# Universidade Federal do Rio de Janeiro Ana Carolina Souza Lucariny

# TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ESCREVA SOBRE ESTA OBRA DE ARTE.

Livro de artista sobre a Escola de Belas Artes

Rio de Janeiro 2019

# Ana Carolina Souza Lucariny

# ESCREVA SOBRE ESTA OBRA DE ARTE LIVRO DE ARTISTA SOBRE A ESCOLA DE BELAS ARTES

Projeto e Monografia de graduação em Comunicação Visual Design apresentado à Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientadora: Irene Peixoto

#### **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, gostaria de agradecer a todos os professores que tive a oportunidade de conhecer e com os quais aprendi dentro da EBA. Certamente devo muito do que sou hoje a todos eles.

Em segundo lugar, agradeço à minha orientadora, Irene, por me auxiliar durante este ano de produção do projeto com sugestões valiosas para torná-lo possível, e à professora Raquel, por suas observações superimportantes em relação ao projeto.

Às amizades feitas dentro da faculdade, Ana Verônica, Gabriela, Gianluca, Bernardo e Nicole, obrigada por permanecerem ao meu lado desde o 1º período e me ajudarem tanto nesta fase de conclusão de curso.

Ao João, meu namorado, por me acompanhar em várias etapas da elaboração do projeto e estar sempre presente nos momentos difíceis.

Às minhas amigas de longa data, Isadora e Julianna, pelos conselhos, auxílio e um ombro amigo sempre que necessário.

À minha família, que sempre apoiou minhas decisões e me deu a possibilidade de ingressar em uma faculdade de excelência como a UFRJ.

Enfim, a todos que, de alguma forma, fizeram parte da realização deste projeto.

E por último, mas não menos importante, um agradecimento especial à EBA, que me concedeu momentos e experiências incríveis e memoráveis, e me ensinou muito até mesmo fora da sala de aula, rendeu-me grandes amizades e bagagem profissional e me mostrou que precisamos sempre ver além das aparências e reparar nos mínimos detalhes em busca de aspectos que nos façam refletir. Obrigada por me mostrar a real essência da arte: a de transformar o mundo em um lugar melhor.

"Ela nunca estava bonita, ela era como a arte, e a arte não deve ser bonita; ela deve fazer você sentir alguma coisa." (Rainbow Rowell)

#### RESUMO

O projeto tem como objetivo estudar o espaço físico e significativo da Escola de Belas Artes sob a visão do aluno que ali frequenta assiduamente. Em formato de Livro de Artista feito manualmente, serão apresentadas fotografias autorais da Escola acompanhadas de fragmentos de textos, também autorais. O conjunto das imagens e ideias dissertará sobre como os alunos que ali frequentam encontram maneiras de ressignificar um espaço que sofre com o descuido, criando dessa forma um tipo de beleza que vai além de questões estéticas. Beleza essa que encontra lugar, de maneira poética, em meio às imperfeições e ao caos também presentes no espaço. Portanto, a ideia é exaltar o significado que a EBA adquiriu ao longo dos anos, tanto como artefato quanto como experiência do usuário.

#### **ABSTRACT**

The project aims to study the physical and significant space of the School of Fine Arts under the view of the student who attends it in a more regular basis. In the format of a completely handmade Artist's Book, authorial photographs of the School will be presented followed by texts, also authorial. The set of images and ideas will discuss how students who attend there find ways to redefine a space that suffers from carelessness creating a kind of beaty that goes beyond aesthetics issues. Therefore, the idea is to praise the meaning that EBA has acquired over the years as both space and user experience.

# SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2 2.1	ESCOLA DE BELAS ARTES BREVE HISTÓRIA DA INSTITUIÇÃO	9
3	OS ARTEFATOS E SEUS SIGNIFICADOS	14
3.1 3.2	A ATRIBUIÇÃO DO SIGNIFICADO ÀS COISAS KINTSUGI E ARTE DE RESSIGNIFICAR	14 16
4 4.1 4.1.1	DESIGN E ARTE BREVE HISTÓRIA DO DESIGN Para quê serve o design e qual o papel do designer?	18 18 20
<ul><li>4.2</li><li>4.3</li></ul>	A PASSAGEM DO PENSAMENTO MODERNO PARA O CONTEMPORÂNEO AS FRONTEIRAS ENTRE ARTE E DESIGN	22 25
5	O LIVRO DE ARTISTA	27
5.1 5.2	O QUE É POR QUE O LIVRO DE ARTISTA?	27 29
6 6.1 6.2 6.3 6.4 6.5	O PROJETO METODOLOGIA PROCESSO GRÁFICO PROCESSO MANUAL RESULTADO DIVULGAÇÃO	30 30 33 37 38 41
7	CONCLUSÃO	44
	REFERÊNCIAS	45

# 1 INTRODUÇÃO

"Quem estuda ou já estudou na Escola de Belas Artes sabe do que estou falando. Apesar da ausência de boa infraestrutura, da falta de segurança, da falta de conhecimento e desinteresse de grande parte da sociedade e das enormes e inacabáveis dificuldades que todo estudante e funcionário de universidade pública brasileira passa, a EBA tem uma beleza única. Não estou falando apenas de beleza estética, falo de uma beleza que se adquire com o tempo; beleza essa que se desenvolve juntamente com a trajetória do lugar a quem pertence. Cada rachadura, ventilador caído, fiação exposta e chão desnivelado, na verdade compõe um cenário que se torna lindo aos olhos de quem vê de perto. E não, isso não é uma tentativa de amenizar os inúmeros problemas que a faculdade sofre devido ao contexto sociopolítico que vivemos no país agora. Nem toda beleza é boa, feliz. Mas essa, certamente, vai muito além das aparências" - trecho do texto autoral presente no livro.

O projeto vai abordar a Escola de Belas Artes como objeto de estudo. Em formato de Livro de Artista, composto por textos e fotografias autorais e intervenções gráficas, o projeto buscará dissertar sobre o espaço físico da Escola, apontando suas características singulares que a tornam um local tão significativo e representativo para o estudante e para a sociedade.

O objetivo do projeto é justamente mostrar aspectos da EBA que só são vistos por quem frequenta assiduamente o ambiente e consegue captar sua essência, que vai muito além das aparências. De modo geral, é de extrema importância demonstrar de maneira física e pessoal a relevância da Escola, buscando compreender como ela reflete na vida do estudante e vice-versa. Para isso, a visualização fotográfica de seu espaço físico atual será essencial, visto que ele é repleto de intervenções artísticas feitas pelos alunos como forma de expressão e, de certa forma, protesto pelo descuido que o espaço sofre. Esse aspecto traduz a aceitação e ressignificação de todos os "defeitos" ali contidos, comprovando que a arte tem o poder de transformar e trazer novas perspectivas às coisas.

No contexto geral da história da sociedade, a arte sempre teve sua função contestada por conta da complexidade de ser compreendida e exercida que adquiriu com o passar dos anos. É importante mostrar, a partir da visão de alguém que vive

essa realidade de perto, a importância que o estudo dessa área tem na construção do caráter social do indivíduo e como o ambiente artístico influencia nas questões comportamentais do ser.

Tomando como base textos de Rafael Cardoso (2012), Arthur Danto (2006), Rafael Portugal (2013), entre outros, buscarei relacionar os conceitos de artefatos e seus significados, arte como instrumento de autoconhecimento e das fronteiras entre arte e design com a imagem que desejo passar da EBA vista sobre a perspectiva de um aluno.

Falar sobre um lugar que contém tanta história e significado é uma tarefa difícil, mas, para pessoas que frequentam assiduamente a Escola, captar a sua essência se torna inevitável e, falar sobre ela, prazeroso.

#### **2 ESCOLA DE BELAS ARTES**

# 2.1 BREVE HISTÓRIA DA INSTITUIÇÃO

No início do século XIX, durante a ocupação francesa de Portugal, Dom João VI e a coroa portuguesa foram obrigados a fugir para o Brasil e se instalaram no Rio de Janeiro. Após perceberem que não haveria possibilidade de retorno, elevaram o país de colônia para sede da monarquia. Com a ciência, tecnologia e indústria em alta, foi notado pelos europeus que o país, por ter sido fortemente explorado enquanto colônia, não possuía atrativos culturais nem acadêmicos, e que o modo de cultura agrário e extrativista já era ultrapassado e pouco benéfico para eles. Diante dessa situação, Dom João VI realizou no Brasil (principalmente no Rio de Janeiro) obras em campos distintos de atuação e se dedicou à fundação de instituições como a Biblioteca Real, os Correios, Jardim Botânico, Museu Real, Banco do Brasil, Imprensa Régia, etc.

Dom João VI queria implementar os estudos artísticos e científicos mais aprofundados no país para trazer ao povo conhecimentos e instruções que resultassem na melhoria da subsistência, comodidade e civilização. Além disso, diante do cenário em que a indústria e o capitalismo ganhavam força, a intenção da corte era inserir o trabalhador nessa nova ordem industrial e estimular na população a necessidade de consumo, fazendo-a cumprir uma função clientelista fundamental. Para isso, sob a liderança de Joaquim Lebreton, a Corte Portuguesa trouxe a Missão Artística Francesa (grupo de artistas e indivíduos ligados a ofícios mecânicos e/ou industriais) que, com o apoio da corte, publicou o decreto real no dia 12 de agosto de 1816 que estabelecia a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Nomes como Jean-Baptiste Debret, Grandjean de Montigny e Nicolas Antoine Taunay acompanharam Lebreton na missão.

Em 1826, com um prédio projetado por Grandjean de Montigny que se localizava próximo à Praça Tiradentes, o início dos estudos de artes no Brasil ocorre de fato, e o papel dos ofícios, da indústria e da ciência focados apenas na inserção do povo na nova ordem industrial foram sensivelmente minimizados. Nesse momento, a Escola passa a se chamar Academia Imperial das Belas Artes (foto 1), e boa parte dos ensinos artísticos eram voltados para os estilos Neoclássico e

Romântico, causando um rompimento com o barroco, que era o estilo artístico vigente da época.

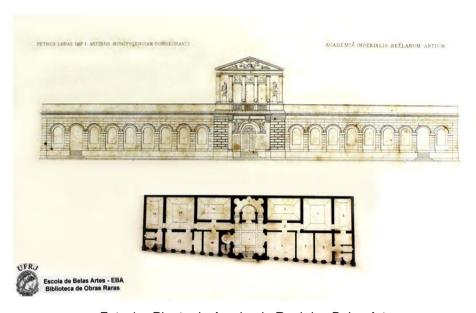


Foto 1 – Planta da Academia Real das Belas Artes

Fontes: http://www.composicaodeinterior.eba.ufrj.br/pop\_academiaimperial.html

Com a declaração da Independência, o fim do Império e o início da República, a academia perdeu sua nomenclatura de "imperial" e passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Porém, esse foi um processo bem lento, visto que havia muita resistência em quebrar costumes antigos e os modelos acadêmicos imperiais.

Em 1908, a Escola foi transferida para seu segundo prédio (foto 2), na Avenida Rio Branco. Era um projeto de Adolfo Morales de lós Rios (antigo professor de arquitetura da escola) e dividia espaço com o Museu Nacional de Belas Artes (a partir de 1937). O curso da ENBA era estruturado em duas matérias: o curso especial e o curso especial/prático. O primeiro se tratava de matérias com conhecimentos mais gerais, enquanto o segundo era um aprofundamento maior em pintura e desenho. Também eram oferecidas matérias de escultura, arquitetura e gravura, e o aluno poderia ingressar na Escola a partir dos 15 anos e ali permanecer até o ensino superior.



Fotos 2 - Escola Nacional de Belas Artes na Avenida Rio Branco Fonte: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4754

Só no ano de 1930, com a entrada do arquiteto Lúcio Costa na direção, é que houve uma maior abertura à modernização e uma posição bem favorável à arte moderna. Lúcio reestruturou grande parte da Escola contratando novos profissionais e criando uma comissão para cuidar de exposições. Dentro da comissão, era possível encontrar nomes de artistas modernistas como Cândido Portinari, Anita Malfatti e Manuel Bandeira. Todavia, o mandato de Lúcio não foi muito bem aceito e durou apenas um ano, mas foi importantíssimo para instigar o pensamento modernista nos alunos e servidores e o rompimento com o tradicional.

No ano de 1971, a ENBA adquiriu o nome Escola de Belas Artes (EBA) (foto 3) e, algum tempo depois, incorporou-se a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que se localiza na Ilha do Fundão e divide espaço com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Lá, foram implementados outros cursos que não possuíam tanto o foco artístico, como o design (comunicação visual e projeto de produto), por exemplo. A inserção de cursos mais técnicos e científicos em uma escola de artes é de suma importância para que a criatividade dos alunos seja constantemente estimulada e sua cultura artística renovada.



Foto 3 - Escola de Belas Artes na Ilha do Fundão (UFRJ)

Fonte: autoria própria

Hoje, com centenas de alunos e diversas opções de cursos, a EBA segue resistindo a tempos de crise devido ao pouco investimento que recebe, tendo enfrentado diversas greves até o momento e um incêndio (foto 4) que tirou de funcionamento 4 dos 7 andares do prédio, fazendo com que seus alunos se distribuam diariamente por todo o campus para ter aulas em salas que, na maioria dos casos, não estão em boas condições para o ensino.



Foto 4 – Incêndio na Escola de Belas Artes, em 2016.

Fonte: https://vejario.abril.com.br/cidades/incendio-destroi-parte-dos-arquivos-da-ufrj/

Com a finalidade de preservar a memória do ensino artístico oficial e de fomentar o estudo e a pesquisa da História da Arte Brasileira, a instituição de ensino abriga desde 1979 o Museu Dom João VI. A origem de seu acervo se dá no século XIX com a criação da Academia Imperial das Belas Artes e é dividida com o Museu Nacional de Belas Artes.

A coleção reúne obras da produção da Academia Imperial de Belas Artes, da Escola Nacional de Belas Artes e parte da história recente da EBA/UFRJ, além de doações de colecionadores. Como museu universitário, atende a estudiosos da arte brasileira dos séculos XIX e XX, de todo Brasil e do exterior, cumprindo um papel de grande relevância na produção do conhecimento. Desde 2010, vem sendo realizado anualmente o Seminário do Museu D. João VI, com intuito de divulgar as pesquisas sobre o acervo e coleções congêneres. (fonte: https://eba.ufrj.br/museudjoaovi/)

As obras do museu migraram para a UFRJ em 1975 e ganharam um espaço no 2º andar do prédio da FAU/EBA, também denominado Museu D. João VI. No ano de 2005, por conta de um patrocínio assinado entre a Petrobras e a Fundação José Bonifácio, o Museu se mudou para o 7º andar do prédio. Porém, em 2016, por conta do grave incêndio que atingiu cerca de três andares da instituição, ele se encontra até hoje fechado para visitas e em estado de obras.

Dados os fatos históricos da atual Escola de Belas Artes, percebe-se que a existência de uma instituição artística no Brasil é de suma importância não apenas para o país como também para o indivíduo que usufrui de seus ensinamentos. A arte, apesar de não possuir uma definição concreta, é reconhecida como algo subjetivo que não possui limitações ou regras, e que tanto sua prática quanto a teoria artística auxiliam no processo de autodescoberta e na capacidade de expressão de cada um. Por esse motivo, o local agrega valor e significado, pois possibilita aprendizados que auxiliam no processo de exteriorização e execução de ideias criativas. Além disso, apesar de sofrer graves problemas de manutenção de infraestrutura, representa um símbolo de resistência e resiliência.

#### 3. OS ARTEFATOS E SEUS SIGNIFICADOS

# 3.1 A ATRIBUIÇÃO DO SIGNIFICADO ÀS COISAS

Em seu livro "Design para um mundo complexo", de 2012, Rafael Cardoso disserta sobre os artefatos e seu processo de significação. O autor inicia seu discurso dando alguns exemplos de fatores que determinam o significado de um objeto.

Partindo do exemplo dos Arcos da Lapa, Cardoso afirma que um artefato nunca se mantém o mesmo do que era quando criado. Em 1740, ano em que foram construídos os Arcos, sua função era completamente diferente da exercida nos dias de hoje: eles funcionavam como aqueduto. Além da *função*, outros aspectos dos Arcos mudaram com o passar do tempo, tais como *entorno* e *duração*. Porém, além de mudanças ligadas à situação material do objeto, os Arcos também passaram por mudanças ligadas à percepção que se faz deles, tais como *experiência*, *ponto de vista* e *discurso*. Para Cardoso, esses seis fatores materiais e perceptivos são o que condicionam o significado de um artefato, como veremos a seguir.

Para entender o significado, é preciso saber de tudo que ocorreu com o artefato durante seu ciclo de vida, sua *duração*. Artefatos, objetos, pessoas e lugares que estão em volta do artefato analisado também fazem parte do condicionamento de seu significado e do seu *entorno*.

Sobre o *ponto de vista*, Cardoso afirma que "é uma questão do local onde o observador se posta a olhar o objeto" (CARDOSO, 2012, p.67), isto é, a perspectiva do espectador sobre o artefato. De acordo com o autor, a forma de olhar e construir uma hierarquia do modo de ver é capaz de alterar o significado daquilo que está sendo visto e analisado. Quanto ao *discurso*, pode-se dizer que se trata da representação da experiência por meio de linguagens, podendo ser verbal, visual, sonora ou outras.

Todos os fatores analisados acima são condicionantes do significado de um artefato. Contudo, o autor ressalta que "significado, em última instância, reside unicamente na percepção dos usuários (sendo quem faz, o autor ou criador, considerado usuário também). Sem um sujeito capaz de atribuir significado, o objeto não quer dizer nada; ele apenas é" (CARDOSO, 2012, p. 62). Ou seja, a relação

entre artefato e usuário, isto é, a *experiência*, é o ponto de partida de todos os fatores citados acima. "É a comunidade que determina o que o artefato quer dizer." (CARDOSO, 2012, p. 62).

Apesar de categorizar esses fatores, Cardoso reconhece que todos estão relacionados e que um influencia o outro. Além disso, existem outros ainda não citados que incidem em todos eles e os modificam e alteram sua percepção, tais como tempo, propósito, história, permanência, atenção, consagração e, por fim, memória.

Foi dito anteriormente que é artificial a divisão desses fatores em categorias, que todos operam juntos, incidindo um sobre o outro. Sem dúvida, isso é verdade. A separação deles é apenas um exercício reflexivo, com a finalidade didática de enfatizar a importância de cada aspecto subjacente àquilo que entendemos como significado. (CARDOSO, 2012, p.70).

Logo, conclui-se que nenhum artefato é apenas um artefato. Tudo aquilo que foi criado a partir de matéria-prima e é exposto a interações de usuários possui significado. Com o passar do tempo, todos eles passam por mudanças e, consequentemente, sofrem ressignificações. Nenhum deles é substituível, pois cada um é único. A bagagem significativa que um deles carrega nunca será a mesma que a de outro, mesmo que sejam esteticamente idênticos.

Em relação ao presente projeto, pode-se afirmar que o prédio da Escola de Belas Artes se aproxima da ideia de artefato tal como concebida por Cardoso e, por isso, carrega consigo grande significado. Desde que surgiu, ainda como Academia Imperial de Belas Artes, passou por grandes e diversas mudanças de estrutura, entorno, ponto de vista, discurso e função para chegar ao que é hoje. Uma das mais importantes modificações também sofrida com passar do tempo pela Escola foi a experiência do usuário. No início, com boa infraestrutura e foco nos estudos de artes, ofícios e ciências voltados para a ordem industrial da época, o usuário inserido nesse ambiente vivia uma realidade completamente diferente da que o usuário do presente vive.

Atualmente, tendo que conviver com graves problemas de infraestrutura, o usuário é obrigado a encontrar formas de ressignificar um espaço descuidado de maneira que isso lhe traga conforto. Por esse e outros motivos, é possível encontrar

intervenções visuais e verbais artísticas por todo o edifício. É a transformação através do ato de ressignificar que a arte promove quando atua no mundo.

#### 3.2 KINTSUGI E ARTE DE RESSIGNIFICAR

É muito comum na tradição japonesa a prática centenária do *kintsugi* - também conhecido como "carpintaria do ouro". Tendo início em meados do século XV no Extremo Oriente, o *kintsugi* é uma técnica artística que consiste na reparação de cerâmicas quebradas, rachadas ou com ausência de pedaços por meio da união dos fragmentos com um verniz polvilhado com ouro (fotos 5a e 5b). Dessa forma, a restauração das peças traz a elas uma transformação estética com "cicatrizes" douradas, evocando o desgaste que o tempo provoca sobre as coisas físicas, a mutabilidade da identidade e o valor da imperfeição. Assim, ao invés de descartar algo que poderia ser visto como inutilizável quando quebrado, o objeto ganha uma ressignificação por meio da exibição das "feridas" do seu passado e, consequentemente, uma nova vida. As cerâmicas que passam pelo processo do *kintsugi* se tornam únicas, belas e intensas.





Fotos 5a e 5b - peças reparadas com a técnica do *kintsugi*Fonte: https://arteref.com/historia/kintsugi-entenda-a-arte-japonesa-de-valorizar-o-velho/

A filosofia desse processo tão único é a aceitação do imperfeito e do defeituoso. É muito comum na cultura japonesa a valorização estética das marcas de desgaste de um objeto, tratando-as simplesmente como eventos na vida do mesmo. Artistas modernos experimentam a técnica antiga como um meio de

analisar a ideia da perda, da síntese e da melhoria por meio da destruição e reparação ou renascimento.

Segundo Santini (2019), descartar um objeto quebrado é o mesmo que se livrar de um artefato que possui significado, pois ele já vivenciou diferentes situações que o tornam único e insubstituível. A prática do *kintsugi* manifesta o desejo de mantê-lo no mundo para continuar adquirindo significados até o fim de sua vida útil. Mas sua filosofia vai além de um simples conserto: remete à simbólica prática da cura e da resiliência. Tratado e depois celebrado, o objeto quebrado assume seu passado, tornando-se, paradoxalmente, mais resistente, belo e valioso do que antes do trauma.

Relacionando o conceito do *kintsugi* com o presente projeto, pode-se afirmar que, assim como na técnica japonesa, existe essa preocupação com a história do artefato e tudo aquilo que ele significa e que, apesar de se encontrar em uma situação de tremendo descuido e péssima infraestrutura, não sofre desdém ou abandono por parte dos alunos e funcionários que frequentam a Escola. Pelo contrário, o fato de se encontrar nesse estado faz com que ocorra uma união em prol da resistência do local. Através da arte (foto 6), ocorre também essa transformação do "feio" e do quebrado em algo mais belo e valioso, e seus defeitos se tornam apenas partes naturais de todo o conjunto.



Foto 6 – Corredor da EBA com uma pintura substituindo uma janela quebrada Foto: autoria própria

#### 4. DESIGN E ARTE

#### 4.1 BREVE HISTÓRIA DO DESIGN

Em meados de 1760, a Revolução Industrial teve seu início e foi um marco importantíssimo para a sociedade, pois trouxe consigo grandes mudanças estruturais tanto nas indústrias quanto nas relações pessoais, econômicas e sociais. O avanço tecnológico era, e continua sendo, incrivelmente rápido e inovador. A visão das pessoas sobre o mundo mudou drasticamente, considerando que, naquela época, elas estavam entrando em zonas totalmente desconhecidas e o fluxo de novas informações era intenso e irrefreável.

Com o passar do tempo, a substituição parcial da mão de obra do homem por máquinas e a produção em massa devido à intensa demanda, ao barateamento de preços e à padronização dos produtos vendidos por questões de facilidade de reprodução causaram uma enorme queda de qualidade e, consequentemente, o descontentamento dos consumidores. Além disso, a estética se tornou dispensável, visto que não valeria a pena para os comerciantes "perder tempo" tentando embelezar o produto enquanto outras indústrias lucravam em cima da rapidez de suas produções. Com isso, além das mercadorias terem se tornado não duráveis por conta da má qualidade, também passaram a ser ordinárias. Rapidamente, ao perceberem que essa estratégia de produção não estava agradando os consumidores e que o mundo caminhava cada dia mais rumo a inovações, os donos das indústrias foram em busca de artistas e arquitetos para tentar reverter a situação. Nesse momento, começaria a diferenciação entre projeto e produção.

Entre 1850 e 1930, aproximadamente, três gerações de novos profissionais - alguns apelidados de "designers" - dedicaram seus esforços à imensa tarefa de conformar a estrutura e a aparência dos artefatos de modo que ficassem mais atraentes e eficientes. Sua meta era nada menos do que reconfigurar o mundo, com conforto e bem-estar para todos. (CARDOSO, 2012, p. 16).

Na época que a profissão emergiu, a visão de que "forma" e "função" seriam as principais preocupações do designer persistiu até a década de 1960 (no Brasil,

1980), quando esse pensamento começou a ser questionado. Em uma época em que a prioridade era vender e produzir tudo igual em grande escala, um pensamento como esses era por um lado aceitável, mas não era inteligente, pois não contava com a evolução tecnológica do futuro. Em contraste com essa realidade, nos dias de hoje, a indústria é fortemente voltada para a produção flexível, buscando adaptar os produtos e atender à demanda por diferenciação. Diante do rápido avanço tecnológico e do excesso de informações, logo esse foco em funcionalidade não mais se adequaria em todos os casos e se tornaria antiquado, pois não bastaria e muitas outras questões teriam que ser levadas em consideração para o designer diante de um mundo complexo e hiperconsumista.

Portanto, pode-se dizer que o design surgiu a partir de uma necessidade e procura dos produtores por uma diferenciação dos padrões da época. A ideia de unir a preocupação estética com a funcionalidade de um produto era considerada a solução para incrementar as vendas de uma empresa. Com o tempo, era de se notar que aquilo não bastaria mais na modernidade, e que o designer deveria se adequar às demandas do momento, tendo sempre como base a cultura do lugar que estaria inserido.

Os defensores do funcionalismo - movimento de grande importância para o design, principalmente entre os anos 1920 e 1950 - profetizavam que cada espécie de artefato assumiria, com a evolução do projeto e da tecnologia produtiva, uma única forma ideal, a qual eles consideravam sua "formatipo". (...) Para os designers ligados a essa corrente de pensamento, era apenas uma questão de tempo até que todos os outros artefatos encontrassem sua forma típica e perfeita (...). No entanto, a evolução da fabricação industrial, desde aquela época, comprovou justamente o contrário. Quanto mais se desenvolvem a tecnologia, o mercado e o design, maior a diversidade de formas oferecidas. Hoje em dia, mesmo um produto extremamente simples do ponto de vista fabril e operacional assume uma variedade de aparências cada vez maior, o que parece agradar quase universalmente aos usuários. (CARDOSO, 2012, p. 106).

Talvez a principal lição para o design seja a de que não existem receitas formais capazes de equacionar os desafios da atualidade. Sendo assim, qual seria então a real função do designer para a sociedade após a superação do pensamento funcionalista e diante de uma sociedade voltada para o consumo?

### 4.1.1 Para quê serve o design e qual o papel do designer?

É importante frisar que, até os dias de hoje, é difícil definir o que é o que faz o profissional desta área, e isso acontece por ela ser tão "branda", inexata e que depende de diversos fatores para fazer sentido. De acordo com o pensamento de Flusser (2007), o design surge como uma potência integradora de dois polos separados pela cultura moderna: arte e ciência, ou, em outras palavras, estética e técnica.

A cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: por um lado, o ramo científico, qualificável, 'duro', e por outro o ramo estético, qualificador, "brando". Essa separação desastrosa começou a se tornar insustentável no final do século XIX. A palavra design entrou nessa brecha como uma espécie de ponte entre esses dois mundos. E isso foi possível porque essa palavra exprime a conexão interna entre técnica e arte. E por isso design significa aproximadamente aquele lugar em que a arte e técnica (e, consequentemente, pensamentos, valorativo e científico) caminham juntos, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura. (FLUSSER, 2007, p. 183)

Pode-se dizer, então, que o design é interdisciplinar, pois explora os diversos campos de estudos para poder realizar sua pesquisa e, posteriormente, sua função de fazer com que ela se torne facilmente comunicável para a sociedade. Ou seja, ele funciona como uma ponte, servindo para facilitar e resolver o acesso das pessoas a coisas incompreendidas ou que precisam de soluções. Além disso, também é possível afirmar que é uma área que está em constante transformação, e isso acontece porque o mundo também está e, consequentemente, os pensamentos, as culturas e as demandas das pessoas.

No livro "Existe Design?" (2013), de autoria dos designers pesquisadores brasileiros Ivan Mizanzuk, Daniel Portugal e Marcos Beccari, Mizanzuk defende o conceito do design como "dependente de um impulso primordial que exige do ser humano uma manipulação do seu ambiente, visando uma assistência a um desejo de sobrevivência de nível instintivo" (MIZANZUK, 2013, p. 2013), e continua afirmando que esse impulso é moldado de acordo com as necessidades advindas

de diferentes tempos e espaços, ou seja, o design precisa adaptar-se a novos ambientes e culturas para conquistar seu público alvo. Ele tem como natureza essa complexidade, pois surge como uma forma de repensar problemas, fazendo com que o próprio pensar seja reavaliado. O design é mais sobre o *fazer* do que o *explicar*. Não é somente sobre adequar formas a funções específicas, e sim trabalhá-las pensando em seus potenciais comunicativos com a sociedade em que está inserido.

Contudo, é dever de todo designer pensar em soluções não apenas sociais, mas também ambientais. Diante de uma realidade de mundo globalizado em que o capitalismo domina o sistema econômico do planeta e os bens materiais são altamente consumidos e, posteriormente, descartados, é preciso pensar em formas de reduzir o impacto ambiental por meio da criação de artefatos de qualidade e longa duração.

Criar estratégias para o descarte, a rematerialização e a reciclagem de objetos é, sem dúvidas, uma das principais missões do designer como agente de transformação. Entretanto, o grande desafio é pensar em formas de reverter a baixa aceitação desses objetos pelo usuário final, que anseia sempre por inovação e novidade. Portanto, uma maneira eficaz de superar esse obstáculo seria ir além da finalidade prática ou dimensão estética, trazendo um caráter humanizado à sua técnica, ou seja, se aproximando de forma intimista do consumidor.

Sabe-se que o ato de "significar" é uma característica de qualquer ser humano, e que tais significados nada mais são do que a somatória de variáveis que resultam numa determinada percepção. Todo objeto se torna mais valioso quando é atribuído um significado a ele. Logo, a manipulação dessas variáveis da percepção talvez seja a resposta para o problema da aceitação dos objetos em reuso. A transformação nas características perceptíveis de um produto, atrelada à concepção de design, gera um produto que terá um novo significado para as pessoas, modificando a forma como ele é visto e gerando um possível desejo de posse que não existia mais com seu sentido antigo. Ser designer é ressignificar de forma que um objeto se torne mais do que meramente contemplativo.

Ainda em "Design para um mundo complexo", Cardoso afirma que é preciso pensar grande para ser um profissional de design, visando sempre solucionar um problema como um todo, e não em pequenas parcelas:

O resultado de criar uma forma boa para um produto ruim é que o usuário, ao descobrir que foi ludibriado, vai descartá-lo com maior rapidez. Mais descarte leva a mais lixo e a mais produção de produtos ruins. (...) A maior e mais importante contribuição que o design tem a fazer para equacionar os desafios do nosso mundo complexo é o pensamento sistêmico. (...) Em vez de fracionar o problema para reduzir as variáveis, o designer visa gerar alternativas, cada uma das quais tende a ser única e totalizante. (CARDOSO, 2012, p. 245)

Logo, conclui-se que o designer é mais do que um profissional, é um ser pensante e criativo que está em constante evolução e adaptação, cujo foco principal é proporcionar o bem-estar social por meio da objetivação, construção e materialização de ideias.

### 4.2 A PASSAGEM DO PENSAMENTO MODERNO PARA O CONTEMPORÂNEO

Em seu livro "Após o fim da arte", Arthur Danto (2006) discorre sobre a percepção, execução e função da arte ao longo dos anos. Logo no primeiro capítulo, "Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo", Danto inicia uma argumentação para sustentar o que ele chama de "fim da arte". Para o leitor, essa expressão pode ser até mesmo assustadora, pois parece, ao primeiro olhar, falar sobre o desaparecimento de uma das formas de expressão humana mais antiga e genuína que temos até hoje, que está fortemente ligada à cultura e à civilização. Entretanto, ao trazer a discussão sobre esse tema, Danto não se refere a um fim literal da arte, mas sim à desvinculação de tudo que antes era conhecido sobre ela, ou seja, o fim de sua "narrativa legitimadora".

Partindo do exemplo das imagens produzidas no Ocidente cristão desde o final do império romano até aproximadamente o ano 1400 d.C., período esse em que o conceito de arte ainda não existia na consciência geral e sua existência era fortemente ligada à religião, Danto analisa as mudanças sofridas pela arte com o passar do tempo.

Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção (...), e essas imagens -

ícones, realmente - desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. (DANTO, 2006, p. 4).

O período seguinte a esse, chamado pelo autor de "início da era da arte", é definido pelo surgimento de diversos movimentos artísticos ao longo dos anos, que buscavam "categorizar" as artes produzidas, limitando e regrando aspectos delas que as fariam pertencer a um determinado movimento. Ou seja, durante todo esse período, as artes produzidas eram julgadas conforme questões estéticas.

O movimento artístico pioneiro foi o Renascimento, que emergiu no final do século XV, seguido por diversos outros e tendo fim com o surgimento da arte moderna, termo que se refere às expressões artísticas que surgiram no final do século XIX. É característico da arte moderna o rompimento com os padrões vigentes, exercendo assim um papel contestador de toda arte que antecedeu o movimento. Vê-se também muita influência da Revolução Industrial, da fotografia, do cinema, do estudo da mente e outros elementos que contribuíram com essa mudança brusca de pensamento. Dentre os movimentos artísticos presentes na arte moderna, estão o Cubismo, Expressionismo, Surrealismo e outros.

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto. (DANTO, 2006, p.9).

Ainda que fosse um período artístico inovador, o conjunto dos estilos que compuseram o modernismo manteve um elemento em comum com as artes produzidas anteriormente em outros períodos: a inclusão em um "grupo" artístico a partir da delimitação de características que estariam presentes em todas as obras produzidas nele. A consciência da cor e da pincelada, a informalidade e o abandono da representação de formas de maneira realista são apenas alguns dos aspectos que caracterizam as artes modernistas. Ou seja, elas são possíveis de reconhecer e

classificar a partir de sua estética, e isso foi o fator que diferiu esse período do que viria a seguir.

O período estilístico modernista perdeu força quando a dificuldade de reconhecer suas obras era recorrente, e a tentativa da invenção do termo "pósmoderno" aconteceu. Esse termo era confundido com a arte contemporânea, pois ambos representavam a arte que era produzida naquele exato momento, no presente.

Afirmar ser algo contemporâneo é delimitar a produção pelo momento no qual ela é realizada, e não pelo seu teor e estilo, ao passo que referir-se, como se está fazendo aqui, à arte pós-moderna, é tratar especificamente dessa produção pós-histórica enquanto possibilidade de desfazer-se temporalmente de motivos, técnicas e materiais predominantes na composição artística. Para essa arte pós-moderna não há mais qualquer limite histórico, conceitual, material ou estilístico. Na medida em que tudo é permitido e acessível, ocorre, mediante essa desordem informativa, a necessidade de se pensar a arte filosoficamente a partir da percepção de que tudo poderia ser arte, de que a arte não obedeceria mais aos limites que lhe foram historicamente reservados. (FIANCO, 2012, p. 378).

Conclui-se, então, que a arte contemporânea é mais intimista e vai muito além de questões estéticas, além de não se preocupar em romper com movimentos anteriores e sim usá-los a seu favor. É um período que se define pela ausência de uma unidade estilística e onde não há possibilidade de um direcionamento narrativo. É o que Danto gosta de chamar de arte "pós-histórica".

Assim, o contemporâneo pode ser considerado um período de desordem informativa, mas também é um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido.

Emergindo no período contemporâneo, a arte conceitual trouxe o pensamento de que não seria necessário ser um objeto visual palpável para ser considerado uma obra de arte, ou seja, tudo pode ser arte. A partir desse momento, para descobrir o que era ou não arte, seria necessário voltar-se da experiência do sentido para o pensamento e para a filosofia. É a investigação da natureza da arte em si mesma.

Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar a arte filosoficamente (...). E os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou até mesmo nenhuma. (DANTO, 2006, p. 17).

Assim sendo, pode-se dizer que o "fim da arte" não se trata de sua morte, e sim da libertação dela por ela mesma. Ela não é mais apenas um objeto de contemplação, mas foge de sua funcionalidade e busca se inserir mais em questões filosóficas e introspectivas.

#### 4.3 AS FRONTEIRAS ENTRE ARTE E DESIGN

Com base no que foi citado nos tópicos anteriores e nos pensamentos de Danto e Cardoso, pode-se estabelecer uma relação entre arte e design. Se partirmos do conceito da arte como o de artes plásticas, então não encontraremos tais semelhanças. Contudo, se tomarmos arte em seu sentido amplo, como algo que funciona como um meio de acesso ao desconhecido e forma de exteriorizar os sentimentos e pensamentos internos do ser, então poderemos relacioná-la ao design.

A primeira semelhança entre as duas áreas é que ambas têm suas funções contestadas por parte da sociedade. Tanto o design quanto a arte são campos muito amplos de atuação que exploram e incidem em outras áreas, e isso torna sua compreensão ainda mais complexa. Outra importante convergência entre os dois é que, com o passar do tempo, deixou de ser necessária uma definição concreta de seus objetivos. A arte, antes tida como a criação de imagens contemplativas, no cenário pós-moderno passou a ser tão subjetiva que a complexidade de compreensão se elevou e pensamentos filosóficos tentavam explicá-la. Ela passou a carregar consigo significados que ultrapassam barreiras estéticas. Danto afirma que "o que quer que seja a arte, ela já não é basicamente algo para ser visto (...)" (DANTO, 2006, p.12).

Quanto ao design, visto inicialmente como um meio de adequar uma forma a uma função, tornou-se também um idealizador de formas transportadoras de ideias que, por meio de objetos dotados de significado, constroem novas dimensões do ser

e novos rumos para a história por meio do design de experiência do usuário, criando para além da finalidade prática. Mais do que elaborar um simples objeto criado apenas para satisfazer o desejo de consumo da sociedade, o design busca dialogar com o usuário. Assim como a arte, o design é uma área que está em constante adaptação e evolução, e que depende de fatores externos (como a cultura, a política, a economia, etc.) para se contextualizar. Ambos tratam da relação de pessoas com objetos cotidianos que, após sofrerem ressignificações, são elevados a um nível reflexivo do ser.

#### **5 O LIVRO DE ARTISTA**

#### 5.1 O QUE É

Muitos são os nomes possíveis para esse tipo de livro. Livro de artista, livro de arte, livro-poema, livro-objeto, livro-arte etc. Diferentemente dos livros tradicionais, que servem para disseminar ideias e passar conhecimento, o livro de artista surge do desejo das atitudes artísticas dos anos 1960 e 1970 de ampliar os caminhos para a arte e questionar a existência de museus e galerias. O livro de artista propõe aos leitores/espectadores uma experiência estética e poética que rompe com a contemplação restrita à visualidade, que era o que ocorria nesses espaços expositivos convencionais.

Em "O livro expandido: no limiar entre o livro e o objeto", a autora Márcia Regina Pereira de Sousa inicia seu artigo apontando as principais diferenças entre o livro tradicional e o livro de artista:

Em termos estruturais, pode-se dizer que um livro é um livro quando apresenta capas, contracapas, guardas, páginas, lombada, numeração sequencial de páginas, e apresenta-se num volume. O livro tradicionalmente é feito de papel, é portátil, tem vincos e dobras, precisa de páginas que possam ser folheadas, apresenta elementos escriturais impressos, uma sequencialidade, um fluxo de compreensão ou leitura linear, elementos de narrativa. Simbolicamente um livro é um contentor de conhecimento, compilador de informações, espaço para preservação da cultura. Um livro, ainda, traz consigo a ideia de reprodutibilidade e exemplares múltiplos.

No entanto, um livro pode também ser espaço de atuação para artistas visuais que, respeitando-a ou violando-a, elegem a forma-livro como fértil terreno poético: são os livros de artista de tiragem limitada ou mesmo exemplares únicos. (SOUSA, 2009, p. 1).

Pode-se dizer, então, que o livro de artista é aquele cujo artista-autor se torna responsável por todas as etapas de concepção, produção e reprodução do livro, de tal maneira que todos os aspectos presentes nele façam parte de sua significação. Isto é, esse tipo de livro não funciona apenas como um suporte para alguma

mensagem que seria independente dele, mas sim como um veículo expressivo para o artista. Trata-se de experimentações estéticas que podem misturar palavras, desenhos, fotografias, colagens e diversos outros elementos que transformam o livro em uma verdadeira obra de arte.

De acordo com a artista plástica, professora e pesquisadora Bernadette Panek, o fato de o livro de artista poder ser manipulado e folheado pelas pessoas "retira a arte do âmbito de preciosidade, da aura, da contemplação e da fruição por restrito e privilegiado público e da exposição em vitrine" (PANEK, 2015, p.11), isto é, busca ultrapassar as barreiras artísticas institucionalizadas e trazer uma nova visão para o universo das artes.

O destino dos livros de artista é variado, sendo alguns de edição ilimitadas, não assinadas e não numeradas que são não apenas expostos em galerias como também vendidos em livrarias comuns, quebrando novamente a aura de preciosidade que a arte está suposta a carregar. Outros, exemplares únicos, podem ser desenvolvidos apenas como uma preocupação material, voltada para experimentações estéticas e conceituais.

Alguns autores brasileiros, famosos pela criação de livros de artista, são Paulo Bruscky, com *Tempo do livro* (1994) e *Economia Política* (1990), entre outros, Daniel Santiago, com *Volume Superior, Volume Inferior* (1990) em parceria com Bruscky, Hudinilson Jr, com *Poesia Foto Xerox* (1980) e Waltercio Caldas, com *Momento de Fronteira* (2000) (Foto 7). Cada um desses autores-artistas explora diferentes formas de ressignificar o espaço do livro comunicando, por meio dele, mensagens poderosas.

Em sua exposição para a Casa Daros em março de 2015, Waltercio Caldas defendeu a ideia de que tais livros-objetos trazem uma tridimensionalidade que permite trabalhar com uma ideia de tempo, sequência e experiência do usuário. Caldas afirma que esse tipo de livro surge como uma reflexão dele mesmo e que, por isso, todos são diferentes uns dos outros. São objetos maiores por dentro do que por fora, e que carregam consigo a capacidade de misturar arte e poesia.



Foto 7 – Livro *Momento de Fronteira*, de Waltercio Caldas Fonte: https://www.infoartsp.com.br/agenda/narrativas-em-processo-livros-de-artista-da-c/

#### 5.2 POR QUE O LIVRO DE ARTISTA?

A escolha do livro de artista como meio de transmissão da temática do projeto se deu por vários motivos. Primeiramente, existe uma grande semelhança entre a função que esse tipo de livro exerce e a Escola de Belas Artes da UFRJ, pois ambos se tratam de espaços físicos repletos de intervenções dotadas de significado advindas de um ou mais indivíduos. A segunda relação é que os dois estão inseridos na área das artes e acompanham o ritmo de sua evolução, buscando romper com atitudes e pensamentos retrógrados. Além disso, são compostos por diversas obras de arte que os tornam também obras de arte.

Ademais, estudar design em uma faculdade de índole artística causa grande influência no modo de pensar e agir do estudante, e o livro de artista permite essa mistura entre as áreas, pois o artista-autor é o responsável por todas as etapas de concepção e criação desse objeto, assim como o designer é de seus projetos.

#### 6. O PROJETO

#### **6.1 METODOLOGIA**

Nas primeiras etapas de elaboração do projeto, a ideia era bem diferente do resultado final. Inicialmente, a proposta era criar uma zine impressa, facilmente reprodutível, com conteúdo fotográfico e textual, contando um pouco sobre a história da Escola desde que surgiu como Academia Imperial das Belas Artes até os dias de hoje, porém, mantendo a temática da resistência e da reflexão do espaço sobre o aluno. Além disso, todo conteúdo seria impresso em risografia para preencher a zine com cores fortes e marcantes. Nessa versão do projeto, o foco gráfico seria a exploração tipográfica interagindo com as imagens e textos (foto 8).



Foto 8 – Moodboard inicial do projeto Fonte: autoria própria

Contudo, ao iniciar de fato as pesquisas sobre o tema, minhas concepções acerca do projeto tomaram diferentes rumos. Partindo dos princípios de *design* 

thinking, de Ellen Lupton (2012), sobre decomposição de etapas de um projeto, pude visualizar e organizar melhor as ideias para, dessa forma, adaptá-las de uma maneira que fizesse mais sentido para o trabalho como um todo. O primeiro passo foi identificar o problema que eu desejava solucionar por meio do meu projeto, que consistia basicamente em "de que forma posso transmitir a essência e o significado da EBA abordando seu espaço físico como instrumento de estudo?". Diante das mais variadas ideias, decidi fazer um mapa mental que reunisse aspectos marcantes da Escola (foto 9):

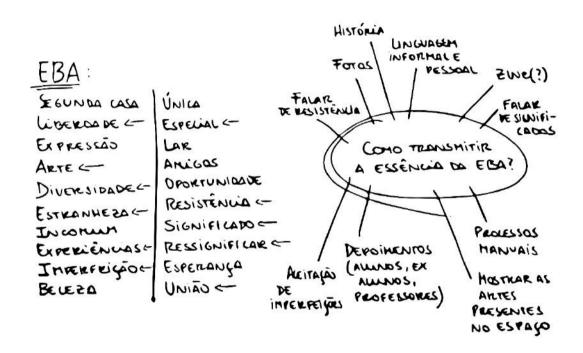


Foto 9 – Mapa mental do projeto Fonte: autoria própria

O segundo passo para dar continuidade ao projeto foi, a partir do mapa mental, selecionar as palavras-chave que o definem: *ressignificar, arte* e *resiliência*. Com a ideia definida, a etapa seguinte foi o estudo fotográfico do espaço da EBA (foto 10). Essa fase foi de extrema importância para observar e analisar texturas, cores, estruturas e aspectos únicos do local para, mais a diante, selecionar as que condissessem mais com a temática do projeto.



Foto 10 – Conjunto de fotos do estudo do espaço da EBA Fonte: autoria própria

Com base em todos os elementos que havia reunido até o momento, decidi me aprofundar nas pesquisas para buscar conceitos-base para enriquecer o projeto. Por meio da leitura dos textos sobre artefatos e seus processos de significação de Rafael Cardoso (item 2.1), a passagem da arte moderna para contemporânea de Arthur Danto (item 3.2) e a técnica do *kintsugi* e a aceitação do imperfeito, pude ter uma visão mais ampla da abordagem do projeto que gostaria de realizar.

Partindo do princípio de que os conceitos citados acima se conectam de forma que todos falam sobre o poder de transformar e ressignificar artefatos por meio de atos vindos do(s) usuário(s) que os manipulam, cheguei à conclusão de que faria mais sentido utilizar um meio transmissor de ideias que eu mesma pudesse manipular da forma que desejasse, e foi então que eu cheguei ao livro de artista (item 4) e pude produzir um novo moodboard (foto 11).



Foto 11 – Moodboard final do projeto Fonte: autoria própria

## 6.2 PROCESSO GRÁFICO

Com os conceitos e ideias devidamente definidos, dei sequência à parte gráfica do projeto. Começando pela seleção das fotografias mais marcantes e que representassem melhor a essência que eu queria transmitir da EBA, tratei uma a uma, de forma que a coloração formasse uma unidade visual (foto 12). A escolha dos tons amarelados se deu pela predominância da cor no espaço e pela sensação que passa de ser algo antigo e valioso.



Foto 12 – Algumas das fotos selecionadas e tratadas do projeto Fonte: autoria própria

O próximo passo para a execução do livro foi a definição do *naming*. Quando me deparei com a situação de que não tinha boas ideias para nomear um projeto tão significativo, fui em busca de inspirações nas fotos do espaço que havia tirado anteriormente. Uma das fotos se destacou: a frase "Escreva sobre esta obra de arte", localizada em uma parede repleta de grafites e um pedaço de algum objeto não identificado (foto 13). Essa imagem chamou minha atenção, pois me fez indagar

se o autor teve a mesma percepção que a minha, a de que a EBA se trata de uma verdadeira obra de arte. A partir desse pensamento, o nome do projeto estava definido.



Foto 13 – Parede original e, ao lado, *naming* definido do projeto Fonte: autoria própria

Para dar continuidade ao projeto, o próximo passo foi definir a paleta de cores (foto 14) que seria utilizada no livro e, posteriormente, suas dimensões. Em relação às cores, segui com a intenção de manter uma coloração que remetesse ao *vintage* e que respeitasse os tons amarelados das fotografias. Além disso, quis trazer a referência da técnica do *kintsugi* com a cor dourada, para se relacionar com o ouro como algo enriquecedor e valioso. Preto, branco e o bege do papel craft foram as outras cores escolhidas para compor o livro.

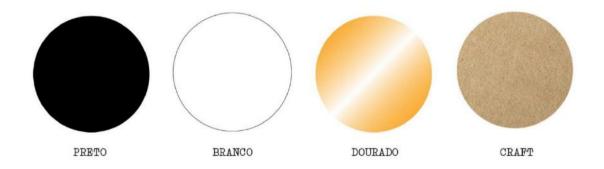


Foto 14 – Paleta de cores do livro Fonte: autoria própria

Sobre as dimensões (foto 15), optei por um tamanho em que uma página dupla coubesse em um papel A3 e que fosse suficientemente grande para que a visualização das imagens fosse boa e clara.

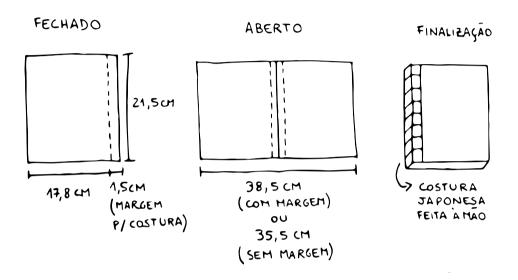


Foto 15 – Dimensões do livro Fonte: autoria própria

Tendo definido as fotos, o *naming*, a paleta de cores e as dimensões do livro, a etapa seguinte foi o planejamento de paginação (foto 16) para que, em seguida, eu pudesse dar início ao processo manual. É importante ressaltar que, para a escolha da ordem das páginas, houve uma intenção de criar uma espécie de narrativa, em que as fotografias iniciais são da parte externa da Escola, seguidas por fotos dos corredores, do ateliê de pintura, de detalhes de algumas outras salas e, por fim, o espaço externo novamente. Essa narrativa vem com a intenção de criar uma impressão de *tour* pelo ambiente.

# 1ª parte



Foto 16 – Planejamento de paginação Fonte: autoria própria

## 6.3 PROCESSO MANUAL

Partindo do princípio de que esse livro-objeto deveria ser significativo, íntimo e pessoal, todo o processo construtivo dele se deu a partir de técnicas manuais (foto 17), seja pelo recorte de fotos, colagens, costura e pintura sobre fotos ou pela

seleção de papéis texturizados, estêncil e desenho, entre outras. Além disso, todo conteúdo presente nele é de autoria própria, tanto as fotografias quanto os textos. Logo, pode-se dizer que houve realmente uma preocupação em transmitir o meu olhar de designer-artista sobre o tema abordado.



Foto 17 – Etapas do processo manual de construção do livro Fonte: autoria própria

#### 6.4 RESULTADO

Após passar por todas as etapas de concepção e elaboração do projeto, cheguei a um resultado bastante satisfatório, pois sinto que consegui realizar meu objetivo de transmitir a essência da EBA por meio do meu ponto de vista. As cores harmonizam, as fotografias captam aspectos interessantes e belos da Escola e os textos resumem bem a temática abordada.











Foto 18 - Resultado do processo manual de construção do livro Fonte: autoria própria

# 6.5 DIVULGAÇÃO

Em se tratando de um exemplar único, precisei pensar em formas de divulgar o projeto de modo que outras pessoas pudessem experienciá-lo. Para que fizesse jus ao tema e ao modo como escolhi tratá-lo, decidi inscrevê-lo, sempre que possível, em editais de exposições em galerias. Com isso, além de divulgar o projeto, outras pessoas poderiam ver um pouco da realidade do estudante da Escola de Belas Artes da UFRJ e as condições estruturais atuais dela, trazendo conhecimento do descuido e da falta de investimento que ela sofre. A discussão e reflexão desse tema é de extrema importância para disseminar a ideia de que a arte importa e merece ser valorizada e estimulada através da educação.

No caso da exposição, o foco seria nas fotografias autorais que tirei do espaço da EBA, acompanhadas de fragmentos de textos adesivados nas paredes e uma projeção exibindo um vídeo do livro de artista sendo folheado.

Com essa decisão em mente, tomei o espaço da pequena galeria, no Centro Cultural Light, para simular a possível exposição (fotos 19, 20, 21 e 22).



Foto 19 – Simulação da parede esquerda da pequena galeria, no Centro Cultural Light Fonte: autoria própria



Foto 20 – Simulação da projeção de vídeo na parede central da pequena galeria Fonte: autoria própria



Foto 21 – Simulação da parede direita da pequena galeria, no Centro Cultural Light Fonte: autoria própria



Foto 22 – Simulação da parede de entrada da pequena galeria, no Centro Cultural Light Fonte: autoria própria

### 7 CONCLUSÃO

Acredito que alcancei um resultado satisfatório com este projeto e que cumpri os objetivos desejados. Os textos que li e abordei nesta monografia foram de vital importância não apenas para me auxiliar com o desenvolvimento e realização dele, mas também para me fazer compreender a conexão entre o design, a arte e o ato de ressignificar.

Além disso, acho fundamental frisar que as questões trazidas são de suma importância para que parte da sociedade que desvaloriza a arte e a considera irrelevante tome conhecimento do estado atual da EBA e de como a arte tem o poder de transformar a degradação e o descuido em algo significativo e belo. Sintome grata por ter a oportunidade de dissertar sobre um assunto tão significativo como este e de tê-lo feito de modo que usufruísse dos meus conhecimentos como designer e também como artista.

Encerro esta dissertação ressaltando que o processo de desenvolvimento deste projeto me fez evoluir tanto profissionalmente quanto como pessoa. Acredito que o conceito, o propósito, o sistema colaborativo de envio de material, o formato e a diagramação do conteúdo tenham sido satisfatórios em cumprir a missão proposta.

## **REFERÊNCIAS**

ANDRAUS, Gazy. Publicações Independentes do Brasil: os Fanzines e Revistas Alternativas. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia.** São Paulo: Ghrebh, 2003.

BELLANI, Brenda. **O que são zines?** [S.I.], 2017. Disponível em: <a href="https://sobrelivrosetraducoes.com.br/o-que-sao-zines/">https://sobrelivrosetraducoes.com.br/o-que-sao-zines/</a>>. Acesso em: 29 set. 2019.

BORGES, Gabriela. **E aí, borá fazer um zine?** [S.I.], 2015. Disponível em: <a href="https://www.updateordie.com/2015/05/18/e-ai-bora-fazer-um-zine/">https://www.updateordie.com/2015/05/18/e-ai-bora-fazer-um-zine/</a>>. Acesso em: 29 set. 2019.

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

\_\_\_\_\_. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. **19&20.** Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <a href="http://www.dezenovevinte.net/ensino\_artistico/rc\_ebatecnico.htm">http://www.dezenovevinte.net/ensino\_artistico/rc\_ebatecnico.htm</a>. Acesso em: 15 out. 2019.

CRUZ, Lilia. **Zines, zines por todos os lados!** Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <a href="https://medium.com/cafeinazine/zines-zines-por-todos-os-lados-522636c7fed2">https://medium.com/cafeinazine/zines-zines-por-todos-os-lados-522636c7fed2</a>. Acesso em: 20 set. 2019.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

ESCOLA DE BELAS ARTES EBA/URFJ. **Institucional.** [2019?]. Disponível em: <a href="http://www.eba.ufrj.br/index.php/eba/institucional">http://www.eba.ufrj.br/index.php/eba/institucional</a>. Acesso em: 10 ago. 2019.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FIANCO, F. Após o fim da arte, de Arthur Danto. Revista História: Debates e Tendências, v. 12, n. 2, p. 377-382, 25 mar. 2013.

EL PAÍS. **Kintsugi:** a beleza das cicatrizes da vida. 2017. Disponível em: <a href="https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/01/eps/1512125016\_071172.html">https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/01/eps/1512125016\_071172.html</a>. Acesso em: 12 set. 2019.

HODGE, Susie. **Breve história da arte.** Tradução: Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Editora G. Gilli, 2017.

LUCENA, Felipe. **Uma Breve História da Escola de Belas Artes.** Diário do Rio.com, 2016. Disponível em: <a href="https://diariodorio.com/historia-da-escola-de-belas-artes/">https://diariodorio.com/historia-da-escola-de-belas-artes/</a>>. Acesso em: 12 de out. 2019.

LUPTON, Ellen. Intuição, ação, criação: Graphic design thinking. Tradução: Mariana Bandarra. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

MIZANZUK, Ivan; PORTUGAL, Daniel B.; BECCARI, Marcos. **Existe Design? Indagações filosóficas em três vozes.** Teresópolis: 2AB Editora, 2013.

NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. **A missão artística francesa.** Biblioteca Nacional Digital Brasil. [S.I.]. [2015?]. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/costumes/a-missao-artistica-francesa/">http://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/costumes/a-missao-artistica-francesa/</a>. Acesso em: 10 set. 2019.

PEREIRA, Sonia Gomes. **O novo Museu D. João VI**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

SANTINE, Celine. **Kintsugi: a arte japonesa de encontrar força na imperfeição.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. O livro expandido: no limiar entre o livro e o objeto. **Revista Digital Art&**, v. 7, n.11, out. 2009. Disponível em: <a href="http://www.revista.art.br/site-numero-11/trabalhos/49.htm#\_ftn1>">http://www.revista.art.br/site-numero-11/trabalhos/49.htm#\_ftn1></a>. Acesso em: 10 set. 2019.

PANEK, Bernadette. O livro como lugar - campo expandido do livro de artista. **PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFMG**. Curitiba, v. 2, n. 3, mai. 2015. Recuperado de:

<a href="http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette\_panek.pdf">http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette\_panek.pdf</a>. Acesso em: 10 set. 2019.

PROJETO ELISEU VISCONTI. **Primeiros tempos: 1866 – 1892.** [S.I.]. [2015?]. Disponível em: <a href="https://eliseuvisconti.com.br/primeiros-tempos-1866-1892/">https://eliseuvisconti.com.br/primeiros-tempos-1866-1892/</a>. Acesso em: 2 nov. 2019.

RIO DE JANEIRO AQUI. **Academia Real de Belas Artes e sua História no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, [S.I.]. Disponível em:

<a href="https://www.riodejaneiroaqui.com/portugues/academia-belas-artes.html">https://www.riodejaneiroaqui.com/portugues/academia-belas-artes.html</a>. Acesso em: 20 out. 2019.

STEFFEN, Katrin. **Made in Brasil: Waltercio Caldas**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em:

<a href="https://madeinbrasil.casadaros.net/?fbclid=lwAR3PjoVSt0bbvFaXCseOUrLiulPlfdsr">https://madeinbrasil.casadaros.net/?fbclid=lwAR3PjoVSt0bbvFaXCseOUrLiulPlfdsr</a> KEAAETuccYu9D\_ba2nKRR\_InpWg>. Acesso em 20 out. 2019.

WIKIPEDIA. Escola das Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. [S.I.], 2019. Disponível em:

<a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola\_de\_Belas\_Artes\_da\_Universidade\_Federal\_do\_Rio\_de\_Janeiro">https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola\_de\_Belas\_Artes\_da\_Universidade\_Federal\_do\_Rio\_de\_Janeiro</a>. Acesso em: 12 out. 2019.