



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE TECNOLOGIA
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA, URBANISMO E DESIGN

BEATRICE CAVALCANTE ARRAES

**PINTORES DE LETRAS: UM OLHAR POÉTICO SOBRE O
DESIGN VERNACULAR E AS POÉTICAS DA PAISAGEM**

FORTALEZA

2022

BEATRICE CAVALCANTE ARRAES

PINTORES DE LETRAS: UM OLHAR POÉTICO SOBRE O
DESIGN VERNACULAR E AS POÉTICAS DA PAISAGEM

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Graduação em Design do Centro de
Tecnologia da Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial à obtenção do grau de
Bacharel em Design.

Orientador: Profa. Dra. Camila Bezerra
Furtado Barros

FORTALEZA
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A796p Arraes, Beatrice.
Pintores de letras : um olhar poético sobre o design vernacular e as poéticas da paisagem / Beatrice Arraes. – 2022.
89 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Curso de Design, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Camila Bezerra Furtado Barros.

1. Design vernacular. 2. Poéticas. 3. Paisagem. 4. Pintura. 5. Artes. I. Título.

CDD 658.575

BEATRICE CAVALCANTE ARRAES

PINTORES DE LETRAS: UM OLHAR POÉTICO SOBRE O
DESIGN VERNACULAR E AS POÉTICAS DA PAISAGEM

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Design do Centro de Tecnologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Design.

Aprovada em: xx/xx/2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Camila Bezerra Furtado Barros (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa Dra. Aléxia Carvalho Brasil
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa Dra. Claudia Teixeira Marinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ba. Lucas Lopes Moura

A todos aqueles que ainda
acreditam em um mundo brincante.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo o amor e toda a dedicação que tiveram com a minha educação, por me ensinarem tanto sobre sensibilidade na vida, muitas vezes com poucas palavras, muitas outras através da música.

Aos meus queridos amigos de longas datas: Gabriel Pedro, Amanda Monasterio e Fabiana Coelho, por estarem há tanto tempo compartilhando essa caminhada comigo e sempre se mostrarem tão fiéis na jornada.

Ao meu querido amigo e irmão Guto, pelas noites de longas conversas e por fortalecer tantas paixões e gostos comigo.

Aos meus amigos de curso Mateus Carvalho, Pedro Nascimento e Marin Monteiro, por todo o companheirismo no decorrer do curso e por me inspirarem tanto com os seus trabalhos.

Ao Pedro Camarão, por compartilhar o amor dessa pesquisa comigo e ter dividido tantos momentos inesquecíveis juntos, me ensinando tanto sobre companheirismo.

Queria agradecer também à minha grande amiga e professora Paula Siebra, por compartilhar incontáveis momentos e convivências nesses últimos meses, todos importantíssimos no amadurecimento desta pesquisa.

Agradeço também aos professores do Ateliê Oruniyá, por expandirem minha visão sobre a pintura, me permitindo explorar suas potencialidades.

Às professoras Aléxia Brasil e Claudia Marinho por contribuírem de forma tão sensível e instigante na pesquisa, e aos momentos de sala de aula, todos importantíssimos para o desdobramento da minha percepção do design ao longo do curso.

Por fim, à professora Camila Barros, por acolher de maneira tão aberta a proposta da pesquisa e contribuir com pontos tão significativos, me apresentando sempre uma visão crítica e questionadora do design.

"Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica."

(BACHELARD, 2002, p.5).

"Minha infância foi sobre um velho tapete oriental.

Nele aprendi a beleza das cores.

Nele sonhei com as raízes do azul encarnado.

E sempre me pareceu

[que o desenho era uma escrita:

que o tapete falava coisas,

— eu é que ainda não o podia entender."

(MEIRELES, 2001, p.1739-1740).

"Quem conhece o solo e o subsolo da vida sabe muito bem que um trecho de muro, um banco, um tapete, um guarda-chuva são ricos de ideias ou de sentimentos, quando nós também o somos, e que as reflexões de parceria entre os homens e as coisas compõem um dos mais interessantes fenômenos da terra." (ASSIS, 1998, p.286).

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar as potencialidades poéticas e plásticas do universo imaginário e simbólico do design vernacular através do recorte do ofício dos pintores de letras. Para isso, traça paralelos com o campo de estudo da memória gráfica brasileira como um importante movimento dentro do contexto do design brasileiro, não só no sentido de resgate, mas de fazer pensar possibilidades de futuro. Além disso, por meio da documentação de pinturas através de derivas urbanas e da vivência constante com os pintores de letras, organiza-se toda uma série de aspectos poéticos e plásticos que são enfim desdobrados em uma série de pinturas a óleo. Desta forma, a pintura apresenta-se como uma ferramenta de abertura e de diálogo interdisciplinar com o design, permitindo que todo um universo sensível se revele através da sua prática. Assim, reforça-se o compromisso do designer gráfico diante da produção da paisagem e a importância de uma prática criativa que seja questionadora e sensível.

Palavras-chave: design vernacular; poéticas; paisagem; pintura; artes.

ABSTRACT

This research aims to investigate the poetic and plastic potentialities of the imaginary and symbolic universe of vernacular design through the work of letter painters. For this, it draws parallels with the field of study of Brazilian graphic memory as an important movement within the context of Brazilian design, not only in the sense of rescue, but of making possibilities for the future. In addition, through the documents of paintings through urban drifts and the constant experience with letter painters, a whole series of poetic and plastic aspects are organized that are finally presented in a series of oil paintings. In this way, painting presents itself as a tool for openness and interdisciplinary dialogue with design, allowing a whole sensitive universe to reveal itself through its practice. Thus, the graphic designer's commitment to landscape production and the importance of a creative practice that is questioning and sensitive is reinforced.

Keywords: design vernacular; poetic; landscape; painting; art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fachada do LaranJá em 2018 e novamente em 2021	12
Figura 2 – Membros do Instituto ARADO no desenvolvimento de identidade	15
Figura 3 – Mapeamento de inscrições vernaculares pelo Instituto ARADO	16
Figura 4 – Peça gráfica feita a partir de inspirações nas linguagens do imaginário rural brasileiro	17
Figura 5 – Registro do trabalho de pintores de letras feito pelo projeto Pintores de Letras .	18
Figura 6 – Registro de pinturas vernaculares em Santa Catarina	19
Figura 7 – Registro de pinturas vernaculares em Santa Catarina	20
Figura 8 – Seu Alves ao lado da parede com suas escrituras urbanas	21
Figura 9 – Fonte digital do Seu Alves já em formato digital feita por Camila Pinheiro	22
Figura 10 – Vista da exposição do Seu Alves no Estoril, Fortaleza	23
Figura 11 – Pinturas em tela do artista plástico Seu Alves durante sua exposição	23
Figura 12 – Detalhe de pintura de Seu Alves	24
Figura 13 – Abridores de letras em Belém, Pará	25
Figura 14 – Árvore de forma, unidades e sistemas de padrões (1900), por Walter Crane...	29
Figura 15 – Peça gráfica de Rico Lins, 2005	33
Figura 16 – Estabelecimento comercial em Trairi, Ceará	35
Figura 17 – Escrituras em fachadas de garagens na Rua Teresa Cristina, em Fortaleza	39
Figura 18 – Fotografia de escritura na Rua São Paulo (Fortaleza) e estudo cromático	43
Figura 19 – Pintura de Lorenzato “Sem título”	44
Figura 20 – Pintura de Lorenzato “Sem título”	44
Figura 21 – Foto tirada durante pesquisa de campo na Rua São Paulo	50
Figura 22 – Placa encontrada na Rua Princesa Isabel, Centro de Fortaleza	51
Figura 23- Anotações feitas durante os percursos realizados na pesquisa	53
Figura 24 – Anotações feitas durante os percursos realizados na pesquisa	54
Figura 25 – Peças gráficas impressas coletadas durante os percursos nas ruas	55
Figura 26 – Placa encontrada no município de Mulungu, Ceará	55
Figura 27 – Pintura encontrada na cidade de Mulungu, Ceará	56
Figura 28 – Pintura encontrada no Centro de Fortaleza	56
Figura 29 – Peças gráficas impressas coletadas durante os percursos nas ruas	57
Figuras 30/31 – Embalagem tradicional dos fósforos Paraná e pintura em Moitas	57

Figura 32/33 – Embalagem tradicional “Kit-Grampo” e pintura no Centro de Fortaleza...	58
Figura 34 – Pintura na Rua Visconde do Rio Branco, no bairro Joaquim Távora, Fortaleza	58
Figura 35 – Pintura encontrada na Rua Visconde do Rio Branco, no bairro Joaquim Távora, Fortaleza	59
Figura 36 – Pintura encontrada na Av. Antônio Sales	60
Figura 37 – Fachada encontrada na Rua Castro e Silva, Centro de Fortaleza	60
Figura 38 – Pintura feita pelo Fico no município de Moitas	62
Figura 39 – Fico pintando paisagem	63
Figura 40 – Pintura feita pelo Fico no município de Moitas	64
Figura 41 – Pintura feita pelo Fico no município de Moitas	64
Figura 42 – Marcelo pintando muro no Centro de Fortaleza	65
Figura 43 – Placa de imaginário feita por Marcelo	67
Figura 44 – Placa encomendada ao Marcelo	68
Figura 45 – Chico da Silva em 1950 desenhando em muro na região do Pirambu, Fortaleza	69
Figura 46 – Quadro de ânimo para o processo das pinturas	70
Figura 47 – Série de estudos de familiaridade	71
Figura 48 – Estudo a partir de baixo relevo	72
Figura 49 – Vista do ateliê em outubro de 2022.....	72
Figura 50 – Série de estudos cromáticos realizados em tinta óleo	73
Figura 51 – Quadro “Rua São Paulo”, 30x30cm, óleo sobre tela	79
Figura 52 – Quadro “Vende-se dindin”, 30x20cm, óleo sobre tema	80
Figura 53 – Quadro “Fachada Laranjá”, 40x30cm, óleo sobre tela	81
Figura 54 – Quadro “Ateliê do pintor”, 30x35cm, óleo sobre tela	82
Figura 55 – Quadro “Bar Três Estrelas”, 20x30cm, óleo sobre tela	83
Figura 56 – Quadro “Pintura em ruína”, 30x35cm, óleo sobre tela	84
Figura 57 – Fotografia de pintura posicionada em parede da Rua Pereira Filgueiras, Fortaleza	85
Figura 58 – Fotografia da pintura em parede na Rua Castro e Silva, Fortaleza	85
Figura 59 – Simulação das pinturas em espaço.....	86
Figura 60 – Simulação das pinturas em espaço.....	86

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Diferenças entre design popular, regional e vernacular	14
---	----

SUMÁRIO

1	JUSTIFICATIVA	7
2	CONTEXTUALIZAÇÃO	9
2.1	O design vernacular e a memória gráfica nacional	9
3	PERGUNTA DE PESQUISA.....	25
4	OBJETIVOS.....	26
4.1	Objetivo geral	26
4.2	Objetivos específicos	26
5	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	26
5.1	Identidades do design e o pós-moderno	26
5.2	Poéticas da paisagem	36
5.3	A pintura como ferramenta de potência	40
6	METODOLOGIA.....	45
7	CRONOGRAMA.....	46
8	DIRETRIZES PROJETUAIS	48
9	PERCURSO PROJETUAL	49
9.1	Derivas urbanas	49
9.2	Vivências com os pintores	61
9.3	Processo criativo	69
9.4	As pinturas	78
9.5	Reflexões sobre o "dentro e o fora"	85
10	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
	REFERÊNCIAS	89

1 JUSTIFICATIVA

A presente pesquisa parte de inquietações internas que surgem da observação atenta da paisagem ao meu redor e da reflexão acerca da postura do designer diante do seu ofício. Vem de percursos que realizava no cotidiano, ou ainda na infância, que produziram imagens que insistem em ficar na memória e hoje vejo que são parte imprescindível das minhas referências visuais e afetuosas. Além disso, há o meu feliz encontro com o ofício da pintura, que marcou profundamente como eu lido com o design. Assim, o trabalho dos pintores de letras, por ser um ofício inerente à paisagem, à pintura e ao cotidiano, tem sem dúvida uma importância imensurável dentro de uma identidade gráfica nacional e nas referências visuais de cada um de nós.

Além disso, a pesquisa surge diretamente da minha experiência com o objeto de estudo, através de percursos realizados nas ruas e percepções muito íntimas, como a própria natureza do ato de pintar e refletir sobre algo cotidiano. Dessa forma me utilizo da forma de relato em primeira pessoa em certas partes da escrita da pesquisa como maneira de comunicação mais genuína acerca dessas experiências. Como já destaca Larrosa (2014):

[...] a experiência se elabora em forma de relato, a matéria prima do relato é a experiência, a vida. Portanto, se o relato desaparece, desaparece também a língua com a qual se intercambiam as experiências, desaparece a possibilidade de intercambiar experiências. (LARROSA, 2014, p. 50)

Dessa forma, as pinturas de natureza efêmera feitas em muros, mercadinhos, barracas e barcos habitam nosso imaginário popular e possuem em si uma energia de vitalidade que nos recorda quase que ao período da infância, onde há um amplo espaço para a despreensão e a sinceridade. Ademais, há um grande interesse pessoal por essas escrituras que marcam o que se diz como conhecimento vernacular, adjetivo que diz respeito a pertencer à algo. Além disso, também tencionam as fronteiras entre o formal e o popular por irem de encontro a todo e qualquer tecnicismo conceitual reforçado pelo pós-modernismo e as novas tecnologias.

Ademais, existe também um interesse especial pela pintura em si, por entender como uma atividade que permite explorar sensibilidades genuínas e brincar com o sentido dos objetos. Assim, a pintura permeia por completo o ofício dos pintores do design vernacular que além de se utilizarem ainda hoje do pincel e da tinta como principais ferramentas de

trabalho, possuem ao seu dispor como destaca Marcus Dohmann (2018) “A liberdade do artista gráfico popular frente às regras acadêmicas”.

Assim como na frase que o escritor russo Liev Tolstói cunhou: “Se queres ser universal começa por pintar a tua aldeia”, acredito que há muito o que se intercambiar entre o ofício da pintura e da observação atenta da paisagem próxima como inspiração, paisagem esta que se forma de maneira orgânica e indisciplinada e permite uma fruição de percepções através da sua vivência. Além disso, entrar em contato com o *modus operandi* de grandes pintores é também uma forma de se estar no mundo e se relacionar com o seu meio e acredito que isso tudo contribui também com o fazer do designer, que tanto trabalha com transfigurações, poéticas e com a paisagem. Através do contato com estes pintores e com as percepções ligadas à poética da paisagem, hoje percebo como é importante para os processos em design incitar a formação de uma subjetividade própria dos afetos e uma observação atenta do próprio cotidiano.

Dessa forma, procuro contribuir no âmbito social para uma vivência de profissão mais genuína, que preza pela experiência com o real como maneira de solidificar seus conhecimentos em contraponto ao mercado que muitas vezes massifica, coloniza e aliena os processos criativos. Neste viés, acredito que se pretendemos experienciar o design ligado às nossas raízes, que comecemos por entender a rua como campo investigativo a ser explorado. E dessa forma, reverenciar o ofício dos pintores do design vernacular e seus processos criativos, é uma maneira de valorizar uma profissão que está aos poucos sendo ameaçada de desaparecer com o tempo diante dos avanços tecnológicos e de um tipo de comunicação mais formal e erudita.

Além disso, na esfera acadêmica esta pesquisa propõe-se a cruzar as fronteiras do que é institucionalizado como design e entender como podemos explorar outras potências criativas no processo pedagógico de design, evidenciando a importância de se ter uma construção de subjetividades próprias na formação de profissionais atentos e sensíveis a paisagem, considerando que o designer também é um profissional que possui grande responsabilidade em interferir na mesma.

Por fim, esta pesquisa procura abordar uma temática nova e ainda pouco explorada nos trabalhos acadêmicos de estudo em design, partindo das entrelinhas da paisagem urbana para evidenciar um ofício precioso no entendimento do design quanto uma disciplina ligada ao sensível e à arte. Além disso, refletindo sobre o design vernacular pela perspectiva da pintura e da construção poética da paisagem, é uma maneira de mapear e evidenciar as

inscrições vernaculares de forma a incitar a preservação de uma memória gráfica nacional, elemento fundamental para o entendimento do designer diante do seu ofício.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO E ESTADO DA ARTE

2.1 O design vernacular e a memória gráfica nacional

Desde a antiguidade é possível identificar a constante necessidade do ser humano em deixar marcas de comunicação verbal e não-verbal nos lugares por onde passa. Seja na utilização de diferentes superfícies e com os mais diferentes intuitos, o ato de inscrever e marcar o ambiente a fim de comunicar, registrar e expressar, desde as primeiras pinturas rupestres, são de natureza inerente ao homem ao longo dos séculos. A partir disso, paralelamente aos meus estudos em Design e depois de intensificar meus percursos pelo centro da cidade de Fortaleza, começo a perceber mais atentamente essa manifestação que, em sua maioria, acontecia na periferia da cidade, que me era tão comum e de repente me parecia intrigar cada vez mais: as inscrições vernaculares nas paredes dos comércios do centro da cidade.

Desse modo, traçando um paralelo com a área de estudo do design, observamos as escrituras vernaculares hoje muitas vezes como elementos suspensos no seu tempo, contrastando fortemente com a linguagem tida como oficial e institucionalizada, como já assinala Marcus Dohmann (2018):

[...] uma prática sobre a qual não existem registros descritivos de suas formas ou mesmo um conjunto de convenções a ser seguido e, sim, caminhos em meio a uma paisagem urbana onde vozes carregadas de uma experiência ancestral ressoam, sem contudo mais ecoar, contrastando com as referências visuais atuais que as novas tecnologias nos legam. (DOHMANN, 2018 p. 47).

Vinda de um ambiente de estudo em design totalmente acadêmico e institucional começo a notar aquelas manifestações como grandes “brincadeiras gráficas”, tanto no meio urbano quanto no meio rural. Parecia impossível agora não perceber as pinturas até nos pequenos detalhes. Aquilo que antes era um olhar acostumado àqueles elementos do ambiente parecia agora despertar para um novo campo do extraordinário ligado ao uso de cores, soluções de diagramação, ornamentos e a própria liberdade criativa que os pintores de

letras emanavam em seus trabalhos. A aparente espontaneidade desses pintores diante de suas obras, que marcavam o cotidiano de milhares de transeuntes pela cidade, me recordava uma qualidade do ofício do designer que está pouco em evidência, tanto no ensino quanto na prática da profissão. A paisagem urbana agora virava grande fonte de referência.

Dessa forma, passei a refletir sobre de que maneiras essas tais manifestações coexistiam, tão fortemente marcadas pelos seus contextos temporais e sociais as quais estavam inseridas. Quais seriam suas mais remotas origens e onde se dá a separação do meu ofício de designer com o destes designers anônimos que utilizam a rua como plataforma de atuação? Torna-se cada vez mais intrigante pensar, na perspectiva do ambiente acadêmico, a sustentação desse binarismo, que separa o fazer do meu ofício da realidade de uma expressão tão significativa na identidade gráfica brasileira. A criação no meio acadêmico tem suas bases em sua maioria ligada a uma matriz que não abraçava por completo esses conhecimentos tácitos ao seu favor, assim como assinala Cardoso (2011), em seu livro *Design para um mundo complexo*:

O que pesa mais na criação: tradição ou desejo, informação ou inovação? A pergunta é capciosa, e a resposta bem mais escorregadia do que se pode imaginar à primeira vista. Na verdade, a relação é cíclica: a novidade de hoje representa amanhã a carga acumulada do passado, os tesouros de um passado remoto servindo de ponto de partida para a ruptura radical com o presente. O mais difícil é permanecer imóvel. Às vezes, é preciso mudar muito para continuar sendo o mesmo. (CARDOSO, 2011, p. 44).

A partir disso, é imprescindível para o entendimento de tais dilemas evidenciar brevemente como se deu a introdução do campo de estudo do design no Brasil a partir da década de 50. Como assinala Souza Leite (2007), em seu trabalho *De costas para o brasil: um ensino do design internacionalista*, a vertente que predominou na introdução do estudo do design no país foi a de origem europeia e alemã, marcada pela sua pouca afeição ao contexto local no qual estava se inserindo. Dessa forma, temos o design formalmente introduzido no ensino superior em 1963 com a abertura da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), representando uma grande conquista na difusão do campo de estudo no país, mas pouco efetiva no sentido de realmente expandir e capilarizar a noção de projeto de design trazendo o contexto do país em consideração. Assim, como bem destaca Cardoso (2005, p. 48), em sua obra *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*, antes do surgimento da primeira escola já havia profissões no Brasil “aplicadas à fabricação, distribuição e

consumo de produtos industriais”. Assim, evidencia-se um claro direcionamento de uma tendência hegemônica na institucionalização do design no país, que não levava em conta as características de consumo de sua população, muito menos seus imensos abismos sociais, como próprio destaca Souza Leite (2007):

Cultivou-se uma imagem para o designer, de costas para o real, dissociada efetiva e afetivamente das circunstâncias da vida social, cultural e econômica brasileira. Reside aí a semente do desconhecimento a respeito de design tão exaustivamente repetido por profissionais e estudantes desde a década de 60 até os dias de hoje, como se tal fato dependesse da sociedade, e nunca daquilo que é afirmado sobre a atividade. (SOUZA LEITE, 2007, p. 3).

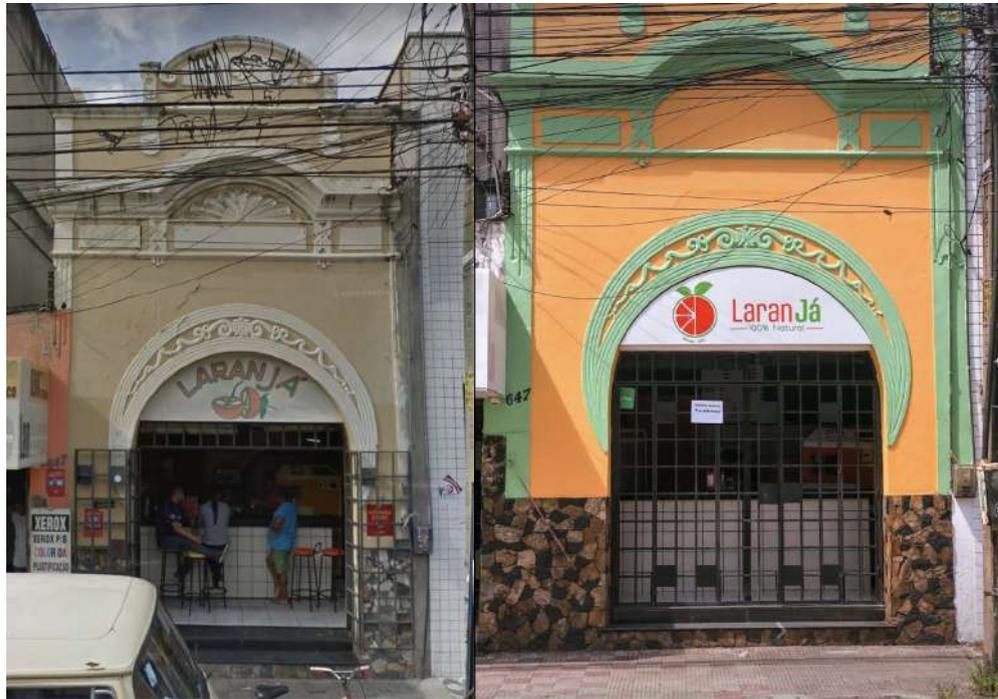
Dessa forma, temos não só o processo de institucionalização do design no Brasil como sendo desconexo do seu contexto já pré-existente, mas também o contínuo desaparecimento de simbologias gráficas tradicionais, parte produzidas pelos pintores de letras, no nosso dia a dia que não possuem um mapeamento formal, como seria o caso de documentos que registram essas manifestações e seus autores. Leis instituídas recentemente como a Lei Cidade Limpa em São Paulo e Recife e, sobretudo, o processo natural e acelerado das novas tecnologias de impressão gráfica nas grandes metrópoles, colocam fortemente em risco o desaparecimento do ofício dos pintores de letras como assinala Finizola (2010).

Talvez a situação que mais evidenciou a mim esse processo de apagamento foi vivenciada no ano de 2018, quando realizava o mesmo trajeto todos os dias e passava pelo mesmo estabelecimento, o *LaranJá*, comércio que existe desde 1980 na cidade de Fortaleza. Na época, lembro ser uma grande felicidade diária passar e observar aquele lugar que parecia estar suspenso no tempo, mas ao mesmo tempo com uma estética tão única e diferenciada, me lembrando a identidade singular do centro da cidade, marcado pelas diversas pinturas vernaculares dos seus comércios.

Dois anos depois, retorno a lembrar do *LaranJá*, pelo impacto que teve na minha memória, tento achar uma foto e me surpreendo com a mudança do local (conferir Figura 1). A pintura manual que ficava na fachada estava agora dando lugar à uma impressão vinílica, de uma identidade com aspecto asséptico e moderno. Assim, o estabelecimento parecia tal qual qualquer outro da cidade, a percepção de uma gradual homogeneização da paisagem com essa mudança foi instantânea. Não só a modificação foi feita de maneira radical, como ficou visível que foram feitas alterações com o intuito de encaixar a estética do local conforme os moldes de um design formal e moderno. Foi, a partir desta situação, que

comecei a perceber a recorrente mudança que andava acontecendo na paisagem, na qual as pinturas manuais estavam pouco a pouco sendo substituídas pelas novas tecnologias de impressão disponíveis.

Figura 1– Fachada do LaranJá em 2018 e novamente em 2021



Fonte: Acervo da autora.

Dessa forma, diante desse contexto de gradativo desaparecimento de signos e elementos constituintes da tradição gráfica do país, surge o recente campo de estudo denominado Memória Gráfica Brasileira, termo cunhado por Egeu Laus (2018), designer e pesquisador, e que vem se consolidando cada vez mais como um área de estudo de extrema importância na atualidade. Assim, os estudos relacionados a essa área se fazem presentes no sentido de abraçar e documentar toda uma verdadeira heterogeneidade da produção gráfica brasileira que de outra forma seria perdida diante da hegemonia da produção modernista associada à implantação do ensino superior em design no país. Como destaca Pedruzzi (2021):

A construção de identidades tem na memória um de seus pilares fundamentais e os artefatos como lugares de memória carregam em si vestígios que integrarão a construção da identidade brasileira, por meio da afirmação das diferenças e do reconhecimento de semelhanças. (PEDRUZZI, 2021, p. 13).

Sendo assim, valorizar ações que busquem mapear e investigar essa produção feita, principalmente entre os séculos XIX e XX, antes do advento do design modernista, é de alguma forma contribuir para uma maior noção do que é de fato a identidade do design brasileiro. Assim, tanto técnicas como materiais de natureza efêmera, como caixas de fósforo, rótulos de cachaça e métodos de impressão se tornam grande referências de pesquisa e são revisitados e analisados sob essa óptica de campo de estudo em design, buscando também romper essa visão estreita e deturpada acerca da produção gráfica no país. Entender esses objetos, muitas vezes que passam despercebidos no nosso cotidiano, é valorizar toda a sua carga de conhecimentos e informações de um passado que ainda está em construção, como destaca Letícia Pedruzzi (2021):

Dessa maneira, podemos afirmar que os artefatos gráficos são produtos da cultura material na medida em que cristalizam em sua materialidade práticas, valores e tecnologias referentes ao tempo e ao espaço em que são produzidos e utilizados. (SANTOS apud PEDRUZZI, 2005, p. 15).

Dessa forma, cabe destacar a pesquisadora Fátima Finizola (2010) na sua obra *Tipografia Vernacular Urbana: Uma Análise dos Letreiramentos Populares* onde a autora se debruça na definição do que seria design vernacular, bem como suas possíveis apropriações e usos pelo design formal¹ na atualidade com o advento de processos tecnológicos. Como podemos observar na Tabela 1 (conferir Tabela 1), Finizola (2010, p. 30) define como vernacular todas manifestações que derivam da cultura local de um povo e caminham sempre à margem do discurso formal e institucional. Desse modo, são manifestações autênticas que possuem vinculação direta a um território e têm seus conhecimentos passados de maneira informal através de gerações, constituindo uma pluralidade de linguagens visuais.

¹ Termo utilizado por Finizola (2010) que faz referência a tudo que parte de uma produção de design ligado à cultura hegemônica e tida como oficial.

Tabela 1 – Diferenças entre design popular, regional e vernacular

Características	DESIGN popular	DESIGN regional	DESIGN vernacular
Vinculado à um TERRITÓRIO		X <i>escala regional</i>	X <i>escala local</i>
Vinculado à ausência de formação ACADÊMICA	X <i>às vezes</i>		X
Vinculado à uma CLASSE SOCIAL	X		X <i>geralmente</i>

Fonte: Finizola (2010, p. 31).

A partir disso, faz-se necessário refletir também sobre como as tecnologias atuais também compõem fortes aliadas na tendência de transposição dessas linguagens vernaculares para o design formal. Essas tendências podem ser fortemente observadas no campo da tipografia, onde cada vez mais vemos fontes vernaculares serem totalmente transpostas para o meio digital, ou fontes que partem de inspiração da linguagem vernacular. Dessa forma, temos uma variedade de abordagens projetuais que funcionam também como ferramentas reflexivas desse olhar para o passado, que nos desloca para o futuro com muito mais propriedade da nossa carga cultural e identitária. Como destaca Fátima Finizola (2010):

Linguagens visuais de movimentos das artes gráficas que marcaram época no passado ou linguagens espontâneas encontradas nas ruas são mescladas às linguagens gráficas do presente, sendo utilizadas e reutilizadas, reconstruídas pelos atuais processos criativos digitais. (FINIZOLA, 2010, p. 14).

Desse modo, a fim de tornar esta pesquisa dialética com outros contextos, foi feita uma breve busca de trabalhos que tangenciam o campo de estudo da pesquisa, a fim de enriquecer visões de ações sobre o objeto de estudo. Fora do recorte acadêmico, cabe destacar entre essas ações similares as do Instituto ARADO (Instituto de Pesquisa do Imaginário Rural Brasileiro), organização comprometida em preservar os elementos e signos do imaginário popular rural. Através tanto de narrativas escritas quanto visuais, o instituto produz diversas peças gráficas que resgatam elementos de tradição histórica do imaginário rural, trazendo-os

para o contexto atual (conferir Figuras 2, 3 e 4). Como o próprio Instituto destaca em seu site institucional:

Nossa missão é divulgar signos de um repertório rural brasileiro por meio de narrativas escritas e visuais. Ao veicular essas imagens contribuimos com a perpetuação de signos que tendem a desaparecer. Olhando as manifestações do passado, podemos compreender aspectos do presente e criar soluções inteligentes para o futuro. (ARADO, 2022)².

Figura 2 – Membros do Instituto ARADO no desenvolvimento de identidade gráfica da cachaça “Terra Arada” no Bar do Guido



Fonte: Instituto ARADO (2019)³.

² INSTITUTO ARADO. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.arado.info/sobre>. Acesso em: 20 jun. 2022.

³ Instituto ARADO. Local [S.l.], 10 dez. 2022 [s.d.]. Instagram: @_arado. Disponível em: <https://www.instagram.com/arado/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

Figura 3 – Mapeamento de inscrições vernaculares pelo Instituto ARADO



Fonte: Instituto ARADO (2019)⁴.

⁴ Instituto ARADO. [S.l.]), 10 dez. 2022 [s.d.]). Instagram: @_arado. Disponível em: <https://www.instagram.com/arado/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

Figura 4 – Peça gráfica feita a partir de inspirações nas linguagens do imaginário rural brasileiro



Fonte: Instituto ARADO (2019)⁵.

No contexto acadêmico, uma ação de grande importância é o projeto *Pintores de Letras* em Santa Catarina, desenvolvido pelo professor universitário Rafael Hoffmann e a estudante de publicidade Nicole Castro. A iniciativa busca registrar, analisar e mapear letreiramentos vernaculares no sul do estado, atuando na produção de exposições fotográficas, documentação científica e produção de materiais audiovisuais sobre o tema. Dessa forma, o projeto acredita que trazendo o ofício desses pintores para fora do anonimato, e levando-os para o discurso formal da publicidade e do design, seremos capazes de expandir conhecimentos não só de formas visuais e criativas como também da própria comunicação, aprendendo com a abordagem espontânea desses profissionais diante do seu ofício.

⁵ Instituto ARADO. [S.l.], [s.d.]. Instagram: @_arado. Disponível em: https://www.instagram.com/_arado/. Acesso em: 20 abr. 2022.

Figura 5 – Registro do trabalho de pintores de letras feito pelo Projeto Pintores de Letras



Fonte: Pintores de Letras (s.d.)⁶.

Figura 6 – Registro de pinturas vernaculares em Santa Catarina

⁶ PINTORES DE LETRAS. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.pintoresdeletras.com.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.



Fonte: Pintores de Letras (s.d.).⁷

Figura 7 – Registro de pinturas vernaculares em Santa Catarina



⁷ PINTORES DE LETRAS. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.pintoresdeletras.com.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

Fonte: Pintores de Letras (ano?)⁸.

No Ceará, destaca-se a pesquisa desenvolvida por Camila Pinheiro (2014) sobre o trabalho do sapateiro e artista plástico “Seu Alves” em Fortaleza. Honorato Alves Pereira, mais conhecido como “Seu Alves” é o sapateiro poeta do bairro do Papicu, possuindo sua barraca ao lado do terminal de ônibus. Pintou extensivamente em um muro escolhido na Avenida Engenheiro Santana Júnior, porém não conseguiu preservá-las, pois o muro era de propriedade particular e logo suas pinturas foram apagadas com o surgimento de uma rede de supermercados internacional no local.

Com o tempo, despertando o interesse e curiosidade dos transeuntes pelo local teve reconhecimento, tendo suas icônicas letras registradas e transpostas para o meio digital pela pesquisadora e designer, colaborando para marcas de roupas locais no desenvolvimento de estampas. A importância cultural do trabalho de Seu Alves reside na exaltação de uma linguagem autêntica, poética e identitária dentro do contexto da produção gráfica e artística da nossa região, uma expressão que resiste em meio às tecnologias modernas e vincula-se ao seu território de origem.

Figura 8 – Seu Alves ao lado da parede com suas escrituras urbanas



Fonte: Seu Alves (s.d.)⁹.

⁸ PINTORES DE LETRAS. [S.l.], [s.d.]. Instagram: @pintoresdeletras. Disponível em: <https://www.instagram.com/pintoresdeletras/>. Acesso em: data no formato data no formato 20 abr. 2022.

⁹ SEU ALVES. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/15482545/Seu-Alves>. Acesso em: 20 jun. 2022.

Figura 9 – Fonte digital do Seu Alves já em formato digital feita por Camila Pinheiro



Fonte: Seu Alves (s.d.).¹⁰

Em 2015, Seu Alves teve seu trabalho exposto em uma galeria da cidade com uma exposição inteiramente dedicada à sua arte marcada pela espontaneidade e seus diferentes desdobramentos. Esse fato levanta ainda mais as questões em volta dos binarismos existentes entre arte x design, e do discurso formal x discurso popular, que marcam extensivamente as discussões atuais.

¹⁰ SEU ALVES. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/15482545/Seu-Alves>. Acesso em: 20 jun. 2022.

Figura 10 – Vista da exposição do Seu Alves no Estoril, Fortaleza



Fonte: Sayonara Design (2015).¹¹

Figura 11 – Pinturas em tela do artista plástico Seu Alves durante sua exposição



Fonte: Sayonara Design (2015)¹².

¹¹ SAYONARA DESIGN. [S.l.], 03 maio 2015. Disponível em: <http://sayonaradesign.blogspot.com/2015/05/arte-exposicao-sapateiro-alves.html>. Acesso em: 20 jun. 2022.

¹² SAYONARA DESIGN. [S.l.], 03 maio 2015. Disponível em: <http://sayonaradesign.blogspot.com/2015/05/arte-exposicao-sapateiro-alves.html>. Acesso em: 20 jun. 2022.

Figura 12 – Detalhe de pintura de Seu Alves



Fonte: Seu Alves (s.d.)¹³.

Também dentro do contexto acadêmico, faz-se de extrema importância os trabalhos desenvolvidos por Fátima Finizola, designer gráfica e grande pesquisadora na área do design vernacular e tipografia. Fátima criou diversas fontes que tiveram como inspiração a observação atenta do trabalhos dos pintores de letras na região de Recife, além disso lançou o livro *Abridores de Letras de Pernambuco: um Mapeamento da Gráfica Popular*, onde faz um trabalho de mapeamento formal dos pintores de letras de Recife a Petrolina. Por fim, podemos destacar também o projeto *Letras Q Flutuam*, que procura mapear formalmente o trabalho dos chamados *abridores de letras* dos barcos nas regiões ribeirinhas do estado do Pará. O trabalho resultou na produção de um documentário e diversas oficinas de abertura de letras.

¹³ SEU ALVES. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/37232761/EXPO-SAPATEIRO-ALVES-amigo-do-pobre-conhecido-do-rico>. Acesso em: 20 jun. 2022.

Figura 13 – Abridores de letras em Belém, Pará



Fonte: Letras que flutuam (s.d.)¹⁴.

Nessa perspectiva, percebemos a dinâmica complexa na qual o design vernacular, em especial a pintura vernacular utilizada em fachadas, se estabelece na nossa sociedade e resiste diante da constituição formal das linguagens gráficas. Além disso, fica evidente não somente sua relevância para nos situarmos no fazer design contemporâneo, como também sua potência poética enquanto ofício e manifestação na paisagem urbana. Além disso, cabe citar também a obra *O design que o design não vê* de Mário Moura como um importante referencial nesta pesquisa para o entendimento da identidade construída do design durante os anos e seus recortes de classe, gênero e raça. Por fim, cabe ressaltar a importância que todo olhar poético também seja munido pela crítica ao contexto em que essas manifestações se elaboram, permitindo assim contribuir não só na expansão dos processos criativos, mas também no real entendimento de como se dá o ofício do designer atualmente.

3 PERGUNTA DE PESQUISA

Como os processos pertencentes ao ofício dos pintores de letras nas inscrições vernaculares se relacionam com as poéticas da paisagem e o fazer design contemporâneo?

¹⁴LETRAS QUE FLUTUAM. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.letrasqflutuam.com.br/origens>. Acesso em: 20 jun. 2022.

4 OBJETIVOS

4.1 Objetivo geral

Refletir acerca das potencialidades criativas pertencentes aos processos dos pintores de letras do design vernacular, a fim de entender como estas influenciam na formação de imagens poéticas na paisagem, de forma a incitar uma pesquisa artística de produção de pinturas à óleo em telas.

4.2 Objetivos específicos

1. Investigar como se dão os processos e quais referências norteiam o ofício dos pintores de letras
2. Questionar a postura do ofício do designer diante do contemporâneo e seus moldes no pós-moderno
3. Entender a vivência da paisagem e suas poéticas como um potente referencial para o fortalecimento de um design autoral
4. Tensionar as fronteiras entre o design hegemônico e o design vernacular
5. Entender outras formas possíveis de conceber o design interceptando-o com processos de natureza artística, como a pintura
6. Utilizar ativamente a pintura como uma forma de reflexão e entendimento das potências criativas na transfiguração de imagens das paisagens recolhidas durante a pesquisa

5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

5.1 Identidades no design e o pós-moderno

Apropriar-se e refletir sobre a história do design não é somente uma forma de entender o agora, se não também tangenciar o sentido mais genuíno do fazer deste ofício. É além do mais, entendê-lo não como matéria sólida, definida e delimitada, mas como todo um campo de possibilidades do que ainda há de ser, ou seja, um campo material fluido e em constante transformação. Como afirma André Stolarski (2012):

Se muitos autores se contentam em exaltar a busca pela simplicidade como forma de ser do design (afinal de contas, o design nasceu com o firme propósito de pôr ordem na bagunça do mundo industrial), são efetivamente poucos os que se dispõem a enfrentar os desconcertantes dilemas colocados pela complexidade das aparências, das formas e dos significados. (STOLARSKI, 2012)¹⁵.

Dessa maneira, cabe sempre ressaltar a importância de se estar repensando os moldes como fazemos design e, principalmente, a forma em que se é ensinado design hoje. Numa perspectiva histórica, as relações entre arte e indústria estão em constante transformação e o design pode ser compreendido como disciplina da mediação entre esses dois complexos campos, entende-se também que durante a história há sempre uma tentativa de se instaurar modelos sólidos e máximas a serem seguidas, como a perspectiva da neutralidade e universalidade do “bom design”. Dessa forma, também identificamos o gradual desmoronamento desses modelos, por não conseguirem dar conta das mudanças e das próprias complexidades da realidade, como temos hoje com o processo de globalização e da revolução tecnológica. Assim, assinala Souza Leite (2007):

Em um tempo de intensas transformações tecnológicas, de porte talvez tão brutal como foi o impacto da Revolução Industrial do século XVIII, e do aprofundamento do fosso entre privilegiados e excluídos da ordem social, a função do designer sofre alterações ainda não muito bem avaliadas. Para essa nova história, no século XXI, urge tratar mais compreensivamente do processo pelo qual se pensou uma atividade estabelecida no cruzamento das questões da arte, da técnica e da produção (SOUSA LEITE, 2007, p. 3).

Diante disso, destaca-se também o livro *Objetos de Desejo* do historiador Adrian Forty de 1986, um obra de grande relevância para entender a posição do design na produção da cultura material do capitalismo. Em sua obra, o autor desloca o design dos campos da arte e da arquitetura, tratando-o como um campo específico e incitando a forma de pensar design como parte inerente dos processos sociais aos quais está inserido, mediando o campo entre a sociedade e os meios de produção:

O design de bens manufaturados não é determinado por uma estrutura genética interna, mas pelas pessoas e as indústrias que os fazem e pelas relações entre essas

¹⁵ STOLARSKI, André. Os complexos desafios do designer contemporâneo. **Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura**. [S.l.], 11 abr. 2012. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/11.124/4277>. Acesso em 20 jun. 2022

pessoas e indústrias e a sociedade em que os produtos serão vendidos. (FORTY, 2007, p. 12).

Forty, dessa forma, faz um excelente apanhado de forma a demonstrar em uma perspectiva histórica que o design sempre está em uma dinâmica específica com os moldes vigentes da sua época na relação indústria e sociedade, muitas vezes ditando e moldando nossos comportamentos. Através da análise de uma diversidade de produtos de design o autor vai gradualmente demonstrando como o design não só se relaciona com a realidade como produz essa realidade, se entrelaçando diretamente com a percepção e as ideias que temos do mundo, como destaca Forty (2007) “provoca efeitos mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia, pois pode conceder formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar.” (FORTY, 2007, p. 12). Dessa forma, o design ocupa um lugar estratégico dentro da sociedade capitalista, muitas vezes expressando e disseminando ideias próprias das classes dominantes por serem diretamente detentoras dos meios de produção.

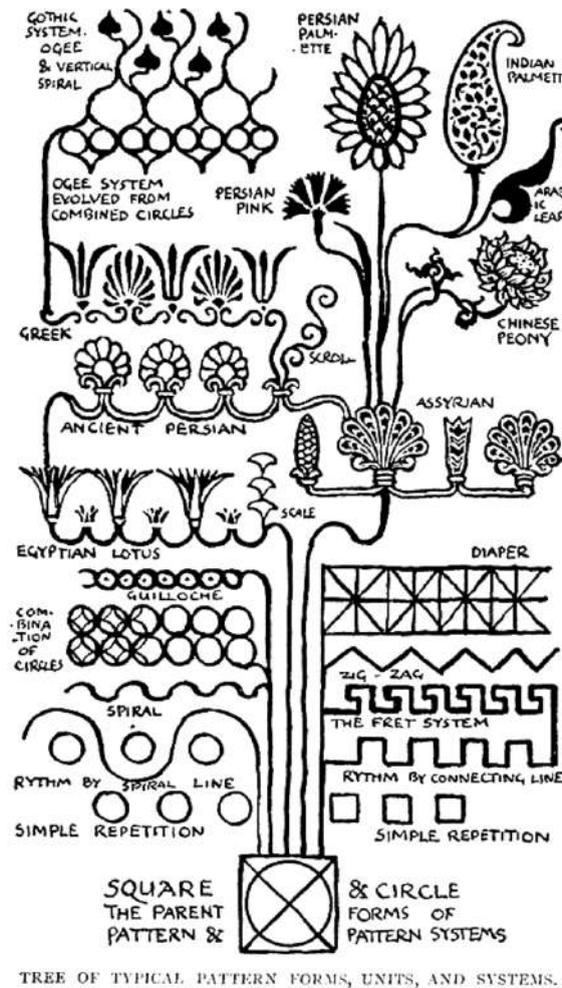
Além disso, no curso da história, Forty destaca também a estratégia de modernização no pós-guerra e a tentativa de criação de um dialeto universal dentro do design de forma a atender as crescentes multinacionais. Dessa maneira, a tendência de um chamado "design universal" começa a se fortalecer de modo a também instaurar uma ideia de "boa forma" dentro do design, que vai ser questionada pelo autor durante a obra. Tal fato também facilita um processo de desaparecimento de símbolos locais, suscitando uma reorganização na sociedade com a entrada do processo de globalização.

Dessa maneira, o design se revela como estratégia do capitalismo industrial; por isso vem carregado de todas as suas tendências que fundamentam sua existência. A tensão que se estabelece na separação entre arte popular, belas artes e artes aplicadas se torna um dispositivo para pensar design na contemporaneidade.

Ademais, levando em consideração o que propõe o professor e pesquisador Mário Moura (2018), na obra *O Design que o design não vê*, podemos também constatar como naturalmente os valores hegemônicos da sociedade se entrelaçam com os discursos ainda hoje sustentados pelo design e que pouco são abordados na história da disciplina. Como exemplo, através das análises de Moura (2018) aos diagramas concebidos no livro de Walter Crane, *Line and Form* de 1900, podemos perceber como o diagrama (conferir Figura 14) é

interpretado por alguns renomados autores na história do design como uma forma de dispor hierarquicamente os elementos o compõem.

Figura 14 – Árvore de forma, unidades e sistemas de padrões (1900), por Walter Crane



Fonte: Pinterest (s.d.).¹⁶

Sobre isso, Moura (2018) cita o caso específico de Philip Meggs em seu livro *A history of Graphic Design* ao se referir ao diagrama como “a evolução da forma rumo à pureza geométrica da Secessão de Viena e da vanguarda pós-cubista” (MOURA, 2018, p. 18), sugerindo algum tipo de relação entre a pureza das formas e a pureza racial,

¹⁶ PINTEREST. [S.L.], [s.d.]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/121526889930077592/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

interpretando o diagrama como uma hierarquia de símbolos. Além disso, cita o arquiteto Adolf Loos (1913, p. 49), em seu famoso ensaio *Ornamento e Crime* (1913), em que decretava que “o nível cultural e moral de uma sociedade resultava da eliminação de todo e qualquer ornamento – a civilização dependia da qualidade do seu design”. Assim, vemos como certos ideais, como a “pureza racial”, a racionalidade e a geometrização, perpassam certas bases que deram origem ao conceito de “bom design” ou a “boa forma” do modernismo, continuam introjetados no discurso do design formal, como destaca Mário Moura:

O design não se limita apenas a decisões silenciosas sobre formas, é também uma disciplina que gere todo um discurso, todo um modo de falar sobre decisões formais, um modo de as argumentar, de as hierarquizar, de lhes atribuir um valor social. E Crane mostra, tal como Loos, que a dada altura esse discurso incluía em si o racismo. Ou seja, que o design produzia não apenas modos de representar graficamente o racismo, mas maneiras de articular racialmente decisões formais. (MOURA, 2018, p. 25).

O design é também atravessado por questões de gênero de maneira profunda, não somente na questão explícita da sua representatividade, mas também na própria construção da sua narrativa formal. O modelo tradicional pensado para a profissão foi elaborado de maneira a privilegiar perspectivas apresentadas como masculinas e afastá-lo, em grande medida, ao que era tido como pertencente ao universo feminino, como o sensível e a arte. Como destaca Moura (2018, p. 29) “[...] para que se leve a sério o design, é necessário masculinizá-lo, e para isso foi essencial afastá-lo de conotações domésticas”. Dessa forma, vemos um esforço em colocar o ofício cada vez mais vinculado a uma vertente industrial, racionalista e prático, perspectiva hegemônica dentro do pensamento ocidental e capitalista e que indiscutivelmente perpassa as questões de gênero, como podemos observar na passagem de Paul Rand, designer americano:

Para o empresário cuja mentalidade é apenas o lucro, qualquer referência à arte ou ao design é muitas vezes um embaraço. Implica desperdício e frivolidade, não tem nada que ver com o negócio sério que são os negócios. Para essas pessoas a arte pertence- se é que pertence de todo- à casa ou ao museu. (RAND, 1947,p. 23).

Assim, fica evidente como o discurso formal do design é permeado por questões que historicamente limitam sua prática e dificultam seu contato e diálogo com o contexto que rodeia seu ofício, por exemplo, em um país de uma diversidade de raízes culturais como o Brasil. Assim, seu estabelecimento de maneira plena em países como o nosso, se deu desconectado de toda uma realidade já existente, como destaca Souza Leite (2007):

Sem avaliar em profundidade as características peculiares da produção e do consumo no Brasil, desconsiderando toda a sua disparidade, a sua excessiva concentração de abismos na vida social, o design institucionalizado na esdi encantou-se pelo mote da industrialização e conteve, sob comportas bem resguardadas, toda e qualquer reflexão que pudesse redefinir a atividade em perspectiva mais adequada ao cenário nacional. (SOUZA LEITE, 2007, p. 8).

Apesar de que com a entrada das manifestações pós-modernas houve produções expressivas e contestadoras, como é o caso do Movimento Armorial em 1970 e a *Tropicália* em 1968 em contestação a essas ideias de matriz colonial. Podemos perceber, no entanto, como o campo do design ainda toma como identidade e local de origem o próprio movimento moderno, como assinala Moura (2018):

O pós-modernismo aconteceu contra um design dominante que tomava, e ainda toma, o modernismo como sua identidade. Resistindo ao pós-modernismo, tentou-se sempre voltar aos valores do modernismo - que, por ironia, assumia-se cada vez mais como tradição, local de origem mítico a que era preciso regressar a todo custo. (MOURA, 2018, p. 48).

Em um país continental, com uma cultura profundamente enraizada na ornamentação e na espontaneidade das suas expressões, a hegemonia da prática, dos núcleos como a Bauhaus em Weimar, constituem uma limitação ao que poderia ser explorado potencialmente acerca das diversas expressões autênticas já existentes no nosso território. Apesar do grande avanço no discurso nos últimos anos e de ações expressivas como o design ligado ao regional proposto por exemplo por Lina Bo Bardi, hegemonicamente nossa base ainda continua

vinculada às ambições de cunho modernistas. Tal situação nos distancia consequentemente do vernacular, que se define por exclusão ao design institucionalizado, por estabelecer bases hierárquicas de inferioridade em relação ao design formal hegemônico. Dessa forma, nos distanciamos cada vez mais do nosso ethos, que se define como a síntese de costumes da nossa coletividade e território.

Dessa forma, compreender isso é também começar a olhar o manifesto de Loos (1913) *Ornamento e crime*, que formou as bases construtivas para a Escola de Bauhaus e a Escola de Ulm, sob uma perspectiva dos tempos atuais, em que o apagamento da história, a negação de identidades coletivas e a rejeição de um pluralidade de manifestações visuais configuram como o verdadeiro crime a se cometer. Como podemos observar na seguinte passagem, em que se criminaliza tipos de culturas que têm a ornamentação como expressão, vemos como tal concepção confronta diretamente, por exemplo, nossas raízes culturais indígenas, africanas e a expressão gráfica e decorativa inerente ao design vernacular:

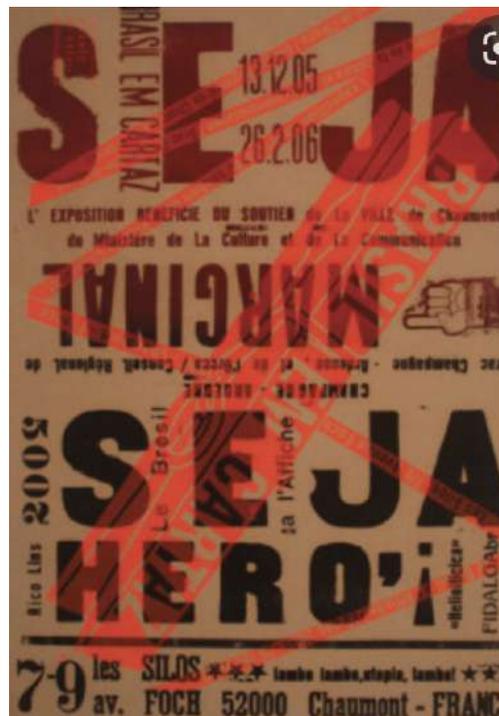
A ânsia de ornamentar a cara e tudo o que estiver ao seu alcance representa os primórdios das artes plásticas. É o balbuciar de toda a pintura. Mas toda a arte é erótica. O homem atual, que na sua ânsia interior besunta as paredes com motivos eróticos, é um criminoso ou um degenerado. (LOOS, 1913, p. 1)

Assim, examinar atentamente o que abraçamos como discurso formal no design e por consequência também a existência das categorias que decorrem dessa separação, como é o caso do design dito vernacular, é também uma tentativa de expandir horizontes de percepção sobre até onde potencialmente podemos agir e o que nos limita diante das complexidades das narrativas históricas acerca do ofício.

O exercício de perceber o design vernacular fora das fronteiras disciplinares do discurso do design formal é uma forma de ampliar as maneiras como podemos criar conexões entre design, memória e identidade, ampliando nosso próprio repertório formal. Como exemplo, Cardoso (2011, p. 48-49) cita o cartaz feito pelo designer Rico Lins, em 2005, para a exposição *Cartaz / Le Brésil à l’Affiche* na França. Na peça gráfica, podemos perceber a utilização de diversos artifícios de inspiração na tradição tipográfica de cartazes lambe-lambe, que eram colados em muros, e também da imperfeição no arranjo das letras,

em caixa alta e baixa. Tudo isso, como afirma Cardoso (2005, p. 49) “[...] nada tem de retrô ou de vernacular. Antes, é uma sofisticadíssima reflexão sobre a identidade do design brasileiro.”. Dessa forma, podemos perceber que o designer muitas vezes pode-se utilizar das formas tradicionais populares através de uma esfera mais conceitual, sem necessariamente reproduzi-las no seu processo, dessa forma o campo criativo de possibilidades se expande.

Figura 15 – Peça gráfica de Rico Lins, 2005



Fonte: Lins (2005, p. 49).

Assim, o olhar para a paisagem e seus elementos, como as pinturas vernaculares, que tanto humanizam as grandes metrópoles, não necessariamente significam realizar uma espécie de mimese das mesmas, mas conseguir extrair tônicas de se trabalhar a partir de uma variedade de elementos, técnicas e poéticas. Como ressalta Finizola (2010, p. 23), o design tem o poder de participar ativamente, através da sua produção, da formação cultural da sociedade, participando também consequentemente da construção da identidade de cada povo. Assim há um processo de mediação que exige um equilíbrio entre global *versus* local, e que encontra muitas vezes no vernacular grande potência criativa:

[...] segundo, aqueles que registram por meio de imagens, cores, texturas e formas, fragmentos de ambientes que fazem parte do nosso entorno; e, por fim, os projetos que não trazem consigo nenhum vínculo visual direto com o popular, o regional ou o vernacular, mas que tratam conceitualmente o tema, a partir de novas linguagens gráficas. [...] O que une esses designers é a opção por valorizar, de uma forma ou de outra, elementos da cultura brasileira, proporcionando uma reflexão maior, entre aqueles que irão consumir esses produtos, acerca da verdadeira identidade nacional de nosso design. (FINIZOLA, 2010, p. 310).

Assim, podemos utilizar a manifestação do popular na paisagem como fonte de inspiração, entendendo-a como expressão pura e espontânea das possíveis identidades do design brasileiro. Como podemos observar na Figura (16), de um estabelecimento comercial na cidade de Trairi, Ceará, as pinturas vernaculares partem de um interessante e intuitivo jogo de cores e formas. Dela, podemos permitir o desencadear de uma fruição de pensamentos de ordem dos elementos da visualidade, como a relação entre as cores, a possibilidade de composição de seus elementos e até suas relações com a paisagem em que está inserida.

Figura 16 – Estabelecimento comercial em Trairi, Ceará



Dessa forma, reforça-se o quanto o olhar investigativo e expandido para o vernacular, que se manifesta na paisagem, mostra-se como um campo de potencialidade em diversos aspectos do design. Para isso, torna-se de extrema importância estabelecer o diálogo com outras áreas de conhecimento, como é o caso de entender sobre o caminhar como experiência estética, as poéticas e filosofias da paisagem e recorrer a certas técnicas das artes visuais, como é o caso da pintura. Assim, através da produção desses cruzamentos de conhecimentos, é possível aproximar-nos dos saberes tácitos, não como designers e não designers, mas de criativos para criativos, na busca dessa expansão de formulações sobre o fazer de cada ofício.

Por fim, através dessa perspectiva conseguimos ir além do que as narrativas formais nos levam e tatear outras possibilidades. Entendendo a pintura das escrituras vernaculares marcadas pela sua territorialidade nas grandes periferias das cidades, cabe destacar o posicionamento do design dentro dessa relação centro x periferia, como destaca (MOURA, 2018, p. 14) “[...] o design não produz apenas progresso e modernidade, mas também participa da criação simbólica de periferias”. Assim, é através desta postura de experiência direta com a paisagem que conseguimos entrar em contato com estas relações que marcam o fazer simbólico do ofício do designer, afastando nosso fazer das ambições modernas do campo design representar apenas o avanço em direção a um progresso tecnológico e o colocamos em um campo muito mais próximo a realidade e ao sensível.

Por fim, como também destaca-se o grande educador e filósofo Paulo Freire (1968) em sua obra *Pedagogia do Oprimido*, por sermos potencialmente reprodutores de narrativas de opressão enraizadas na cultura, ao perceber nossa incompletude é que conseguimos ser aprendizes ativos e transformadores na nossa formação. Construir uma relação com as expressões pertencentes às ruas e explorar nossas próprias afinidades se constitui como um processo revolucionário frente aos processos de apagamento, degradação e massificação.

5.2 Poéticas da paisagem

Ao realizar percursos diários, somos constantemente expostos aos mais diversos tipos de estímulos visuais. Desde caminhar sem um rumo certo pela cidade até realizar uma longa jornada de ônibus. Cada um desses estímulos se depositam lentamente sobre nosso inconsciente e vão aos poucos somando na construção de um imaginário próprio e também coletivo. Como já destaca o famoso escritor francês Balzac “A paisagem tem ideias e faz pensar” (BALZAC apud COLLOT, 2020, p. 17), dessa forma destaca-se a capacidade da paisagem ser para além de uma experiência visual, uma experiência que suscita uma cadência de pensamentos e sentidos entre o indivíduo e o mundo exterior. Sendo assim, a paisagem constitui um tema de grande discussão em diversas áreas de estudo, e pode ser analisada e definida através de um espectro transdisciplinar, por ser um objeto que se expande para as mais diversas áreas de conhecimento.

Dessa forma, nessa discussão cabe destacar a obra *Poética e filosofia da paisagem* de Michel Collot (2012), na qual utiliza-se do cruzamento de áreas de estudo da fenomenologia, arte e literatura para fundamentar seus argumentos. Assim, Collot (2012) destaca em sua obra a urgência do que se chama *pensamento-paisagem*, ideia que surge a partir do geógrafo francês Augustin Berque e na qual difere do *pensamento paisagístico* no sentido em que propõe utilizar-se da paisagem como um objeto de reflexão ou representação, podendo se manifestar a partir da imagem ou da palavra. Dessa forma, a paisagem seria como um ponto de partida para o acesso a um diálogo constante entre o mundo exterior e interior, utilizada para impulsionar as associações e a auréola imaginária que a percepção poética do espaço traz consigo. Como destaca Souza (2015):

A experiência da paisagem é analisada pela sua capacidade de provocar êxtase, quando o sujeito sai de si – pensamento de poetas líricos – e o mundo parece tocar seu interior. O pintor estaria entre pintar o que vê e pintar também o que sonha – paisagens do interior, mas sem se desvincular do mundo. (SOUZA, 2015 apud COLLOT, 2012, p. 159)

O exercício de ter bases criativas aproximadas aos hábitos e ao contexto local tem na utilização da paisagem como um objeto de base para a formação de reflexões e imagens poéticas. Dessa forma, cabe refletir como a paisagem é vista pela tradição, principalmente na pintura, sob um viés de pura representação e mimesis do olhar, o que fez com que fosse bastante contestada no final do século XXI e começo do século XX pelo movimento modernista, o que Collot (2012) denomina em um de seus capítulos como *crise da paisagem*. A partir disso, as vanguardas artísticas europeias constituem importantes movimentos no

século XX para a expansão da percepção da paisagem como fenômeno constituinte dos processos artísticos e poéticos. Como exemplo, temos a literatura surrealista que tem como resposta um movimento que abraça a paisagem a partir da perspectiva de uma transfiguração do real, levando em consideração o campo imaginário, muitas vezes, em detrimento do real, como destaca Collot (2012) “dando margem e liberdade à fantasia da dimensão imaginária.”

Ademais, como o autor aborda na sua passagem “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito” (COLLOT, 2012, p. 19), o ambiente para ser percebido como paisagem tem relação de dependência com o sujeito e seu ponto de vista, ou seja, com toda a sua gama de subjetividades. A paisagem, pois, é uma construção dialética e indissociável entre a natureza e o espírito, entre as manifestações materiais (corpos construídos) e manifestações espirituais (como a pintura e a poesia). Dessa forma, entendendo a paisagem como fenômeno da junção entre olhar, imagem e local, podemos inferir que a percepção é o exercício que liga esses elementos na formação de imagens e poéticas. Assim, a percepção constitui-se como um modo de pensamento intuitivo que através do seu exercício expande toda a dimensão subjetiva do local com a ajuda do pensamento imaginativo.

Sendo assim, destaca-se também o trabalho da filósofa e escritora francesa Anne Cauquelin (2007) na sua obra *A invenção da paisagem* em que trata sobre as diversas formas como podemos exercitar nosso olhar sobre o ambiente que nos circunda. Segundo Cauquelin (2007), apesar da paisagem ficar associada pela tradição ao sentido de natureza, temos na paisagem urbana um grande jogo de percepções que orientam nosso olhar quando a emolduramos, recompomos seus elementos e transformamos seus aspectos sensitivos em tantos outros elementos pertencentes a nossa idealização e subjetividade. Sendo assim, retomando as concepções apresentadas por Collot (2012), este expressa a paisagem como um solo fértil para a poesia quando diz “o sentido de um texto, como o de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que os compõem”, entende-se então que a paisagem constitui um elemento aberto à expressão da ludicidade da nossa imaginação. Dessa forma, como destaca novamente Cauquelin (2007), estamos constantemente sujeitos a um jogo de figuras, a uma verdadeira experiência estética quando exercitamos ativamente o olhar ao ambiente:

Mas isso decorre de um trabalho contínuo; transforma-se por adição-extensão ou por subtração. Todo um jogo de figuras possíveis está à nossa disposição: trocadilhos e analogias, salto de referências, mas também muitos jogos de

ocultamento; podemos subtrair de nossa percepção o que atrapalha a constituição de uma paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 151).

A partir disso, podemos inferir que Cauquelin (2007) propõe que a paisagem seja como um exercício de composição do olhar, em que podemos adicionar, subtrair e exagerar formas que nos interessam a partir do conhecimento das nossas próprias afinidades. Munidos da construção de um olhar atento ao ambiente, o designer gráfico é capaz de construir ativamente um aprendizado através das formas, cores e texturas que se apresentam dentro da cosmologia sensível que é o fenômeno da paisagem.

Dessa forma, as escrituras vernaculares dos pintores de letras constituem um potente elemento da paisagem urbana, representando agradáveis surpresas no percurso e novas possibilidades de aprendizado. Esse exercício é capaz de enriquecer a capacidade associativa do profissional e conectá-lo também não só a uma sensibilidade própria, mas a todo o contexto em que está inserido. Dessa forma, não temos só uma dimensão simbólica e poética da paisagem atuando, mas também política a partir do momento em que me reconheço como profissional que atua na construção de signos e símbolos na paisagem. Como destaca Finizola (2010, p. 32), “Esse designer é capaz de enxergar a riqueza que se esconde nos detalhes dos microcosmos que constituem as cidades e periferias, promovendo, por meio de seu trabalho, o registro da cultura e hábitos.” Dessa forma, nos reapropriamos das expressões que foram historicamente ignoradas na implementação do estudo do design no país.

Ademais, a rua segue sua linguagem própria e captá-la seria abrir um novo campo de possibilidades de exercício criativo. Como podemos perceber na Figura 17 (conferir Figura 17), as próprias fachadas das edificações e suas limitações representam um campo aberto para os pintores do vernacular explorarem soluções criativas, através, por exemplo, da simples demanda de expressarem algo como uma mensagem direta de “Garagem evite reboque”. O uso espontâneo e lúdico de signos de comunicação e da solução de separação silábica da frase nos suscitam, frente às regras disciplinares do ensino formal, um campo aberto para o exercício da desobediência e da liberdade criativa.

Figura 17 – Escrituras em fachadas de garagens na Rua Teresa Cristina, em Fortaleza



Fonte: acervo da autora.

Por fim, pretende-se afirmar que o designer não constitui como um ofício dissociável do campo fenomenológico da paisagem ou das construções da sua própria subjetividade, apesar de sua narrativa hegemônica o ter distanciado disso. Ao contrário, estamos em um ofício em que quanto mais nos apropriamos da sua dimensão simbólica e política, mais conseguimos caminhar para um futuro de maneira mais consciente com o passado. Para isso, urge nos atentarmos para expandir o discurso dentro de uma perspectiva em que exploremos o nosso campo imaginativo a partir de afeições com o real, como a experiência com a paisagem, por exemplo. Em um ofício que tanto lida com transfigurações, sínteses e poéticas, cultivar a ação imaginante, como destaca o filósofo francês Gaston Bachelard (1990), é “sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens.” Dessa forma, a paisagem, e sobretudo as inscrições vernaculares constituintes da mesma, se mostram como potencializadores dessas formações de imagens poéticas e o exercício de transfiguração do real.

5.3 A pintura como ferramenta de potência

A pintura caracteriza-se por ser um ofício artístico capaz de brincar com as semânticas de seus objetos e também de explorar sensibilidades genuínas daquele que se debruça ao seu fazer. Dessa forma, seu caráter enquanto ofício é tido através do conhecimento dos seus

fundamentos, enquanto matéria do fazer artístico, e não vinculado a teorias da crítica, história ou filosofia. A melhor forma de entender a pintura, assim como qualquer expressão artística, é experimentá-la de maneira extensiva no seu próprio fazer. Assim como assinala o professor e artista Nelson Macedo (2012):

Uma teoria da arte só pode existir a partir da vivência dos problemas da criação, da qual os artistas são, obviamente, os únicos que possuem as necessárias e indispensáveis referências para a sua definição. Daí mais esta advertência de Kandinsky: “*quem não seja capaz de observar deve deixar em paz a arte teórica*”(MACEDO, ano? *apud* KANDINSKY, 1974, p. 23).¹⁷

Dessa forma, dois objetivos complementares se fazem presentes neste tópico: o primeiro diz respeito a trazer a pertinência das palavras e relatos de pintores para compor possíveis contribuições para a área de estudo do design (que será, em parte, feito em entrevistas na fase posterior da pesquisa); a segunda seria a de trazer a minha experiência no campo da pintura como um caminho de reflexões acerca de potencialidades de processos criativos. Assim, destaca-se também que não há a intenção de classificar a pintura dos pintores vernaculares dentro do campo artístico, entendendo-as também como manifestações espontâneas fruto de um trabalho de subsistência econômica que Marcus Dohmann (2018, p. 49) assinala como “[...] sinais e signos que se debruçam e entrelaçam sobre um mesmo sentido não contemplativo, único, solidário e, sobretudo, utilitário, sem conflitos, entrelinhas ou segundas intenções”.

Apesar disso, por se utilizarem de uma técnica artesanal, como a pintura, e das suas próprias interpretações de signos e símbolos da cultura oficial, podemos estabelecer paralelos interessantes com a disciplina da pintura e do design, por permearem o ofício desses dois campos. Assim, há a prática poética que permeia a pintura no geral, e que pode ser percebida na pintura do design vernacular, pela sua espontaneidade e irreverência. Assim, entendendo que esses pintores partem, em sua maioria, de periferias das grandes cidades, Mário Moura (2018, p. 215) afirma:

Design e periferia não se opõem a todo, nem se situam em espaços ou tempos distintos – o design é um agente ativo na representação da periferia, contribuindo também para a produzir e reproduzir. (MOURA, 2018, p. 215).

Dessa forma, refletir em como podemos focar em convergências ao invés de divergências entre esses diferentes campos, nos leva a construir um diálogo muito mais

¹⁷ MACEDO, Nelson. Título. Local (ou: [S.l.]), data (ou: [s.d.]). Disponível em: <http://pacrj.blogspot.com/2012/07/textos-do-professor-nelson-macedo-ii.html>. Acesso em: 20 jun. 2022.

agregador e colaborativo. Ver as oposições entre arte e design, por exemplo, de maneira mais complementar do que divergente, constitui um campo investigativo de grande potencial diante dos modelos tradicionais de produzir design. Percebemos, através das suas bases, o quanto partilhamos de elementos fundamentais do campo da visualidade; como a linha, cor, forma e plano, por isso se faz necessário o constante diálogo entre essas áreas. A pesquisa em design enriquece seus processos quando dialoga e se articula com outras áreas do conhecimento, expandindo seus horizontes. Dessa forma, entende-se que o estudo de outras culturas projetuais, como é o caso dos fundamentos e processos da pintura bem como da investigação artística, fornecem bases de grande interesse ao design.

Buscando similaridades dentro do campo de trabalho da arte e design, destaca-se a fala do grande pintor Paul Klee “[...] a arte é, antes de tudo, um conjunto de problemas de forma.” (MACEDO *apud* KLEE, 1978, p. 25). Assim, podemos ver que o desafio, por exemplo, na pintura está em muitas vezes ser um constante exercício de estudo de variações das formas constituintes na composição de uma visualidade, assim como o campo do design faz, porém partindo de uma outra esfera de propósito utilitário. Dessa maneira, ambos, o design e a arte, trabalham, em certa medida, com o senso de investigação do fazer pictórico. Entende-se assim que o designer e o artista compartilham problemas de uma ordem da natureza muito semelhantes e que grande parte das suas divergências se estabelecem dentro do campo dos seus propósitos de criação. O espaço da *poética* dentro do design tem um grande potencial, porém parece ser sufocado diante dos processos criativos pela pressão mercadológica e os modelos tradicionais hegemônicos. Assim, a pintura reaparece como esse exercício profundo e poético de trabalho com a forma constituinte da imagem, recuperando movimentos em comunhão com o fazer do designer.

Dessa forma, o pintar no ofício dos pintores de letras constitui um ofício ligado a um aprendizado informal e que demonstra um saber e uma linguagem própria. Não há uma finalidade inicial de explorar um campo subjetivo, mas sim, de atender a uma demanda de comunicação direta. Com traços que partem de uma relação sincera e genuína com o seu trabalho, seu fazer perpassa a pintura, como ferramenta, o design, no planejamento projetual, e a paisagem como suporte dessa expressão, tudo isso combinado de maneira única. Assim, o olhar atento não só aos processos de pintura inerentes às escrituras vernaculares, mas o rastro delas na paisagem – com seus efeitos de degradação pelo tempo e sobreposições compositivas com outros elementos – são de uma preciosidade imensa ao olhar poético. Assim como ratifica Marcus Dohmann (2018) sobre o processo da pintura vernacular:

O conhecimento intuitivo, muitas vezes estabelecido na simples observação de modelos da cultura oficial, determina as bases da composição visual a ser desenvolvida. A forma ímpar de expressão dessa arte que enriquece e unifica a prática da gráfica popular “espontânea” tem na diagramação de seus textos, no volume e proporção de seus tipos e formas, na legibilidade, nos contrastes e nas composições cromáticas, um claro diferencial que lhe confere uma espécie de “marca registrada”. (DOHMANN, 2018, p. 49-50)

Assim, percebemos como a partir do exercício de observação desses inscritos pertencentes à paisagem e das convergências com os fundamentos da pintura, pode-se sugerir uma prática potencializadora no que tange ao design, pelo exercício pictórico. A pintura vem como essa investigação da imagem, de abertura dos campos intuitivos e conseqüentemente um trabalho com todos os campos primários do fazer imagético. É o ofício que revela equilíbrios e tensões possíveis dentro das possibilidades da representação, possibilitando explorar afetos e desejos íntimos que considero fundamentais na construção de um fazer design autoral, por exemplo.

Dessa maneira, como se explicita na figura abaixo (conferir Figura 18), os rastros das pinturas vernaculares nas ruas compõem um ponto de partida de potência poética para um exercício da linguagem plástica, inerente à pintura e ao design. Dessa forma, neste processo, a pintura se mostra como uma ferramenta potente ao traduzir linguagens do sensível e, principalmente, provocar um olhar demorado e imaginativo a uma manifestação do design vernacular. Levando como ponto de partida as imagens dos registros feitos nas ruas, pretende-se através da pintura permitir criar imagens que não partam da representação fiel do objeto, mas expanda-o a partir do olhar. Como destaca o grande pintor Paul Cézanne:

A pintura é uma ótica e o conteúdo da nossa arte consiste naquilo que pensamos com nossos olhos. Quando me intrometo, sobretudo se penso enquanto estou pintando, então tudo desmorona e se perde. (CÉZANNE, *apud* HESS, 1970, p. 28).

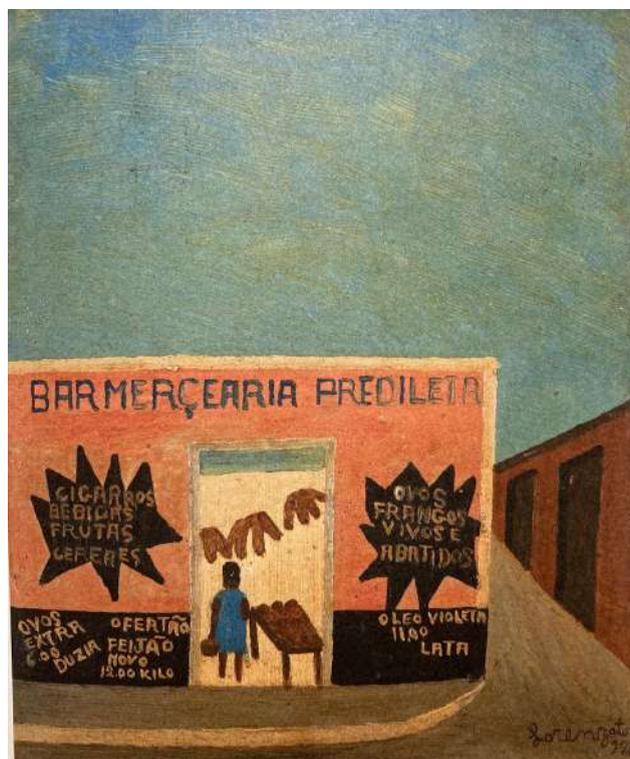
Figura 18 – Fotografia de escritura na Rua São Paulo (Fortaleza) e estudo cromático feita pela autora a partir da foto



Fonte: Acervo da autora.

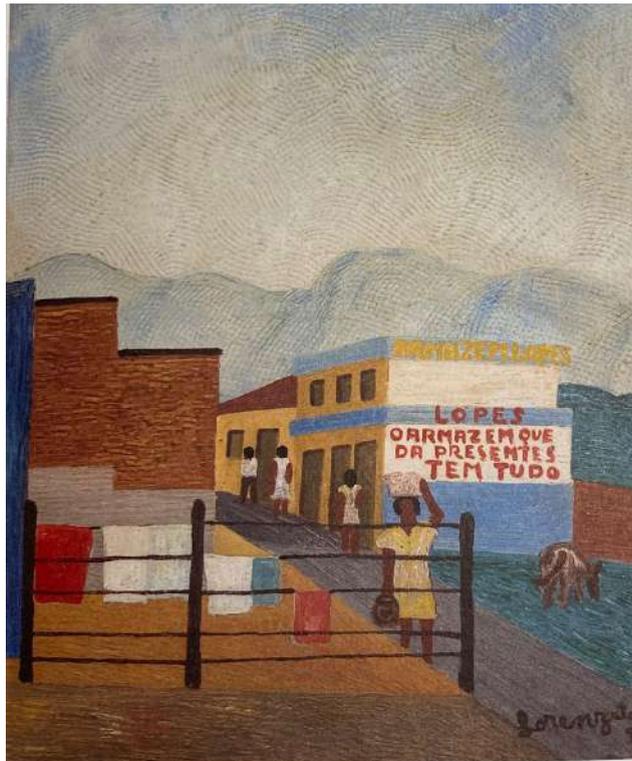
Além disso, cabe destacar a obra do pintor autodidata brasileiro Amadeo Lorenzato, o qual desenvolveu um corpo de pinturas que tinham como fonte primária sua observação atenta ao universo cotidiano que o rodeava. Lorenzato não procurava reproduzir fielmente o que via, mas traduzi-las a partir de uma simplificação das formas e uma poética através da exaltação das suas configurações, e utilizou diversas vezes as escrituras vernaculares como tema, como podemos ver nas figuras abaixo (conferir Figuras 19 e 20):

Figura 19- Pintura de Lorenzato “Sem título”



Fonte: Lorenzato (s.d.).

Figura 20 – Pintura de Lorenzato “Sem título”



Fonte: Lorenzato (s.d.).

Por fim, como diz Paul Klee (1990, p. 229): “[...] muitas vezes a mão treinada sabe muito mais do que a cabeça”. Assim, destaca-se a prática do fazer na pintura e a própria potência da produção de conhecimento pela experiência, ferramentas auxiliares de grande relevância para o designer diante do contexto exposto. O exercício da expressão pictórica nos permite uma série de afinidades com os elementos primordiais da construção visual, sendo de extrema importância ao designer na sua formação. Tais ferramentas permitem, por exemplo, o fortalecimento da investigação de uma linguagem autoral, o exercício com os fundamentos da linguagem plástica e a sensibilização pela paisagem. Dessa forma, estaremos mais abertos a dialogar com a paisagem e conectar-nos de maneira sensível com o fazer dos pintores de letras e reverenciar seu ofício diante do design vernacular em nosso país, procurando assim expandir nosso ofício através do olhar atento à artesanaria inerente ao vernacular.

6 METODOLOGIA

Partindo do entendimento do olhar poético como uma construção de relação com o objeto, procuro traçar uma metodologia de natureza investigativa e experimental durante a pesquisa, entendendo-a como matéria aberta e em desenvolvimento à medida que adentro sob seus desdobramentos. Além disso, por entender que se trata também de uma área de estudos de interesse recente no campo do design, não foi encontrada uma metodologia de estudos consolidada que guiasse a pesquisa em seu todo. Apesar disso, alguns trabalhos foram de suma importância para o processo e organização da coleta de dados das pesquisas de campos e entrevistas semiestruturadas com os pintores, como o *A tradição do letreiramento popular em Pernambuco* de Finizola (2010).

Assim, compreendo que o interesse maior reside principalmente na experiência enquanto movimento de abertura e da manutenção desse estado para explorar seu campo de possibilidades dentro do fazer da produção artística. Desse modo, pretendo que o fazer artístico seja permeado por uma série de experiências prévias e uma sólida base bibliográfica e documental, a fim de que as imagens posteriormente produzidas em pinturas à óleo, sejam carregadas de afetos com aquilo que foi vivenciado, traduzindo o que verbalmente não é possível.

Dessa forma, a pesquisa se divide em duas fases: uma teórica, baseada na observação das escrituras vernaculares e de pesquisa, e uma prática a partir das conversas com os pintores de letras e a produção das telas. Essas fases não seguem obrigatoriamente linearmente uma ordem, sendo parte de um percurso de possíveis retornos interligados. Por ser uma pesquisa prática nascida e constituída por muitas mãos e vozes (minhas e dos pintores de letras), a metodologia apresenta-se aqui como uma proposta inicial, em que a observação das etapas será definidora dos ajustes de encaminhamento, por isso o caráter aberto.

Inicialmente, abasteci-me de bases teóricas sobre meu objeto de estudo, através de uma extensa pesquisa bibliográfica a fim de entender seu contexto e os possíveis assuntos que o tangenciam. Entendo que, como qualquer manifestação na paisagem urbana, é sempre de imensa importância compreender inicialmente sua base histórica e social para seu entendimento contextual. Assim, procuro compreender melhor não só a escrituras vernaculares, mas toda uma fundamentação de assuntos que perpassam as poéticas da

paisagem e a pintura como ferramenta de potencialização, a fim de fundamentar uma linha de raciocínio sobre onde a pesquisa está inserida e o seu posicionamento.

Paralelamente a isso, procurei estabelecer exercícios de observação atenta das escrituras vernaculares pela paisagem, realizando, sempre que possível, seu registro fotográfico. Nesse momento de observação atenta, utilizo uma técnica psicogeográfica desenvolvida pelo pensador situacionista Guy Debord em 1958 chamada “Deriva”. A técnica consiste em uma abordagem lúdico-constitutiva da cidade, e se manifesta ao caminhar pelo meio sem um destino pré-determinado, vagar e se permitir a errância pelo caminhar. Assim consigo me inserir no espaço de forma a sentir o impacto do inesperado e da surpresa com aquilo que me chama a atenção. A partir disso, cada vez mais, percebo padrões que se repetem ou elementos estilísticos muito característicos de uma pintura em particular. Consigo também mapear a territorialidade das manifestações do escritos, de forma a perceber em que contexto geográfico e social em que estão inseridas.

Posteriormente, através de uma pesquisa em campo, conversando com donos de mercearias e pessoas do bairro, cheguei em um mapeamento dos pintores de letras da região do Centro de Fortaleza. Em seguida, me coloquei em um movimento de escuta através das entrevistas realizadas com o intuito de entender melhor o processo desses pintores. Por meio dessas conversas e acompanhamentos procurei observar de perto como se dão suas referências e sua cadeia de pensamentos no processo projetual de feitura das pinturas, e como os próprios se veem diante de seu ofício. Essa etapa é de suma importância pois existe um interesse constante em incluir os pintores na pesquisa de forma que o contato e a convivência permitam surgir outros contextos e confirmar certas hipóteses, além de expandir o conhecimento sobre o assunto e incluí-los na produção da pesquisa.

Adiante, analisei o material obtido ao longo dessa fase de pesquisa e experiências *in loco*, de forma a refletir sobre os pontos de maior relevância dentro do percurso de pesquisa. É nesse momento também que me ponho a analisar as imagens poéticas e potencializadoras que foram formadas durante esse caminhar do trabalho, que posteriormente serão levadas ao desdobramento na produção artística das pinturas.

Em seguida, debruicei-me na produção artística das telas a serem pintadas. Aqui procurei desenvolver imagens que considere de grande potência poética e que agreguem no entendimento da pesquisa.

Por fim, realizei uma diversidade de estudos que servem para liberar as imagens, formadas no processo artístico, para a tela, numa tentativa de enxergar com mais clareza as possibilidades compositivas. Fiz isso abrindo pequenos estudos em tela e papel, a ideia é que

sejam estudos rápidos e consigam contemplar a diversidade de ideias que foram tidas no percurso projetual. Depois, selecionei quais eram as mais relevantes para o desdobramento e estudos. Atualmente meu método-padrão se organiza em um estudo **compositivo**, feito com linhas, um estudo das relações de **claro-escuro** e posteriormente a realização de um estudo **cromático** para estabelecer a atmosfera geral da pintura. Apesar de toda essa cadência de estudos, minha maior certeza reside no fato de entender que a pintura não sairá como eu espero; saber lidar com o processo do inesperado, do inexato e estar aberta ao que vai se revelar é o que mais me interessa.

Meu objetivo maior com a pintura reside em entender que através dela posso brincar com o sentido dos objetos e acessar outras camadas do pensamento poético. Assim, permito que outra esfera da pesquisa possa ser exercitada, acessada e revelada por passar através do exercício da expressão pictórica. Além disso, há o interesse também em documentar essas expressões efêmeras na paisagem por entender como objetos preciosos no campo de estudo do design. Dessa forma, irão servir também como um complemento visual ao trabalho, permitindo um outro tipo de experiência ao leitor e também exaltando o olhar e a potência da expressão do design vernacular na paisagem.

7 CRONOGRAMA

	Abr	Mai	Jun	Jul	Ago	Set	Out	Nov
definição do problema e coleta de referências bibliográficas	■							
justificativa		■						
contextualização		■						
fundamentação teórica		■						
coleta de imagens de pinturas vernaculares	■							
primeiro contato com os pintores de letras			■					
início dos estudos das pinturas em tela		■						
entrevistas com os pintores de letras				■				
reflexão sobre as imagens coletadas e as entrevistas					■			
estudos de claro/ escuro e cromático para as telas			■					
produção das telas					■			

8 DIRETRIZES PROJETOAIS

1. Produzir as pinturas a partir de aspectos da pesquisa e da vivência com os pintores, estabelecendo contato constante e acompanhando os trabalhos do dia a dia deles
2. Conhecer e cartografar elementos do imaginário dos pintores e interagir com eles através da prática do seu ofício
3. As pinturas produzidas juntamente com as placas dos pintores devem formar um corpo de trabalho com fins expográficos, que busque construir uma narrativa sobre a temática em estudo
4. O espaço de exposição deste corpo de trabalho tem em seu objetivo tensionar as fronteiras entre "o dentro e o fora", dessa maneira, procura-se expor em locais de transição ou em ambientes totalmente abertos

9 PERCURSO PROJETOAL

Como falar dessas "coisas comuns", ou melhor, como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão presas, como dar-lhes um sentido, uma língua: que elas falem enfim do que é, do que somos."
(PEREC, 1973, p. 179).

9.1 Derivas urbanas

Nessa etapa, procura-se descrever como se deu as fases mais práticas da pesquisa, de forma a documentar os diferentes caminhos em que o trabalho se desdobrou e foi ganhando forma. Dessa maneira, pretendo compartilhar os métodos e procedimentos que utilizei durante esse percurso de forma a descrever experiências em campo e observações que se deram através de uma série de visitas, percursos e caminhadas, principalmente na região do Centro da cidade de Fortaleza.

Estar cotidianamente em movimento pela cidade e atenta a paisagem foi de extrema importância para o entendimento de uma série de nuances e sensibilidades do universo do design vernacular. Além disso, o registro fotográfico se tornou um grande aliado em todo o procedimento, me permitindo documentar a todo momento o que me chamava atenção em campo, assim como destaca (FERRARA, 1988):

[...] para melhor ler o ambiente urbano, é necessário surpreender-se diante dos locais cotidianos. Neste sentido, a máquina fotográfica pode ser um instrumento bastante eficaz para a leitura apurada do espaço cotidiano habitual, podendo potencializar a capacidade perceptiva do pesquisador. (FERRARA, 1988, p. 21-22).

Dessa forma, por meio de grande número de pesquisas em campo e catalogação das pinturas e artefatos que me surpreendiam em trajetos do cotidiano, foi possível em seguida me debruçar à análise desse material que era constantemente alimentado. A riqueza do material recolhido apresentava-me a um outro universo, em que reverbera soluções gráficas inusitadas e a utilização de uma linguagem verbal muito própria daquele meio. Além disso, foi de suma importância o mapeamento e o contato direto com os próprios pintores a partir de entrevistas semiestruturadas no qual pude estabelecer padrões e disparidades entre eles, além de estabelecer laços importantes para o desenvolvimento da pesquisa.

Figura 21 – Foto tirada durante pesquisa de campo na Rua São Paulo no centro de da cidade de Fortaleza.



Fonte: Acervo da autora.

Estar em movimento, realizando percursos a pé ou de carro, revelou uma espécie de cartografia no desenrolar da pesquisa, em que aos poucos fui conseguindo identificar ruas em que me chamavam mais atenção por predominar certo tipo de estética ou estilo. Uma delas foi a Rua Princesa Isabel, onde pela primeira vez me chamou atenção uma placa típica de mercearia local, a qual anunciava "Mercadinho Tamboril, frutas, verduras, frios, bebidas e miudezas em geral" (conferir Figura 21), seguido pelo número do estabelecimento. A partir disso, comecei a notar que grande extensão da rua predominava certo tipo de padrão estético de estilo. Ao perguntar quem era o pintor logo em seguida conheci Narcélio, o autor das pinturas da rua. Ao conversar com Narcélio, ele me relatou que havia feito praticamente todas as pinturas de comércios da rua e que trabalhava com isso desde muito novo, tendo aprendido com seu primo. Todos da rua com quem conversei o conheciam apenas como "o pintor" e apontavam seu talento e destreza nos trabalhos o descreviam como "artista da rua".

Figura 22 – Placa encontrada na Rua Princesa Isabel, Centro de Fortaleza



Fonte: Acervo da autora.

Além disso, encontrei ruas extensas, como a Rua Meton de Alencar, que predominam de maneira intensa a presença de uma variedade de estilos de pinturas, que segundo o sistema de classificação de Finizola (2010), podem ser analisadas a partir de:

1. Forma de expressão da Linguagem Gráfica | verbal, pictórica ou esquemática.
2. Autoria | especialista, não-especialista ou autoral.
3. Referências Visuais do letreiramento | tipografia, caligrafia ou desenho.
4. Atributos formais da linguagem gráfica verbal | amadores, quadrados, serifados.
5. Atributos formais da linguagem gráfica pictórica | realista, icônica, abstrata, etc.
6. Atributos formais da linguagem gráfica esquemática | fios, balões, asteriscos, etc.
7. Propósito da mensagem | comércio, serviço, informativa, outros.
8. Técnica | pintura, recorte, estêncil, outros.
9. Gênero ou suporte | mural, placa, faixa, vitrine, outros.
10. Observações Gerais

Assim, olhando para as pinturas a partir desses aspectos foi possível expandir ainda mais minhas observações e conseqüentemente o campo semântico no qual eu estava trabalhando. O espírito que tentei levar a campo era similar ao celebrado romancista Georges Perec em sua obra "Tentativa de Esgotamento de um local Parisiense" em que narra minuciosamente todas as pequenas e singelas coisas que vê desde diferentes pontos da praça da catedral de *Saint Sulpice* em Paris. Através de uma descrição sistemática e cautelosa, Georges descreve as minúcias cotidianas, que como ele mesmo cita "acontecem quando não acontece nada". Dessa forma, o autor parece resgatar esse despertar da observação ao cotidiano, um certo distanciamento do objeto comum e a surpresa diante de coisas mundanas da vida.

Interrogar o que parece tão natural que esquecemos sua origem. Reencontrar alguma coisa do espanto que podia sentir Jules Verne ou seus leitores diante de um aparelho capaz de reproduzir e transportar os sons. Pois esse espanto existiu, assim como tantos outros, e são eles que nos modelaram. (PEREC, 1975, p. 78).

Para mim, se fez importante observar as pinturas vernaculares, cada vez mais de forma a me distanciar desse objeto tão cotidiano, perceber pequenas coisas que só são perceptíveis através de um olhar demorado sobre o objeto, um olhar talvez próximo ao olhar que temos durante a infância onde tudo nos é estranho. Através de percursos que foram feitos a partir de derivas urbanas fui juntando referências (conferir Figura 24) e percebendo padrões gráficos interessantes. Além disso, mantive um sistema de anotações no qual estabelecia tanto os locais pelo o qual passava e as observações mais descritivas sobre as pinturas vistas (conferir Figura 23), de maneira a criar aos poucos uma coleção de elementos e um imaginário próprio acerca daquele universo. Assim como assinala Perce (1973) em seu ensaio intitulado *Aproximações do quê?*: "Descreva a sua rua. Descreva uma outra. Compare".

Figura 23 – Anotações feitas durante os percursos realizados na pesquisa



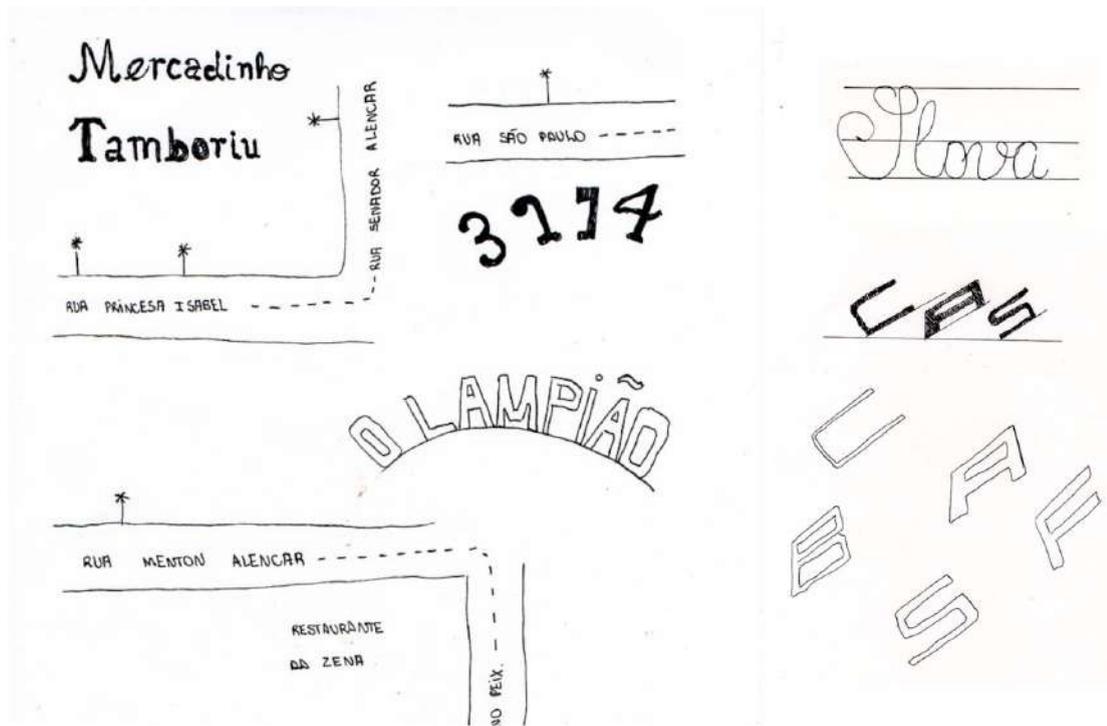
Fonte: Acervo da autora.

Figura 24 – Peças gráficas impressas coletadas durante os percursos nas ruas



Fonte: Acervo da autora.

Figura 24 – Esboços da cartografia que foi se apresentando na pesquisa.



Fonte: Acervo da autora.

Dessa forma, anotei uma pequena lista de coisas que me chamaram atenção em particular e que vão se repetindo em mais de uma situação e em localidades diferentes, muitas delas pensando as pinturas vernaculares de maneira plástica:

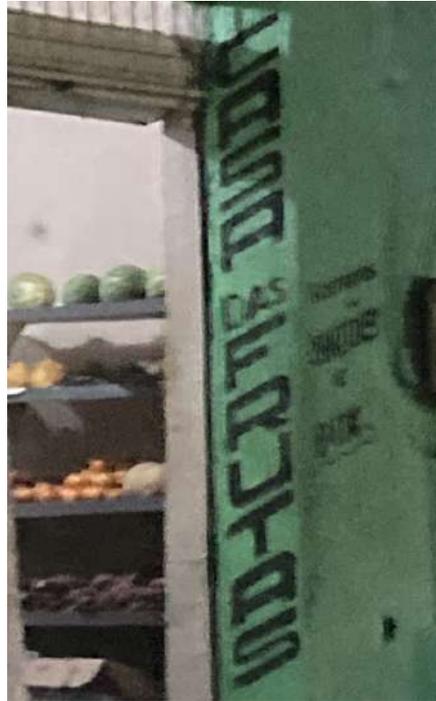
1. Deformação das letras e adaptação utilizando a arquitetura como suporte para a composição e a escrita

Figura 25 – Placa encontrada no município de Mulungu, Ceará



Fonte: acervo da autora.

Figura 26 – Pintura encontrada na cidade de Mulungu, Ceará



Fonte: Acervo da autora.

Figura 27 – Pintura encontrada no Centro de Fortaleza



Fonte: Acervo da autora.

2. O aspecto cromático das pinturas quando desgastadas pelo tempo

Figura 28 – Placa encontrada na Rua Meton de Alencar



Fonte: Acervo da autora.

Figura 29 – Placa encontrada na Rua Meton de Alencar



Fonte: Acervo da autora.

3. A aproximação que havia entre alguns letreiros e embalagens populares de produtos industrializados tradicionais

Figuras 30 e 31 – Embalagem tradicional dos fósforos Paraná e pintura em Moitas



Fonte: Acervo da autora.

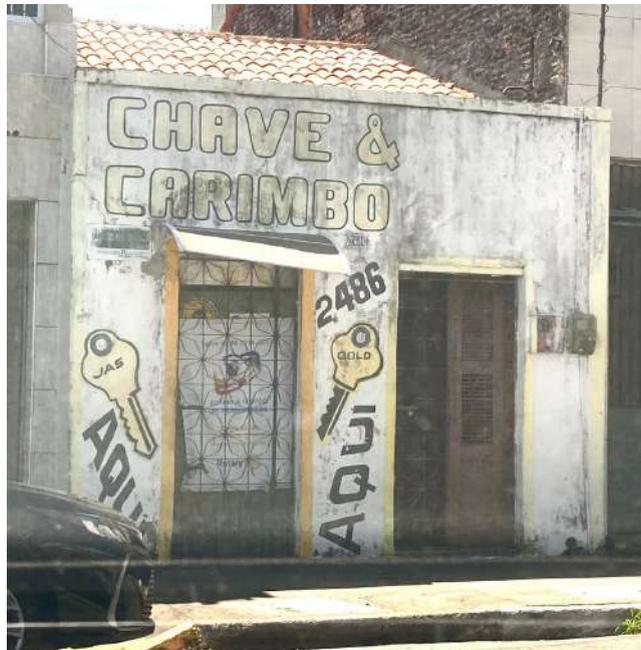
Figura 32 e 33 – Embalagem tradicional "Kit-Grampo" e pintura no centro de Fortaleza



Fonte: Acervo da autora.

4. Segmentos de comércio que seguiam padrões de composição e cromáticos próprios e identitários como: chaveiros, vendedores de coco, salões de beleza, etc.

Figura 34 – Pintura na Rua Visconde do Rio Branco, no bairro Joaquim Távora, Fortaleza



Fonte: Acervo da autora.

Figura 35 – Pintura encontrada na Rua Visconde do Rio Branco, no bairro Joaquim Távora, Fortaleza



Fonte: Acervo da autora.

Figura 36 – Pintura encontrada na Av. Antônio Sales



Fonte: Acervo da autora.

5. Como muitas vezes as paredes e muros iam acumulando diferentes camadas pelas marcas do tempo causando novas composições e texturas

Figura 37 – Fachada encontrada na Rua Castro e Silva, Centro de Fortaleza



Fonte: Acervo da autora.

Assim, esses aspectos perceptivos, frutos de uma série de percursos realizados tanto na cidade de Fortaleza, quanto em cidades do interior do estado do Ceará, como Cratéus, Mulungu e Moitas, revelaram aspectos gráficos, poéticos e plásticos de extrema importância para o desdobrar da pesquisa no geral, enriquecendo o olhar diante da diversidade de um universo que se utiliza da paisagem como suporte de sua expressão.

9.2 Vivência com os pintores de letras

Nesta etapa, procura-se relatar como se deu as vivências diretamente com os pintores letristas, através da utilização de entrevistas semiestruturadas e observações em campo do processo dos seus trabalhos. Os pintores foram primeiramente “mapeados” através dos contatos que deixavam nas ruas ou a partir de conversas que fiz com donos de comércios do bairro. Alguns deles se mostraram mais presentes na pesquisa, produzindo ao final uma placa de imaginário.

O primeiro pintor que entrei em contato foi na localidade de Caetanos de Cima, no município de Amontada, interior do estado do Ceará. Francisco Moura, mais conhecido como "Fico" tem 27 anos e é natural do assentamento do Movimento sem Terra (MST) no distrito de Itapipoca. O assentamento Maceió é fruto da luta pela terra que se iniciou nos anos 80 e engloba em torno de 800 famílias em seu território, tendo a agricultura, a pesca e o artesanato como modos de vida cotidiano.

Fico me relatou que começou a desenhar utilizando carvão nas paredes de sua casa, pela vontade que tinha de reproduzir os gibis e desenhos animados que via. A partir disso, foi aos poucos fazendo alguns trabalhos, mas foi aos 13 anos no evento das regatas das jangadas organizado pelo MST que começou a trabalhar profissionalmente com isso. Desde então, ficou conhecido na região, tendo suas pinturas em diversos municípios da região.

Figura 38 – Pintura feita pelo Fico no município de Moitas



Fonte: Acervo da autora.

Durante a conversa, Fico (conferir Figura 39) destacou a importância da constância da prática manual na melhora da percepção e representação, como ele mesmo destaca "quanto mais vai fazendo, mais vai aprendendo". Além disso, Fico contou que possui um interesse especial pelas paisagens, algumas pegam referências de fotos, da própria paisagem ou da sua imaginação. Suas pinturas de paisagem demonstram uma imensa destreza e delicadeza nas pinceladas, além de uma grande variação tonal, fruto de "um trabalho de muito cuidado" como Fico narrou.

Figura 39 – Fico pintando paisagem



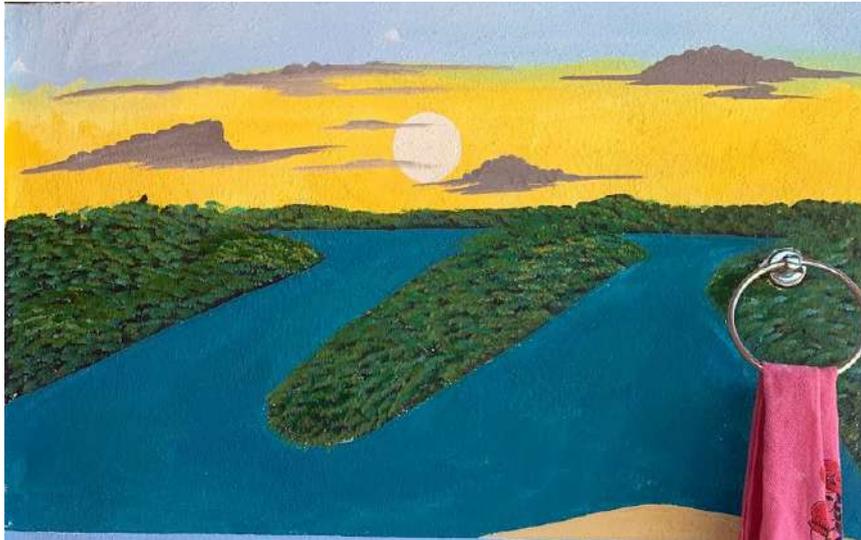
Fonte: Acervo da autora.

Figura 40 – Pintura feita pelo Fico no município de Moitas



Fonte: Acervo da autora.

Figura 41 – Pintura feita pelo Fico no município de Moitas



Fonte: Acervo da autora.

Já na cidade de Fortaleza encontro também Marcelo (conferir Figura 40), através de um pequeno número que deixou em uma loja de microondas. Marcelo é natural de Crateús e começou a pintar com 20 anos de idade, sempre tendo um interesse latente pela pintura. Ao chegar em Fortaleza, investiu um tempo em fazer telas por encomenda, mas foi na pintura de letras que sentiu pertencimento e acabou aprendendo com um profissional da área. Na década de 80 consegue um emprego na Coca-Cola no setor de publicidade, que possui uma equipe de pintores para os mais diversos serviços.

Figura 42 – Marcelo pintando muro no Centro de Fortaleza



Fonte: Acervo da autora.

Marcelo destaca que durante os anos naturalmente os pintores letristas perderam mais espaço no mercado devido aos adventos tecnológicos, mas não considera que essa prática irá deixar de existir ou que "pertence ao passado". Na verdade, Marcelo destaca que as tecnologias podem ser boas aliadas ao processo das pinturas, ajudando a enriquecer a técnica e facilitar o processo, além disso garantiu que não há falta de trabalho na área. O pintor possui outros ofícios como na marcenaria e na pintura em tela, mas diz que seu prazer mesmo é ver suas pinturas nas ruas, como destaca "de uns tempos pra cá a gente faz mesmo porque a gente gosta, não é muito pelo dinheiro em si."

Além de Marcelo e Fico, me encontro também com Marinho, o pintor da Rua Teresa Cristina, no centro da cidade de Fortaleza. Marinho é natural de São Paulo e iniciou seu ofício como pintor aos 17 anos de idade, aprendeu com seu primo que já pintava letreiros. Disse que sempre teve inclinação pelo desenho e a arte no geral, e sempre aplica uma escolha intuitiva nos seus trabalhos. Diz que "muitas vezes o cliente já sabe exatamente o que quer, e outras eu mesmo tenho espaço para inventar algo". Durante nossas conversas

Marinho sempre destacou a importância de se aprender através da prática do ofício e a vivência, diz que se considera "uma pessoa infinita" em suas habilidades, se dividindo agora entre outros ofícios como o de consertos e reparos de eletrodomésticos. O pintor também relatou que acredita que as necessidades das pinturas em comércios e serviços nunca deixarão de existir, e disse que "as pessoas necessitam disso." Marinho tem um filho chamado Paulo que também está aprendendo a pintar para seguir o ofício do pai.

Assim, cada vivência com os pintores enriquecia gradualmente a pesquisa de dados únicos que só seriam possíveis através do contato direto em conversas e na observação dos seus processos nas ruas e ateliês. Além disso, ao decorrer da pesquisa notei a importância de se ter uma demanda utilitária na aproximação dos pintores com a pesquisa de cunho acadêmico e também uma atividade que pudessemos interagir a partir da própria prática do ofício.

Dessa forma, surgiu a ideia de encomendar placas no formato das usadas em mercearias para o pintor Marcelo, no qual tive mais contato. A ideia seria gerar um material que pudesse ser uma pequena amostra do seu repertório visual e afinidades, a partir de uma pequena amostra de alguns tipos de tipografias que cada mais utiliza e demais ilustrações e símbolos decorativos. A partir dessa experiência pude obter mais alguns dados tanto de expressões visuais quanto da própria história e vivências do pintor. Através da placa de Marcelo (figura 43) consegui entender quais letras ele mais utiliza e quais ele mesmo havia criado pela necessidade de alguns clientes, como a de um mercado chinês em que prestava serviço.

Figura 43 – Placa de imaginário feita por Marcelo



Fonte: Acervo da autora.

Além disso, encomendei também uma placa com uma frase (figura 44) e deixei livre para que ele fizesse a sua maneira, sem traçar nenhuma escolha prévia de cores, fontes ou formas. Em dois dias Marcelo já havia feito a encomenda que foi de grande importância para o entendimento das suas escolhas e expressões plásticas. Marcelo colocou a frase como em um relevo de muro com texturas já desgastadas pelo tempo, me sugerindo também importantes elementos para o desdobramento das pinturas.

Figura 44 – Placa encomendada ao Marcelo



Fonte: Acervo da autora.

A partir desses resultados, pude fazer algumas outras associações com os demais aspectos já relatados da pesquisa. Dessa forma, me lembrei bastante dos artesãos do Vale do Jequitinhonha, que inicialmente eram trabalhadores de utensílios utilitários do cotidiano, no entanto, a presença de um forte imaginário e de se ter poesia dentro no dia a dia levou essas pessoas à ornamentação desses objetos, e assim surgiu a arte tão característica dessa região. Dessa forma, paralelamente me parecia ser o trabalho dos pintores de letras, que apesar de praticarem um ofício extremamente utilitário e objetivo do dia a dia não deixavam que suas afinidades ou uma expressão pessoal escapasse por entre suas demandas de trabalho. Havia uma sinceridade, um pensar pautado na espontaneidade e na necessidade de se comunicar algo do dia a dia. E diante disso naturalmente vinham aspectos de suas próprias vivências e do contexto em que estavam inseridos. Em alguns casos também parecia haver muitas vezes uma linha tênue entre o que era uma tradição popular manual e o fazer artístico mais autoral, como é o caso do pintor Fico e seu interesse pelas paisagens.

Por fim, existia em todos uma vontade e um desejo em relação ao ato de pintar como uma ocupação comum, fora dos geralmente vistos cânones da história da arte, dos lugares apenas reservados aos gênios. A prática da pintura é inerente e pertence a todos nós, manifestando-se das mais diversas formas na sociedade. A partir disso, me recordo de grandes pintores que foram importantíssimos no decorrer desta pesquisa: Lorenzato, já citado anteriormente no texto, e o cearense Chico da Silva (conferir Figura 45), ambos que

começaram seus ofícios pintando paredes e desenhando sob carvão nos muros de casas da região.

Figura 45 – Chico da Silva em 1950 desenhando em muro na região do Pirambu, Fortaleza



Fonte: Angeleti (2022)¹⁸.

9.3 Processo criativo

Nossas teorias mais refinadas, nossas descrições mais elaboradas não passam de simplificações grosseiras e bárbaras de uma realidade que é, em cada pequena amostra, infinitamente complexa. (HUXLEY, 1930)

Nessa etapa seguinte, procuro descrever como se deu o processo de feitura das pinturas que foram produzidas durante a pesquisa. Dessa forma, vale frisar que o processo de produção das telas se desenvolveu conjuntamente as outras etapas do trabalho sendo as pesquisas em campo e os momentos com os pintores essenciais para o acúmulo de

¹⁸ ANGELETI, Gabriella. Chico da Silva: Brazil's Forgotten Visionary. **Independent**, [S.l.], [01?] ago. 2022. Disponível em: <https://www.independenthq.com/features/chico-da-silva-brazils-forgotten-visionary>. Acesso em: 20 jun. 2022.

experiências e entendimento de potenciais temas, atmosferas e dados que poderiam ser levados na construção dessas imagens.

Assim, a partir disso, se mostrou também de grande importância delimitar esse universo do imaginário que foi se criando ao longo da pesquisa, de maneira a fechar um campo semântico em potencial a ser trabalhado. Assim, monto um quadro de ânimo, que se caracteriza por um conjunto de imagens sugestivas, que despertam aspectos imaginativos e que me sugerem algumas pistas da atmosfera geral que quero obter nas pinturas.

Figura 46 – Quadro de ânimo para o processo das pinturas



Fonte: Acervo da autora.

Dessa forma, o conjunto de imagens, dentre tantas outras que também recolhi me ajudem a organizar os primeiros pensamentos. Além disso, vou percebendo que o interesse de pintar as imagens não estava somente nas paisagens com as pinturas em si, mas caminhava para toda uma outra série de "gêneros" na pintura, como naturezas mortas e possíveis retratos dos pintores. Muitas imagens, sons, falas e paisagens me foram sugestivas durante todo esse processo de meses, e para isso, foi imprescindível também voltar às minhas anotações feitas e refletir acerca de todas as vivências com os pintores.

Para seguir no processo, realizo também uma série de estudos que chamo de **estudos de familiaridade**, que tem o objetivo de me aproximar da linguagem e do clima geral que quero obter e dos fundamentos e potencialidades plásticas que o objeto em questão, no caso as pintura vernaculares, podem me oferecer. Assim, esses estudos se constituem de uma

série de cópias das próprias pinturas ou a criação de novas composições imaginárias a partir de pequenos elementos que tenham me chamado atenção. Assim, começo a me familiarizar com os aspectos mais característicos dessa forma de expressão, de forma a expandir as possibilidades que podem ser trabalhadas posteriormente nas telas e perceber particularidades que só podem ser apreendidas pelo ato concreto do desenho e da pintura.

Figura 47 – Série de estudos de familiaridade



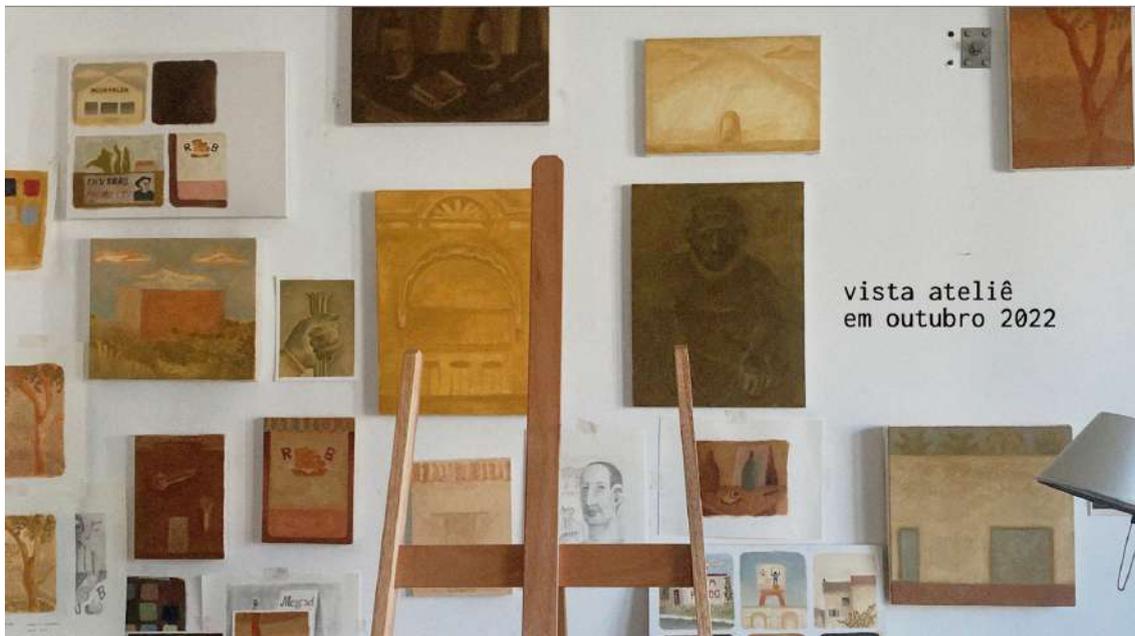
Fonte: Acervo da autora.

Figura 48 – Estudo a partir de baixo relevo



Fonte: acervo da autora.

Figura 49 – Vista do ateliê em outubro 2022



Fonte: acervo da autora.

Figura 50 – Série de estudos cromáticos realizados em tinta óleo



Fonte: Acervo da autora.

Após esse primeiro momento foi possível mapear e organizar os principais assuntos que queria abordar e a atmosfera geral que as pinturas teriam. Dessa forma, essa etapa trata de explorar todas as possibilidades que o tema em questão oferece, de "esvaziá-lo", tal qual Perec sugere quando tenta descrever todas as minúcias que se pode ver da praça da catedral parisiense.

Dessa forma, enxergo uma maneira de me aprofundar naquilo que acredito que cada obra precisa além de fugir de primeiras ideias que surgem muitas vezes na ansiedade do processo. Então, desde essa fase, procuro explorar também todas as questões relacionadas aos fundamentos do processo de uma pintura, como: composição, estrutura linear, configuração dos elementos, claro e escuro e seus principais acordes cromáticos. Fixo essa série de estudos em um painel, onde posso sempre analisar o conjunto das coisas como todo e começar a eleger os possíveis estudos que serão posteriormente desdobrados nas telas.

Adiante, após essa fase de investigação e de abertura de ideias e possibilidades dentro do campo da pintura, cerco-me dos estudos que quero desdobrar já escolhidos e parto para uma série de estudos preliminares para fechar aspectos fundamentais antes de partir para a tela. Essa fase se mostra importante pois me permite explorar todos os aspectos basilares da pintura de maneira a "caminhar" por cada tela e entender suas necessidades quanto aos seus aspectos estruturantes. Neste momento, em que a pintura ainda está no campo das ideias, me permito a errar com mais fluidez, acumulando uma série de variações de estudos compositivos, lineares, cromáticos e de claro e escuro. É claro que, durante o caminhar do processo, nem todos os estudos são devidamente completos e a depender da fluidez do trabalho acabam por se fechar durante a pintura da tela. De todo modo, essa etapa me ajuda a manter a disciplina que o processo da pintura exige, sem enrijecer necessariamente as suas etapas..

Por fim, com toda espontaneidade que o processo artístico também se caracteriza, alguns estudos acabaram se iniciando, porém não chegando a se desdobrar nas telas, assim como algumas telas foram abertas e não foram terminadas, ficando fora do conjunto final. A seguir, apresento exemplos de cada etapa de estudos preliminares.

1. Estudos composição



2. Estudos lineares



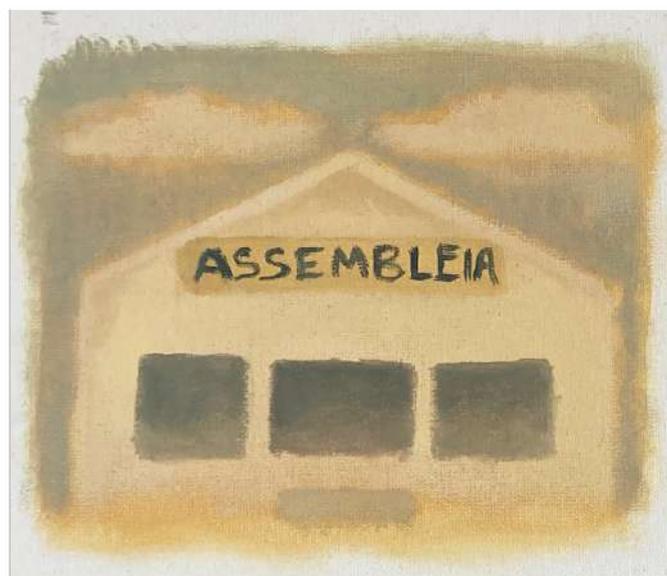
3. Estudos tonais





4. Estudios cromáticos







9.4 As pinturas

Todo início de um quadro é uma nova aventura, acredito que cada tela demonstra um processo muito particular no seu desdobrar, revelando suas próprias surpresas e segredos. Durante as pinturas utilizei quase que em todas o processo da pintura indireta no qual me permitiu acumular uma série de camadas sob a tela a partir de uma base monocromática pré-estabelecida. Isso me ajudou também a criar uma certa instabilidade cromática através do fenômeno óptico do contraste sucessivo, que se dá através da interação de uma cor quando sobreposta a outra.

Os diversos muros e paredes que visualizei no decorrer da pesquisa, com suas camadas de cor sobrepostas se acumulando com o tempo me foram extremamente sugestivos na hora de decidir de que técnica iria me utilizar na hora de pintar. Assim, me deixei seguir por esse processo que exigia também tempo e paciência na aplicação de suas camadas, o que foi me permitindo tempo também para a contínua reflexão que foi se desdobrando sobre o que continuamente eu via nas ruas.

Esse processo não se mostrou linear, sendo atravessado por diversos retornos em estudos e modificações por acontecimentos do próprio cotidiano, como o encontro com

novas pinturas nas ruas e cenas da vida urbana. Exponho agora o conjunto de pinturas finais com uma breve descrição sobre cada uma.

Figura 51 – Quadro "Rua São Paulo", 30x30cm, óleo sobre tela



Fonte: acervo da autora

Essa composição surgiu utilizando como referência uma parede que sempre via durante meus percursos diários. Fica na Rua São Paulo quase esquina com a Rua Princesa Isabel, no centro de Fortaleza. Me chamou muita atenção como as camadas de tinta desgastadas com o tempo coexistiam e formavam uma composição de elementos gráficos muito interessante. De um certo lado da fachada as letras e informações pareciam dançar livremente enquanto do outro lado ainda conseguia ver algumas letras pintadas com aspecto bastante retilíneo e alinhadas entre si, esse contraste me chamou a atenção e não havia

dúvidas que também representava todos os contrastes e dualidades as quais me deparei durante a pesquisa.

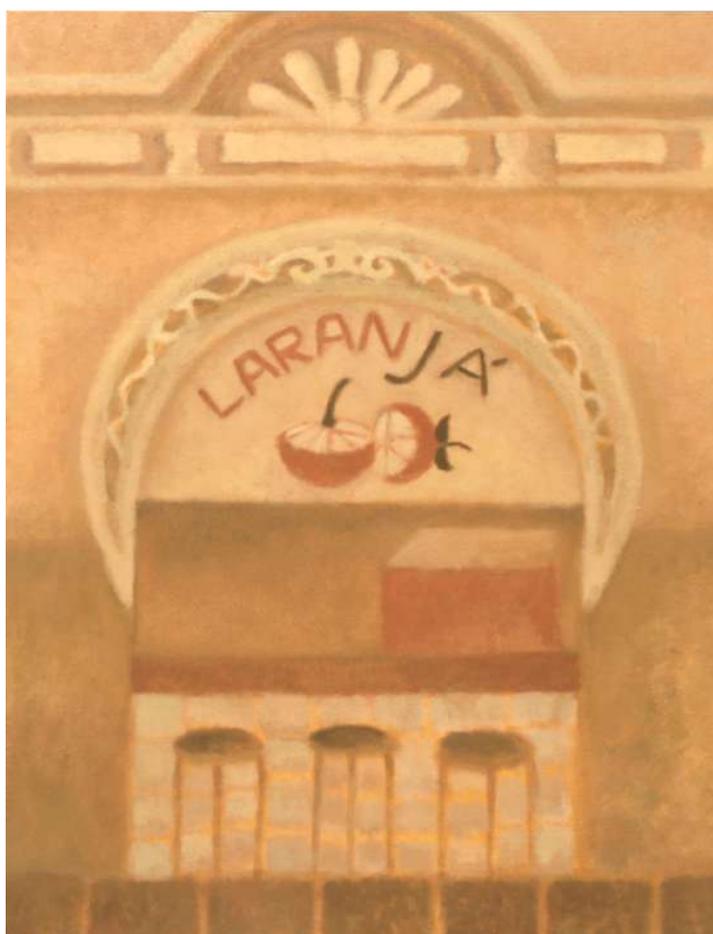
Figura 52– Quadro "Vende-se dindim", 30x20cm, óleo sobre tela



Fonte: acervo da autora.

Essa pintura surge também de um registro no final de tarde, aquele momento em que o sol equatorial da cidade de Fortaleza baixa e tudo fica banhado de uma intensa luz laranja. Na cena, atrás de uma sinuosa árvore, vi um singelo sinal fixado com "Vende-se dindim", uma frase muito corriqueira nos registros de pinturas vernaculares. As letras pintadas de maneira simples com tinta vermelha e traços finos que quase se apagavam pela intensa luz que se projetava na parede. No final restavam apenas alguns traços em que se podia ver, formando quase uma espécie de escrita misteriosa.

Figura 53 – Quadro "Fachada Laranjá", 40x30cm, óleo sobre tela

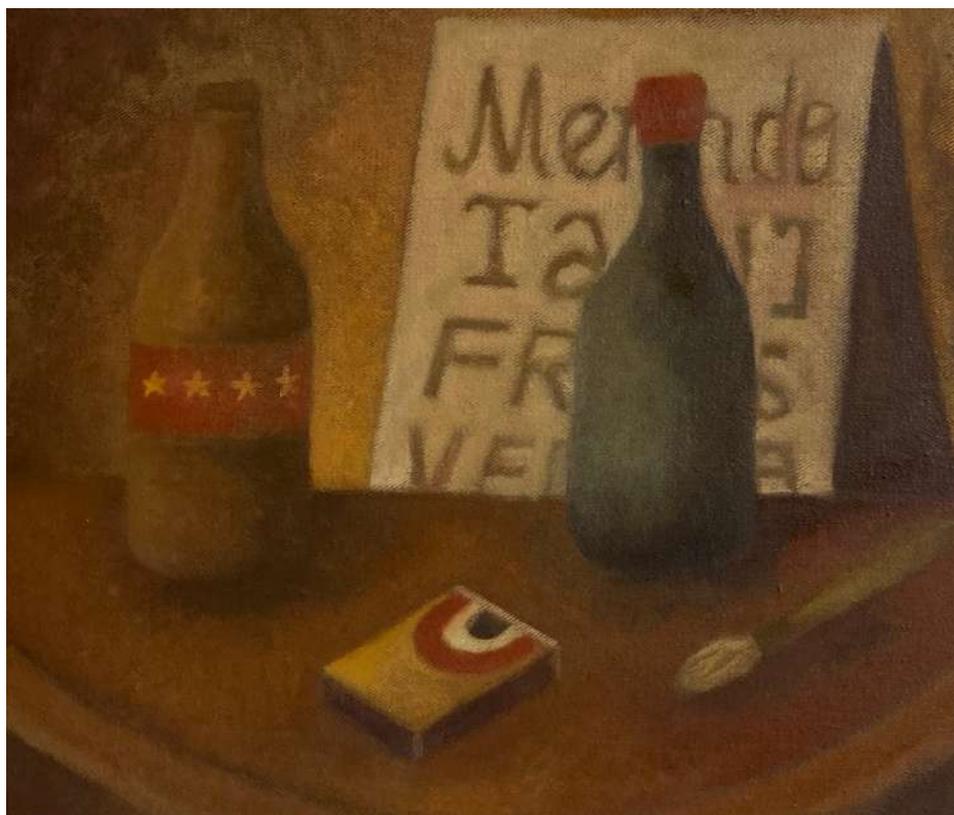


Fonte: acervo da autora

Essa tela surge na vontade imensa de documentar e eternizar uma das paisagens que fizeram surgir a pesquisa. Essa composição cria-se com o sentimento de uma memória carinhosa sobre algo que não existe mais, quase como num sonho ou um devaneio sobre algo, no qual as imagens se fazem presentes através de pequenos detalhes e algumas coisas ainda parecem não tão definidas.

Durante o desenvolvimento dessa tela pensei muito na questão dos aspectos decorativos que compõem a fachada do comércio e sua composição junto ao letreiro pintado, cada um remetendo a um universo totalmente diferente. Além disso, através da pintura do letreiro percebi curvas específicas e aspectos visuais que nenhum outro olhar que havia dado antes me fez perceber, se não fosse pelo próprio ato de pintar. Um deles, foi o pequeno detalhe da quase junção da letra "J" do letreiro com o caule da laranja desenhada. São aspectos assim que me emocionam e me sugerem todo um universo de ideias e soluções inspiradoras dentro do design.

Figura 54 – Quadro "Ateliê do pintor", 30x35cm, óleo sobre tela



Fonte: acervo da autora

Essa pintura foi feita a partir de uma cena que imaginei depois de ter visitado o ateliê de um dos pintores de letras. Sempre ao entrar me deparava com uma série de cartazes e placas e alguns objetos espalhados. O aspecto do ambiente mais escuro me sugeria um universo de mistério e também de criação, uma criação que parecia estar totalmente ligada aos aspectos da vida cotidiana. Sendo assim, me lembro de algumas referências dos pintores virem de embalagens de produtos populares industrializados do dia a dia, que existem já há bastante tempo no mercado. Portanto, a tela vem com esse sentimento do entrelace que se dá entre a cultura material e o próprio fazer manual do design produzido pelos pintores nas ruas e como ambas coisas coexistem e se influenciam entre si.

Figura 55 – Quadro "Bar Três Estrelas", 20x30cm, óleo sobre tela



Fonte: acervo da autora

Essa cena surge a partir da imaginação, em meio a tantos outros singelos desenhos e rabiscos que fiz no decorrer da pesquisa. Achei-a interessante de se desenvolver justamente por trazer esse aspecto da pintura, design e arquitetura juntos. Me foi sempre presente em diversas ocasiões do trabalho como as formas das fachadas eram suporte para pensar a parte criativa da escrita dos letreiros e sua composição, havia uma certa adaptabilidade do design

do letreiros usar a arquitetura como suporte para a forma criativa. A partir disso, imaginei esse bar que não existe, mas que traz todo esse aspecto imaginativo do sonho e do devaneio.

Figura 56 – Quadro "Pintura em ruína", 30x35cm, óleo sobre tela



Fonte: acervo da autora

Entre os muitos percursos que realizei nas cidades do interior do estado do Ceará, encontrei diversas vezes ruínas com algumas sobras das pinturas desgastadas pelo tempo. Essas estruturas frágeis que antes tiveram algum tipo de utilidade para o ser humano estavam agora formando a paisagem, juntamente com os vestígios do que antes parecia ser uma propaganda da cachaça Slova, comumente produzida no Ceará. O letreiro característico da cachaça, com sua caligrafia de forma sinuosa, ainda se mostrava muito reconhecível apesar de ter se apagado pelo tempo.

No decorrer da tela fui fechando uma atmosfera cromática que remetia ao fim de tarde crepuscular, onde o céu se enche de um rosa particular, parecido com o da tinta vermelha do anúncio que estava desgastada. Essa atmosfera indefinida e misteriosa é algo que me

interessa muito poeticamente durante toda a pesquisa, e aqui acredito que reforça ainda mais a ideia de algo que se encontra dentro da indefinição do tempo, tal qual a ruína do que foi algo um dia ou um tipo de pintura de anúncio que se fixa na paisagem como interferência humana.

9.5 Reflexões sobre o "dentro e o fora"

Durante o desdobrar da pesquisa foram muito recorrentes reflexões acerca do uso da pintura óleo de cavalete, por se tratar de uma atividade geralmente ligada ao ambiente fechado de ateliê e a expressão das pinturas vernaculares, que acontecem no ambiente aberto das zonas urbanas. Tais reflexões demonstraram uma tensão existente, tanto em relação à tradição simbólica e elitista da pintura óleo, com seus grandes salões e exposições, quanto trazer uma expressão das ruas para os ambientes internos.

Percebi que havia um interesse recorrente de causar um deslocamento e um contraste entre algo extremamente utilitário do dia a dia, que quase se passa despercebido pelos olhares mais apressados, e sua "sacralização" dentro de uma tela. Assim, havia uma vontade de fazer com que algo efêmero da linguagem urbana fosse objeto de discussão, contemplação e reflexão, que fosse uma das diversas portas a se abrir diante de uma possibilidade de experiência visual com o vernacular. Além disso, acredito que cada pintura revela um aspecto de um dado da pesquisa, porém também segue em aberto a sugerir as mais diversas sensações e percepções ao observador.

Assim, para potencializar essas reflexões, vi que seria interessante levar as pinturas até a rua e fixá-las por um determinado tempo em certas paredes elegidas pela cidade. Em meio aos registros fotográficos percebo que essas duas superfícies, parede e quadro, possuem naturezas dialéticas e refletem diferentes aspectos que permeiam toda a pesquisa.

Figura 57 – Fotografia da pintura posicionada em parede da Rua Pereira Filgueiras, Fortaleza



Fonte: Acervo da autora.

Figura 58- Fotografia da pintura em parede na Rua Castro e Silva, Fortaleza



Fonte: Acervo da autora

Figura 59- Simulação das pinturas em espaço



Fonte: Acervo da autora

Figura 60- Simulação das pinturas em espaço



Fonte: Acervo da autora

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi apresentado, entende-se o olhar cada vez mais próximo das expressões vernaculares como um importante dispositivo para se pensar e fazer design dentro do contexto brasileiro, e porque não, de toda a América Latina. Dessa forma, através do diálogo com as mais diversas disciplinas, como no caso da presente pesquisa aconteceu com a pintura, podemos ampliar nosso campo subjetivo para obter cada vez mais dados físicos e sensoriais através do estudo das formas de expressão tradicionais do design brasileiro.

Considerando os objetivos pré estabelecidos na pesquisa, foram feitas extensas pesquisas de fundamentação teórica sobre o assunto além de um mapeamento de pintores da região. Posteriormente, foi realizada uma intensa vivência em campo de maneira a documentar pinturas vernaculares e a promover vivências com os pintores. Todo o material gerado dessas etapas foi então organizado para dar início a uma pesquisa artística de pinturas a óleo, que desdobrou o projeto nos seus mais diversos caminhos e ajudou a documentar e refletir sobre as imensas potencialidades que há no pensar design através do cruzamento entre outras áreas do saber, como a pintura. Além disso, as pinturas constituem-se como testemunhos de um tempo e de uma técnica, que na história das artes gráficas no nosso país, continua mais viva do que nunca.

Dessa forma, urge que consigamos cada vez mais pensar nas milhares de possibilidades que se pode dar nossa interação com todas as expressões gráficas populares brasileiras, de forma a realizar gradualmente esse movimento de resgate frente às nossas tradições e raízes da gráfica popular. Para além do recorrente movimento de apropriação e análise desses elementos em trabalhos e pesquisas, podemos enxergar uma variedade de outras formas e linguagens que poderíamos utilizar para dialogar com esse universo.

Assim, os desafios que envolvem todo movimento de investigação sobre algo, assim como uma pessoa que vai aos poucos descascando as diferentes camadas de uma parede, ou um pintor que parte de um tela branca a fazer surgir uma imagem através da aplicação de diferentes camadas, apenas nos mostram que muito ainda temos que explorar no decorrer dos mistérios dos objetos cotidianos. Durante a pesquisa, muitos dados se mostraram preciosos na maneira como entendemos o ofício do designer, e principalmente, como as identidades desse ofício são múltiplas e dinâmicas, sujeitas a reconfigurações constantes.

Por fim, ter me utilizado da pintura como forma de desdobramento da pesquisa se mostrou desafiador e ao mesmo tempo extremamente necessário para abarcar toda a dimensão imaginária e simbólica de um assunto com tanta complexidade. Além disso, o cruzamento das disciplinas de pintura e design, presentes em todo o decorrer da pesquisa, se mostrou extremamente potente para pensar novas formas de experimentações visuais e vivenciar as ruas como uma parte do processo criativo, potencializando nossa relação com nosso entorno e com a sociedade em si.

Ao fim, resta a certeza de que cada vez mais temos que repensar essa universalidade no design, e nos preocuparmos em tornar o campo cada vez mais plural e dialético a toda uma realidade concreta que existe nas ruas e que se comunica cotidianamente. Mais do que nunca há a certeza do compromisso do ofício do designer com seu entorno e de sua potência de articulação de símbolos, definindo aspectos sociais, culturais e econômicos na nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Henrique Detomi de. **Entre pinturas, paisagem:** caminhando na curva da experiência poética. 2020. 132 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-04032021-161219/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- CARDOSO, Rafael. (Org.). **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem.** Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- DOHMANN, Marcus. **Os pintores de letras:** um olhar etnográfico sobre as inscrições vernaculares urbanas. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, 2006.
- FINIZOLA, Fátima. **Tipografia vernacular urbana:** uma análise dos letreiramentos populares. São Paulo, SP, Brasil: Blucher, 2010.
- FONSECA, Leticia Pedruzzi. **Memória Gráfica Brasileira.** Cadernos de design, [S. l.], 2021.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** Rio De Janeiro: São Paulo: Paz E Terra, 2019.
- HESS, Walter.. **Documentos para la comprensión del arte moderno.** Buenos Aires: Nueva Visión, Imp, 2008.
- LARROSA, Jorge. **Tremores:** escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2019.
- MACEDO, Nelson. **A Teoria artística da forma e as duas vias de formação da imagem:** Kandinsky e Klee. 2000. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Ciência da Arte, Centro de Estudos Gerais, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense Niterói, RJ, 2000.
- MOURA, Mário. **O design que o design não vê.** Lisboa: Orfeu Negro, DI, 2018.
- SANTOS, Marines Ribeiro dos. Design e cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. *In:* QUELUZ, Marilda L. P. (Org). **Design & Cultura.** Curitiba: Editora Sol, 2005.
- SOUSA, Tairone Lima de. **Gaston Bachelard e a educação.** 2018. 186 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2018.
- SOUZA LEITE, João de. **“De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista”.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SANTOS, Marines Ribeiro dos. **Design e cultura:** os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. *In:* QUELUZ, Marilda L. P. (org). **Design & Cultura.** Curitiba: Editora Sol, 2005.

Revista da Casa da Geografia de Sobral, Sobral/CE, v. 17, n. 3, p. 156-161, dez. 2015. Disponível em: <http://uvanet.br/rcgs>. Acesso em: 20 jun. 2022.

PEREC, Georges. **Aproximações do quê?**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

LOOS, Adolf. **Ornamento e crime**. São Paulo: Cotovia, 2004

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. São Paulo: Nobel, 1998.

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