



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

BRUNA VILLAS-BÔAS DÓRIA

**ARTE, IDENTIDADE CULTURAL E DESIGN:
O PAPEL DA ARTE NA CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES NO DESIGN DE
INTERIORES CONTEMPORÂNEO**

Salvador
2018

BRUNA VILLAS-BÔAS DÓRIA

**ARTE, IDENTIDADE CULTURAL E DESIGN:
O PAPEL DA ARTE NA CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES NO DESIGN DE
INTERIORES CONTEMPORÂNEO**

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

Orientadora: Profa. Dra. Maria Hermínia Oliveira Hernandez

Salvador
2018

DÓRIA, Bruna Villas-Bôas

Arte, identidade cultural e design: o papel da arte na construção das identidades no design de interiores contemporâneo / Bruna Villas-Bôas Dória. -- Salvador, 2018.

136 f. : il

Orientadora: Maria Herminia Oliveira Hernandez.

Dissertação (mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2018.

1. Design de interiores. 2. Arte e design. 3. Convergências. 4. Identidade cultural. I. Oliveira Hernandez, Maria Herminia. II. Título.

BRUNA VILLAS-BÔAS DÓRIA

**ARTE, IDENTIDADE CULTURAL E DESIGN:
O PAPEL DA ARTE NA CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES NO DESIGN DE
INTERIORES CONTEMPORÂNEO**

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

Banca Examinadora

Maria Hermínia Oliveira Hernandez – Orientadora _____
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia

Ana Beatriz Simon Factum _____
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo

Maria Cecília Loschiavo Santos _____
Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo

Numa sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais, sexuais, qualquer tentativa de “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída.

Bauman, 2005

DÓRIA, Bruna Vilas-Bôas. *Arte, identidade cultural e design de interiores: o papel da arte na construção das identidades no design de interiores contemporâneo*. 2018. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Esta dissertação contempla as possibilidades de convergência entre arte e design e identidade cultural na contemporaneidade, sob a perspectiva do design de interiores. O tempo das investigações consiste no contemporâneo, tempo de dispositivos móveis, novas tecnologias, identidades fragmentadas e fronteiras fluidas. A pesquisa teve como objetivo geral refletir o conceito de identidade cultural na pós-modernidade, aproximando-o do universo da arte e do design, para demonstrar a importância da fluidez das identidades culturais na construção do projeto de design de interiores. Neste sentido, visou uma revisão bibliográfica nos campos da arte e do design, no conceito social e filosófico em que a questão da identidade cultural se encontra na contemporaneidade, com foco no contemporâneo e no pensamento fluido das fronteiras entre ambas as áreas, bem como as situações de convergência entre arte e design. Também se discute a maneira como a identidade cultural é vista na atualidade e como ela se revela no projeto de design de interiores. A dissertação ainda apresenta e faz reflexões sobre o trabalho de três designers de interiores que estão sob uma condição contemporânea de convergências entre arte e design, raízes periféricas e atuação relevante em meio a um universo globalizado e multicultural. Utiliza como abordagem metodológica a dialética, possibilitando a compreensão e reflexão do objeto de estudo em sua dinâmica e complexidade contemporânea, optando pelo caminho da análise e síntese que consistiu em decompor o design de interiores em seus elementos componentes. A metodologia abrange, ainda, uma aproximação aos métodos comparativo, de modo que se comparam projetos de interiores a objetos de design e instalações artísticas, e autobiográfico, que vai ao encontro da prática projetual em design de interiores da autora da pesquisa, envolvendo aspectos identitários e narrativos sobre sua produção. Como resultado, a dissertação aponta para a presença da arte no design de interiores contemporâneo de maneira formativa, no fazer criativo do designer que, ao elaborar projetos, em meio ao universo líquido-moderno e globalizado, buscam referências na memória, que nasce da identidade e vice-versa.

Palavras-chave: Arte. Identidade. Design de interiores. Contemporâneo.

DÓRIA, Bruna Villas-Bôas. *Art, cultural identity and interior design: the role of art in the construction of the identities within contemporary interior design*. 2018. 136 f. Dissertation (Masters) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

This research regards the possible convergences between art, design, and cultural identity, under the interior design perspective. A contemporary frame was used for the investigations, encompassing the era of mobile devices, new technologies, fragmented identities, and fluid boundaries. The research general objective was to present a reflection on the concept of cultural identity in postmodernity, relating it to the universe of art and design in order to demonstrate the importance of the fluidity of cultural identities in the construction of the interior design project. The research were to present a literature review in the fields of art and design, as well as in the social and philosophical concept in which the question of cultural identity is currently found, focusing on contemporaneity, and also on the fluid thinking of the boundaries between both areas, as well as the convergences between art and design. The research further discusses how cultural identity is seen today, and how it is portrayed in the interior design project. The dissertation further presents and reflects on the work of three different interior designers, all of which are under a contemporary condition of convergence between art and design, peripheral roots, and relevant action in the midst of a globalized and multicultural universe. The dialectic methodological approach was chosen, allowing the understanding and reflection on the object of study in its contemporary dynamics and complexity. The analysis and synthesis method was used, consisting on decrypting interior design through its component elements. The methodology further encompasses the comparative methods approach through comparing interior design projects to design objects, and art installations. An autobiographical methodology was also used through considering the research author's experiences related to interior design practice, comprising the identity and narrative aspects of each production. As a result, the dissertation points out to the presence of art in contemporary interior design in a formative way. It is comprised in the creative process of the designer living within a modern liquid and globalized reality, who reaches the memory for references that come from the identity and can, in turn, influence the identity.

Keywords: Art. Cultural Identity. Interior Design. Contemporary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Folder Mirror 13</i> , de Iran do Espírito Santo (2011)	19
Figura 2: <i>Mindscares</i> , de Fernando Velazquez (2017)	20
Figura 3: <i>Living</i> contemporâneo em Belo Horizonte (MG), Brasil (2017)	22
Figura 4: Ambiente criado por Paola Ribeiro para Casa Cor São Paulo, São Paulo (SP), Brasil (2017)	23
Figura 5: <i>Babel</i> de Cildo Meireles	26
Figura 6: Conta <i>Nosso apê 007</i> no Instagram	28
Figura 7: Conta <i>Apartamento 2703</i> no Instagram	29
Figura 8: Conta <i>Apê 1002</i> no Instagram	29
Figura 9: Conta <i>RAYZA'S HOUSE</i> no Instagram	70
Figura 10: Anúncio da Pantone® sobre a “Cor do Ano 2017”	32
Figura 11: Frigobar Brastemp Retrô	34
Figura 12: I.D. Buzz, veículo da Volkswagen, carro conceito que atualiza a antiga Kombi	34
Figura 13: Projeto da designer de interiores Christina Hamoui com poltrona <i>Luis XV</i> em apartamento em São Paulo (SP), Brasil (2014)	35
Figura 14: Campanha <i>#meucorponaoépublico</i> por Carina Caye, Juliana Mavalli e Paula Bustamante (2017)	45
Figura 15: Estante Carlton, de Ettore Sottsass, do grupo Memphis (1981)	46
Figura 16: Espremedor de citrinos <i>Juicy Salif</i> , de Phillip Starck para Alessi	48
Figura 17: <i>Living</i> na casa da artista Annelise Salles	51
Figura 18: <i>Living</i> de apartamento com intervenção do artista Gabriel Bortolini na parede, Rio de Janeiro (RJ), Brasil (2017)	54
Figura 19: Cadeira Favela	58
Figura 20: Cadeira Banquete	59
Figura 21: Instalação de cobogós dos Irmãos Campana	60
Figura 22: Projetos dos Irmãos Campana	60
Figura 23: Imagens <i>Casavogue</i>	62
Figura 24: Imagem anuário <i>Casa e Jardim</i> de 1958	63
Figura 25: Poltronas <i>Magic Proust</i> e <i>Di Proust</i>	63
Figura 26: Estantes de roupas de Bel Lobo e Bob Nery em loja feminina	64
Figura 27: <i>Incisões a la Fontana</i> (2001) de Adriana Varejão	64
Figura 28: <i>Pictures of pigment after Lúcio Fontana</i> (2008) de Vik Muniz	65
Figura 29: <i>Conceito espacial</i> de Lucio Fontana (1965)	65
Figura 30: Ambientes decorados com múltiplas referências	67
Figura 31: <i>Zero Cruzeiro</i> de Cildo Meireles	71
Figura 32: <i>Desvio para o vermelho: Impregnação</i> de Cildo Meireles	72
Figura 33: Exemplo de restaurante fast-food decorado em tons de vermelho	73
Figura 34: <i>Desvio para o vermelho: Entorno e Desvio</i> de Cildo Meireles	74
Figura 35: Exemplos de ambientes monocromáticos (1)	76
Figura 36: Exemplos de ambientes monocromáticos (2)	77
Figura 37: Papéis de parede criados por Ghislaine Viñas	82
Figura 38: <i>Living</i> de casa criado por Ghislaine Viñas	82
Figura 39: <i>Hot and Cold</i> (2014) e <i>Abstract Colors Fight</i> (2018), de Edward Frezzi	83
Figura 40: <i>Pling-Pling</i> de Cildo Meireles	84

Figura 41: Postagem da página de Instagram de Ghislaine Viñas	85
Figura 42: Casa de praia com design de Ghislaine Viñas – ângulo 1	86
Figura 43: Casa de praia com design de Ghislaine Viñas – ângulo 2	87
Figura 44: Conjunto de luminárias em cesto de palha do hotel Ham Yard London	87
Figura 45: Luminárias com bacias de alumínio de Alisson Louback	88
Figura 46: Ambiente decorado por India Mahdavi: Maison Thoumieux, Paris	91
Figura 47: Detalhes da Maison Thoumieux decorado por India Mahdavi	91
Figura 48: Mesa couro criada por India Mahdavi para Louis Vuitton	92
Figura 49: Produtos desenhados por India Mahdavi: Showrrom Paris, objetos decorativos, poltrona e banco Bishop	92
Figura 50: Detalhe da RAIO	93
Figura 51: Detalhe <i>living</i> da RAIO com obras de arte de Ieda Oliveira	94
Figura 52: Banheiro social da RAIO	94
Figura 53: Interface do jogo <i>Crayola Art</i>	98
Figura 54: Interface do jogo <i>Disney Magic Artist 1</i>	98
Figura 55: Fotografia de Imbassaí	103
Figura 56: Cadeira <i>Eiffel</i> de Charles e Eames	104
Figura 57: <i>Living</i> com estilo Nórdico	104
Figura 58: Casa Clapham	105
Figura 59: Sala de Jantar Darcy	106
Figura 60: Panorâmica da Sala de Jantar Darcy	107
Figura 61: Florão em gesso e pendente de Ingo Maurer	108
Figura 62: Pedra granito branco icaraí	109
Figura 63: Paleta de cores do Apartamento Chanel	109
Figura 64: Cenário do filme <i>Coco Chanel e Igor Stravinsky</i>	109
Figura 65: Imagem do Apartamento Chanel	110
Figura 66: Colagens de Nathanna Erica inspiradas nos filmes <i>Bonequinha de luxo</i> (1961) e <i>Pocahontas</i> (1995)	111
Figura 67: Painel conceitual montado no escritório para orientação das escolhas dos acabamentos	111
Figura 68: Móveis e decoração a partir da cartela de cores do Apartamento Chanel	112
Figura 69: Imagem do <i>moodboard</i> conceitual feito pelo escritório para o projeto Elke ...	113
Figura 70: Elke Maravilha	114
Figura 71: Circulação do apartamento Elke	115
Figura 72: Detalhes de decoração, obras, cores e estampas do apartamento Elke	116
Figura 73: Livro <i>Paris vs New York</i> de Vahram Muratyan	118
Figura 74: Detalhes do apartamento Cosmopolita	119
Figura 75: Imagem do <i>moodboard</i> conceitual feito pelo escritório para o projeto Claket .	120
Figura 76: Imagem do <i>moodboard</i> conceitual feito pelo escritório para o projeto Claket com o purificador de água	121
Figura 77: Detalhes do apartamento Claket	122
Figura 78: Detalhes do apartamento Claket com vista do lavabo e cozinha	122
Figura 79: Detalhes do apartamento Claket com mesa e cadeiras de diretor de cinema ...	123
Figura 80: Detalhes do apartamento Claket com office	123

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	IDENTIDADE CULTURAL NA CONTEMPORANEIDADE: ARTE E DESIGN EM CONTEXTO	16
2.1	DEMARCANDO O CONTEMPORÂNEO	17
2.2	IDENTIDADE CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE	37
2.3	ARTE E DESIGN NA PÓS-MODERNIDADE	43
3.	ARTE E DESIGN: UM DIÁLOGO CONTEMPORÂNEO POR MEIO DA MEMÓRIA EM TRÂNSITO	55
3.1	CONVERGÊNCIAS ENTRE ARTE E DESIGN	57
3.2	CILDO MEIRELES – UM ARTISTA CONTEMPORÂNEO	70
4.	A PRESENÇA DA ARTE NO DESIGN DE INTERIORES CONTEMPORÂNEO	80
4.1	GHISLAINE VIÑAS	81
4.2	INDIA MAHDAVI	90
4.3	IEDA OLIVEIRA	93
5.	ESTÚDIO PITANGA: SUJEITO FORMADOR EM MEIO AOS SUJEITOS FRAGMENTADOS DO CONTEMPORANEO	96
5.1	MEMÓRIAS: A FORMATIVIDADE DO SUJEITO FORMADOR	97
5.2	DO BRIEFING AO CONCEITO: PROCESSO E FORMATIVIDADE	100
5.3	O PAPEL DA ARTE E DAS IDENTIDADES FLUIDAS NO PROJETO CONCEITUAL: UMA AÇÃO FORMATIVA	101
5.3.1	Casa Clapham (2015)	102
5.3.2	Sala de Jantar Darcy (2016)	106
5.3.3	Apartamento Chanel (2016)	108
5.3.4	Apartamento Elke (2017)	113
5.3.5	Apartamento Cosmopolita (2017)	117
5.3.6	Apartamento Claket (2017)	120
5.4	DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA	124
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
	REFERÊNCIAS	130

1. INTRODUÇÃO

A concepção do projeto de um interior residencial envolve a conexão entre diversos elementos conceituais e estéticos, além da consideração da sua aplicabilidade técnica. O papel do designer de interiores vai muito além de reproduzir expectativas em expressões espaciais, pois sua prática harmoniza traduções do gosto e valores culturais com modelos artísticos estéticos muitas vezes já existentes, sem perder de vista a viabilidade de execução das ideias.

O espaço projetado segundo esse parâmetro comporta elementos que podem provocar conforto e sentimento de identidade, ou identificação, na medida em que despertam a memória naqueles que venham a desfrutar de ambientes compostos também por traços familiares e culturais.

Percebe-se que o trabalho dos designers de interiores na contemporaneidade é diretamente influenciado pela troca de informações da era digital. Os rumos que a globalização toma desembocam em várias situações, dentre elas: a uniformização das identidades culturais, coletivas e individuais, para uma identidade cultural global; o redimensionamento ao status de arte dos bens simbólicos do tronco mais duro de uma cultura conservadora; e o desaparecimento de práticas e bens simbólicos tradicionais (OLIVEIRA, 2014).

É justamente por provocar respostas e posicionamentos locais às suas tendências homogeneizantes – induzindo, assim, ao reconhecimento ampliado da natureza contingente e provisória das construções identitárias – que a globalização assume, paradoxalmente, um caráter desmistificador e crítico (ANJOS, 2005).

Desta maneira, o que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com outras comunidades (ANJOS, 2005). É nesse sentido que a cultura global – aquela difundida a partir das regiões hegemônicas (notadamente Europa e Estados Unidos da América) – está absolutamente implicada na definição de culturas locais.

Para Dijon de Moraes (2008), o design brasileiro, dentro deste novo cenário, poderá nos revelar temas, mensagens e detalhes que traduzem o estilo de vida local (*o brazilian lifestyle*),

as cores e a energia de um país plural e mestiço. Um novo modelo, então, em que a identidade brasileira viria apresentada como relevante diferencial competitivo no mercado e que, ao mesmo tempo, refletisse a vasta gama de uma cultura híbrida e as nuances de um país diverso.

Tanto os Estados Unidos como o Brasil são culturas híbridas, que sofreram influências da colonização europeia durante os séculos XV a XIX. Ambas poderiam ser consideradas “exóticas”, mas a cultura norte-americana tornou-se referência hegemônica após os Estados Unidos terem vencido a Segunda Guerra Mundial e terem conquistado um avanço tecnológico considerável durante a disputa da corrida bélica-espacial contra a extinta União Soviética. Assim, nesse contexto, somente a cultura brasileira é vista como “exótica” para países da Europa e até mesmo para os próprios Estados Unidos.

Então questiono: seria mesmo o Brasil um país de cultura exótica? A produção de artistas e designers feita aqui é mesmo diferente das produções de outros países considerados hegemônicos? Somos influenciados ou influenciadores no campo da arte e do design? E de que maneira as identidades estão presentes nos projetos de interiores contemporâneos?

Lina Bo Bardi, quando se mudou para o Brasil em meados do século XX, acreditava que o país era uma grande fonte de riquezas culturais graças à originalidade brasileira e à criatividade popular que fazia, por exemplo, das embalagens descartáveis, como uma lata de azeite usada, um vaso útil, um objeto decorativo; do resto de galhos de árvores secas banquinhos para esperar o transporte na beira da estrada. Coisas que, para ela, que vinha de uma Itália pós-guerra onde tudo se destruía, eram o ápice da riqueza artística e cultural do seu tempo. Lina tinha apreciação e admiração pelo conhecimento vernacular que lhe serviu de referência e inspiração para suas obras feitas durante o tempo em que morou aqui.

Lina viveu durante um período em que ainda não existiam ferramentas de troca de informações tão constantes e instantâneas como na atualidade. Talvez o olhar de Lina sobre a nossa cultura fosse outro se ela vivesse no século XXI. A nossa produção local já não é mais tão única e original como era no século XX, assim como não o é a produção local de outros países de culturas “não hegemônicas”.

Percebe-se que ainda existem diversas produções originais, mas a identificação do que é considerado identitário culturalmente e localmente está se tornando uniforme, e ao mesmo tempo fluida, cada vez mais.

O foco desta pesquisa se dá sobre projetos de design de interiores. Talvez em outros campos essas questões de identidade e cultura locais estejam mais claras e mais definidas

quanto à identificação cultural local, mas não neste caso – uma vez que o produto do design de interiores é feito para pessoas que geralmente estão em constante troca de informações e construção de identidade e é composto por objetos de formas multinacionais, como, por exemplo, alguns considerados “móveis clássicos do design contemporâneo” com “desenho alemão”, mas produzidos na Bahia e vendidos em Nova Iorque, como se vê nos catálogos de venda. As referências que os designers de interiores têm ao produzir o conceito de um projeto estão tão contaminadas pela globalização quanto a própria identidade cultural do dono do espaço.

Esta pesquisa ainda busca uma reflexão sobre processos dentro da concepção projetual do design de interiores. De que maneira as escolhas dos materiais e acabamentos para o projeto de interiores é feita na contemporaneidade pelo designer? E como esse processo de escolhas pode ser convergente com os processos criativos dos artistas contemporâneos?

Em meio à troca de informações instantâneas que o contemporâneo proporciona, artistas e designers se encontram numa mesma condição: de sujeitos de identidades fragmentadas, enquanto agentes formadores, pois buscam na memória e no repertório individual as referências para seu trabalho. Rafael Cardoso (2011) defende que a identidade está em fluxo constante e sujeita a transformação, equivalendo a um somatório de experiências, multiplicadas pelas inclinações e divididas pelas memórias. Ele afirma ainda que a memória é sempre filtrada: cada um extrai do passado aquilo que considera importante, ou relevante, e assimila aquilo que considera sua identidade no presente.

Partindo deste entendimento de Cardoso, os capítulos da presente pesquisa são: *Identidade cultural na contemporaneidade: arte e design em contexto*; *Arte e design: um diálogo contemporâneo por meio da memória em trânsito*; *A presença da arte no design de interiores contemporâneo*; e *Estúdio Pitanga: sujeito formador em meio aos sujeitos fragmentados do contemporâneo*. São quatro capítulos de fundamentação teórica, revisão bibliográfica, análises de exemplos, que se somam a uma reflexão final sobre os conceitos de arte, identidade cultural e design de interiores a partir do contemporâneo e da memória, em busca de respostas que clarifiquem as influências que os designers recebem ao projetar seus interiores residenciais.

Propõe-se como objetivo geral refletir o conceito de identidade cultural na pós-modernidade, aproximando-o do universo da arte e do design, para demonstrar a importância da fluidez das identidades culturais na construção do projeto de design de interiores.

Como objetivos específicos, essa pesquisa apresenta uma revisão bibliográfica nos campos da arte, do design e de conceitos das disciplinas de sociologia, filosofia e estética em que a questão da identidade cultural se encontra, com foco no contemporâneo e na condição fluida das fronteiras entre as áreas, que propicia uma convergência entre arte e design nos dias atuais. Também aponta reflexões acerca do contemporâneo, este tempo no qual a pesquisa está inserida, no segundo capítulo. Aborda pensamentos sobre a maneira como a identidade cultural é vista na atualidade e como ela se revela no projeto de design de interiores. A dissertação ainda relata e faz reflexões, no terceiro e quarto capítulos, sobre o trabalho de três designers de interiores que estão sob uma condição contemporânea de convergências entre arte e design, raízes periféricas e atuação relevante em um universo globalizado e multicultural. O quarto capítulo apresenta a produção em design de interiores da autora e a relação do processo criativo do escritório de que ela faz parte, Estúdio Pitanga, com a arte, de maneira a refletir sobre a ação formativa *pareyssoniana* no processo de criação dos projetos.

O interesse em pesquisar o sujeito contemporâneo sob a perspectiva da convergência entre os campos arte e design surgiu a partir de reflexões sobre a produção em design de interiores publicada nas mídias sociais e vista em mostras voltadas ao campo.

No mundo globalizado e fluido, as propostas e abordagens de projetos de interiores mais convencionais, feitas sob os moldes das teorias modernistas, são válidas ainda, porém, com o advento da tecnologia e das novas mídias sociais, as conexões entre os sujeitos (cliente e designer) se tornaram complexas. Na contemporaneidade, não existe um sujeito padrão que se encaixe em modelos pré-definidos de residências, pois, se o conceito de identidade cultural já não é mais único e universal, cabe ao designer de interiores compreender que sujeito é esse, sendo ele também parte do conjunto de sujeitos fragmentados que compõem o tempo da contemporaneidade. É preciso haver uma abordagem que leve em consideração outros fatores já constatados pela filosofia e sociologia como mais subjetivos, ligados às identidades fluidas, às idiossincrasias e à memória. Essa nova condição do trabalho do designer de interiores precisa lidar com esses sujeitos de identidades fluidas, bem como com o aporte de pensamentos que não fazem distinções entre arte e design. É uma pesquisa que aborda as fronteiras borradas e as motivações criativas do designer enquanto sujeito formador pertencente a esse tempo.

A metodologia eleita para essa investigação consiste no método da dialética, visto que a prática de pesquisa de um objeto em constante mutação, como a elaboração de projetos de interiores residenciais, aponta para a utilização de um método que comporte seu movimento e

suas transformações. A dialética, que considera as transformações da realidade como um movimento levado por contradições, revela-se afinada à proposta.

[...] O caminho é feito pela análise e pela síntese, que são “momentos” em relação ao desenvolvimento do todo. A análise, ou momento analítico, consiste de decompor uma realidade complexa em seus elementos. A síntese, que é a operação da razão, consiste de situar os momentos reais no todo real, recuperando seu movimento. (CASTANHO, 1996, p.16)

Deste modo, a pesquisa se orienta a partir do pensamento dialético em que é posto em análise o tempo da contemporaneidade, seus desdobramentos e impactos nos campos da arte e do design. Segundo Kosik (1989), a dialética é o método da reprodução espiritual e intelectual da realidade; neste caso, o contemporâneo é o tempo da realidade. A pesquisa utiliza métodos como revisão bibliográfica e entrevista aberta, bem como o comparativo, ao analisar produções de artistas e designers contemporâneos e compará-las entre si.

Se tanto na ciência como na arte contemporânea a desconstrução de conceitos estabilizados colaborou para o surgimento de uma nova ideia de realidade social, esta realidade só vai ser entendida através da experiência humana no seu percurso vital (WANNER, 2007). E se a ideia de que a criação é uma resposta do indivíduo em seu encontro com seu próprio mundo interior, é importante trabalhar com a poética individual abordando alguns aspectos do método autobiográfico, como foi utilizado no último capítulo, para o entendimento do percurso da autora, que se aproxima da arte enquanto ação formativa e metodologia.

O conceito de identidade, na contemporaneidade, assim como o de autobiografia, se amplia do seu significado tradicional de um ser único para um ser mutante, a partir do desenvolvimento da consciência sobre o “eu mesmo”, sempre em movimento, sem pontos e conceito fixos, num processo contínuo de transformação. Pode-se dizer que identidade, entre vários significados, é a denominação dada às representações que o indivíduo desenvolve a respeito de si próprio, a partir do conjunto de suas experiências e vivências; uma singularidade outorgada, consequência da presença do Outro (WANNER, 2007).

Falar sobre si não é uma ação fácil nem inédita da contemporaneidade. Durante toda a história da humanidade, o homem falou de si, sobre si, através de estórias, relatos, em diversas maneiras.

Assim, não sendo um estudo hermético da vida do artista, neste caso, do designer de interiores, a contemporaneidade faz da autobiografia um registro colaborativo da memória e do inconsciente coletivo. Multiplicando os horizontes pessoais para outros infinitos, existe a possibilidade de um encontro em histórias comuns, onde identidades perdidas podem ser sempre reencontradas em algum lugar do passado (WANNER, 2007).

O legado teórico-metodológico desta perspectiva aponta para o esquema que pode ser representado pelo movimento dialógico entre tese, antítese e síntese dinamizados pela contradição. Partindo deste ponto, em face das características do objeto desta pesquisa, acredita-se que a dialética aponta para uma consideração crítica das bases do design de interiores em voga no cenário contemporâneo, tendo em vista a importância da compreensão da fluidez do conceito de identidade cultural na contemporaneidade aplicado à concepção do projeto de interiores, que remete à fluidez nas fronteiras entre a arte e o design.

A contribuição que se espera desta pesquisa é subsidiar, tanto no campo acadêmico quanto no profissional, a importância de compreender os conceitos que envolvem identidade cultural na contemporaneidade e a relação da arte e do design nesse contexto, a fim de refletir sobre as maneiras com que os projetos são influenciados pela arte e como as identidades se revelam nos projetos de interiores contemporâneos.

2. IDENTIDADE CULTURAL NA CONTEMPORANEIDADE: ARTE E DESIGN EM CONTEXTO

Este capítulo constrói o entendimento da autora, ou melhor, sua adesão conceitual e teórica sobre identidade cultural na contemporaneidade, o papel da arte circunscrita neste recorte e sua relação com o design de interiores.

Antes de apresentar conceitos como “identidade cultural”, “pós-moderno” e “contemporaneidade”, é fundamental distinguir o que são decoração de interiores, design de interiores e arquitetura de interiores. Graeme Brooker (2014) oferece a base para o entendimento da diferença e também da conexão entre os três. Segundo ele, em princípio, “design de interiores é um termo bastante utilizado para descrever todo e qualquer tipo de projeto de interiores, desde decoração até reforma” (BROOKER, 2014, p.11). Levando em conta, entretanto, que a reutilização de estruturas se tornou uma prática tão conceituada, ficou clara a necessidade de separar a disciplina principal – o design de interiores – e definir melhor as especialidades – “[...] as diferenças, de fato, estão relacionadas à magnitude da mudança no espaço ocupado”, enquanto esclarece que “São três áreas distintas. Cada área tem suas características próprias, mas, ainda assim, estão interligadas: elas têm uma grande conexão em sua interação com o espaço existente” (BROOKER, 2014, p.11-12).

A decoração de interiores é a arte de decorar espaços interiores – cômodos ou ambientes – para transmitir uma identidade característica que funcione bem com a arquitetura existente. A decoração de interiores está relacionada com padrões de superfícies, ornamentos, mobiliário, acessórios, iluminação e materiais. Já o design de interiores é uma atividade multidisciplinar que envolve a criação de ambientes internos que articulam o clima e a identidade por meio da manipulação dos volumes espaciais, da colocação de elementos específicos e mobiliário, além do tratamento das superfícies (BROOKER, 2014).

Acredito que o design de interiores é um exercício que consiste não somente em articular conceitos funcionais aliados a elementos estéticos para uma finalidade decorativa: sobretudo quando o projeto é residencial, os desafios para o designer de interiores vão além da técnica. É necessário ter sensibilidade para projetar a moradia do indivíduo. A relação do usuário final com o produto do design de interiores é diária e íntima. Somos responsáveis por produzir o espaço do cliente no mundo. O local onde será o lar de uma família não deve ser

composto por objetos ditados por tendências, tampouco deve ser um espaço que reflita uma estética padrão. Por isto, acredito que o designer de interiores pode ser um tradutor de identidades, com a sensibilidade de um artista e a técnica do designer.

Já a arquitetura de interiores preocupa-se com a remodelagem das construções e atitudes para os espaços existentes, a reutilização de construções e os princípios organizacionais. Ela conecta as práticas do design de interiores com a arquitetura, e com frequência inclui problemas complexos estruturais, ambientais e técnicos (BROOKER, 2014).

Tendo esta compreensão, e o foco deste trabalho no design de interiores, é possível desenvolver as articulações que envolvem os conceitos desta pesquisa.

2.1 DEMARCANDO O CONTEMPORÂNEO

A contemporaneidade é o contexto temporal para o qual esta pesquisa se atenta. No entanto, parafraseando Anne Cauquelin (2005), não se trata, no caso, de “contemporâneo” no sentido estrito do termo – o tempo agora que se manifesta no mesmo momento em que esta dissertação é escrita. Tampouco se trata de “modernidade”, se entendermos como “moderno” o século XX em geral. O ponto de vista de reflexão da pesquisa demarca sim o contemporâneo enquanto tempo que dissolve tudo que é sólido, e que Zygmunt Bauman (2005, p.16) denominou como modernidade líquida: “Uso aqui a expressão ‘modernidade líquida’ para denominar o formato atual da condição moderna”. É o tempo de dispositivos móveis, em um universo globalizado no qual os limites de tempo e espaço estão reduzidos a um clique. É o tempo em que as informações transitam numa dimensão de *megabits* denominada internet. E é necessário distanciar-se deste tempo para compreendê-lo.

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59)

Ainda segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.

Para observar as relações contemporâneas aqui levadas em consideração, foi necessário, enquanto pesquisadora, me distanciar desse tempo e enxergar de modo externo essa troca de informações instantâneas, fruto do tempo de dispositivos móveis.

O contemporâneo aqui é dos smartphones, das fotografias digitais e instantâneas. Das diversas possibilidades de estar aqui e em outro continente ao mesmo tempo. Contemporâneo e/ou pós-moderno em que o local e o global transitam nessa dimensão dos *megabits*.

Sobre a pós-modernidade e o tempo dela, Hall aponta que:

O que está sendo criado é um novo espaço cultural eletrônico, uma geografia “sem lugar” da imagem e da simulação. [...] essa nova arena global da cultura é um mundo de comunicação instantânea e superficial em que os horizontes de espaço-tempo foram comprimidos e desmoronaram. (HALL, 2001. p.43)

É sobretudo o tempo em que, assim como as fronteiras entre tempo-espaço se tornaram fluidas, a arte e o design caminham de maneira homogênea, sem fronteiras. Ora a arte pode ser design, bem como o design pode ser arte. Sob esta perspectiva, artistas utilizam o design para fazer arte, bem como os designers se valem de processos artísticos em suas criações.

Anna Calvera (2003) afirma que, para os designers jovens, das últimas gerações, há uma mudança no panorama em que se insere a relação entre arte e design. Segundo a autora, os novos designers têm buscado ferramentas artísticas que lhes dão mais liberdade de criação. Para ela, na contemporaneidade, as novas possibilidades que a tecnologia oferece auxiliam na convergência entre arte e design.

Mas, de novo, que contemporaneidade é esta de que estamos falando? Contemporâneo pode ser algo do nosso próprio tempo quando pensamos no agora, embora alguns autores e filósofos, como Hegel, digam que o agora já é passado. Que não existe presente pois mesmo a palavra que é dita neste momento já ficou para trás.

Friedrich Hegel, no primeiro capítulo da *Fenomenologia do espírito*, fazia esta constatação: o agora já deixou de sê-lo quando é nomeado, já é passado; quanto ao

aqui, ele exige a constituição de um lugar que o envolva (CAUQUELIN, 2005, p.11).

Para temporizar a contemporaneidade, é necessário contextualizar tempo e espaço. Neste sentido, trago mais um questionamento de Agamben:

A pergunta que gostaria de escrever no limiar deste seminário é: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo? [...] O “tempo” do nosso seminário é a contemporaneidade, e isso exige ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam. Tanto no seu grau quanto o seu êxito serão medidos pela sua – pela nossa – capacidade de estar à altura dessa exigência. (AGAMBEN, 2009, p.57)

Respondendo à pergunta de Agamben, pode-se dizer que somos contemporâneos das máquinas industriais, dos dispositivos móveis, aparelhos eletrônicos, da internet e de um universo globalizado; da arte conceitual, minimalista, como quadros brancos com fundo branco ou até mesmo uma folha de espelho com recorte geométrico a exemplo da obra *Folder Mirror*, de Iran do Espírito Santo (Figura 1); das performances digitais, que utilizam recursos tecnológicos e audiovisuais como ferramentas de expressão artística, a exemplo da projeção *Mindsapes*, de Fernando Velazquez (Figura 2). O tempo que o recorte desta pesquisa abraça é o da tecnologia para além do século XX, no qual é possível visualizar um ambiente que está em outro continente apenas com um clique num dispositivo chamado telefone celular, desde que esteja conectado a uma rede sem fio.



Figura 1: *Folder Mirror 13*, de Iran do Espírito Santo (2011)
 Fonte: <<http://www.skny.com/artists/iran-do-espírito-santo?view=slider#24>>



Figura 2: *Mindscapes*, de Fernando Velazquez (2017)

Fonte: <<https://ositio.com.br/arte/arte-digital/arte-contemporanea-e-tecnologia-no-sitio/>>

Sobre o termo “dispositivo”, já tantas vezes citado e relevante para a noção deste tempo, Agamben (2009, p.40) define como: “[...] 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”. Segundo ele, dispositivos podem ser desde prisões, manicômios, escolas, fábricas, medidas jurídicas – coisas cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente –, mas também a escrita, literatura, filosofia, a navegação, os computadores, telefones celulares e até mesmo a linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos. E por que não a arte e o design?

Ainda segundo o autor, “um mesmo indivíduo pode ser o lugar de múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor, o não-global e etc.” (AGAMBEN, 2009, p.40-41). Na contemporaneidade em questão, o ilimitado crescimento de dispositivos corresponde a uma proporcional proliferação de processos de subjetivação que pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde a consistência, de uma disseminação que sempre acompanhou o massacre de nossa identidade pessoal.

Deste modo, o dispositivo aqui em questão é tudo que quebra a linha de tempo e espaço – podendo ser uma rede de conexões entre o sujeito (pessoa) e o universo contemporâneo que envolve todas as coisas ligadas à tecnologia, que vão desde os transportes intercontinentais ao

telefone celular e internet. Dispositivos, ou meios de subjetivação, fazem parte do nosso tempo e são também frutos de um processo denominado globalização.

Retomando, então, a contemporaneidade, podemos afirmar que esta é marcada pela quebra das fronteiras culturais entre países e continentes, entre indivíduos de diferentes partes do mundo. Esse “universo globalizado” é descrito por Hall (2001, p.43), como:

[...] compressão dos horizontes espaço-tempo e a criação de um mundo de instantaneidade e superficialidade. O espaço global é um espaço de fluxos, um espaço eletrônico, um espaço descentrado, um espaço no qual as fronteiras e limites tornaram-se permeáveis. Neste cenário global, o econômico e o cultural estão em contato intenso e imediato um com o outro – com cada “outro” (um “outro” que não está mais simplesmente “lá fora”, mas também no interior).

Segundo o autor, de fato, a globalização comprimiu os horizontes de espaço e tempo. Então a contemporaneidade em questão é permeada por um espaço eletrônico, descentrado, e pela instantaneidade que faz com que as informações possam estar mutuamente em diversos locais do mundo ao mesmo tempo. “À medida que o espaço se encolhe para tornar-se uma aldeia ‘global’ de telecomunicações, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão dos nossos mundos espaciais e temporais” (HALL, 2001, p.43).

Estamos falando de um tempo no qual existe um universo cuja uma de suas características principais é a compressão “espaço-tempo”. Logo, vemos a aceleração dos processos globais, de modo que o mundo se torna menor e as distâncias entre indivíduos e civilizações se tornam mais curtas. Os eventos de um determinado lugar têm impacto instantâneo e imediato sobre outros indivíduos que estão situados a uma enorme distância física.

Do ponto de vista da arte, antes de compreender em qual contemporaneidade estamos inseridos, é necessário entender termos como “modernidade” e “pós-modernidade”, visto que, muitas vezes, no campo da arte, contemporaneidade é entendida como atualidade. “Essa mistura de tradicionalismo e novidade, de formas contemporâneas de encenação e de olhar na direção do passado, caracteriza o que se convencionou chamar de pós-moderno” (CAUQUELIN, 2005, p.128).

De acordo com a autora, na arte, pós-moderno ou contemporâneo seriam então uma mistura de tradicionalismo e novidade: um tempo em que não há rompimentos com o

passado, em que todo tipo de expressão artística é aceito e pode ser considerado contemporâneo – diferentemente do que é considerado “arte atual”.

É necessário, portanto, distinguir arte contemporânea de arte atual. É atual o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presentemente, sem preocupação com distinção de tendências ou com declarações de pertencimento, de rótulos. (CAUQUELIN, 2005, p.129)

A arte contemporânea inicialmente rompe com a arte considerada “modernista”, logo que surge enquanto arte “pós-moderna”, visto que o “pós” serve como sinônimo de “anti”. São duas preposições que sugerem uma sequência de processo temporal. Desta maneira, o “pós-modernismo” chega para contestar o funcionalismo. É uma renúncia à limpeza e plasticidade funcional que logo retomam aos ornamentos do início dos séculos XVIII e XIX e os incluem tanto na arquitetura como na arte e no design.

O tempo de fronteiras fluidas também alcança a arte e o design. No design de ambientes, interiores que se denominam contemporâneos são os que se constituem num certo estilo de decoração composto pela combinação de elementos “atuais” e do “passado” – sejam eles modernistas, neoclássicos, barrocos, renascentistas, do *art nouveau* ou *art déco*.

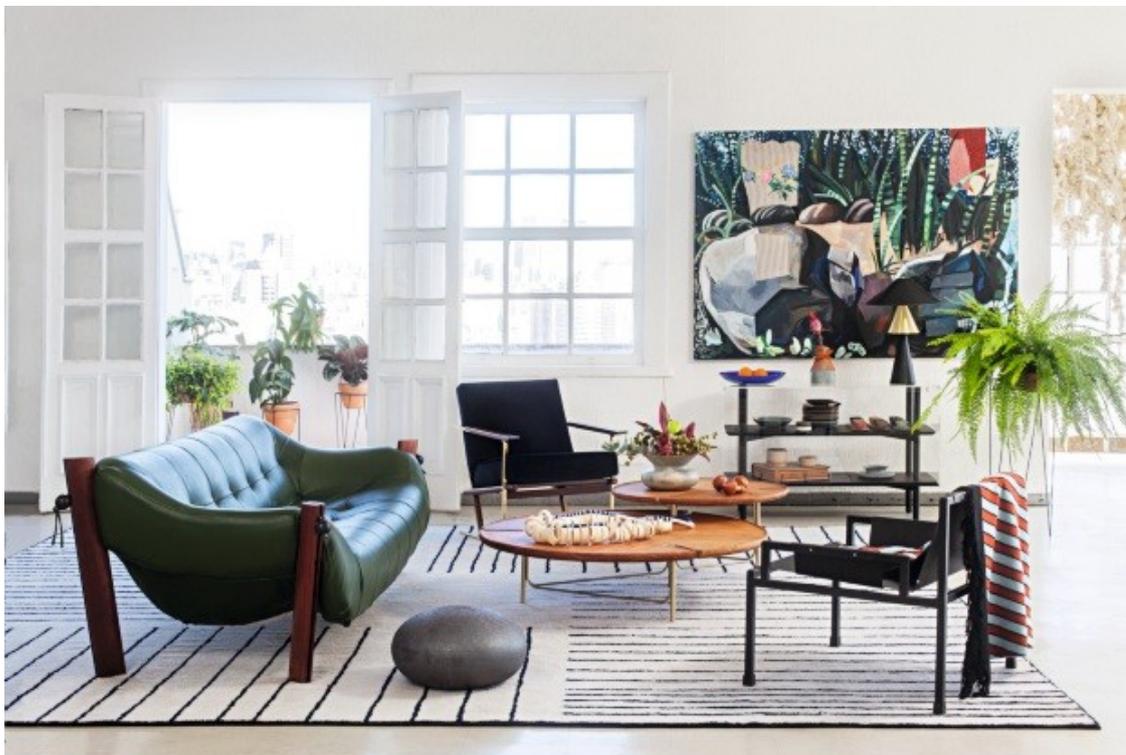


Figura 3: *Living* contemporâneo em Belo Horizonte (MG), Brasil (2017)

Fonte: <<http://casavogue.globo.com/Design/noticia/2017/08/como-seria-casa-dos-sonhos-brasileiros-casavogue-idealizou-projeto-no-topo-do-edificio-acaiaca-em-bh.htm>>

Na Figura 3, vemos, por exemplo, um *living* em Belo Horizonte (MG) projetado em 2017, composto por mobiliário modernista brasileiro, como o sofá da década de 1960 projetado pelo arquiteto Percival Lafer, mesa centro do designer Bruno Facuz projetada em 2016, peças de arte e design criadas em épocas diferentes, tudo presente num mesmo ambiente. Outro exemplo é o *living* projetado para a Casa Cor São Paulo 2017, em São Paulo (SP), pela designer de interiores carioca Paola Ribeiro, que apresenta no projeto uma base de cores neutras, com mobiliário contemporâneo e clássico, a exemplo da poltrona Luís VX (Figura 4).



Figura 4: Ambiente criado por Paola Ribeiro para Casa Cor São Paulo, São Paulo (SP), Brasil (2017)

Fonte: <<http://www.paolaribeiro.com.br/galeria.php?t=4>>

Considerando que, para a arte, segundo Anne Cauquelin (2005), contemporâneo é uma mistura de tradicionalismo com novidade, e que, para o design de interiores, contemporâneo é considerado um estilo que comporta elementos atuais e do passado, temos a primeira fronteira fluida entre arte e design.

Fluidez na arte e no design é uma característica da contemporaneidade em questão, é uma consequência do universo globalizado. Universo em que o que era considerado sólido se

torna líquido, sobretudo no âmbito cultural. É uma característica da pós-modernidade compulsiva e obsessiva. De acordo com Bauman, o que torna “líquida” a modernidade é a sua “modernização” compulsiva e obsessiva. Assim como ocorre com a matéria em estado físico “líquido”, nenhuma das formas consecutivas de vida social é capaz de manter seu aspecto por muito tempo.

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

Tudo o que é líquido é inconstante. A matéria neste estado não é capaz de permanecer numa mesma forma quando muda de recipiente. Como, por exemplo, a água: é sempre a garrafa que dá a forma à água em estado líquido. Ou seja, o que se encontra neste estado físico da matéria não é constante em termos de forma estética. E inconstância é uma das características da contemporaneidade.

Seguindo Bauman (2013), pode-se dizer que, em tempos líquido-modernos, a cultura é modelada para se ajustar à liberdade individual de escolha e à responsabilidade, igualmente individual, por essa escolha; e sua função é garantir que a escolha seja e continue a ser uma necessidade. É um dever inevitável da vida, enquanto a responsabilidade pela escolha e suas consequências permanecerem onde foram colocadas pela condição humana líquido-moderna – sobre os ombros do indivíduo, agora nomeado para a posição de gerente principal da “política de vida” e seu único chefe executivo.

Hoje a cultura consiste em ofertas, e não em proibições; em proposições, não em normas. Como Bourdieu observou, a cultura agora está engajada em fixar tentações e estabelecer estímulos, em atrair e seduzir, não em produzir uma regulação normativa [...]. Se há uma coisa para a qual a cultura hoje desempenha o papel de homeostato, esta não é a conservação do estado atual, mas a poderosa demanda por mudança constante [...]. Seria possível dizer que ela serve nem tanto às estratificações e divisões da sociedade, mas a um mercado de consumo orientado para a rotatividade. (BAUMAN, 2013, p.18)

O universo globalizado é orientado pela cultura do consumo que alimenta os ciclos econômicos pós-modernos, ou melhor, é movido pelo capital. A sociedade sob esta condição

está livre para tomar decisões de maneira individual, sem depender de imposições colocadas pelo Estado, por exemplo. É interessante para a economia global que a cultura também esteja nesta condição “líquido pós-moderna”.

Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e do seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura norte-americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante – o que tem sido chamado de “McDonald-ização” ou “Nike-ização” das coisas. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo, inclusive na vida popular de países periféricos (HALL, 2003, p.44).

A contemporaneidade é marcada por essas transformações que fazem parte do processo de globalização. As sociedades pós-modernas sofrem o massacre do consumo exacerbado ou hiperconsumismo. A cultura é afetada por este processo, bem como as identidades culturais, a arte e o design. Segundo Anne Cauquelin, consome-se produto sob a forma de espetáculo, consomem-se os signos espetaculares como se fossem produtos e os produtos como signo do consumo dos produtos. Em suma, consome-se. Porque é preciso que a mercadoria circule, que ela escoe; a teoria dos fluidos é, no caso, a mesma que explica a economia: o dinheiro “corre”, leva consigo os objetos que estão à deriva, carregados por esse movimento líquido (CAUQUELIN, 2005, p.29).

Numa perspectiva mais crítica em relação à sociedade moderna e contemporânea, as obras de Cildo Meireles, frequentemente, apresentam uma preocupação contínua com questionamentos do campo político e da própria linguagem artística. Ele aborda tensões referentes ao poder retido pelas instituições, à circulação dos objetos de arte e às referências do cotidiano, em uma tentativa de aproximar arte e vida. Como estamos falando de arte, design e convergência, percebe-se que o artista trabalha com os limites da percepção humana absorvidos por uma consciência crítica inerente à sua linguagem.

É claro que o Brasil é referência em alguns pontos de trabalho, às vezes está até acintosamente presente [...] Mas acho, por outro lado, que nos trabalhos prevalecem os aspectos não-regionalizáveis; aspectos que são questões do homem. (MEIRELES apud HERKENHOFF; CERON, 2001, p.19)

Pioneiros na corrente contra os efeitos globais homogeneizantes, os artistas conceituais da década de 1970, incluindo Cildo Meireles, tinham como estratégias a “desmaterialização” da obra de arte e sua transformação em ideia ou prática. *Inserções em circuitos ideológicos*,

(IMAGEM) segundo Meireles (2001), se torna o oposto da operação criada pelo *Ready-Made* proposto por Marcel Duchamp, uma vez que não havia o culto ao objeto e sim ao que este objeto, a partir de um ato, poderia provocar no corpo social. Em vez de subtrair um objeto do campo mercantil e colocá-lo no campo da arte, Cildo propunha a inserção de informações ruidosas no campo homogêneo em que as mercadorias circulam e trocam.

Apresentada pela primeira vez em São Paulo, a instalação *Babel* (Figura 5), de 2001, se monta em uma sala escura e emite ruídos indecifráveis por rádios. A obra, pensada no início dos anos 1990, em Nova Iorque, remete ao excesso de informações dos grandes centros urbanos. *Babel* consiste em uma torre circular com mais de 900 rádios de modelos, épocas e tamanhos diferentes sintonizados em diferentes frequências, transmitindo programas em várias línguas. Os sons, apesar de colocados em baixo volume, podem ser escutados assim que nos aproximamos da obra e, à medida em que nos distanciamos, já não é mais possível distingui-los, os sons se transformam em zumbido. O conjunto se encontra envolto por uma luz azul intensa.



Figura 5: *Babel* de Cildo Meireles

Fonte: <<http://br.rfi.fr/cultura/20170921-bienal-de-lyon-2017-brasil>>

Segundo Moacir dos Anjos, curador da exposição *Babel*, em entrevista concedida à revista *Bravo!*, em julho de 2006, o título do trabalho faz alusão ao episódio bíblico da *Torre de Babel* que teria, segundo o próprio mito, sido a causa primeira dos conflitos entre os agrupamentos humanos. Moacir relata que os rádios, como elementos construtivos da torre, parecem se contradizer, numa referência ao convívio entre povos que não partilham dos mesmos códigos e crenças. O conjunto de rádios, que, a partir de 1920, foram fundamentais para a comunicação instantânea entre lugares mais diversos, é algo também representativo. Tal qual a televisão, a presença difundida de rádios no cotidiano da população levantou a ideia, nos anos 1960, de que o mundo teria se tornado uma “aldeia global”. Em *Babel*, o fato de os aparelhos estarem todos juntos e sintonizados em estações diversas reforça a noção de que seria possível, mesmo em um contexto crescente de conexões entre povos, a geração e afirmação da diferença.

Em oposição à entropia social preconizada na narrativa do Genesis, a desconstrução de uma língua universal – e consequente fim da presumida transparência de significados de tudo que falam os habitantes do mundo – poderia ser mesmo associada à interrupção de um domínio colonial que impunha a todos o idioma e a cultura de uma só nação e constringia portanto a emergência da alteridade (ANJOS, 2006)

Conectados, mas diferentes, os membros dessa rede não podem ser associados a interesses exclusivos ou reduzidos a um amálgama uniforme, sendo melhor entendidos como participantes de uma “multidão” que produz e compartilha o que imagina ter em comum. Outros elementos constitutivos de *Babel* problematizam, contudo, essa utopia comunitária, indicando que a emissão de opiniões diversas não é condição suficiente para a repartição mais equilibrada de poder entre agrupamentos humanos distintos.

Traçando um paralelo desta crítica ao acúmulo de informações apresentadas em *Babel*, o telefone celular da era digital, dispositivo que permite ao usuário a navegação na rede por meio de aplicativos, apresenta também um design de interiores inserido em meio aos ruídos globalizantes. As redes sociais de conjuntos de imagens, tais como Pinterest e Instagram, apresentam “perfis” de usuários que mostram a estetização da vida cotidiana, mais ainda, estas redes possuem contas que não são perfis de pessoas, mas da própria casa delas. Em cada uma dessas páginas, é possível ver o “dia-a-dia” da residência dos proprietários destes perfis. Eles também fazem links diretos com painéis no Pinterest de estilos e maneiras que

supostamente apresentam conjuntos de imagens que apontam para normas de como deve ser a casa bonita para a rede social. Ou melhor, para o universo digital.

The image shows an Instagram profile for 'nossoape007' with 1,332 posts, 110K followers, and 687 following. The bio identifies it as a personal blog for 'Nosso apê 007' in Recife, PE, managed by Paulo Souto Maior, who posts about home renovation and decoration. Below the bio are several 'followed by' avatars and a 'SEE TRANSLATION' link. The main post features a dining table with two light blue chairs, with various furniture brands like 'finotoque_', 'urbanarts', 'florarte.loja', and 'admmoveis' tagged. The caption, written in Portuguese, discusses the decision to change the dining table from a 3-seater to a 2-seater for the balcony and office area, and mentions a future plan to add a third chair and a desk.

nossoape007
Recife, Brazil

1.332 posts 110K followers 687 following

[Follow](#)

Nosso apê 007 ❤️
Personal Blog
°Recife/PE
Por Manu e Paulo Souto Maior
🏠 Reformando e decorando o 007 por tempo indeterminado além de dicas e inspirações
Followed by [jcesarbarros](#) and [mllysales](#)
[SEE TRANSLATION](#)

[SORTEIO -...](#) [Deus!](#) [No GOSTO...](#) [Presente!](#) [Carval](#)

[Email](#)

finotoque_
urbanarts
florarte.loja
admmoveis

2.254 likes

nossoape007 Arrumei mesmo foi um problema! 😂
Até Paulo gostou da invenção de mudar.. e agora deu vontade de ter mais duas! {somente isso, meu Deuus}.

O nosso "projeto antigo" era 3 da de pé cromado também pra varanda {tanto pelo tamanho da mesa como do espaço}.. Aí tá dando vontade agora de voltar com 3 pra varanda e uma pro "escritório"!

E agora José?! Já desvirtuando do foco pra variar 😂

Figura 6: Conta *Nosso apê 007* no Instagram
Fonte: reprodução do aplicativo

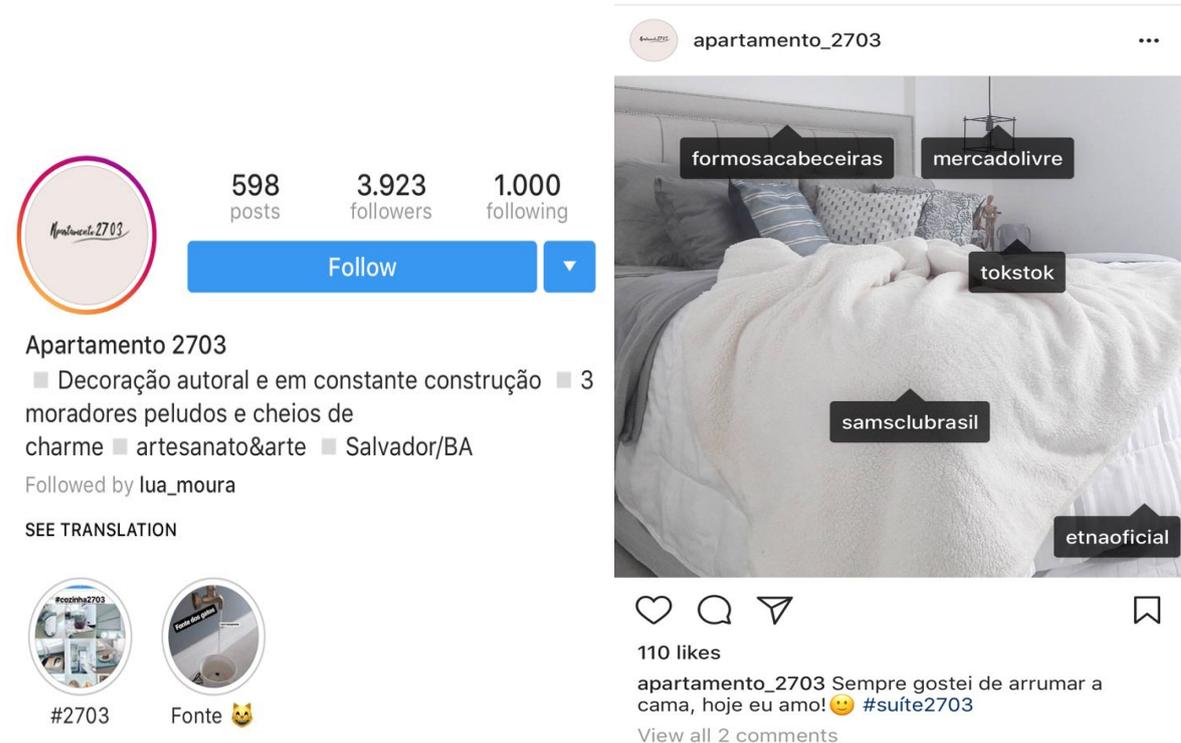


Figura 7: Conta *Apartamento 2703* no Instagram
Fonte: reprodução do aplicativo

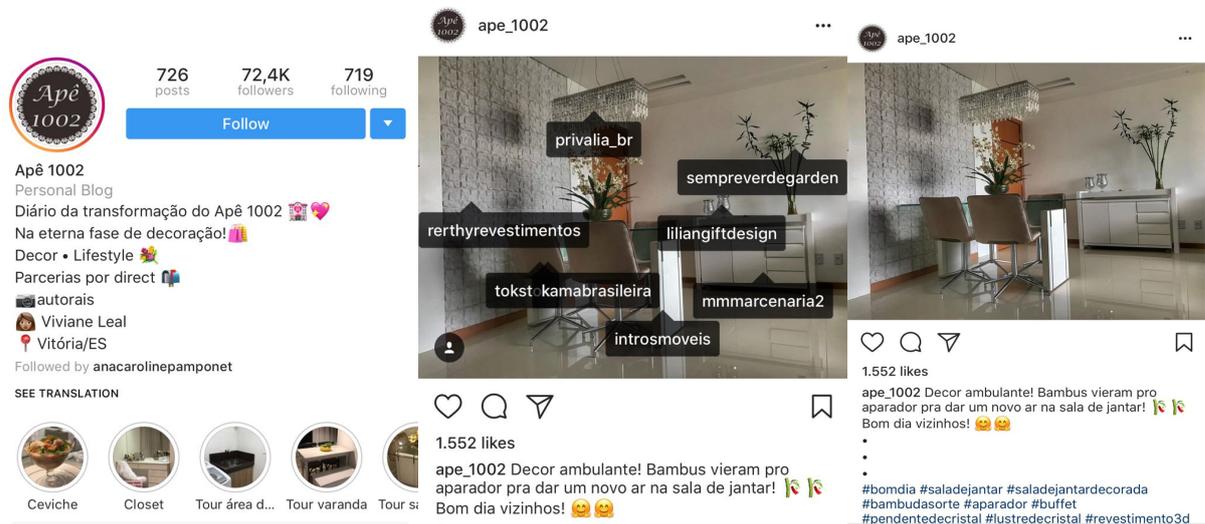


Figura 8: Conta *Apê 1002* no Instagram
Fonte: reprodução do aplicativo

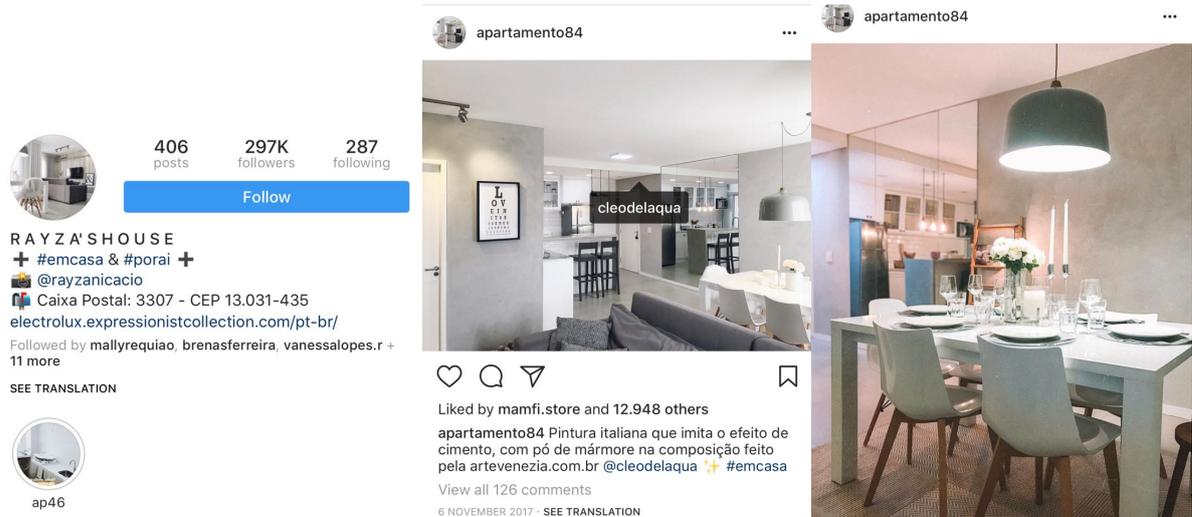


Figura 9: Conta *RAYZA'S HOUSE* no Instagram
 Fonte: reprodução do aplicativo

Os conjuntos de Figuras 6, 7, 8 e 9 são exemplos destas páginas e somam centenas de milhares de usuários seguidores. Eles fazem links com perfis de lojas e sites de compra, de maneira a bombardear o usuário web de informações de compra e venda de produtos. É um claro reflexo das ondas ruidosas da globalização e das conexões entre usuários que compartilham uma linguagem universal de estilo e memória, um pouco confusos, já que se misturam entre si.

Por outro lado, o design projetado e planejado por um profissional que busca, por meio da arte, identidade e personalidade do cliente, materiais e formas que simbolizam a memória dos moradores do projeto, está muito próximo da relação que Cildo Meireles tem com a escolha de materiais para suas obras. Cildo afirma que “[...] muitos dos seus trabalhos propõem a utilização de materiais que têm ambiguidade de serem matéria prima e símbolos ao mesmo tempo” (MEIRELES apud HERKENHOFF; CERON, 2001, p.62).

Ainda que, em *Babel*, a forma que a instalação possui enquanto visualidade exerça um papel fundamental, o som é que estimula as relações cognitivas com o espaço. O encontro é promovido entre territórios, línguas, culturas, sem que isso implique em síntese ou resolução dos conflitos que marcam o mundo. Nesse sentido, *Babel*, além de abordar as relações cinestésicas entre os campos do olhar e da escuta, afirma o caráter híbrido da cultura contemporânea. *Babel* é uma aguda reflexão sobre a globalização, a tensão entre o local e o global e a impossibilidade da uniformidade.

Babel e os painéis no Instagram e Pinterest representam, a seus modos, os ruídos da globalização. Os websites que são também aplicativos de telefone celular fazem conexões diretas com lojas e indústrias que produzem e/ou comercializam os objetos apresentados nas imagens que o usuário pode ver. É um bombardeio tão grande de informações instantâneas que, ao clicar na imagem, a quantidade de links que aparece sobre a fotografia torna a tela poluída. É o acúmulo de informações em duas imagens diferentes, mas que revela como o contemporâneo é poluído pelo acúmulo de informações simultâneas ligadas ao consumo. Da mesma maneira que os ruídos das diferentes frequências de rádio em *Babel* fazem no observador da obra.

É difícil ainda hoje conceituar a amplitude das transformações decorrentes da passagem do mundo moderno para o contemporâneo ou, melhor, para um presente cuja episteme não se pauta mais nos paradigmas modernistas – um desafio que tem sido enfrentado por diversos estudiosos, incluídos aqueles que se dedicam à reflexão crítica da produção artística (COUTINHO, 2014).

Em contraste, o mundo se apresenta hoje como um complexo e incontrolável fluir. Ao mesmo tempo, a relação com o passado torna-se porosa, tendo em vista sua constante invasão do presente. Resulta daí uma equação entre passado-presente e futuro-incerto a provocar uma dilatação do presente. Um presente que se constitui por expansões e simultaneidades essencialmente fragmentadas. “Em nossa era líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2005, p.18-19).

A mudança da experiência e percepção do tempo, com todas as consequências que daí advêm, põe de imediato um problema para a arte contemporânea: torna-se difícil pensá-la, romanticamente, como campo distanciado e autônomo de resistência ou como projeto positivo de uma nova ordem para o mundo, pois ambas as possibilidades pressupõem uma visão progressiva e linear do processo histórico, ou seja, estão coladas à noção moderna de tempo.

A falência do modelo sujeito-objeto requer a busca de meios para um outro estar no mundo, enfatizando que essa demanda está relacionada à existência humana ocupando o real e atual espaço do mundo e não a alguma nostálgica e impossível reconciliação do par homem/natureza. Um deslocamento na posição do sujeito, que precisa posicionar-se dentro deste mundo, com toda sua desconcertante desordem, e sem idealismos.

[...] Pode-se dizer que, em tempos líquido-modernos, a cultura (e, de modo mais particular, embora não exclusivo, sua esfera artística) é modelada para se ajustar à liberdade individual de escolha e à responsabilidade, igualmente individual, por essa escolha; e que sua função é garantir que a escolha seja e continue a ser uma necessidade e um dever inevitável da vida, enquanto a responsabilidade pela escolha e suas consequências permaneçam onde foram colocadas pela condição humana líquido-moderna – sobre os ombros do indivíduo, agora nomeado para a posição de gerente principal da “política de vida” e seu único chefe executivo. (BAUMAN, 2005, p.17)

O processo de constituição de um outro estar no mundo começa a despontar, na produção artística, a partir da ambígua e antiutópica estratégia da *pop-art*, que já trabalha ciente da inevitável e rápida assimilação da arte pelo sistema cultural.

Se, para sobreviver e se impor frente ao mundo da razão técnica, as vanguardas modernas foram levadas a pensar seu lugar na sociedade, desenvolvendo uma série de manobras intelectivas, na contemporaneidade tal questão se repõe de modo igualmente complexo, exigindo, no entanto, outra consciência, outras estratégias, inevitavelmente reflexivas.

PANTONE
Color Institute

GREENERY
PANTONE 15-0343

Uma cor refrescante e revigorante, Greenery simboliza novos começos.

Greenery é um tom fresco, moderno, amarelo-esverdeado, que evoca os primeiros dias da primavera, quando os verdes da natureza revivem, restauram e se renovam. Lembrando folhagens novas e a exuberância da vida ao ar livre, os atributos positivos de Greenery se refletem nos consumidores aumentando a vontade de respirar profundamente, oxigenando e revigorando.

Greenery é uma cor natural e neutra. Quanto mais envolvidas as pessoas estiverem na vida moderna, maior será o seu desejo inato de mergulhar na beleza física e na unicidade inerente do mundo natural. Esta mudança se reflete na proliferação das expressões de Greenery na vida cotidiana, seja através do planejamento urbano, da arquitetura, do estilo de vida e de vários exemplos globais em termos de design. Uma cor constante nos bastidores, agora Greenery está sendo chamada para o palco - hoje já é uma tonalidade onnipresente em todo o mundo.

Uma cor que re-afirma a vida, Greenery também é emblemática na nossa busca pelas paixões pessoais e nossa vitalidade.

O que é a Cor do Ano Pantone®?

A escolha de uma cor simbólica; um snapchat colorido de tudo que vemos acontecendo em nossa cultura global servindo como a expressão de um humor e de uma atitude.

Greenery abre o caminho para 2017 trazendo a auto-confiança pela qual aspiramos em meio a um quadro político e social tumultuado. Satisfazendo nosso desejo crescente de rejuvenescer e revitalizar, Greenery simboliza a reconexão que desejamos com a natureza, com nós mesmos e com um propósito maior.

Leatrice Eiseman
Diretora Executiva do Pantone Color Institute

Ativar o Windows
Desce as configurações do c...

Figura 10: Anúncio da Pantone® sobre a “Cor do Ano 2017”
Fonte: <http://pantone.com.br/pantone-cor-do-ano-2017_15-0343_greenery.html>

O consumo da “mesmice cultural homogeneizante” imposto por sociedades consideradas “centros culturais” pode ser visto e bem definido através do design de interiores. Chavões como “tendências de decoração” e “isto não se usa mais” são comumente citados por

clientes, bem como vistos em revistas como *Casa Claudia*¹, *Casa Vogue*², entre outras. Anualmente, a Pantone®³ anuncia uma cor para o ano (Figura 10), que logo se torna a cor da moda para a casa e, conseqüentemente, a cor indicada no ano anterior se torna obsoleta. É a moda da decoração imposta por uma empresa estadunidense.

Agamben (2009, p.66) fala sobre a moda como “Um bom exemplo dessa especial experiência do tempo que chamamos a contemporaneidade”. Segundo o filósofo, “[...] aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou o seu não-estar-mais-na-moda”.

Muitas vezes, a moda está presente no design de interiores contemporâneo estimulando o consumo, enquanto tendência, fazendo parte das imposições globais. E, na contemporaneidade, objetos de outras épocas não são descartados, não estão “fora de moda”. Segundo Cardoso (2012), até mesmo artefatos que não existiam no passado atualmente são disponibilizados em estilo retrô. Para ele, o “retrô” no mundo da moda é um fenômeno incontestável. “[...] Quanto mais se revive o passado estilístico nas roupas, mais as épocas e os estilos acabam por se confundir” (CARDOSO, 2012, p.79). Esse movimento não é somente no vestuário. É um ciclo que ocorre em boa parte das atividades ligadas ao consumo, inclusive nos interiores contemporâneos.

A condição pós-moderna permite ao indivíduo que consome tecnologia usufruir de peças e artefatos dos séculos anteriores, sejam objetos em releituras, que recebem o nome de “retrô”, ou até mesmo objetos antigos, considerados “vintage”. “[...] Hoje, é possível comprar grande variedade de produtos novos com cara antiga, desde móveis e eletrodomésticos até automóveis projetados para remeter a padrões estilísticos passados” (CARDOSO, 2012, p.77).

O frigobar Brastemp Retrô (Figura 11), produzido atualmente, é uma releitura dos refrigeradores que a marca produzia na década de 1950, com pés-palito e antigo logotipo *Brastemp* impresso na porta. Outro exemplo é a releitura do veículo alemão *Kombi*, que fez sucesso na década de 1970 e até hoje é comercializado a gasolina com design muito semelhante ao original, e que será relançado no final de 2018 na versão elétrica (Figura 12).

¹ Revista brasileira de decoração e arquitetura, publicada pela Editora Abril: <https://casaclaudia.abril.com.br>.

² Revista brasileira de decoração, design, arquitetura, inovação e arte, publicada pela Editora Globo: <http://casavogue.globo.com>.

³ A marca Pantone® foi criada pela Pantone Inc., que está sediada em Carlstadt, Nova Jersey, EUA. Considerada hoje uma autoridade em cores, é mundialmente conhecida pelos seus sistemas e tecnologias de ponta criados para os processos que envolvem cores com reprodução precisa, nas etapas de seleção, comunicação e controle de cores. O nome Pantone® é uma referência da linguagem padrão para a comunicação em todas as fases do processo de gerenciamento de cores, desde o designer até o fabricante, desde o revendedor e até o consumidor, em várias indústrias (PANTONE, 2017).

Assim, pode-se constatar na contemporaneidade uma especial relação com o passado, não de maneira simplesmente nostálgica, e sim de forma consumista.



Figura 11: Frigobar Brastemp Retrô

Fonte: <<https://www.brastemp.com.br/produto/frigobar-brastemp-retro-761-preto-bra08ae/>>



Figura 12: I.D. Buzz, veículo da Volkswagen, carro conceito que atualiza a antiga Kombi

Fonte: <<http://casavogue.globo.com/Design/noticia/2017/08/kombi-esta-de-volta-em-versao-eletrica.html>>

Por outro lado, como consequência também da importante influência exercida pelos meios de comunicação, pela publicidade e propaganda, as pessoas com poder de consumo têm desejo de mudar constantemente e consumir a tecnologia mais moderna, a novidade: gostam do que é lançamento, mesmo que a novidade seja algo vindo do passado. É uma tendência que se manifesta não só na vida social, mas também nos interiores contemporâneos – embora

consumir o passado se diferencie de permanecer nele, sobretudo por conta do anseio de o “novo” ter relação direta com o presente e com a “modernização”.

Sobre a sociedade contemporânea e o seu tempo, Agamben (2009, p.69) explica que, de fato, a contemporaneidade se escreve no presente, assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Esse arcaico remete à origem, mas não a uma origem no sentido cronológico e sim contemporânea ao devir histórico e em constante interferência neste.



Figura 13: Projeto da designer de interiores Christina Hamoui com poltrona *Luis XV* em apartamento em São Paulo (SP), Brasil (2014)

Fonte: <<http://casavogue.globo.com/Interiores/Gente/noticia/2014/02/lala-rudge-abre-sua-casa-em-sao-paulo.html>>

Dentro do design de interiores, é possível construir um ambiente composto por objetos de outras épocas, misturados a móveis fabricados recentemente, numa residência completamente automatizada e controlada por um *software* digital. É também contemporâneo e atual ter em casa uma poltrona *Luis XV* (Figura 13) compondo um ambiente de estética neutra em tons de cinzas, no ano de 2015, em São Paulo, seja em releitura ou um original da época. Isso é considerado como uma maneira de compor um espaço com conceito contemporâneo e no tempo dele. Repleto de conexões com o local e o global, com o modernismo e o classicismo. Evocar tendências do passado faz parte da lei do consumo pós-moderno e da liberdade que Bauman considera como “liberdade de escolha do indivíduo” dentro do sistema global.

A nossa sociedade de consumidores, em que a cultura, em comum com o resto do mundo por eles vivenciado, se manifesta como arsenal de artigos destinados ao consumo, todos competindo pela atenção, insustentavelmente passageira e distraída, dos potenciais clientes, todos tentando prender essa atenção por um período maior que a duração de uma piscadela. (BAUMAN, 2005, p.18)

De fato, os objetos culturais se tornaram também objetos de consumo. O interior de uma residência, por exemplo, é composto por objetos e artefatos que podem ser oriundos de diversas partes do planeta. Compor espaços com essa diversidade de elementos de origens multinacionais faz parte do tempo contemporâneo demarcado aqui.

Segundo Hall (2001), quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito “supermercado cultural”. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, por exemplo, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Esse fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural” (HALL, 2001, p.43).

Diante de tudo isso, quanto à pergunta apresentada ainda no início desta seção, em que Agamben questiona o que é ser contemporâneo e de quem somos contemporâneos, podemos respondê-lo: ser contemporâneo é fazer parte do universo globalizado com ventos que caminham para uma “homogeneização cultural” – embora existam correntes que vão para o lado oposto desse movimento, esse processo homogeneizante é uma característica marcante dos tempos da contemporaneidade –, bem como estar sob uma condição que Bauman (2005) denomina “líquido-moderna”, na qual a cultura é vista como liberdade individual de escolha, mas, ao mesmo tempo, se tornou uma espécie de mercado. Assim como a arte, que, segundo Cauquelin (2005), está em fluxo, rompendo com os ideais modernistas e se tornando uma arte mista. A experiência da globalização e da revolução tecnológica faz parte do universo aqui contextualizado.

Somos contemporâneos do nosso próprio tempo, do dispositivo mais antigo, da linguagem, do Estado, dos dispositivos eletrônicos, da arte e do design. Fazemos parte da cultura universal, caminhamos lado a lado com a “homogeneização cultural” denominada por Hall (2001), e de um universo marcado por culturas consideradas hegemônicas – centros culturais – e culturas não-hegemônicas – periferias culturais. É nesta complexidade em que ocorre a troca de informações e o intercâmbio entre arte, design e identidade.

Para compreender como as identidades são afirmadas nesse contexto, é importante, então, qualificar e distinguir os mecanismos pelos quais respostas locais à globalização são articuladas (ANJOS, 2005, p.15). Demarcada a contemporaneidade no âmbito desta pesquisa, partiremos então para desvendar a maneira como as identidades culturais se comportam neste universo contemporâneo.

2.2 IDENTIDADE CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE

Falar sobre identidade cultural na pós-modernidade, ou melhor, na contemporaneidade – nesta pesquisa, pós-modernidade e contemporaneidade são apresentadas enquanto sinônimos –, é bastante complexo e assunto extenso. Existem inúmeras relações que envolvem o conceito “identidade” no universo pós-moderno.

Antes de apresentar alguns destes preceitos, cabe esclarecer que o foco desta pesquisa não é buscar uma definição para “identidade cultural”, e sim sistematizar construções teóricas de autores como Bauman, Hall e Cardoso a fim de compreendermos a fluidez das identidades no design de interiores contemporâneo.

Sobre a ideia de “identidade cultural”, Hall (2001, p.9) aponta que:

O próprio conceito com o qual estamos lidando – identidade – é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova.

Segundo Hall (2001), a questão da “identidade” está sendo bastante discutida na teoria social, sob o argumento de que as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo, que até então era visto como um sujeito unificado.

Hall denomina a fragmentação da “identidade unificada” de “crise de identidade”. Para ele, essa crise “[...] é vista como parte de um processo mais amplo de mudança que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas” (HALL, 2001, p.9). Essa situação é também consequência da globalização e da contemporaneidade. De fato, a transição do moderno para o contemporâneo trouxe novas concepções de vida para os sujeitos que se adaptam às transformações deste novo universo tecnológico em que estamos inseridos, e conseqüentemente o conceito de identidade não poderia permanecer imune a estas mudanças.

Ainda de acordo com o pensamento de Hall (2001), o conceito de “identidade” distingue-se em três: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro, sujeito do Iluminismo, baseia-se na concepção do indivíduo como centro, dotado de razão e consciência, no qual a identidade constitui um núcleo interior, que nasce com o indivíduo e com ele permanece inalterado ao longo da vida. Já na concepção do sujeito sociológico, a identidade se constitui a partir das relações do indivíduo com pessoas de sua importância, que mediam valores, sentidos, símbolos e cultura do mundo no qual habita. Nesse caso, a identidade ocupa o espaço entre o interior e o exterior do indivíduo, ligando o mesmo à estrutura social em que se encontra, para que dela possa fazer parte. Por fim, o sujeito pós-moderno, não possuidor de uma identidade fixa, única e permanente, é fragmentado, composto por várias identidades, algumas vezes contraditórias ou mal resolvidas (HALL, 2001). Vale ressaltar que uma identidade não representa apenas um indivíduo. Um grupo de pessoas que vivem em um mesmo local e dividem experiências e conhecimentos passam a produzir símbolos e representações que as unificam.

Bauman (2005), no livro *Identidade*, fruto de uma entrevista concedida ao jornalista italiano Benedetto Vecchi, na qual responde a questionamentos sobre identidade e contemporaneidade, lembra que, há algumas décadas, a “identidade” não estava nem perto de ser debatida ou questionada; e, em outros tempos, este conceito era um objeto unicamente de meditação filosófica. Porém, na contemporaneidade é o “papo do momento”.

Vive-se em um tempo cuja identidade já não é mais fixa e constante, é natural haver uma inquietação quanto ao assunto. A identidade deixa de ser fixa, pois o indivíduo não é mais “sólido” e está inserido num universo líquido-moderno, ou melhor, contemporâneo. “[...] Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, ‘estar fixo’ – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto” (BAUMAN, 2005, p.35).

O mundo em estado líquido se move em alta velocidade e de maneira acelerada e, conforme já vimos, vivemos em meio a transformações sociais e tecnológicas constantes – então, é quase que um retrocesso se apegar a apenas uma identidade, ainda que seja ela uma identidade unificada apresentada pelo Estado-nação, na qual não existem “diferenças” entre os indivíduos. Segundo a ideia de identidade nacional, cada pessoa é o que o Estado quer que ela represente. É uma identidade talvez folclórica, durante muito tempo considerada um “grito de guerra”. “Cuidadosamente construída pelo Estado e suas forças [...], a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre ‘nós’ e ‘eles’” (BAUMAN, 2005, p.28).

Agora, não cabe mais ao indivíduo pós-moderno diferenciar-se por meio de uma identidade nacional. Com o mundo se movendo em alta velocidade e em constante aceleração, não se pode mais confiar na pretensa utilidade dessas estruturas “sólidas” de referência como base da sua durabilidade. Ainda segundo Bauman (2005, p.35), “identificar-se com” significa dar abrigo a um destino desconhecido que não se pode influenciar, muito menos controlar: “[...] as identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-las em pleno voo, usando os seus próprios recursos e ferramentas”.

Diante das múltiplas identidades existentes na vida pós-moderna, é que compomos a nossa, ou as nossas identidades. Nos diferenciamos dos sujeitos do Iluminismo e sociológico e caminhamos junto às transformações universais de maneira individual.

[...] Fazer da “identidade” uma tarefa e o objetivo do trabalho de toda uma vida, em comparação com a atribuição a estados da era pré-moderna, foi um ato de libertação – libertação da inércia dos costumes tradicionais, das autoridades imutáveis, das rotinas pré-estabelecidas e das verdades inquestionáveis. (BAUMAN, 2005, p.56)

O sujeito da era líquido-moderna está livre para transitar e escolher sua própria identidade pessoal. Ainda destrinchando Bauman (2005), que compara o conjunto de identidades a um quebra-cabeça: diferentemente do brinquedo, não há para a identidade uma imagem de referência como base para montá-la. Ela só pode ser comparada à biografia e é um quebra-cabeça incompleto que jamais saberemos quantas peças faltam para concluí-lo.

Seria leviano, no entanto, apontar que na contemporaneidade as identidades nacionais deixaram de existir. Embora o sujeito pós-moderno, fragmentado e multicultural esteja montando seu próprio quebra-cabeça, de maneira independente, em busca da formação de sua identidade individual, existe também algo como uma tentativa desesperada de encontrar um

modo de proteger-se da globalização. Bauman (2005) diz que esse movimento é descrito erroneamente como uma ressurgência do nacionalismo ou uma ressurreição/reflorestamento das nações.

Esse movimento também pode ser considerado um “abrigo estável” e “seguro” diante da multiculturalidade. O sujeito pós-moderno/contemporâneo se apega a visões ditas “culturais” da identidade numa tentativa de permanecer sólido em meio às mudanças do universo líquido. Para Bauman (2005), uma tentativa desesperada de definir sua própria identidade de maneira imediata, talvez uma “segurança” ao ser questionado sobre “quem é você” e perceber que a resposta pode ser plural, ou até mesmo retórica.

[...] a essência da identidade – a resposta à pergunta “Quem sou eu” e, mais importante ainda, a permanente credibilidade da resposta que lhe possa ser dada, qualquer que seja – não pode ser constituída senão por referência aos vínculos que conectam o eu a outras pessoas e ao pressuposto de que tais vínculos são fidedignos e gozam de estabilidade com o passar do tempo. (BAUMAN, 2005, p.74)

O movimento de defesa de uma única identidade, seja ela pessoal ou cultural, é paralelo e anda de mãos dadas com os ideais daqueles que apontam a globalização como uma grande vilã do mundo pós-moderno. E, na contemporaneidade, ir contra o movimento globalizante é ser refém dele. A aparente segurança que o indivíduo pós-moderno poderia ter ao defender o ideal de que existe uma identidade cultural local na qual podemos nos apegar e por ela ser representada é, na verdade, bastante frágil e insustentável em meio ao universo líquido. “Qualquer um que defenda ‘identidades locais’ como um antídoto contra os malefícios dos globalizadores está jogando o jogo deles – e está na mão deles” (BAUMAN, 2005, p.95).

Deste modo, percebemos que existem movimentos paralelos acontecendo na contemporaneidade: por um lado o sujeito pós-moderno, livre, multicultural, que, ao longo da vida, escolhe não uma, mas várias identidades para lhe representar, e assim vai juntando peças ao longo da vida para montar seu quebra-cabeça – sem saber quantas peças ele terá e qual imagem ele irá formar; e, por outro lado, o indivíduo também pós-moderno, fragmentado, que busca no conceito de “identidade cultural” a imagem final para o seu quebra-cabeça.

Pôde-se ver a faca da identidade brandida nas duas direções [...]: em defesa de línguas, memórias, costumes e hábitos [...] duas coisas caminham em par – a debilidade do conjunto de crenças, símbolos e normas que une todos os membros da sociedade politicamente organizada, e a riqueza, densidade e diversidade dos símbolos identitários alternativos (étnicos, históricos, religiosos, sexuais, linguísticos etc.). (BAUMAN, 2005, p.87)

O sujeito pós-moderno não precisa necessariamente escolher uma corrente de pensamento para definir sua identidade na contemporaneidade. O tempo em questão permite que tenhamos liberdade individual de escolha, podendo ser o indivíduo que se apega a tradições locais para definir-se bem, assim como o indivíduo que se identifica com a globalização e quer fazer parte da “homogeneização cultural”, seja ele da elite global ou da periferia, norte-americano ou brasileiro. Ambas linhas de pensamento não excluem o sujeito da contemporaneidade. Não se deixa de ser contemporâneo por escolher uma ponta da “faca de dois gumes”, nem por utilizar essa faca dos dois lados. Bauman ressalta que, apesar da livre escolha da nossa identidade, seja ela qual for, não podemos esquecer que:

A proclamação da era “multicultural” reflete, em minha opinião, a experiência de vida da nova elite global, a qual, sempre que viaja (e ela viaja muito, seja por avião ou na rede mundial de computadores), encontra outros membros da mesma elite global que falam a mesma língua e se preocupam com as mesmas coisas. (BAUMAN, 2005, p.102)

Desse modo, vale ressaltar que, ainda que estejamos livres para escolher nossa ou nossas identidades, não podemos esquecer que a identidade referenciada como “global” é determinada pela “elite cultural”, que dá o direcionamento da globalização. E mesmo que nós não façamos parte desta elite – por meio de uma classe social –, que não tenhamos oportunidade de viajar entre continentes através de transportes intercontinentais, podemos nos identificar com eles navegando na internet, na rede mundial de computadores ou até mesmo através do telefone celular. Não é o Estado que vai definir como o sujeito pós-moderno construirá sua identidade, mas sim as próprias escolhas pessoais de cada um e o mundo líquido-moderno no qual estamos inseridos.

Sobre a construção da identidade, o escritor e historiador Rafael Cardoso (2012, p.91) aponta que a identidade é compósita, possui inúmeras facetas e se constrói através da memória: “Eu sou quem eu sou porque eu fui o que eu fui”. Ele acredita que um mesmo indivíduo pode ser multifacetado, e de fato é.

Posso citar o exemplo de um colega de profissão, Vinicius, nascido em 1989 em Conceição do Coité, município do interior do estado: é um homem, brasileiro, nordestino, baiano, sertanejo, criador de caprinos e ovinos, homossexual, católico, branco e seguidor da arte clássica greco-romana. Ele faz parte do universo líquido-moderno, possui um celular, está conectado à internet e já fez viagens à Europa. Já frequentou a igreja católica, em que foi

coroinha; a evangélica, tendo pertencido a um de seus ministérios; e um centro espírita, em que tomou “passes”. Gosta de joias de prata e de fazer desenhos da sua própria imagem em busca de um ideal de beleza. Cresceu na cidade natal, morou em Salvador, ambas cidades baianas, e hoje se considera um cidadão do mundo. Mas não deixa de ir aos domingos visitar sua criação na “roça”. Já foi vegetariano, mas atualmente consome carne de bode. Na adolescência, namorou uma garota; na vida adulta, se relaciona com rapazes.

Ao descrever o colega, aponteí inúmeras características que constitui a identidade de uma pessoa: nacionalidade, raça, gênero, religião, formação, orientação sexual, bem como traços de sua personalidade e experiências. Para Cardoso (2012, p.92), “[...] a identidade está em fluxo constante e sujeita a transformações, equivalendo a um somatório de experiências, multiplicadas pelas inclinações e divididas pela memória”.

Se a identidade também advém da memória e a memória é composta por vivências pessoais, cada vez mais fica claro o distanciamento que o sujeito pós-moderno toma dos sujeitos do Iluminismo e sociológico no campo da formação da identidade. Isto porque a memória é algo extremamente pessoal: mesmo que um grupo de indivíduos tenha a mesma nacionalidade, etnia, religião, orientação sexual e vivenciado os mesmos acontecimentos ao longo da vida, cada um irá ter uma percepção diferente do outro. E, da mesma forma, a identidade ou as identidades se formarão de maneiras distintas.

Este é apenas um exemplo que utilizei para mostrar como o sujeito pós-moderno possui diversas identidades ao longo da vida e para demonstrar que, de fato, a identidade de um sujeito está em fluxo constante e sujeita a transformações. A memória serve como filtro, pois, conforme Cardoso (2012), cada um extrai do passado aquilo que considera relevante e assimila àquilo que considera sua identidade no presente.

[...] quando se pensa que o sujeito existe, ao longo de sua vida, rodeado por enunciados e informações, produtos e marcas, design e projeto, começa-se a ter uma noção das múltiplas maneiras em que a memória e identidade podem interagir para moldar nossa visão do mundo material e condicionar nossa relação com os artefatos que nos cercam. (CARDOSO, 2012, p.92)

Retomando a contemporaneidade, não podemos deixar de lado as inúmeras informações que recebemos simultaneamente o tempo todo. Sejam elas notícias de fatos e acontecimentos mundiais, anúncios promocionais ou até mesmo mensagens de amigos e parentes. O tempo no qual a nossa identidade está sendo construída é veloz e cada vez mais temos utilizado a

memória para filtrar aquilo que consideramos relevante para responder à pergunta “quem sou eu e com o que eu me identifico?”.

Em toda história da humanidade, desde que surgiu o questionamento acerca do que pode ser uma “identidade”, podemos perceber diversas mudanças no que determina seu significado. Entretanto, para nós, contemporâneos, por mais que tenhamos escolhido uma linha de pensamento para seguir, sabemos que o termo “identidade” é complexo demais para ser posto à prova. Ou melhor, como diz Bauman (2005, p.83): “A identidade – sejamos claros sobre isso – é um ‘conceito altamente contestado’. Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha”.

Assim sendo, trataremos a questão da identidade cultural na contemporaneidade enquanto algo fluido e multifacetado. Isto definitivamente impacta na concepção dos interiores residenciais contemporâneos, tendo em vista que são produzidos por e para pessoas como Vinicius, com as suas diversas identidades em relação. Como isto se revela no projeto? De que maneira as identidades de Vinicius e do designer de interiores se integram para compor e organizar, de forma particular, sua moradia ou ambiente de trabalho? Esse é o propósito dessa investigação.

2.3 ARTE E DESIGN NA PÓS-MODERNIDADE

Beat Schneider, em *Design – uma introdução* (2010), relata que o conceito de pós-modernismo foi empregado ainda no século XIX, mas, em seu sentido mais estrito, começara a ser utilizado na crítica literária do início dos anos 1960 e, a partir da década de 1970, também na arquitetura, nas ciências sociais e humanas e na filosofia, atingindo o auge no início da década de 1980, quando foram travados debates inflamados, trazendo um tom polêmico à questão.

A controvérsia que envolve o termo pós-modernismo se estende nas mais diversas áreas das ciências humanas, sobretudo no campo da filosofia, da arte e do design. O termo “pós-moderno”, conforme já explanado, diz respeito tanto a um estilo estético – que rompe com o modernismo e que ao mesmo tempo o compreende – como à condição social contemporânea.

Sobre o pós-modernismo enquanto estilo, o crítico de design Rick Poynor, no livro *Abaixo as regras* (2010), relata que, de fato, o termo é polêmico e, como toda polêmica, é um incômodo. Entretanto, não é algo alheio à contemporaneidade, estando bem estabelecido enquanto maneira de pensar da era contemporânea.

[...] a despeito de quanto o pós-modernismo possa parecer incômodo, problemático ou incerto, ele está tão bem estabelecido como forma de pensar nossa era e nossa 'condição' que é impossível simplesmente ignorá-lo. (POYNOR, 2010, p.8)

A condição fluida pós-moderna aponta os caminhos do design para cada vez mais perto da arte, de modo que o pensamento pós-modernista se aproxima da subjetividade quando rompe com o academicismo e as regras da era moderna.

[...] O postulado básico do pensamento pós-moderno é a não apreensibilidade e a não representatividade dessa realidade por meios conceituais. 'Não é mais possível conceituar o mundo, apenas percebê-lo e descrevê-lo através de imagens, ou: quando a ideologia naufraga, o melhor é ver o mundo com os próprios olhos desviando o olhar'. (KOSSER, apud SCHNEIDER, 2010, p.153)

Schneider inclui essa citação de Kosser justamente porque ela “expressa a afinidade do pensamento pós-moderno com a estética” (SCHNEIDER, 2010, p.153). Com rejeição ao modernismo, o pós-modernismo recupera o pensamento estético, orientado pela intuição. O pensamento pós-moderno é um discurso em defesa da percepção, do sensorial, do instante e da pluralidade. Desse modo, percebe-se que os ideais pós-modernos, sobretudo no campo do design, apontam para uma interpretação subjetiva do universo.

O pensamento pós-moderno voltou-se contra o entendimento do mundo em sistemas e as utopias sociopolíticas daí resultantes. Ele também se colocou contra a ideia de um controle técnico-científico do mundo, contra uma razão que, em nome da objetividade, supõe poder dominar as leis da natureza e domesticar o mundo por meio do trabalho (SCHNEIDER, 2010). O design pós-moderno, conforme Schneider e Poynor, abre espaço para a subjetividade do outro, um caminho que envolve interpretações do usuário que vão além da forma e função. Sobre essa consciência subjetiva, Poynor (2010, p.119) revela que:

[...] o designer em sintonia com a teoria pós-moderna e suas expressões populares muitas vezes evocavam o leitor ou espectador usando ideias e termos semelhantes. Eles diziam que seu objetivo não era impor uma única leitura, fechada e restritiva,

mas oferecer estruturas abertas que incentivassem a participação e interpretação do público.

É possível perceber claramente no design gráfico pós-moderno “[...] um exemplo perfeito de meio de expressão popular e acessível que exhibe sintomas de pós-modernismo” (POYNOR, 2010, p.10). Segundo o autor, durante os últimos 15 anos, designers gráficos criaram alguns dos exemplos mais desafiadores de pós-modernismo nas artes visuais. Mesmo que os críticos mais conservadores, presos ao funcionalismo da era moderna, não aceitem que o design contemporâneo está lado a lado com as expressões artísticas, críticos culturais percebem que os produtos da cultura pós-moderna tendem a ser classificados por características como fragmentação, impureza da forma, ausência de profundidade, indeterminação, intertextualidade, pluralismo, ecletismo e por um retorno ao vernacular.



Figura 14: Campanha *#meucorponãoépublico* por Carina Caye, Juliana Mavalli e Paula Bustamante (2017)

Fonte: <<http://casavogue.globo.com/Design/noticia/2017/09/publicitarias-criam-cartazes-para-protestar-contra-o-assedio-sexual.html>>

Um exemplo está nos cartazes digitais feitos em 2017 para a campanha *#meucorponãoépublico*, contra o assédio a mulheres em transportes públicos (Figura 14).

A originalidade no sentido modernista imperativo de “fazer o novo” deixa de ser o objetivo; há uma proliferação da paródia, do pastiche e da reciclagem irônica de velhas formas: “[...] como muitos críticos culturais já observaram, o objeto pós-moderno ‘problematiza’ o significado, oferece múltiplos pontos de acesso e se torna o mais aberto possível à interpretação” (POYNOR, 2010, p.12).

Um bom exemplo desse rompimento com o modernismo é o grupo Memphis⁴, que, no início da década de 1980, quebrou paradigmas na maneira de projetar arquitetura e fazer design, abandonando o modernismo funcionalista e, conseqüentemente, sua rejeição perante a arte no processo criativo. “[...] O grupo Memphis possibilitou, no sentido estético e concepcional, a eclosão de um conceito novo e ampliado do design” (SCHNEIDER, 2010, p.167).



Figura 15: Estante Carlton, de Ettore Sottsass, do grupo Memphis (1981)

Fonte: <<http://revistacasaejardim.globo.com/casa-e-jardim/design/noticia/2017/08/classicos-do-design-estante-carlton.html>>

O Memphis não tinha como premissa saber a “necessidade” do outro para fazer o design fundamentado em uma melhoria do mundo e, deixando de pensar somente na funcionalidade do objeto ou da imagem, formulava projetos de maneira intuitiva e muitas vezes acabava “acertando” o desejo das pessoas. O grupo conduziu o design de volta ao lugar que ele já havia ocupado nos primórdios do *art nouveau*: o design de arte. Nessa “regressão à arte”, o trabalho imaginativo individual tinha preeminência e a inspiração individual estava na origem do processo de trabalho do “designer-artista” (SCHNEIDER, 2010). Desse modo, a linguagem do grupo falava um estilo poliglota e provisório que se aplicava tanto na imagem

⁴ O grupo Memphis foi fundado em 1980 em Milão por Ettore Sottsass junto com Barbara Radice, Michele De Lucchi, Marco Zanini, Martine Bedin, Natalie Pasquier e George Sowden. Possui como precursor o Studio Alchymia, do qual Ettore fez parte. Com motivos da arquitetura clássica e do kitsch dos anos 1950, materiais baratos como o laminado plástico e cores ousadas, os objetos produzidos pelo Memphis davam mais ênfase à aparência do que à funcionalidade preconizada pelo design moderno da Bauhaus (SCHNEIDER, 2010).

gráfica como na mobília e nos objetos. A estante Carlton do designer Ettore Sottsass representa o rompimento com os padrões funcionalistas numa estética que foge do padrão *forma segue a função*, apresentando prateleiras em diagonal que quase impossibilitam o objeto de servir à função de estante e o aproxima a uma escultura (Figura 15).

O grupo Memphis talvez tenha sido um divisor de águas entre o formalismo e o rompimento com as normas de projeto, iniciando uma nova maneira de concepção tanto de design como de arquitetura, sendo um marco para o início da era pós-moderna. Assim sendo, surge o conceito “design de autor”. Cada vez mais designers eram celebrados como artistas nos meios de comunicação. Por um lado, o “design-arte”, com suas peças únicas e suas encenações, vivia do culto ao autor. Por outro lado, a crescente importância do design permitiu a muitos fazerem “pose de artista”, “na crença de, como o design de objetos, poder captar o espírito da época como numa obra de arte” (SCHNEIDER, 2010, p.168).

A maneira de projetar mudou, de modo que não só aqueles especializados em design fazem design, mas outras pessoas com mais sensibilidade para a criação se tornam capazes de produzir e pensar o assunto. O pós-modernismo também rompe, assim, com a academia, de modo que, na contemporaneidade, as novas tecnologias, as máquinas e inclusive as redes de comunicação permitem aprender a projetar e fazer objetos para o uso.

Segundo Poynor (2010), o surgimento do “designer como autor” é um dos conceitos-chave no design gráfico pós-moderno. A tendência ao design de autor e a uma concepção artística do design para a qual a “individualidade, a subjetividade, um estilo criativo marcante e identificável e nomes conhecidos eram o tempo necessário” reflete o fenômeno da mencionada “pressão” da cultura de massa por individualismo (SCHNEIDER, 2010, p.168) – individualismo que Bauman (2013) aponta como característica da condição pós-moderna.

Torna-se perceptível no design quando autores passam a ser reconhecidos por suas obras e, como é bem comum na contemporaneidade, além de serem reconhecidos, os designers imprimem sua própria identidade por meio do trabalho. É o tempo do “designer-artista”, que, como afirma Schneider (2010), através da concepção artística, desenvolve uma linguagem extremamente pessoal, a exemplo de P. Starck, R. Arad, B. Sipek, J. Morrison e M. Ghini (SCHNEIDER, 2010, p.169).

Starck é um nome bastante conhecido na contemporaneidade. Ele desenvolve desde peças de mobiliário a interiores residenciais. Para os críticos mais conservadores, alguns produtos de Starck são considerados obras de arte, sem função, como, por exemplo, o

espremedor de frutas *Juicy Salif*⁵ (Figura 16). Para esses críticos, o utensílio não atende às normas de ergonomia e funcionalidade que uma peça deve ter para ser considerada objeto de design. Talvez o espremedor não atenda perfeitamente aos requisitos necessários, por conta de o sumo da fruta escorrer por meio das pernas do aparelho ou por não ser “funcional”, mas, de fato, o design pós-moderno não está interessado em transformar o mundo num lugar melhor para se viver, como apontava a filosofia modernista. Os pós-modernos estão interessados em aceitar o mundo como ele é e propor soluções subjetivas, ainda que muitos busquem no modernismo a inspiração para seu trabalho. Não é uma maneira universalista de pensar e projetar, e sim individualista.



Figura 16: Espremedor de citrinos *Juicy Salif*, de Phillip Starck para Alessi

Fonte: <<http://www.alessi.com/en/products/detail/psjs-juicy-salif-citrus-squeezer>>

Poynor (2010, p.11) resume:

[...] os produtos da cultura pós-moderna podem, às vezes, apresentar semelhança com obras modernistas, mas sua inspiração e propósito são fundamentalmente diferentes. Se o modernismo buscava criar um mundo melhor, o pós-modernismo – para horror de muitos observadores – parece aceitar o mundo como ele é.

⁵ Um objeto e um símbolo verdadeiramente icônicos não só de Philippe Starck, mas da empresa Alessi (marca que fabrica o espremedor), este espremedor de citrinos – que, de acordo com a descrição do site da empresa, *é tão revolucionário quanto surpreendentemente funcional* – foi esboçado por Starck durante um feriado pelo mar na Itália, em um guardanapo de pizzaria (ALESSI OFICIAL STORE, 2017).

Assim, o designer não mais projeta somente para atender à indústria, a fim de trazer por meio do seu trabalho uma melhoria para a população. Ele se torna autor de sua obra, complementando o que se chama de individualização social. “Esta representa para todos uma necessidade inescapável, que os ‘cidadãos normais’ satisfazem com suas formas e estilos individuais de vida e com um constante trabalho de construção de identidade” (SCHNEIDER, 2010, p.168).

Outro importante acontecimento da pós-modernidade que rompeu com as fronteiras entre arte, design e arquitetura foi a oitava edição da exposição *Documenta*⁶, na qual foram reunidos designers, artistas e arquitetos, de modo que os arquitetos trabalhavam como artistas plásticos; os designers, como arquitetos e decoradores – concebendo sua própria residência –; e os artistas tendiam para projetar móveis e equipamentos para a arquitetura. “[...] assim, artistas como A. Warhol e R. Lichtenstein decoraram a luxuosa mansão de Gunther Sachs em St. Moritz, na Suíça” (SCHNEIDER, 2010, p.167). Se na exposição *Documenta 8* podia-se perceber a fluidez entre as fronteiras arte e design, na contemporaneidade elas se tornaram mais homogêneas.

Sobre a geração dos designers das décadas de 1980 e 90, Santos (2015) afirma que o expressivo desenvolvimento tecnológico afetou a produção do design de mobiliário em termos de matéria-prima, técnicas de produção e novas metodologias projetuais. Segundo a autora, a nova produção dos designers dessa geração procura adaptar-se à complexidade do mercado dos dias atuais, de modo que “[...] Muitas vezes o trabalho desses profissionais se interroga sobre os limites da racionalidade e ensaia uma redefinição do projeto para um mundo em transição, em que o conceito de design alargou-se em direções interdisciplinares” (SANTOS, 2015, p.209).

Os designers pós-modernos trabalham em diferentes escalas, desde a produção seriada a pequenas séries ou peças únicas, de modo que há uma troca entre arte e design no processo de produção de um objeto contemporâneo. “É praticamente uma crítica irônica à uniformidade e homogeneização dos padrões vigentes” (SANTOS, 2015, p.209). Sobre a multidisciplinaridade que o design pós-moderno abraça, Poynor (2010) afirma que as formas

⁶ A *Documenta* é uma das mais importantes exposições de arte contemporânea e arte moderna do mundo. Ocorre em Kassel, na Alemanha, de cinco em cinco anos. Sua oitava edição foi realizada em 1987. Segundo Brenson (1987), em matéria para o jornal *The New York Times*, foi “uma exposição de arte provocativa, polêmica, às vezes opressiva [...]” e rejeitou “desenvolvimentos artísticos tão recentes como Neo-Expressionismo, Neo-Geo e ‘apropriação’”, se apresentando “como uma resposta ao pluralismo e à irresolução do pós-modernismo” (tradução nossa).

da arquitetura e do design de móveis inspiram e servem de referência para a criação dos designers gráficos.

A intercessão pós-moderna no âmbito da criação não permanece apenas na concepção projetual de designers, arquitetos e artistas, mas também abraça o fazer de profissionais como marceneiros, ferreiros e artesãos. Um bom exemplo dessa multidisciplinaridade no campo criativo é visto no desenho do mobiliário.

[...] Ao lado de nomes que vê se consolidando no panorama do design de mobília dos últimos anos estão novos grupos de designers, alguns oriundos de escolas de desenho industrial, além de artistas, arquitetos e marceneiros que buscam, através do mobiliário, articular respostas para as demandas decorrentes das maneiras de estar, de sentar, de vivenciar os espaços interiores nos nossos dias. (SANTOS, 2015, p.209)

A autora considera como designers pós-modernos não somente os oriundos de escolas acadêmicas, mas todos que, através do mobiliário, articulam respostas para as demandas da sociedade contemporânea, afirmando assim o pensamento pós-moderno de subjetivação dos indivíduos. Pensar a maneira de vivenciar os espaços interiores não é mais ofício apenas dos que estudam para isso, mas de qualquer um que queira propor soluções para o mobiliário e os interiores. Entretanto, a fluidez da condição pós-moderna não anula o ofício do designer, visto que um objeto, uma imagem ou o interior de uma residência, “para funcionar com eficácia”, necessita de intervenção de uma terceira pessoa, responsável pelo processo de subjetivação e criação. Deste modo, o designer assume a função de compreender a demanda do cliente e traduzi-la na concepção do produto final, mesmo que motivado pela satisfação criativa individual (POYNOR, 2010).

Por essa linha de raciocínio, a fluidez da condição pós-moderna permite que o cliente também esteja envolvido no processo de criação do designer, funcionando da seguinte maneira: o cliente apresenta o problema, o designer soluciona, imprimindo sua identidade junto ao *briefing* do cliente para apresentar o produto. Não menos importante na concepção do projeto na contemporaneidade são fatores como entendimento cultural, crenças políticas e sociais e preferências estéticas, que influenciam de maneira determinante a metodologia projetual pós-moderna (POYNOR, 2010).

Compreende-se então que as inúmeras demandas e exigências da condição atual da modernidade líquida, como denomina Bauman (2013), permitem ao designer o desenvolvimento de peças intrigantes, espetaculares, criativas, com senso de humor, com alto

nível de arte. O universo contemporâneo, pós-moderno, segundo Santos (2015, p.239), está “descortinando mais um capítulo dessa relação tão delicada e complexa entre arte, design e mercado”.

Segundo Schneider (2010), a causa para o retorno à arte é facilmente reconhecida no desenho do mobiliário por ser uma área mais aberta à inspiração subjetiva do que os outros campos do design, fugindo à regra somente ao design de interiores, que, para ele, “sempre foi um playground para o deleite do trabalho artístico e artesanal” (SCHNEIDER, 2010, p.167).

O interior de uma residência é capaz de reunir boa parte dos produtos de design existentes no mercado, posto que normalmente uma casa é composta de móveis, objetos, quadros, peças do vestuário, revestimentos e peças estruturais. Pode-se perceber, por meio dessa narrativa, a presença do design de móveis, produto, gráfico, moda, o pensamento artístico e até mesmo a engenharia no universo do design de interiores. Além desses elementos, estão presentes na concepção do projeto de interiores as identidades – do cliente e do designer –, bem como fatores socioeconômicos, mercadológicos, tecnológicos e ecológicos que fazem parte do modo de vida do indivíduo.



Figura 17: *Living* na casa da artista Annelise Salles

Fonte: <<https://casaclaudia.abril.com.br/visita-guiada/casa-em-sao-paulo-com-decoracao-vintage-e-colorida/>>

Um exemplo é o *living* da casa da artista Annelise Salles, em São Paulo, projetada por ela mesma (Figura 17). O projeto reúne mobília herdada do acervo familiar, obra de arte comprada em Nova Iorque e peças de design contemporâneas.

No livro *O que é design de interiores*, Brooker define que:

[...] Design de interiores é uma disciplina distinta de praticamente todas as outras do design. O interior está sujeito à sua situação: está dentro de uma construção. Que está, por sua vez, inserida em seu contexto. A questão do preexistente é fundamental no processo de design. (BROOKER, 2014, p.8)

Ainda que, na pós-modernidade, o design, de modo geral, esteja inserido num contexto mercadológico e social fluido, que transita no campo da arte, no local e global, o design de interiores permanece inserido num contexto sólido, pois trata-se de uma intervenção em um determinado local. O que pode levar a concepção do interior de uma residência ou estabelecimento comercial a um estágio de fluidez são as identidades dos sujeitos envolvidos no projeto, a arte presente no espaço e o mobiliário que irá compor o ambiente.

A localização específica do interior tem uma influência sobre o design – que se torna mais importante do que as outras questões. Outros tipos de design (como o design gráfico, o desenho de moda ou industrial) têm de considerar a função, as qualidades estéticas e a estrutura de uma peça. O designer de interiores também deve levar esses fatores em consideração, mas precisa considerar o lugar que aquele interior habita. O interior pode se tornar parte do local, pode gerar significados e também pode dar o valor e a consequência a uma situação. Talvez apenas as instalações artísticas e a arquitetura, disciplinas intimamente relacionadas ao design de interiores, sejam tão ligadas ao lugar. (BROOKER, 2014, p.9-10)

Para o designer de interiores, é então fundamental o fator “local”, no sentido mais estrito do termo: localização geográfica. Não no sentido de local e global (centro-periferia).

Para explicar a diferença entre “local” no sentido mais estrito do termo e “local” enquanto conceito cultural pós-moderno, Moacir dos Anjos, em *Local/global: arte em trânsito* (2005), escreve sobre o rompimento da associação imediata entre lugar, identidade e cultura provocado pelo processo de globalização. Uma percepção gradual das transformações provocada pela nova ordem mundial que altera as formas de representação visual de identidades e culturas. Para o autor, global e local são termos relacionais – assim como são centro e periferia – e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados. O que faz produzir o caráter multicultural das sociedades contemporâneas são essas

relações de alterações produzidas pela rede de comunicação universal – a internet, a compressão de tempo-espaço já apresentada nesta pesquisa, que põe o sujeito sob a condição pós-moderna.

Voltando ao design de interiores dentro deste contexto, que é o foco desta pesquisa, temos um impasse diante da fluidez pós-moderna. O local em que um interior está inserido sempre será fixo, porém os elementos que compõem os ambientes internos podem estar em trânsito: a arte, o design e os acabamentos das edificações – elementos fundamentais e de grande relevância para o resultado final de um projeto de interiores. Não menos importante que os materiais escolhidos para compor um espaço interior, parafraseando Santos (2015), as modificações na composição da família e novos modos de vida também interferem no design de interiores contemporâneo, afinal, além das mudanças nos materiais e na tecnologia, o interior residencial reflete também as transformações da cultura e da sociedade.

Para traçar mais um paralelo entre o design de móveis pós-moderno e o design de interiores contemporâneo, o pensamento de Santos sobre os caminhos que o mobiliário descreve na contemporaneidade é representativo:

[...] O foco mudou, novos materiais entraram em cena, do high tech ao reuso, à reciclagem, ou mesmo experiências dissonantes que repropõem a lógica dos materiais e traz implicações e avanços ao processo do design e da construção do móvel, reposicionando-o na sociedade contemporânea. (SANTOS, 2015, p.239)

Assim como no design de móveis, a perspectiva do interior contemporâneo nesta pesquisa pretende encontrar um diálogo entre arte e design no universo pós-moderno dentro do ambiente residencial. A exemplo desta perspectiva, um apartamento projetado em 2017 no Rio de Janeiro (Figura 18) não somente é composto por materiais reutilizados como manteve uma parede danificada durante a reforma que se transformou em uma intervenção artística feita pelo artista plástico Gabriel Bortollini.

A contemporaneidade permite que se veja presente no projeto de interiores uma confluência das transformações sociais contemporâneas do sujeito, da arte e do design. Isto porque o design de interiores é responsável por reunir tecnologia, design de produto, design gráfico e arte contemporânea. E, sobretudo, porque ele é pensado para ser utilizado por sujeitos que estão sob uma condição líquido-moderna.



Figura 18: *Living* de apartamento com intervenção do artista Gabriel Bortolini na parede, Rio de Janeiro (RJ), Brasil (2017)

Fonte: <<http://casavogue.globo.com/Interiores/apartamentos/noticia/2017/02/conheca-nova-casa-da-atriz-bruna-linzmeier.html>>

3. ARTE E DESIGN: UM DIÁLOGO CONTEMPORÂNEO POR MEIO DA MEMÓRIA EM TRÂNSITO

Conforme já apresentado nesta pesquisa, o foco da investigação está nas convergências entre arte e design. Muitos autores funcionalistas, como Bruno Munari e Ana Herrera, discordam que existam convergências entre estes campos. Porém há autores e pesquisadores, como Rick Poynor, Anna Calvera e Francisco Providencia, que apontam os caminhos do design na contemporaneidade convergindo para a arte por meio dos processos artísticos, de modo que este movimento fica evidente na pós-modernidade, quando o design rompe com as regras e as normas do pensamento modernista e assume a utilização de processos artísticos para sua produção. Para Beat Schneider (2010), o design tomou para si a posição de qualidade artística na pós-modernidade fora dos moldes tradicionais da arte.

O autor, que é crítico e pesquisador em design, classifica o design do século XX como sendo arte também: “O Design é a arte do século XX” (WEIDMANN apud SCHNEIDER, 2010, p.221). E completa: “[...] O design conquistou essa posição amplamente despercebido do meio artístico e contra os princípios das categorias convencionais da arte, como raridade, preciosidade ou máximo nível social” (SCHNEIDER, 2010, p.221).

Com o design de autor, designers que levam em sua produção traços pessoais, bem como assinam o design, distanciam-se cada vez mais dos designers clássicos, que deveriam servir à indústria de maneira anônima, sujeito-homem máquinas.

Segundo Poynor (2010), no pós-modernismo as distinções de hierarquia entre o que é entendido como “alta cultura” e “baixa cultura” entram em decadência e se tornam possibilidades iguais e no mesmo plano. O desmanche dessas fronteiras permite que “[...] novas formas híbridas floresçam, e muitas das mudanças observadas no design dos últimos anos, que tomou para si algumas das características autoexpressivas da arte, só fazem sentido nesses termos” (POYNOR, 2010, p.11). Isso considerando que, com a dissolução dos padrões modernistas, novas condições mais flexíveis para a criação de design passam a abraçar a pluralidade de estratégias, abandonando ideais conservadores que mantinham arte e design em esferas distintas.

De fato, ao longo da história do design, existiu uma relação de amor e ódio com a arte, seja porque para alguns autores o design é filho da arte, seja porque a formação dos designers

é realizada na Escola de Belas Artes ou na escola de Arquitetura, ou até mesmo porque os artistas e designers contemporâneos compartilhem dos mesmos processos (CALVERA, 2003). Entretanto, para adquirir um espaço no mercado, o design construiu sua identidade buscando uma certa negociação com os processos artísticos.

Francisco Providencia (2003) apresenta a relação entre arte e design como convergente, explicando o lugar que o design ocupa dentro da história do conhecimento técnico na relação entre *poiesis* (criação, eclosão, produção) e *techné* (artes), e que se desenvolve na atualidade favorecendo uma fragmentação disciplinar evolutiva. Esse processo relacional ocorre de três maneiras distintas, pela ação de seus três agentes fundadores: programador (sujeito + tecnologia + necessidade), artista (sujeito + tecnologia) e designer (sujeito + necessidade), correspondendo a este último o estatuto de designer de interfaces, papel que supõe o entendimento científico de uma especialização radical e sem retorno (PROVIDENCIA, 2003, p.198). Para o autor, este perfil pertence à ideia de divisão técnica do trabalho que é uma consequência da evolução científico-tecnológica comum ao modelo produtivo pós revolução industrial. Schneider (2010, p.221) acrescenta ainda:

[...] a história de quase 150 anos do design moderno foi marcada, com maior ou menor intensidade, pela relação de tensão entre as duas posições: uma queria o design mais próximo às reais forças produtivas da indústria e tinha a técnica como aliada; a outra enfatizava o projeto artístico-individual e sentia-se perto da arte.

Para o filósofo italiano Luigi Pareyson, esta distinção entre arte e design não seria necessária, pois, de acordo com sua teoria da formatividade, toda operação humana é formativa e, técnicas e códigos normativos são também modos de fazer, só que já inventados (PAREYSON, 1993). Nesses casos, a dinâmica formativa ocorre a partir deles. Esse é um ponto importante da teoria para as relações entre arte e design, porque coloca o campo da arte, das normas e técnicas do design, também na esfera formativa:

A ação formativa transcende a separação entre os campos porque, mesmo com regras e função final, a formatividade opera no sentido de conseguir o melhor resultado de acordo com o que se deseja criar. Sendo assim, a presença do impulso criador da formatividade existe também no projeto de design, que se desenvolve a partir de métodos e regras anteriores, já que “qualquer projeto é ensaiado e posto a prova pela própria realização e execução, a única que é capaz de verificar-lhe e ratificar-lhe a validade operativa” (PAREYSON, 1993, p.64). A

operação formativa coloca-se então como um estágio anterior a qualquer divisão de campo no que toca a construção de obras, sejam elas de arte ou do design.

3.1 CONVERGÊNCIAS ENTRE ARTE E DESIGN

Na contemporaneidade, é possível perceber que as fronteiras entre o artista e o designer estão cada vez mais fluidas. As ferramentas tecnológicas que o universo das novas redes de comunicação e interação oferece fazem com que artistas e designers utilizem as mesmas metodologias processuais de produção. Ainda que, para o designer, exista uma variável que é o *briefing* do cliente e suas necessidades, é possível observar um grau de intenção artística e de expressão pessoal no trabalho deste profissional contemporâneo.

As linhas de pensamento pós-modernas, entretanto, não são tão bem aceitas por todos os designers que atuam na contemporaneidade: é possível ainda que os designers da geração moderna, em atuação, não admitam processos artísticos em sua produção.

[...] Designers mais velhos, acostumados a suprimir rigorosamente o aspecto pessoal, registraram sua preocupação quanto à erupção da subjetividade desobediente, e resistiram à ideia [...] de que o design podia ser uma forma de arte. (POYNOR, 2010, p.25-26)

Entretanto, para o universo artístico, essa relação de convergência entre arte e design é mais bem aceita, de modo que artistas atuam enquanto designers, como os Irmãos Campana, que têm formação acadêmica em Direito e em Arquitetura. A biografia deles, apresentada no site da empresa Campana, em www.campanas.com.br, afirma que a dupla atua na fronteira entre arte e design desde 1983:

[...] Fernando (1961) e Humberto Campana (1953) foram construindo solidamente sua carreira, atingindo reconhecimento nacional e internacional. O trabalho dos irmãos Campana incorpora a ideia de transformação e reinvenção, tornando preciosos os materiais do dia-a-dia, pobres ou comuns, que carregam não só a criatividade em seu design, mas também características bem brasileiras como, por exemplo, as cores, as misturas, o caos criativo, e o triunfo de soluções simples.

Podemos ver, no mobiliário produzido pelos Irmãos Campana, peças irreverentes que falam da cultura popular brasileira. A cadeira Favela (Figura 19), que “[...] faz uma citação direta a um tipo de habitação social característico do Brasil, que proliferou nos morros do Rio de Janeiro, São Paulo e demais regiões do país” (SANTOS, 2015, p.210). A cadeira favela é composta por materiais de improvisação, materiais descartados, assim como as moradias que referencia. Santos (2015, p.213) ainda ressalta que os pedaços de madeira colados que compõem o assento e o encosto da cadeira fazem citação direta “[...] dessas práticas de bricolagem, distantes do interior dos ambientes institucionais, bancos, hotéis ou das residências da alta burguesia, onde esses móveis são utilizados”.

Ainda na matriz de contestação do funcionalismo, destacam-se outras coleções de poltronas, sofás e mesas que empregam elementos inusitados, nunca pensados para estofamento, tais como bichos de pelúcia (Figura 20) ou plástico bolha para revestimento de assento e encosto.



Figura 19: Cadeira Favela

Fonte: <<https://designinnova.blogspot.com.br/2011/07/os-20-anos-da-cadeira-favela.html>>



Figura 20: Cadeira Banquete

Fonte: <<https://www.arredativo.it/2013/guide/sedute-darte/>>

A relação entre arte e design estabelecida pelos Irmãos Campana é tão fluida quanto a relação entre ambos os campos na contemporaneidade. Eles próprios ora se colocam enquanto artistas, ora enquanto designers. No último ano, eles participaram da mostra de design promovida pela revista *Casavogue* e fizeram uma instalação de cobogós (Figura 21) produzidos com a lama do acidente ambiental da cidade de Mariana, em Minas Gerais.

Ainda que este trabalho esteja impresso na revista voltada para o design e a arquitetura, compondo um hall de acesso, o produto feito pela dupla, que pode ser considerado objeto de design, está sobrecarregado de significado, ao qual eles se referem como sendo “uma peça de design carregada de discurso político”.

Os Irmãos Campana colecionam assim uma lista de criações inusitadas, enquanto assinam o projeto de design de interiores de variados espaços, igualmente marcados pela excentricidade (Figura 22).



Figura 21: Instalação de cobogós dos Irmãos Campana

Fonte: <<https://www.thehousecomgas.com.br/campana/>>



Figura 22: Projetos dos Irmãos Campana

Fonte: <www.campanas.com.br>

Há uma pluralidade de materiais e composições na obra da dupla Campana, de maneira que a liberdade que eles possuem em explorar esses materiais aponta para o que Santos (2015, p.210) define como:

[...] destacada precedência no processo criativo desses designers e são parte decisiva de crítica contundente por eles empreendida ao funcionalismo no móvel. A dimensão simbólica da obra dos Campana vem de uso de recursos e conceitos com grande apelo midiático, quase como fetiches exóticos, a citação direta ou mimetismo de elementos presentes na cultura brasileira. Esteticamente, essas obras apresentam um duplo estatuto: no design e na arte.

Ao reunir a produção de Humberto e Fernando Campana, podemos ver que a dupla transita nos campos da arquitetura, da arte e do design. Interpretam o entorno e aplicam suas impressões sobre o que os cercam de maneira espontânea e sem amarras, vivenciam e produzem esse duplo estatuto: estão em ambos os campos.

A subjetividade pós-moderna e o universo líquido contemporâneo fluidificam essas relações sólidas até então vistas como divergentes.

[...] ‘Dissolver tudo que é sólido’ tem sido a característica inata e definidora da forma de vida moderna desde o princípio; mas hoje, ao contrário de ontem, as formas dissolvidas não devem ser substituídas (e não o são) por outras formas sólidas – consideradas ‘aperfeiçoadas’, no sentido de serem até mais sólidas e ‘permanentes’ que as anteriores, e, portanto, até mais resistentes à liquefação. (BAUMAN, 2013, p.16).

Um bom exemplo dessa conexão fluida entre arte e design também é visto com frequência no design gráfico, como apresenta Poynor (2010):

[...] o design gráfico pós-modernista frequentemente tem como tema o próprio design, assim como a arte pós-modernista em geral tem como tema a própria arte, embora esse não seja um desenvolvimento inteiramente novo na comunicação visual aplicada: grande parte do design gráfico sempre funcionou desse modo. (POYNOR, 2010, p.95)

Tanto a arte quanto o design se valem de questões que vão além da própria arte ou o design. Manifestações populares, expressões da cultura pop, questões sociais e idiossincrasias pessoais são comumente utilizadas para fazer arte e design, e essas referências sempre foram utilizadas por ambas as áreas.

[...] o design gráfico sempre pegara emprestado imagens e abordagens de outros campos, especialmente das belas-artes e da cultura popular; referências visuais de todos os tipos eram uma característica essencial do modo em que o design se comunicava. (POYNOR, 2010, p.92)

Assim como o design e a arte, o design de interiores contemporâneo encontra na cultura popular referências para a construção de móveis e ambientes. Também faz releituras de projetos de outras épocas e os torna contemporâneos. É possível observar nos interiores materiais utilizados na arquitetura do século XX em releitura como novidade, como a paleta de cores modernista tida como “nova tendência” – como aponta uma das mais recentes matérias exibidas na revista *Casavogue 2018* (Figura 23). São imagens, aliás, que mantêm um diálogo direto com publicações do anuário da revista *Casa e Jardim* de 1958 (Figura 24), com seu granilite (ou marmorite), tão utilizado no Brasil nas décadas de 1940 e 50 e que teve um retorno intenso nos interiores contemporâneos.



Figura 23: Imagens *Casavogue*
 Fonte: Redes sociais da *Casavogue*



Figura 24: Imagem anuário *Casa e Jardim* de 1958
 Fonte: Acervo Teatro Vila Velha

Também podemos observar móveis clássicos repaginados, como a poltrona *Magic Proust*, que é uma releitura da poltrona *Di Proust*, de 1978 (Figura 25), do designer italiano *Alessandro Medini*, que desenhou especialmente para o palácio de Diamante, em Ferrara na Itália, com inspiração na clássica poltrona *Luis XV*.



Figura 25: Poltronas *Magic Proust* e *Di Proust*

Fonte: <<https://moyo-shop.com/pt/poltrona-magis-proust>> e <<https://www.artsy.net/artwork/alessandro-mendini-chair-poltrona-di-proust>>

Estantes expositoras em loja de roupa feminina (Figura 26) com desenho semelhante ao de barracas de feira livre, dos arquitetos cariocas Bel Lobo e Bob Nery, ou até mesmo lustres de cristal com nova leitura em vidro e acrílico, são outros exemplos de ideias repaginadas.



Figura 26: Estantes de roupas de Bel Lobo e Bob Nery em loja feminina
 Fonte: <http://www.farmrio.com.br/us/adorofarm/post/arquitetura-farm/_/A-blogPost-97187.eses?atg.multisite.remap=false>

Outra forma de resgatar proposições já consolidadas está na apropriação. As obras *Incisões a la Fontana* (2001) (Figura 27) e *Pictures of pigment after Lúcio Fontana* (2008) (Figura 28), dos artistas contemporâneos Adriana Varejão e Vik Muniz, respectivamente, são consideradas apropriações. Diferentemente do plágio, a apropriação cita o autor original – no caso, Lucio Fontana, que teve a obra *Conceito espacial* (1965) como referência (Figura 29).

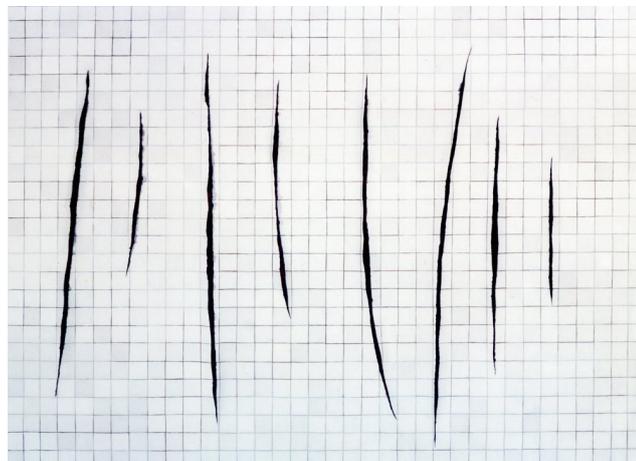


Figura 27: *Incisões a la Fontana* (2001) de Adriana Varejão
 Fonte: <<https://www.victoria-miro.com/artists/25-adriana-varejo/works/artworks2588/>>



Figura 28: *Pictures of pigment after Lúcio Fontana* (2008) de Vik Muniz

Fonte: <<https://www.artsy.net/artwork/vik-muniz-pictures-of-pigment-spatial-concept-attesa-green-after-lucio-fontana>>



Figura 29: *Conceito espacial* de Lucio Fontana (1965)

Fonte: <https://istoe.com.br/166051_ARTE+DE+CRIAR+DIALOGOS/>

Essas apropriações mostram um discurso crítico sobre a própria história da arte, logo que ambos os artistas utilizam uma pintura modernista, se apropriam dos rasgos feitos na imagem óleo sobre tela e transportam para uma imagem digital, no caso de Vik Muniz, e para uma outra tela com fundo da estética dos azulejos de Adriana Varejão.

Outra questão associada ao termo “apropriação”, que é bastante discutido desde o final da década de 1980, é da classificação de obras de arte ou design que se apropriam do popular e o alçam para o que é considerado “alta cultura”, para museus e apresentações artísticas, bem como para ambientes residenciais e projetos de interiores ou design gráfico.

Poynor (2010) afirma que as “apropriações” na arte e no design das duas últimas décadas (2000 e 2010) não foram diferentes, havendo assim uma convergência no processo criativo de designers e artistas contemporâneos. Uma situação assim como a “[...] vista no mundo da arte no início dos anos 1980, quando obras de artistas anteriores eram absorvidas e ‘recontextualizadas’ por artistas contemporâneos como novas obras de arte” (POYNOR, 2010, p.78).

De fato, na contemporaneidade, uma época em que há um acúmulo de informações por conta da era digital, e em que trabalhar com o que já foi criado não é mais um problema, surgem novas artes e designs que se valem de softwares e ferramentas digitais para a execução de projetos. Ou até mesmo para novas maneiras de ler o passado.

[...] Em um mundo em que a inovação estilística já não é possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através das máscaras e com as vozes de modas retiradas do museu do imaginário. Mas isso significa que a arte contemporânea ou pós-modernista irá tratar da arte em si de um jeito diferente; além disso, significa que umas das mensagens essenciais envolverá o fracasso necessário da arte e da estética, o fracasso do novo, o aprisionamento no passado. (POYNOR, 2010, p.71)

É possível que, no contemporâneo, obras impressionistas, da *pop-art* e neoclássicas estejam presentes junto a releituras ou como referência a uma nova estética. No contemporâneo, estilos de outras épocas são utilizados frequentemente. É possível, inclusive, reunir numa obra de arte peças de vanguardas diversas, assim como também em uma sala de jantar ou estar (Figura 30). Tanto na arte como no design, nada mais é descartado, embora nada também seja novidade.



Figura 30: Ambientes decorados com múltiplas referências

Fonte: <<https://www.gplifedecor.com.br/mistura-dos-estilos-tradicional-e-contemporaneo-na-sua-casa/>>

Outras variáveis são questões de gosto pessoal, experiência cultural e identidade: tudo isso forma a pessoa contemporânea, que é de alguma maneira produtora de arte e design para

outra pessoa também contemporânea, que, ainda que não seja artista ou designer, não deixa de lado todas as influências da sua identidade e da globalização.

[...] o ato de criar designs nunca pode ser um processo completamente neutro, já que sempre envolve acrescentar algo ao projeto. Até certo ponto, é impossível que um design não seja baseado em gosto pessoal, entendimento cultural, crenças sociais e políticas e profundas preferências estéticas. Além disso, os designers sempre argumentaram que, para funcionar com eficácia, precisam questionar o briefing do cliente. Sua posição encara o entendimento que o cliente tem acerca do problema de comunicação como podendo ser imperfeito, e, por isso mesmo, o cliente precisa da ajuda de um designer. Ao mesmo tempo, os designers são motivados pela necessidade de satisfação criativa e aprovação dos seus pares, fatores importantes, mas que algumas vezes não são reconhecidos e que têm um efeito determinante sobre suas obras. (POYNOR, 2010, p.120)

A satisfação criativa do designer ao criar um projeto é muito próxima à satisfação do artista ao realizar uma obra de arte. Crítico e filósofo da arte, Luigi Pareysson afirma:

[...] como operação própria dos artistas, a arte não pode resultar senão da ênfase intencional e programática sobre uma atividade que se acha presente em toda experiência humana e acompanha, ou melhor, constitui toda manifestação de atividade do homem. (PAREYSSON, 1993, p.20)

Então podemos perceber um momento de convergência já no processo de criação dos dois campos, visto que a formatividade vem antes dos conceitos de arte e design: é o ato de formar, pensar algo, juntar experiência humana e transportar para o suporte. (PAREYSSON, 1993). Por mais que exista o briefing do cliente, o designer sempre projetará imprimindo reflexos de seu gosto pessoal.

Ao projetar um interior residencial, por exemplo, por mais que sejam levadas em consideração todas as questões funcionais de uma casa ou apartamento, questões pessoais quanto ao gosto do cliente, o designer será o responsável pelo resultado estético final daquele espaço. Ainda que não seja a casa dos seus sonhos ou que não lhe sirva como moradia, ali está impresso o seu gosto pessoal também, ao escolher, por exemplo, cores e formas que mais lhe agradam no universo do briefing. A função final do objeto criado pelo designer quem dará é o cliente, mas o formato do objeto, o material escolhido, a combinação de cores, tecidos e revestimentos sempre será feita com base no repertório criativo do designer.

Então qual a diferença entre o artista e o designer neste ponto? O artista, segundo parâmetros conservadores, é mais livre para criar já que não tem o briefing do cliente, embora

o designer também seja tão livre quanto o artista a partir do momento que utiliza o briefing para imprimir sua liberdade criativa. É como se a entrevista fosse um conjunto de possibilidades, um pouco mais restrito que as do universo do artista, mas com muitas alternativas de criação e satisfação pessoal.

Sobre a atividade do design, Francisco Providencia afirma que:

[...] O design, ao deixar de ser um fazer inconsciente (mecânico) para ser um fazer consciente (livre), se encontra em uma condição comum a outras disciplinas que estão polarizadas entre a engenharia e a arte; ao reconhecer que em todo “fazer” existe sempre um operador, autor, (alguém que contamina tecnicamente o resultado com seu *modus operandi*, com sua cultura e experiência, com sua técnica pessoal), um programa (conjunto de desejos todavia não satisfeitos ao que se exige a resposta do artefato) e a singularidade como disciplina a manter unidas, através de suas respostas. (PROVIDENCIA, 2003, p.200)

Providencia (2003) concorda que o designer é um intérprete do mundo, de modo que seus artefatos são objetos funcionais diferentes dos objetos criados pela engenharia e apresentam sempre uma segunda intenção, uma metáfora ou um valor “artístico”. Embora, por outro lado, diferenciando-se da arte, está quase sempre para uma integração ao universo doméstico “com tudo que tem de prático e caseiro, porque operam mediante a funcionalidade objetiva” (PROVIDENCIA, 2003, p.201).

Na contemporaneidade, a atividade do designer assume um caráter mais individualizado. Assim como os artistas, os designers contemporâneos imprimem identidade no seu trabalho, não sendo mais alguém anônimo. É possível identificar e diferenciar o trabalho de designers pela estética que ele apresenta, é quase como um estilo que cada um imprime em sua obra – seu objeto, artefato ou ambiente.

[...] Como agora, com o “novo design” pós-moderno, o design e a arte se aproximavam, voltava a ter importância a concepção artística do design, para qual a individualidade, a subjetividade, um estilo criativo marcante e identificável e nomes conhecidos eram o tempero necessário. (SCHNEIDER, 2010, p.202)

Anna Calvera (2003) sustenta seu pensamento sobre essa relação tênue, apontando a subjetivação estética no mundo do design, assim como no universo artístico, como algo que tem sua origem na crise do modernismo. Ela concorda que “[...] os critérios do design estão contaminados pela arbitrariedade do gosto” (PROVIDENCIA, 2003, p.210).

Seja denominada como arbitrariedade de gosto ou subjetivação ou até mesmo gosto pessoal, de fato o designer contemporâneo está atravessado pela fluidez das identidades. Ele é parte de um universo que, segundo Bauman (2005), está em estado líquido. As relações, a instantaneidade das informações, as múltiplas camadas de interpretação do entorno fazem com que o designer e o artista muitas vezes se encontrem nas mesmas fronteiras e estejam no mesmo lugar ao criar algo. Eles criam objetos, artefatos, ambientes, esculturas, instalações, performances, músicas e dança para outras pessoas, na mesma condição fluída. Essas relações fazem do contemporâneo um tempo em que as fronteiras estão apenas no imaginário de cada um, sendo possível a qualquer um cruzá-las para se encontrarem em meio à subjetividade líquida pós-moderna.

3.2 CILDO MEIRELES – UM ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Dentre tantos artistas brasileiros que atuam na contemporaneidade, a escolha por Cildo Meireles foi feita por um único motivo: a condição de sujeito pós-moderno apresentada por Stuart Hall e já discutida nesta dissertação. Cildo nasceu no Rio de Janeiro, em 1948, e morou em Curitiba, Goiânia, Belém e Brasília. Construiu sua identidade por meio de fragmentos culturais de cada lugar em que viveu. Ao falar sobre si, aponta: “Essa experiência de viver em vários lugares está presente o tempo todo, mas, na maioria dos casos, talvez de maneira inidentificável” (MEIRELES apud HERKENHOFF; CERON, 2001, p.19). Ter contato com diversos costumes, hábitos e gostos constrói um conjunto cultural mesmo que inconsciente, existente em meio aos borrões da contemporaneidade.

Não há somente arte na obra de Cildo. Há discurso político, crítica ao contemporâneo e ao consumo excessivo que o capitalismo promove, como se pode ver na obra *Zero Cruzeiro* (Figura 31). Há ordem e caos, além de processos elaborativos provenientes do design, como briefing, projeto, análise e escolha dos materiais para composição da obra.

Cildo Meireles surgiu como artista em meados da década de 1960, transitou entre a produção neoconcreta brasileira e a produção internacional da arte conceitual. As suas obras apresentam liberdade de formas, rigor de concepção e ao mesmo tempo um sólido conteúdo

ideológico num período no qual os artistas latino-americanos mostravam-se sensíveis aos riscos econômicos e de homogeneização cultural decorrentes da globalização. “A obra de Cildo Meireles tece memória afetiva, vivências culturais com gente simples, conhecimento científico [...] e consciência crítica da história” (HERKENHOFF; CERON, 2001, p.11).



Figura 31: *Zero Cruzeiro* de Cildo Meireles

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61688/zero-cruzeiro>>

A geração que se criou na década do conformismo social e em meio ao medo derivado da Guerra Fria questionava as autoridades, os valores e as instituições de poder estabelecido: “Em uma narrativa anti-guerra, de liberdade, as manifestações criativas surgiram em forma de ativismo cultural” (FERREIRA; VILELA, 2015, p.4). Numa tentativa de desafiar as fronteiras entre arte e vida, e as hierarquias entre instituição acadêmica e cultura de massa que demarcavam de maneira tradicional a cultura representada pelo poder político de uniformização identitária, emergiram os impulsos sociopolíticos e tecnológicos aliados às estéticas democratizadoras com o ativismo político. A ascensão da televisão em meio à sociedade brasileira da década de 1960 é paralela à Guerra Fria e à corrida bélica espacial entre Estados Unidos e União Soviética. Muitas mudanças numa mesma década, e poucos meios de comunicação ativos, ainda dependendo de rádio e televisão para obter informações, sobretudo, dentro de um país tomado pelo Golpe Militar de 1964. É neste contexto que brota este artista considerado contemporâneo.

O ponto de convergência entre as obras de Cildo Meireles e o design de interiores nesta pesquisa se encontra sob a condição do sujeito fragmentado. O artista leva consigo componentes de todos os lugares por que ele passou e viveu – e deste modo ele confabula sua obra.

A memória lida com a maior de todas as realidades, talvez a única, que é o tempo. Acredito que é a única possibilidade material de prova temporal, porque é o que sobrevive ao atrito permanente. Talvez a memória sempre desempenhe um papel importantíssimo em meu trabalho. É um ponto de partida e um catalisador, tem função de deflagração”. (MEIRELES apud HERKENHOFF; CERON, 2001, p.19)

Assim, pode-se fazer uma relação com a atividade do designer de interiores contemporâneo. Sujeito também fragmentado que, ao projetar algo, envolve elementos da memória do cliente apresentados no briefing juntamente com sua vivência e percepção de mundo aplicadas ao espaço tridimensional. As cores e formas trazem referências que revelam de maneira subjetiva as personalidades e identidades do designer e do cliente, apresentadas no projeto de interiores residencial em detalhes que vão desde a escolha dos pisos, revestimentos e mobiliário, até as obras de arte.



Figura 32: *Desvio para o vermelho: Impregnação* de Cildo Meireles
 Fonte: <<http://www.dcoracao.com/2016/07/desvio-para-o-vermelho-obra-de-cildo.html>>

Levando em conta esses fatores, é possível perceber na obra de Cildo Meireles indícios de um modo de produção capaz de lidar com os dilemas da arte no complexo contexto contemporâneo. Seu trabalho ou, mais especificamente, sua obra *Desvio para o vermelho* (1967-1980), vista na Figura 32, é exemplar para que se desenvolva uma reflexão nesse sentido.

É necessário esclarecer que não se pretende aqui adotar um viés formalista tão ao gosto de certo “pós-modernismo”. Esse não é o caminho que se tem em vista. A diferença de

abordagem não se constitui por esse tipo de alusão, mas por outros meios que dizem respeito tanto aos fundamentos da própria visualidade quanto à ênfase dos procedimentos, acrescentando ainda o fato de que a *Minimal Art* contribuiu decisivamente para a desmitificação do idealismo modernista da forma (COUTINHO, 2014).

Impregnação (1967-1968), primeira das três partes que compõem *Desvio para o vermelho*, propõe uma experiência visual num cenário, a princípio, perfeitamente ordenado se não fosse a saturação extensiva gerada pelos rebatimentos da escala cromática vermelha. “Imaginei uma coisa difícil de acontecer, mas não impossível” ou “uma coisa implausível, mas possível de acontecer”, informa Meireles (2001).

Desvio para o vermelho apresenta, em *Impregnação*, um ambiente totalmente em tons que vão do vermelho puro e vivo ao bordô. É um espaço bem projetado, com todos os móveis e objetos em seus devidos lugares, representando um ambiente residencial em ordem, que subverte a ordem por ser monocromático.

A obra, de 1977, foi feita em meio aos parâmetros modernista e funcionalista, nos quais a academia ainda ditava normas para projetar espaços residenciais, que deveriam ser funcionais e claro: “[...] em termos de design, até então a modernidade só obtivera sucesso nas instalações sanitárias dos banheiros: louças de formas simples e racionais, azulejos não decorados, tudo muito claro e fácil de lavar” (PAIM, 2000, p.86). Esse era o pensamento modernista, quanto mais limpo e sem objetos decorativos, sem ornamentos, mais à frente do tempo era o design.



Figura 33: Exemplo de restaurante fast-food decorado em tons de vermelho

Fonte: <<https://simplesimple.ca/blog/restaurant-clothing-rebranding-lesson>>

Impregnação propõe um espaço que, apesar de organizado, está no caos, sobretudo pela cor escolhida. O vermelho, durante o século XX, no Ocidente, para a arquitetura e o design de interiores, era uma cor que simbolizava a agitação, que estimulava a fome e os sentidos mais primitivos do homem. Muito utilizada em restaurantes, sobretudo restaurantes de comida *fast-food* nos anos 1990 (Figura 33). Pensar uma residência monocromática até então era possível e aceito dentro da academia de Arquitetura desde que a cor escolhida fosse branca ou de tons “neutros”.



Figura 34: *Desvio para o vermelho: Entorno e Desvio* de Cildo Meireles

Fonte: <<http://heloisabomfim.com/blog/cildo-meireles-1948-desvio-para-o-vermelho-1967-19/>>

Em *Impregnação*, são apresentados objetos comuns da vida cotidiana, num espaço doméstico igualmente comum. O espaço residencial, que é da ordem da interioridade e da

individualidade, seria de fato comum caso não estivesse revestido pela pulsão vital dos vermelhos que aí se põem ambigualmente como limiar, para o homem e para a arte, da possibilidade de existência e da experiência subjetiva – pois os vermelhos são aí pura exterioridade, revestimento simbólico de objetos prosaicos. Cerca de 12 anos depois de ter concebido *Impregnação*, Cildo Meireles concluiu *Desvio para o vermelho* com outros dois trabalhos: *Entorno e Desvio* (1980-1981), conforme Figura 34.

Se *Desvio para o vermelho* não estivesse numa galeria de arte – como está apresentada atualmente no Instituto de Arte Contemporânea Inhotim –, poderia ser facilmente confundida com um ambiente residencial contemporâneo, vistos tantos recortes de matérias em revistas de decoração como “*decor do dia*”, nos quais os editores escolhem o que é considerado “tendência” naquele momento.

Encontram-se com facilidade imagens de ambientes monocromáticos que podem ser o lar e a moradia de alguém, conforme conjuntos de Figuras 35 e 36. Projetados ou não por designers de interiores, possuem a cor única e o layout residencial em comum com *Desvio para o vermelho*.

Além da cor, *Impregnação* desperta curiosidade pela atmosfera sensorial que a obra gera no público. Ao visitar a galeria onde *Desvio para o vermelho* se encontra no Inhotim, é necessário tirar os sapatos para pisar no carpete vermelho. Um ambiente de silêncio absoluto com toda ordem que o layout impõe, com todos os objetos decorativos dispostos em seus devidos lugares – porém, em meio a uma atmosfera vermelha, viva, que ali grita aos ouvidos do visitante.

“A cor não se pode conceber sem estar ligada à forma, colorindo-a”, diz Gomes (2003, p.19), que toma como exemplo o simbolismo da cor em Kandinsky: “é muito específico; ele associa, por exemplo, o vermelho à vibração espiritual causada por uma chama, ou, quando numa tonalidade diferente, ao sangue” (GOMES, 2003, p.19). Assim, o efeito psicológico pode ser estimulante ou doloroso, se realçado por uma forma circular, triangular ou quadrada.

Nas suas teorias, escritos e obras, Kandinsky transmitiu maior poder evocativo à cor do que à forma, embora aquilo a que chama uma “composição puramente pictórica” só possa ser alcançada através da combinação apropriada da cor e da forma. No entanto, de acordo com Kandinsky, é a cor que, tal como o som, é a porta com acesso direto à alma. A forma, quer seja o delinear de um objeto ou a divisão abstrata de um espaço ou de uma superfície, interage sempre com a cor. (GOMES, 2003, p.19)



Figura 35: Exemplos de ambientes monocromáticos (1)

Fonte: <<https://casavogue.globo.com/Interiores/Ambientes/noticia/2018/02/10-tendencias-de-cores-para-apostar-em-2018.html>>

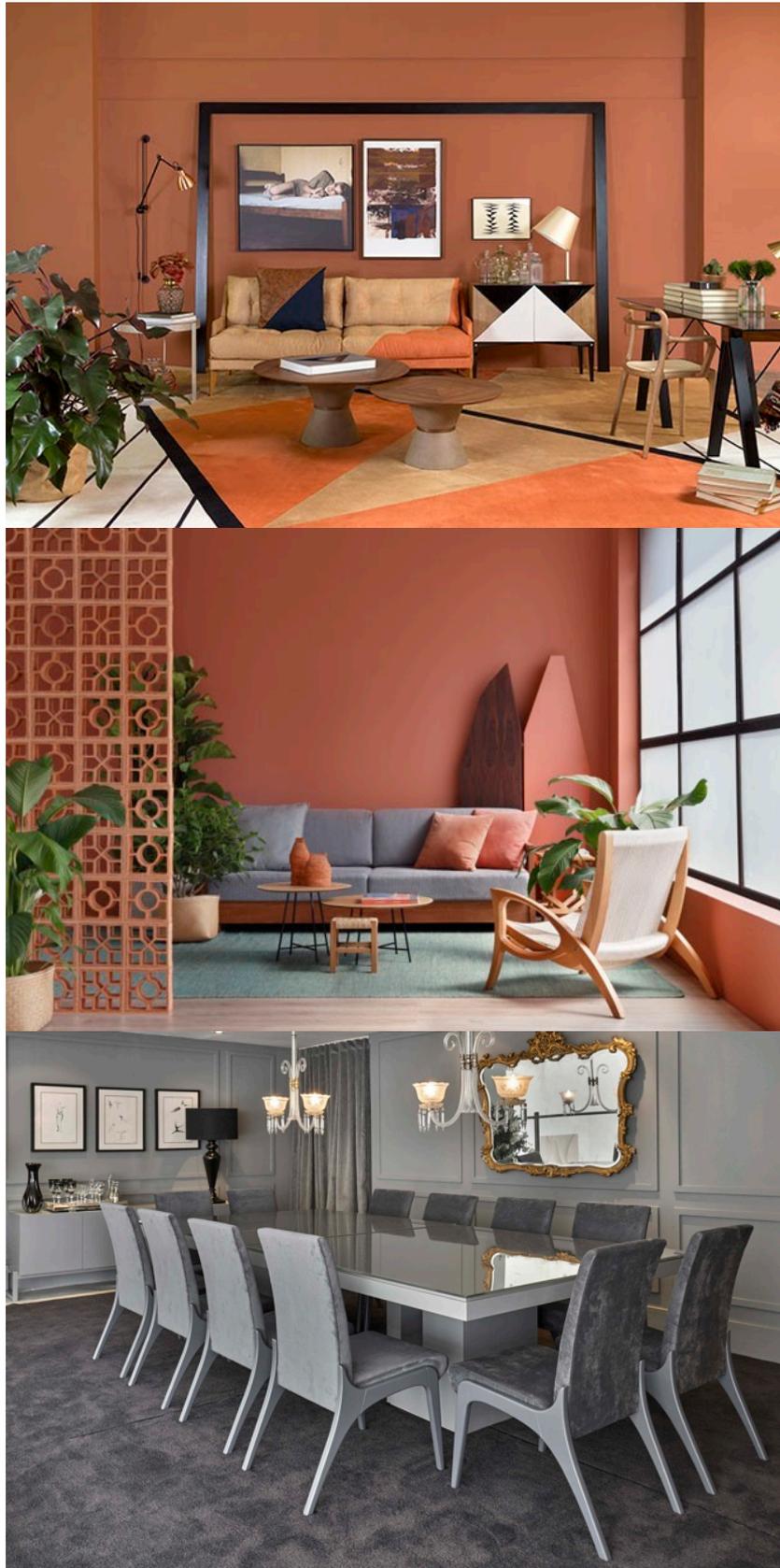


Figura 36: Exemplos de ambientes monocromáticos (2)

Fonte: <<https://casavogue.globo.com/Interiores/Ambientes/noticia/2018/02/10-tendencias-de-cores-para-apostar-em-2018.html>>

No caso de *Desvio para o vermelho*, essa relação da cor e som com o visitante pode ser relativa e questionada na contemporaneidade, já que alguém pode sentir o vermelho gritar ao ponto de não conseguir ficar naquela sala monocromática, como também pode sentir conforto e identificação.

Ainda em *Do espiritual na arte*, Kandinsky analisa a cor e conclui que esta provoca emoções no espectador: as cores claras atraem o olhar e retêm-no. As claras e quentes fixam-no ainda com mais intensidade; tal como a chama que atrai o homem com um poder irresistível, também o vermelhão atrai e irrita o olhar. O amarelo limão vivo fere os olhos. A vista não o suporta. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente de uma trombeta. O olhar pestaneja e abandona-se às calmas profundezas do azul e do verde.

Fala-se correntemente do “perfume das cores”, ou da sua sonoridade. Esta sonoridade é de tal maneira evidente, que ninguém pode encontrar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas de um piano ou entre a voz de um soprano e o vermelho lacado de escuro. (GOMES, 2003, p.18)

De fato, Cildo Meireles faz parte de uma geração de artistas brasileiros para os quais a relação com a obra é parte da matéria crítica. A produção dele é dotada de uma consciência que pensa a relação com o universo cultural e que põe em discussão o conceito de arte (COUTINHO, 2014).

Não haveria então interpretações válidas para a obra, posto que ela se coloca como crítica radical da lógica irreduzível dos discursos, fazendo calar a ânsia interpretativa. Em troca, ela propõe em sua poética particular a experiência de estar num mundo instável e indefinível. Essa pode ser uma experiência pouco confortável, mas a condição da vida contemporânea de sujeitos fragmentados, em meio a um universo de múltiplas possibilidades e interpretações, pode ser diferente?

Assim como as obras de Cildo, os ambientes residenciais de interiores contemporâneos são repletos de memórias, muitas vezes inconscientes, representadas através dos objetos, das cores e das formas. O que difere as obras de Cildo das residências contemporâneas, sobretudo, o que difere *Desvio para o vermelho* de qualquer “decor do dia” monocromático, exemplificados nos conjuntos de Figuras 35 e 36, é a função habitar.

Pois que *Desvio para o vermelho* é uma obra de arte instalada num instituto de arte contemporânea, e as imagens de “decor do dia” estão em residências, lugares habitados por

famílias, pessoas que carregam consigo suas experiências, suas identidades e memória, e ali, naquele espaço monocromático, estão representadas de alguma maneira e se sentem bem em vivê-lo todos os dias. Ou seja, a diferença está no entendimento do uso do espaço. Um feito para ser visitado, outro, para ser vivido. De resto, em termos visuais, estão no mesmo patamar: objetos dispostos em ordem, unidos pela presença de uma cor única e/ou nuances dela.

4. A PRESENÇA DA ARTE NO DESIGN DE INTERIORES CONTEMPORÂNEO

Todos os autores aqui citados apontam para zonas de convergências entre arte e design, que é o foco de estudo desta dissertação. No design de interiores contemporâneo, que é composto por sujeitos fragmentados, pode-se perceber a presença da arte e do pensamento artístico desde o processo criativo de alguns designers até enquanto objeto disposto no projeto, ou ambiente finalizado.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, foram elencadas duas designers de interiores com vivências e formação acadêmica em continentes diferente e uma artista visual: uma nascida na Holanda, criada até os 18 anos na África do Sul, com formação em uma universidade estadunidense – Ghislaine Viñas; e outra, India Mahdavi, nascida em Teerã, com família de descendência árabe, que viveu a infância entre as cidades de Cambridge, Massachusetts, Nova Iorque, Heidelberg, Veneza e Paris, com formação acadêmica em Arquitetura pela École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris) e de Design de Produto e Design Gráfico pela SVA e Cooper Union (Estados Unidos) e ainda Ieda Oliveira, nascida no interior da Bahia – Brasil, graduada na Universidade Federal da Bahia, em Salvador com vivência na Tailândia e Alemanha.

Além da formação em comum, Ghislaine, India e Ieda estão igualmente sob a condição pós-moderna de sujeito fragmentado e das identidades fluidas, conforme Hall (2001) e Bauman (2005).

Paralela à produção de Ghislaine e India em design de interiores, apresento neste capítulo a RAIÓ – Residência Artística Ieda Oliveira, artista visual contemporânea que, ao projetar sua própria residência, revela em objetos, mobiliário e obras de arte, fragmentos de seu percurso enquanto sujeito contemporâneo. As três aqui apresentadas têm a presença da arte em seus trabalhos, fazendo este ponto mais uma convergência entre elas.

4.1 GHISLAINE VIÑAS

Para a holandesa Ghislaine Viñas, a arte está presente em seu trabalho por meio das expressões da própria designer. Ela, ao projetar, não desenvolve somente o layout e escolhe as cores do ambiente: ela faz composições de materiais, instalações e ilustrações dos tecidos e papéis de parede que farão parte do espaço planejado, imprimindo, em cada projeto, um conjunto de vivências próprias.

Ghislaine, nascida na Holanda e criada na África do Sul, começou a jornada como designer de interiores na Universidade da Filadélfia, nos Estados Unidos. Ao final da década de 1990, mudou-se para Nova Iorque e montou seu próprio escritório. Para ela, a cor é a máquina motora dos projetos, seu modo de se expressar enquanto criadora. Aplicando a cor em todos os ambientes, sejam comerciais ou residenciais, não teme a mistura de cores complementares, análogas ou primárias. É como se todo projeto fosse uma grande tela em branco que ela transforma em verdadeiras obras de arte.

Segundo seu site oficial, Ghislaine é impulsionada por “sua paixão por design, cor e atitude única em relação à solução de problemas”. Sua equipe trabalha com colaboração e experimentação na concepção de soluções de design para clientes, seja residencial, hotelaria ou projetos comerciais (GHISLAINE VIÑAS, 2018).

A designer, além de projetar ambientes, também já projetou uma extensa coleção de peças personalizadas para seus clientes e tem várias linhas de produtos. De seus papéis de parede, assinou uma linha para a Flavour Paper (Figura 37); de móveis, fez uma série para a Loll Designs.

Em muitos dos seus projetos, é possível ver a força que o entendimento sobre cores exerce no trabalho enquanto designer, como no *living* de uma casa em Greenwich St. Apartment, em Nova Iorque, onde ela faz uma composição com a escala cromática de tons quentes e frios (Figura 38). Neste projeto, a designer teve como ponto de partida a frase: “*is it cold outside?*”.



Figura 37: Papéis de parede criados por Ghislaine Viñas
 Fonte: <<http://ghislainevinas.com/wallcoverings>>

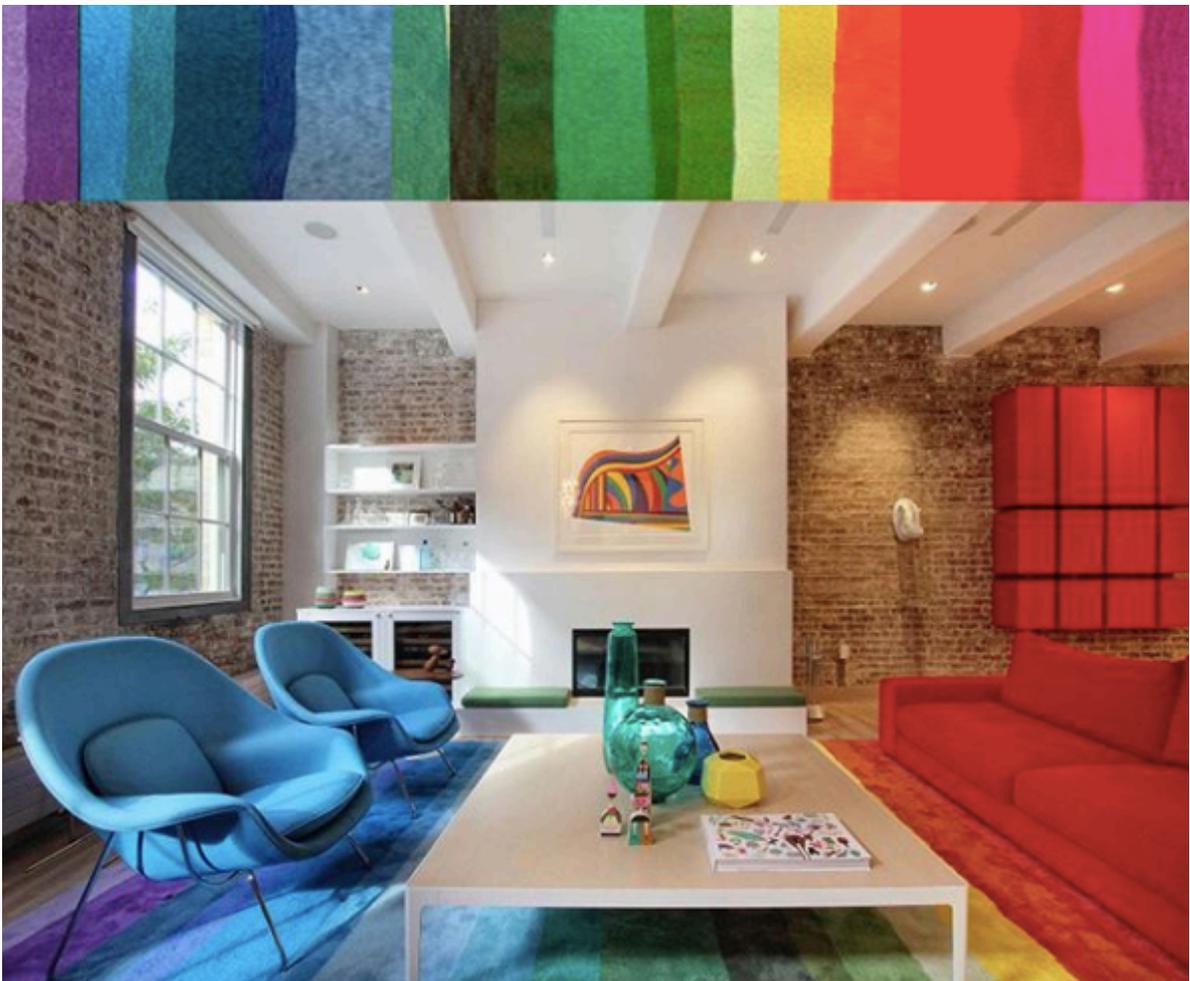


Figura 38: *Living* de casa criado por Ghislaine Viñas
 Fonte: <https://www.instagram.com/p/BZo_4qjBqrd/?taken-by=ghislaine_vinas>

O interessante neste projeto é que a cor azul, fria, está próxima à janela, e as cores quentes, como vermelho e laranja, estão mais próximas ao centro da casa. O ponto crucial do

projeto é o tapete desenhado por ela, que tem uma paleta que vai dos tons frios aos quentes, de modo que os móveis que estão dispostos sobre o tapete obedecem a ordem de cores. Essa mesma relação entre cores frias e quentes pode ser vista nas obras *Hot and Cold* (2014) e *Abstract Colors Fight* (2018), do artista estadunidense Edward Frezzi (Figura 39).



Figura 39: *Hot and Cold* (2014) e *Abstract Colors Fight* (2018), de Edward Frezzi
Fonte: <<https://edwardfrezzi.deviantart.com/art/Abstract-Colors-Fight-497970027>>

A convergência entre o ambiente projetado por Ghislaine e as pinturas do Edward está na escolha da paleta de cores quentes e frias representadas pelas mesmas tonalidades em uma única produção e na autoexpressão deles. Ghislaine não levou em consideração normas de ergonomia, estudos sobre o uso da cor no ambiente residencial: ela apenas seguiu a própria liberdade criativa para escolher as cores da residência.

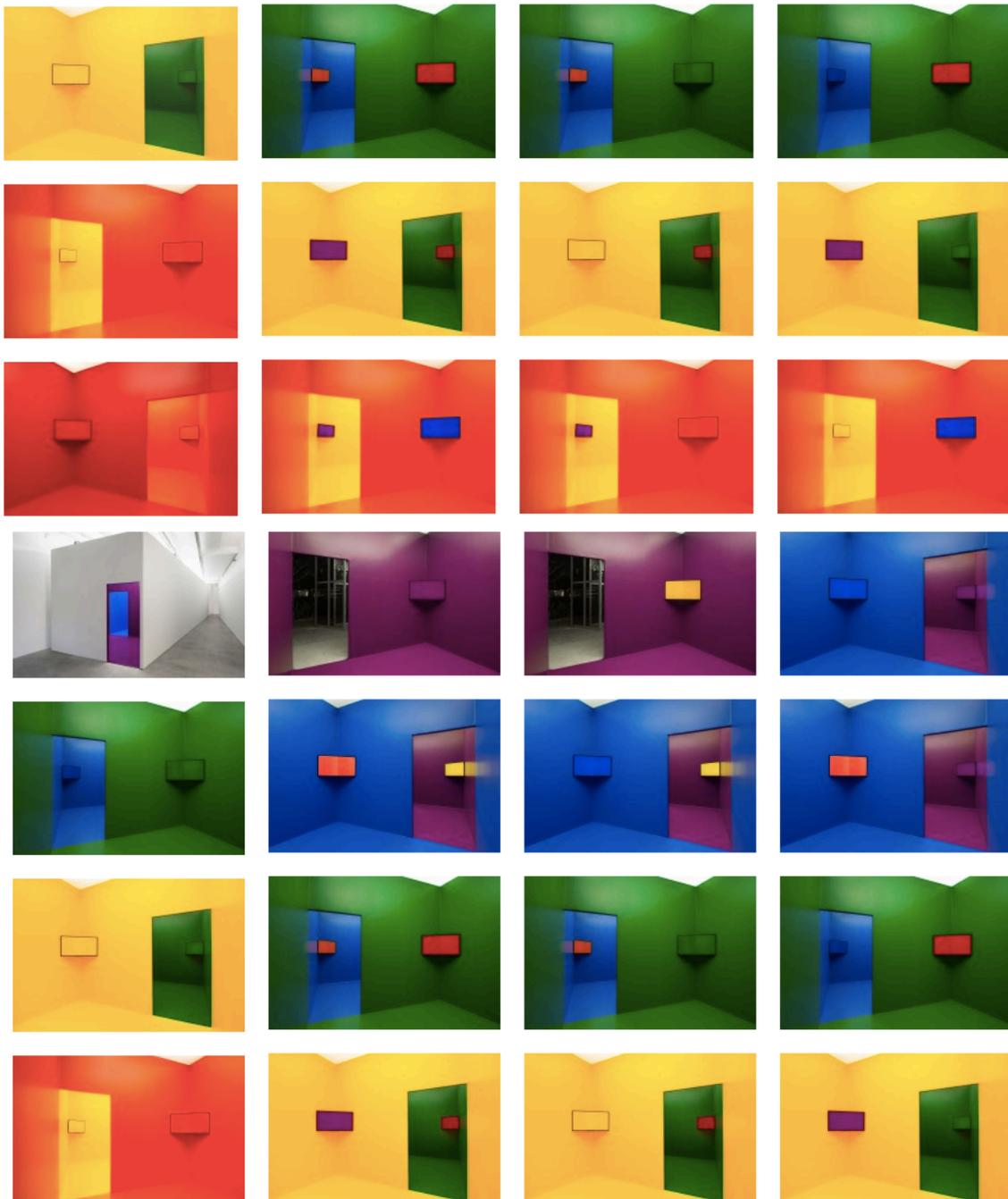


Figura 40: *Pling-Pling* de Cildo Meireles
Fonte: reprodução de internet

De uma América a outra, outro exemplo de utilização da mesma paleta de cores é visto em mais uma obra de Cildo Meireles (Figura 40). *Pling-Pling* (2014) utiliza cores análogas e complementares para compor um espaço construído dentro de galeria, com seis salas, cada uma pintada com uma cor primária ou secundária diferente e exibindo em tela uma tonalidade complementar.

Através das cores, Cildo propõe uma experiência multissensorial para o visitante que transita por entre a instalação. Assim como Ghislaine, que propõe uma experiência voltada à sensação de conforto e acolhimento da casa tendo o laranja – cor quente – ao centro e o azul – cor fria – próximo ao meio exterior.

Os projetos de Ghislaine estão carregados de cores e formas que são reflexos da vivência e experiência de uma holandesa criada na África do Sul e que, desde os anos 1990, vive nos Estados Unidos. As diversas identidades presentes em sua memória são representadas em seu trabalho. A maneira dela enxergar o mundo faz com que a cor seja um elemento estruturante em seus projetos, o que a torna uma designer de interiores que também pode ser artista, designer de produto e o que mais ela quiser. Como se descreve em uma postagem em sua página no Instagram (Figura 41), “Não é de se surpreender que colorir era a atividade favorita da sua infância e abrir uma caixa com três camadas de Crayola Crayons podia fazer o coração dela bater forte”. Ghislaine, ao falar sobre sua memória da infância, relembra os lápis de cera da marca Crayola-Crayons.



Figura 41: Postagem da página de Instagram de Ghislaine Viñas
 Fonte: <https://www.instagram.com/p/BZo_4qjBqrd/?taken-by=ghislaine_vinas>

O fato de Ghislaine ter crescido em um país tropical como a África do Sul reflete no trabalho dela características de uma designer que poderia ser brasileira, por exemplo. Como no projeto de uma casa de praia em Montauk, em Nova Iorque, em que a designer utiliza uma base branca e cores em todos os elementos, desde móveis a acessórios, embora o destaque seja para a composição de luminárias em cesto de palha trançada (Figuras 42 e 43).



Figura 42: Casa de praia com design de Ghislaine Viñas – ângulo 1
Fonte: <<http://ghislainevinas.com/montauk-beach-house-2016>>



Figura 43: Casa de praia com design de Ghislaine Viñas – ângulo 2
Fonte: <<http://ghislainevinas.com/montauk-beach-house-2016>>



Figura 44: Conjunto de luminárias em cesto de palha do hotel Ham Yard London
Fonte: <<http://hyhoi.com/2015/03/ham-yard-hotel-afternoon-tea/>>

Há semelhança com projetos feitos no Brasil, que, assim como a África do Sul, é um país periférico e de clima tropical. Ademais, nesse mesmo projeto, a designer utiliza um papel de parede de folhagens de bananeira – muito semelhante a ilustrações que os designers utilizam quando querem fazer referência a algo brasileiro.

Um conjunto similar de luminárias em cesto de palha está no restaurante mediterrâneo do hotel Ham Yard London, no bairro Soho, em Londres, na Inglaterra, projetado pelo escritório de arquitetura Woods Bagot (Figura 44).

A utilização dessas luminárias em projetos em continentes diferentes, com propostas distintas, aponta outra vez para um design de interiores fluido, de identidades compostas por fragmentos de seus criadores. Assim como a arte por trás desses mesmos projetos. Poderia essa mesma luminária ser uma instalação?

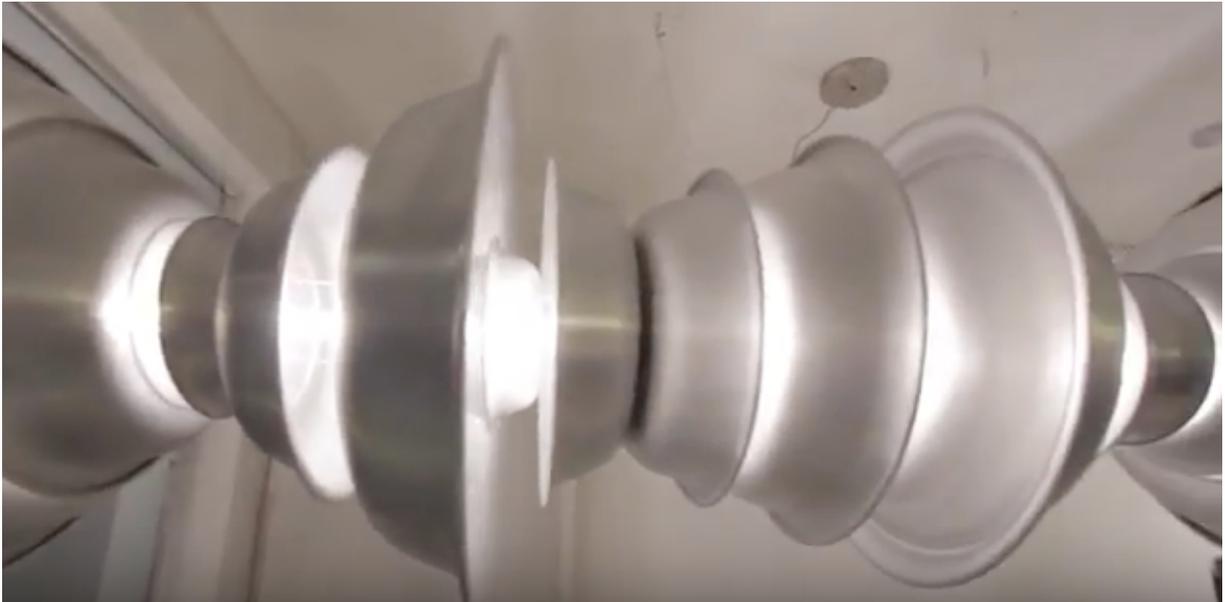


Figura 45: Luminárias com bacias de alumínio de Alisson Louback

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohoPQvVToKI>>

O designer e fotógrafo Alisson Louback fez, em 2017, uma exposição em uma loja de luminárias em Salvador, utilizando bacias de alumínio (Figura 45). Elemento que, assim como os cestos de palha, fazem parte da cultura brasileira, especialmente a baiana. O designer, ao trazer para a galeria um objeto de uso cotidiano das lavadeiras da Lagoa do Abaeté, da capital baiana, não só fez referência a estas mulheres como se valeu de uma memória afetiva dele, explicada em entrevista (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohoPQvVToKI>).

Desde menino que eu construía coisas na rua de casa, numa rua de terra sem saída com muitos terrenos baldios e tal. Eu sozinho, menino pequeno, na rua de terra, encontrava pedaços de madeira e pedaços de arame. Eu acabava fazendo meus brinquedos ali, com os restos das construções e tudo mais, e adorava isso! E aí eu fui percebendo que eu gostava muito do trabalho manual. Inventar coisas virou o meu brinquedo... E a gente vai crescendo e trazendo isso na nossa história e vai mantendo as coisas que fortalecem a gente, né? E que são legais de fazer, e eu mantive isso de fazer coisas com materiais que já existiam. A coisa da Lagoa do Abaeté veio muito da minha infância, uma memória de infância de ver, eu ia muito para a Lagoa do Abaeté, meu pai me levava muito pra lá, naquela época tinha aquelas lavadeiras na beira da lagoa, aquela areia branca na lagoa preta e aquelas lavadeiras pretas e aquela roupa branca, muito branca, em cima das bacias de alumínio, trazia uma luz muito bonita! Então quando eu trago essa exposição agora, essa coleção, é quase que um resgate afetivo de toda essa memória. (LOUBACK, 2017)

Como Rafael Cardoso (2011) afirma que memória nasce da identidade e vice-versa, a convergência entre as bacias de Alisson Louback, os cestos e as cores de Ghislayne Viñas bem como a escala cromática de Cildo Meireles são o que Pareysson (1993) define como estilo e modo de formar.

[...] o estilo é o que ele exprime em uma ou em algumas ou em todas as suas obras; e estilo é também o modo de formar que estabelece um vínculo de parentesco entre as obras de autores diversos ou de várias épocas. (PAREYSSON, 1993, p.36)

Neste caso, é o que nesta dissertação está ligado à memória, e que o autor entende como integrante da espiritualidade pessoal. Todos os artistas e designers aqui citados relacionam a memória, especialmente a memória afetiva, como importante elemento de inspiração e referência do trabalho realizado por eles na contemporaneidade. São lembranças formadoras de uma personalidade, lembranças da infância, do cotidiano, que, ao se transformarem em forma, tornam-se obras de arte e/ou design.

Ainda sobre obra e estilo, Pareysson aponta que:

Não se pode também dizer que a obra acabada não é o seu conteúdo, é o estilo em que é formada, é sua própria matéria. Mas não se pode afirmar essa unidade indivisível se ao mesmo tempo não se afirma que ela é o resultado e se torna esse estilo, a intenção formativa escolhe a sua matéria e a ela se incorpora, e o modo de formar se define formando a matéria. A unidade indivisível só tem sentido se é vista como o resultado de um processo em que vários elementos estão em uma tensão entre si e à procura da própria unidade: existe uma espiritualidade à procura do próprio estilo e uma intenção formativa que perscruta as possibilidades da matéria. (PAREYSSON, 1993, p.57)

Espiritualidade é entendido por Pareysson (1993) como a experiência do sujeito no mundo. É o somatório das experiências vividas por este sujeito, que dizem sobre o seu estilo e sua maneira de formar. Está ligada à memória, pois é o resultado do percurso individual de cada um que se revela na obra de arte ou projeto de design.

4.2 INDIA MAHDAVI

Essa mesma relação entre memória e design é relatada por India Mahdavi. Arquiteta, designer de interiores, designer de produto, designer gráfica e também artista, nascida no Irã, filha de pais africanos e com escritório em Paris. Em entrevista ao site *Atelier Doré*, ela fala sobre sua infância nos Estados Unidos da América como sendo uma infância colorida, influenciada pela cultura pop em meados dos anos 1960, quando a televisão em cores surgiu para o consumidor estadunidense. Bem como associa as cores ao sabor doce da manteiga de amendoim presente em seu sanduíche para a escola. Ainda indica filmes como *Mary Poppins*, *The Party* e a versão de 1967 de *The Jungle Book* como influências.

Entretanto, ainda relembrando a infância, ela guarda na memória lembranças em preto e branco, como do período em que se mudou para a França e posteriormente para a Alemanha. Ela justifica o uso da cor como válvula de escape para colorir os dias em preto e branco. India afirma que os cartoons e a cultura pop norte-americana a influenciaram na construção de sua personalidade enquanto designer e arquiteta. E o fato de ter morado em diversas cidades ao longo da vida fez dela uma pessoa que se adapta fácil e que entende o essencial.

Em seu trabalho, não há regras e normas impostas por tendências ou modismos ditados pela mídia. Ela produz um design colorido para, segundo ela, colorir o mundo. India aplica a cor em todos os ambientes que, para ela, devem ter a atmosfera ensolarada do sul da França ou dos Estados Unidos. E, por trás de tudo, há uma mistura de formas orgânicas e materiais que remetem ao conforto e sofisticação (Figuras 46 e 47).



Figura 46: Ambiente decorado por India Mahdavi: Maison Thoumieux, Paris
Foto: Derek Hudson. Fonte: <<http://www.designisti.com/2013/06/14/home-chic-by-india-mahdavi/>>

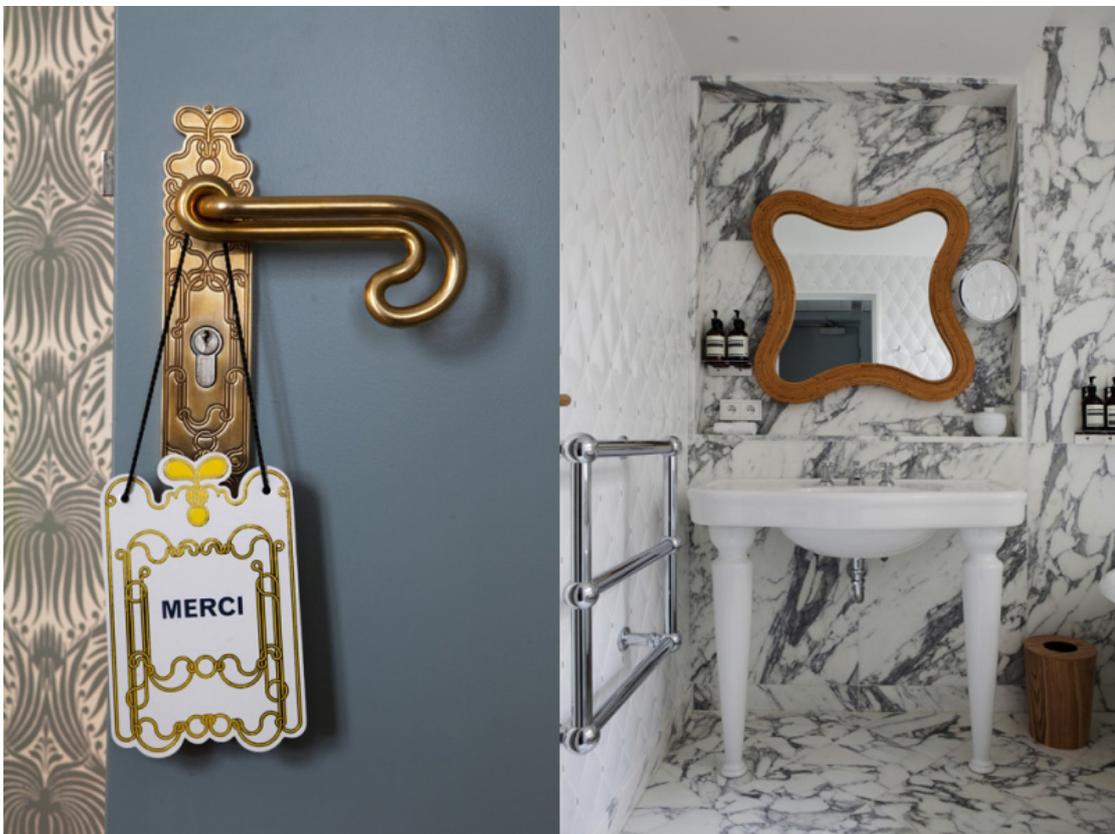


Figura 47: Detalhes da Maison Thoumieux decorado por India Mahdavi
Foto: Derek Hudson. Fonte: <<http://www.designisti.com/2013/06/14/home-chic-by-india-mahdavi/>>

Os projetos de India Mahdavi revelam a produção de uma designer contemporânea, que tem no sangue características africanas, com todas as formas orgânicas, diversidade de cores e materiais de revestimentos, como também a característica de ser uma designer que atua no campo eurocêntrico. Suas criações refletem estes aspectos, a exemplo das Figuras 48 e 49.



Figura 48: Mesa couro criada por India Mahdavi para Louis Vuitton
 Fonte: <<http://www.india-mahdavi.com/1/news.html>>



Figura 49: Produtos desenhados por India Mahdavi: Showrrom Paris, objetos decorativos, poltrona e banco Bishop
 Fonte: <<http://www.designisti.com/2013/06/14/home-chic-by-india-mahdavi/>>

4.3 IEDA OLIVEIRA

Para além destas duas profissionais, uma terceira mulher, Ieda Oliveira, nos traz uma experiência particular na decoração de sua casa. Na RAIIO, ou melhor, Residência Artística Ieda Oliveira – apartamento de dois quartos, sala e varanda, com pé direito de quase 3 metros de altura –, a artista expõe seus trabalhos e vários objetos que acumulou durante a vida.

Em entrevista feita para esta dissertação, ela afirmou não haver lugar melhor no mundo do que a sua casa. A casa dela diz muito sobre ela: os objetos, as lembranças de viagens e presentes de amigos, as obras de arte nas paredes e todos os adornos possíveis vindos da rua estão presentes na decoração da casa dela (Figuras 50, 51 e 52).

Segundo a artista, a casa dela atende a todas as normas de ergonomia e circulação. Ela dispõe, cuidadosamente, todos os objetos e móveis de modo que as circulações fiquem livres. Não há projeto de interiores ou arquitetura para a casa, não há conceito preestabelecido por um profissional desses dois campos. É uma casa de artista feita por uma artista. Que diz muito sobre ela, sobre a história dela e sua memória.



Figura 50: Detalhe da RAIIO

Fonte: acervo da autora, 2018; foto de João Lins



Figura 51: Detalhe *living* da RAIO com obras de arte de Ieda Oliveira
 Fonte: acervo da autora, 2018; foto de João Lins

Na contemporaneidade, a memória é o espaço de criação dos designers contemporâneos, seja a memória do cliente narrada por meio de entrevistas ou questionários que resultarão no briefing, seja a memória do próprio designer: agente formador, ou um tanto dos dois.



Figura 52: Banheiro social da RAIO
 Fonte: acervo da autora, 2018; foto de João Lins

Em meio a um universo fluido de conexões com culturas diversas e sobretudo poluído pelas ondas globalizantes, cada vez mais o designer de interiores e o cliente sentem a necessidade de fazer da casa um local exclusivo e único. Que conta uma história: seja da família, seja de um morador, ou uma nova história para quem quer fazer da casa um novo momento na vida. Na residência RAIIO, a arte é quem revela o *lifestyle* de uma artista contemporânea, que fez o design de sua própria casa, planejou, elaborou o conceito de modo que cada detalhe revela as suas marcas: da artista, brasileira, de uma mulher pós-moderna e contemporânea. Um lar para Ieda e para o outro, para receber amigos e futuramente ser um ambiente de trocas, intercâmbio cultural, objetos em trânsito, das ruas e do cotidiano popular.

A condição pós-moderna envolve todos estes personagens. Ghislaine e Índia, com seus trabalhos de design mais próximos da arte e de fácil identificação por pessoas também nesta mesma condição. Mais ainda, ambas produzem design para pessoas que estão no centro artístico e cultural do mundo, quando ainda pensamos em termos eurocêntricos (Europa e EUA). Porém, as raízes delas estão na periferia: uma nascida sob o sol do Irã e outra criada em terras sul-africanas. A vivência em diversas partes do mundo, em continentes diversos, faz delas designers contemporâneas com uma produção rica e plural, elaborada por e para sujeitos fragmentados, ao mesmo tempo compostos, complexos, sensíveis à interpretação de muitos perfis de clientes. A produção delas, assim como as de Cildo Meireles, Alisson Louback e Ieda Oliveira, é composta por identidades culturais, impulsionadas pelo retrato da memória de cada um deles. O pensamento artístico no design de interiores contemporâneo é de fluidez, de afetos e percepções de um mundo globalizado, capitalizado e plural. É o reflexo de uma ou muitas identidades construídas por uma memória em trânsito.

5. ESTÚDIO PITANGA: SUJEITO FORMADOR EM MEIO AOS SUJEITOS FRAGMENTADOS DO CONTEMPORÂNEO

O Estúdio Pitanga foi criado em julho de 2011 como uma parceria entre duas designers de interiores: Bruna Dória – autora desta dissertação – e Silvana Hirsch, ambas com formação pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Com sede em Salvador, Bahia, o Pitanga tem trabalhos realizados não apenas na capital baiana como em cidades do interior do estado – Jacobina, Vitória da Conquista e Jequié –, além de projetos já elaborados em Londres (Inglaterra) e Frankfurt (Alemanha).

Ao longo da trajetória do escritório, os papéis e as funções dentro da empresa foram sendo adaptadas conforme foi-se percebendo o direcionamento e a afinidade de cada. Desde 2014, tornei-me a responsável pelas etapas de estudo preliminar e conceito.

Nesta pesquisa, optar por falar do meu próprio escritório, dentre tantos escritórios brasileiros, foi optar por investigar, criticamente, o meu processo criativo em meio a uma condição pós-moderna e contemporânea, local e global ao mesmo tempo, em trânsito (ANJOS, 2005).

Nesses quase sete anos, o Pitanga assinou projetos comerciais, corporativos e até efêmeros (stands para feiras e showroom de lojas), mas foram os residenciais que se tornaram o carro-chefe.

Os projetos feitos no Estúdio Pitanga são planejados em três etapas: estudo preliminar, conceitual e projeto executivo.

Todos, ao chegarem à etapa conceitual, recebem codinomes que têm a ver com o conceito escolhido. É como se, de fato, ganhassem uma personalidade bem definida, uma identidade própria, que é o resultado do somatório das identidades, gostos e relatos dos clientes aliados ao processo formativo e artístico de uma designer contemporânea.

5.1 MEMÓRIAS: A *FORMATIVIDADE* DO SUJEITO FORMADOR

Enquanto responsável pelo processo de criação dos conceitos dos projetos feitos no Estúdio Pitanga, relembro o quanto as minhas memórias são importantes para a compreensão e entendimento do briefing do cliente. É na etapa conceitual do projeto que a ação formativa definida por Pareyson (1993, p.30) como algo único e irrepetível inerente ao artista, ou sujeito, “[...] se vale de toda a sua experiência, do seu próprio modo de pensar, viver, sentir, do modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida”. Desse modo, a sua “maneira de formar” é aquela única que pode ter quem pensa, vive, sente daquele jeito, quem tem aquela visão de mundo e tem aquela maneira de viver e, no caso de um designer, de projetar. Se o autor pensasse ou tivesse outro jeito de enxergar o mundo, figuraria outras coisas e escolheria outros temas, teria outro modo de formar.

Essa história pessoal integra ainda o que o filósofo italiano define como estilo:

[...] o modo de formar, o ‘estilo’ envolve na arte toda a vida espiritual do artista, porque este, no seu formar, segue um modo singular e inconfundível, unicamente seu e não de outrem, que é o seu modo de formar, o modo que não pode ser senão seu, e que é a sua própria espiritualidade feita, toda ela, de modo de formar: estilo. (PAREYSSON, 1993, p.31)

Eu, que nasci no Recôncavo Baiano, cresci entre as cidades de Salvador, Vitória da Conquista e Livramento de Nossa Senhora, convivi com realidades culturais diversas: ainda que estas cidades estejam num mesmo estado, num mesmo país, são lugares compostos por pessoas com hábitos, modos e maneiras diferentes de viver. Durante o meu percurso entre elas, vi a tecnologia e as ondas globalizantes chegarem rapidamente a Salvador, de maneira mais lenta em Vitória da Conquista e mais lenta ainda em Livramento.

A tecnologia, o uso de computadores e aparelhos celulares são coisas que sempre fizeram parte da minha vida – desde que me lembro, tenho o computador como muito presente em meu cotidiano. Embora, durante a infância, dividida entre brincar na rua, junto a outras crianças, e ficar em casa entretida com algum jogo de computador, os jogos que me interessavam nunca eram de competição ou de games tradicionais, e sim de colorir cenários, montar espaços e animações e, até mesmo, montar casas.

A primeira lembrança que tenho desses joguinhos é o do *Crayola Art* (Figura 53), um jogo de colorir ilustrações. Depois, *Disney Magic Artist 1* (Figura 54), também de colorir cenários, mas com uma interface mais desenvolvida e animações digitais. Nele, era possível criar histórias com as ilustrações, acrescentar personagens, dimensionar elementos para dar ideia de profundidade e perspectiva à cena.



Figura 53: Interface do jogo *Crayola Art*

Fonte: <<https://classireload.com/win3x-crayola-art-studio.html>>

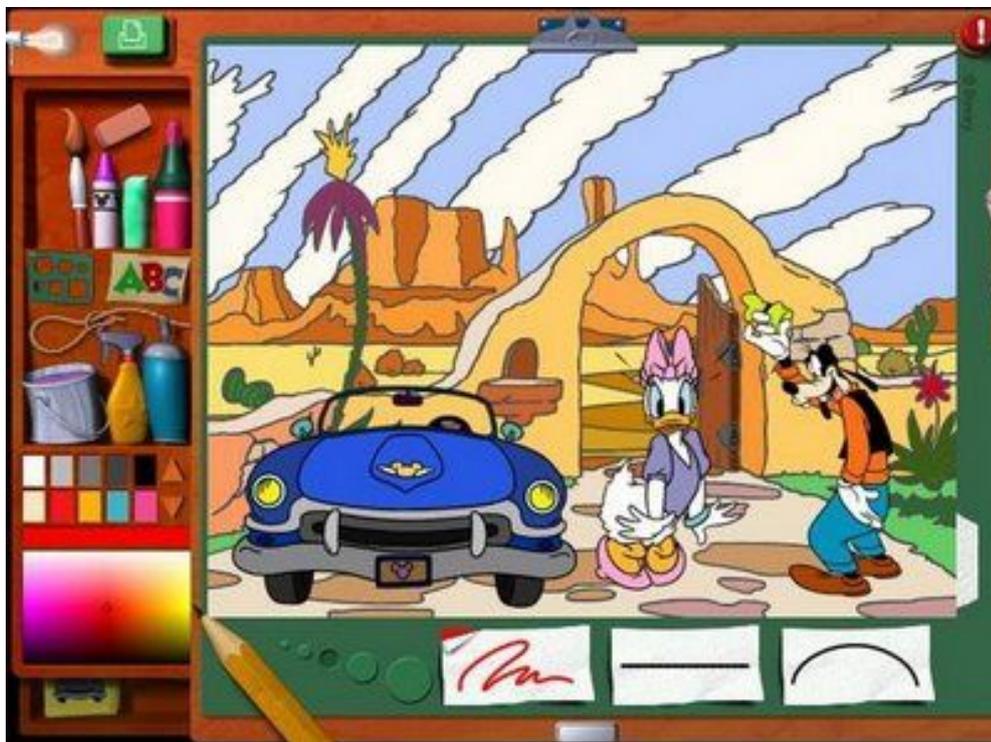


Figura 54: Interface do jogo *Disney Magic Artist 1*

Fonte: <<http://disney.wikia.com/wiki/File:9520090728070712-1.jpg>>

Já nos anos 2000, ganhei o *The Sims 01*, um jogo de realidade virtual onde montavam-se casas, escolhia-se mobília, papel de parede, criavam-se um ou mais personagens e às vezes o personagem não ficava satisfeito com a “decoração da casa”.

Entre 1996 e 2002, passei boa parte do tempo entretida com eles. Eram jogos simples e, ainda que bastante tecnológicos para a época, tinham limitação quanto aos cenários. Como eu gostava sempre de fazer algo diferente, muitas vezes uma mesma ilustração do *Crayola Art* ou do *Disney Magic Artist* ganhava inúmeras leituras, com cores, itens e estilos diferentes.

Apesar desse contato com jogos digitais, nas férias eu tinha de viajar para visitar a família em Livramento, onde a tecnologia não tinha chegado ainda. Me lembro de que, quando retornava à Salvador, sentia vontade de reproduzir as casas de Livramento nos cenários dos jogos: aquela realidade analógica, tão diferente do meu dia-a-dia na capital. Achava interessante a maneira como as pessoas do interior viviam, a rotina de acordar cedo, muitas vezes cozinhar em fogão à lenha – algo que eu só via em filmes ou telenovelas. As casas muito parecidas umas com as outras.

Nas férias juninas, a cidade se transformava em outra, cheia de bandeiras, fogueiras montadas na rua, leitoa assada no forno de barro... Assim como a cidade mudava, eu me adaptava àquela maneira de viver. Boa parte dos meus amigos de lá não sabia o gosto do sanduíche mais simples do Mc Donald's, não tinha computador em casa, tampouco reconhecia o barulho da conexão discada. Era sempre uma troca muito interessante, pois aquelas pessoas sabiam muitas outras coisas, reais, tangíveis, longe da esfera digital.

A vivência em cidades diferentes, o convívio com pessoas e realidades culturais diversas, bem como o contato com a experimentação artística por meio dos jogos de colorir ilustrações, cenários, compor ambientes em um dispositivo digital, durante a infância, somam o que hoje faz parte da minha ação formativa (PAREYSSON, 1993). Contribuíram para a maneira de como entendo o entorno, me expresse ao criar conceitos, escolho as cores, os objetos e os artefatos que compõem os projetos do Estúdio Pitanga. Essas memórias, que Pareysson (1993) entende como espiritualidade do sujeito artista, formativo, são o somatório de experiências individuais. Presentes na minha formação, que, se vivesse, tivesse nascido em um outro lugar, sob uma outra condição, formaria de maneira diferente, teria outra interpretação do briefing. Outro estilo, ideia de espiritualidade, seria outro sujeito.

5.2 DO BRIEFING AO CONCEITO: PROCESSO E *FORMATIVIDADE*

No Estúdio Pitanga, os projetos conceituais são elaborados a partir de uma entrevista feita com os clientes. Essa entrevista é composta por perguntas sobre gostos, preferências artísticas: gosto musical, tipos de pinturas, fotografias... pergunta-se sobre memória afetiva, cores e materiais. Questionamentos acerca do que para eles significa um lar e como seria a casa dos sonhos.

Além das perguntas, na entrevista é apresentado um conjunto de slides com 100 imagens de projetos diversos, entre os quais o cliente responde sim ou não, para cada imagem. Nem sempre o cliente sabe do que realmente gosta, buscamos por meio dessas imagens uma aproximação com o entendimento dele quanto à preferência de ambientes. Nessa etapa, conseguimos identificar o que não é dito durante a entrevista, e que para nós é relevante para traçar o que será o conceito do projeto. Cada cliente tem uma vivência pessoal, uma história única, de modo que entendemos o que é relevante para a criação do conjunto de materiais que nortearão a identidade do projeto de interiores.

Brooker (2014) denomina o projeto conceitual de *tática*; Higgins (2015) denomina de *conceito*. *Tática* ou *conceito* é aquilo que orienta as escolhas de materiais e elementos que darão a identidade do espaço projetado. “Esses elementos – ou essa tática – serão o detalhamento da expressão do caráter de um espaço interior, expressam o uso, a função, a ocupação, o clima, a personalidade e tornam cada espaço único” (BROOKER, 2014, p.112).

Um mesmo layout ou estudo preliminar pode receber aparências diferentes por meio de conceitos distintos. Dentre tantas possibilidades de escolhas de materiais que o mercado oferece, e um universo de conexões que a mente do designer pode ter acerca de ideias para um projeto, o conceito surge para nortear as decisões:

Para um designer de interiores, um conceito poderia ser definido como uma ideia abstrata ou geral que contribua para as decisões tomadas durante o processo de projeto de modo que o resultado construído se torne mais coeso. (HIGGINS, 2015, p.36)

No Estúdio Pitanga, o somatório das respostas obtidas durante a entrevista com o cliente se transforma no briefing do projeto e, com base nele, selecionam-se materiais para compor o

layout. Uma mesma entrevista pode gerar diferentes conceitos de projeto e escolhas de materiais, pois o conceito é o resultado entre a narrativa do cliente e a interpretação do designer – este último se vale de suas vivências, gostos e conexões para dar a diretriz do conceito.

O meu papel no Estúdio Pitanga é de sujeito formador, fruto de um processo dialético anterior à fronteira de convergência entre o artista e o designer, pois é inerente a todo processo de criação humana (PAREYSSON, 1993). À medida em que a entrevista é feita com o cliente, o conceito do projeto é criado no meu imaginário.

[...] como operação própria dos artistas a arte não pode resultar senão da ênfase intencional e programática sobre uma atividade que se acha presente em toda experiência humana e acompanha, ou melhor, constitui toda manifestação da atividade do homem. (PAREYSSON, 1993, p.20)

Vou traçando paralelos e conexões entre o meu repertório e o discurso do cliente para então formar o projeto conceitual com os materiais que irão compô-lo, de modo muito particular. É na formatividade pareyssoniana que encontro “[...] um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer: ‘produção que é, ao mesmo tempo e indissolúvelmente invenção’” (PAREYSSON, 1993, p.20).

Os projetos, nessa etapa, recebem um codinome referente ao que vem a ser a identidade do projeto – fruto das muitas conexões feitas durante a ação formativa. Dentre os mais de 100 projetos já feitos pelo Estúdio Pitanga, elenquei seis, feitos entre os anos 2015 e 2017. Projetos em que a arte exerceu papel fundamental para a construção dos conceitos, feitos por sujeitos contemporâneos compostos por identidades fluidas.

5.3 O PAPEL DA ARTE E DAS IDENTIDADES FLUIDAS NO PROJETO CONCEITUAL: UMA AÇÃO FORMATIVA

O cliente, sujeito contemporâneo, não precisa necessariamente escolher uma corrente de pensamento para definir sua identidade. Ele tem liberdade individual de escolha para definir-

se ou não. Podendo ser o sujeito que tem nas tradições locais sua identidade, bem como o sujeito que se identifica com as ondas globalizantes.

O cliente faz parte de um grupo de indivíduos que vive na contemporaneidade, compostos por trajetórias individuais, memórias e gostos específicos a cada um deles. Eles traduzem a sua ou as suas identidades em objetos, referências culturais, que, de algum modo, estarão presentes em seu cotidiano, na casa, materializadas em obras de arte, fotografias, artefatos e lembranças de viagens. Interpreta-se essa narrativa materializada em forma, presente na casa do cliente, como algo inerente ao gosto, que Pareysson (1993) afirma que é tanto aquilo que uma pessoa tem como algo próprio e pessoal, como também algo mutável de uma época para outra época, como aquilo que se gostaria de ver em todos por admirá-lo em alguém. “Gosto é algo pessoal, que exprime ordens de preferência; no segundo caso, algo universal, que permite emitir juízos acerca do belo e do feio” (PAREYSSON, 1993, p.34).

Buscamos na arte as referências para expressar e formar o gosto dos clientes em materiais e objetos presentes no conceito do projeto. Cada projeto conta uma história, revela memórias e nos faz compreender que não só uma, mas muitas identidades estão presentes em meio ao contemporâneo, materializadas na forma estética final do que foi escolhido para cada um.

5.3.1 Casa Clapham (2015)

O primeiro projeto em que pudemos ver a força do contemporâneo sobre o trabalho do design de interiores no Estúdio Pitanga foi uma casa, no bairro Clapham North, em Londres, Inglaterra, habitada por um casal de brasileiros, que vive no continente europeu há pouco mais de uma década.

Quando entrevistados, responderam a todos os questionamentos feitos, falaram sobre as cores de que mais gostam, as de que não gostam, e relataram o modo como enxergam a casa dos sonhos, que, para eles, deveria ser à beira da praia. Dentre as muitas viagens que fizeram, trouxeram da Bahia uma fotografia da praia de Imbassaí, localizada no litoral norte do estado,

por tê-la como referência de algo que os representa. É uma imagem bonita, feita por algum fotógrafo local do município, da natureza em seu estado simples (Figura 55).



Figura 55: Fotografia de Imbassaí
Fonte: acervo da autora, 2015

Além disso, eles relataram gostar das cadeiras *Eiffel* do casal de designers Charles e Eames (Figura 56), afirmando que elas deveriam fazer parte do projeto. Assim como o sofá, comprado numa lojinha londrina de móveis usados, já existente na residência. Relataram ter preferência pelo estilo Nórdico (Figura 57), disseminado nas redes sociais: queriam um banco em madeira bruta, paredes brancas e cores em alguns poucos objetos.

Uma casa em Londres, para sujeitos fragmentados: brasileiros com identidades fluidas, referências eurocêntricas, mas também da periferia cultural (Figura 58). A fotografia da praia de Imbassaí, (o casal de clientes apenas sabia que era uma imagem da Bahia, e graças ao repertório imagético do sujeito formador – a designer, foi possível identifica-la) foi a grande referência para elaboração do conceito do projeto. Eleita como “obra de arte”, com local de destaque em meio ao layout. Também emprestou a sua paleta de cores para a criação do conceito da casa. A partir dela que a interpretação do sujeito-cliente foi feita, pois, por trás da imagem bonita, existe memória, identidade local, referência ao país de origem do casal. Não

necessariamente ao local de nascimento, pois ambos são da cidade Goiânia, em Goiás, um local que, assim como Londres, não tem praia.



Figura 56: Cadeira *Eiffel* de Charles e Eames

Fonte: <<https://dominidesign.com/pl/charles-eames-jadalnia-krzeslo-dsw-jedzenie.html>>



Figura 57: *Living* com estilo Nórdico

Fonte: <<http://www.home-designing.com/2013/05/nordic-interior-design>>



Figura 58: Casa Clapham

Fonte: acervo da autora, 2015

O que fez deste projeto um delimitador do tempo da contemporaneidade para o Estúdio Pitanga foi, sobretudo, a possibilidade de fazê-lo a distância, com tantas conexões entre lugares, pessoas e referências culturais⁷. Foram utilizados dispositivos tecnológicos – computadores, aparelhos celulares – e, por meio da internet, mantivemos a comunicação com os clientes e com o escritório de arquitetura londrino, responsável pelo projeto arquitetônico.

Todos os móveis e objetos propostos para compor o projeto foram escolhidos em lojas virtuais, de modo, que sem sair do Brasil, especificamos mobília suíça e sueca para a casa em Clapham. Um projeto que, do outro lado do Atlântico, diz muito sobre Brasil, sobre a relação que um casal de brasileiros tem com o país de origem, mas também com tantos outros lugares e referências: suíças, norueguesas e londrinas. O que não faz do projeto algo que retrate uma identidade, mas muitas, fluidas, fragmentadas. Ou melhor, um projeto que reflete a modernidade líquida e sua modernização (BAUMAN, 2013).

⁷ O projeto ainda não foi executado, pois o projeto arquitetônico precisa ser aprovado pela prefeitura de bairro, processo que demora em média de 1 a 2. A parte de interiores somente será feita após a execução da obra.

5.3.2 Sala de Jantar Darcy (2016)



Figura 59: Sala de Jantar Darcy
Fonte: acervo da autora, 2016

O projeto Sala de Jantar Darcy (Figuras 59 e 60) foi feita para uma mostra de arquitetura e decoração institucional. Pode também ser considerado uma instalação artística. Sem pretensão de ser habitado por pessoas, o espaço, de caráter contemplativo, foi construído a partir de escolhas livres de materiais, mobiliário e conceito.

O codinome escolhido para esse projeto é referente a um nome que abrange os universos masculinos e femininos. Um conceito pensado para discutir, sob a perspectiva do escritório, questões de gênero, por meio do uso de cor e materiais. Além disso, o nome escolhido é uma referência ao antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, que emprestou seu olhar para enxergar o Brasil de maneira profunda em sua matriz originária e, moldado aos conceitos do contemporâneo, perceber como nos transformamos no que somos hoje.



Figura 60: Panorâmica da Sala de Jantar Darcy
 Fonte: acervo da autora, 2016; foto de Marcelo Negromonte

Darcy foi o primeiro projeto feito pelo Estúdio Pitanga – que, na época, 2016, fazia parte do escritório Laje Arquitetura – a receber um nome próprio aliado ao conceito. A intenção era reforçar uma identidade brasileira por meio de escolhas de móveis e objetos assinados por escritórios nacionais, como a poltrona concha do escritório Nada Se Leva, o tocheiro do Estúdio Bola, a vegetação tropical para decoração, o tapete em pele natural de vaca – muito utilizado nas casas dos interiores baianos – e, não menos importante, o lustre, assinado pelo designer Ingo Maurer (Figura 61).

As fotografias escolhidas para compor o projeto são do fotógrafo baiano Kiolo. Ao escolher as imagens, foi desejada uma conexão com texturas locais como o mar, a trama da palha e as ripas das caixas de feira.

A arte está presente neste projeto desde a concepção, a ideia principal, por ser uma instalação que representa uma sala de jantar, mas que também pode ser sala de estar. Está nas fotografias e também nas peças de design inseridas estrategicamente como objeto de arte, como a poltrona Butterfly, dos designers Antonio Bonet, Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy. O projeto traz ainda peças ligadas à memória, como pratos na parede, cristaleira e um banco de praça.



Figura 61: Florão em gesso e pendente de Ingo Maurer
Fonte: acervo da autora, 2016

5.3.3 Apartamento Chanel (2016)

Para criar estudos conceituais, buscamos referências em estudos do próprio design, da arquitetura e de outras disciplinas, até mesmo da natureza. Referências que, aplicadas ao projeto, se tornam algo muito particular para nós e como resultado do espaço projetado. O conceito do Apartamento Chanel teve como maior referência o piso existente: um granito branco icaraí (Figura 62).

A cartela de cores do projeto foi escolhida a partir das nuances de cores da rocha e, ao perceber a cartela que foi formada a partir do granito (Figura 63), imediatamente, o nosso repertório nos levou às cores do apartamento da estilista Coco Chanel no filme *Coco Chanel e*

Igor Stravinsky (Figura 64). Trata-se de uma paleta sóbria, neutra, com tons que vão do preto ao branco.



Figura 62: Pedra granito branco icaraí
Fonte: acervo da autora, 2016



Figura 63: Paleta de cores do Apartamento Chanel
Fonte: produção da autora, 2016



Figura 64: Cenário do filme *Coco Chanel e Igor Stravinsky*
Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/372954412868298840/?lp=true>>

Obras de arte também servem como “inspiração” para os estudos conceituais. Após ir em busca da imagem referente à casa de Coco Chanel no filme, encontramos imagens relacionadas na pesquisa e saímos da ficção para a realidade: escolhemos a cor de um dos cômodos do apartamento que foi de Coco Chanel e utilizamos no projeto (Figura 65).



Figura 65: Imagem do Apartamento Chanel

Fonte: acervo da autora, 2016

Diversas vezes, a arte emprestou ao cinema fontes de inspiração para montagens de filmes e cenários, como nos filmes *Modigliani, paixão pela vida* (2004), *Frida* (2002) e *Renoir* (2012), mas também o cinema emprestou inspiração para artistas, como a brasileira Nathanna Erica, que, desde 2015, cria colagens a partir de filmes (Figura 66).

Essa convergência entre cinema, arte e design é feita a partir da troca de referências entre os campos, fruto da fluidez das fronteiras do universo pós-moderno e contemporâneo. No Apartamento Chanel, a releitura da casa de Coco Chanel surgiu porque o repertório dos

designers responsáveis pelo projeto a associou à leitura feita do granito natural (Figura 67). No projeto, é possível perceber essa comunicação na escolha dos móveis e acabamentos.



Figura 66: Colagens de Nathanna Erica inspiradas nos filmes *Bonequinha de luxo* (1961) e *Pocahontas* (1995)
Fonte: reprodução de internet



Figura 67: Painel conceitual montado no escritório para orientação das escolhas dos acabamentos
Fonte: acervo da autora, 2016

O Apartamento Chanel (Figura 68) contempla a personalidade dos clientes, os desejos e as vontades relatados sobre como deveria ser o apartamento dos sonhos, mas também a liberdade de criação e conexões com outros campos da arte, não somente do design e das artes plásticas, mas do cinema e da moda, feitas pela ação formativa do sujeito formador: o designer responsável pela concepção do conceito do projeto.

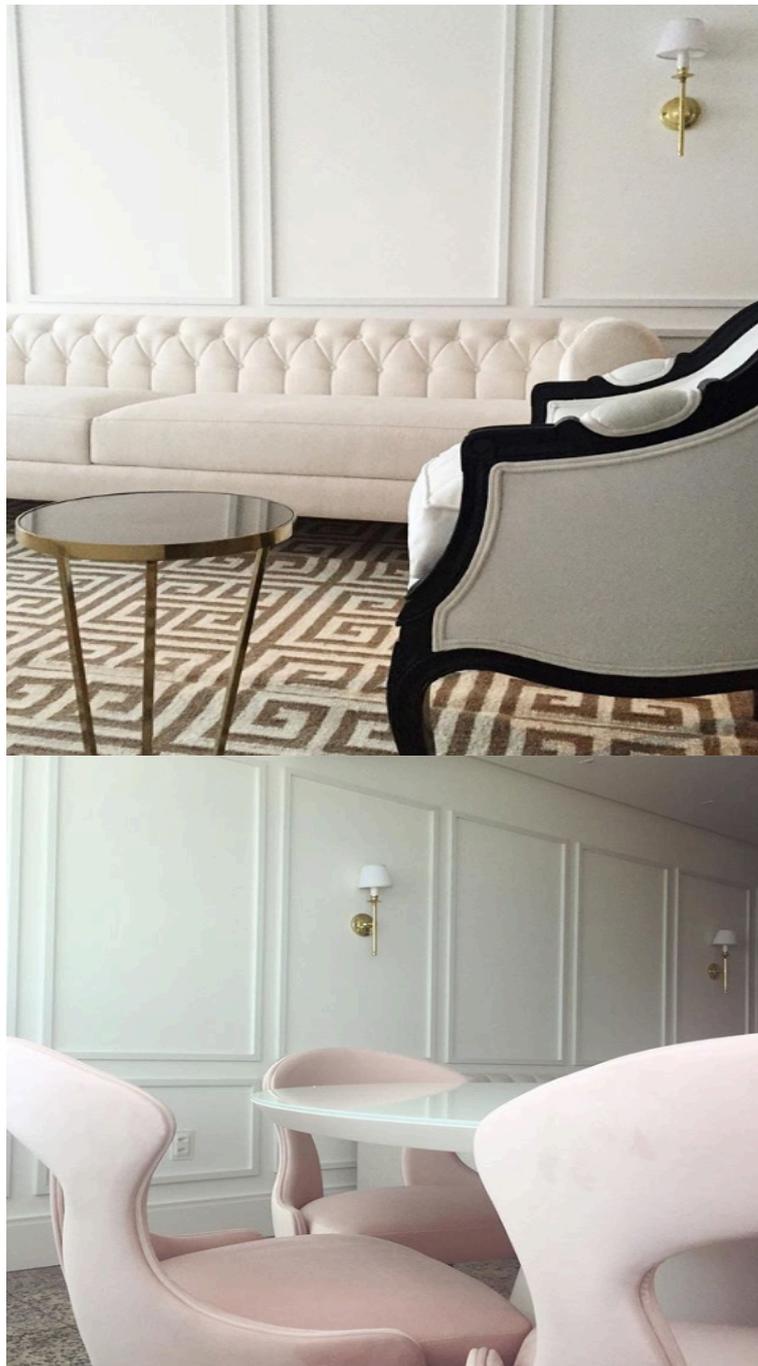


Figura 68: Móveis e decoração a partir da cartela de cores do Apartamento Chanel
Fonte: acervo da autora, 2016

5.3.4 Apartamento Elke (2017)

O CONCEITO DO APARTAMENTO ELKE UNE ACESSIBILIDADE E ESTILO. O PROJETO TEM CORES VIBRANTES, ESTAMPAS EXÓTICAS E CONFORTO DE UM LAR FEITO ESPECIALMENTE PARA NOLINHO, VERONICE E CLARISSA.

_CONCEITO_AP_ELKE



Figura 69: Imagem do *moodboard* conceitual feito pelo escritório para o projeto Elke
Fonte: acervo da autora, 2016

Sem dúvidas, o projeto Elke foi um dos maiores desafios que o Estúdio Pitanga teve durante toda sua trajetória. A fonte formativa e referencial imagética do seu conceito fora os próprios moradores: pessoas muito singulares em seu modo de vestir, agir e com uma história de vida comum a muitos nordestinos que deixam a cidade natal para uma vida melhor na capital.

Durante o processo de entrevista e apresentação das imagens, fase comum a todos os projetos do escritório, a cliente respondeu às perguntas com muita segurança sobre o que queria, do que gostava e o que não agradava a ela. Quando o briefing foi para etapa conceitual, percebemos que aquele projeto não era como os outros que costumávamos fazer, ainda que os projetos sejam sempre feitos exclusivamente para o cliente, com base na narrativa pessoal de cada um deles. Desta vez, as preferências estéticas eram muito diferentes de tudo que já tínhamos projetado. Então, em busca de encontrar algo que pudesse ser o ponto de partida para a referência de criação do conceito, utilizamos a rede social Instagram e, a

partir de uma imagem, desenvolvemos o trabalho. Do que entendemos ser a cliente, vieram as decisões: vermelho, verde e azul foram as cores escolhidas. Dourado para todos os metais do projeto e o maior número possível de estampas estilo *animal print* (onças, zebras, cobras).

No projeto Elke, o nome foi a última coisa escolhida. Após ver o *moodboard* pronto, tentamos encontrar algo que representasse aquele conjunto de materiais, cores e formas. E, em um instante, a imagem da performer Elke Maravilha (Figuras 69 e 70) veio à nossa mente.



Figura 70: Elke Maravilha

Fonte: <https://www.vice.com/pt_br/article/bmga8z/o-mundo-mais-chato-sem-elke-maravilha>

O projeto é composto por uma paleta de cores complementares e cores primárias. O vermelho está presente no sofá – maior objeto do apartamento – disposto em frente a uma parede verde musgo. Houve cuidado na escolha dentro da cartela de cores, para garantir a proximidade de tonalidades que não brigassem: apesar de o apartamento ser colorido, existe um equilíbrio de pesos e proporções de cores. Todo mobiliário é brasileiro. Nos preocupamos em utilizar o maior número possível de peças de design brasileiro, ainda que não de design assinado. O apartamento é um verdadeiro cenário e diz muito sobre os moradores, em especial sobre a matriarca da família.

A ação formativa pareysoniana aconteceu de maneira consciente, de modo que os materiais escolhidos para compor o projeto trouxeram consigo vínculo com uma figura sempre presente na memória como pessoa exótica.

Foram levadas em consideração, além do que foi dito na entrevista, questões relacionadas à cultura local dos lugares vinculados aos moradores, e elas aparecem nos detalhes, como na circulação, onde foi propositalmente colocado um quadro do acervo da família que ilustra um retirante (Figura 71). Condição semelhante à história da família, que veio do interior do estado da Bahia para Salvador a fim de se estabelecer e buscar oportunidades. Neste caso, buscamos, através da arte, uma maneira de valorizar a trajetória da família.

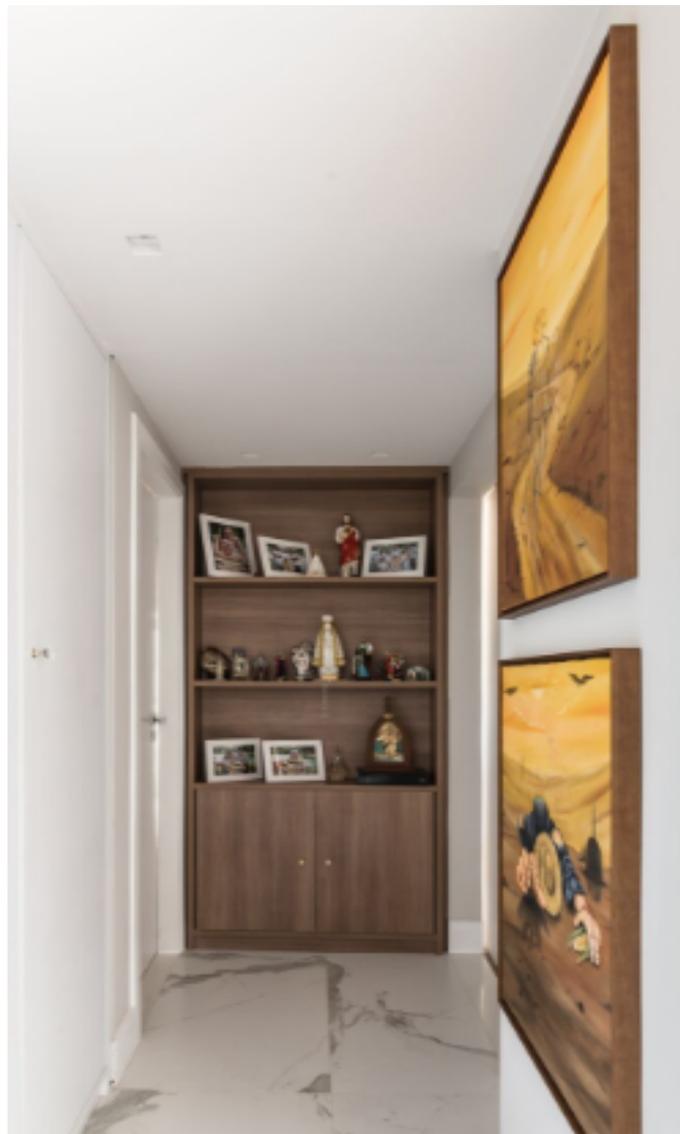


Figura 71: Circulação do apartamento Elke
Fonte: acervo da autora, 2016

O Elke (Figura 72) é o resultado da leitura e entendimento que o agente formador, o designer, fez do objeto de estudo – a cliente.



Figura 72: Detalhes de decoração, obras, cores e estampas do apartamento Elke
Fonte: acervo da autora, 2016

5.3.5 Apartamento Cosmopolita (2017)

O briefing do apartamento cosmopolita exigia um projeto que fosse repleto de referências à cidade de Nova Iorque. Também deveriam ser utilizados elementos já existentes: uma cristaleira da família e um conjunto de sofá em madeira. Baianos, soteropolitanos, viciados em games e na cultura geek, queriam uma casa aconchegante, confortável, “com cara de casa”, conectada à cidade que eles mais amam no mundo.

Então foi projetado um apartamento com paleta cinza, para representar a atmosfera urbana nova-iorquina, junto a elementos industriais aplicados à iluminação. A cristaleira ganhou novo acabamento e juntou-se à paleta de cinzas do projeto. O sofá em madeira foi para a varanda, onde foram feitas referências ao Central Park. Madeira natural foi utilizada nos detalhes para trazer a atmosfera de “casa”. Todas as obras de arte se associam à arte urbana, à dança e aos animes: são fotografias de grafites e ilustrações de personagens da cultura geek. O office foi contemplado com um tapete com estampa de pixel, pois é o espaço reservado aos jogos de videogame da família.

Cosmopolita, para o dicionário Aurélio, significa “que é de todos os países, pessoa que considera o mundo como pátria, não reconhece a diferença entre nações, pessoa que está bem em qualquer país”. Cosmopolita também é o nome do drink feito com vodka, conteau e cramberry, que ficou popular no mundo, na década de 1990, por conta do seriado *Sex and The City*, e tornou-se mais um símbolo da cidade de Nova Iorque, como aparece no livro *Paris vs New York* (Figura 75), do designer gráfico Vahram Muratyan, que reúne ilustrações que simbolizam e diferenciam Paris de New Iorque.

E foi através do olhar de Muratyan para Nova Iorque, sobretudo a maneira como ele a representou em meio às ilustrações, nos hábitos, costumes e singularidades da cidade, que buscou-se o ar nova-iorquino para o projeto, de modo que não fosse óbvio. Não precisava haver uma ilustração ou reprodução da Estátua da Liberdade no apartamento para ser um projeto referenciado, nem precisava chamar 5ª Avenida ou Manhattan. De maneira subjetiva e formativa (PAREYSSON, 1993), reuniram-se elementos do briefing do cliente, que, no meu entendimento do que é Nova Iorque, apareceram no projeto conceitual.



Figura 73: Livro *Paris vs New York* de Vahram Muratyan
 Fonte: reprodução de internet

Por ser um projeto com materiais voltados à representação de uma megalópole tão plural e multicultural, símbolo da globalização, o apartamento de baianos que amam Nova Iorque não poderia ser outro. O resultado agradou a todos: se identificaram com cada material, com cada escolha feita para o projeto (Figura 74).



Figura 74: Detalhes do apartamento Cosmopolita
Fonte: acervo da autora, 2017

5.3.6 Apartamento Claket (2017)

o conceito do apartamento claket tem como referência o universo do cinema. de kill bill à star wars com direito a trilha sonora dos beatles. um projeto desenvolvido para uma família de cineastas viver com estilo e conforto, receber os amigos, agregados e colegas de trabalho. do layout à escolha de cores, cada elemento do apartamento claket foi pensado para a partir de personagens e cenários da sétima arte.



`conceito_ap_claket`

Figura 75: Imagem do *moodboard* conceitual feito pelo escritório para o projeto Claket

Fonte: acervo da autora, 2017

Desenvolvido para um casal que tem hábitos contemporâneos, como trabalhar em casa e reunir os amigos para filmes e jogos de computador (Figura 75). Apaixonados por cinema e por diretores como Quentin Tarantino, queriam uma casa que acomodasse a família e os “agregados” – amigos que chegam para uma noite e acabam estendendo a estadia ao final de semana. Beatlemaníacos, queriam também que estivesse no apartamento algo que referenciasse os Beatles. Além de uma casa confortável, com privacidade e segurança.

Foi então criado um layout com uma cozinha integrada à sala, um novo banheiro para os agregados, que funcionaria como lavabo também. Isolamos a área íntima da casa – os dois quartos e banheiros, que passaram a ser suítes. Todo restante da casa ficou para área social. Um office foi criado para ser um espaço que também é quarto de hóspede, integrado ao *living*.

Durante a entrevista, eles relataram que o que mais os agradava em casa era o purificador de água (Figura 76), que eles gostavam da cor e do desenho, achavam que era algo que os representava, “um pouco anos 1960 porém moderno” (Figura 76).



Figura 76: Imagem do *moodboard* conceitual feito pelo escritório para o projeto Claket com o purificador de água

Fonte: acervo da autora, 2017

Conforme escrito no *moodboard* do projeto, o conceito do apartamento Claket tem como referência o universo do cinema. De *Kill Bill* a *Star Wars*, com direito a filme dos Beatles. Um projeto desenvolvido para uma família de cineastas viver com estilo e conforto. Para receber os amigos, agregados e colegas de trabalho. Do layout à escolha de cores, cada elemento do apartamento Claket foi pensado a partir de personagens e cenários da sétima arte.

Neste trabalho, tivemos liberdade de criação como em nenhum outro até agora, com briefing bem definido, mas com inúmeras possibilidades criativas. Apresentamos um conceito em que a cozinha teve como referência a cor e o desenho do purificador de água da família e, a partir dele, fomos para a trilogia de *Kill Bill*. Utilizamos uma paleta de cores quentes, que vai do vermelho ao amarelo, em tons degradês, além de um piso em preto e branco – um clássico piso dos cenários de lanchonetes de filmes da década de 1960 (Figura 77). Logo ao lado da cozinha, está o banheiro para as visitas, que, no layout, ficou no centro da área social. Pensamos na cor amarela que estava nos armários da cozinha e então o lavabo virou um grande *yellow submarine* (Figura 78), com porta de correr com janela redonda, como o desenho.



Figura 77: Detalhes do apartamento Claket
Fonte: acervo da autora, 2017

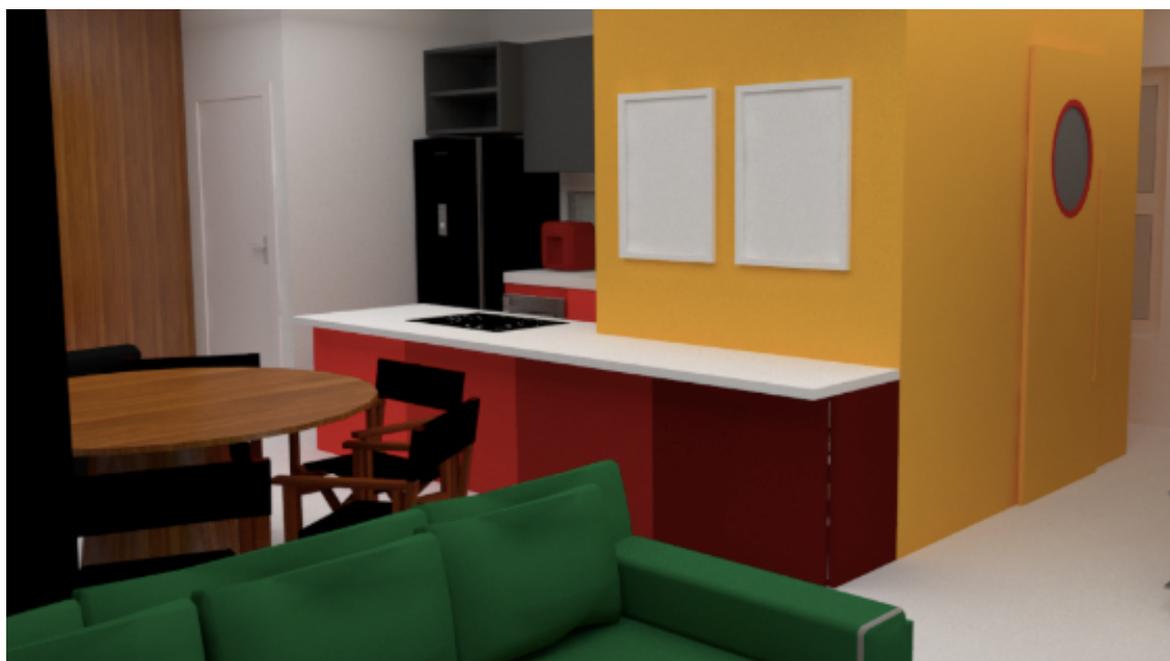


Figura 78: Detalhes do apartamento Claket com vista do lavabo e cozinha
Fonte: acervo da autora, 2017

O *living* recebeu cores como preto, branco e cinza, para neutralizar as cores da cozinha e do lavabo logo ali próximas, mas também para relembrar das primeiras películas em preto e branco. No *living*, também está o jantar. Escolhemos poltronas de diretor de cinema e uma mesa redonda que também funciona como mesa de jogos (Figura 79). O *office*, local de

edição de vídeos, jogos online e toda tecnologia que o século XXI pode oferecer a um apartamento, fomos direto para Tatooine, planeta da saga *Star Wars*: espelhos, cimento queimado e a cor preta foram elementos escolhidos (Figura 80). No office, tem um pilar existente que dificultou um pouco o desenvolvimento do layout, então escolhemos pintar o pilar de preto, em referência ao “lado negro da força”. Logo ao lado, colocamos um texto em neon com a frase *Use the force*.



Figura 79: Detalhes do apartamento Claket com mesa e cadeiras de diretor de cinema
Fonte: acervo da autora, 2017



Figura 80: Detalhes do apartamento Claket com office
Fonte: acervo da autora, 2017

O projeto do apartamento *Claket* ainda não foi executado, mas sem dúvidas é o projeto com maior liberdade de criação e com um grande número de conexões com outros campos da arte, não só arte visual, mas cinema e música. Esse projeto tem coautoria de Rebeca Feitosa – estagiária do escritório, graduanda em Arquitetura e aluna do curso Superior de Decoração da Escola de Belas Artes. Sem as contribuições dela, certamente não teríamos chegado a um resultado tão próximo à realidade do casal de clientes.

5.4 DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA

Os projetos feitos pelo Estúdio Pitanga tiveram, durante o processo criativo, influência direta desta pesquisa, de maneira que o pensamento sobre o conceito de uma única identidade nacional, modernista, foi se fragmentando ao longo do período em que a pesquisa foi se desenvolvendo. Compreender que não existe um modelo de identidade nacional na contemporaneidade, possível de ser aplicado à estética projetual de interiores, serviu não só para o entendimento do que é a identidade cultural na contemporaneidade, mas também para o entendimento de que o design e a arte estão convergidos. A fronteira entre os dois campos tornou-se fluida, assim como as identidades.

Em quase todos os projetos, são utilizadas referências artísticas como ponto de partida para a criação dos conceitos. Os projetos refletem algo muito pessoal e particular inerente ao modo de viver, sentir e pensar do agente formador, neste caso, a pesquisadora desta dissertação. As influências durante a infância permanecem presentes na maneira de interpretar o briefing e transformar a ação formativa em matéria. Bem como o repertório, ligado a todas as conexões com o cinema, arte visual, design gráfico, música e moda.

O processo criativo do Estúdio Pitanga é formativo, e contemporâneo. E tem na arte influência direta. Seja em telas presentes nos ambientes, fotografias, esculturas e até mesmo em peças de mobiliário que podem receber o conceito artístico a depender da intenção do projeto. A arte está presente no processo de concepção projetual, e também de maneira subjetiva intervém na produção. Ao criar conceitos para os projetos, eliminamos as fronteiras entre lugares, pessoas, campos de atuação, que somente retornam quando entramos na parte

técnica do projeto de interiores. Aí sim, entra o papel do designer funcionalista, que atende aos moldes das teorias clássicas do design respondendo aos quesitos de ergonomia, usabilidade, sustentabilidade, e produz plantas técnicas que fornecem informações necessárias à execução de toda liberdade criativa presente no conceito do projeto.

O Estúdio Pitanga não atende a um estilo bem definido de projetos, como se pode ver na produção de outros escritórios aqui já citados. Nossos projetos refletem o contemporâneo, sob o olhar formativo (PAREYSSON, 1993) de uma designer também contemporânea, crescida em meio aos cenários digitais e possibilidades de criar novos ambientes desde criança. São projetos que contam com as muitas identidades dos clientes, os gostos e desejos que alimentam subjetividade do fazer, são muitos cenários reais em meio ao cenário global de fronteiras fluidas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões feitas e as conexões estabelecidas entre conceitos de arte, design de interiores e identidade na contemporaneidade, é possível afirmar que a arte está presente no design de interiores contemporâneo de maneira formativa, no fazer criativo do designer que, ao elaborar projetos, assim como os artistas contemporâneos, buscam referências na memória, que, segundo Cardoso (2011), nasce da identidade e vice-versa.

Com a era do mundo líquido-moderno (BAUMAN, 2013), não só as identidades culturais se tornaram fluidas, mas também as fronteiras entre o fazer artístico e a elaboração de projetos de design de interiores. De maneira que as muitas conexões provenientes da esfera tecnológica, dos dispositivos digitais, junto às vivências de cada um, levam artistas e designers a produzirem conceitos muito particulares. A contemporaneidade está repleta de artistas e designers que não se definem como pertencentes a uma única área, que fazem produtos para o design e criam livremente, fazem instalações, obras de arte também de maneira livre. Escolhem explorar a criatividade e aplicá-la sem amarras a conceitos rígidos, sólidos, fora dos padrões funcionalistas do modernismo.

O interesse da pesquisa surgiu a partir de uma inquietação em discutir a complexidade contemporânea das relações entre sujeitos e de como projetar no mundo contemporâneo dentro dessa complexidade, sobretudo com o olhar de sujeito também fragmentado em meio ao global. Havia uma necessidade de compreensão da autora sobre possíveis materiais e estilos que pudessem revelar uma identidade cultural nos projetos de design de interiores brasileiros. E, à medida em que a pesquisa avançou, cresceu o entendimento de que, na contemporaneidade, não existe uma identidade única, que pode ser revelada por meio do design de interiores, mas muitas identidades, visto que o sujeito contemporâneo é influenciado diariamente por culturas diversas locais, globais, periféricas e eurocêtricas. E cada sujeito monta sua identidade a depender de sua vivência no mundo globalizado.

Ainda que existam ruídos atuais de uma onda globalizante que torna estilos hegemônicos ou padrões, eles nem sempre estão no fluxo centro-periferia (ANJOS, 2005). As culturas locais têm estado presentes nos projetos, influenciando o global, como também o fluxo inverso exerce influência sobre a produção do design de interiores contemporâneo. Há

uma grande troca, entre o design, a arte e a tecnologia, muitas vezes de maneira ruidosa, mas ainda assim plural.

A pesquisa apresentou discussões que podem levar a outras pesquisas não apenas no campo da arte e do design, mas da psicologia, da sociologia e da estética. Compreender os sujeitos contemporâneos, suas influências, e como as identidades são formadas na contemporaneidade, pode vir a ser um desdobramento. Como também de que maneira o modernismo influencia os projetos de artistas e designers contemporâneos: qual relação existe entre estilos passados e o contemporâneo e de que maneira essa relação é vista na contemporaneidade.

Para o campo do design de interiores, a pesquisa tem como principal contribuição subsidiar, tanto no campo acadêmico como no profissional, questões relacionadas aos conceitos dos projetos de design de interiores, e em relação ao processo criativo e metodológico desses profissionais. Pareysson (1993) serviu de referencial para compreender que, antes da fronteira entre arte e design e identidade cultural, existe a ação formativa que está presente em toda atividade relacionada ao fazer, à criação. E se o designer de interiores produz espaços, interiores residenciais, comerciais, a partir de um briefing estabelecido pelo cliente, no momento em que ele pensa no projeto, ele se torna agente formador, responsável pelas escolhas de produtos, cores, texturas e objetos que formarão o espaço projetado. E essas escolhas são únicas, carregadas de individualidade. Fazem parte do repertório de vida, da memória do sujeito que é entendido aqui como uma grande teia de conexões, sejam estas físicas ou virtuais.

No design de interiores contemporâneo, a arte se revela no fazer criativo do designer, nos objetos do design, e materializada como pinturas, esculturas e fotografias nos espaços projetados. De maneira fluida, nos exemplos citados na pesquisa, pode-se perceber convergências entre artistas e designers, enquanto sujeitos fragmentados, que produzem numa zona de fronteira entre os campos da arte e do design.

A pesquisa tomou um rumo de reflexão sobre os conceitos de arte, design e identidade na contemporaneidade, considerando-se que o objetivo geral foi alcançado. Não apenas uma, mas muitas identidades podem ser reveladas no design de interiores contemporâneo: as identidades dos clientes e as identidades do designer, que, na contemporaneidade, é o agente formador, o responsável pelo conceito e pela forma final do espaço residencial, provenientes da espiritualidade (PAREYSSON, 1993) do designer de interiores.

Observar a produção de India Mahdavi e Ghislaine Viñas serviu para perceber como a memória é responsável pela criação do designer de interiores contemporâneo. A infância delas, as cidades onde elas moraram, cresceram e se estabeleceram e o que elas levam disso tudo podem ser visto no design de interiores feito por elas. Ambas com formação em design de interiores, mas também fazedoras de arte, design de produto e agentes formadoras. A memória se revela nas escolhas: ambas impulsionadas pelo uso da cor nos ambientes, mas com produções distintas, plurais, de estilos e gostos inerentes à personalidade de cada uma delas.

Estudar a produção do Estúdio Pitanga, escritório no qual a autora da pesquisa é agente formador, foi perceber seu olhar contemporâneo, o olhar que Agamben (2009) emprestou para compreender que, para ser contemporâneo, precisa estar fora do tempo, observar a realidade por uma janela externa. Desse modo, descobri o quanto a arte influencia a criação dos projetos do Estúdio e confirmei que, assim como a arte, como apontou Anjos (2005), o design está em trânsito. Perceber convergências entre arte e design no processo de criação dos projetos, em rede, como afirma Vilem Flusser em *O mundo codificado* (2015), quando defende que há dois tipos de construções mentais: pensamento em linha e o pensamento em superfície. Este segundo, inerente ao modo contemporâneo de leitura e interpretação das coisas, através de imagens produzidas e da relação entre elas, moldadas para este novo tempo.

Outro possível desdobramento é pôr em prática a investigação aqui organizada para validá-la mediante outros designers de interiores. Compreender de que maneira as identidades culturais influenciam a produção destes designers e qual o papel da arte na produção deles, bem como o papel do designer de interiores na contemporaneidade. Também vale uma reflexão maior acerca do campo do design de interiores, que conta com pouca produção acadêmica no Brasil, sobre questões relacionadas a estética dos interiores, processos de criação, história e crítica. De que maneira a globalização interfere na concepção dos interiores residenciais contemporâneos? Interiores que fazem parte do cotidiano dos sujeitos passivos, que são os clientes e formadores, que são os designers. Seriam os designers de interiores também dispositivos? E de que maneira os dispositivos interferem na criação dos projetos de interiores? É através da arte, do próprio design ou de um novo campo que está na fronteira entre esses dois ofícios?

Esta pesquisa concluiu que existe um fazer artístico na produção do designer de interiores contemporâneo, que se manifesta de maneira particular a cada designer aqui

investigado, embora não conclua que arte e design sejam a mesma coisa. Tratam-se de campos diferentes, com intenções distintas, mas convergentes no processo, na ação formativa.

Essa pesquisa não elimina as regras e normas de ergonomia, sustentabilidade e usabilidade do design de interiores, mas rompe com a ideia de que estas funções divirjam da criação. Os artistas contemporâneos são livres para fazer design, projetar com sucesso – suas residências, como a de Ieda Oliveira, ou instalação de um interior residencial como de Cildo Meireles. Assim como os designers de interiores estão livres para criar conceitos de projeto mais artísticos, reveladores de identidades culturais.

Desse modo, uma das expectativas é de, a partir desta pesquisa, propor o crescimento das investigações acadêmicas no fazer artístico do designer de interiores, e as interdisciplinaridades com outros campos de conhecimento: tecnológicos e de comunicação. Bem como a transversalidade, não somente com as artes visuais, mas o cinema, teatro, música e outras disciplinas que envolvem o fazer criativo, possíveis de influenciar o design de interiores. Disciplina que na contemporaneidade está de mãos dadas com as artes e as identidades culturais, sendo um campo rico para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. [Trad. Vinicius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALESSI OFICIAL STORE. **Juicy Salif**. Disponível em: <<http://store.alessi.com/fin/en-gb/catalog/detail/juicy-salif-citrus-squeezer/psjs>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

ANJOS, M. dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. Entrevista. In: **Revista Bravo!**. Disponível em: <<http://revistabravo.com.br/impressa.php?edit=ap&numEd=107>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido moderno**. [Trad. Carlos Alberto Medeiros]. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. [Trad. Carlos Alberto Medeiros]. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BRENSON, M. Documenta 8: exhibition in West Germany. In: **The New York Times**. Nova Iorque, 15 jun. 1987. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1987/06/15/arts/art-documenta-8-exhibition-in-west-germany.html?pagewanted=all&mcubz=1>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

BROOKER, Graeme; STONE, Sally. **What is interior design?** Switzerland: Quayside Publishing, 2014.

CALVERA, A. (Org.). **Arte; ?Diseño: nuevos capítulos em uma polémica que viene de lejos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2003.

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

_____. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Editora Blucher. 2011.

CASTANHO, S. Atualidade do método dialético. In: **Revista Faculdade de Educação**. PUCCAMP, CAMPINAS, V1, n.1, p. 13-21, ago. 1996.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. [Trad. Rejane Janowitz]. São Paulo: Martins, 2005.

COUTINHO, S. R. O desvio de Cildo Meireles: um modo de estar no mundo contemporâneo. In: **Colaborações**, Rio de Janeiro, p.86-91, 2014.

FERRAZ, I. G.; MICHILES, A. **Lina Bo Bardi**: documentário em DVD. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. São Paulo, 1993.

FERRAZ, M. C. **Lina Bo Bardi**. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Empresa das Artes. São Paulo, 1993.

FERREIRA, J. J.; VILELA, L. Cildo Meireles: arte política e globalização. In: **Revista Ciclos**. Florianópolis, p.66-79, fev. 2015.

FREYRE, G. **Casa Grande & Senzala**. Recife: Record, 1995.

_____. **Na Bahia em 1943**. Rio de Janeiro, sem indicação editorial, 1944.

GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1995.

GOMES, F. **A música na obra de Kandinsky**. 2003. 64 f. Monografia (Especialização) - Curso de Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003. Disponível em: <<http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

GOMEZ BARRERA, Y. N. I. **La Cultura del Diseño, estratégia para la generaciòn de valor e inovación em la PyMe del Area Metropolitana del centro Occidente**. Cuad. Cent. Estud. Diseño Comum. Colômbia, n.34, dez. 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro]. 6.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). [Trad. Adelaine La Guardia Resende.] Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HIGGINS, I. **Planejar espaços para o design de interiores**. Trad. Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gil, 2015.

KONDER, L. **O que é a dialética**. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

KOSIK, K. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

KRUSCHEN, L. **Design e território**: valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5.ed. São Paulo: Atlas 2003.

LE GOFF, J. **História e memória**. [Trad. Bernardo Leitão] 5.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

MEIRELES, C. Texto de Cildo Meireles. In: HERKENHOFF; CERON (Org.). **Geografia do Brasil**. Rio de Janeiro: Artviva, 2001. Catálogo de exposição. 2001, p. 21.

MORAES, D. **Design e complexidade**: cadernos de estudos avançados em design, transversalidade, 2008.

MORAES, P. **Revestimento, arquitetura, design ou arte**. Disponível em: <<http://pmorais.wordpress.com/textos/revestimento-arquitetura-design-ou-arte/>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

OLIVEIRA, M. D. **Design brasileiro contemporâneo**: percepções culturais sobre a poética na produção de Sergio Matos. 2014. 194 f. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

PAIM, G. **A beleza sob suspeita**: O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PANTONE. **Sobre a Pantone**. São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://pantone.com.br/quem%20somos.html>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

PAREYSSON, L. **Estética**: Teoria da formatividade. [Trad. Ephraim Ferreira Alves]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

POYNOR, R. **Abaixo as regras**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PROVIDENCIA, F. Algo más que una hélice. In: CALVERA, A. (Org.). **Arte; ?Diseño:** nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p.195-215.

SANTOS, M. C. L. dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, EDUSP, FAPESP, 2015.

SCHNEIDER, B. **Design – uma introdução:** o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Bluscher, 2010.

WANNER, M. C. de A. Artes Visuais: método autobiográfico: possíveis contaminações. In: **Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP**. Salvador: ANPAP, 2007.