana pra mim é voz, independente do método, é sempre uma mensagem.”

“A cidade é cinza, aí você coloca cor na cidade, a pessoa assusta.”

“Está ligado a uma sensação de acolhimento, sabe? Acho que calor também, porque ele quebra. Eu gosto muito quando eu vejo, na cidade, uma quebra.”

Interação: foram reunidas nesta categoria as palavras: carinho, cuidado, afeto, compartilhamento, presente, apropriação, encontro, coletivo, junto. Quando utilizadas para representar o significado das intervenções, essas palavras indicaram a percepção da possibilidade de convivência, de troca, de estabelecer interações com as pessoas do grupo, com outros moradores e também com a cidade. Alguns trechos dos depoimentos, a seguir, representam esses aspectos:

“A questão do crochê dá um carinho para essa dureza da cidade.”

“Ah, está ligado a essa questão do carinho, né? A questão do cuidado.”

“Para que aquilo reflita em um afeto maior em relação àquela praça, àquele lugar, às pessoas.”

“É um presente pra cidade.”

“É um momento de encontro.”

“Vocês sentam, conversam, fazem amizade, aprendem coisas novas.”

Ressignificação: foram reunidas nesta categoria as palavras e expressões: alegre, colorido, felicidade, personalidade, aconchego, humanizado. Quando utilizadas para representar o significado das intervenções, essas palavras e expressões indicaram a percepção um novo sentido para as técnicas artesanais, para as intervenções urbanas e para os modos de apropriação da cidade. Os trechos dos depoimentos a seguir demonstram esses aspectos:

“A cidade urbana sempre vem associada ao cinza, então a questão de a gente pegar isso e jogar uma cor traz uma alegria pra dentro da cidade, traz uma personalidade, porque a cidade é muito impessoal.”

“Indicar a possibilidade de certas gentilezas e delicadezas com a cidade, que podem, com pequenas ações, transformar a cidade como um todo.”

“É essa coisa de resgatar o crochê e ressignificar ele, sabe?”

5.2.3.3 Técnicas manuais

Memória: foram reunidas nesta categoria as palavras: família, aconchego, avó, infância, mãe. Quando utilizadas para representar a relação de alguns entrevistados com as técnicas manuais, essas palavras apresentaram associações com lembranças de pessoas, situações vividas, momentos conhecidos de alguma forma. Um aspecto interessante nesta categoria é que, embora a maioria dos entrevistados não tenha a prática da utilização das técnicas manuais, a associação com alguma memória afetiva foi feita. Alguns trechos dos depoimentos a seguir demonstram isso:

“Aprendi um pouquinho com a minha avó.”

“Minha avó fazia.”

“Quando eu fiz o primário, que agora é ensino fundamental, eu aprendi o crochê, o tricô, o bordado.”

“Minha avó era crocheteira.”

“A gente associa sempre a uma coisa indo para o lado da família, da avó.!”

“Ela ficava sentadinha no sofazinho dela fazendo isso aí. Lembrei da minha avó na hora.”

Resistência: foram reunidas nesta categoria as palavras: tranquilidade, concentrada, meditativa, tradição, paciência, antigamente, resistência. Quando utilizadas para representar a relação de alguns entrevistados com as técnicas manuais, essas palavras indicaram uma reação contrária às situações estabelecidas em momentos particulares:

“Essas coisas que ensinavam antigamente e hoje as meninas não fazem mais isso.”

“É preciso valorizar as técnicas tradicionais no momento contemporâneo.”

“Pra mim é resistência, porque você trabalha, no mundo que a gente vive hoje, que é tudo digital, e máquina, você resgatar uma coisa que sua avó, sua tataravó fazia.”

“Essa coisa meio meditativa e daquela habilidade com a mão detalhada e concentrada. Ela representa um outro tempo dentro de uma cidade tão agitada.”

5.2.4. Análise dos Vestíveis em Belo Horizonte

Ao analisar os dados referentes às formas de vestir a cidade, entendemos que existe um planejamento colaborativo das ações. As integrantes sugerem os locais que irão receber as intervenções e, juntas, definem o que será vestido e onde irá acontecer a ação. Porém, parece não existir um critério bem definido para a realização das atividades, fato demonstrado pela insatisfação de algumas integrantes no que se refere à definição dos locais e seleção dos convites feitos por terceiros. Identificamos também uma organização no sentido de registro e divulgação das ações do coletivo, o que indica a intenção de potencializar o efeito das intervenções que, por serem efêmeras, não permanecem por muito tempo nos locais. Além disso, a característica estética das obras, que lembra uma colcha de retalhos, parece contribuir para a percepção, por parte de algumas integrantes, de uma falta de identidade do coletivo. Embora o papel do design no planejamento das intervenções do Vestíveis Urbanos esteja presente na forma como as integrantes se articulam para definir as ações, colaborativamente, na elaboração dos *flyers* de divulgação e também na maneira como compartilham seus vestíveis, percebemos que, de certo modo, existe a ausência de um pensamento estratégico, tal qual aquele utilizado pelo Poro. As ações do Poro são geralmente direcionadas a objetivos específicos de acordo com a situação encontrada, como, por exemplo, elementos singelos e poéticos para despertar um olhar sensível; peças semelhantes às que são utilizadas pela publicidade para incentivar o pensamento crítico; e, para contribuir com a pedagogia da cidade e convidar o espectador a vivenciar a cidade e a usar o tempo de outras maneiras, são disponibilizadas instruções de uso dos espaços públicos. Desse modo, as ações do Poro caracterizam-se como um projeto de design.

Se, por um lado, as tramas feitas pelo Vestíveis Urbanos representam a própria característica colaborativa da ação, ao serem feitas a partir de retalhos produzidos por pessoas diferentes, por outro, no que se refere aos aspectos estéticos, indicam a ausência de uma identidade comum. Nesse sentido, a definição de um objetivo específico, direcionado para cada situação que eventualmente surja, de forma espontânea ou por meio de convites de terceiros, poderá contribuir para o estabelecimento de uma identidade do coletivo.

As respostas fornecidas pelos dois grupos entrevistados no que se refere à motivação e percepção em relação à prática de interferir na cidade por meio das técnicas manuais foram muito semelhantes. Entendemos esse aspecto como um fator positivo quanto ao impacto das intervenções do Vestíveis na cidade. Compreendemos que os eventuais participantes e interessados nas ações do coletivo que foram abordados percebem as intenções da prática de vestir a cidade com tramas confeccionadas manualmente e indicam um potencial desejo em recriar suas formas de perceber e se relacionar com a cidade e com outros cidadãos.

O sentimento de pertencimento e a percepção do potencial de possibilidades em relação a Belo Horizonte, tanto das integrantes do coletivo quanto dos eventuais participantes das ações, parecem impulsionar o desejo de participação ativa na criação de uma outra imagem da cidade, mais crítica, poética e colaborativa. Além disso, em relação às técnicas manuais, os dois grupos entrevistados relacionaram essa atividade à memória e à resistência. Em alguns momentos essas associações mostram-se interligadas.

No que se refere à memória, a maioria dos entrevistados recordaram momentos vividos em família, e mesmo que alguns indivíduos não sejam adeptos das práticas manuais, ou não tenham vivenciado essas atividades em família, ainda sim mencionaram esse aspecto. Devido ao seu histórico doméstico e feminino, essas práticas estão ligadas a uma memória coletiva de ambiente familiar, da infância e do lar. O conhecimento dessas técnicas antigas era transmitido de geração em geração dentro da família, quando as mulheres se reuniam em torno das agulhas e linhas e compartilhavam suas experiências e saberes. Se por um lado, ao se valerem de técnicas manuais para interferir no espaço público, os cidadãos resgatam valores tradicionais e memória afetiva, por outro, renovam a vivência do tempo. A adoção dessas práticas pode ser associada a uma reação contrária aos aspectos da contemporaneidade, onde a convivência presencial e o tempo são escassos e, sendo assim, ao utilizarem esses saberes tradicionais, os indivíduos vivenciam um ritmo mais lento, adquirem qualidade de vida e mais convivência. Resgatar e valorizar as técnicas manuais, portanto, tornam-se atos de resistência em meio aos avanços tecnológicos, valores e comportamentos do nosso tempo. Ao apresentarem reações contrárias estabelecidas em momentos

particulares, quando descreveram suas relações com as técnicas manuais, alguns entrevistados indicaram essa resistência.

Tanto o olhar para Belo Horizonte, quanto a relação com a técnica manual, de certo modo, influenciam na motivação e percepção acerca das intervenções do Vestíveis Urbanos. Para os dois grupos entrevistados identificamos a ruptura, a interação e a ressignificação como categorias que representam esses aspectos.

Quando associada à ruptura, a motivação de algumas integrantes do coletivo demonstra o desejo de promover uma quebra dos olhares condicionados para a paisagem de Belo Horizonte, dos modos de uso do tempo e de apropriação dos espaços. Essa ruptura, por sua vez, está associada à interação, motivação de algumas das entrevistadas em incentivar a convivência entre os integrantes do coletivo, dos integrantes e eventuais participantes das ações, entre todos e a cidade. Ao proporem a interação, as integrantes do Vestíveis acabam por acionar um outro propósito, diretamente vinculado aos desejos de ruptura e interação, que é o de ressignificar não somente os espaços públicos, mas também as formas de intervenções urbanas e as técnicas tradicionais. Todas as motivações foram percebidas pelos cidadãos abordados durante as entrevistas. A ruptura, quando percebida, foi indicada por alguns indivíduos ao descreverem os momentos em que encontraram as intervenções como surpresas ou incômodos que despertaram reflexões e indagações acerca dos elementos vestidos pela cidade. A percepção da interação foi demonstrada por meio da associação ao afeto, ao compartilhamento, ao encontro. A percepção da ressignificação, por sua vez, foi indicada nos relatos sobre as impressões acerca das intervenções vestíveis, que para alguns são menos agressivas, sobre as técnicas manuais em outros suportes e esteticamente transformadas, e sobre os aspectos humanizados das ações que, com a inserção das tramas coloridas, para alguns, proporciona o aconchego, a alegria e a personalização dos espaços impessoais da cidade.

Compreendemos a partir dessa análise, portanto, que é o sentimento de pertencimento e a percepção do potencial de possibilidades em relação a Belo Horizonte, por parte dos dois grupos entrevistados, que incentivam a participação ativa dos cidadãos na construção de uma nova cidade. A memória e a resistência associadas às técnicas manuais por parte desses indivíduos entrevistados, além de contribuírem com o estabelecimento do sentimento de pertencimento em relação à Belo Horizonte,

indicam que existem outras possibilidades para vivenciar a cidade. Todos esses aspectos mencionados contribuem para a motivação e a percepção de que é pela ruptura, interação e ressignificação que as intervenções vestíveis convidam o público a recriar suas relações cotidianas. Por meio das experiências que proporcionam com suas tramas na cidade, o Vestíveis Urbanos proporciona possibilidades de valorização dos bens comuns e a vivência de um tempo lento e contemplativo, necessários para a vinculação do bem-estar ligado a convivência.

CONCLUSÃO

O design, ao longo dos tempos, tem atendido a propósitos diversos à medida que acompanha as transformações ocorridas na sociedade. Se a princípio contribuiu com o sonho moderno de proporcionar conforto e bem-estar por meio da produção seriada, atualmente o campo retoma parte dos ideais dos movimentos reformistas do século XIX, da proposta da *Bauhaus*, e das ideias de Papanek e Schumacher, do início do século XX. Assim, a ideia de que o design possui o poder de transformar a sociedade, a transversalidade dos campos teóricos, caracterizando uma atividade global e unificada direcionada a aspectos diversos da vida humana e o papel social do design são considerados como possibilidades de minimizar as consequências indesejadas do progresso conduzido pelo capitalismo industrial.

Diante da emergência dos limites ambientais e da formação de um cenário em que o individualismo, o consumismo e o imediatismo, de certo modo, são imperativos nos modelos de vida, surge a necessidade de uma nova consciência acerca da responsabilidade de cada indivíduo na formação de um futuro mais humano. Sendo assim, a ampliação do campo de atuação dos designers no desenvolvimento de produtos, serviços, sistemas e experiências, e o diálogo com outras áreas do conhecimento mostram-se úteis para uma nova cultura e prática de projeto. Nesse sentido, a possibilidade de atuação do designer como agente de transformação social pode contribuir para viabilizar ações colaborativas e uma visão compartilhada de onde e como queremos estar futuramente, pensando no bem coletivo e ambiental.

O desenvolvimento das grandes cidades, submetido à lógica industrial, tem contribuído para a formação de espaços públicos que intensificam os modelos de vida atuais, consumistas, individualistas e imediatistas, e enfraquecem o senso de coletividade. Por isso, a formação de um novo espaço social, no qual os critérios associados ao bem-estar estejam vinculados à convivência, será capaz de reunir diferentes indivíduos em torno de um mesmo objetivo. Restaurar a qualidade dos bens comuns e do tempo lento e contemplativo são fundamentais para redefinir o contexto da sociedade fragmentada em que vivemos.

Assim, contrapondo os aspectos característicos da vida contemporânea em que parece não existir um senso de coletividade, algumas iniciativas dispostas a restabelecer

os vínculos que unem as relações entre os indivíduos e a sociedade se proliferaram a partir da virada do milênio. Por meio de intervenções urbanas efêmeras, alguns cidadãos rompem os padrões consolidados de comportamento, valores e visão de mundo e inspiram formas colaborativas de viver em comunidade. Se, por um lado, esses indivíduos representam as características contraditórias do indivíduo hipermoderno, que nem sempre são fiéis à ordem social individualista e competitiva, por outro são contemporâneos por não se adaptarem perfeitamente ao seu tempo, ao enxergarem os problemas da sociedade como algo que lhes concerne.

Desse modo, ao entenderem que o espaço público, como local de encontro, de troca e da interação ainda é uma das promessas não cumpridas da cidade, e que também é de sua responsabilidade o cuidado com esse local, alguns cidadãos ocupam a paisagem urbana de forma criativa e espontânea. Por meio da inserção de elementos inusitados, esses indivíduos proporcionam experiências direcionadas a transformar a cidade e a maneira como ela é vivenciada e percebida pela população. Essas intervenções urbanas são exemplos de inovação social e assim tornam-se referência para o desenvolvimento de projetos e podem contribuir para atuação do designer como agente de transformação da sociedade.

Por meio do estudo sobre as intervenções urbanas no contexto brasileiro, entendemos que essas práticas representam novas formas de engajamento do indivíduo na cidade, são modos de construção social dos espaços públicos e dialogam com referências artísticas das décadas de 1960 e 1970. Porém, no contexto contemporâneo, a prática de intervir no urbano apresenta-se como micropolíticas direcionadas a diferentes questões cotidianas e às relações que caracterizam a sociedade. Além disso, ao utilizarem métodos colaborativos de execução de trabalho e divulgação dos resultados obtidos, os artistas possibilitam que essas ações adquiram uma função sociopolítica, conscientizando, educando e mobilizando os cidadãos.

Assim, alguns indivíduos, nem sempre com o intuito do fazer artístico, utilizam a tática de uso da cidade e, por meio de intervenções efêmeras, buscam a formação de uma mentalidade urbana mais humana e colaborativa. A análise de algumas dessas práticas no cenário brasileiro nos fez entender que é por meio da experiência vivenciada por alguns indivíduos, que encontram gestos afetivos de interrupção no cotidiano frenético da cidade, que as relações com o espaço e entre as pessoas podem ser

restabelecidas. Ao inserirem elementos inusitados na paisagem urbana, os adeptos dessas práticas provocam um estranhamento e colocam em crise o repertório condicionado de padrões pré-estabelecidos de comportamento e valores. Essa situação é capaz de sensibilizar quem encontra a intervenção e ativar a potência de reinventar suas relações cotidianas.

Como em outras capitais do Brasil, em Belo Horizonte, com a popularização da internet, diversas iniciativas colaborativas e participativas direcionadas a estabelecer novos modos de viver e se relacionar na cidade também proliferaram a partir do ano 2000. É por meio das intervenções urbanas de caráter efêmero que os cidadãos belo-horizontinos despertam um olhar criativo para os espaços e a consciência acerca da responsabilidade de cada indivíduo no cuidado com a cidade e com o outro. Desse modo, contribuem para a valorização do bem comum e a recuperação do tempo lento e contemplativo, úteis para vincular a percepção de bem-estar à convivência.

A análise de algumas intervenções urbanas direcionadas nesse sentido, realizadas na capital mineira, permitiu-nos identificar três possibilidades de utilização dessas práticas como referência para a atuação do designer como agente de transformação social em Belo Horizonte: como proposta de projeto participativo para o engajamento em causas comuns, como possibilidade de atuação colaborativa e como motivação para o desenvolvimento de projetos.

Como proposta de projeto participativo para o engajamento em causas comuns, as intervenções urbanas apresentam-se como referência por seus métodos de intervir nos lugares públicos, pelas características dos elementos utilizados nas intervenções e pela forma como os potenciais usos da cidade e as propostas de relações sugeridas pelos artistas são apropriados por moradores belo-horizontinos. As ações ocorrem em diferentes contextos e são direcionadas a romper padrões consolidados de comportamento na cidade: falta de afeto, de interação, de um olhar sensível e crítico, de cuidado com os espaços e com o outro, de convivência e de um ritmo que possibilite parar, pensar, olhar e cultivar as relações com o outro e com a cidade. Os elementos utilizados nas intervenções, bem como a forma como são inseridos no espaço urbano possuem um baixo custo de execução. A efemeridade das ações, por sua vez, potencializa o impacto das ações por existir como experiência que desperta sensações capazes de ativar transformações. Além disso, o registro das ações por meio de

fotografia e vídeo, a divulgação desses registros e o compartilhamento de instruções de como realizar essas práticas em outros contextos possibilitam que a atividade seja apropriada, interpretada, ressignificada e replicada por outros indivíduos.

Desse modo, como proposta de projeto participativo para o engajamento em causas comuns, entendemos que essas iniciativas, ao identificarem situações problemáticas na cidade, desenvolvem maneiras criativas e colaborativas para promover rupturas nesses contextos e inserir soluções que estabeleçam novas relações cotidianas. A metodologia de design está presente em todo o processo, na forma como os grupos observam a situação, identificam o problema, planejam e executam a ação. A divulgação das intervenções, o envolvimento de outros indivíduos no processo e o compartilhamento das instruções das táticas utilizadas para intervir no espaço público incentivam uma mentalidade urbana colaborativa e participativa.

Por outro lado, se considerarmos essas práticas como possibilidade de atuação colaborativa, o designer, com suas habilidades técnicas e criativas, poderá atuar junto a essas iniciativas cuidando da produção gráfica, da elaboração dos materiais informativos, na criação de novas tipologias e elementos que poderão potencializar as ações, bem como estudando e propondo formas de estender e fortalecer essas iniciativas em outros contextos.

Além disso, entendemos que as intervenções urbanas representam tendências de modos de vida na cidade e podem ser a motivação para o desenvolvimento de projetos. A partir da necessidade de usufruir de lugares qualificados, de espaços que proporcionem o encontro, a interação, o restabelecimento do valor de uso dos bens comuns, e ainda do desejo de um tempo lento e contemplativo, o designer poderá propor projetos para a cidade que atendam a essas demandas.

A análise de intervenções do coletivo Vestíveis Urbanos e de entrevistas realizadas com algumas de suas integrantes e eventuais participantes dessas ações nos possibilitou compreender, além dos aspectos já mencionados, que existe um potencial desejo em recriar as formas de perceber e se relacionar com a cidade e outros cidadãos. Dessa forma, é pela ruptura, por meio da inserção das tramas manuais, dos modos condicionados de olhar e vivenciar o espaço urbano, que alguns cidadãos belo-horizontinos percebem a possibilidade de interação com a cidade e entre eles. Consequentemente, esses indivíduos passam a enxergar, também, maneiras de

ressignificação dos espaços comuns, das relações com o tempo, entre os indivíduos e entre eles e a cidade.

Retomando a ideia de Lefebvre (2009) de que somente o vivenciar de novas formas de vida na cidade tem o poder de transformar a realidade, entendemos que as intervenções urbanas possibilitam essa experiência e o designer, como agente de transformação social, pode potencializar e materializar essas tendências de modos de vida. Aquelas que se valem das técnicas manuais, especificamente, por estarem associadas a uma memória coletiva de ambiente familiar, são capazes de evocar lembranças de tempos considerados seguros, em que parecia existir uma qualidade de vida e a convivência fazia parte da realidade cotidiana. Desse modo, se o indivíduo contemporâneo é aquele que ao interpolar o tempo é capaz de transformá-lo e ao olhar para o passado adquire a capacidade de responder às questões do presente, conforme nos indica Agamben (2009), os adeptos das práticas manuais, ao reviverem momentos de convivência, são capazes de estabelecer pontos de união para as relações desgastadas do tecido social e, como por uma espécie de alquimia, fazer surgir, com as tramas, uma vida mais humana.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues. Conhecer o arraial de Belo Horizonte para projetar a cidade de Minas: a Planta Topográfica e Cadastral da área destinada à cidade de Minas e o trabalho da Comissão Construtora da Nova Capital. In: XVIII ENCONTRO REGIONAL (ANPUH-MG), 2012, Mariana. *Dimensões do poder na história*. Ouro Preto: EDUFOP, 2013. Anais eletrônicos. Disponível em <http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340737616_ARQUIVO_ConhecerOArraialParaProjetarACidade_TitoFlavioAguiar_20120626.pdf>. Acesso em 06 out.2016.
- ALMEIDA, Marcelina das Graças de. A catedral da Boa Viagem de Belo Horizonte: fé, modernidade e tradição. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org). *BH horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1996, p.239-288.
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses*. Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o Design no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2014.
- ANDRÉS, Roberto. O cortejo errante: o carnaval como via de acesso a lugares esquecidos da cidade, retomada do protagonismo pedestre e dispositivo caminhante de encontros. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n.7, p.79-87. 2015.
- BARJA, Wagner. Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. *Rizoma.net-Artefato*, p.311-314, 2002. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf>. Acesso em 15 mai.2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. Zygmunt. *Vida para consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Campinas, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 27 jul.2016.
- BRAGA, José Luiz. *Dispositivos interacionais*. In: ENCONTRO COMPÓS, 20, 2011, Porto Alegre. Disponível em: <www.compos.org.br/data/biblioteca_1657.doc>. Acesso em: 29 fev. 2016.
- BRANDÃO, C. A. L. Um homem livre, uma cidade feliz. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.36-53, jan./jun. 2013.
- BRUCK, Mozahir S. Palavra: Dispositivo. *Revista Dispositiva*. v.1 n.1, maio/out, p. 39-44, 2012.
- BURNHAM, Scott. The call and response of street art and the city. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. London, 14:1-2, 137-153. 2010. Disponível

em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13604810903528862#.VGjO8vnF-So>>. Acesso em: 16 nov.2014.

CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo, Invisíveis Produções, 2015. Disponível em: <<http://www.brigidacampbell.art.br/ARTE-PARA-UMA-CIDADE-SENSÍVEL>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

CAMPBELL, B; TERÇA-NADA M. *Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical livros, 2011.

CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Rafael. *Introdução à história do design*. São Paulo: Editora Blucher, 2008.

CARPENTER, Ele. Activist Tendencies in Craft (2010). In: Concept Stores. Eds Geoff Cox, Nav Haq, Tom Trevor. Arnolfini: Bristol. April 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/9983466/On_Yarn_Bombs_and_Museums_Knitting_Together_Communities_Creativity_and_Art>. Acesso em: 4 abr. 2016.

CELASCHI, F; MORAES, D. Futuro, bem-estar, interdependência: palavras-chave para o design contemporâneo. *Cadernos de Estudos Avançados em Design: design e humanismo*. Barbacena: EdUEMG, v.8, p.35-60, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAIA, Miguel. Artivismo – Política e Arte Hoje. *Revista Aurora*. São Paulo, v. 1, p. 9 – 11, 2007. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/6335/4643>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

CHACHAM, Vera. A memória urbana entre o panorama e as ruínas: A rua da Bahia e o bar do ponto na Belo Horizonte dos anos 30 e 40. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org). *BH horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1996. p. 183-237.

CHATAIGNIER, Gilda. *Fio a fio: tecidos, moda e linguagem*. São Paulo: Estação das Letras Editora, 2006.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. *Rizoma.net-Artefato*, p. 12 - 19, 2002. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf>. Acesso em: 15 mai.2015.

COHEN EGLER, Tamara Tania. Espaço social e política urbana global. En: *Outro desarrollo urbano: ciudad incluyente, justística social y gestión democrática*. Buenos Aires. CLACSO. 2009. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20130712051403/08cohen.pdf>>. Acesso em: 25 nov.2016.

DUTRA, Eliana de Freitas. *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1996.

FEDERIZZI, Carla Link. *Design para inovação social: a cidade feita pelas pessoas*. Dissertação (mestrado em Design). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos

- Sinos, Programa de Pós-Graduação em Design. 2014. Disponível em: <<http://dspace.unisinos.br/handle/UNISINOS/4055>>. Acesso em: 7 nov. 2015.
- FULLER, Deborah. *On Yarn Bombs and Museums: Kinitting Together Communities, Creativity, and Art*. Museum Studies. University of Leicester, 2014. Disponível em: <http://www.academia.edu/9983466/On_Yarn_Bombs_and_Museums_Knititting_Together_Communities_Creativity_and_Art>. Acesso em: 13 jan. 2016.
- GUATTARI, Felix. Práticas ecosóficicas e restauração da cidade subjetiva. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, p. 9-25, 116:9/26, jan.-mar. 2014.
- HELD, Shirley. E. *Weaving: a handbook of the fiber arts*. Boston: Cengage Learning, 1998.
- International Council of Societies of Industrial Design (Icsid). *Definition of design*. Gwangju, South Korea, 2015. Disponível em <<http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- JAYME, J.; TREVISAN, E. Intervenções urbanas, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. *Civitas*, v. 12, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/viewFile/11933/8133>>. Acesso em: 18 fev. 2016.
- JULIÃO, Leticia. Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, Eliana de Freitas (org). *BH horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1996.p.49-118.
- KRUCKEN, Lia. Competências para o design na contemporaneidade. *Cadernos de Estudos Avançados em Design: Design e Transversalidade*, Belo Horizonte, v. 1, p. 23-32, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEMOS, Celina Borges. Uma centralidade belo-horizontina. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 1, p. 92-111, jul. - dez., 2007. Disponível em: HTTP://WWW.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/Uma_centralidade_belo-horizontina.PDF. Acesso em: 3 mar. 2016.
- LESLIE, S. Hahner & Soctt. J. Varda (2014): Yarn Bombing and the Aesthetics of Exceptionalism, *Communication and Critical/ Cultural Studies*, DOI: 10.1080/14791420.2014.959453. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/14791420.2014.959453>>. Acesso em: 3 jan. 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- MANZINI, Ezio. *Design para inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- MANZINI, E; VEZZOLI, C. *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

MARQUEZ, R.; CANÇADO, W. Na corda bamba. *ENARTCI: emergência*, Ipatinga: Híbridos, p.70 -74, 2010. Disponível em:
<<http://www.geografiaportatil.org/index.php?/projects/na-corda-bamba-intervencoes-urbanas-em-danca>>. Acesso em 08 jun.2015.

_____.Arquiteturas Adesivas. In CAMPBELL, B; TERÇA-NADA M. (org.) *Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011.

MARQUEZ, Renata Moreira. *Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço urbano*. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Curso de mestrado da Escola de Arquitetura. 2000. Disponível em:
<<http://www.geografiaportatil.org/files/dissertacao.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. Dissertação (mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo. Programa de pós-graduação em História. 2008. Disponível em: < http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artigos/2008-dissertacao_Andre_Mesquita.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2015.

MESQUITA, André. Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade. *Rizoma.net-Artefato*, p. 96 - 111, 2002. Disponível em:
<http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf>. Acesso em: 15 mai.2015.

MONTE-MÓR, Roberto Luis. O que é o urbano, no mundo contemporâneo. *Revista Paranaense de desenvolvimento*, Curitiba, n. 111, p. 09-18, jul.-dez. 2006. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4813490.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

MOORE, M.; PRAIN L. *Yarn bombing: the art of crochet and knit graffiti*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2009.

MORAES, Dijon de. *Limites do design*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

_____. Dijon de. *Metaprojeto: o design do design*. São Paulo: Blucher, 2010.

MORIN, Edgard. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução Eloá Jacobina. - 8ª Ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. Edgard. Epistemologia da complexidade. In SCHNITMAN, Dora Fried. *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre. Artes Médicas, 1996.

MORIN, E.; WULF, C. *Planeta: a aventura desconhecida*. São Paulo: UNESP, 2003.

NIEMEYER, Lucy. Design e humanismo: por um novo modelo. p. 71-78. Design e Humanismo. *Cadernos de Estudos Avançados em Design*. v. 8. Barbacena: EdUEMG, 2013.

NORMAN, Donald A. *Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia a dia*. São Paulo: Rocco, 2008.

PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana, São Paulo Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000. Disponível em:

<http://www.fau.usp.br/fau/ensino/docentes/depteconomia/v_pallamin/arte_urbana_livro.pdf> Acesso em: 03 mar.2014.

PEZZOLO, Dinah. B. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

PORO. Manifesto por uma cidade lúdica e coletiva, por uma arte pública, crítica e poética. *Revista da Universidade de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 78 – 89, jan./jul. 2013. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/4-manifesto_poro.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2015.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. *ComCiência*, Campinas, n. 99, 2008. Disponível em <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 9 ago. 2016.

ROSAS, Ricardo. (INS) Urgência, *Rizoma.net-Artefato*, p. 8-12, 2002. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf>. Acesso em: 15 maio 2015.

SCHEURING, Ruth. Urban Textiles: From Yarn Bombing to Crochet Ivy Chains. Textile Society of America - 12th Biennial Symposium - Lincoln, Nebraska - October 6 - 9, 2010. Disponível em:<http://www.academia.edu/9983466/On_Yarn_Bombs_and_Museums_Knitting_Together_Communities_Creativity_and_Art>. Acesso em: 7 fev. 2016.

TOLEDO, D.; GARROCHO, L. Poro: Na linha dos olhos. In CAMPBELL, B; TERÇA-NADA M. (org.) *Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

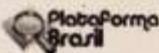
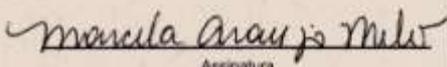
SILVA, Elisângela Batista da. *Olhe bem a cidade: design emocional, place branding e a marca de Belo Horizonte*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Design. 2014. Disponível em: <<http://www.ppgd.uemg.br/wp-content/uploads/2014/08/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Elisangela-Batista-da-Silva.pdf>>. Acesso em: 15 nov.2014.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

THACKARA, J. *In the bubble: designing in a complex world*. Cambridge: MIT, 2005.

UDALE, Jenny. *Fundamentos de design de moda: tecidos e moda*. Porto Alegre: Bookman, 2009.

APÊNDICE A

 MINISTÉRIO DA SAÚDE - Conselho Nacional de Saúde - Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - CONEP FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS			
1. Projeto de Pesquisa: Intervenções urbanas e Design: práticas para a reconstrução do tecido social		2. Número de Participantes da Pesquisa: 13	
3. Área Temática:			
4. Área do Conhecimento: Grande Área 6. Ciências Sociais Aplicadas			
PESQUISADOR RESPONSÁVEL			
5. Nome: Marcela Araujo Melo			
6. CPF: 258.820.658-10		7. Endereço (Rua, n.º): SAO JOAQUIM 431 SAGRADA FAMILIA ap1002 BELO HORIZONTE MINAS GERAIS 31035470	
8. Nacionalidade: BRASILEIRO		9. Telefone: (31) 3481-3501	10. Outro Telefone:
11. Email: marcelameio@yahoo.com.br			
<p>Termo de Compromisso: Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas complementares. Comprometo-me a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo e a publicar os resultados sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto acima. Tenho ciência que essa folha será anexada ao projeto devidamente assinada por todos os responsáveis e fará parte integrante da documentação do mesmo.</p>			
Data: <u>01</u> / <u>12</u> / <u>2015</u>		 Assinatura	
INSTITUIÇÃO PROPONENTE			
12. Nome: Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG		13. CNPJ:	14. Unidade/Orgão: Escola de Design
15. Telefone: (31) 3439-6501		16. Outro Telefone:	
<p>Termo de Compromisso (do responsável pela instituição): Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas Complementares e como esta instituição tem condições para o desenvolvimento deste projeto, autorizo sua execução.</p>			
Responsável: <u>CRISTINA ABJAODE AMARAL</u>		CPF: <u>933 811 666-20</u>	
Cargo/Função: <u>VICE-DIRETORA</u>			
Data: <u>01</u> / <u>12</u> / <u>2015</u>		 Cristina Abjaode Amaral Vice-Diretora da Escola de Design MASP. 1034 110-5 Assinatura	
PATROCINADOR PRINCIPAL			
Não se aplica.			

APÊNDICE B



TÓPICO GUIA PARA AS ENTREVISTAS

PARA OS AUTORES DAS INTERVENÇÕES

O que Belo Horizonte representa pra você?

Qual é a sua motivação em intervir na cidade dessa forma e qual é o impacto que você espera das intervenções urbanas?

Como as ações são planejadas?

De que forma as ações são divulgadas?

Como vocês escolhem o local da ação e com qual frequência elas acontecem?

Qual é a sua relação com as técnicas manuais?

Qual é a sua formação e atividade profissional?

PARA OS PARTICIPANTES DAS INTERVENÇÕES

O que a cidade de Belo Horizonte representa pra você?

Qual é a emoção que a intervenção urbana desperta em você?

Qual é o significado dessa ação pra você?

Qual é a sua relação com as técnicas manuais?

Qual é a sua formação e atividade profissional?

APÊNDICE C



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE DESIGN
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Marcela Araujo Melo, sob a orientação do Prof. Sérgio Antônio Silva, ambos vinculados ao programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, apresento-lhe esse documento denominado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, em duas vias, com o objetivo de esclarecer todos os elementos da pesquisa intitulada “Intervenções urbanas e Design: práticas para a reconstrução do tecido social”. Tem-se como objetivo de pesquisa investigar de que forma as intervenções urbanas podem contribuir para a atuação do designer como agente de inovação social na cena contemporânea de Belo Horizonte. Por meio do registro fotográfico das ações do coletivo Vestíveis Urbanos, bem como, a realização de entrevistas com os participantes atuantes do grupo e pessoas que estejam envolvidas, eventualmente, na ação ou demonstrem interesse nessas práticas, buscaremos compreender a motivação e percepção dos cidadãos em relação às intervenções urbanas na cidade.

Os dados serão gravados em áudio e transcritos posteriormente pela pesquisadora para fins de análise. As imagens coletadas servirão apenas para o registro da obra realizada pelo grupo, sem a identificação dos entrevistados. Os dados obtidos serão confidenciais e de responsabilidade da pesquisadora e serão utilizados apenas para fins de pesquisa. Os riscos são mínimos e referem-se, em grande parte, a algum constrangimento ao participar da entrevista. O(a) participante receberá todos os esclarecimentos em qualquer fase da pesquisa. Quando os resultados forem publicados, os(as) participantes não serão identificados(as). A participação é voluntária. Caso não seja sua vontade em participar do estudo, terá liberdade de recusar ou abandonar a pesquisa, em qualquer fase, sem qualquer prejuízo para o(a) mesmo(a).

Finalmente, gostaria de convidá-lo(a) a participar da pesquisa e, caso aceite, pedimos que assine esse Termo em duas vias; uma das quais ficará sob sua guarda e a outra com a equipe de pesquisadores.

Não haverá nenhum ônus para a sua participação e não estão previstas nenhuma forma de remuneração ou indenização, uma vez que os riscos são mínimos. Sempre que necessário, o participante poderá se comunicar com os pesquisadores ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da UEMG, por meio dos contatos listados abaixo.

Obrigado por sua contribuição.

Belo Horizonte, _____ de _____ de 20 _____.

Nome do voluntário: _____

Assinatura do(a) Voluntário(a)

Assinatura do Orientador – Prof. Sérgio Antônio Silva
Av. Presidente Antônio Carlos, 7545 – 6º andar – São Luiz – BH – MG – Tel.: (31) 3439-6514

Assinatura do Pesquisador – Marcela Araujo Melo
R. São Joaquim, 431 – Sagrada Família – BH – MG – Tel.: (31) 991429759