

ENCONTROS E CONEXÕES EM
DESIGN DE INTERIORES
E AMBIENTES

VOLUME I

ORGANIZADORA

MARIA HERMINIA OLIVERA HERNÁNDEZ



ENCONTROS E CONEXÕES EM
DESIGN DE INTERIORES E
AMBIENTES

VOLUME I

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

ASSESSOR DO REITOR

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

APOIO

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA)

Escola de Belas Artes (EBA) da UFBA

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)

Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia (Fapesb)

Grupo de pesquisa Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais - (CNPq)

ENCONTROS E CONEXÕES EM
**DESIGN DE INTERIORES E
AMBIENTES**

VOLUME 1

ORGANIZADORA

MARIA HERMINIA OLIVERA HERNÁNDEZ

SALVADOR
EDUFBA
2020

2020, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

projeto gráfico Igor Almeida e Renata Voss Chagas

capa Renata Voss Chagas

diagramação Igor Almeida e Carolina Vilas Boas Garrido

revisão Cristovão Mascarenhas

normalização Sandra Batista

tratamento de imagens Carolina Vilas Boas Garrido

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

Encontros e conexões em design de interiores e ambientes / Maria Herminia Olivera

Hernández, organizadora. – Salvador : EDUFBA, 2020.

1 v. ; 220 p.

ISBN: 978-65-5630-032-0

1. Decoração de interiores - Brasil. 2. Design de interiores. 3. Arte. 4. Design.
5. Arquitetura. 6. Ensino - Prática I. Hernández, Maria Herminia Olivera.

CDD – 747

Elaborada por Jamilli Quaresma CRB-5: BA-001608/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

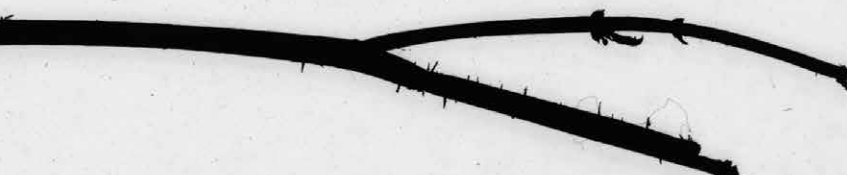


SUMÁRIO

- 7 APRESENTAÇÃO
- 13 ENSINO E PRÁTICA DO DESIGN DE INTERIORES
NO BRASIL: INFLUÊNCIAS NACIONAIS E INTERNACIONAIS
Victor Hugo Carvalho Santos
Maria Herminia Olivera Hernández
Emyle dos Santos Santos
- 41 CORES, FORMAS E REPRESENTAÇÕES: A DECORAÇÃO
SOTEROPOLITANA NA DÉCADA DE 1970
Yumara Souza Pessôa
- 69 MOBILIÁRIO NA BAHIA: ESTUDOS CLÁSSICOS E OUTRA
METODOLOGIA DE PESQUISA
Maria Helena Ochi Flexor
- 101 REFLEXÕES SOBRE A PREEXISTÊNCIA E O DESIGN
DE AMBIENTES
Maria Herminia Olivera Hernández
- 125 MOVIMENTO PENDULAR: UMA POSSÍVEL ABORDAGEM
METODOLÓGICA PARA PROJETOS EM DESIGN DE AMBIENTES
Victor Hugo Carvalho Santos
- 149 O *REDESIGN* DE UMA SALA DE ESPERA AMBULATORIAL
A PARTIR DE PESQUISA DE SATISFAÇÃO DOS USUÁRIOS
Emyle dos Santos Santos
- 181 DESIGN EMOCIONAL E O DESIGN DE INTERIORES NA
CONCEPÇÃO DE PROJETOS DE ILUMINAÇÃO RESIDENCIAIS
Larissa Braga de Melo Fadigas
- 215 SOBRE OS AUTORES



APRESENTAÇÃO



O desenvolvimento humano e sua construção contínua no tempo são processos que, desde sempre, envolveram a interação do indivíduo com os ambientes, seja de maneira direta ou indireta. Isso reforça a necessidade dos ambientes serem pensados e discutidos por todas as áreas do conhecimento com os quais o tema se articula, incluindo o design de interiores e ambientes, cuja vocação de interagir com o universo das pessoas e suas instâncias materiais e imateriais potencializa e/ou atribuem significado e valor a essas existências. Essas atribuições se dão através de processos que, além da sua conexão direta com as estruturas visíveis e funcionais, adentram em fatores, tais como os psicológicos e antropológicos, alinhados com o pensamento contemporâneo.

A Série *Encontros e conexões em design de interiores e ambientes*¹ – que possui nesta edição seu primeiro volume – tem como finalidade aproximar o diálogo entre docentes, pesquisadores e estudiosos em torno da temática, trazendo conteúdos variados e interdisciplinares, que envolvem ensino, teoria e prática em design de ambientes. São produções filiadas às suas conexões com áreas importantes, como arte, artes decorativas, design, arquitetura e patrimônio, e que buscam contribuir com o avanço da pesquisa no campo.

Uma das principais ferramentas desta coletânea é a produção do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Artes Visuais da Escola de

¹ Os termos geralmente encontrados em produções de textos e projetos são “design de interiores”, “design de ambientes” ou “decoreação”. Contudo, a presente Coleção optou pela nomenclatura “design de interiores e ambientes” seguindo a denominação disposta pela regulamentação da profissão. Ver: BRASIL. Lei nº 13.369, de 12 de dezembro de 2016. Dispõe sobre a garantia do exercício da profissão de designer de interiores e ambientes e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, n. 238, p. 1, Brasília, DF, 13 dez. 2016. Disponível em: <http://www.in.gov.br/autenticidade.html>. Acesso em: 3 fev. 2019.

Belas Artes (EBA), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em particular, aquela oriunda da Linha de Pesquisa Arte e Design: processos, teoria e história. Também foram consideradas produções dos grupos de pesquisa, vinculados ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), bem como de pesquisadores que se somam ao desafio de promover debates e reflexões no campo específico e suas transversalidades.

Assim, os sete textos disponibilizados nesta primeira publicação refletem não apenas a diversidade temática e de abordagens metodológicas que caracteriza os estudos em design de ambientes, mas também as diferentes possibilidades de abrangência que despertam nos leitores o interesse pelo conhecimento e pela realização de investigações no campo de uma profissão em constante complexificação, que se permite repensar seu ensino, propondo a reflexão teórica e não apenas a prática da sua atuação no mercado.

Numa visão de conjunto, constata-se o elo comum partilhado pelos textos aqui reunidos, estes que, por sua vez, informam aspectos que permitem a identificação de dois grandes grupos estruturadores: o primeiro perpassa pelo ensino, história e mobiliário; enquanto o seguinte contempla os processos criativos, incluindo metodologias e prática projetual em design de ambientes.


Do primeiro grupo, participam os estudos de Victor Hugo, Maria Herminia e Emyle Santos, que refletem a respeito das raízes e desenvolvimento da profissão no Brasil, permitindo conhecer sua constituição, estabelecendo relações de causa e permanências na contemporaneidade. Continuando a reflexão, Yumara Pessôa trata dos interiores residenciais soteropolitanos na década de 1970, analisando-os com base na relação entre os valores socioculturais (representações) e as suas configurações (cores e formas), o que possibilita a observação da pluralidade de soluções adotadas em Salvador, no período privilegiado pela pesquisa. Na sequência, Maria Helena Flexor aborda o mobiliário na Bahia e a metodologia criada para sua classificação nos anos de 1970. O estudo, de profunda pesquisa arquivística, levanta a tipologia de móveis, usos, tamanhos, ornamentações, materiais, mão de obra, entre outros aspectos, demonstrando o descompasso entre a classificação tradicional e aquela encontrada pela autora.

O segundo grupo de textos é representado pelos estudos de Maria Herminia, que lança mão da preexistência como um dos cenários cada vez mais presentes nos diversos contextos contemporâneos da prática projetual para o design de ambientes, levantando estudos referenciais sobre conceitos e categorias de intervenção que se colocam para o designer como um vasto território de conexões e interação com outras áreas do conhecimento. No capítulo seguinte, Victor Hugo apresenta uma possível abordagem metodológica, direcionada a projetos em design de ambientes, nomeada pelo autor como “método pendular”. Essa abordagem é apresentada como um facilitador do processo criativo, dispondo-se a gerar meios dialéticos e colaborativos na criação projetual. Em seguida, Emyle Santos realiza um estudo de caso que contempla uma intervenção de redesign em ambiente hospitalar, ancorada em pesquisa que integra as perspectivas dos usuários e o designer. Trata-se de um investimento teórico que aponta para a importância da interdisciplinariedade na participação do designer de ambientes no processo de humanização hospitalar, que, na atualidade, tem se voltado, cada vez mais, para a personalização dos espaços.

O presente volume é encerrado pelo texto de Larissa Fadigas, que concentra sua atenção na convergência entre o design emocional e o design de interiores em projetos de iluminação residenciais, através da aplicação de conceitos do design emocional, no intuito de conferir valores subjetivos e humanos às propostas. Sob essas análises, a autora apresenta três grupos de estratégias emocionais que servirão de referência para os projetos de iluminação de casas.

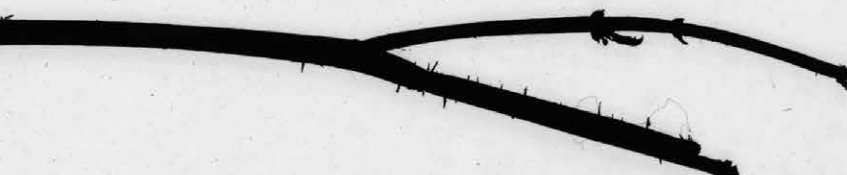
Por fim, o livro empreende o caminho de um dos principais desafios do design de interiores e ambientes na busca pela construção de uma produção científica consistente, regular e significativa, incentivando o aparecimento de publicações que contemplem sua prática, inovação e reflexão crítica.

Maria Herminia Olivera Hernández
Salvador, Bahia
maio de 2020



ENSINO E PRÁTICA
DO DESIGN DE
INTERIORES NO
BRASIL: INFLUÊNCIAS
NACIONAIS E
INTERNACIONAIS

VICTOR HUGO CARVALHO SANTOS
MARIA HERMINIA OLIVERA HERNÁNDEZ
EMYLE DOS SANTOS SANTOS



INTRODUÇÃO

O design de interiores no Brasil foi institucionalizado em 1959, a partir do Instituto de Artes Decorativas (IADÊ) e dos influxos da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), localizados em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente. Seu ensino e prática estiveram pautados – e encontra-se eco até a atualidade – na influência de diversas escolas e movimentos artísticos culturais nacionais e internacionais.

Embora citadas com certa regularidade, essas influências constituem um tema pouco estudado em profundidade, especialmente no que toca às relações de causa e consequência no ensino e na prática do design de interiores na pós-modernidade. E o desconhecimento desse processo tem dificultado, por vezes, o entendimento de diversas propostas contemporâneas que contemplam criações interdisciplinares, envolvendo áreas do conhecimento, a exemplo do design e da arte.

O que é denominado como “design de interiores”, neste texto, designa o “profissional que planeja e projeta espaços internos, visando ao conforto, à estética, à saúde e à segurança dos usuários, respeitadas as atribuições privativas de outras profissões regulamentadas em lei”. (BRASIL, [2016]) Esse termo é a nomenclatura usual do campo, tanto em cursos quanto em publicações. Todavia, pode ser identificado também como “decoração” e “design de ambientes”.

O objetivo deste estudo é refletir sobre as influências que diversas escolas e movimentos artísticos culturais nacionais e internacionais exerceram sobre o ensino e a prática do design de interiores no Brasil, verificando suas bases e permanências ao longo do tempo. Em termos

de fontes bibliográficas, o trabalho encontrou embasamento em Malta (2011), Dantas (2015), Viana (2015) e Santos (2016), autores que tratam de alguns aspectos das primeiras formações relacionadas a esse campo de ação no Brasil, bem como da influência de escolas internacionais nesse processo. Conhecimentos advindos do método histórico foram adotados principalmente para o entendimento dos contextos sociopolíticos e culturais nos quais as diversas escolas e movimentos artísticos se manifestaram.

HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DO DESIGN DE INTERIORES NO BRASIL

Considerando as pesquisas dos autores referenciais do presente estudo, foi realizada uma síntese (Figura 1) que articula duas linhas do tempo paralelas, sendo uma voltada para as influências internacionais e outra às nacionais. Essa síntese contempla inicialmente, na sua seção internacional, três autores relevantes para a construção do pensamento em torno do design. Sendo estes: Vasari, em sua obra *Vidas dos artistas*, publicada originalmente em 1550, pela proposta de separação das artes nas categorias mecânicas e liberais; Diderot e D'Alembert (1762-1722), no aprofundamento dos ofícios mecânicos, desempenhados no campo das artes decorativas; e Havard (1884), pela publicação do manual de decoração. Tais escritos são importados para o contexto nacional e influem na construção dos primeiros liceus de artes e ofícios, bem como forneceram substratos para popularização das tendências de decoração, através das revistas e jornais locais.

Ademais, a síntese é permeada pelos contextos e eventos históricos, de cunho econômico e político, que influenciaram diretamente na formação de instituições de ensino de arte e design. Internacionalmente indicadas a partir dos *Vkhutema* (1918) e nacionalmente através da Academia Imperial de Belas Artes (1827), visto que, poderiam ser indicadas como precursoras e continuadoras do que é a formação do design de interiores contemporâneo no Brasil.

Atribui-se o surgimento do design, enquanto campo de conhecimento e exercício prático, principalmente à modernidade europeia. No Brasil, tais ressonâncias se fortaleceram em virtude das influências econômicas do capitalismo e de princípios como o da “mais-valia”. Tornava-se necessária a formalização de um profissional que se dedicasse ao processo de projeção, otimizando a produção serializada e aumentando as margens de lucro. Sendo assim, o designer industrial seria peça-chave na criação e planejamento de objetos, que pudessem atender à vasta população de consumo.

No entanto, a cultura do design já possui precedentes anteriores à revolução industrial. Lucie-Smith (1984 apud CARDOSO, 2008, p. 21) escreve que “já eram utilizados na Antiguidade, por exemplo, técnicas básicas de produção em série, como a moldagem de cerâmicas e a fundição de metais, as quais permitem a produção mais ou menos padronizada em larga escala”. E, na Europa do século XV, a impressão com tipos móveis era considerada uma realidade que seguia os requerimentos ditados pelo modelo de processo produtivo mecanizado, sendo esses objetos “[...] fabricados em série por meios mecânicos com etapas distintas de projeto e execução e ainda numa perfeita padronização do produto final”. (CARDOSO, 2005, p. 17)

Do mesmo modo, o pensamento em torno do que seriam as práticas do design encontrou meio de propagação nas corporações de ofício e academias do século XVI, que, por sua vez, tiveram, nas organizações intelectuais e em escritos como o de Vasari, em 1550, a promulgação de uma cisão entre “artes mecânicas” e “artes liberais”. (VICENTE, 2011) Isso pode ser visto na Figura 1 como um marco no contexto internacional, capaz de repercutir sobre os processos de fazer os objetos – tal cisão pode ser entendida como o primeiro índice de design. Nessa perspectiva, o fazer artístico liberal poderia ser desenvolvido nas academias, sendo resignado, aos ofícios, o trabalho de execução de modelos preconcebidos. Tais ações acabaram por rebaixar os ofícios de artesãos, que, agora, pertenciam ao grupo das “artes menores”, uma vez que suas criações, por não partirem de uma projeção intelectualizada, poderiam ser exequíveis por qualquer mestre experiente, diminuindo, assim, seu custo de venda.

Assim sendo, os *disegnos* produzidos pelas artes liberais, compilados em uma construção histórica que imortalizava seus artistas, encontravam justificativa para um desenvolvimento profícuo, bem como adicionava valor às suas criações. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 102, grifo do autor),

Por se oferecer enquanto denominador comum das três ‘artes do desenho’, o *disegno* funcionava certamente como um critério possível de diferenciação em tais debates. Mas, antes disso, e de modo mais fundamental, ele serviu para *constituir a arte como uma prática nobre*, coerente, uma prática intelectual e ‘liberal’ – isto é, apta a liberar o espírito da matéria – e, finalmente, uma prática específica, ‘desinteressada’. A *Accademia del Disegno*, fundada em Florença, em 1563, segundo o modelo da academia literária dirigida por Benetto Varchi, pode ser considerada como obra exclusiva de Vasari.

Todavia, o *disegno* vasariano liberava a arte da representação sacra, filiando-a à burguesia intelectual e à monarquia. Enquanto essa operação era fortalecida no território europeu, no Brasil, eram executados objetos artesanais, seguindo os padrões estabelecidos pelas missões jesuíticas ou mesmo, posteriormente, vinculados à produção naval. Foi nesse momento que a linha do tempo internacional se entrecruzou com a nacional, pois a influência do pensamento vasariano repercutiu no Brasil, uma vez que, na transição do período colonial (1530-1822) para o regime imperial (1822-1889), foram estabelecidas, no Brasil, escolas de ofícios destinadas ao ensino das artes com uma visão mais próxima daquela do contexto europeu.

Segundo Viana (2015), a intenção política, por parte de D. João VI, era de implantar o ensino das ciências, belas artes e ofícios mecânicos e, dessa maneira, aderir às práticas do movimento de industrialização que ocorria na Europa. O projeto da Escola Real de 1816 para o ensino das Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, gerido pelo francês Joaquim Lebreton, chefe da missão, visava ao ensino de ambas vertentes artísticas, liberais e mecânicas. Em 1820, ocorreram mudanças quanto à sua denominação, a

[...] Escola Real é substituída por Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, com o intuito de seguir a organização da *Royal Academy of Arts*, de Londres, que se baseia na estrutura da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* francesa, fundada em 1648, por sua vez, seguindo o modelo italiano da *Accademia di San Lucca*, criada em 1577. Em 1824, Debret desenvolve um novo projeto para a Imperial Academia das *Bellas Artes* do Rio de Janeiro que é publicado em 1827, um ano após a abertura da instituição, e que rege a escola até os anos 1830. (VIANA, 2015, p. 81, grifo da autora)

Tal cultura de incorporação dos estilos e técnicas estrangeiras, advindas das transcursoes coloniais, é apenas vestígio de uma profusão acadêmica europeia. As ideias iluministas, financiadas pela burguesa, intensificaram o desenvolvimento das técnicas de publicidade a fim de reduzir os domínios das duas grandes ordens políticas existentes (monarquia e clericalismo). Esses processos ampliaram a produção da imprensa tipográfica, promovendo a reprodução de documentos referenciais para as áreas da arte, arquitetura e decoração. Dentre os documentos, estava a reconhecida *Encyclopédie* (1722), que perpetuou os conceitos distintivos entre artes mecânicas e liberais, classificados no livro *Vidas* (1550), de Giorgio Vasari.

O desenvolvimento do saber liberal fica, assim, destinado às academias brasileiras, moldadas nas tradições europeias, sendo os ofícios mecânicos, agora, direcionados ao Liceu de Artes e Ofícios. Neste, os estudantes recebiam, além da formação básica colegial, a formação técnica, composta por duas especialidades: fundição artística e marcenaria. Cabe destacar que o ofício da manipulação da madeira, bem desenvolvido pelos europeus, passou a caracterizar forte influência na formação desses estudantes. Ao longo dos anos, o Liceu fabricou peças de mobiliário como cadeiras, mesas, entre outras, que eram quase sempre uma réplica do que era produzido na Europa, utilizando manuais publicados, por exemplo, por Havard (1884) como base.

Com a proclamação da República em 1889, um novo projeto para a Academia Imperial de Belas Artes passou a ser desenvolvido pelos

professores Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, que também contou com a participação de egressos da mesma academia. Sob a gestão de Bernardelli, a Academia Real passou a se chamar Academia Nacional de Belas-Artes e a experimentar outras mudanças,

[...] no contexto curricular, com a reestruturação dos cursos e a criação da categoria de 'aluno livre'; nos setores administrativos e consultivos, com a criação do Conselho Superior de Belas Artes (CSBA); e, no contexto físico, com a transferência da ENBA para o novo edifício na recém-inaugurada Avenida Central (atual Avenida Rio Branco). (VIANA, 2015, p. 116)

Assim, paulatinamente, o design no Brasil foi se constituindo baseado nos moldes internacionais, especialmente na estrutura curricular, importada de escolas inglesas, alemãs e norte-americanas, e que encontrava importante complemento nas experiências dos artistas brasileiros que faziam residência artística na Europa. Os que retornavam da França, por exemplo, traziam consigo estilos e procedimentos que eram incorporados ao ensino e à produção nas belas artes e artes decorativas. De modo semelhante, as academias e ofícios mecânicos faziam uso dos tratados e manuais que eram importados, construídos sob uma linguagem própria, ficando entre “belas-artes” e “artes aplicadas”, considerando uma multiplicidade de assuntos. Temas como funcionalidade e composição dos espaços, propriedade dos materiais e ornamentação decorativa eram distribuídos pelas páginas desses escritos, que se direcionavam aos mestres artesãos.

Posteriormente, esse conteúdo também foi desenvolvido pelas publicações de revistas e jornais, voltados para assuntos do cotidiano e do habitar, como *A Estação: jornal ilustrado para a família*. Assim, cada vez mais, as casas brasileiras enxergavam, através da decoração, o progresso e a imagem simbólica do bom gosto, etiqueta e salubridade. A domesticidade e as vantagens intimistas do conviver são também estimuladas pela criação de cômodos, outrora apenas de passagem, compostos por móveis que proporcionam conforto e incentivam a permanência, favorecendo um ambiente onde a família, segundo Malta (2011), pudesse desenvolver as

construções de identidade pessoal e cultural, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX.

Na Europa, esse processo já ocorria intensamente, facilitando um fértil período para avanços na área do design. Suas manifestações mais efetivas ocorreram na virada para os setecentos, quando se teve o registro sobre “[...] objetos e espaços comuns que se tornaram extraordinários repentinamente porque ganharam novas formas e projetos radicalmente diferentes”. (DEJEAN, 2012, p. 10) As mudanças culturais acompanhavam o desenvolvimento industrial, que incorporava comodidade às residências, modificando o estilo de vida de seus habitantes. Um exemplo interessante são os avanços tecnológicos de infraestrutura, como a oferta da água encanada e luz elétrica, que remodelaram a dimensão e a configuração dos espaços, bem como seus usos e equipamentos.

Marcos históricos, como o da Primeira Exposição Universal – *The Great Exhibition of the Works of the Industry of All Nation* – no Palácio de Cristal em 1850, na cidade de Londres, demonstram a visibilidade e importância que a indústria passou a ter nos diversos contextos culturais. No entanto,

[...] contrariamente, o design como filho da Revolução Industrial, não nasce da indústria. Mas, sim, da sua associação, ele constitui fruto do fim de uma rejeição. Arquitetos, artistas e artesãos ultrapassam a recusa da produção industrial e decidem assumir. Quando arquitetos, artistas e artesãos assumem a indústria eles inventam o design (VIAL, 2010, p. 17). Assim, o design tem invenção quase utópica, do entrelaçar de dois mundos que, até então, e desde o Renascimento, atuavam isoladamente. No século XIX, a produção industrial ambiciona ganhar os contornos e as formas do mundo dos artistas. (QUEIROZ, 2016, p. 102)

Nesse caminho, desencadeavam-se as propostas modernistas, diretamente conectadas aos acontecimentos sociais e econômicos do período, principalmente da Primeira Guerra Mundial. As expressões nos

campos das artes buscavam trazer novos conceitos que romperiam com o tradicionalismo até aprofundado nas artes decorativas. Destarte, “[...] abriram mão de qualquer reprodução da natureza e da produção de uma realidade ilusória – palavra com a qual queria se dizer uma realidade enganosa. A arte queria se tornar ‘feia’, renunciando à eufonia e à beleza cromática do impressionismo” (SCHNEIDER, 2010, p. 56), visão que se reflete dentro da Werkbund e da Bauhaus.

Ao contrário do que ocorria no Brasil e da disseminação de uma tradição renascentista e iluminista do século XVIII e XIX, a Bauhaus, administrada por Gropius de 1919 a 1928, foi desenvolvida “[...] no sentido de restabelecer o contato entre o mundo da arte e o mundo da produção, de formar uma classe de artífices idealizadores de formas, de basear o trabalho artístico no princípio da cooperação”. (ARGAN, 2005, p. 29) O movimento acompanha a antítese que os campos de criação vinham enfrentando e que, até então, não havia sido discutida: o contraste entre o artesanato, artes liberais e produção industrial.

O ponto nodal sugerido pela escola para essa comunicação seria a arte, uma vez que esta “[...] poderá concorrer para eliminar essas contradições se souber apropriar-se dos meios da indústria e passar, também ela, da fase histórica do artesanato para a fase industrial”. (ARGAN, 2005, p. 34) Assim, a Bauhaus buscou justamente elevar a importância dos ofícios mecânicos. A síntese desse pensamento é que a única diferença entre a produção artesanal, artística e a industrial se daria em escala e em quantidade, portanto, os artífices deveriam ter uma formação que passasse do domínio da ferramenta e da máquina através da formação artística proposta pela escola.

A Bauhaus não se tratava, segundo relato de seus diretores, de uma escola que adotava um estilo, já que este poderia gerar, no estudante, bloqueios criativos, devendo, portanto, o corpo docente ficar atento às cópias historicistas, tentando permanecer o mais neutro possível na inventividade de seus alunos. Para Whitford, a metodologia e a pedagogia da Bauhaus diferenciavam-se das outras escolas de design, pois a ênfase era no aluno, em suas emoções, intelecto e individualidade. (BAUHAUS..., 2012) Isso se dava graças a uma abordagem inicial diferente, pois, ao

invés do contato com a história da arte, arquitetura e métodos preestabelecidos, o estudante era inicialmente direcionado ao abstracionismo total, sendo apresentado, através das oficinas, aos materiais, suas propriedades, texturas e cores, para que, diante desse conhecimento, pudesse desenvolver sua própria linguagem.

É interessante ressaltar a aproximação, nesse período, das belas-artes e das artes aplicadas com a Escola da Bauhaus, que propõe esta união entre artes e ofícios. Essa vinculação foi:

[...] entendida a partir desses dois fundamentos: o conceito de cultura de massa e a avaliação positiva da tecnologia por parte dos movimentos artísticos. Esses fundamentos favoreceram o estabelecimento de um relacionamento sóbrio entre a arte e a criação de objetos de uso cotidiano. (SCHNEIDER, 2010, p. 57)

Porém, a Bauhaus teve diversas fases e diretores que acabaram por modificar alguns princípios da formação. Quando, por exemplo, a escola se deslocou para Dessau e Laszlo Maholy-Nagy assumiu a direção do vestibular, a Bauhaus, segundo Schneider (2010), passou a se referenciar nas bases do funcionalismo, através das formas reduzidas a elementos geométricos que poderiam ser facilmente reproduzidas industrialmente.

Essa formação funcionalista ganhou ainda mais força a partir da demissão de Gropius, em 1928, e da admissão do suíço Hannes Meyer, que preconizou o “funcionalismo social”, afastando decisivamente a formação das orientações artísticas em função de uma padronização que buscava atender às necessidades básicas sociais através da produção industrial. Anos mais tarde, a diretoria passou a ser exercida por Mies van der Rohe, que coordenou a escola sob uma visão “despolitizada”, afastando-se das questões funcionais estimuladas pelos princípios sociopolíticos e socioculturais. Trata-se de um período que não durou muito, sendo dissolvido, de acordo com Schneider (2010), pelos nazistas em 1933.

É relevante destacar que tais propostas sociais, desenvolvidas sob a direção de Hannes Meyer na Bauhaus, também foram vivenciadas na

Alemanha a partir de 1918, decorrentes das reverberações políticas e sociais, provenientes da Revolução Russa de 1917. Iniciados como Ateliês Livres, os *Svomas* viam no design um potente recurso para a transformação social, distanciando-se, assim, das ideias tradicionais das academias imperiais de arte. Seu progresso pedagógico resultou na ampliação de seu campo de ensino, evoluindo, em 1920, para o nível universitário, denominado, agora, como *Vkhutemas* (Ateliês Superiores de Arte e Técnica). Sua produção intelectual se difundiu entre 1924 e 1925, quando foram publicadas em revistas e jornais,

[...] o Álbum da Vida Cotidiana, um manual ilustrado para confecção doméstica de vestuário, mobiliário, brinquedos e até cenários teatrais. Essa publicação faz parte de um esforço para reeducação da população em prol da produção coletiva de bens de consumo. Muitos dos projetos publicados foram desenhados tanto na Faculdade de Madeira e Metal como na Faculdade Têxtil do *Vkhutemas* nesse período. A comunicação entre as escolas *Vkhutemas* e Bauhaus apresenta características únicas para as turmas que trabalhavam mobiliário e interiores, com exposição de projetos de diplomação e cursos especiais oferecidos para alunos visitantes, numa troca intensa de ideias e intenções. Entre os anos de 1928 e 1929, com a Bauhaus sob direção de Hannes Meyer e a intensificação de suas parcerias para a criação e produção de projetos de cunho social, muito do que foi projetado por alunos soviéticos, na primeira metade dos anos 1920, foi absorvido como referencial na escola alemã. (LIMA; JALLAGEAS, 2018, p. 29)

Segundo Lima e Jallageas (2018), tais revoluções sociais e pedagógicas não alteravam diretamente as produções artísticas vigentes diretamente. Contudo, suas iniciativas promoviam fenestrações no sólido território dominante do sistema das artes, proveniente dos ideais renascentistas, que associavam os processos criativos artísticos à burguesia. Infelizmente,

Tão relevante quanto a criação dessa universidade é a sua invisibilidade para o mundo ocidental e, inclusive, para a Rússia contemporânea. Esse desaparecimento da memória coletiva, da história da arte russa e soviética e dos cânones de ensino nas universidades ocidentais foi, em parte, resultado do violento regime que se instalou na União Soviética com a ascensão de Stálin e suas noções de arte como parte da estratégia totalitária. A universidade foi abruptamente fechada em 1930, e todo e qualquer registro histórico das ações desenvolvidas dos Svomas e do Vkhutemas foi anulado, disperso e, em alguns casos, destruído. (LIMA; JALLAGEAS, 2018, p. 11)

Como se percebe, além da Bauhaus, outras escolas com princípios sociais e estruturas pedagógicas semelhantes foram fechadas, o que trouxe como consequência a migração de parte do seu corpo docente para escolas americanas, como a Escola de Chicago e *Black Mountain College*.

Os ideais sociais dessas escolas só exerceram influência no Brasil por volta da década de 1960, através de iniciativas como a promovida pela arquiteta Lina Bo Bardi, na criação do Museu de Arte Popular em Salvador – atual Museu de Arte Moderna (MAM) – e do Instituto de Arte Contemporânea, que funcionava no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Sobre este último, Leon (2014, p. 31) comenta:

O Instituto de Arte Contemporânea é uma iniciativa do ‘Museu de Arte’ de São Paulo. Tem por objetivo incrementar o estudo e as pesquisas no terreno das artes aplicadas. Adota uma orientação nitidamente contemporânea. Procura orientar a produção industrial, a fim de que os objetos de uso comum e de alcance coletivo atinjam um nível estético elevado e em coerência com a época atual. Assim, o Instituto está convencido de contribuir, através das artes aplicadas, para a formação de uma consciência clara da fundação social da arte.

Essas iniciativas, que tiveram eco nas Oficinas de Criatividade do Serviço Social do Comércio (Sesc) Pompeia, São Paulo,¹ em 1982, também foram coordenadas por Lina Bo Bardi. A influência pedagógica alemã ocorreu ainda através de outras instituições de ensino, tal qual no IADÊ, fundada pelo italiano Italo Biachi em 1959, que incorporou influências provenientes dos processos metodológicos de ensino da Bauhaus, principalmente os iniciados por Walter Gropius em sua gestão (1919-1928). Entre esses processos, destacam-se as práticas dos ateliers, que possuíam um caráter pragmático, orgânico e adaptativo, que estimulava os estudantes na construção de uma linguagem pessoal. Os exercícios desenvolvidos nos laboratórios colocavam os alunos em contato com as propriedades dos materiais e os aspectos da construção formal, além de propor diálogos entre indústria e arte, diminuindo a distância entre os seus processos.

De tal forma, o IADÊ buscou incorporar essa experimentação pragmática da Bauhaus, a partir dos convênios com empresas – como a marcenaria Pentágono² –, que possibilitavam aos seus alunos um contato direto com a fabricação das peças que iriam compor os ambientes interiores. Nesse viés, os estudantes desenvolviam uma linguagem projetual que incluía desde a escolha de materiais para peças do mobiliário e sua fabricação até sua integração com os interiores projetados.

Além disso, seu corpo docente contava com diversos profissionais renomados, de diferentes áreas, como os arquitetos Ruy Ohtake, Ricardo Ohtake, Haron Cohen e Sami Bussabi, a cineasta Tizuka Yamazaki e os artistas plásticos Marcelo Nietzsche, Guto Lacaz e Sérgio Ferro, demonstrando a interdisciplinaridade do curso, que, assim, se aproximava do movimento estimulado pela Bauhaus. Quando o IADÊ abriu suas portas em 1959 na maior capital do Brasil, São Paulo, sob a gestão do italiano Italo Bianchi (1959-1964),

¹ Anos depois, seria em 2018, realizada uma exposição intitulada *Vkhutemas: O Futuro em Construção 1918-2018*, com acervo proveniente da produção dessa escola russa.

² Segundo Fink, em entrevista realizada em 2005 com Maria Isabel de Souza Fraco, uma das professoras do IADÊ, a marca da escola, criada por Ítalo Biachi, consistiu na junção de uma mão espalmada e um pentágono. É dessa criação que se retira o nome da marcenaria sócia à instituição, responsável pela fabricação do mobiliário, projetado pelos alunos.

[...] muita gente ainda não entendia a decoração como a organização do espaço, como arquitetura de interiores. Ele pensou em uma escola que desse ao aluno não apenas uma formação técnica, mas também um embasamento cultural. Criou o curso nos moldes do que foi a Bauhaus e o sucesso foi imediato. (FRANCO, [20--] apud DANTAS, 2015, p. 182)

Nesse sentido, a primeira escola a ensinar o design de interiores enquanto área de conhecimento científico inaugurou seu curriculum com uma grade alinhada aos princípios da Bauhaus, principalmente os provenientes da gestão de Walter Gropius (1919-1928). Tais aproximações ficaram evidentes tanto pelas práticas pedagógicas adotadas, onde, num primeiro momento, prezava por aspectos do ensino formal, quanto pelas experimentações práticas dos ateliers.

A forte influência funcionalista modernista no contexto do design foi criada e reforçada pelo cenário moderno no Brasil e também por instituições como a ESDI, que foi inaugurada no Rio de Janeiro em 1962, sob os princípios da Escola Superior da forma de Ulm, contando, inclusive, com docentes oriundos desta, como Alexandre Wollner e Carl Heinz. Assim, novas disciplinas, como a cibernética, matemática, engenharia, dentre outras, começam a contribuir com o design a partir de perspectivas mais sistemáticas e racionalistas, e a ESDI, apesar de não possuir um curso específico voltado para o design de interiores, começou a assumir um importante papel na construção de sentido do que é e para que serve o design, sentido este totalmente conectado a uma necessidade de desenvolvimento e potencialização industrial.

Infelizmente, o IADÊ não se sustentou por muito tempo, principalmente pela tentativa de regularização do curso junto ao Ministério da Educação (MEC), que proibiu a formação de uma graduação com o nome de “Arquitetura de Interiores”, entendendo que esta se aproximava muito da grade curricular oferecida na época pelo curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), segundo Machado (2005), professor do IADÊ neste período.

Nesse embate, o IADÊ tentou permanecer enquanto escola técnica, como meio de sobrevivência, porém, em decorrência da situação econômica do país, o curso acabou fechando suas portas. Em seu lugar, foi aberta uma escola de ensino médio profissionalizante, iniciativa que favoreceu a abertura de cursos de formação em design de interiores de nível técnico e superiores tecnológicos, duas modalidades que, ainda hoje, possuem predominância, representando cerca de 90,7% do total de cursos de design de interiores oferecidos no Brasil. (BRASIL, 2019)

Apesar de sua breve existência (1959-1964), o IADÊ fomentou diversas iniciativas importantes para o design de interiores no Brasil, a exemplo da criação da ABD, uma entidade que congrega e representa a classe e tem como objetivo:

[...] a defesa dos interesses dos Designers de Interiores em todo o Território Nacional no tocante ao exercício profissional, social e juridicamente, inclusive, visando a auto regulação, a formação acadêmica e/ou técnica, assim como a educação complementar e/ou continuada. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DESIGNERS DE INTERIORES, 2017, p. 1)

Uma conquista importante, fruto da atuação da ABD, foi a regulamentação judicial da profissão, com recente aprovação de regimento, que reconhece o designer de interiores como:

O profissional que atua numa atividade criativa e de carácter multidisciplinar dedicada ao planejamento da ocupação e do uso de espaços construídos ou não, de uso residencial empresarial, institucional, misto ou efêmero, tendo o usuário como foco de projeto e considerando os aspectos funcionais estéticos e simbólicos do contexto socioeconômico e cultural em que atua, de modo a resultar em ambientes confortáveis e eficientes às demandas instituídas, contribuindo para o bem-estar e a qualidade de vida dos seus usuários. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DESIGNERS DE INTERIORES, 2017, p. 2)

Observando esse breve panorama, pode-se afirmar que o IADÊ gestou e instrumentalizou o surgimento do design de interiores no Brasil, fecundado pelas instituições internacionais e alicerçado pelo contexto brasileiro, este último limitado pela ditadura militar e pela difícil situação econômica da década de 1960, período em que a ESDI apresentou uma proposta de design voltada para a indústria, visando atender às demandas do capitalismo, o que resultou em certa exclusão da subjetividade tida como parte do processo de criação.

A última década tem sido fundamental na consolidação e surgimento de cursos de graduação e de pós-graduação, cujos resultados se fazem visíveis na quantidade e qualidade das pesquisas produzidas, apontando, assim, para o fortalecimento e maturidade do campo. Verifica-se tal crescimento a partir dos dados quantitativos das indexações virtuais realizadas com essa temática (Figura 2).

No que se refere às publicações impressas, percebe-se uma resposta menos significativa, atribuída provavelmente à temporalidade e ao custo exigido para a produção de impressão. Outra hipótese é que esse tipo de publicação pode não ser um tema economicamente atrativo às editoras.

Nas principais livrarias e bibliotecas de Salvador (quarta maior cidade do Brasil), as publicações dessa modalidade, comumente, estão agrupadas com livros de artes em geral, de arquitetura ou dispostas na sessão de lazer e cultura. Quando existe uma sessão dedicada ao design de interiores, o que é muito raro, os volumes são poucos e restritos ao tema da funcionalidade, que vem sempre ilustrado a partir de manuais e outras publicações técnicas, sendo deixadas de lado as questões conceituais de projeto, metodologias etc.

Outra vertente encontrada são as publicações em inglês, muitas dessas ainda na modalidade de manual ou catálogo de soluções de projeto, com pouco aprofundamento teórico ou discussão conceitual e metodológica. Aparecem também aquelas publicações traduzidas para o português, porém, abordando o design de interiores pela perspectiva internacional. Estes, apesar de trazerem muitas contribuições para as discussões do campo de atuação, ainda não são capazes de ilustrar as problemáticas nacionais, como as limitações da atuação do profissional; suas atribuições

legais; questões éticas e sociais; diferentes modalidades de atuação do designer de interiores; as diferenças geográficas e culturais e suas influências sobre materiais; entre outras temáticas.

Nessa modalidade de publicações traduzidas, as advindas da Editora Gustavo Gili possuem significativa disseminação e até mesmo predomínio, a seguir (Quadro 1) as publicações disponíveis pela editora, em 2020, utilizando como busca a palavra-chave “design de interiores”.

Quadro 1 – Publicações disponíveis pela Editora Gustavo Gili em 2020, utilizando a palavra-chave “design de interiores”

LISTA DE TÍTULOS
BOOTH, Sam; PLUNKETT, Drew. <i>Mobiliário para o Design de Interiores</i> . Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
BROWN, Rachael; FARRELLY, Lorraine. <i>Materiais no Design de Interiores</i> . Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
GIBBS, Jenny. <i>Design de Interiores: guia útil para estudantes e profissionais</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
GRIMLEY, Chris; LOVE, Mimi. <i>Cor, espaço e estilo: todos os detalhes que os designers de interiores precisam saber, mas que nunca conseguem encontrar</i> . São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2017.
HIGGINS, Ian. <i>Planejar Espaços para o Design de Interiores</i> . Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
INNES, Malcolm. <i>Iluminação no Design de Interiores</i> . Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
MORGAN, Tony. <i>Visual merchandising: vitrinas e interiores comerciais</i> . 2 ed. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2017.
MOXON, Siân. <i>Sustentabilidade no Design de Interiores</i> . Tradução de Denise de Alcântara Pereira. Amador: Gustavo Gili, SL, 2012.
PANERO, Julius e ZELNIK, Martin. <i>Las dimensiones humanas en los espacios interiores</i> . Estandares antropométricos. México: Gustavo Gili, 1989.
TRAVIS Stephanie. <i>Sketching para arquitetura e design de interiores: do móvel ao edifício</i> . Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2016.

Fonte: elaborado pelos autores com base em Gustavo Gili (c2017).

Observa-se também esse cenário como um importante indício de avanço, pois, observando as publicações de 1990 até agora, percebe-se como estas têm crescido em número de publicações voltadas para os temas inerentes ao design de interiores. Nas primeiras publicações, é notória a autoria de muitos profissionais de outras áreas afins. Atualmente, já são encontradas publicações com autoria de profissionais de design de interiores, sendo registrado também o aumento da qualidade das publicações, com temas contemporâneos e abordagens acadêmicas.

Além disso, pela rápida tiragem, encontra-se um número significativo de revistas não científicas, que são carregadas de tendências e dicas para que se alcance uma estética ideal. Constatamos, assim, que, infelizmente, ainda existe pouca literatura impressa e de fácil acesso a estudantes e profissionais, que vise problematizar e refletir sobre a prática do designer de interiores, o que reforça a ideia equivocada de que o design estaria ligado à superficialidade e teria vínculo limitado com a academia.

INFLUÊNCIAS NO ENSINO DO DESIGN DE INTERIORES NO SÉCULO XXI

As influências mais fortes do ensino do design de interiores vieram do IADÊ, onde se observa forte reverberação até hoje, um ensino voltado para a prática profissional, porém, com pouco foco sobre a pesquisa. Para Cardoso (2013), o ensino do design em nível superior no Brasil surgiu mais com um cunho ideológico do que com cunho pedagógico. Logo, estava mais atento à consagração de um estilo e um movimento do que às circunstâncias de vida econômica, social e cultural do país. Assim, o autor esclarece que a geração fundadora de professores não possuía experiência didática nem prática profissional, fora raras exceções. De maneira semelhante, entende-se que tal tendência de ensino voltado para a prática acontece também no ensino do design de interiores.

Nos dias atuais, nota-se a tendência de pesquisa acadêmica em design e design de interiores, sobretudo, quando se observa a distribuição

dos programas de pós-graduação, apenas 10 unidades federativas possuem pós-graduação no formato *stricto sensu*. Dentre esses, 56% são mestrados, 33% são doutorados e 11% são mestrados profissionalizantes. A distribuição dos cursos é de 41% na região Sudeste, 37% na região Sul, 18% na região Nordeste e 4% na região Centro-Oeste. O estado brasileiro com maior número de programas é São Paulo, possuindo três de doutorados e três de mestrados. Observa-se que existem apenas três mestrados profissionalizantes no país, localizados em Pernambuco, Rio Grande do Norte e em Santa Catarina. (CENTRO BRASIL DESIGN, 2014)

Houve um atraso em relação à implementação de um programa de pós-graduação em Design no Brasil, que apenas ocorreu 32 anos depois da criação do primeiro curso de graduação em Design. Nesse intervalo de tempo, os profissionais recorreram a outros cursos de pós-graduação em áreas do conhecimento afins que pudessem atender a essa demanda. (CENTRO BRASIL DESIGN, 2014) Desse modo, muitas das pesquisas desenvolvidas no campo do design de interiores não se encontram vinculadas a programas de pós-graduação de Design.

Entende-se que esse aumento da quantidade de cursos de Design, sobretudo, dos cursos de Design de interiores, significa um avanço para a profissão, expandindo sua visibilidade e reconhecendo a importância da formação acadêmica para a atuação profissional. Para Cardoso (2013), a pulverização desses cursos em várias regiões do país, a diversificação dos tipos de design e a implantação de cursos de pós-graduações na área sinalizam conquistas muito significativas nesse campo de ensino, ao mesmo tempo em que apontam para um maior amadurecimento do ensino do design no Brasil. Outro aspecto da formação distribuída pelas regiões do país é a possibilidade de proporcionar a formação de profissionais mais aptos a conhecer as especificidades de mercado de sua região.

A disseminação do ensino do design proporciona a segmentação do ensino e a descoberta de novas possibilidades e vertentes. Além de fomentar a necessidade de continuidade dos estudos e o processo reflexivo que são gerados através dos cursos de pós-graduação. Cardoso (2013) coloca um desafio futuro para a área de design como um todo, que é superar o anti-intelectualismo que mantém o design como uma área de menor

credibilidade acadêmica, sem perder suas características específicas, integrando projeto e pesquisa.

Como colocado por Cardoso (2013), se faz necessário, como um dos principais desafios do campo do design, estabelecer uma tradição científica e o fomento a publicações consistentes, no que diz respeito à prática, à inovação e ao pensamento crítico sobre o pensar em design. Porém, uma situação que se perpetua ainda hoje é a não consideração do design de interiores em grande parte das publicações acerca do grande campo do design, o que, de certo modo, deixa o design de interiores de fora dos estudos, não sendo considerado como umas das ramificações do design, associando-o muitas vezes, apenas ao campo da arquitetura. A maior parte das publicações sobre história, teoria e crítica do design no Brasil acaba pontuando apenas a perspectiva do design gráfico ou de produto. Assim, pesquisas no campo do design de interiores constituem um desafio ainda mais urgente.

Vale ressaltar que o design de interiores no Brasil é uma profissão jovem e em constante expansão, portanto, se encontra em processo de construção de uma tradição acadêmica, repensando o ensino e se colocando frente a questões complexas da sua profissão, propondo discussões e embates teóricos. Isso explica a existência de lacunas nas pesquisas acadêmicas.

Nesse sentido, importa também valorizar o pensamento e o processo reflexivo em design de interiores e não apenas a sua prática atuante no mercado, visando, através dessa valorização, avançar ainda mais em nível acadêmico, com pesquisa e publicações na área, que destaquem o ponto de vista desse profissional sobre o cenário contemporâneo. É necessário ainda prever a reformulação das matrizes curriculares dos cursos de graduação, para que essas se mantenham alinhadas com as novas demandas, contemplando disciplinas de gestão de projetos, sustentabilidade etc., além de buscar chegar a um consenso sobre o nome que o curso deve adotar nacionalmente, conferindo um caráter de unidade maior.

Apesar da crescente atuação em projetos de design de interiores, é perceptível a necessidade de representatividade profissional, pois os que se destacam como referência nesse campo, em geral, pertencem a dois grupos

ou são profissionais formados em outras áreas e atuam, há muito tempo, em design de interiores, tendo seu fazer profissional validado por sua larga experiência. Existem ainda aqueles profissionais que possuem alguma produção ligada ao mobiliário, área que possui uma aproximação com o design de interiores, mas não o representa em sua totalidade. Contudo, há de se considerar que a profissão ainda está em ascensão no Brasil, o que possivelmente ainda não possibilitou o afastamento necessário para a reflexão sobre os ícones com produção mais representativa nesse campo do saber.

Além disso, nota-se que, em paralelo, outras iniciativas ganham espaço e visibilidade. Movimentos como os propostos por Hernández e demais autores (2019), dentre outros, registram uma busca constante por uma atualização do design de interiores. O estímulo a diálogos transdisciplinares, à reflexão crítica da história, bem como às próprias experimentações acadêmicas parecem ser alguns dos caminhos possíveis para a mudança desse prejulgamento em relação ao design de interiores.

CONCLUSÃO

Confirma-se a importância do legado e espraiamento dessas escolas para a inauguração e o desenvolvimento do ensino do design e do design de interiores no Brasil. Ao se investigar um assunto como o tratado no texto, considera-se que seus resultados podem levar a reflexões mais alargadas acerca da produção científica em design de interiores, incentivando a pesquisa e repercutindo em conteúdos aplicados nos componentes curriculares dos cursos.

Entende-se que o desenvolvimento de trabalhos destinados à reflexão dos temas no âmbito do design de interiores contribui, de modo geral, para uma maior visibilidade da profissão e para a inserção do seu ponto de vista acerca de diversos temas, que, embora já tenham sido discutidos em outras ocasiões, falta pontuar a perspectiva do designer de interiores. Essas iniciativas concorrem, cada vez mais, para o avanço em nível acadêmico, com pesquisa e publicações na área.

Compreende-se que esse é um caminho árduo devido à história do surgimento do ofício, das áreas que são transversais a este e das dificuldades enfrentadas na estruturação dos cursos de graduação e pós-graduação. No entanto, todos esses fatores, ao mesmo tempo em que se mostram obstáculos, favorecem o florescimento de uma área complexa que tem muito a contribuir, tanto na abordagem teórica quanto na prática. Cabe ao designer de interiores, cada vez mais, se estabelecer como um profissional sério que trabalha com as necessidades humanas e encontrar seu espaço e representatividade com propostas palpáveis e de notável importância, não apenas ligadas às tendências de mercado ou atreladas ao luxo.

No mundo, a experiência da vida humana se desenrola principalmente em ambientes, o que reforça a necessidade destes serem pensados e discutidos em todas as áreas do conhecimento que interveem sobre os espaços, incluindo o design de interiores. Entendendo as diferentes configurações dos espaços como reflexo da sociedade e do modo de habitar de cada período, o designer de interiores poderá estar sempre atento às mudanças e apto para dialogar com as necessidades propostas.

Assim, o estudo sobre o entendimento das influências que o ensino e a prática do design de interiores tiveram no Brasil se configura em significativo, uma vez que a reflexão acerca de suas raízes e desenvolvimento permite compreender melhor sua constituição, estabelecendo as relações de causa e consequência na contemporaneidade, a partir de uma visão crítica voltada para a complexidade e o crescimento da profissão.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DESIGNERS DE INTERIORES. *Estatuto Social ABD*. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.abd.org.br/novo/estatuto.asp>. Acesso em: 4 abr. 2018.

BRASIL. 13.369 - *Regulamentação da Profissão*. São Paulo: Associação Brasileira de Designers de Interiores, [2016]. Acesso em: 17 de ag. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. *Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior Cadastro e-MEC*. c2019. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/>. Acesso em: 26 jan. 2019.

BAUHAUS – a face do século xx – Parte 1. [S. l.: s. n.], 24 jan. 2012. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal de HYPERLINK “<https://www.youtube.com/channel/UCYHSJM Vp4ldllCmK5Nmxtzg>” Ezequiel Martins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9jiCVokWfiU>. Acesso em: 1 set. 2016.

CARDOSO, Rafael. *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, 2013.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Blucher, 2008.

CENTRO BRASIL DESIGN. *Diagnóstico do design brasileiro*. Brasília, DF: Apex-brasil, 2014. Disponível em: http://www.cbd.org.br/wp-content/uploads/2013/01/Diagnostico_Design_Brasileiro_Web.pdf. Acesso em: 20 out. 2016.

DANTAS, Cristina. *Porta adentro: uma visão histórica do design de interiores*. São Paulo: C4, 2015.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences, Des Arts Et Des Métiers, Par Une Société De Gens De Lettres*. Paris: Ed l’Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse, 1762–1722. Disponível em: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. *Encyclopédie raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris, 1722.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

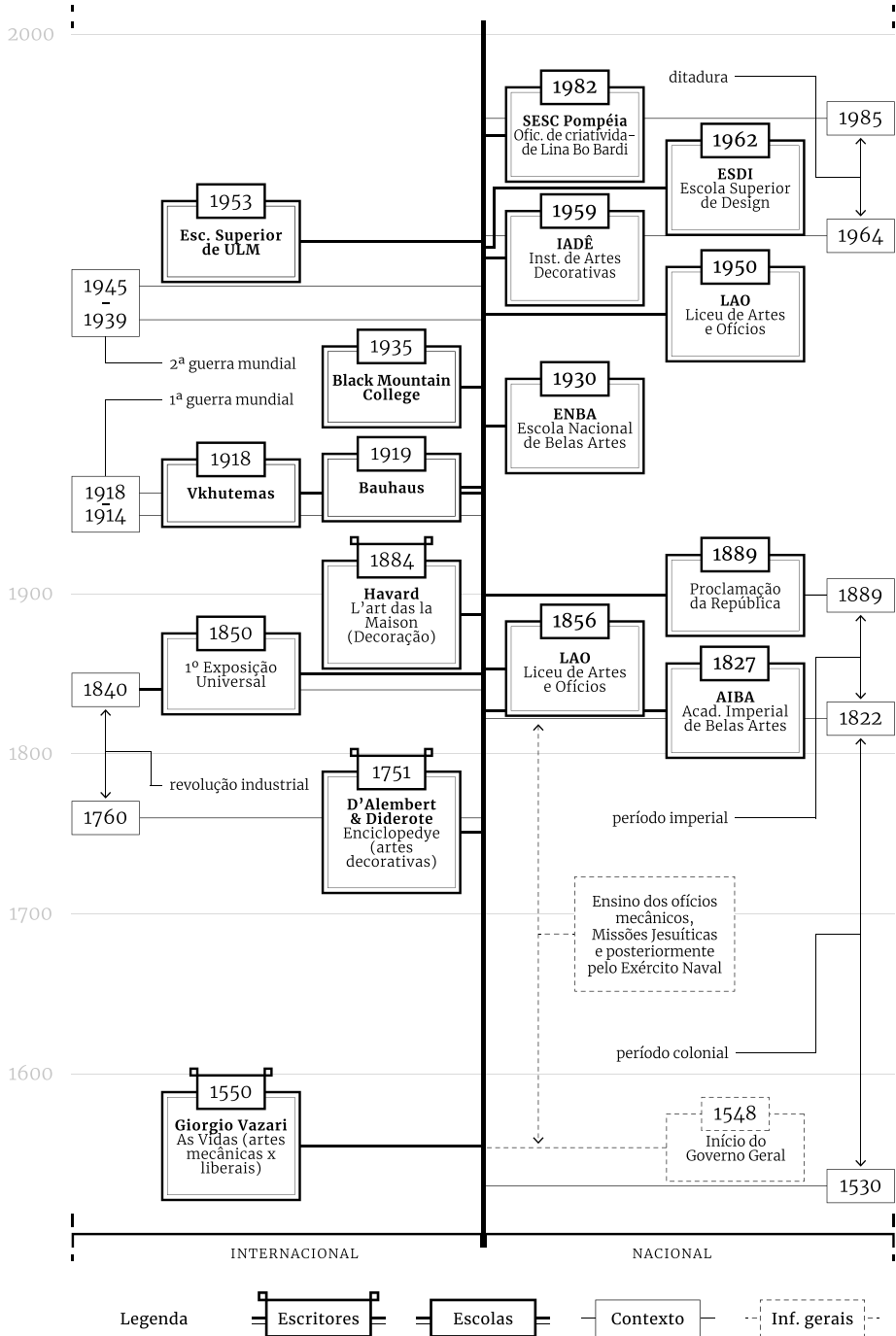
DEJEAN, Joan E. *O século do conforto: quando os parisienses descobriram o casual e criaram o lar moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FRANCO, Maria Izabel de Souza. *Entrevista com a professora Maria Izabel de Souza Franco*. [Entrevista cedida a] Leonora Fink, *Time line*, [S. l.], 3 abr. 2005. Disponível em: http://www.iadedesign.com.br/timeline/imagens.asp?SID=76290310717&iad_id=88&curso=&inicio=&fim=&usuario=&tipo=. Acesso em: 14 mar. 2020.

GUSTAVO GILI. São Paulo, c2017. Disponível em: <https://ggili.com.br/design-de-interiores-livro.html>. Acesso em: 15 abr. 2020.

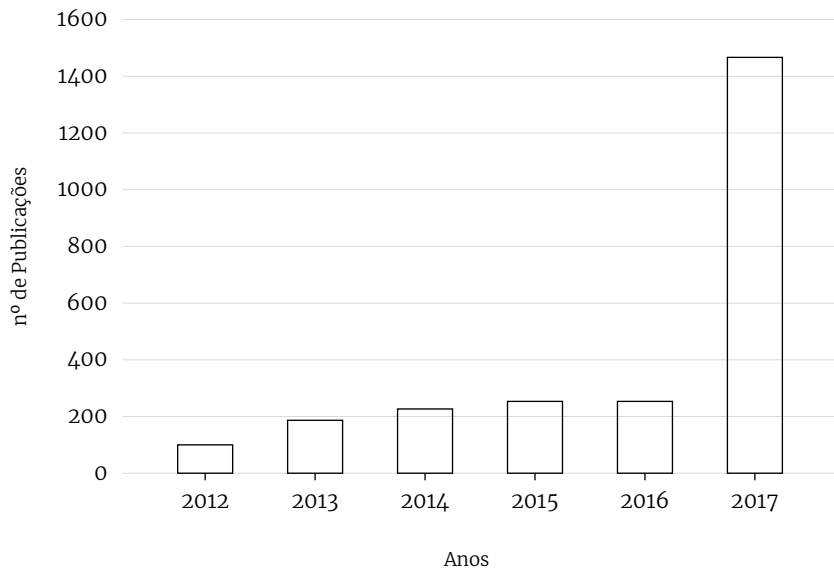
- HAVARD, Henry. *L'art dans la Maison: grammaire de l'ameublement*. Paris: Ed. Rouveyere et G. Blond, 1884. Disponível em: <https://archive.org/details/lartdanslamaisonoo hava/page/n6/mode/2up>. Acesso em: 25 abr. 2020.
- HERNÁNDEZ, Maria Herminia *et al.* Análise da abordagem metodológica: um estudo dos Trabalhos Finais de Graduação em Design de Ambientes da EBA/UFBA, In: CONGRESSO PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 13., 2018, Joinville (SC). *Anais [...]*. São Paulo: Blucher, 2019. p. 1884-1898.
- LEON, Ethel. *IAC: primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.
- LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide (cur.). *Vkhutemas: o futuro em construção (1918-2018)*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018. Catálogo de exposição.
- MACHADO, Paulo R. Entrevista - Professor Paulo Ramos Machado. [Entrevista cedida à] Leonora Fink. *Sobre o ladê*, [S. l.], 30 mar. 2005. Disponível em: http://www.iadedesign.com.br/iade/imagens.asp?SID=7429315462844&iad_id=85&curso= & inicio=1959&fim=1987. Acesso em: 27 abr. 2020.
- MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2011.
- QUEIROZ, Daniela. Por uma montagem: a teoria da montagem e uma proposta teórico-metodológica para o design. *Educação Gráfica*, Bauru, v. 20, n. 3, p. 100-119, 2016. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2017/02/09_POR-UMA-MONTAGEM_100_119.pdf. Acesso em: 14 mar. 2020.
- SANTOS, Víctor Hugo Carvalho. *Metodologias projetuais de design e design de interiores: conexões no processo criativo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- SCHNEIDER, Beat. *Design: uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. São Paulo: Blucher, 2010.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- VIANA, Marcele Linhares. *Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)*. 2015. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- VICENTE, Mônica Farias Menezes. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha 1750-1850*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. v. 1.

Figura 1 – Linhas do tempo: internacional e nacional

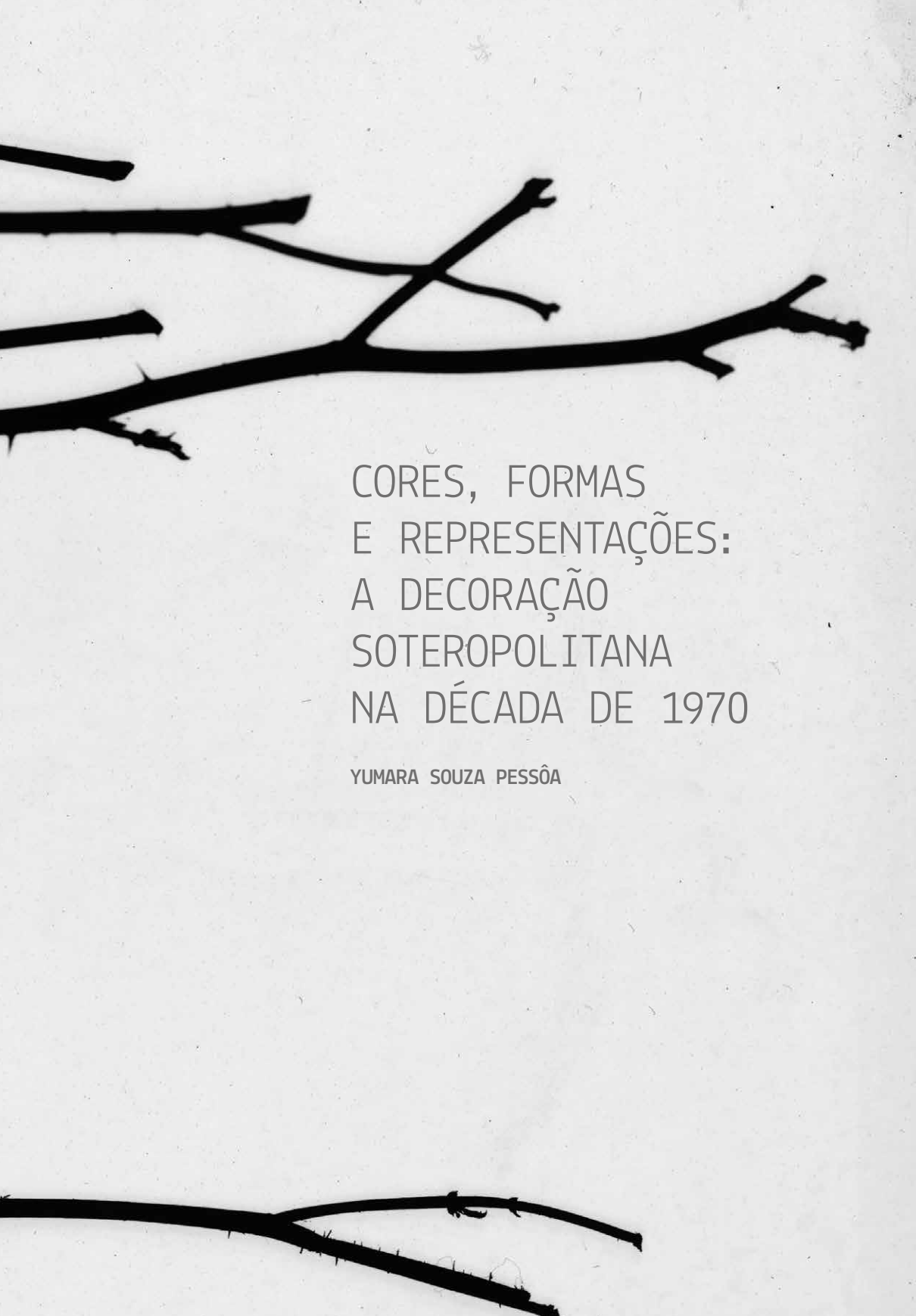


Fonte: elaborada pelos autores com base nos referenciais que fundamentam o texto.

Figura 2 – Trabalhos científicos publicados segundo a plataforma de indexação SciELO (2018)



Fonte: elaborada pelos autores.



CORES, FORMAS
E REPRESENTAÇÕES:
A DECORAÇÃO
SOTEROPOLITANA
NA DÉCADA DE 1970

YUMARA SOUZA PESSÔA

INTRODUÇÃO

Ao lado da localização no espaço urbano, do tipo – casa ou apartamento –, configuração externa e distribuição espacial interna das unidades habitacionais, a análise da decoração e do seu mercado, representado por lojas e profissionais atuantes na área, possibilita não só a observação de transformações materiais – cores e formas –, como também a aferição dos valores culturais – representações – das camadas sociais estudadas em determinado momento histórico, detectando-se as permanências e rupturas em relação aos períodos anteriores.

Com base em levantamento iconográfico e bibliográfico do período, complementado por entrevistas e textos recentes, foi possível caracterizar a decoração soteropolitana na década de 1970,¹ em comparação com as tendências divulgadas em periódicos especializados, que serviram, como veremos, apenas como balizadoras.

A decoração em Salvador foi então configurada a partir de uma grande rede de relações entre a atuação de distintos profissionais, o “gosto” da clientela e o que era moda no Brasil e no mundo, bem como da disponibilidade do mercado local de móveis e objetos.

¹ O presente texto tem como base o capítulo 4 da dissertação intitulada *Decoração soteropolitana na década de 70: cores, formas e representações*, defendida em 2007, e que, além da pesquisa bibliográfica e iconográfica se valeu de entrevistas com profissionais de Decoração e Arquitetura e com representantes das classes média e alta soteropolitana a saber: Arq. Anete Araújo (agosto de 2006), Decoradora Sizininha Simões (17 de fevereiro de 2005), Sr.^a Vanda Nascimento (5 de abril de 2006), Arq. Pasqualino Romano Magnavita (22 de julho de 2005), Arq. Roberto Cortizo (2004) e Sr.^a Maria Lúcia de Souza Oliveira (2005).

OS PIONEIROS DA DECORAÇÃO EM SALVADOR

A decoração jamais gozou do prestígio da arquitetura ou do desenho industrial, havendo sempre o hábito de considerá-la como “[...] pertencente um pouco ao mundo frívolo da moda e da costura” (MASSEY, 1996, p. 124, tradução nossa), o que pode explicar que se tenha deixado, desde a sua origem, o exercício daquela atividade como campo livre para a atuação das mulheres, de forma mais ou menos profissionalizada.

Encontramos como pioneira na formação de decoradoras no mundo a Sociedade das Artes Decorativas, criada em 1877 em Nova York, pela desenhista de tecidos Candance Wheeler (1827-1927) (MASSEY, 1996, p. 124) e também, nas primeiras décadas do século XX, a Escola de Belas Artes e de Artes Decorativas de Genebra, na Suíça, onde estudou Regina (Gomide) Graz, uma das primeiras decoradoras atuantes no Brasil.

Tendo retornado ao país em 1920, dedicou-se a trabalhar com tapeçarias, *panneaux* e almofadas, com motivos plásticos que se aproximavam da abstração geométrica (REGINA..., 2020) e a ministrar, a um número reduzido de alunas, cursos para a feitura de abajures, almofadas, colchas e tapetes, tendo também participado, em abril de 1930, junto com seu marido John Graz, da decoração da Casa Modernista de Warchavchik, em São Paulo. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1972)

Encontramos também na década de 1930, referência a Henrique Liberal, mencionado como o primeiro decorador brasileiro e que, entre outras inovações, contrariava o antigo preceito de não misturar estilos, conforme relato do antiquário carioca Paulo Afonso:

Sem pertencer a nenhuma escola, de um talento enorme e espontâneo, Henrique Liberal foi realmente o primeiro decorador brasileiro. Sua capacidade inventiva é digna de menção e muitas de suas criações são ainda hoje válidas. Muito viajado e tendo vivido na França durante anos, seu gosto é o que se pode chamar de cosmopolita. Se primeiro usou entre nós o decapé, no mobiliário em estilo Luís XVI, também trouxe para o Brasil o conceito de living – room americano, uma sala de visitas para ser vivida e

não para viver fechada, à espera de datas especiais. Em seus trabalhos usou estofados em pelica, zuarte e também chintz, programando até – cúmulo da ousadia – cortinas de lona. Os santos barrocos foram por ele tirados dos oratórios, vindo a frequentar as salas como adorno. Fragmentos de talhas de retábulos e altares de igrejas demolidas foram aplicados nas paredes, como decoração. O jacarandá, ‘lavado’ dos vernizes que o escureciam, surge em forma de móveis tradicionais brasileiros: e a cor aparece nos interiores, antes sempre muito discretos. Contrariando o antigo preceito de não misturar estilos, reúne ele, nas salas de jantar, mesa de uma origem, complementada por cadeiras de outra época – realmente uma temeridade [...] A iluminação usada tem inspiração Diretório e Império, com as luminárias bouillottes em evidência. Foi com Liberal que se iniciou, no Rio e em São Paulo, a moda de morar em apartamento e que se deu maior ênfase ao conforto. São suas criações os abajures com base em abacaxi e frutas douradas, bem como a adição de iluminação especial para lustres de cristal, com canaletas douradas. (CASA & JARDIM, 1980, p. 40-42)

O estilo eclético de Henrique Liberal teve grande influência naquele adotado pelo baiano José de Souza Pedreira (1923-1981) ou simplesmente “Pedreira”, como ficou conhecido. Decorador desde a década de 1950, foi também antiquário, crítico de arte e especialista em santos antigos e peças baianas, com intensa participação na vida cultural soteropolitana, conforme citado em periódico nacional da década de 1970: “José Pedreira é um dos nomes mais conhecidos na velha São Salvador. Seu gosto refinado por peças antigas, seus conhecimentos artísticos e sua imagem cativante fazem dele um personagem antes de um decorador”. (CASA & JARDIM, 1974, p. 47)

No bar de sua propriedade, o “Anjo Azul”, reduto da intelectualidade baiana nos anos 1950, já era possível detectar o estilo de decoração que o acompanharia em toda sua carreira: clássico, com utilização constante de móveis antigos e de peças sacras, de coleções particulares dos seus clientes ou comprados em antiquários. (MUSEU DE ARTE DA BAHIA, 1980)

A decoração sóbria, ou “pouco colorida”, como definiu sua contemporânea, Sizininha Simões, e o apego à tradição cultural baiana eram encontrados tanto na sua própria residência, quanto nos seus projetos, a exemplo daquele, em 1974, em um “casarão” no centro da cidade (Figura 1); em 1977, no “duplex de cobertura” no Corredor da Vitória e na casa de Solange Vianna, perto do Museu de Arte Sacra e ainda no Palácio Residencial do Governo da Bahia, em Ondina, então ocupado pelo casal Arlete e Antônio Carlos Magalhães, em data não precisada.²

Trabalhou nas loja Correia Ribeiro, onde recriava de forma simplificada os móveis de estilo e também na Old Bahia, de propriedade da depois decoradora Lucy Carvalho, onde atuava como consultor na colocação de cortinas e disposição dos móveis adquiridos. Além dos projetos residenciais, atuou na decoração de espaços comerciais e de serviços, a exemplo da Clínica Odontopediátrica da Graça.

Em virtude da sua erudição e trânsito entre vários setores culturais da cidade, assumiu entre 1979 e 1981 a direção do Museu de Arte da Bahia (MAB), por indicação do então governador Antônio Carlos Magalhães.

Ao lado de José Pedreira, encontramos também a Senhora Sizininha Simões, perfeita representante da relação, que remonta aos primórdios da profissão, entre o gênero feminino e a decoração, e que, oriunda de uma família tradicional baiana, optou pelo caminho da profissionalização, participando de cursos no Rio, São Paulo e Paris.

Iniciando, ainda na década de 1950, juntamente com o italiano Georgette, suas atividades como cortineira, aprendida, segundo a mesma, em curso na “Singer”, Indústria norte-americana de máquinas de costura domésticas, teve seu primeiro trabalho como decoradora autônoma aquele realizado em 1957 na residência da Sr.^a Graziela T. Bittencourt.

Nos anos 1970, ao tempo em que era proprietária de As pandoras – loja de artigos de decoração no bairro da Barra, realizou projetos para instituições como a Associação de Poupança do Estado da Bahia (Aspeb), para

² Antônio Carlos Magalhães assumiu o governo do estado da Bahia em dois momentos—1970 e 1979.

a qual decorou apartamentos individuais e em Conjuntos Habitacionais na Calçada, Cabula, Bonocô e Politeama (Edifício Minhocão).

Em entrevista que nos foi concedida em 17 de fevereiro de 2005, a decoradora Sizininha Simões definiu o seu estilo de decoração como sendo “prático”: *“Penso na decoração como um vestido chemise e depois coloco os detalhes, botões, rendas [...] conforme a dona da casa, o dinheiro disponível e a localização do imóvel”*, e ressaltou a importância da profissão e do respeito que se deve ter ao gosto pessoal dos clientes, que, no caso de Salvador, segundo ela, era muito apegados a *“heranças de família”*: *“Você tem que fazer a casa para a pessoa... mas podemos educar o cliente”*.

Além de seu pioneirismo e longa atuação, foi responsável por projetos inovadores, como o Outdoor tridimensional, um espaço de 10,00 m² onde, a cada semana, eram feitas novas ambientações por distintos profissionais baianos. Instalado no segundo semestre de 1991 em via pública no bairro do Rio Vermelho, ainda hoje é referenciado quando se discutem aspectos relacionados à divulgação e à valorização da profissão de decorador(a), causa abraçada desde sempre por Sizininha Simões.

Podem ainda serem citados como atuantes entre as décadas de 1960 e 1970: Antenor – da Antenor Decorações, localizada na Avenida Sete de Setembro –; Ciro – que trabalhava na Rua Carlos Gomes –; Luci Carvalho – senhora da sociedade, casada com José Joaquim de Carvalho e proprietária da Loja Old Bahia –; Clara Melro e Alfred Brito, esses dois últimos, segundo Sizininha Simões, integrantes de uma minoria que se autodenominava ou era reconhecida como “decoradores”, seja pela venda ou consultoria na escolha de móveis, objetos e complementos.

E dentro de um universo de atuação não regulamentado, atuaram na decoração em Salvador tanto artistas plásticos quanto jovens arquitetos, responsáveis por ambientações e/ou design de móveis, feitos de forma autônoma ou para lojas especializadas.

A ATUAÇÃO DE DIVERSOS PROFISSIONAIS NOS INTERIORES SOTEROPOLITANOS

Na área de decoração em Salvador, também atuaram artistas plásticos como Juarez Paraíso, Genaro de Carvalho e Carlos Bastos.

Juarez Paraíso (desenhista, pintor, escultor, cenógrafo, escritor, ator) foi coordenador de uma equipe multidisciplinar responsável pela confecção de decorações de Carnaval em Salvador (1965, 1977, 1978 e 1985) e de murais em residências, clínicas odontológicas e em cinemas, como o Cine Bahia.³

Genaro de Carvalho (1926-1971), conhecido nacional e internacionalmente,⁴ percorreu vários caminhos no campo estético, desenvolvendo além da tapeçaria, pinturas e murais como o do Hotel da Bahia e, a partir de 1952, dedicou-se também à “decoração de interiores”, conforme mencionado em reportagem em jornal local pelo crítico de Arte Clarival do Prado Valadares, por ocasião da sua morte em 1971:

Não se pode reconhecer em Genaro somente a condição de tapeceiro, teríamos então que considerá-lo noutros méritos. Teríamos que mencioná-lo como pintor e também como incentivador desse capítulo da decoração interior no Brasil, pois antes dele tal interesse não havia. (AYRES, 1971, p. 1)

Cabe esclarecer, entretanto, que esse “pioneirismo” e “incentivo à decoração brasileira” não podem ser confirmados nem negados no presente estudo, por não terem sido encontradas outras informações a respeito,

³ A intervenção no *hall* de entrada do Cinema Tupi (1968), feita em parceria com os arquitetos Pasqualino Magnavita e Antônio Pithon, alcançou tal nível de qualidade, na sua perfeita união entre a arte e a decoração de interiores, que passou a ser denominada como “trabalho ambiental”. (MAGNAVITA 2006, p. 41)

⁴ Genaro de Carvalho foi objeto de verbetes, textos e reportagens em jornais e revistas, como “Arte no Brasil (1979, v. 2, p. 875), *Quatro rodas: Bahia* (1969, p. 68) e *Conhecer: Enciclopédia Semanal Ilustrada Conhecer* (1971, p. 680).

nem imagens de projetos de sua autoria, apenas referências (AYRES, 1971, p. 1) aos seus desenhos de “móveis modernos em estilo ‘funcional’”, assim como aqueles realizados pelos arquitetos Lev Smarcevsky e Antônio Rebouças e aos outros “que eram cópias de móveis clássicos, europeus e coloniais brasileiros, desenhados para O LAR”.

Outro artista plástico que também atuou na área de decoração em Salvador foi Carlos Bastos, mais especificamente em ambientações para lojas e festas e que, assim como José Pedreira, também usou seu talento na sua própria residência, tendo sido a mesma, por duas vezes, objeto de matérias em revistas – como, por exemplo, *Casa & Jardim* (1971) e *Casa & Decoração* (1977) – especializadas de circulação nacional em 1971, tendo o mesmo se pronunciado na última delas acerca da profissão, tendo como referência a sua casa na Pedra do Sal que ele mesmo decorou:

Sou mais cenarista do que decorador. [...]. Nada é definitivo. Casa para mim é muito importante. Mas ser decorador é muito difícil, por que casa é pessoal. E acho que cada um deve decorar a sua. Acredito na eternidade do belo, daí a mistura de estilos. (CASA & DECORAÇÃO, 1977b)

Podemos observar nas nossas pesquisas que a decoração soteropolitana não tinha espaço nas revistas especializadas na década de 1970, e se Carlos Bastos obteve esse privilégio, acreditamos ter sido mais pela sua fama nacional como artista plástico do que como decorador e também pelo fato de estar se iniciando numa linha editorial que, com as edições especiais da Revista *Amiga* em meados dessa década, passava a divulgar a intimidade dos artistas, cantores e atores, através de suas casas. (NOVAES, 2005, p. 407) Dentro desse mesmo espírito e sem crédito do responsável pela decoração, foram também fotografadas para a Revista *Casa & Jardim* as residências do escritor Jorge Amado, por volta de 1969, e dos artistas plásticos Genaro de Carvalho, em dezembro de 1969, Hansen Bahia, em 1974, e Luiz Jasmim, em 1974, que foram objeto de outra reportagem em setembro de 1977, na Revista *Casa & Decoração*.

E se o decorador José Pedreira trabalhou com móveis tradicionais para a Correia Ribeiro, a loja Ralfteve como desenhistas de seus móveis modernos, jovens arquitetos, que depois montaram seus próprios escritórios, como André Sá e Francisco Mota, Lev Smarchevsky (1924-2004), um dos sócios-fundadores da loja e Pasqualino Magnavita, que lá trabalhou entre 1959 e 1963, desenhando estantes, armários, consoles, bancos, biombos e outros elementos decorativos. Pasqualino, apesar de, já como professor, ter implantado em 1965 na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) a disciplina Composição decorativa/Arquitetura de interiores, por convicções ideológicas e atuação política de esquerda, se afastou do ofício de decorador e design de móveis na década de 1970, pois, segundo suas próprias palavras, “*decoração era coisa de burguesia*”.

Atuavam então na cidade, desde a década anterior, os arquitetos Assis Reis, Silvio Robatto, Chico Mota, Itamar Batista, Wilson Andrade, Gilbertbert Chaves – responsável pelos projetos das residências do escritor Jorge Amado e dos artistas Hansen Bahia e de Genaro de Carvalho – e Alberto Fiúza, esse último, um dos maiores nomes no setor de decoração até sua morte em 2000.

Trabalhando em dupla, podemos encontrar Fernando Peixoto e Ivan Smarcevscki – filho do também Arquiteto Lev Smarcevscki da loja Ralf – e Luiz Humberto e Neilton Dórea. Este último, em entrevista em maio de 2005, afirmou que, quando começaram a atuar no final da década de 1970, foram os “*primeiros a usarem móveis de escritório, tipo Bauhaus em residências, pois até então os mesmos ficavam na seção de escritório das lojas em Salvador*” (Figura 2).

Como hoje, havia também profissionais de outros estados atuando na cidade, a exemplo do escritório de arquitetura carioca formado por Sílvio Dodsworth e Gilles Jacquard, que em 1975 decorou o hotel Meridien da Bahia (CASA E JARDIM, 1980, p. 176) e David Largman, também carioca, que fixou residência na cidade, passando a atuar em decoração de interiores.

Assim, em virtude da inexistência de cursos de formação específica e diante do espírito modernista que ainda vigorava na arquitetura baiana,

pensada como não dissociada da decoração de interiores, acreditamos que, mesmo diante da inexistência de documentação nesse sentido, que foram menos os decoradores que os arquitetos os principais responsáveis pela decoração soteropolitana na década de 1970, de forma autônoma ou como desenhistas e consultores das lojas locais.

AS LOJAS DE MÓVEIS E OBJETOS DE DECORAÇÃO

Assim como no resto do país, as lojas de móveis em Salvador começaram a se estabelecer de forma mais efetiva na década de 1940 (HISTÓRIA..., 1990, v. 1, p. 42), tendo na Slopper, na Tapeçaria Globo, em A Suprema Móveis, em A Imperial e na LAR, suas principais representantes.

No final dos anos 1950, encontramos referência a mais duas lojas de móveis que passarão a simbolizar nas décadas seguintes a dicotomia modernidade-tradição que caracterizou a decoração soteropolitana na década de 1970: a Correia Ribeiro e a Móveis Ralf.

A primeira delas produzia móveis tradicionais, “finos” ou “de estilo” (em menor tamanho), tanto nacional quanto estrangeiro, em madeira maciça, escura ou com elementos dourados, escolhidos, segundo a Sr.^a Maria Lúcia Oliveira em catálogos; e a segunda, a loja Ralf – cujo nome se origina das iniciais dos seus donos, René Pedro, Aloise, Levy (Smarcevska) e Francis, conforme Pasqualino Magnavita – era especializada na venda de móveis modernos.

A loja Ralf iniciou suas atividades vendendo móveis em madeira clara e “pés-de-palito”, seguindo a tendência do Sudeste do país, mas que não fizeram muito sucesso na cidade por serem considerados “muito frágeis”. Nas décadas seguintes (1960/1970), com fábrica na Cidade Baixa e loja na Avenida Sete, além de desenvolver projetos de cozinhas e de decoração para residências, bancos e hotéis, revendia móveis de desenho inovador como os fabricados pela Forma-Knoll Internationale, Arredamento, L’Atelier, Mobilínea, OCA e Probjeto, usados na sua maioria apenas em escritórios e, muito raramente, em projetos residenciais mais ousados.

Apesar do impulso inicial dado ao setor moveleiro nacional pela construção de Brasília (HISTÓRIA..., 1990, v. 1, p. 46), a década de 1960 foi de recessão em decorrência do plano de combate à inflação do Regime Militar, voltando a economia a se reaquecer apenas no período entre o final dos anos 1960 e meados da década de 1970, na trilha do “Milagre Brasileiro”, quando houve crescimento da industrialização e do mercado da construção civil, que passou a contar com um sistema de financiamento habitacional

Amplia-se, então, em Salvador, o mercado de decoração com o surgimento das lojas Móvelia e Interiores Ltda, Maison Móveis Ltda, Quatro Paredes e A Norma, esta última aberta na década de 1970 e que tinha filiais por toda a cidade, sendo as principais as da Avenida Sete – A Norma Avenida, 1973 – e a do Shopping Iguatemi – A Norma Iguatemi, 1977 – e que, segundo o arquiteto Pasqualino Magnavita (2005), reciclava móveis tradicionais inserindo elementos inovadores como o aço escovado.

Assim como no Mappin, em São Paulo, e na Mesbla, no Rio de Janeiro, em Salvador, além das lojas já mencionadas, os móveis eram vendidos, juntamente com objetos de decoração – lustres, tapetes, tecidos – e eletrodomésticos, em grandes magazines como Ipê, Arapuã (HISTÓRIA..., 1990, v. 1), Sadel, Sloopier e Casa da Música, cujos grandes depósitos resolviam o problema de estoque e transporte, viabilizando a pronta entrega.

Com o *boom* do móvel moderno em série, espalham-se também pelo país as “franquias”, e em Salvador encontramos na década de 1970 várias lojas com representações de móveis do sul do país como os da Móvelia Contemporânea, Arredamento, Cavilha, Anatom, Escriba e Mobilínea, e até lojas tradicionais, como Correia Ribeiro e A Suprema Móveis, se rendem aos móveis de “design”, representando a Projeto e a Forma.

O mercado de importação desse tipo de móveis e o surgimento de indústrias como Bérgamo, Dell’Ano e Todeschini irão gradativamente comprometer a produção mais artesanal de fábricas tradicionais como a Ralf e a Correia Ribeiro Industrial e principalmente daquelas pequenas marcenarias, afetando até instituições centenárias como o Liceu de Artes e Ofícios de Salvador, conforme atesta depoimento de 1971 feito ao *Jornal da Bahia* (1971, p. 8) pelo Mestre Geral Sr. José Inácio dos Santos:

Os móveis hoje em dia são muito explorados, e o freguês não classifica o trabalho. Apesar de lidarmos com o melhor material – cedro, ipê e jacarandá – só trabalhamos internamente, não fazemos móveis em residências ou sem encomenda anterior – e isto nos tem colocado em posição de desigualdade perante as fábricas de móveis do comércio em geral.

Apesar do mercado florescente da decoração, a dependência do mercado do Sudeste fez com que, até os anos 1980, as lojas soteropolitanas esperassem mais de um mês para receberem as encomendas de móveis e objetos decorativos, conforme atesta depoimento da decoradora Sizininha Simões: “*Em Salvador não tinha nada. De prego sem cabeça, a cúpulas de abajur, tudo vinha do Rio e São Paulo*”.

Localizadas inicialmente na Avenida Sete de Setembro, na área central de Salvador, as lojas de móveis e decoração se mudaram ao longo da década de 1970, primeiramente para a Barra e depois em direção à Pituba, Iguatemi e Itaigara, acompanhando o crescimento da cidade e o deslocamento habitacional do seu principal público – os membros das classes média e alta.

A DIFÍCIL MODERNIDADE OU “UM ANTIGO MAIS NOVO”

A profissão de decorador nas décadas de 1950 e 1960 do século XX não estava ainda estabelecida, sendo comum por grande parte dos brasileiros, a escolha pessoal da mobília, vendida pelas lojas, em “conjuntos” para quarto, formados por camas e armários e em “grupos” para sala de visitas, compostos por um sofá, duas poltronas e mesa de centro, que seguiam a forma de produção já industrializada e pouco personalizada.

Como exceção a essa realidade do mercado, existiam como vimos, algumas lojas que contavam com consultores responsáveis pela orientação da compra e arrumação dos móveis na casa do cliente e as que possuíam desenhistas especializados na cópia de “móveis de estilo”, tanto nacional quanto estrangeiro ou no design de peças modernas.

Nesse contexto, os interiores das residências soteropolitanas apresentavam várias configurações na década de 1970, desde aquelas ancoradas no “gosto” pessoal até as propostas por profissionais, todas mais ou menos relacionadas com as novas “tendências” lançadas pelas revistas de decoração ou ao apego a tradição colonial e, por vezes, um híbrido dos dois, como no caso da decoração da casa de Jorge Amado, localizada no parque Cruz Aguiar, no Rio Vermelho:

O Escritor faz encontro de colonial com moderno: A herança colonial também se conserva na casa de Jorge Amado, em Salvador. Na decoração de seus interiores ela surge, mas adaptada às necessidades da vida moderna. Ladrilhos, paredes rugosas e caiadas, linhas simples, nichos, a treliça nas janelas e a preocupação com a paisagem são elementos vinculados às soluções coloniais hoje aplicadas. Representando bem essa tendência está a casa do escritor baiano. Seu quarto de hóspedes, ao lado, conserva uma atmosfera tipicamente colonial, com a presença de ladrilhos azuis e brancos que embora tenham desenhos recentes, conservam o mesmo fim da cerâmica de alguns séculos atrás, isto é, manter uma temperatura amena e uma limpeza fácil. O guarda-roupa, com nichos na base de concreto e gavetas que correm em trilhos, é protegido por uma cortina de lona. O living, abaixo, tem parte da parede principal revestida em madeira e móveis atuais, com assentos em couro de sola – outra herança colonial. Objetos de arte se espalham pela casa inteira de Jorge Amado. Uma porta original comunica o living com outras peças da residência. Clara, prática, mas sem frieza, e colorida, mas sem exagero, é a sua decoração, que procura se manter moderna em sua funcionalidade e colonial em seu espírito. (CASA & JARDIM, [1969?], grifo nosso)

Com algumas poucas exceções e tendo como base o levantamento iconográfico, podemos observar que, de maneira geral, nas residências de grandes dimensões dos mais abastados a decoração em muito se assemelhava com aquelas criadas por José Pedreira, tendo como

características a sobriedade e a sofisticação, obtidas na utilização de cores claras, “discretas”, madeira em pisos, janelas e mobiliário, cortinas e tapetes volumosos, estofados em tecidos finos e móveis de linhas clássicas, complementados com peças “de família” e/ou compradas em antiquários no centro da cidade, “ambientes sofisticados, nobres, com fragmentos barrocos, coloniais, adaptados para mesas e armários, peças antigas restauradas que guardam ainda toda a autenticidade das influências bem brasileiras”. (CASA & JARDIM, 1974, p. 49)

No que diz respeito à classe média, constituída por médicos, odontólogas, funcionárias públicas, professoras e donas de casa, e embasados na pequena amostragem fotográfica de acervos particulares obtidas na nossa pesquisa, é possível arriscar concluir que nas suas residências também era adotado uma decoração clássica, só que empregando cópias, muitas vezes simplificadas de móveis coloniais, confeccionados pela loja Correia Ribeiro, num estilo definido pela Sr.^a Maria Lúcia de Souza Oliveira como “um antigo mais novo” ou “mais leve”.

Entre esses móveis, menores e mais baratos dos que os comercializados em antiquários, podemos constatar através de fotografias, a presença em várias residências de Salvador do conjunto de jantar Estilo Império, em madeira escura, provavelmente jacarandá, com mesa redonda com tampo de madeira ou mármore e cadeiras com assento em palhinha e espaldar baixo, recortado em diferentes modelos (Figura 3). O conjunto era completado por consoles, bufês estilo arca e/ou cristaleiras, também em madeira escura, adornados com objetos de época que os de maior poder aquisitivo compravam em antiquários.

A resistência às inovações ou “modernidades”, como se falava na época, não se restringia aos móveis, podendo ser observada também nos revestimentos dos diversos espaços interiores.

Nos apartamentos dos edifícios residenciais, que passaram a proliferar por toda a cidade, o revestimento dos pisos das salas e quartos continuavam sendo como aqueles das casas, em taboa corrida ou tacos de madeira, utilizando-se cerâmica (por vezes mármore) geralmente apenas em banheiros e cozinhas, exceção seja feita às casas de praia e alguns apartamentos, mas só mais para do final da década de 1970.

Por questões climáticas, também não era comum o emprego de tendências internacionais, como o uso de carpete na sala, por vezes “subindo” pelos móveis e paredes, sendo este, quando usado, reservado apenas para os quartos. O uso dos pisos vinílicos foi limitado às classes mais baixas da população, e os laminados, quando usados para revestir móveis e divisórias de ambientes, eram aqueles que imitavam madeiras nobres como o jacarandá.

Nas paredes das residências soteropolitanas, pintadas com tinta lavável em cores claras (branco, areia) e nas quais somente no final dos anos 1970 podemos encontrar cores no teto e alguns exemplos de papel de parede, era moda a colocação de pôsteres e gravuras com molduras metálicas com reproduções de obras de arte obtidas em suplementos de revistas de arte.

As cores fortes e puras (vermelho, azul, amarelo), preconizadas nas revistas de decoração nacionais e estrangeiras, estavam presentes apenas em detalhes dos azulejos e louças sanitárias dos banheiros, mesmo assim, em tons mais fechados. E, nas cozinhas, compostas por armários modulados revestidos em laminado em tons claros (ou na textura de madeira), encontrávamos azulejos de 15x15 cm, branco e/ou com delicados motivos florais.

As inovações na decoração foram reservadas para os quartos dos mais jovens que, diante da crescente redução da área útil das construções, passaram a ser um espaço de múltiplo uso, onde era possível dormir, receber amigos, ouvir música e estudar. Tais atividades foram possibilitadas pelo emprego de móveis menores e mais leves, modulados e componíveis, totalmente brancos ou associados a cores saturadas como o vermelho, amarelo ou verde, sendo o espaço complementado com o uso de objetos artesanais, em plástico ou acrílico, com interferência de cor em móveis clássicos, almofadões no chão e pôsteres nas paredes.

Os móveis produzidos em série, como aquele conjunto de sofá e poltronas de madeira estofados em couro ou veludo, um estilo mais despojado, considerado por muitos como mais “moderno”, apesar de serem encontrados nas residências de pessoas menos tradicionais da classe média, eram mais aplicados nas casas de praia ou de veraneio.

Construídas pelos mais abastados em Itaparica ou em direção ao vetor norte de Salvador, a partir de Itapuã, tinham como decoração camas e sofás – e por vezes armários – feitos em alvenaria, geralmente pintada de branco com almofadas removíveis em tecidos laváveis, o uso de tijolos ou pedras aparentes nas paredes e cerâmica nos pisos de todos os cômodos.

Do exposto até aqui, podemos observar que apesar de ter assumido diferentes configurações, a decoração soteropolitana na década de 1970 é perpassada pela dicotomia tradição-modernidade, ou como quer Jacques Le Goff (2003, p. 47) “permanência-ruptura”, bem exemplificada nos trechos a seguir:

Mesmo assim ainda encontramos quando percorremos os principais estabelecimentos comerciais mais em voga, cópias ‘aperfeiçoadas’ dos grandes ‘designers’ e a maioria das lojas acompanha a moda com ‘criações coloniais’ muito a gosto do ‘café society’ e da classe média superior, que não admitem o móvel atual senão na cozinha, varanda ou quarto dos garotos. (RODRIGUES, 1969, p. 51)

Quando se fala em decoração, geralmente comentam-se as últimas novidades desenhadas pelos estilistas modernos. Principalmente quando se trata de quartos para jovens. A maior parte deles segue um estilo bem avançado. Formas estranhas, cores berrantes e matérias metálicos. Talvez porque a maior parte dos jovens goste de coisas modernas [...]. (JORNAL DE UTILIDADES, 1975, p. 12)

Há na nossa época uma obsessão pelos objetos e uma veneração pelo autêntico, pelo que é velho, pelo tradicional. Essa característica é uma decorrência das mudanças bruscas que ocorrem em nossos dias, de movimento e velocidade, das transformações técnico – científicas que distanciam do que antes era o natural – que hoje é substituído pelo artificial. No afã de se produzir, criam-se objetos na sua maioria inúteis [...]. (ANDRADE, 1976, p. 11)

Essa adesão ao novo ou ao não convencional e o maior despojamento na decoração que observamos nos quartos dos jovens refletiam um estilo de vida que foi levado ao extremo por aqueles que, ouvindo ainda os ecos da contracultura, optaram por uma moradia alternativa, que materializava a reação aos valores de uma sociedade soteropolitana tradicionalista, em um momento de forte repressão política.

OUTRAS FORMAS DE MORAR EM SALVADOR: AS COMUNIDADES

Partindo da definição de François Laplantine (1991, p. 19), de que Cultura diz respeito a tudo que constitui uma sociedade – “seus modos de produção econômica, suas técnicas, sua organização política e jurídica, seus sistemas de parentesco, seus sistemas de conhecimento, suas crenças religiosas, sua língua, sua psicologia, suas criações artísticas” –, chegamos ao conceito de “contracultura” como sendo a reação aos padrões e valores transmitidos coletivamente e característicos de uma dada sociedade.

Dentro dessa visão abrangente, a contracultura estaria então presente em todas as sociedades e em todos os tempos, na dialética cultura ocidental/oriental, popular/erudita ou em tudo que implicasse na reação do “novo” ao “tradicional”, mas, no nosso estudo, o termo “contracultura” é empregado como um fenômeno social que se situa, temporal e geograficamente, nas décadas de 1960 e 1970 do século XX, no Ocidente.

Essa utopia de transformação social foi gestada ainda em meados da década de 1950 por jovens americanos de classe média que criticavam a sociedade tecnocrata e consumista americana e lutavam pelo direito à individualidade e à diversidade, propondo propostas alternativas de vida. Sem expressão na economia – anticapitalismo – nem na política – luta de classes –, a contracultura constituiu-se em um movimento, que questionava os tabus culturais e morais, os costumes e padrões da sociedade judaico-cristã – a organização familiar, o casamento, as relações sexuais, a propriedade –, lutando contra preconceitos e a favor da igualdade de direito das mulheres, dos negros, dos homossexuais, dos índios,

das crianças e loucos, o desapego a coisas materiais, enfim, a liberdade de pensamento e de ação.

O texto do psiquiatra americano Jean Rosenbaum (1973, p. 117) sobre o que chamou de “moradia anticonvencional”, mesmo falando dos Estados Unidos em 1973, ano da retirada das últimas tropas norte-americanas do Vietnã, pode ser facilmente transposto para a realidade de alguns jovens soteropolitanos naquela década:

[...] Muitos pais sentem-se frustrados e repelidos pela indiferença que os jovens demonstram pelo que era outrora considerado como moradia apropriada e adequada. Como explica uma mãe: - Simplesmente não compreendo. Meus filhos foram criados num ambiente decente, limpo, com todas as vantagens e conveniências, e agora saíram de casa e vivem como animais! Meu filho está nua comuna rural, sem água corrente, sem eletricidade e sem organização; minha filha mora num apartamento de edifícios sem elevador, muito sujo, as paredes cobertas com cartazes excêntricos, sem mobília decente e numa zona tão pobre que espero o pior cada vez que vou visitá-la. Por que eles insistem em viver dessa maneira? Era difícil discutir o assunto com ela, porque como muitos pais aflitos, ela não queria enfrentar o fato de que seus filhos estavam repudiando o lar, os pais e toda a cultura social em geral. Por ter o lar tal significação emocional e psicológico, esses jovens acham que é importante iniciar um aspecto do seu protesto contra a sociedade atacando o próprio lar. A melhor maneira de fazer isso é morar de um jeito que provoque a antipatia dos membros da sociedade sistemática que eles desprezam. Na cultura hippie a moradia, bem como os móveis, foi reduzida ao mínimo possível, pois aí só se deve ligar para o protesto, não para a conveniência ou limpeza. Embora a importância atribuída à vida comunitária e à cooperação de grupo elogiável em muitos aspectos, o efeito global é muito freqüentemente anulado pela sujeira e doença. É significativo que quando hippies falam de suas moradias chamando-as de almofadas de proteção, palavras que são expressivas, mas de maneira alguma afetuosas ou carinhosas [...].

Com motivação semelhante aos americanos, alguns jovens brasileiros adotaram o estilo de vida em “comunidade”, um meio intermediário entre a habitação tradicional e o abandono total da civilização da vida *hippie*.

Podemos citar, como exemplo dessa forma de moradia em Salvador, duas comunidades localizadas em chácaras no bairro do Cabula, área arborizada e distante do centro da cidade, a Graviola e a Alternativo, a última era formada por profissionais liberais como a arquiteta Anete Araújo, que segundo depoimento, encontrou naquele estilo de vida uma alternativa para o seu desencantamento com a situação política do país, fazendo questão de ressaltar: “Não éramos hippies, pois todos trabalhavam!”.

Ao que podemos observar pelas fotografias disponibilizadas pela referida arquiteta, a decoração adotada era moderna, com móveis modulados, componíveis e em linhas retas, revestidos de laminados brancos, por vezes com algum detalhe em cor (azul, laranja, vermelho), e que era complementada com objetos (luminárias, quadros, *panneaux*) de confecção artesanal ou de forte influência indiana e oriental, como os tapetes, almofadões, camas e mesas ao nível do chão (Figura 4).

Desconsiderando a configuração burguesa (separação em íntimo-social-serviço), a casa tinha seus espaços internos definidos exclusivamente pelos móveis e complementos, ficando por exemplo, o quarto e a sala num mesmo cômodo, o que nos leva a observar a importância da decoração para marcar as diferentes ideologias e propostas de vida, como se apreende do texto de Rappoport (1972, p. 65 apud NOVAES, 1983):

Dado um certo clima, a possibilidade de se encontrarem certos materiais, as limitações e os meios de um certo nível técnico, o fator que, finalmente decide a forma de uma habitação, modela os espaços e suas relações, é a visão que um povo tem da vida ideal. O ambiente procurado traduz numerosas forças sócio-culturais, que compreendem as crenças religiosas, a estrutura da família e do clã, o modo de se ganhar a vida e as relações sociais entre os indivíduos. Eis porque as soluções são muito mais variadas que as necessidades biológicas, os meios técnicos e as condições climáticas.

A forma mais radical de vida foi aquela adotada pelos moradores da Aldeia Hippie, localizada no município de Camaçari, a aproximadamente 60 Km de Salvador em direção norte, seguindo a rodovia BA-99, conhecida como “Estrada do Coco”. Tendo sua primeira ocupação nos idos dos anos 1960, foi construída sobre vasto areal, localizado entre a rodovia, a lagoa do Rio Capivara e o mar, tendo seu acesso feito a pé pelas dunas e, mais recentemente, por uma estrada de terra, partindo do centro da cidade de Arembépe. Apresentava características muito semelhantes às aldeias indígenas (NOVAES, 1983) e às vilas dos pescadores da região, tanto na adaptação ao meio ambiente e forma de construir, com estrutura de pau a pique com cobertura de palha de coqueiro, quanto na apropriação e hierarquização do espaço habitado.

A tradição construtiva, aliada à escassez financeira dos seus ocupantes, deu origem a simples cabanas térreas, ao tempo em que o conhecimento técnico de arquitetos que lá moravam, propiciou também soluções mais elaboradas, como as casas de dois pavimentos com telhados em várias águas (Figura 5).

Do texto do Arquiteto Beto Hoisel, que lá residiu nos anos 1970, podemos ainda auferir que, na Aldeia Hippie, a noção de “arruamento” era coletiva, e a decoração individual, em uma forma de morar alternativa, que até hoje resiste.

Quando alguém está disposto a ficar na Aldeia, mas quer algo exclusivo e não tem habilidade para construir a própria casinha, como fez o Barba, eles aceitam encomendas personalizadas e fazem a obra no local escolhido, desde que mantido o costumeiro espaçamento dos demais e os vizinhos concordem com a localização proposta. Aí discute-se o projeto que é desenhado em escala real na areia do próprio local escolhido, [...] Tobi aceitou o oferecimento do Eduardo e o encarregou de fazer os reparos no piso da sala e abrir alguns buracos nos locais que que marcou irregularmente na parede, obedecendo ao quadriculado das varas na estrutura de taipa. O velho reboco da frente também teria que ser quebrado, porque aí entraria o revestimento de conchas, cacos e seixos. [...]. (HOISEL, 2003, p. 119)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da caracterização e análise das formas de morar em Salvador na década de 1970, na sua relação com as tendências nacionais e estrangeiras divulgadas em periódicos especializados e com o mercado de decoração (lojas e profissionais), foi possível observar que a decoração representava a necessidade de marcar diferenças, fosse na busca do novo, fosse no apego à segurança de um passado comum.

As classes média e alta soteropolitanas, público-alvo do mercado imobiliário, moveleiro e editorial, se assemelhavam na reação às modernidades, através das escolhas feitas para a decoração residencial, seja através do uso de móveis “de família” ou comprados em antiquários, seja através da disposição de cópias simplificadas da Correia Ribeiro, todos em jacarandá, numa referência ao passado colonial brasileiro e ao estilo clássico europeu, mas em materiais e dimensões mais adequadas aos novos espaços habitacionais, representados não mais por casas/mansões, mas por apartamentos.

Em que pese a força da publicidade numa sociedade capitalista e a relação entre o poder de compra/acesso a bens de consumo e o *status* social, as inovações na área de decoração foram, entretanto, mais assimiladas pelos jovens soteropolitanos, na direta proporção de seu desapego às tradições, expresso nos seus quartos, na vida em comunidade ou na escolha extrema de tornarem-se habitantes da Aldeia Hippie de Arembepe.

Assim, à tradição se opunham as forças desagregadoras da modernidade, das rápidas mudanças, físicas, sociais e tecnológicas. Aos tempos “rápidos” e “intermediários” da política e da economia, expressos no progresso material ocorrido em Salvador na década de 1970, se opunha o tempo lento (“longa duração”) das estruturas simbólicas da sociedade.

E a decoração, como manifestação cultural, materializou as distintas mentalidades, num contexto histórico no qual a coexistência de permanências e rupturas denotava o “entrelaçamento de tempos” de que nos fala a nova história, e a configuração plástica – cores e formas – dos

interiores residenciais soteropolitanos na década de 1970 representou os valores socioculturais dos seus moradores e o embate histórico entre tradição e a modernidade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Gutemberg Cruz. Kitsch: a tentativa de imitação artística. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 27 jan. 1976. Caderno 2.
- ARTE NO BRASIL. São Paulo: Abril, 1979. v. 2.
- AYRES, Bisa J. Genaro foi para o céu. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 1, 3 jul. 1971. Caderno 3.
- CASA CLÁUDIA. São Paulo: Abril, ano 19, n. 219-A, dez. 1979.
- CASA & DECORAÇÃO. Rio de Janeiro: Vecchi, ano 6, n. 28, abr. 1977a.
- CASA & DECORAÇÃO. Rio de Janeiro: Vecchi, ano 7, n. 31, set. 1977b.
- CASA & JARDIM: edição do ano. São Paulo: Monumento, dez.1969.
- CASA & JARDIM. [S. l.: s. n.], [1969?]. Acervo Particular, folhas avulsas.
- CASA & JARDIM: 25 anos. Rio de Janeiro: F.C. [Efece] Ed., n. 300, jan. 1980. Edição anual.
- CASA & JARDIM. Rio de Janeiro: Efecê Ed., n. 207-A, [dez. 1971]. Edição Especial.
- CASA & JARDIM. Rio de Janeiro: Efecê Ed., n. 228, jan. 1974.
- CASA & JARDIM. São Paulo: Monumento, ano12, n. 104, set. 1963.
- GENARO de Carvalho In: CONHECER: enciclopédia Semanal Ilustrada. São Paulo: Abril, 1971. n. 164, v. 11, p. 680.
- HISTÓRIA da indústria e comércio do mobiliário no Brasil: os Pioneiros. São Paulo: Moveleiro Ed., 1990. v. 1.
- HOISEL, Beto. *Naquele tempo, em Arembepe*. Salvador: Século 22, 2003.
- JORNAL DA BAHIA. Salvador: [s. n.], 24 out. 1971.
- JORNAL de utilidades: página feminina. *A Tarde*, Salvador, [s. n.], p. 12, 11 jan. 1975. Caderno 2.

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. Tradução Marie-Agnès Chauvel. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. 5 ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. A arte de Juarez Paraíso: Murais, Pisos e Tetos. In: FALCÃO, Washington (coord.). *A obra de Juarez Paraíso*. Salvador: Juarez Paraíso, 2006. p. 29-104.

MASSEY, Anne. *La décoration intérieure au XXème siècle*. Tradução Michèle Hechter. Paris: Thames & Hudson, 1996.

MUSEU DE ARTE DA BAHIA. *A presença de José Pedreira na Bahia*. Salvador: MAB, 1980. Catálogo de Exposição no Museu de Arte da Bahia, 18 de dezembro de 1980 a 18 de janeiro de 1981.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Semana de 22: antecedentes e consequências*. São Paulo: MASP, 1972. Catálogo da Exposição comemorativa do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 22.

NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: ed. SENAC Rio, 2005.

NOVAES, Sylvania Caiuby (org.). *Habitações indígenas*. São Paulo: Nobel: EdUSP, 1983.

PESSÔA, Yumara Souza. *Decoração soteropolitana na década de 70: cores, formas e representações*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

PROMOÇÃO da Fundação Cultural do Estado da Bahia e Empreendimento Cultural do Banco do Estado da Bahia/BANEB. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, [1980].

QUATRO RODAS: Bahia. São Paulo: Abril, ano 10, n. 112-A, dez. 1969. Edição Especial Turismo.

REGINA Graz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24287/regina-graz>. Acesso em: 26 mar. 2020.

RODRIGUES, Sérgio. O móvel brasileiro atual e o móvel que se faz no Brasil atualmente. *GAM - Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n. 21. p. 50-51, 1969. Edição especial sobre o móvel.

ROSENBAUM, Jean. *Seu Volkswagen é um símbolo sexual?* Tradução Carlos Nayfeld. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

Figura 1 – Sala de jantar decorada por José Pedreira, em casarão no centro de Salvador, 1974



Fonte: *Casa & Jardim* (1974, p. 44).

Figura 2 – Ambientação dos arquitetos Neilton Dórea e Luiz Humberto, em apartamento em Salvador, dezembro 1979. Mobília em aço, cristal e couro, piso e teto em madeira



Fonte: *Casa Cláudia* (1979, p. 46).

Figura 3 – Conjunto da Correia Ribeiro. Móveis em jacarandá e palhinha. Apartamento 804, Edifício Mansão Forest Hill, Graça. Julho 2006



Fonte: produzida pela autora.

Figura 4 – Sala de jantar na comunidade “Alternativo”. Cabula, Salvador, 1975

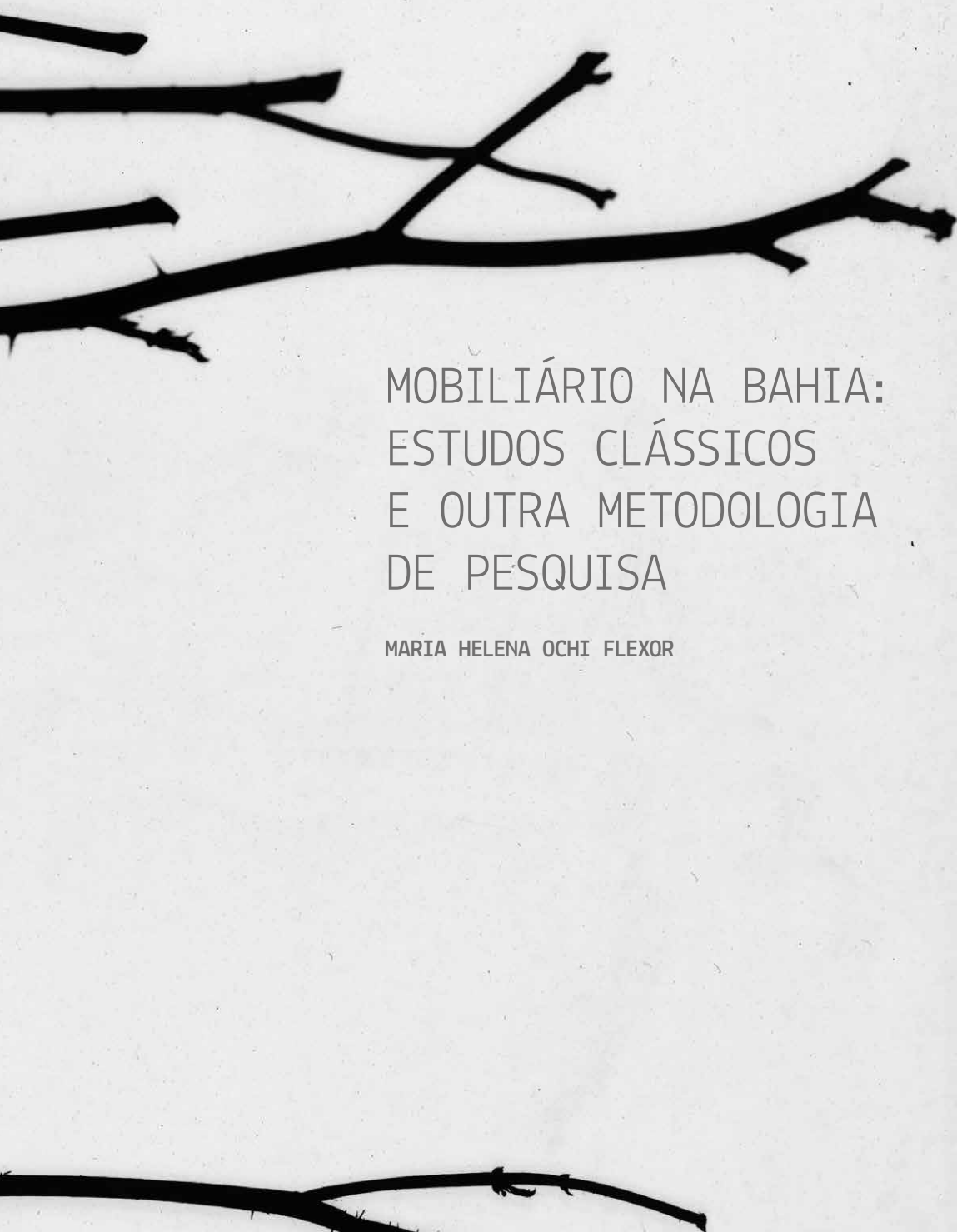


Fonte: arquivo pessoal de Anete Araújo.

Figura 5 – “Aldeia Hippie de Arembepe”. Camaçari, Bahia, 14 agosto 2018



Fonte: produzida pela autora.



MOBILIÁRIO NA BAHIA:
ESTUDOS CLÁSSICOS
E OUTRA METODOLOGIA
DE PESQUISA

MARIA HELENA OCHI FLEXOR

ESTUDOS CLÁSSICOS

Após a proclamação da República brasileira, em 1889, intensificou-se o processo de afirmação da nacionalidade, que se tentava estruturar desde a Independência, em 1822. Entre 1889 e 1930, vários fatos importantes marcaram a vida cultural brasileira em busca da identidade nacional. A criação dos símbolos nacionais, – hino, bandeira, heróis etc. –, a proximidade das comemorações do centenário da Independência, a imigração estrangeira em massa, a introdução dos ideais anarquistas, de um lado e socialistas de outro, os primeiros movimentos artístico-literários modernos – citando apenas alguns fatos –, fizeram os brasileiros sentir a necessidade de conhecer o Brasil.

Naquele momento, com a imigração em massa de colonos europeus, de várias nacionalidades, o português deixou de ser o “grande inimigo” e o foco de insatisfação dos brasileiros foi deslocado para os novos povoadores. A partir de então, não foi difícil aos intelectuais brasileiros assumir o patrimônio cultural, legado pelos lusos, nos quase 389 anos, em que o Brasil esteve sob sua influência direta ou indireta.

Mário de Andrade iniciou, então, uma série de viagens. Os intelectuais e estudiosos, bem como algumas senhoras e curiosos da burguesia paulistana nascente (ANDRADE, 1993) começaram a redescobrir o Brasil. Passaram a fazer o que Eduardo Jardim de Moraes (1990) chamou de o “retrato-do-Brasil”. Foi esse movimento que “descobriu” Minas Gerais e Aleijadinho, apontando-os como símbolos da “arte nacional”, em contraposição às regiões litorâneas, que haviam recebido mais intensamente as influências da antiga Metrópole.

Nesse contexto, encontravam-se autores como José Wasth Rodrigues (1936, 1943, 1952), Hércia Dias (1939), Lúcio Costa (1939), Clado Ribeiro de Lessa (1939), José Mariano Filho (1939, 1942), Mário Barata (1944), Gustavo Barroso (1947), José de Almeida Santos (1949) escrevendo sobre o mobiliário “brasileiro”, usando o método comparativo, resgatando a memória dessa produção no Brasil e cotejando-a com a de Portugal.

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), como consequência de todo o processo de recuperação de fatos, personagens, patrimônio distintivos da brasilidade e sua cultura, em 1937, provocou essa primeira onda de estudos sobre o mobiliário, iniciada nessa mesma década, e que se prolongou pela seguinte já, então, como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sob o comando de Rodrigo de Melo Franco,¹ tendo como auxiliares pessoas de pro, como Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, entre muitos outros. Godofredo Rabelo de Figueiredo Filho, Cid Teixeira, Assis Chateaubriand, Diógenes Rebouças, Jair Brandão, Carlos Ott, Marieta Alves, João José Rescala, Américo Simas Filho, Thales de Azevedo, Henriqueta Martins Catharino e Edgard Santos estiveram envolvidos com as ações do patrimônio no estado da Bahia.

Isso juntamente com a disseminação do interesse pelos estudos de diferentes partes do Brasil – depois do *Manifesto Regionalista de 1926*, de Gilberto Freyre (1955) – deram visibilidade ao Nordeste, a partir da cultura popular, que provocou o aparecimento de interessados, procurando conhecer construções, objetos e peças antigos. Os museus, colecionadores e antiquários, a partir da década de 1940, provocariam uma segunda onda de interesse pelos estudos do mobiliário, que se estendeu pelos anos 1960. Graças a esses estudos e viagens, é que se passou a resgatar e conservar móveis antigos, e objetos de arte em geral, salvos da destruição, do fogo ou dos cupins, como afirmou um dos “viajantes”, o artista plástico Carybé.²

¹ Ficou à frente do Sphan/Iphan por 30 anos.

² Carybé e Mário Cravo Júnior percorreram o Nordeste num Jeep Skoda, segundo eles, protegidos por um Exu posto no capô do veículo, nos anos 1940. A partir daí, começou o colecionismo de antiguidades.

Dos estudos desses dois períodos, nasceram conceitos, tipologias, designações estilísticas, cronologias e nomenclatura do mobiliário que foram consagrados. Procurava-se, então, de um lado, distinguir um “estilo brasileiro”, ou “colonial”, e descobrir as qualidades artísticas do mobiliário, de outro, além disso, estabelecer as características formais dos conjuntos estilísticos.

Esses autores, porém, mesmo buscando a singularidade brasileira, adotaram a nomenclatura estilística do mobiliário de Portugal, e respectiva cronologia, comparando as semelhanças e diferenças formais, designando-o, também, pelos estilos com os nomes régios: Manuelino ou Filipino, este último com variações jesuíticas; D. João V, D. José ou Pombalino, D. Maria I, Império. Outros, reconhecendo “criações genuinamente brasileiras”, admitiram os estilos nacionais: D. Maria I brasileiro, Império brasileiro, Colonial brasileiro, estilo regional mineiro, Beranger, que outro autor crismou de D. Pedro II.

Outros, ainda, tomaram a divisão por reinados lusos apenas para permitir uma compreensão associativa – tempo-estilo-forma – mais inteligível que a puramente cronológica. Em consequência, se ligaram de tal modo às formas dos móveis às figuras dos Reis que as designações deixaram de ser simplesmente associativas para se tornar fruto da interferência direta da Pessoa Real nos estilos e modas de seu tempo. Na atualidade, essas designações podem, eventualmente, ter validade didática – já que estão consagradas –, mas não têm nenhum rigor histórico.

No mobiliário, de influência não lusa, adotou-se a designação originária, normalmente derivada do nome de seu criador ou designer ou, da mesma forma, das figuras régias: Hepplewhite, Chippendale, Rainha Ana, Guilherme e Maria ingleses, por exemplo.³

A cronologia associada – acima descrita – é fictícia, tendo em vista que alguns móveis, de estilo renascentista, persistiram em uso no Brasil até o século XVIII, como os móveis de oração (oratórios) ou os móveis

³ Em geral, eram peças que já passavam pela linha de produção industrial, em série, e eram vendidas através de catálogos.

de guardar (caixas, armários, cômodas). Alguns deles, como as caixas,⁴ persistiram em uso até o fim dos setecentos, convivendo perfeitamente com os móveis torneados ou entalhados, barrocos ou rococós.

Fora as madeiras e couros, os demais materiais vinham via Portugal. Nos finais do século XVIII, não eram raros os produtos, que chegavam da Inglaterra, através dos portos de Lisboa ou do Porto. Vieram desde pregos, colheres de pedreiros, candeeiros, almofarizes, bacias de estanho, tigelas de pó de pedra, mangas de vidro, baús, carteiras de mão, bancas de abrir, cadeiras, mesas de abas de jantar até mesas de chá. Quadros, livros, instrumentos musicais, relógios eram raros. Os espelhos e vidros só foram mais profusos no século XIX.

Esses estudos morfológicos do mobiliário, “sobrevivente” nos museus e coleções particulares, adotaram uma nomenclatura singular, às vezes esdrúxula, para designar peças inteiras ou detalhes decorativos. Essa nomenclatura, criada e adotada, em especial pelo Iphan, acabou sendo, também, consagrada e adotada pelo vocabulário museológico e de colecionadores, como bolachas, tremidos, almofadas, pés de bola, pés de garra e bola, pés de pincel, sapata, pés de espátula, pernas de lira, cachaço, tabela, balaústre, avental, arca, arqueta, cadeira de estado, mesa holandesa, mesa de bolachas, mesa de dobrar ou de cancela, mesa de aba e borboleta, mesa pés de galo, pés de cachimbo, pés de voluta, mesa de cavalete, mesa de encostar, leito de bilros, cadeira de sola, cômoda *bouille*⁵ etc. (Ver Anexo).

Por outro lado, o estudo morfológico gerou detalhamentos gráficos, que reuniram desenhos das diferentes peças de mobiliário, dando origem à ideia de conjuntos de um mesmo estilo. Da mesma forma, a maior parte dos móveis é apontada como sendo elaborada unicamente

⁴ As caixas, chamadas indevidamente arcas nos museus, passaram do século XVI para o XVII e foram usadas até os finais dos setecentos e mesmo oitocentos, e tinham múltiplas funções. Serviam para guardar roupa, comida, alfaias, louças e, por vezes, ao lado de uns poucos tamboretetes, eram os únicos móveis das casas. Eram de vários tamanhos, de 4 a 7 palmos. Até finais dos setecentos, 1797-1798, os serralheiros ainda faziam fechaduras mouriscas para caixas. As arcas, sem almofadas, com o tampo abaulado e com gavetas na parte inferior, só apareceram no século XVIII.

⁵ Vide por exemplo Krell (1968).

em jacarandá, madeira muito resistente e dura, qualidades que justificariam sua sobrevivência, mas o vinhático era usado na mesma proporção.

Pode-se verificar, nas ilustrações, das Figuras 1 a 3, de autoria de José Washt Rodrigues (1968), que o autor reuniu numa mesma prancha todos os tipos de móveis, com a mesma estrutura, ornamentação e detalhes, como se, desde o século XVII, os habitantes de Salvador, ou todo Brasil, mesmo os economicamente mais privilegiados, usassem todos eles simultaneamente.

OUTRA METODOLOGIA

Com metodologia diversa, procurou-se reestudar o mobiliário baiano (FLEXOR, 1970), que foi, progressivamente, incorporada por pesquisadores em outras regiões, como o trabalho efetuado por Tilde Canti (1980),⁶ considerando, além da morfologia e cronologia, a sua inserção na sociedade, mão de obra e materiais. Atualmente, esse trabalho revisado consta na página do Iphan como obra de referência.

Inventários, testamentos e autos de partilha, atas da Câmara, cartas e provisões do Senado, posturas, livros específicos e registro de cartas de exames e juramento de oficiais mecânicos, processos de litígios, pagamentos de fianças, cartas e provisões régias, regimentos de confrarias etc. serviram de base documental para o levantamento de dados sobre os móveis baianos, em uso nos séculos XVII, XVIII e parte do XIX.

A cronologia utilizada, a partir desses documentos, foi, pois, baseada na “vulgarização”, ou moda, dos modelos dos móveis, que vieram da Europa para a Bahia. As datas são mais reais, pois são aquelas em que houve o grande e geral uso de determinado ou determinados modelos.⁷ A data

⁶ A autora adotou, em boa parte de seu trabalho, essa nova metodologia.

⁷ Como a base para o levantamento dos móveis foram os inventários e autos de partilha, houve necessidade de se calcular a idade média de casamento dos autores, para a datação do mobiliário, por se tratar de documentos pós-morte. O cálculo considerou a idade da maioridade

de introdução de novos modelos é secundária, de um lado, por serem em número reduzidíssimo, às vezes uma única peça e, por outro, porque sua vulgarização levava muito tempo a se efetuar. A defasagem entre o modelo luso e/ou inglês ou francês e a sua vulgarização, em algumas regiões, chegavam atingir mais de cinquenta anos. A defasagem acontecia mesmo nos centros mais adiantados, como Salvador e Rio de Janeiro.

Antes de tudo, é preciso considerar-se que não só a morfologia indicava a época do uso de determinados modelos de móveis, mas, também, a presença de oficiais mecânicos especializados na sua elaboração ou do uso de materiais específicos.⁸ E, se considerou, ainda, que a rotatividade era diminuta, senão nula. Por outro lado, era comum se comprar móveis usados, em bazares de trastes e que, além disso, eles passavam, por herança, aos descendentes. Podiam ser adquiridos, igualmente, nos leilões dos espólios.

Na realidade, se se tomar os móveis, comumente usados nas casas brasileiras, seria impossível estabelecer-se uma cronologia correta, pois eram usados modelos muito antigos ao lado de outros do estilo subsequente, junto com móveis da moda, ou à “moderna”, como se dizia. O mais comum, especialmente do século XVIII, em diante, era a utilização de peças isoladas de móveis, de formas e estilos diferentes, e de três tipos – de luxo,⁹ ordinários¹⁰ e toscos¹¹ –, a depender das posses de seus

– 25 anos –, em que o casamento era permitido, a idade dos filhos, além da média da expectativa de vida, de 50 anos. (APEB, 1700-1850)

⁸ Madeiras diversas, fechaduras mouriscas, puxadores de latão, madeiras folheadas, couro lavrado, sola picada, palhinha, damasco, veludo, verniz, vidro, mármore, pintura branca ou colorida, douramentos etc.

⁹ Feitos com madeira de lei e com ornamentação bastante rica. Em geral, os mais luxuosos não eram tabelados pela Câmara e o preço de sua execução era combinado entre o mestre do ofício e o cliente.

¹⁰ Que significava “comuns”. Eram, também, feitos com madeiras de lei, mas com ornamentação mais contida e menos aparatosa e o seus modelos, em geral, eram taxados pelos Regimentos, dados pela Câmara, aos oficiais mecânicos responsáveis pelo ofício de marceneiro.

¹¹ Feitos de madeiras comuns, em geral, a madeira branca, usada nas caixas de açúcar, e eram próprios para uso popular ou áreas de serviços domésticos, executados em espaços fora do corpo da casa. Eram muito simples, com linhas retas, sem características de estilo dignas de atenção.

donos e dos aposentados. Não havia o requinte de uniformização decorativa e nem havia chegado, ainda, ao conceito de mobília, pelo menos na Bahia.

Como indicação didática, adotou-se a designação dos estilos gerais da arte europeia, com os anos de respectivo uso: móveis de linhas retas, com guarnições¹² de almofadas renascentistas,¹³ primeiro barroco, com torneados e retorcidos, segundo barroco e rococós, com talhas e estruturas curvas, neoclássicos com linhas retas, colunas estriadas etc., ecléticos e estrangeiros com retornos estilizados do século XVIII (Figura 4). Além disso, existiam os modelos de transição, que misturavam componentes estruturais e decorativos de estilos diferentes, como talhas com torneados, por exemplo, ou casamento de rocalhas com talhas barrocas.

Por não haver nem ter sido usado o conceito de “mobília”, dentro da nova metodologia, preferiu-se designar os móveis de acordo com a sua utilidade:

- a. móveis de guardar (caixas, caixões, arcas, frisqueiras, contadores, cofres, armários, guarda-roupas, guarda-louças, cômodas);
- b. móveis de descanso (leitos, camas, catres, preguiceiros, cadeiras, tamboretas, bancos, sofás, canapés);
- c. móveis de refeição e decoração (mesas, bufetes, bancas, tremós);
- d. móveis de higiene (tocadores, gamelas, tinas);
- e. móveis de oração (oratórios, altares de dizer missa);
- f. móveis de transporte (liteiras, cadeirinhas de arruar).

Essas designações se adequavam perfeitamente aos móveis de uso civil, quanto religioso, e móveis de pequeno ou grande portes.

¹² Conhecidas como almofadas.

¹³ Como se assinalou antes, o uso de alguns modelos alcançaram os finais do século XVIII.

MÓVEIS E SOCIEDADE

Como a Bahia (1549-1763) e o Rio de Janeiro (1763-1960) foram sedes dos governos centrais, serviram, igualmente, de base para este estudo.

Pelos inventários, constatou-se que as casas baianas – e mesmo as brasileiras –, com raríssimas exceções, foram, até meados do século XVIII, extremamente pobres e denotava-se a ausência de móveis, especialmente os supérfluos. Isso é justificado, pois, só a partir dos meados dos setecentos é que, finalmente se estruturou a sociedade em alguns núcleos urbanos, dispersos pelo Brasil com a fixação de povoadores, provocada pela política e ações pombalinas,¹⁴ permitindo, assim, mais atendimento ao conforto interno das casas. Não só a estruturação da sociedade permitiu um maior número de móveis dentro das casas, mas, sobretudo, promoveu o aparecimento, cada vez mais crescente, de móveis especializados como as cômodas, guarda-roupas, sofás, mesas de esbarra ou de jogo etc., inexistentes nos seiscentos ou que, aperfeiçoados, substituíram alguns móveis menos refinados, vindos do século anterior como, por exemplo, o caixão.¹⁵

As cidades capitais – Salvador e Rio de Janeiro – podiam ter um pouco mais de requinte, porém as casas também não eram mobiliadas com profusão. Em Salvador, a riqueza só era ostentada publicamente. A ostentação era comum entre os brancos, não fugindo à regra os religiosos e os militares, como observaram os arcebispos D. Frei Manuel de Santa Inês (LISBOA, AHU. Baía, doc. 6.565, 11.481) e D. Frei Antônio Correia. (LISBOA, AHU. Baía. Doc. 10.909; VILHENA, 1969, v. 1, p. 53) José da Silva Lisboa, em carta dirigida em 1781, ao doutor Domingos Vandelli, diretor do Real Jardim Botânico, de Lisboa, fazia suas críticas ao luxo público das “senhoras patricias” na Bahia. (LISBOA, AHU. Baía, doc. 10.909)

¹⁴ Entre elas, destaca-se a valorização do trabalho, com o combate à ociosidade, à vadiagem e à preguiça. Os habitantes de cidades e vilas não podiam sair de seus territórios, sem licença das autoridades e, sobretudo, foram proibidas as entradas pelo sertão em busca de ouro ou outros minerais ou materiais mais preciosos. Não quer dizer que não houvesse contrabando de ouro, mas era combatido com a instalação de Julgados, nas principais localidades indicadas pelos seus próprios habitantes, que pediam justiça ao Rei, como foi o caso de Goiás.

¹⁵ Como se designava o protótipo da cômoda.

Salvador, apesar de ter perdido a sede da capital do Vice-Reino, em 1763, no parecer do Marquês de Lavradio, continuou com a feição de maior centro urbano. Confirmava isso o aspecto da cidade e as condições de infraestrutura, oferecidos à Corte, quando mudou a sua sede de Lisboa para o Rio de Janeiro, em 1808. Ali, foi preciso construir a capital do Reino Unido, pois ela não tinha casas nobres, capazes de abrigar a realeza e a corte administrativa.

Minas Gerais, também, só estruturou alguns de seus núcleos urbanos a partir da segunda metade dos setecentos; e São Paulo e quase todo o Sul seriam lugares quase inexpressivos, como muitas regiões do Norte e Nordeste. Recife, pelo fato de ter permanecido nas mãos dos holandeses, assim como São Luís do Maranhão, fundada pelos franceses, ou Belém, que foi capital da região Norte da época pombalina, marcaram etapas diversas na história artística brasileira. Reforçaram essa diversidade as Companhias de Comércio, criadas na segunda metade dos setecentos, permitindo acesso direto às modas europeias.

Nesses diferentes Brasis, as casas também eram bem díspares: poucos sobrados “com loge de alugar”, de pedra e cal. Em seu lugar, eram muitas moradias térreas de taipa, a maior parte das vezes com apenas a fachada construída com material mais durável. No geral, estavam eretas em terras foreiras a alguma comunidade religiosa. Uns e outras estavam “místicas”, ou misturadas, nos centros urbanos. E foi nessas casas térreas, em geral com chão de terra batida e iluminada por candeeiros de latão, ou veladores de jacarandá torneados, nas quais se usavam algumas poucas peças de mobiliário. Nesse período, se seguiu o modelo pombalino de uniformidade das fachadas e projeto octogonal dos núcleos, tanto urbanos quanto rurais, caracterizadas pelo modelo de porta e janela geminadas, umas ligadas às outras, com a mesma feição.

Os sobrados pertenciam aos nobres e oficiais do governo, senhores de engenho e/ou comerciantes, senhores de escravos de aluguel, e militares de maior patente. Estavam localizados junto aos edifícios religiosos e administrativos e os maiores na parte comercial. Outras eram ocupadas pelos pequenos comerciantes e burocratas, oficiais mecânicos, índios civilizados, escravos libertos, artistas, pequenos lavradores etc.

Poucas casas de engenhos ou sobrados urbanos – de propriedade de pessoas mais abastadas – contavam nos setecentos com um número mais considerável de móveis. Uma passagem, de um documento da época, confirma a falta de móveis: “Felizmente para nós este luxo não tem penetrado no interior das cazas, que é excessivamente modesto e despojado, pelo ordinario, de ornato e rico aparelho de moveis da Europa”. (BAHIA, AHU. Baia, doc. nº 10.909, ms.)

Nos seiscentos, o número de móveis era mais diminuto, ainda nesse tipo de residência. Segundo os cronistas da época, em algumas regiões como Salvador, Minas e Rio de Janeiro, por exemplo, no século XVIII, a grande maioria da população era constituída de negros e pardos, ou mulatos que, se não eram escravos, não tinham condição social e econômica, que permitisse o uso de móveis de elaboração e madeira mais refinados. Isso não impedia, no entanto, que alguns ex-escravos tivessem o mesmo padrão de vida dos brancos, habitando casas, ao lado dos mesmos, como se via na rua do Rosário, em São Paulo, onde não só tinham móveis, quanto escravos e todo o aparato denotativo de certa condição social: objetos de prata, incluindo bengala com castão desse metal, chapéus de Braga, louça da Índia ou da China, móveis de jacarandá etc.

As casas dos séculos XVII e XVIII contrastavam radicalmente com as da segunda metade do século XIX, quando a burguesia comerciante nascente encheu todos os espaços de suas residências, no Corredor da Vitória, por exemplo, com vários conjuntos de mesas e cadeiras, guarda-comidas, bancas, sofás, guarda-roupas, leitos, sofás, além de inúmeras estampas importadas da Europa e mangas de vidro.

Vários oficiais mecânicos interferiam na confecção dos móveis, como marceneiros ou carpinteiros de obras pretas, correeiros, lavradores de couro, picadores de sola ou couro, torneiros, serralheiros, entalhadores, carpinteiros de móveis e samblagem etc. Os oficiais mecânicos, a depender da região, tiveram papel primordial na elaboração dos móveis. Ao contrário, do que se acredita, poucos escravos eram empregados na montagem e acabamento do mobiliário. Evidentemente foram mais importantes nos núcleos urbanos maiores e se reduziam, às vezes, a um único representante, de cada profissão, nos lugares menores. Em São Paulo, por exemplo,

alguns dos famosos bandeirantes foram oficiais mecânicos na sua origem, mas abandonaram a sua profissão para participar das chamadas entradas e bandeiras. (FLEXOR, 1986)

Na Bahia, ao contrário, como Lisboa e Porto, Salvador foi uma cidade privilegiada, tendo entre 1641 e 1713 a representação de juiz do povo e “mesteres”¹⁶ na Câmara. Por estes começarem a se imiscuir nos problemas, que não diziam respeito às atividades dos artesãos, o próprio Senado da Câmara solicitou ao Rei, D. João V, que extinguisse seus cargos e sua representação nas sessões da Câmara de Vereadores.¹⁷ As vereações posteriores tentaram resgatar aquelas representações, que era um dos privilégios do Senado, mas foi inútil. A burocracia e o ritual, no entanto, para o desempenho de suas funções, continuaram os mesmos até o aparecimento dos Liceus de Artes e Ofícios e das Academias de Belas Artes, na segunda metade do século XIX.¹⁸

Os ofícios mecânicos eram controlados pelas posturas do Senado da Câmara de cada vila ou cidade. Baseadas nos Regimentos de Lisboa, no Regimento (lista de preços), e, por vezes, cobertos pelos Regimentos das Irmandades de São José,¹⁹ é que estabeleciam os modelos a serem multiplicados, inviabilizando o conceito de originalidade, inexistente nos séculos tratados.

Por outro lado, vieram, nos finais dos seiscentos e primeira metade do século seguinte, oficiais e mestres torneiros, marceneiros e ensambladores, do norte de Portugal, enquanto, para o fim do século XVIII se transportaram, especialmente para o Rio de Janeiro, Salvador e Minas

¹⁶ Mestres.

¹⁷ Fizeram forte campanha para proibir a produção e uso da cachaça, por exemplo, além de outros assuntos que não estavam ligados aos artífices.

¹⁸ Em algumas profissões, continuam o ritual até os dias atuais, como os marceneiros, carpinteiros e pedreiros. Os mestres de obras, engenheiros ou arquitetos substituíram os mestres de outrora. Os artífices só chegam a ser mestres se algum dos profissionais da construção assinarem suas carteiras de trabalho apontando sua maestria.

¹⁹ A essa Irmandade pertenciam os pedreiros, carpinteiros e anexos como alvíneos (não tem o mesmo significado nos dias de hoje, mas estavam ligados à alvenaria), torneiros, marceneiros.

Gerais, vários carpinteiros de móveis e samblagem,²⁰ provenientes de Lisboa, o que mantinha a rotina do ofício e modelos da Metrópole.

Embora os móveis não tivessem significância dentro das casas, socialmente, os de assento eram muito importantes. A questão do “lugar a ser ocupado”, nas funções públicas, foi sempre causa de atritos. Aos cargos ocupados ou à classe social ligava-se intimamente a qualidade e forma das cadeiras ou bancos²¹ e constituía-se num privilégio ocupar as melhores. Ainda no século XIX se observava esse privilégio. Mesmo na vida doméstica havia nítida separação na utilização dos móveis. Entre os poucos móveis, na segunda metade do século XVIII, o preguiceiro, que ficava na sala, era destinado ao pai de família para descansar depois do almoço.

Nos núcleos urbanos mais habitados e nos menos habitados, foram feitos móveis seguindo bem de perto os modelos, cuja moda tinha vindo da Metrópole. Não é preciso descrevê-los, pois, morfologicamente são bastante conhecidos. Os modelos eram copiados, segundo o costume, nas tendas dos ofícios mecânicos (FLEXOR, 1974, 2009), seguindo de perto a produção de Portugal e Inglaterra.²²

ALGUNS MÓVEIS ESTRANGEIROS

O Brasil recebeu, através de Portugal, móveis da Índia e da Inglaterra. Esta criou um mercado de exportação exclusivo para a Península Ibérica,²³ especialmente os móveis acharoados, muitos feitos em Londres, embora

²⁰ Os marceneiros passaram a ter essa denominação devido às contínuas brigas, em Lisboa, com os carpinteiros, por causa da interferência de uns nas atividades dos outros. Isso também aconteceu no Brasil.

²¹ Os vereadores, quer nas sessões da Câmara, quanto nas cerimônias nas Igrejas, ocupavam as cadeiras de braços e encosto alto, enquanto os juizes de ofício e mestres, enquanto existiu sua representação, sentavam-se em bancos, no fundo da sala de plenárias, ainda em uso até o presente.

²² Como em pintura ou escultura, era proibido inovar. A norma era copiar uma obra de um bom mestre, o mais perfeitamente possível.

²³ O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa tem um exemplar de cadeira em negro ornamentada de dourado. No Rio de Janeiro, elas aparecem em algumas coleções particulares.

fossem chamados como sendo da Índia ou China. Depois de enumerar vários artigos, um anúncio do General Advertiser, de 28 de fevereiro de 1751, dizia: “amongst which are several Capital Pieces designed for the Spanish and Portugal Trade”.²⁴ (JOY, 1965; SYMONDS, 1941)

A partir de 1808, o número de móveis estrangeiros aumentou sensivelmente. Entraram móveis americanos – fruto dos incentivos concedidos pelo Parlamento inglês a sua conquista –, principalmente cadeiras amarelas, cadeiras de balanço e cômodas. Vieram depois os móveis austríacos, hamburgueses, os franceses – especialmente os de higiene –, pianos fortes e relógios ingleses, já com características de produção em série, e vendidos em partes separadas, nos bazares, para serem montados pelo comprador.

Em contrapartida, especialmente a Bahia, exportou móveis, além de prataria, para várias regiões brasileiras e para alguns lugares da América Latina, especialmente região do Rio da Prata. Num único carregamento, saído da Bahia, em 1797, para “todos os Portos do Continente Americano de Barra-fora” constavam de 110 cadeiras de couro. (SALVADOR, 1797-1798, L^o, fl. 281v)

Muitos móveis, pertencentes hoje a determinados acervos museológicos ou a coleções, são reminiscências estilísticas, que reapareceram na segunda metade do século XIX, sob a designação de móveis à moda Luís XIV” (MEMÓRIAS..., 1867, p. 13), “Luís XV” ou “Luís XVI”, tendo a aparência de móveis barrocos, rococós ou neoclássicos. A esse conjunto de móveis revividos pode-se dar a denominação de mobiliário, pois as diferentes peças eram compostas com a mesma forma, os mesmos materiais e adornos uniformes.

Aqui, é preciso ressaltar alguns móveis, cujos exemplares desapareceram definitivamente, ou têm raros exemplares nos museus ou coleções, deve-se reforçar a necessidade do uso da nomenclatura, corrente da época de seu uso, pois traduziam, também, o gosto vigente.²⁵

²⁴ Entre as quais várias peças importantes destinadas ao comércio espanhol e português. As cadeiras eram especiais, em geral, com charão vermelho e travessas nas pernas para terem maior durabilidade.

²⁵ Embora tenha recebido crítica severa e destrutiva de Carlos Ott (FLEXOR, 1998), é preferível utilizar-se a nomenclatura de época. Ver Anexo, no final do texto, distinguindo a nomenclatura

No século XVII, usou-se os caixões, protótipos das cômodas. Tinham a mesma estrutura destas com “gavetas inteiras e duas partidas”, em linhas retas de vinhático e guarnições de jacarandá. Não se tem conhecimento da existência de algum exemplar desse móvel em acervos públicos ou particulares, na Bahia. Os caixões, embora em número muito pequeno, desde esse século, serviam de suporte de oratórios. Os chamados “arcazes” das sacristias²⁶ também eram denominados caixões.

Foram largamente utilizados, na maioria dos móveis, os “pés de burro” (1730-1810), que, embora não uniformizassem todos os móveis das residências, tomaram conta da maioria deles. A moda desse tipo de pés, apesar de ser muito divulgada, não restaram muitos exemplares como seria de se esperar. Encontrou-se apenas um exemplar pertencente ao acervo do Museu do ex-Convento do Carmo da Bahia (Figura 5), numa mesa sem grande expressão e que se pode classificar como do tipo “ordinário”. Ela desapareceu em período anterior a 1995 do Museu.

É incrível verificar-se o número de mesas de jogo, forradas de pano verde, e de chá, muitas delas com “pés de burro”, que se espalharam pelos maiores centros urbanos. Inclusive, decorrente dessa moda de mesas de jogo, todos os móveis, especialmente mesas e móveis de guardar, passaram a ter suas gavetas forradas de “panos verdes”.

Entre 1770 e 1780, foram utilizados, especialmente nas cômodas de estilos barroco ou rococó, embutidos ou trabalhos de marchetaria, com a aplicação de madeiras de diversas cores, especialmente piquiá, cedro e sebastião-de-arruda, sobre a base de jacarandá ou vinhático ou vice-versa, formando frisos ou motivos florais.²⁷ Como os oratórios começaram a ganhar proporções cada vez maiores, usou-se combiná-los com as cômodas que lhes serviam de suporte e recebiam a mesma decoração (Figura 6).

de época da criada pelos primeiros funcionários do Iphan, do qual o citado autor acima, fazia parte na Bahia.

²⁶ Os caixões colocados em um espaço, que passou a ser obrigatório no Brasil, a partir do século XVIII, a sacristia, de acordo com as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (Lº 4º, tit. XXIV, it. 712, p. 260-261), aprovada em 1707, impressa em 1719.

²⁷ No século XIX, outras madeiras substituíram, em grande parte, o jacarandá e o vinhático: madeira do norte ou *viollete*, cedro, putumuju, conduru, louro e, sobretudo, o mogno.

Não só os embutidos ou marchetaria eram feitos sobre madeiras claras, como também, sob a influência dos móveis franceses, usou-se, – e desses não restaram exemplares –, móveis de madeiras claras, como piquiá ou pau marfim, no mesmo período. É interessante assinalar que aqueles que não tinham a possibilidade de adquirir as peças em madeiras claras usaram de um artifício para colocar seus móveis na moda. Foi comum estofar ou encarnar e pintar os móveis barrocos ou rococós, originalmente de jacarandá ou outras madeiras, de branco e dourando as talhas.²⁸

Os móveis populares eram pintados de branco, azul ou verde e, mais raramente, em vermelho ou amarelo. Esses móveis pintados persistiram e acabaram se confundindo com os neoclássicos que comumente também eram da cor branca com estrias ou laços dourados. Depois dos móveis pintados, veio o uso do verniz, mas já por volta de 1840.

Poucos móveis de assento tiveram forros de pano – veludo ou damasco vermelhos –, ou pés de “garras”, mais próprios do século XIX. No século anterior, usou-se, sobretudo, couro lavrado que vinha desde o século XVII e teve aceitação no XVIII e que foi substituído, por 1745, pela palhinha, sob influência francesa e, depois, pela sola picada.

Tiveram largo uso alguns móveis que, apesar de aparecerem em grande número nas casas setecentistas, não têm muitos exemplares sobreviventes como as cadeiras e camas de campanha, os preguiceiros, as frásqueiras. O móvel que não era constante em São Paulo ou Recife, mas que não faltava em Salvador era o oratório e/ou “altar de dizer missa”, cada vez em maiores proporções e mais luxuosos, à medida que se caminhava do seiscentos para o setecentos. Eram tão importantes quanto as cadeirinhas de arruar e tinham o mesmo objetivo, além de devoção, mostrar a importância social de seu proprietário.

²⁸

Existem ainda muitos exemplares nas igrejas.

CONCLUSÕES

Os móveis de estilos artísticos europeus – renascentistas, barrocos, rococós, néoclássicos – sempre foram tardios no Brasil, pois levaram muito tempo para serem divulgados e vulgarizados, mesmo nos núcleos urbanos mais importantes. Os móveis das casas brasileiras não formavam mobília, caracterizando conjuntos uniformes.

Os modelos eram portugueses, indianos, ou de influência inglesa ou francesa, copiados pelos oficiais mecânicos que os reproduziram, algumas vezes, com pequenas adaptações a depender dos lugares, da competência da mão de obra, materiais ou ferramentas.

O controle e interferência na execução de modelos de móveis era feito pelas Câmaras, tomando modelos de origem lusa, ou comercializados por Portugal, reforçados pela presença de oficiais mecânicos vindos da MetrÓpole. Isso explica a uniformidade dos móveis luso-brasileiros. Minas Gerais e São Paulo, por exemplo, tiveram móveis menos luxuosos por falta desses oficiais mecânicos e materiais mais nobres.

A maioria dos móveis elaborados nos séculos XVII e XVIII desapareceu. Poucos exemplares foram resgatados, entre os anos 1930 e 1970, e constituem os acervos dos museus e obras conservadas por alguns colecionadores.

Em resumo, pode-se apontar as diferenças entre os estudos clássicos e os resultados das consultas de documentação de época:

- a. Nomenclatura, todo, partes e usos:
 - móveis (séculos XVII e XVIII) e mobiliário (século XIX);
 - forma de pés de burro, ausência de garras de felinos ou galináceos;
 - moda de embutidos ou marchetaria;
 - estilos: renascentista, barroco, rococó, neoclássico, eclético + influências inglesa e francesa.

- b. Uso de materiais:
 - uso raro de tecidos nos assentos;
 - jacarandá = vinhático + madeiras claras e coloridas.
- c. intervenção do Senado da Câmara e oficiais mecânicos;
- d. cronologia (em muitos casos, havia até 50 anos de diferença entre introdução de uma peça e vulgarização da moda) e retorno de modas, uniformizando mobiliário.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Marieta. Na berlinda os marceneiros. *A Tarde*, Bahia, 26 jan. 1959.
- ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.
- APEB. *Inventários e Testamentos*. Judiciário. Seção Colonial, 1700–1850.
- ARAÚJO, João Hermes Pereira de. El arte luso-brasileño en el Río de la Plata. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, n. 21, p. 96–116, 1968.
- BARATA, Mário. Os móveis do Brasil colonial. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 243–248, maio 1944.
- BARDI, Pietro M. *O mobiliário brasileiro*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1971.
- BARROSO, Gustavo. Classificação geral de móveis antigos. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 587–594, 1947.
- BARROSO, Gustavo. *Coleção Góes Calmon no Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1944.
- BARROSO, Gustavo. O mobiliário luso-brasileiro. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 5–19, 1940.
- BOTELHO, Nilza. Serpentinhas e cadeirinhas de arruar. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 445–471, 1947.

BRUNO, Ernani da Silva. Algumas notas sobre o mobiliário paulista do tempo dos bandeirantes. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico – Guarujá/Bertioga*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 8, 1973.

BUSCHIAZZO, Mario J. Mobiliario luso-brasileño en el Rio de la Plata. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, n. 23, p. 67–80, 1970.

CANTI, Tilde. O mobiliário português. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Guanabara, RJ, n. 21, p. 19–25, 1969.

CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1980.

CARTAS DO GOVERNO a Sua Magestade. (1797–1798), Arquivo, Prefeitura Municipal do Salvador/ Fundação Gregório de Mattos, fl. 278v. ms.

CARVALHO, Paulo Afonso Machado de. *Antiguidades brasileiras*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965.

CARVALHO, Paulo Afonso Machado de. Mobiliário & história. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Guanabara, RJ, n. 21, p. 45–48, 1969.

CONSTITUIÇÕES do arcebispado da Bahia feytas, & ordenadas pelo Illustrissimo e Reuerendissimo Sor D. Sebastião Monteyro da Vide, Arcebispo do Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas e acceytas em o Sinodo Diocesano que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Lisboa Occidental: na Officina de Paschoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1719.

COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. *Sobre a Arquitetura*, Porto Alegre, v. 1, p. 97–110, 1962.

COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 149–162, 1939.

DIAS, Hércia. O mobiliário dos inconfidentes. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 163–172, 1939.

FAZENDA, José Vieira. As bandeiras dos ofícios. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 140, t. 86, p. 152–158, 1921.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Religiosidade e suas manifestações no espaço urbano de Salvador. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo, v. 22, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=si_arttext&pid=S0101-47142014000200007. Acesso em: 12 dez. 2019

- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário baiano*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009. (Coleção Referência, 3). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/Mobiliario_Baiano.pdf. Acesso em: 15 dez. 2019.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário brasileiro*: Bahia. São Paulo: Espade, 1978.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Móveis antigos: nomenclatura. *Arte e Cultura na América Latina*, São Paulo, ano 5, n. 5, p. 31-51, jul. 1998.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Os oficiais mecânicos em duas regiões brasileiras: Salvador e São Paulo. *Universitas, Cultura*, Salvador, n. 37, p. 33-52, jul./set. 1986.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Departamento de Cultura, 1974.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário baiano, séculos XVIII e XIX*. 1970. Tese (Concurso para Professor Assistente) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1970.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1955.
- JOY, E. T. The overseas trade in furniture in the eighteenth century. *The Journal of the Furniture History Society*, England, v. 1, p. 1-10, 1965.
- KRELL, Olga. Aprenda a escolher antiguidades, *Decoração Cláudia*, São Paulo, ano 8, n. 87, p. 6-35, dez. 1968.
- LESSA, Clado Ribeiro de. Mobiliário dos tempos coloniais. *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 5-28, 1939.
- LISBOA. AHU. Arquivo Histórico Ultramarino, Baía, doc. nº 6.565 e 11.481. 1744 ms.
- LISBOA. AHU. Arquivo Histórico Ultramarino, Baía, doc. nº 10.909. 1745, ms.
- LISBOA, Balthazar da Silva. Riquezas do Brasil em madeiras de construção e carpintaria. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n. 26, p. 229-263, 1926.
- MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. São Paulo: Martins, 1943. (Biblioteca de Literatura Brasileira, 5).
- MARIANO FILHO, José. Debate sobre a conferência de Clado Ribeiro Lessa: mobiliário dos tempos Coloniais. *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, 1939.

MARIANO FILHO, José. Evolução do mobiliário e da ornamentação litúrgica sob a influência dos jesuítas e de D. João V. *Estudos de Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 69-73, [1942a].

MARIANO FILHO, José. O estilo ornamental D. João V e seus compromissos com a ornamentação barroca de fundo jesuítico. *Estudos de Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 61-67, [1942b].

MARIANO FILHO, José. Mobiliário colonial brasileiro: acerca do mobiliário chamado D. João V e seu processo de nacionalização no Brasil. *Estudos de Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 56-60, [1942c].

MARIANO FILHO, José. O verdadeiro mobiliário civil D. João V brasileiro, e as transformações sofridas fora da sua época histórica. *Estudos de Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 75-80, [1942d].

MEMÓRIAS da viagem de suas magestades imperiais a provincia da Bahia [...]. Rio de Janeiro: Indústria Nacional de Cotrin & Campos, 1867. Coligidas e publicadas por P. de S.

MOBILIÁRIO nacional: documentação fotográfica. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 1, 1939.

MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 67-102 (Coleção Cadernos Ensaio - Grande Formato, 4).

MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO. *El arte luso brasileiro en el rio de La Plata*: exposición patrocinada por la Embajada del Brasil, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 18 de octubre de 1966. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, [1966].

PAIXÃO, Marília Andrés. O trabalho do artesão em Vila Rica. *Revista do Departamento de História da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 78-85, jun. 1986.

PENALVA, Gastão. Móveis antigos. *Arte e Decoração*, Rio de Janeiro, p. 78-85, 1939.

PENTEADO, Maria José Camargo de Arruda. Contribuição para o estudo do mobiliário paulista no século XVII. *Boletim*, São Paulo, n. 1, p. 1-10, fev. 1974. Seminário do Museu da Casa Brasileira.

PINHO, Wanderley. Mobiliário, vestuário, joias e alfaias nos tempos coloniais *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 251-269, 1940.

RIBEIRO, Maria Laura. O mobiliário da sala D. João VI no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 267-360, 1966.

RIBEIRO, Marília Andrés. A igreja de S. José de Vila Rica. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 15, p. 447-459, 1992.

RODRIGUES, José Wash. *Mobiliário: as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: S.A.B., 1952.

RODRIGUES, José Wash. *Mobiliário do Brasil antigo: evolução de cadeiras luso-brasileiras*. São Paulo: Ed. Nacional, 1958.

RODRIGUES, José Wash. *As artes plásticas no Brasil: mobiliário*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. (Coleção Brasileira de Ouro)

RODRIGUES, José Wash. Móveis antigos de Minas Gerais. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 79-117, 1943.

RODRIGUES, José Wash. Móveis antigos de Minas Gerais. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 8-16, 1964.

RODRIGUES, Maria Afonsina Furtado. Considerações sobre estilos e influências no mobiliário brasileiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Guarujá, ano 4, n. 8, 1973.

RODRIGUES, Maria Afonsina Furtado. Móveis de guarda. *Boletim*, São Paulo, n. 1, fev. 1974. Seminário do Museu da Casa Brasileira.

SALVADOR. *Cartas do Governo a Sua Magestade. 1797-1798*. Arquivo, Prefeitura Municipal do Salvador/ Fundação Gregório de Mattos, fl. 278v.

SANTOS, José de Almeida. Mobiliário americano no Brasil. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 20-79, 9 jul. 1949.

SANTOS, José de Almeida. O estilo beranger. *Arquivos*, Recife, n. 1/2, p. 231-239, 1945-1951.

SANTOS, José de Almeida. O estilo brasileiro D. Maria ou colonial brasileiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 321-335, 1942.

SANTOS, José de Almeida. *Mobiliário artístico brasileiro*. São Paulo: Museu Paulista, 1944. 3 v.

SANTOS, José de Almeida. Mobiliário. In: SANTOS, José de Almeida. *Manual do colecionador brasileiro*. São Paulo: Martins, 1950. p. 286-334.

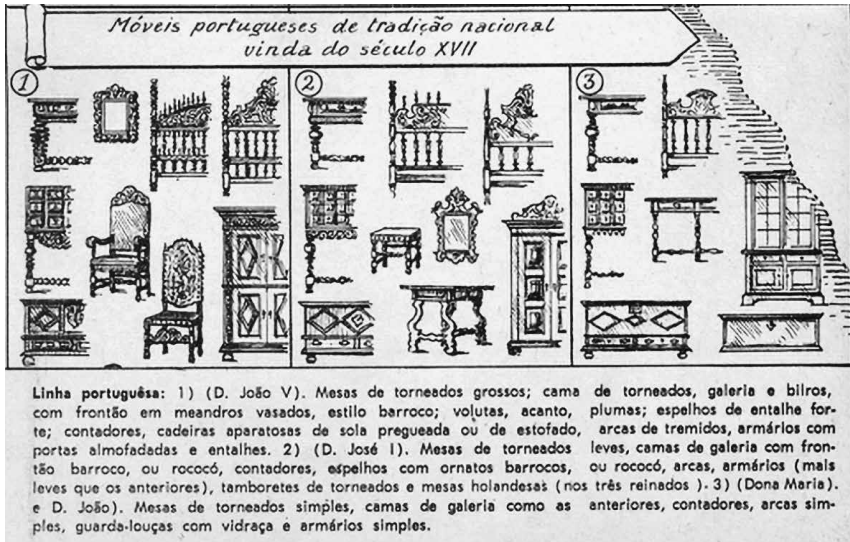
SYMONDS, Robert Wemyss. English eighteenth century furniture exports to Spain and Portugal. *The Burlington Magazine*, England, v. 78, n. 445, p. 57-59, 1941.

TENREIRO, Joaquim. Móvel brasileiro: um pouco de sua história. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 25-27, 1965.

VASCONCELLOS, Salomão de. Ofícios mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 331-361, 1940.

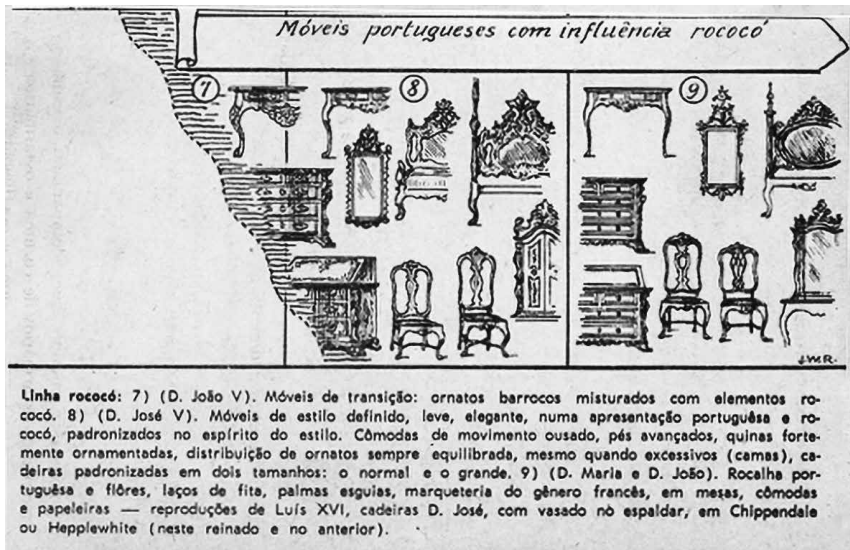
VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Salvador: Itapoan, 1969. v. 1.

Figura 1 – Móveis portugueses de tradição nacional vindos do século XVII



Fonte: Rodrigues (1968, p. 81).

Figura 2 – Móveis portugueses com influência rococó



Fonte: Rodrigues (1968, p. 83).

Figura 3 – Móveis portugueses com influência inglesa



Fonte: Rodrigues (1968, p. 85).

Figura 4 – Cronologia de móveis e mobiliário por essa outra metodologia

Tipos	Móveis	Datas	Estilos
Luxo Ordinário Tosco	Almofadados		Renascentistas
	Torneados	1700-1740	Barrocos Rococós
	Talhados		
	De volta	1740-1820	
	Retilíneos	Após 1820	Neoclássicos Ecléticos

Fonte: elaborada pela autora.

Figura 5 – Mesa do tipo ordinário, com pés de burro. Século XVIII, estilo rococó



Fonte: produzida pela autora.

Figura 6 – Oratório e cômoda com detalhe de trabalho de marchetaria, século XVIII.
Acervo do Museu de Arte da Bahia



Fonte: produzidas pela autora.

ANEXO**Nomenclatura do mobiliário civil e sacro**

Peças inteiras, partes e ornamentos

NOMENCLATURA DO MOBILIÁRIO CIVIL E SACRO**PEÇA INTEIRA**

Inventários e testamentos (séc. XVIII e XIX)	Nomenclatura IPHAN e outros estudiosos (séc. XX)
arca de couro de cordovão	baú de viagem
arca de couro de moscóvia	
banca de abrir	mesa de abas
banca de esbarra ou mesa de esbarra	console, mesa de encostar
banca de leque, mesa de leque	mesa de abrir
banco com encosto	banco
baú de couro de cordovão	
baú de couro de moscóvia	
bidet (séc. XIX)	
bofete ou bofetinho	mesa manuelina, banca holandesa, espanhola, de bolachas ou discos
cadeira de assento e espalda de couro	cadeira de sola
cadeira de braços	cadeira de estado
cadeira de campanha ou de vento	cadeira de viagem, cadeira de dobradiça
cadeira de espalda alta	cadeira de estado
cadeira de leque	
cadeira de meio molde	cadeira de espaldar baixo
cadeira rasa	banco, tamborete, mocho
cadeira de rebaixo	
cadeira de sola	cadeira de sola
cadeira de tabela	
cadeira de vento	cadeira dobradiça
caixa	arca, arqueta
caixão	cômoda, arcaz
cama de colunas retorcidas e/ou torneadas	cama de torneados, galeria e bilros, leito de bilros
cama de campanha	
cama francesa (séc.XIX)	
cama de telha	cama de almofadas
cama de vento ou cama inglesa	cama de desarmar
canapé ou cadeira de três assentos	canapé
carpinteiro de móveis e samblagem	marceneiro

(continua)

NOMENCLATURA DO MOBILIÁRIO CIVIL E SACRO

PEÇA INTEIRA

Inventários e testamentos (séc. XVIII e XIX)	Nomenclatura IPHAN e outros estudiosos (séc. XX)
carpinteiro de obra preta	marceneiro
carteira de mão	
catre	
cômoda de coluna	
console (séc. XIX)	console, mesa de encostar
espelho de vestir (séc. XIX)	
estante	antifonário
estrado	
étager (séc. XIX)	
feito da moda	
frasqueira	
guarda roupa (séc. XIX)	
leito com varais e cortinas	cama com baldaquino, cama com torneados, ruelas ou bolachas, fusos ou bilros, camas com esteios ou lanças com docel ou céu, leito de bilros
leito de meias canas	
meia-cômoda	
mesa de chá	mesa de aparato
mesa de esbarra ou banca de esbarra	mesa de encosto
mesa de jogo	
mesa de leque	mesa de abas, mesa de aba e cancela, mesa de dobrar, mesa de borboleta
mesa quadrilonga	
oficiais mecânicos	artífices, artesãos, artistas
oratório de dizer missa	
papeleira de meio corpo ou carteira	
preguiceiro ou espreguiceiro	cama de repouso, camilha
retrete	
segredo	compartimento secreto
sola picada (cadeira de)	
tamborete	banco
tamborete de encosto baixo ou cadeira baixa	banco
tamborete raso ou cadeira rasa	banco
toilette (séc. XIX)	
toucadador (séc. XIX)	
trastes	
tremó	

(conclusão)


PARTES E ORNAMENTOS	
Inventários e testamentos (séc. XVIII e XIX)	Nomenclatura IPHAN e outros estudiosos (séc. XX)
acharoadado (feito na Inglaterra)	charão
arranqueta	
cabeceira entalhada e aberta para estofar	cabeceira de volutas e cartelas
cabeceira lavrada ou talhada	cabeceira de volutas, meandros e bilros ou cama de bilros, fusos, fusiformes
calvário	peanha
cantos	ilhargas
charão	charão (feito no Oriente ou na Inglaterra)
chave mourisca	
colunas	balaustres
cordovão	couro
cortinado	docel com cortinas
cravos baixos	
sola lavrado	couro lavrada
sola picada	
embutidos	marchetaria
espalda	encosto alto, estado, espaldar
estufa	Cartela, almofada, almofadado, coxim
fechadura mourisca	
ferragem de latão	
folheado	folheado
gavetas nas cabeceiras	
gaveta partida	duas gavetinhas
gavetas por banda	gavetas nas ilhargas
gavetas de volta	bombé ou de barriga, onduladas, abau- ladas
gomos	tremidos, goivados, treme-treme, talha tremida
guarnição de jacarandá	tremidos, goivados, almofadas em losangos, quadrados, retângulos, cartuchas
guarnições de gomos	
madeira estufada	
meias canas ou telhas	
missagra	dobradiça
moscória	
ordinários (oposição a luxo)	
panos verdes	
pernas tortas ou pernas de volta	perna de lira, cabriole, cabriola, cabrinha, pernas arqueadas, pernas tortas, pernas encurvadas

(continua)

PARTES E ORNAMENTOS

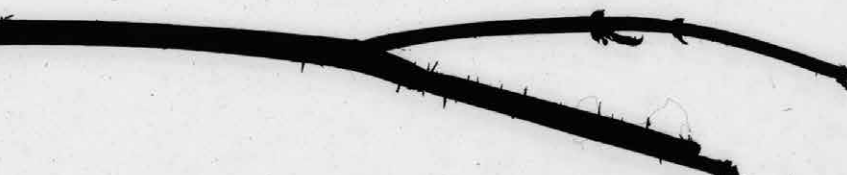
Inventários e testamentos (séc. XVIII e XIX)	Nomenclatura IPHAN e outros estudiosos (séc. XX)
pavilhão	baldaquino
pés altos	
pés de burro	
pés de cabra	
pés de coluna	
pés entalhados	sapata, cachimbo, dupla voluta, de bola, de bolacha, de pincel, de pato, de cachimbo, pés de garra e bola, pés de galo
pés de galo (séc. XIX)	
pés de grade	
pés de gran besta	pés de garra
pregaria grossa e miúda	tachas, pregos rebitados tachões
remate de talha	cachaço, frontão
renda	avental, saia
retorcido	espiral
tampo de mármore	lastro de mármore
torneado	bolacha, disco, ruelas, bilro
tosco	
travessa	travejamento

(conclusão)



REFLEXÕES SOBRE
A PREEEXISTÊNCIA E O
DESIGN DE AMBIENTES

MARIA HERMINIA OLIVERA HERNÁNDEZ



INTRODUÇÃO

Os estudos dedicados ao “design de interiores” – termo tradicionalmente encontrado nas produções de textos e projetos – têm sido objeto de diversas abordagens e interpretações. Todavia, nos últimos tempos, seus focos e resultados vêm abrangendo especializações e outros campos de atuação, prevendo complementar conteúdos capazes de contribuir para a consolidação de conhecimentos sobre a área.

Parte desses conhecimentos propiciou a compreensão acerca das conexões e influências históricas da profissão, cuja origem aparece filiada às artes da tapeçaria e pintura decorativa. Há outro viés que a aproxima da arquitetura enquanto disciplina associada ao controle do espaço, sobretudo, no que se refere aos tipos de intervenções que envolvem categorias de diferentes níveis, dependendo do tipo de preexistência sobre a qual a proposta projetual está tratando e o discurso que a respalda do ponto de vista conceitual ou também diante de um ambiente a ser construído, que pressupõe, para o designer, a compreensão da abordagem teórica colocada pelo arquiteto, sem esquecer os requisitos materiais e construtivos determinados.

Essa primazia da arquitetura sobre o espaço é relativa, uma vez que não é apenas através dela que se constroem os espaços. Nessa constituição, incidem outros elementos que compreendem, por exemplo, a composição, a escolha e a ordenação dos elementos que farão parte de um ambiente e que se apresenta sob a forma de um projeto, no qual o profissional designer, aliando os atributos estéticos à praticidade e à funcionalidade, busca alcançar o equilíbrio da composição e atender às

necessidades do usuário. Desse modo, entende-se que as intervenções do design de ambientes podem ressignificar, requalificar e/ou personalizar um espaço. (MALTA, 2011)

Pretende-se, aqui, refletir sobre a preexistência como cenário da prática projetual para o design de ambientes, uma reflexão surgida a partir do trabalho conjunto com arquiteturas e ambiências de valor histórico e cultural e da execução de experiências didáticas, nas quais se estabelece uma relação de proximidade entre metodologias do design e de intervenção em edificações patrimoniais. Para tanto, inicia-se tratando de alguns conceitos sobre a preexistência em relação ao patrimônio. Em seguida, será apresentado um breve levantamento das pesquisas de alguns autores, como Andrade Junior (2006, 2016), Chagas (2007), Brooker e Stone (2014) e Higgins (2015), que trazem conceitos sobre categorias de intervenção na preexistência, envolvendo arquitetos e designers de ambientes. A parte final do texto apresenta uma síntese dos níveis, tipos e abordagens que envolvem as intervenções em e sobre a preexistência, evidenciando que a aproximação realizada ao tema envolve complexidades que reclamam mais pesquisas, sobretudo, quando se debruça sobre cidades como Salvador da Bahia, que detém um extenso patrimônio edificado.

REFLEXÕES SOBRE A PREEXISTÊNCIA

Existe diferença entre as preexistências? Se não existe, toda preexistência pode ser considerada apenas de existência anterior? Mas se a diferença existe, quais seriam as distinções? Nessa perspectiva, há diferentes tipos de preexistências? Essas questões surgiram como premissas para o tratamento de algumas ideias, desenvolvidas a seguir, relacionadas ao que é preexistência.

Os designers de ambientes, ao se questionarem sobre o que é design de ambientes, terminam por refletir sobre seu campo de atuação, que é basicamente a preexistência e suas diversas instâncias materiais

e imateriais. Essas instâncias contemplam o “espaço”, palavra derivada do latim *spatium*, cujos significados mais comuns dizem respeito a medidas de distância, lugar vazio que pode ser ocupado, área que está no intervalo entre limites. Observa-se que essa definição compreende o lugar, determinado, conforme Tuan (1983), pela proximidade, intimidade e acolhida. Assim, entende-se o lugar como uma apropriação do espaço por via da familiaridade e do pertencimento. E, nessa condição de espaço-lugar, o designer desenvolve seu trabalho, no cotidiano dessas existências, lidando com o universo das pessoas e as coisas, potencializando e/ou atribuindo significado e valor às mesmas, no misto funcional da imaginação e da memória.

Conforme o *Dicionário da Língua Portuguesa*, composto pelo padre D. Rafael Bluteau (1789, p. 233), a preexistência é “prioridade de existência; antecipada actualidade”. Já o *Dicionário Aulete*, a define como “qualidade de preexistente, daquilo que já existia anteriormente”. (PREEXISTÊNCIA..., [20--]) Assim sendo, a preexistência tem o atributo de algo existente primeiro que outro em tempo. E é o tempo que traz as dimensões de passado, presente e futuro, que, em todo caso, coloca ao designer em certa atitude de tomada de decisões quanto ao momento da intervenção. Sobre esse limiar de escolha e, por vezes, quase impossível de diferenciar presente, passado e futuro, referencia-se a Jorge Luis Borges (1996, p. 45), para quem:

O momento presente é o momento que tem um pouco de passado e um pouco de futuro. [...] O presente, em si, não existe. Não é um dado imediato de nossa consciência. Pois bem. Temos o presente, e vemos que o presente está gradativamente tornando-se passado, transformando-se em futuro. Há duas teorias sobre o tempo. Uma delas, [...] vê o tempo como um rio. Um rio que corre desde o princípio, desde o inconcebível princípio e chegou até nós [...] a outra, [...] diz que o tempo corre do futuro para o presente. Que aquele momento no qual o futuro se torna passado é o momento que chamamos de presente [...].

No contexto da reflexão, Chagas (2007, p. 190) assinala que a preexistência se comporta “como o conjunto de reminiscências que, deflagradas, fazem com que o passado se efetive no presente”. Assim, esse passado atemporal é o cerne para que o presente, em seus tempos, seja apresentado e reapresentado. Desse modo, a preexistência pode ser entendida como algo dinâmico e didático. Para Byrne (apud SALEMA, 2019), “um edifício são fragmentos de contemporaneidades sucessivas. [...] é o desfilar de um espólio arquitetônico”.

Esses fragmentos de contemporaneidades sucessivas ou encontro de recortes temporais podem ser relacionados com o conceito de heterocronia, situado por Teixeira Coelho em *Moderno pós-moderno: modos & versões* (2011), quando afirma que o tempo histórico é heterocrônico, isto é, de simultaneidade de muitos tempos, existindo concomitantemente, de que há múltiplas formas de tempo e que elas não necessariamente se relacionam hierarquicamente.

Em relação a esse aspecto, cabe ressaltar que a preexistência é geralmente associada ao patrimônio, patrimônio em sua acepção vinculada ao valor histórico-cultural, todavia, nem toda preexistência é considerada patrimônio. Nesse caso, temos edificações e ambientes construídos em diferentes épocas que não possuem o atributo de constituírem objeto de tombamento, porém, são, mesmo assim, preexistências e ainda algumas delas podem ser reutilizadas, transformando edificações desvalorizadas em imóveis de maior qualidade, eficiência energética e econômica. A seguir, na Figura 1, encontramos exemplos de prédios, em Salvador, que poderiam ser objeto de intervenções tendo sua condição de uso recuperada e valorizada.

À luz disso, parece apropriado discorrer sobre o termo “patrimônio”, tendo como base o conceito de “patrimônio cultural”, estabelecido pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), como sendo os bens “[...] de natureza material e imaterial, tombados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. (IPHAN, [20--])

E, por vezes, quando se fala em patrimônio, há preferência pelo uso do termo “preexistência”, como no exemplo a seguir, no qual Salema (2019), em seu texto intitulado “Os arquitectos portugueses têm medo da palavra património?”, ressalta que:

Quando falam de património, os arquitectos preferem, então, o termo menos comprometedor ‘pré-existência’, que tudo pode incluir [...]. Esta noção [...] desvincula o arquitecto de uma responsabilidade de transmissão de um legado cultural para um mero entendimento físico do edificado, anulando o carácter histórico e de continuidade que o termo ‘património’ representa.

Nesse enfoque, tal atitude pode ser um tanto arriscada, pois, ao interferir em testemunhas do passado, são fundamentais o reconhecimento, a interpretação crítica e o estabelecimento de critérios estruturadores que definam a postura projetual, baseada não apenas nos primórdios do objeto arquitetônico, mas na sua trajetória no decorrer do tempo.

Assim, a edificação, sobretudo, seus ambientes, pode ser lida, no sentido figurativo, como palimpsesto – metáfora que remete à antiguidade de um escrito que guarda vestígios de uma escrita anterior –, resultado de camadas de textos, uns apagados, evidenciados como registro documental, e outros parcialmente apagados, que guardam memórias e materiais de diferentes épocas, consideradas fontes significativas para a proposta de intervenção.

A propósito, Brooker e Stone (2014) comentam sobre os “achados”, identificando-os como objetos incomuns encontrados na estrutura ou construção preexistente, que podem vir a ser reutilizados, manipulados ou transformados, a fim de estabelecer o diálogo entre o antigo e o novo. Comentam também que esses “achados” podem ser “importados” de outros locais, gerados em épocas diferentes e ainda introduzidos com função distinta da original. Esse tipo de estratégia é, cada vez mais, frequente nas atuais propostas projetuais.

Como dito antes, o designer interage no universo das pessoas e das coisas. Nessa interação, podem também surgir existências anteriores não

necessariamente relativas à edificação como tal e sim àquelas vinculadas a artefatos, sons, cheiros que podem ser identificados, parafraseando Damazio (2013), como coisas que fazem bem lembrar. Na instância das recordações, essas coisas passam a ser atemporais, justamente porque transcendem à época de sua realização e continuam a participar da vida das pessoas, integrando uma memória que, em vez de ser apenas recuperada ou resgatada, possibilita ser recriada, a partir da produção de novos sentidos, mantendo-se passível de manifestação e atualização nas propostas projetuais.

A esse respeito, pontua-se o fato de algumas pessoas, ao procurarem um designer para fazer, por exemplo, a reforma da sua residência, acabam requisitando a permanência no projeto de artefatos que já existiam em seus ambientes. Esses artefatos, que estão além da ordem da beleza, potencializam a criação de uma atmosfera acolhedora e de conexão entre tempos, suscitando o desenvolvimento de múltiplas narrativas e, com isso, a distinção e personalização da proposta.

Nesse sentido, seja qual for a preexistência, é indiscutível sua condição de poder induzir, inspirar, interferir e predominar nas decisões projetuais.

CONCEITOS E CATEGORIAS DE INTERVENÇÃO NA PREEXISTÊNCIA

Antes de adentrar no que seria o território das publicações sobre a preexistência tratadas pelo texto, será feita uma breve incursão acerca do cenário de atuação do designer de ambientes em seu trânsito pelas instâncias material e imaterial da preexistência, quais sejam, com particular dedicação ao objetivo da sua missão, consolidada no reconhecimento da profissão, promulgado através da Lei nº 13.369, de 12 de dezembro de 2016, que dispõe sobre a garantia do exercício da profissão do designer de interiores e ambientes. Destacam-se como interesse do presente texto o artigo 2º, que diz: “*Designer* de interiores e ambientes é o profissional que planeja e projeta espaços internos, visando ao conforto, à

estética, à saúde e à segurança dos usuários, respeitadas as atribuições privativas de outras profissões regulamentadas em lei”. (BRASIL, 2016) E o artigo 4º, que se refere às competências do design de interiores e ambientes, em particular, os parágrafos VIII e XII, citados a seguir:

VIII - propor interferências em espaços existentes ou pré-configurados, internos e externos contíguos aos interiores, desde que na especificidade do projeto de interiores, mediante aprovação e execução por profissional habilitado na forma da lei;

XII - observar e estudar permanentemente o comportamento humano quanto ao uso dos espaços internos e preservar os aspectos sociais, culturais, estéticos e artísticos. (BRASIL, 2016)

Do mesmo modo, a função do designer de interiores, definida pela Federação Internacional de Arquitetos de Interiores/Designers (IFI), documenta as responsabilidades inerentes a esses profissionais, considerando-os qualificados por educação, experiência e habilidades aplicadas. Aptos para tratar de maneira criativa dos ambientes interiores, atuando na identificação, pesquisa e resolução de problemas através da realização de projetos, fiscalização de obras e aplicação de conhecimentos especializados que compreendem sistemas tecnológicos e de materiais, visando melhorar a qualidade de vida, segurança, bem-estar e meio ambiente dos usuários. (INTERNATIONAL FEDERATION OF INTERIOR ARCHITECTS/DESIGNERS, [200-])

Em vista do que foi colocado anteriormente a respeito das competências do designer de interiores e ambientes, fica evidente que sua atuação profissional vai além das estruturas visíveis e funcionais, pois, cada vez mais, adentram em fatores, tais como os psicológicos e antropológicos, deixando transparecer sua atenção para com o comportamento humano em seus projetos e pesquisas, alinhado com o pensamento contemporâneo, de modelos e de procedimentos que abrem espaço para a multidisciplinaridade e a interdisciplinaridade.

A multidisciplinaridade e interdisciplinaridade oferecem ao designer o campo propício para o trabalho em conjunto com outras áreas do

conhecimento, reunindo diversos saberes de domínios distintos, o que possibilita, por um lado, a consolidação de seus métodos e teorias e, por outro, a produção conjunta de conhecimentos e projetos com propósito comum. Assim, segundo o objeto a ser trabalhado, o designer promove a reciprocidade, interação e integração de especializações. Uma das primeiras conexões advém da intrínseca relação com a arquitetura, seguida pela conservação, preservação e restauro, sobretudo, no trato da preexistência. Na atualidade, propostas voltadas a intervir sobre os espaços preexistentes ou a serem construídos vêm sendo desenvolvidas tanto por design de interiores e ambientes quanto por arquitetos, arquitetos de interiores e decoradores.

Dito isso, relacionam-se a seguir categorias de intervenção na preexistência, elencadas por alguns autores, e que frequentemente são encontradas em pesquisas e projetos. Nessa perspectiva, convém observar que existe uma gama de terminologias que, por vezes, se sobrepõem na sua definição, coincidindo com o objetivo da intervenção e seu conceito de proposta, entendendo que uma proposta pode, em ocasiões, ser tratada a partir de mais de uma categoria de intervenção, em função da complexidade do objeto, partes ou componentes propositivos.

Para Dezzi Bardeschi (2009, p. 271, grifo da autora),

o tema da mudança de uso de edifícios monumentais possui duas diferentes fases: uma de ‘pesquisa e intervenção restaurativa’, isto é, de pura conservação, e outra de ‘uma nova contribuição arquitetônica voltada a valorizar as preexistências’, reforçando seu significado.

A citação, sob o ponto de vista do autor, levanta, de maneira clara, as duas vertentes sobre as quais se pautam as propostas de intervenção, quando se trata de modificação de uso das preexistências, ressaltando, por um lado, as ações de restauração e conservação e, por outro, a valorização das mesmas, a partir de uma nova resolução arquitetônica.

Documentos do Iphan, em consonância com escritos internacionais relacionados a intervenções em edificações tombadas e, por vezes, nos

sítios, incluindo a paisagem onde se encontram localizadas, estabeleçam definições específicas e diferenças de termos e conceitos que dizem respeito aos tipos de intervenção. Dentre essas, foram selecionadas algumas das mais recorrentes nos materiais mencionados (Quadro 1).

Quadro 1 – Intervenções no patrimônio cultural tombado

TIPOS DE INTERVENÇÃO	DEFINIÇÃO
- Adaptação	Procura dar ao bem uma nova destinação sem a destruição de seu significado cultural.
- Conservação	Ações preventivas voltadas a prolongar o tempo de vida do bem, buscando que não se percam detalhes da sua história.
- Preservação	Consiste na aplicação de medidas de segurança para evitar a degradação contínua. Tenciona a manutenção da estrutura original, mesmo se estiver na condição de ruína.
- Restauração	Implica na realização de serviços voltados a restabelecer o estado original do bem cultural. Atendendo a seu processo histórico de intervenções, considerando técnicas e materiais compatíveis com o período da sua construção.
- Renovação	Envolve ações de modernização e atualização do edifício sem implicar em mudanças fundamentais na sua essência.
- Reabilitação	Condiz com o princípio de dar um novo uso ao edifício, o que pode resultar em alterações estruturais.
- Reforma	Associada à demolição ou construção de novos elementos que objetivam a ampliação ou supressão de área construída.

Fonte: elaborado com base em Brasil (2010), Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (1980) e Iphan ([20--]).

Para denominar as intervenções projetuais sobre a preexistência, Andrade Junior (2006) se apropria da expressão “metamorfozes arquitetônicas”,¹ no intuito de distingui-las das intervenções de restauro arquitetônico que pressupõem, como dito acima, o restabelecimento do estado

¹ A expressão é original de Antón Capitel, em seu livro *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración* (1988).

original do bem, conservando e revelando seus valores estéticos e históricos. Essa metamorfose de monumentos se configura em expressão mais radical que a restauração, uma vez que “[...] requer, em alguns casos, um exercício especialmente reflexivo da disciplina da composição arquitetônica para poder interpretar a configuração original e seguir suas normas, resolvendo, ao mesmo tempo, seus problemas e respeitando suas qualidades”. (CAPITEL, 1988 apud ANDRADE, 2006, p. 22)

Segundo essa argumentação, a expressão “metamorfose arquitetônica” dá sentido próprio à intervenção em preexistências que pressupõem a “atuação projetual sobre um edifício existente, considerado de valor, e que, por determinadas razões, é preciso modificar ou completar extraordinariamente em época distinta àquela na qual foi construído”. (CAPITEL, 1988 apud ANDRADE, 2006, p. 22) Esse é, sem dúvida, um dos grandes desafios enfrentados por arquitetos, designers e profissionais envolvidos com o tema de composição em arquitetura, incluindo seus ambientes interiores e de contexto, sobretudo, em tempos que os edifícios antigos, cada vez mais, formam parte da história da cidade contemporânea.

Apesar do tempo transcorrido desde a publicação dos termos e conceitos anteriormente colocados, é fundamental que se confirme sua atualidade ao tratar de intervenções contemporâneas sobre edifícios históricos e suas respectivas reflexões críticas, tema em consonância direta com o objetivo do presente texto.

Cabe registrar que, nos diversos materiais consultados, percebeu-se a utilização de palavras diferentes para tratar de assuntos que levam a questões comuns, a exemplo de “processos”, “tipos”, “estratégias”, “níveis” ou “abordagens”, que antecedem à “intervenção”. Em todos os casos de citação, foi respeitado o original.

Em relação às intervenções na preexistência, Andrade Junior (2006) define, em sua pesquisa *Metamorfose arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado*, os tipos mais comuns, nomeando-os em três níveis. São eles: modificação interna de edificações preexistentes; modificação externa de edificações preexistentes; e construção de nova edificação em contextos preexistentes. Cada nível, por sua vez, responde a tipos de intervenção que podem ocorrer no marco da sua

abrangência. Para uma melhor compreensão do assunto, foram sistematizados em quadros os tipos com as respectivas definições, tendo como base o autor mencionado (Quadros 2, 3 e 4).

Quadro 2 – Modificação interna de edificações preexistentes

TIPOS DE INTERVENÇÃO	DEFINIÇÃO
- Atualização funcional ou renovação	Tem como princípio manter a função do edifício compreendendo a realização de alterações que respondam às demandas contemporâneas, decorrentes de legislações, atualizando suas condições de uso. A renovação pode compreender a modificação interna na sua totalidade, mantendo apenas as fachadas e estrutura portante, até a preservação total da edificação, inserindo equipamentos de acessibilidade e segurança.
- Adaptação a novos usos ou reciclagem	Confundida, muitas vezes, com o restauro – que pode estar incluído na proposta – a adaptação vai além da conservação ou restauração do preexistente. O novo programa prevê, com frequência, modificações relativas à instalação de equipamentos para acessibilidade e condicionamento de ar, bem como a ampliação da edificação e mudança da espacialidade interna.
- Ampliação interna	Pressupõe uma ampliação da área útil coberta do edifício sem realizar a inserção de anexos ao volume original. Em sentido geral, ocorre ao serem construídos pavimentos subterrâneos ou pelo fechamento superior de pátios e poços internos.

Fonte: elaborada pela autora com base em Andrade Junior (2006).

Quadro 3 – Modificação externa de edificações preexistentes

TIPOS DE INTERVENÇÃO	DEFINIÇÃO
- Atualização simbólica ou <i>restyling</i>	“Corresponde àquelas intervenções realizadas sobre um edifício histórico que modificam de forma clara e deliberada a sua imagem urbana sem, contudo, ampliá-lo ou modificá-lo em sua volumetria mais geral. Estas intervenções têm, quase sempre, um ou mais dos seguintes objetivos: - realizar uma transição entre edifícios distintos; - sinalizar novos acessos em edifícios públicos; - marcar, no âmbito urbano, a renovação ou o novo uso do edifício”. (ANDRADE, 2006, p. 174)

(continua)

(conclusão)

TIPOS DE INTERVENÇÃO	DEFINIÇÃO
- Ampliação externa	Diferente do chamado anexo, diz respeito à ampliação externa (horizontal ou vertical) do edifício. Nesta intervenção, preexistência e ampliação respondem a uma unidade arquitetônica, entendida tanto pelo exterior quanto pelo interior do edifício oferecendo a ideia de continuidade. O autor argumenta que “[...] no cenário da arquitetura moderna e contemporânea, não encontraremos apenas ampliações que buscam uma dialética entre linguagem moderna e referências históricas”. (ANDRADE, 2006, p. 116)
- Utilização de ruínas	Considera o restabelecimento do uso original, adaptação a novos usos ou sua contemplação como ruína. Na maioria dos casos, requer a construção de estruturas de apoio para sua visitação e fruição. Nesta categoria, podem ser citados aqueles projetos que, em vez de propor a intervenção nos edifícios arruinados, levam seus remanescentes para construções novas.

Fonte: elaborada pela autora com base em Andrade Junior (2006).

Quadro 4 – Construção de nova edificação em contextos preexistentes

TIPOS DE INTERVENÇÃO	DEFINIÇÃO
- Anexo	Diferente da ampliação externa, o anexo tem como objetivo ampliar a superfície do edifício, porém, se caracteriza pela descontinuidade entre a preexistência e o novo edifício. Muitas soluções arquitetônicas propõem a conexão entre ambas unidades edificadas seja através de passarelas, corredores subterrâneos, ou a inserção dos volumes da circulação vertical.
- Edifícios em contexto preexistente	“Corresponde à nova edificação construída em terrenos vazios de sítios históricos ou na vizinhança imediata de monumentos históricos significativos”. (ANDRADE, 2006, p. 157)

Fonte: elaborada pela autora com base em Andrade Junior (2006).

Além dos níveis e tipos de intervenção na preexistência, Andrade Junior (2006), em outra parte² da pesquisa, coloca sete abordagens projetuais que vão do contraste radical ao falso histórico. Essas abordagens

² O presente texto não se debruçará sobre essas abordagens. Para mais informações, verificar: Andrade Junior (2006, p. 170).

resultaram da análise da forma arquitetônica de intervenções levantadas pelo autor.

Como continuação, nesta parte do texto, mencionam-se as publicações de Brooker e Stone, intituladas *Forma + Estrutura: La organización do espacio interior* (2008) e *O que é design de interiores?* (2014), e, também, a de Higgins, denominada *Planejar Espaços para o Design de Interiores* (2015), que apresentam aspectos sobre as atividades dos profissionais que trabalham com os ambientes interiores, entre os quais, aqueles voltados às intervenções na preexistência, mencionada frequentemente nas publicações citadas como “o edifício existente”, conteúdo cuja leitura pode impulsionar o redesenho ou a introdução do novo ao existente.

Os mesmos autores denominam como “receptivos” aos ambientes interiores dessas edificações, indicando que estes podem ser objeto de três estratégias – intervenção, inserção e instalação – que se traduzem nos principais procedimentos que o designer pode empregar em resposta a uma preexistência. As definições dessas estratégias são mostradas no Quadro 5.

Quadro 5 – Estratégias para a introdução do novo interior a um prédio existente

ESTRATÉGIAS	DEFINIÇÃO
- Intervenção	Esta estratégia pressupõe que o edifício original estabeleça uma relação íntima com o novo design. As modificações propostas podem envolver acréscimos ou subtrações, resultando, geralmente, em duas possibilidades, uma onde o novo e o existente fiquem como uma unidade indistinta e outra em que as diferenças entre o novo e a preexistência sejam perceptíveis.
- Inserção	Envolve a disposição de novos elementos dentro do espaço existente na condição da sua reversibilidade, sem provocar impactos na estrutura original. Todavia, podem ocorrer modificações desde a obra para recepcionar as inserções previstas. A opção por esta estratégia poderá estabelecer o diálogo com a preexistência ou criar uma ruptura com aquela.
- Instalação	Possibilita que o edifício existente e os novos elementos convivam de forma independente. A intenção é que estes elementos estabeleçam relações apenas temporárias com a preexistência. “Eles devem ser como móveis dentro de um cômodo”. (HIGGINS, 2015, p. 117)

Fonte: elaborado pela autora com base em Brooker e Stone (2008, 2014) e Higgins (2015).

Brooker e Stone (2014) assinalam que, para a proposta projetual, o designer segue uma estratégia e uma tática, que o leva a desenvolver o conceito do ambiente, trate-se de uma preexistência ou a projeção de um espaço futuro. A abordagem estratégica é a que o designer adota para resolver as linhas gerais do projeto. Esta, por sua vez, apresenta duas vertentes que são a abordagem estratégica responsiva (Figuras 2 e 3) e a abordagem estratégica autônoma,³ cuja diferenciação advém do nível de integração entre o novo e o existente, pelo alcance da proposta quanto ao diálogo ou não entre o proposto e o existente.

A abordagem tática diz respeito aos pormenores do projeto proposto pelo designer, tendo relação direta com a parte dos detalhamentos de objetos, complementos e outros materiais incorporados, considerando os revestimentos e sua expressão como fundamentais na composição e vocabulário do ambiente, situações que podem ser criadas à luz de diversas escolhas e atribuições, possibilitando a particularidade e distinção de cada ambiente como único (Figura 4). De acordo com Brooker e Stone (2014), a aplicação tática de materiais e elementos propicia o apoio à abordagem estratégica feita pelo designer, seja ela responsiva ou autônoma.

Em pesquisa mais recente de Andrade Junior, intitulada “Estrategias proyectuales para la reutilización del patrimonio arquitectónico: experiencias contemporáneas latino-americanas” (2016), aparecem registradas quatro estratégias projetuais que, segundo o autor, são as mais frequentes nas intervenções no patrimônio arquitetônico latino-americano dos últimos 30 anos. O autor enfatiza que a referência para o estudo foram projetos de conversão de edifícios históricos em museus e centros culturais e projetos de reabilitação e ampliação de museus e centros culturais. Essas estratégias são mencionadas no Quadro 6.

³ Para mais informações sobre o tema, incluindo exemplos de aplicações conceituais e práticas, ver: Brooker e Stone (2014).

Quadro 6 – Estratégias projetuais no patrimônio arquitetônico

ESTRATÉGIAS	DEFINIÇÃO
- Sutura	Comumente aplicada a um conjunto de edifícios que, apesar de suas diferenças “[...] formais, estilísticas de escala ou de implantação, são objeto de uma única intervenção de conversão em museu ou centro cultural”. (ANDRADE, 2016, p. 2) Propõe a criação de novos elementos arquitetônicos, buscando a articulação entre os edifícios preexistentes, “seja do ponto de vista simbólico, seja do ponto de vista funcional”. (ANDRADE, 2016, p. 2)
- Disrupção	Adoptada para tratar de um edifício preexistente cujo interior é totalmente modificado, permanecendo apenas as fachadas. O interior é passível da inserção de novos volumes, elementos contemporâneos e espacialidades distintas, “gerando uma arquitetura híbrida e fragmentaria”. Tem como meta “fraturar a edificação preexistente”. (ANDRADE, 2016, p. 3)
- Inserção	“[...] corresponde à inserção nos espaços internos de edifícios patrimoniais íntegros, de novos volumes que abrigam novos usos”. (ANDRADE, 2016, p. 5) As transformações internas são radicais. Contudo, o volume da edificação e suas fachadas são regularmente conservadas.
- Soterramento	No intuito de não transformar sensivelmente os ambientes da preexistência, é recorrente a concepção de espaços subterrâneos para receber novos museus ou centro culturais ou ampliar a estrutura das “instituições culturais instaladas em edifícios preexistentes de valor patrimonial”. (ANDRADE, 2016, p. 6)

Fonte: elaborado pela autora com base em Andrade (2016).

Na literatura trabalhada, sobretudo, na mais recente, incluindo material de *sites* especializados, aparecem outros termos usados para definir intervenções sobre a preexistência, por exemplo, o *retrofit*, relacionado ao conceito de colocar o antigo em boa forma, e tem como objetivo incorporar melhorias e alterar o estado de utilidade da edificação preexistente. Pressupõe a “remodelação ou atualização do edifício ou de sistemas, através da incorporação de novas tecnologias e conceitos, normalmente visando a valorização do imóvel, mudança de uso, aumento da vida útil e eficiência operacional e energética”. (CBCS, 2013, p. 1) Para o citado Conselho Brasileiro de Construção Sustentável (CBCS), o *retrofit*, além de

pouco disseminado no Brasil, é, por vezes, confundido com reforma, devido, em parte, à carência de legislação específica. No caso de Brooker e Stone (2014), associam o *retrofit* ao conceito de adaptação e revitalização.

O *redesign* é outra terminologia empregada, com frequência, em projetos de design de interiores. Trata efetivamente da reformulação do design, condição intrínseca ao significado do termo. A necessidade de renovação surge, por diversas razões, como o aparecimento de novas técnicas, de novos materiais, eliminação de falhas existentes e como estratégia para renovar o ambiente, apresentando-o de forma diferente.

Já a reutilização adaptativa ou “reutilização adaptável”, também denominada de “remodelação”, “retrofitting”, “conversão”, “adaptação”, “reformulação”, “reabilitação” ou “reforma”, considera que “a função é a mudança mais óbvia, mas outras alterações podem ser feitas para o edifício em si, como sentidos de circulação, a orientação, as relações entre espaços; adições podem ser construídas e outras áreas podem ser demolidas”. (BROOKER E STONE, 2004 apud PLEVOETS; CLEEMPOEL, 2011, tradução da autora) Para esses autores, a reutilização adaptativa é uma estratégia valiosa para a conservação do patrimônio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato, as intervenções sobre a preexistência colocam o designer de ambientes como um dos profissionais que, por excelência, opera com essa realidade, cada vez mais, presente nos diversos contextos contemporâneos. A incorporação na parte do ensino, particularmente nos currículos dos cursos de conteúdos voltados a esse cenário, se configura em necessidade, uma vez que contribuiria efetivamente para a formação de critérios e bases conceituais atualizadas, enriquecendo as reflexões sobre o tema.

Fazem-se fundamentais a sensibilidade e a atitude do designer diante a preexistência, quanto à escolha de manter ou editar aquela. Nesse sentido, a interação através da multidisciplinaridade e interdisciplinaridade se apresenta para o designer como um vasto território de conexões para o

trabalho em conjunto com outras áreas do conhecimento, pois, em dependência à complexidade do objeto a ser trabalhado terá que recorrer a outros profissionais especializados nas áreas da intervenção.

No quadro delineado acerca das intervenções na preexistência, tendo como base os autores consultados, foi corroborado o uso de uma gama de terminologias que, por vezes, se sobrepõem na sua definição, coincidindo com o objetivo da intervenção e seu conceito de proposta, entendendo que uma proposta pode, em ocasiões, ser tratada a partir de mais de uma categoria de intervenção em função da complexidade do objeto, partes ou componentes propositivos. Nesse sentido, se faz fundamental que, para cada intervenção, se opte pelos critérios e conceitos que mais expressem o teor da proposta.

Inicialmente, foram revisadas conceituações sobre o patrimônio cultural e verificados os tipos mais frequentes de intervenção, considerados pelo Iphan, a saber: adaptação, conservação, preservação, restauração, renovação, reabilitação e reforma.

As intervenções projetuais sobre a preexistência ou, como Andrade (2006) as identifica de intervenções de “metamorfose arquitetônica”, compreendem três níveis, sendo dois desses níveis a tratar sobre a modificação interna e a externa de edificações preexistentes, e o terceiro se ocupa da construção de nova edificação em contextos preexistentes. Para cada um desses níveis, foram atribuídos tipos de intervenção, sendo oito no total. Esses tipos de intervenção envolvem os termos de renovação, adaptação, ampliação – interna e externa – *restyling*, utilização de ruínas, construção de anexo e de edifício em contextos preexistentes. O mesmo autor, em pesquisa mais recente, divulgada em 2016, cita quatro estratégias projetuais para a reutilização do patrimônio: sutura, ruptura, inserção e soterramento.

Brooker e Stone (2008, 2014) e Higgins (2015) denominam os ambientes interiores de receptivos e colocam três estratégias para a introdução do novo interior a um prédio existente. São elas: intervenção, inserção e instalação. E, como formas de abordagem, indicam duas: a abordagem responsiva e a abordagem autônoma, seguida pela tática que

seguirá a estratégia proposta pelo design, tendo importante papel na atribuição de personalidade e qualidade ao ambiente criado.

Outras estratégias vêm sendo também recriadas no vocabulário sobre intervenções atuais na preexistência, tais como *retrofit*, *redesign* e reutilização adaptativa que por sua vez compreendem ou corroboram com terminologias vistas em estratégias e tipos de intervenção tratados.

Em geral, o texto apresentado constitui uma aproximação ao tema da preexistência a partir dos autores levantados, trazendo aspectos relativos a conceituações, abrangência, potencial, complexidade e desafio para a atuação de diversos profissionais, entre os quais, o designer de ambientes. A tentativa de reunir estudos referenciais que tratam das intervenções sobre a preexistência e suas peculiaridades pode servir como ponto de partida para outras investidas como, por exemplo, a de compatibilização e análise específica das terminologias e sua abrangência e, de fato, contribuir para a formação acadêmica e atuação dos profissionais da área.

REFERÊNCIAS

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Estrategias proyectuales para la reutilización del patrimonio arquitectónico: experiencias contemporáneas latinoamericanas. In: PARRINELLO, Sandro; BESANA, Daniela (org.). *ReUSO 2016 - Contributi per la documentazione, conservazione e recupero del patrimonio architettonico e per la tutela paesaggistica*. Florença: Edizioni Firenze, 2016. p. 1136-1147.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. *Metamorfose arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado*. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Tradução Maria Rosilda Ramos da Silva. 3. ed. Brasília, DF: Ed. UnB, 1996.

BRASIL. Lei nº 13.369, de 12 de dezembro de 2016. Dispõe sobre a garantia do exercício da profissão de designer de interiores e ambientes e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 238, p. 1, 13 dez. 2016. Disponível em: <http://www.in.gov.br/autenticidade.html>. Acesso em: 3 fev. 2019.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Portaria nº 420, de 22 de dezembro de 2010. Dispõe sobre os procedimentos a serem observados para a concessão de autorização para realização de intervenções em bens edificados tombados e nas respectivas áreas de entorno. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 246, p. 9, 24 dez. 2010.

BROOKER, Graeme; STONE, Sally. *Forma + Estrutura: la organización del espacio interior*. Barcelona: Promopress, 2008.

BROOKER, Graeme; STONE, Sally. *O que é design de interiores?* Tradução André Botelho. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2014.

CHAGAS, Maurício de Almeida. *Preexistência, patrimônio e projeto*. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CONSELHO BRASILEIRO DE CONSTRUÇÃO SUSTENTÁVEL. *Retrofit: requalificação de edifícios e espaços construídos*. [São Paulo], 2013. Folder. Disponível em: http://www.cbcs.org.br/_5dotSystem/userFiles/comitetematico/projetos/CBCS_CTProjeto_Retrofit_folder.pdf. Acesso em: 23 jun. 2017.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS E SÍTIOS – ICOMOS. *Carta de Burra*. Austrália, 1980. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Burra%201980.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2019.

DAMAZIO, Vera. Design, memória, emoção: uma investigação para o projeto de produtos memoráveis. In: MORAES, Dijon; DIAS, Regina Álvares (org.). *Cadernos de estudos avançados em design: design e emoção*. Barbacena: EdUEMG, 2013. v.8, p. 43-62.

DEZZI BARDESCHI, Marco. *Restauro: Punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Milão: Franco Angeli, 2009.

HIGGINS, Ian. *Planejar espaços para o design de interiores*. Tradução Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil) – IPHAN. *Conceito de patrimônio cultural*. Brasília, DF, [20--]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>. Acesso em: 3 fev. 2019.

INTERNATIONAL FEDERATION OF INTERIOR ARCHITECTS/DESIGNERS – IFI. *About*. New York, [200-]. Disponível em: https://ifiworld.org/#definition_of_an_IA/D. Acesso em: 12 mar. 2019.

MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

PLEVOETS, Bie; VAN CLEEMPOEL, Koenraad. Adaptive reuse as a strategy towards conservation of cultural heritage: a literature review. *WIT Transactions on The Built Environment*, United Kingdom, v. 118, 155-164, 2011. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/263124844>. Acesso em: 12 mar. 2019.

PREEXISTÊNCIA. In: DICIONÁRIO Aulete. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, [20--]. Disponível em: <http://aulete.com.br/analogico>. Acesso em: 5 fev. 2019.

SALEMA, Isabel. Os arquitetos portugueses têm medo da palavra “património”? Ípsilon, Lisboa, 3 fev. 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/02/03/culturaipilon/noticia/arquitetos-portugueses-medo-palavra-patrimonio-1860389>. Acesso em: 3 fev. 2019.

SHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Marisa Trech Fonterrada. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SILVA, António de Moraes; BLUTEAU, Rafael. *Dicionário da língua Portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Tomo segundo.

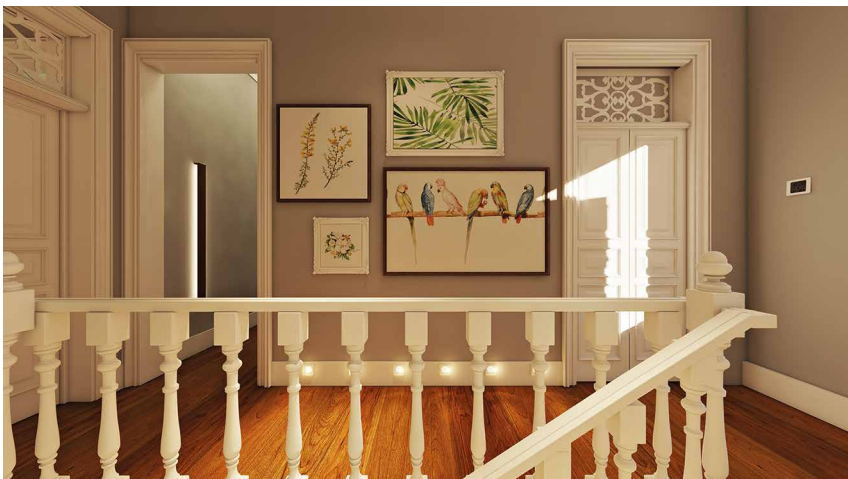
TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

Figura 1 – Edifícios na Rua Chile, Rua Araújo Pinho e Carlos Gomes. Salvador, Bahia



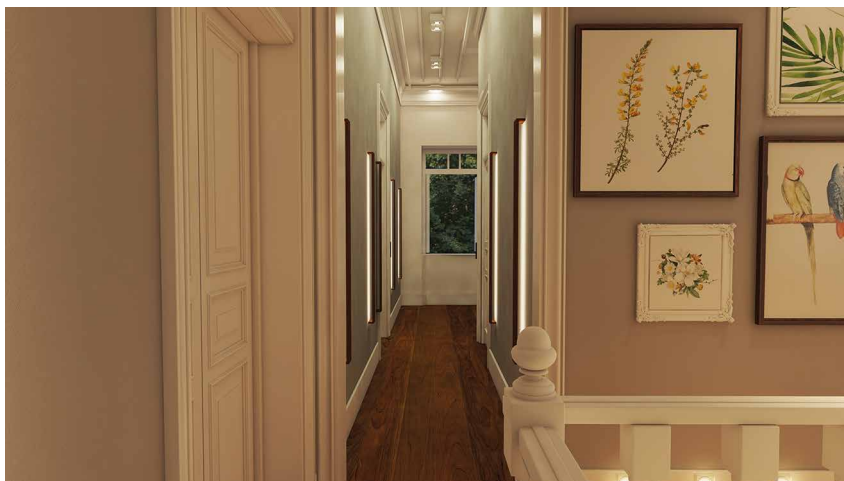
Fonte: produzida pela autora e por Yumara Pessôa.

Figura 2 – Projeto da Pousada Urbana Bem-estar Canela, Salvador, Bahia.
Ambiente interior, conexão entre proposta e preexistência, sutileza no uso dos materiais e acabamentos



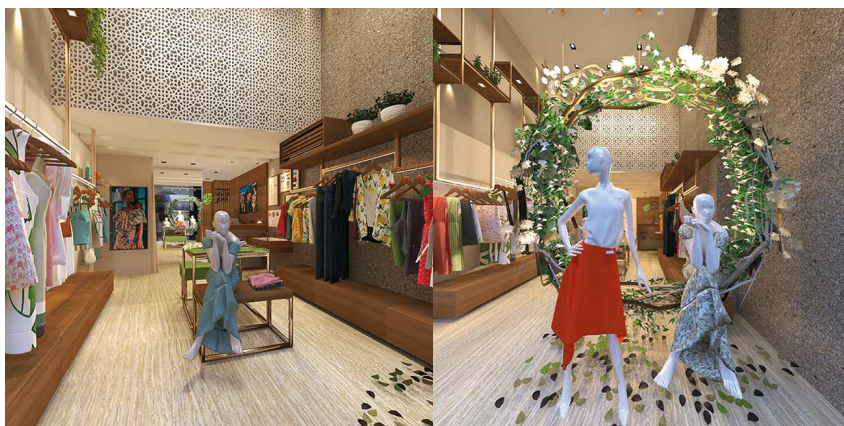
Fonte: designer de interiores Amanda Sales, 2019.

Figura 3 – Projeto da Pousada Urbana Bem-estar Canela, Salvador, Bahia. Ambiente interior, conexão entre proposta e preexistência, sutileza no uso dos materiais e acabamentos



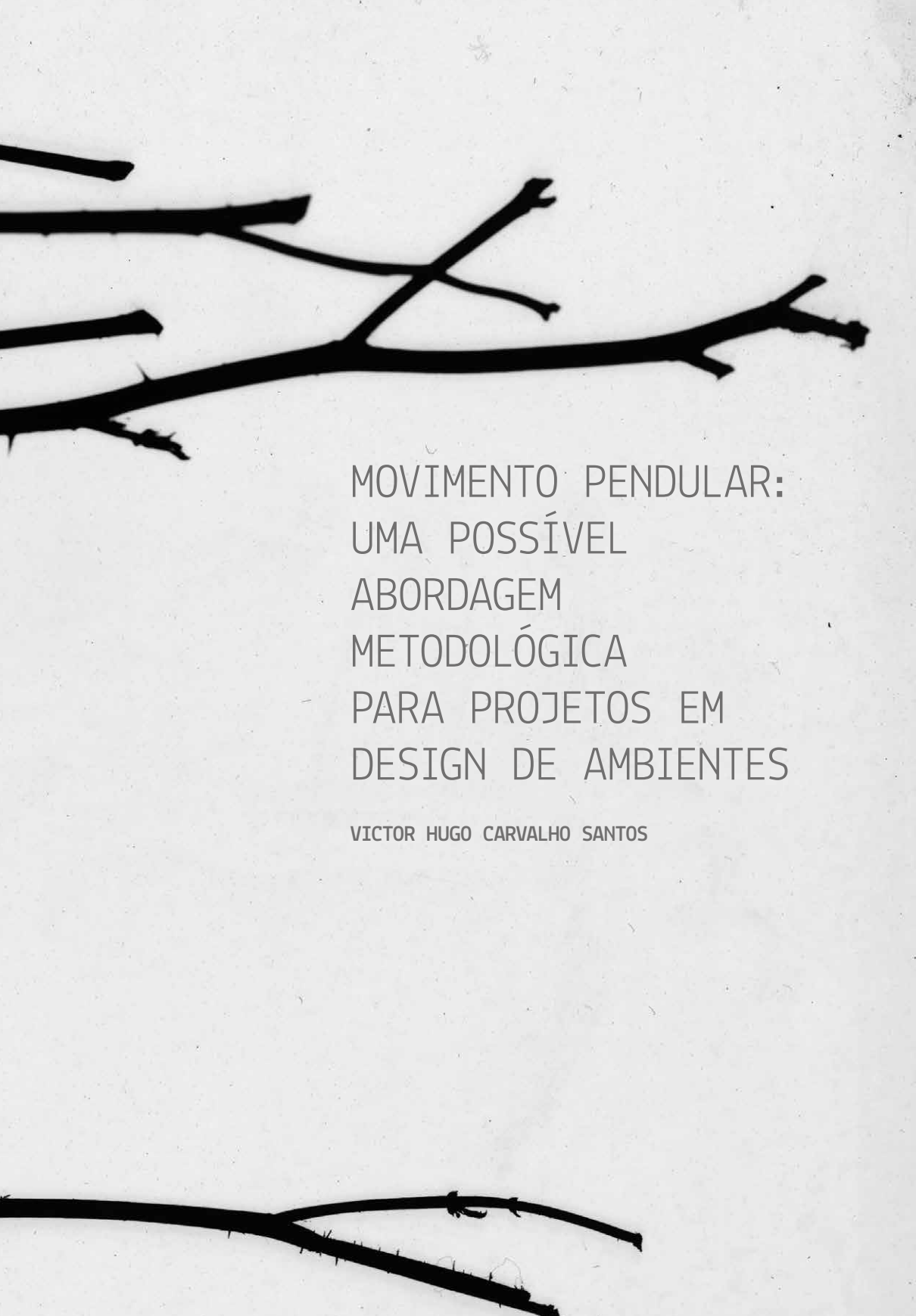
Fonte: designer de interiores Amanda Sales, 2019.

Figura 4 – Projeto da loja Empório Santa Bata, Salvador, Bahia. Ambiente interior com liberdade no uso dos materiais na composição do ambiente



Fonte: designer de interiores Valeria Lima (2019).

Nota: Projeto da Designer de interiores Valeria Lima e as perspectivas da Designer de interiores Amanda Sales.



MOVIMENTO PENDULAR:
UMA POSSÍVEL
ABORDAGEM
METODOLÓGICA
PARA PROJETOS EM
DESIGN DE AMBIENTES

VICTOR HUGO CARVALHO SANTOS

INTRODUÇÃO

A influência dos contextos desencadeados durante as revoluções industriais e guerras mundiais contribuíram para o crescimento exponencial dos estudos metodológicos em design.¹ Assim, era essencial para o momento moderno que existisse um profissional responsável pelo planejamento e criação de diretrizes executivas dos objetos industriais. É nesse contexto, em torno da década de 1960, que surgem no Brasil as primeiras escolas² de desenho industrial, com o intuito de posicionar o país na vanguarda dos processos de industrialização, já em desenvolvimento no mundo.

A estrutura pedagógica dessas escolas era composta com base nos moldes internacionais, que almejavam aproximar o design as outras áreas do conhecimento, como matemática, física, cibernética, dentre outras. Assim, permaneceu³ por longa data, a ideia do uso metodológico enquanto instrumento de controle e previsão dos processos criativos em design, tornando-se esse, um instrumento de definição das fases do desenvolvimento projetual.

¹ Aqui, entendido em seu sentido *lato*, como define o *Dicionário Michaelis*: “coisa material e perceptível aos sentidos”. Sendo assim, abarca a maior parte das especialidades do design, como interiores, moda, gráfico, industrial etc.

² No capítulo introdutório deste livro, estão citadas as principais responsáveis por esse posicionamento, tais quais a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e o Instituto de Artes Decorativas (IADÊ).

³ Aqui, propõe-se uma reflexão sobre o tempo verbal, visto que, tais ideias ainda permanecem em voga.

São diversos os autores consagrados por suas contribuições metodológicas, na perspectiva de um sistema operacional, análogas às lógicas utilizadas na programação computacional. Principalmente aqueles que publicaram nas décadas de 1970 e 1980, como BerndLobäch, Bernhard Bürdek, Bruno Munari, Gui Bonsipe, dentre outros. É evidente que tais ideais partem das influências do contexto moderno, que compreendem o homem e seu trabalho, pelo prisma “homem-máquina”.⁴

Apesar das transformações nos contextos culturais e socioeconômicos, ainda se observa a presença, mesmo que sutil, dessa ideologia no pós-moderno. É louvável ainda, a produção de autores contemporâneos, como Dijon de Moraes, Victor Papanek, David Kelley, dentre outros responsáveis por atualizar, criticar e sugerir novas abordagens metodológicas em design. No entanto, ainda resta uma extensa lacuna teórica, nas práticas projetuais de determinados campos do design, em específico ao qual se dedica esta produção, referente ao design de ambientes.

Supõe-se que tal problemática advém, em grande parte, por conta dos estigmas culturais que o exercício profissional do designer de ambientes pressupõe. A exemplo dos questionamentos quanto a importância de sua existência, fato esse que não se restringe aos sujeitos que não estudam ou praticam o design de interiores. Mesmo o profissional e seus formadores têm dificuldade no reconhecimento dessa profissão enquanto atividade importante para a criação de espaços que facilitem as relações do Ser-Humano⁵ (usuários) com o mundo (ambientes), principalmente, para além das questões consideradas funcionalistas.⁶

⁴ O conceito “homem-máquina” é muito utilizado no período moderno, por representar a imersão do ser humano nos contextos da revolução industrial e do sistema capitalista. Pode ser encontrado em publicações como a de Fernandes (2014), dentre outras, que identificam no contexto contemporâneo, o impacto da crescente valorização do termo, mesmo no período pós-moderno.

⁵ Ademais, o processo de construção desta metodologia ancora-se nos fundamentos básicos da abordagem humanista da Abordagem Centrada na Pessoa (ACP) fundada por Carl Rogers. Aprofundamentos temáticos podem ser encontrados nas publicações: *Um Jeito de Ser* (2016) e *Tornar-se pessoa* (2009). Bem como na filosofia de Heidegger sobre o existencialismo, sintetizada no artigo: “Ser-no-Mundo em Ser e Tempo de Heidegger” (2008) de Cesar Luís Seib.

⁶ Outros sinais importantes, como volume de publicações científicas, número de cursos de graduação e especialização, são encontrados no capítulo introdutório deste livro.

Assim, observa-se que boa parte do que se tem acesso, sobre metodologia projetual em design de ambientes, advém de três fontes principais, sendo estas: adaptações à métodos generalistas do design ou da arquitetura, ordenação vernacular das publicações que listam alguns dos princípios projetuais em ambientes – tais quais, cor, luz, forma, circulação, dimensionamento básico, dentre outros –, encontrados nos manuais práticos. Por fim, a aprendizagem intuitiva e adaptativa, com base no exercício prático dentro do mercado de trabalho.

Em alternativa, acredita-se que, através do aprofundamento metodológico em design de interiores, será possível criar reflexões científicas sobre sua prática, que estimulem a formação de uma identidade profissional. Define-se, enquanto recorte desta pesquisa, a esquematização proposta por Pazmino (2015) dos principais elementos de sua constituição, sintetizados na Figura 1.

Na sistematização da Figura 1, utiliza-se como referência compreensiva o ramo da matemática da teoria dos conjuntos. Nessa perspectiva, a metodologia de design foi classificada enquanto “conjunto universo, aquele conjunto que contém todos os outros conjuntos de interesse”. (TOMAZ, 2015, p. 21) Visto que, de acordo com Pazmino (2015), a metodologia de design consiste neste universo de estudos científicos acerca dos métodos em design.

Ademais, Pazmino (2015) conceitua o método do design como percurso ou conjunto de procedimentos, que visam atingir um determinado objetivo através do projeto. Incluso nesse subconjunto, estariam os elementos projetuais de modelo, técnica e ferramenta. Sendo o modelo, uma esquematização das fases projetuais, que pode utilizar determinada técnica enquanto meio auxiliar no cumprimento de cada uma dessas etapas. Servindo as ferramentas os insumos ou instrumentos necessários para a execução da técnica.

Partindo dessa hierarquia, propõe-se no texto a seguir a construção de um método em design de interiores, que contemple a sugestão de um modelo, composto por técnicas e ferramentas projetuais. Para tal, inicia-se pelo desdobramento crítico da pesquisa realizada em período mestral (SANTOS, 2016), que servirá de base para a construção do modelo pendular.

PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

Professora da Faculdade de Design de Montreal e autora do livro *Taking up Space* (2009), Tiiu Vaikla-Poldma, constrói sua metodologia de design, com base em três conceitos básicos para o processo em design. Interpreta-se no primeiro conceito os aspectos de análise do projeto, que são tangíveis ao designer por meio de suas ações de pesquisa. Já no conceito dois, trata-se da cognição dos processos criativos do designer, apesar deste, para Poldma (2009, p. 35) ser representado como elemento externo, ao conjunto do conceito dois. Por fim, seu terceiro conceito aborda os aspectos de síntese e de representação da ideia projetual, condensam, portanto, a solução projetual.

Assim, na aplicação do primeiro conceito, o designer se aproxima de informações acessíveis através de técnicas como: questionários, coleta de dados (arquivos, fotos, histórias, entrevistas, pesquisas de livros, internet), perguntas sobre o que está sendo observado, entendimento dos problemas físicos, desenvolvimento de um pré-programa com os devidos requerimentos de projeto, sendo, portanto, tudo aquilo que está disponível como dado tangível ao designer.

O segundo conceito refere-se ao desenvolvimento do projeto, quando nos deslocamos das questões de análise e coleta de dados para os aspectos intangíveis de criação. Isso inclui os conceitos sobre o espaço e a elaboração de ideias criativas, e nos movemos, então, para um campo desconhecido de ideias, que são expressas a cada momento por meio de conceitos, desenhos e maquetes. Esse processo inclui a definição de como nos apropriamos do contexto.

É o começo do planejamento, realizado bi e tridimensionalmente, a fim de confirmar se as soluções são viáveis tecnicamente ou não para o projeto, desenvolvendo conceitos e avaliando, em seguida, se estão em concordância com o material pesquisado. Parte desse processo significa também a escolha de algumas cores, iluminação, sinalização e mobiliário, pois, nesta fase, os detalhes começam a tomar forma e a fazer parte da abordagem escolhida.

O último conceito envolve as decisões de projeto, que são feitas com base nos julgamentos críticos. Corresponde à análise do que foi

desenvolvido e se abrange os itens tangíveis/intangíveis e os aspectos de análise/síntese, levantados ao longo do processo criativo. Esse é o momento de decidir quais ideias são exequíveis e quais serão descartadas. O conceito final é, portanto, firmado, e o projeto segue para a fase executiva e de comunicação com a equipe de construção, em paralelo à aprovação final do cliente.

Destaca-se que a compreensão de Poldma (2009), sobre o método de design, não se refere apenas a ações externas ao designer, como observa-se na grande maioria dos métodos de design. Nesse sentido, enxerga-se uma compatibilidade de sua proposta, com os ideais das escolas humanistas de psicologia da década de 1960, que se contrapõem a corrente behaviorista, focada na observação do comportamento humano, bem como da psicanálítica que se dedica a análise psíquica da subjetividade, ou seja, dos aspectos internos do sujeito.

Tal argumentação é relevante, pois nota-se uma aproximação das propostas metodológicas em design, com as correntes ideológicas fundadas nos contextos das revoluções industriais, que se preocupavam em demasia com os procedimentos externos, classificadas como sistematizações operacionais do fazer criativo. Em prática, principalmente no ambiente de ensino, nota-se que os estudantes criam certa aversão a tais procedimentos, por não se identificarem com essas ações.

É preciso compreender que, na formação do estudante, os procedimentos de execução ainda são ações distantes de sua realidade, sendo necessária a construção de uma metodologia que crie uma ponte entre seu imaginário e o real. O primeiro passo é construir uma identificação deste com algo do processo criativo, para que ao sentir-se contemplado e visto, possa interessar-se pelos meios facilitadores de sua criação. Tal qual, conceitua Rolo May (1982, p. 40), um dos psicólogos precursores do movimento humanista:

O mundo é um conjunto organizado de relações significativas, no qual a pessoa existe, e de cujo projeto participa. Tem realidade objetiva, mas não se limita a isso. O mundo interrelaciona-se com a pessoa, a todo momento. Uma dialética contínua processa-se entre o mundo e o indivíduo, e um não pode ser

compreendido sem a presença do outro. Por isso não é possível situar a criatividade como um fenômeno subjetivo; ela não pode ser estudada simplesmente em termos do que se passa no íntimo de uma pessoa. O pólo correspondente ao mundo é a parte inseparável da 'criatividade' do indivíduo. O que ocorre é sempre um processo, uma atividade – o processo específico de inter-relação da pessoa com o mundo.

Com base nessa aproximação e na interpretação do método de Poldma (2009), são inseridos novos elementos, proporcionando meios para um possível método em design de interiores, que represente o designer e sua inter-relação com o mundo. A Figura 2 apresenta uma síntese desta intenção, na qual o processo metodológico projetual poderia ser metaforizado enquanto movimento pendular. Nesse sentido, o pêndulo se movimenta entre os elementos externos ao designer – preexistência do espaço e representações da ideia projetual – para os aspectos internos do designer e de sua criação.

Debruçando-se ainda sobre a mesma figura, nota-se que o movimento de “ida” deste pêndulo para a esquerda é representado enquanto processo de análise, no qual o designer busca conhecer o cliente, seu problema e espaço. Ao voltar, o designer promove sínteses do que foi coletado, que podem ser formalizadas a partir de técnicas como do cadastro, *briefing* e programa de necessidades. Em sentido contrário, ao mover-se para a direita, o designer vai compreendendo internamente uma série de aspectos desconhecidos, que na “volta” transformam-se em uma série de ideias projetuais.

MODELO, TÉCNICAS E FERRAMENTAS PARA APLICAÇÃO DO MÉTODO PENDULAR

Neste esquema, o pêndulo pode realizar dois movimentos, um em linha reta e outro em espiral. No primeiro caso, considera-se um vetor direcional, que impulsiona seu mover de ir e vir, analogia que se utiliza neste

texto para o processo criativo do designer. No segundo, é movido por dois vetores, responsáveis por fazê-lo girar, que vão diminuindo suas forças até que ele encontre o repouso novamente. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o segundo vetor estaria relacionado ao cliente, que chega até ao designer com um problema, para que o mesmo, através do seu processo criativo, proponha-lhe uma possível resolução.

Salienta-se que a escolha dessa metáfora consiste também na crítica quanto à linearidade metodológica utilizada por grande parte dos profissionais, que se responsabilizam pela tomada de decisão enquanto sujeitos do saber, desconsiderando assim, a participação criativa do cliente. Assim, considera-se importante a participação do cliente, visto que, o designer deveria ser um interlocutor e não um locutor de seu desejo. Nesse sentido, definem-se no movimento pendular as posições tanto do designer quanto do cliente no processo de resolução da problemática projetual.

Assim, compreende-se que para a execução desse movimento, é necessária a presença tanto do designer, enquanto direcionador, quanto de seu cliente, como propulsor. Na Figura 3, representa-se este conceito, identificando o designer através da linha tracejada e seu cliente pela linha pontilhada, sendo, cada uma dessas angulações do pêndulo, uma fase projetual.

A Figura 3 apresenta ainda uma referência ao método dialético, reconhecida tanto em sua estrutura espiral, como pela simulação do movimento contínuo vivenciado no processo criativo. Corrobora-se assim, com a ideia de que o desenvolvimento projetual em design de interiores apresenta intencionalidades semelhantes às propostas de Karl Marx e Friedrich Engels, que ao conceberem o método materialista dialético contemplaram

[...] os princípios da interação universal, do movimento universal, da unidade dos contrários, do desenvolvimento em espiral e da transformação da quantidade em qualidade. Tem como princípio a ideia de que o mundo não pode ser considerado um complexo de coisas acabadas, mas de processos em que as coisas e os reflexos delas estão em constante movimento. (BECKER, 2005, p. 53)

Dito isso, seguindo a estrutura proposta por Pazmino (2015), o método possui entre seus componentes modelos, técnicas e ferramentas, que compõem seu conjunto. O modelo é sintetizado na Figura 4, sendo cada angulação do pêndulo uma fase e o percurso de uma a outra, auxiliado pela execução de uma técnica. Ademais, observa-se que para a operação de cada técnica do designer é necessária uma participação do cliente, para que o movimento realize seu percurso completo.

Visando uma didática explicativa, pode-se dividir o modelo em quatro quadrantes, que constituem um conjunto de ferramentas e objetivos específicos de uso. Sugere-se nesses algumas abordagens próprias do design e em específico do design de interiores, a fim de compilar informações presentes nas produções de Poldma (2009), Pazmino (2015) e Santos (2016), entre outros. Assim, no primeiro quadrante (Figura 5), observa-se três etapas projetuais iniciais: problema, definição do problema e diretrizes projetuais.

Segundo Munari (2008), os problemas surgem a partir de uma necessidade percebida, que no caso do design, pode encontrar uma solução através do exercício metodológico projetual. Nesse sentido, existem dois possíveis caminhos para a identificação dessa necessidade, que depende de quem o sinaliza, podendo assim partir do designer ou do cliente. Nesse modelo, adota-se a direção da procura do cliente pelo designer, que em contato inicial sinaliza sua possível necessidade.

O encontro realizado na entrevista inicial é um procedimento no qual ambos podem se conhecer, que visa ademais, uma coleta de dados sobre o cliente, em que o designer pode conhecer melhor como a necessidade foi identificada e a importância que essa resolução ocupa atualmente em sua vida. Considera-se relevante que o designer customize um questionário semiaberto, que sirva de guia nesse percurso, podendo ser adaptado de acordo com a tipologia do projeto ou perfil do cliente.

Com base nesse contato inicial, o designer de interiores busca identificar se dentro de suas possibilidades profissionais, possui meios de orientar o processo de solução e atendimento à necessidade. Para tal, apresenta um contrato de projeto que esboça os produtos, prazos, valores e procedimentos que este irá fornecer no trajeto projetual. O processo

de negociação e estabelecimento dos limites, aos quais ambos iram acordar, buscam uma definição do problema. Segundo Archer (1967 apud MUNARI, 2008, p. 32), “Muitos designers pensam que os problemas foram suficientemente definidos pelos seus clientes, mas isso, na maior parte das vezes, é insuficiente”, sendo assim, é crucial que o designer utilize determinadas técnicas para uma definição clara desse acordo.

Uma dessas é o *briefing*, “[...] palavra de origem inglesa *brief*, que pode ser entendida como substantivo que significa resumo escrito”. (PAZMINO, 2015, p. 22) Em suma, pode-se compreendê-lo como uma síntese das diretrizes projetuais. A organização desses elementos consiste na subdivisão do problema em diversos subproblemas, hierarquizando-os e definindo inclusive os responsáveis por cada execução.

Com base na filtragem de informações coletadas e sintetizadas no *briefing*, é importante averiguar com o cliente se este foi compreendido em seu desejo projetual, sugere-se para tal, a apresentação de um painel arquetípico.⁷ Esse painel é composto por imagens que representem a interpretação do designer sobre a *persona* de seu cliente, possibilitando a verificação de percepções incoerentes que possam influenciar nas diretrizes projetuais. Após tais verificações, são desempenhadas as etapas do segundo quadrante (Figura 6), que buscam coletar dados do ambiente projetual e possíveis abordagens conceituais para este.

É da natureza do projeto em design de interiores articular a triangulação entre o ambiente – que é real –, entre o desejo do seu cliente – que está no campo ideal– e seu processo criativo. A fase de diretrizes projetuais possibilita a elaboração de um programa de necessidade que define o problema e seus componentes, desse modo, o designer pode ir a campo mais consciente do que necessita cadastrar para dar seguimento ao projeto.

⁷ Método abordado na publicação de Santos e Hernández (2016). Salienta-se ainda, que essa é uma ferramenta interessante na facilitação do contato “eu-tu”, discutido por Buber (2001) no campo da fenomenologia, que influenciou Rogers (1983) no desenvolvimento da “Abordagem centrada na pessoa”, uma das vertentes humanistas da psicologia.

É relevante destacar que por se tratar de um processo essencialmente dialético, após essa visita de coleta de dados, será crucial reposicionar a hierarquia das diretrizes projetuais. Visto que, até o momento, o designer teve acesso ao espaço do ponto de vista do cliente, sendo assim, podem existir problemas que se correlacionam com a diretriz principal, mas que não foram identificados. Tal posicionamento ético convoca um diálogo em que ambos redimensionarão e reposicionarão as diretrizes projetuais.

Seria, portanto, na fase de análise correlacional, partindo do cruzamento de atualizações, entre o que é atual – nível consciente de desejo do cliente –, e o que é real – espaço concreto –, que o designer idealiza uma abordagem projetual. Para tal, como ferramenta técnica de suporte, o designer pode utilizar o painel semântico,⁸ como meio de representação de sua intencionalidade semântica para o espaço projetual. Com base na aprovação e identificação do cliente com a proposta, direcionam-se para o terceiro quadrante do método (Figura 7).

Tal qual colocamos na seção anterior, o processo criativo move-se no “ir e vir” dos aspectos ideais e intangíveis para os reais e tangíveis. Com base na criação do conceito, o designer pode então iniciar a representação gráfica, segundo linguagem universal dos desenhos técnicos.

Dependendo da experiência e percepção espacial do designer, os estudos iniciais podem ser realizados diretamente em planta baixa, no entanto, sugere-se a utilização da técnica do diagrama de bolhas, como ferramenta auxiliar. Segundo Carvalho e Ferrer (2018), essa técnica foi utilizada com bastante relevância na escola da Bauhaus, principalmente nos anos de 1920, tanto pela sua potencialidade exploratória de mapeamento do espaço, quanto por sua maleabilidade representativa de traçar ações interventivas no espaço.

A partir desses estudos, é possível então sintetizar as abordagens iniciais, através do painel formal. Visto que o desenho técnico é um tipo de linguagem de domínio do designer, a técnica do painel formal serve enquanto elemento de intermediação na comunicação do processo

⁸ A composição desse painel, bem como os resultados de sua aplicação, podem ser encontrados na publicação de Santos e Hernández (2016).

criativo do designer para a aprovação do cliente. Essa técnica é encontrada na literatura sob diversas nomenclaturas, mais comumente conhecida como *moodboard*, sintetiza

a atmosfera de um contexto, serviço ou produto já planejados, o *moodboard* pode ‘auxiliar a comunicação e inspiração durante todo o processo de concepção’ (MCDONAGH e DENTON, 2005, p. 36). Caracterizando assim as duas principais funções do *moodboard*: a primeira função de inspiração, tanto para um designer individual, quanto para uma equipe; e a segunda função de comunicação, apoiando os diálogos internos entre a equipe de projeto. Esta segunda, envolve ainda a habilidade de conseguir comunicar de forma mais tangível, sentidos abstratos aos não-designers, proporcionando um canal de comunicação para além da escrita e do diálogo” (COSTA, et al., 2003); possibilitando assim, que se consiga obter uma visão compartilhada do projeto (MCDONAGH e DENTON, 2005). (OLIVEIRA, 2016, p. 880)

Na prática do design de interiores, sugere-se a presença de alguns elementos nesse painel, que auxiliam na comunicação dessa ideia inicial. Sendo estes, o estudo preliminar de *layout* em planta baixa ou perspectivas de uma maquete, que será rodeado por imagens auxiliares que representem alguns dos elementos da comunicação visual. Esse painel pode ser dividido em duas partes, de acordo com Santos e Hernández (2016), sucedendo assim os painéis de *concept* e de coordenação.

A junção ou não desses varia de acordo com o processo criativo do designer, no entanto, sua composição deve atender a alguns princípios da comunicação visual. Entendendo-o como um desenho,⁹ que para Wong (2010) é composto por quatro grupos de elementos que auxiliam na comunicação de sua intenção, sendo estes: os conceituais, visuais, relacionais e práticos, dos quais, nesse painel, destacam-se os dois

⁹ Segundo Wong (2010, p. 41), “O desenho é um processo de criação visual que tem um propósito. [...] Um bom desenho, em resumo, constitui a melhor expressão visual possível da essência de ‘algo’, seja uma mensagem, seja um produto”.

primeiros. No grupo dos elementos conceituais, estão inseridos o ponto, a linha, o plano e o volume, identificados no painel através da planta baixa ou perspectiva, com linhas de chamada¹⁰ que indiquem fotografias das possíveis peças de mobiliário.

O segundo grupo, de acordo com Wong (2010), é composto pelos elementos visuais do formato, tamanho, cor e textura, representados no painel pelo uso da escala na planta baixa ou indicadores de referência da proporção, pela figura humana na perspectiva. Ademais, são sinalizadas as combinações cromáticas almejadas, bem como das texturas dos materiais. A composição pode contemplar a inserção de amostras reais, dos tecidos, papeis de parede, materiais de mobiliário e acabamento, permitindo assim ao cliente uma experiência sensorial que contemple os sentidos da visão e do tato.

Após sua apresentação, são revisadas determinadas escolhas específicas, que darão origem ao projeto básico. Tendo como referência a NBR 13532/1995, que lista os elementos de desenho a serem entregues, em um projeto básico de arquitetura. Adapta-se a seguir, os elementos importantes para o desempenho do projeto básico em design de interiores:

- a. desenhos: plantas, cortes e vistas dos ambientes que representem as modificações propostas; detalhes (plantas, cortes, elevações e perspectivas) de elementos exclusivos criados para o projeto, como marcenaria e acabamentos;
- b. textos: memorial descritivo e quantitativo, dos elementos de mobiliário, das instalações elétricas e hidráulicas, dos componentes construtivos, tais quais revestimentos de superfície e divisão de espaços;
- c. perspectivas: opcionais (interiores ou exteriores, parciais ou gerais);
- d. maquetes: opcionais (interior e exterior);

¹⁰ Seta utilizada no desenho técnico, segundo NRB6492, para indicar informações adicionais ao elemento representado.

- e. fotografias, diapositivos, microfilmes e montagens: opcionais;
- f. recursos audiovisuais: opcionais (filmes, curtas, dentre outros, apresentados em dispositivos de armazenamento digital).

Destaca-se que a presença desses elementos varia segundo tipologia projetual e grau de complexidade, identificados na fase de contratação. Com base nesse compilado, o designer pode mover-se então para a fase de execução, que tem como objetivo sistematizar um cronograma executivo. Cabe ao profissional, com base nas metas acordadas com o cliente, hierarquizar o desenvolvimento executivo, segundo grau de dependência das proposições projetuais.

Classificadas e ordenadas as estratégias de execução, o profissional acompanha o desempenho executivo do projeto, representado pelo quarto quadrante do modelo pendular (Figura 8).

Nessa fase, ocorre a contratação de uma equipe técnica de execução, sua administração varia segundo complexidade projetual. Em alguns casos, é necessária uma equipe composta por profissionais de campos análogos, como da engenharia e arquitetura para a execução de projetos complementares e registros de responsabilidade técnica. Saliencia-se que o projeto do designer de interiores só deverá sofrer modificações em detrimento de algum imprevisto executivo. Destarte, a posição ética da equipe deve sempre respeitar a diretriz projetual do designer, buscando soluções para que essa seja executada da melhor forma possível.

Assim, mesmo que o designer não realize a administração da obra, necessita estar presente durante sua execução. Visto que intercorrências podem surgir e seu papel é buscar a melhor solução possível, desde sua contratação até a sua conclusão. Por fim, após a execução, sugere-se verificar se as soluções foram supridas, junto ao cliente. Desse modo, é possível verificar se existem questões mais específicas identificadas no processo, que são passíveis de um novo ciclo projetual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo de estudo metodológico em design de interiores, ainda incipiente, necessita de pesquisas mais aprofundadas nos elementos específicos de sua natureza projetual. Essa consideração está embasada não apenas na experiência profissional empírica, mas também, nos fenômenos observados na construção deste texto. Inicialmente, acreditava-se que o método dialético era apenas uma base filosófica para a proposição da estrutura do modelo pendular; no entanto, no decorrer das análises, foram abertas novas perspectivas de aprofundamento, que aqui apresentaram-se em nível conceitual, como a indicação das técnicas para cada fase projetual, revelando, assim, potencialidade para desdobramentos futuros.

Compreende-se que o método pendular necessita de aplicações práticas, para atualizações profícuas de sua proposição. Visto que, executa-se em um campo pouco explorado do design de interiores, referente ao universo das metodologias projetuais. Desse modo, sua experimentação implicaria na ampliação dos subconjuntos desse método, através das adaptações ou inserções de novos modelos, técnicas e ferramentas. Impactando assim diretamente na ressignificação dos pressupostos, comuns aos sujeitos que buscam esse serviço, de desconhecimento quanto a potencialidade do processo criativo do designer, para além das proposições relacionadas às soluções de problemáticas funcionais.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 13532: elaboração de projetos de edificações – Arquitetura*. Rio de Janeiro, 1995.

BECKER, Elsbeth Leia Spode. A geografia e o método dialético. *Vidya*, Santa Maria, v. 25, n. 2, p. 51-58, jul./dez. 2005.

BUBER, M. *Eu e tu*. 8. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

CARVALHO, Igor Villares; FERRER, Nicole. Ensino de diagramas para projeto: relato do ensino do método diagramático em projetos de arquitetura e design de interiores. *Revista Geometria Gráfica*, Recife, v. 2, n. 1, p. 25-38, 2018.

FERNANDES, Leandro Mateus. O homem-máquina de lamettrie. *Revista Alamedas*, Toledo, v. 2, n. 1, p. 76-86, 2014.

MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. Tradução José Manuel de Vasconcelos. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção A).

OBJETO. In: MICHAELIS: dicionário brasileiro da língua portuguesa. [São Paulo]: Melhoramentos, c2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/objeto>. Acesso em: 7 de mar. 2020.

OLIVEIRA, Caio Marcelo Miolo. O *moodboard* como estímulo à inovação no processo de codesign: estudo de caso em uma *startup*. *Blucher Design Proceedings*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 876-887, out. 2016. Trabalho apresentado no 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2016, Belo Horizonte.

PAZMINO, Ana Veronica. *Como se cria: 40 métodos para design de produtos*. São Paulo: Blucher, 2015.

POLDMA, Tiiu. *Talking up space: exploring the Design Process*. New York: Fairchild Books, 2009.

ROGERS, Carl R. *Um jeito de ser*. São Paulo: EPU, 1983.

ROGERS, Carl. *Tornar-se pessoa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

SANTOS, Víctor Hugo Carvalho. *Metodologias projetuais de design e design de interiores: conexões no processo criativo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

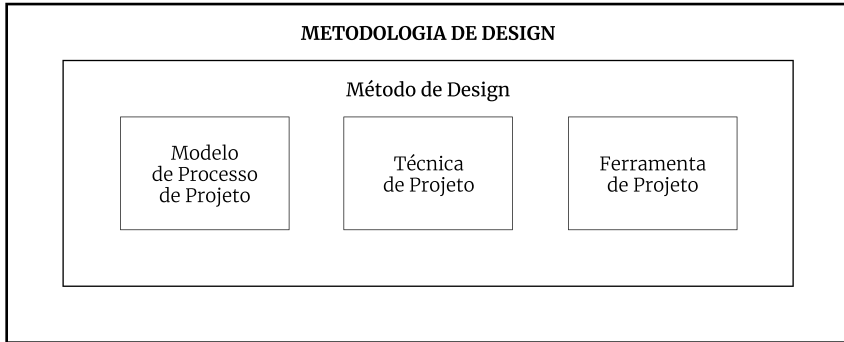
SANTOS, Víctor Hugo; HERNÁNDEZ, Maria Herminia. Estudo de caso da aplicação de painéis imagéticos como metodologia de projeto em design de interiores. *Blucher Design Proceedings*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 1604-1611, 2016. Trabalho apresentado no 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2016, Belo Horizonte.

SEIBT, Cesar Luís. Ser-no-Mundo em *Ser e Tempo* de Heidegger. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 18, n. 7/8, p. 527-541, jul./ago. 2008. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/705/534>. Acesso em: 30 jul. 2020.

TOMAZ, Frutuoso Gomes. *Teoria dos conjuntos e taxonomia biológica: estudo interdisciplinar*. 2015. Dissertação (Mestrado em Matemática) – Universidade Federal Rural do Semi-Árido, Mossoró, 2015.

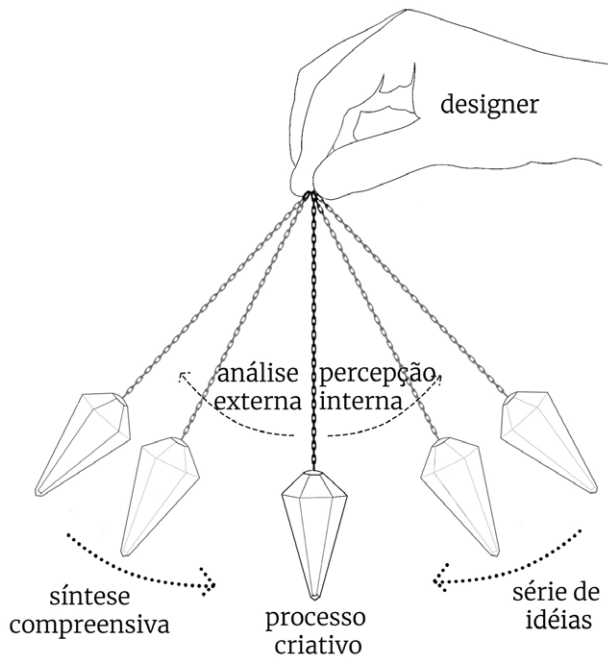
WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. Tradução Alvamar Helena Lamparelli. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Figura 1 – Elementos pertencentes ao conjunto da metodologia de design



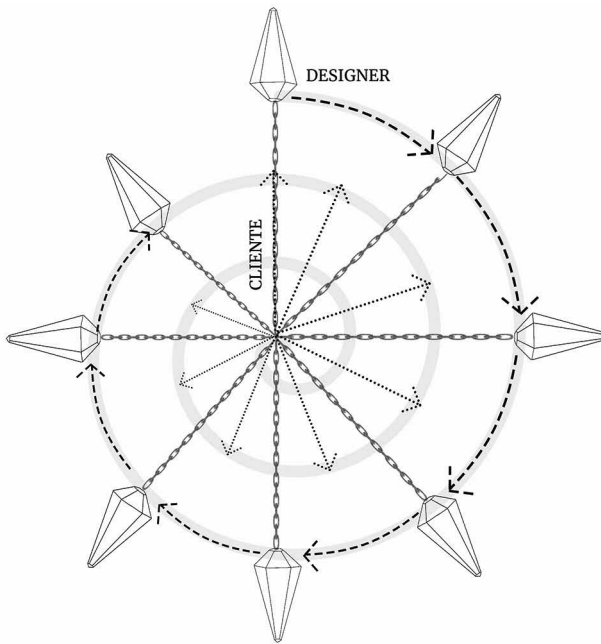
Fonte: elaborada pelo autor com base em Pazmino (2015).

Figura 2 – Método pendular



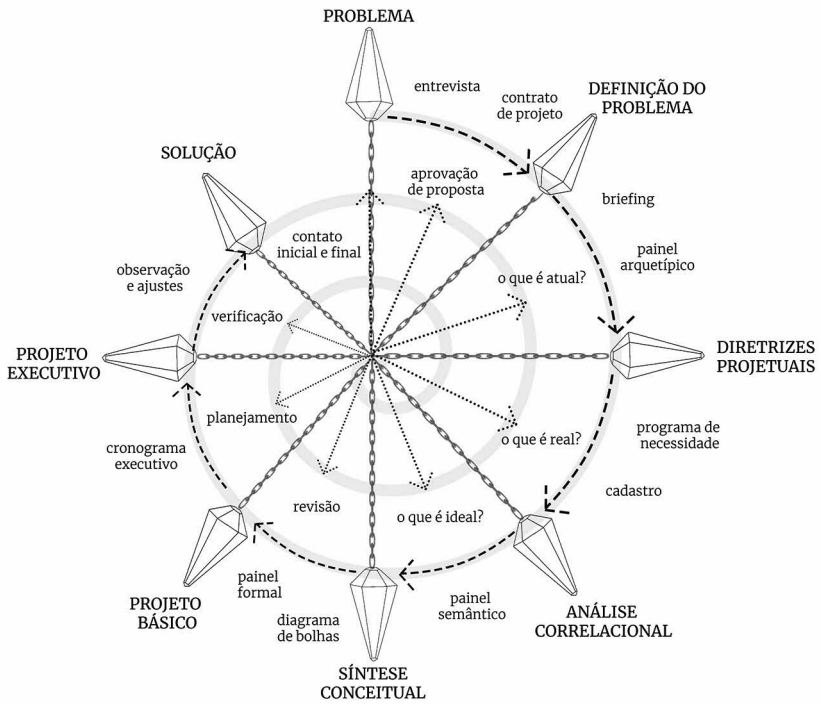
Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 3 – Vetores de movimentação do modelo pendular



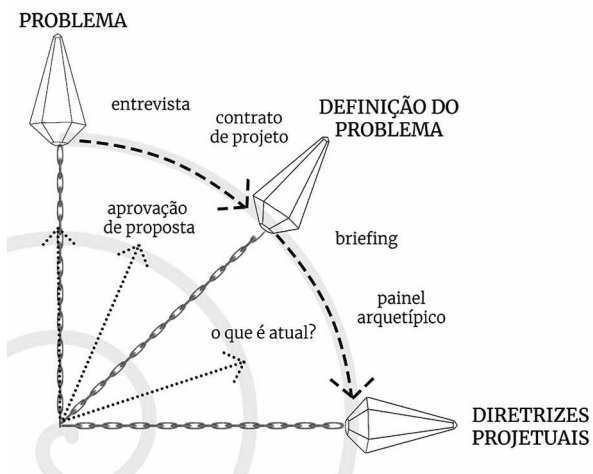
Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 4 – Modelo pendular



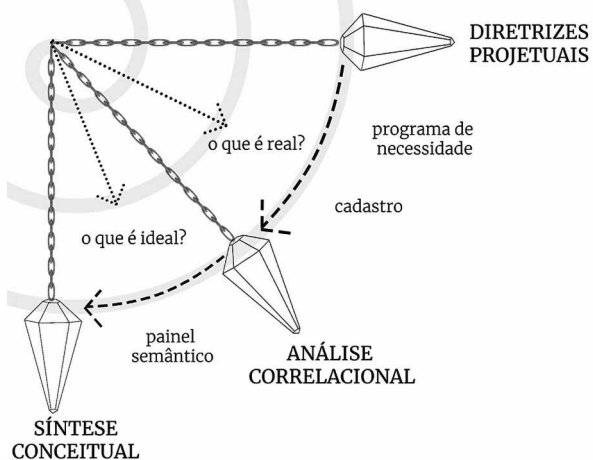
Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 5 – Primeiro quadrante do modelo pendular



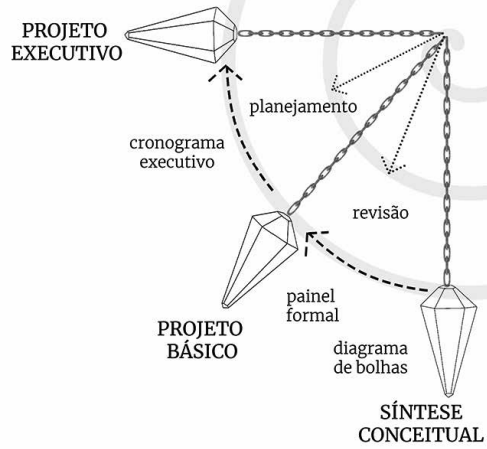
Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 6 – Segundo quadrante do modelo pendular



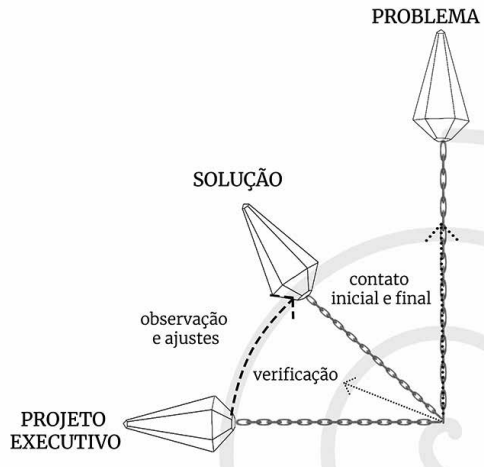
Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 7 – Terceiro quadrante do modelo pendular

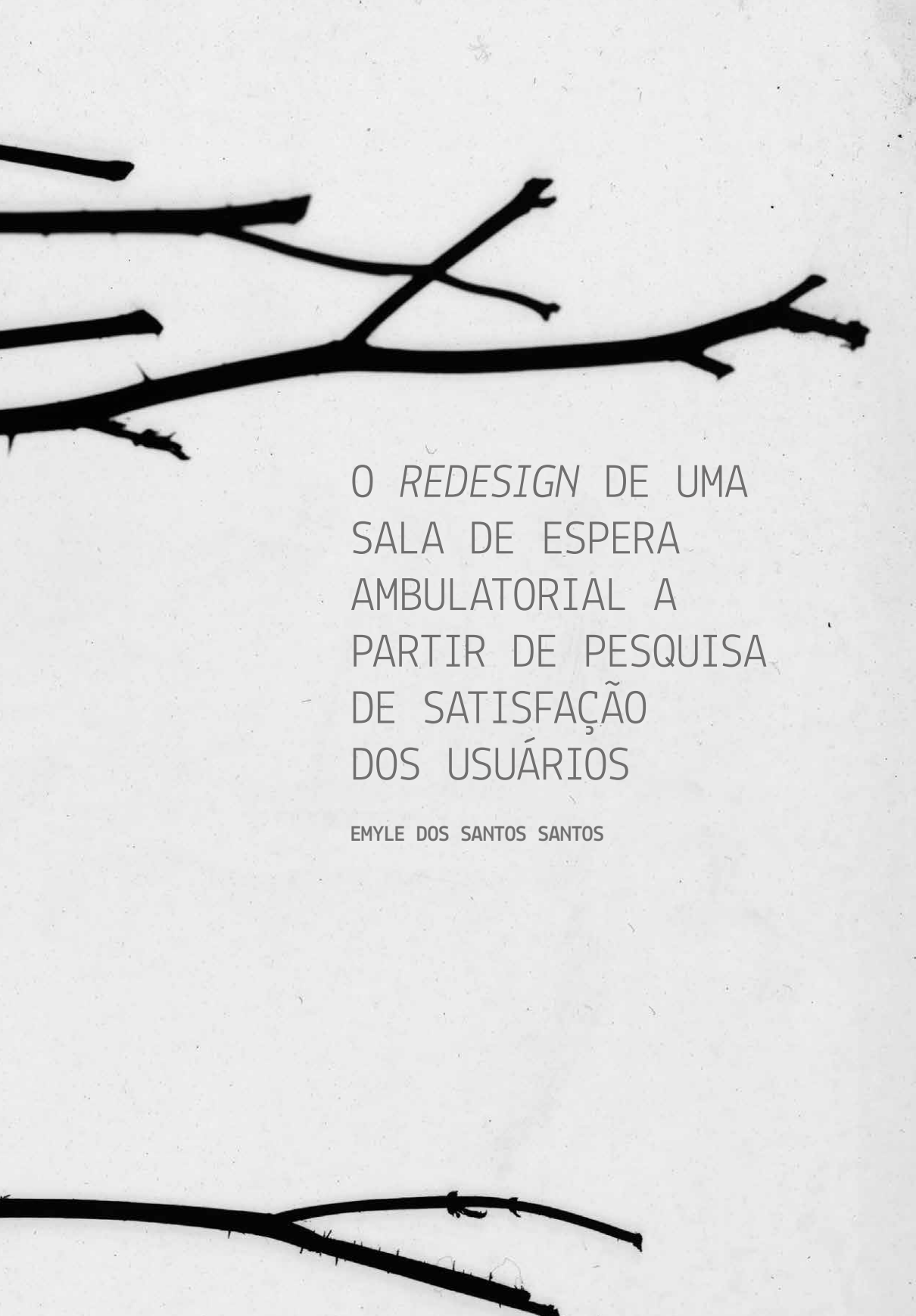


Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 8 – Quarto quadrante do modelo pendular



Fonte: elaborada pelo autor.



O *REDESIGN* DE UMA
SALA DE ESPERA
AMBULATORIAL A
PARTIR DE PESQUISA
DE SATISFAÇÃO
DOS USUÁRIOS

EMYLE DOS SANTOS SANTOS

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo discutir a crescente valorização dos aspectos espaciais nos ambientes de atenção à saúde para a percepção de conforto dos usuários e o sucessivo interesse pelo campo do design de ambientes¹ nesse contexto, uma vez que as principais iniciativas de humanização hospitalar apontam para a personalização dos espaços, a evidenciação dos usuários dos serviços de saúde e suas demandas objetivas e subjetivas, características essas que se relacionam diretamente com o design de ambientes.

Observa-se que a temática dos edifícios de atenção à saúde é um dos assuntos que tem alcançado grande visibilidade entre os campos profissionais relacionados ao seu planejamento, sendo inclusive alvo de pesquisas acadêmicas com variados enfoques. Essas versam sobre temáticas que vão desde os avanços tecnológicos nos tratamentos em saúde, até os aspectos que dizem respeito à qualidade do edifício em si, abordando até mesmo os aspectos subjetivos, como a percepção de qualidade do espaço pelos usuários, o bem-estar e a recuperação dos pacientes, o bom desempenho dos profissionais em ambientes funcionais etc. Contudo, ainda não existe muita referência sistematizada ou aplicável no que diz respeito ao planejamento no âmbito do design de ambientes de atenção

¹ Optou-se por utilizar o termo “design de ambientes” ao invés de “design de interiores” a fim de abranger com o primeiro termo todo o campo de atuação do profissional, que inclui ambientes como um todo.

à saúde. Em uma série de buscas simples no Google Acadêmico,² constatou-se ainda a baixa quantidade de pesquisas com tal temática.

Para Skrabe e Bernardis (2011), no Brasil, o design em saúde só agora vem recebendo maior atenção. Isso significa que ainda não existe um número significativo de literatura, embora muitos concordem que um ambiente de saúde bem planejado irá colaborar para o bem-estar dos usuários como um todo. Nessa perspectiva, apresenta-se o conceito de humanização dos espaços de atenção à saúde, que tem sido amplamente discutido, sendo uma das mais fortes tendências projetuais contemporâneas.

A humanização propõe, em termos gerais, o retorno da atenção para o ser humano envolvido no processo de hospitalização, visando o cuidado integral no planejamento de estabelecimentos de atenção à saúde a fim de que esses espaços possam interferir positivamente sobre os indivíduos, seja prestando serviços de qualidade e com respeito ao sujeito hospitalizado e seus familiares, ou oferecendo uma infraestrutura adequada às demandas objetivas e subjetivas das pessoas envolvidas³ em um tratamento de saúde. O movimento de humanização aparece como um importante contributo na busca por melhorias dos espaços físicos dos ambientes de atenção à saúde, por entender que tais espaços necessitam de um planejamento funcional e também aprazível para seus frequentadores. Nesse sentido, Machado, Azevedo e Abdalla (2012, p. 2) asseguram que “a promoção da humanização de ambientes de saúde é a comprovação da influência das inter-relações entre o homem e ambiente construído”.

Sobre a valorização dos aspectos espaciais dos ambientes de atenção à saúde para a percepção de conforto, Góes (2004) afirma que questões

² As buscas para a elaboração do presente artigo foram feitas no dia 3 de fevereiro de 2020. Os termos utilizados foram: “design de ambientes de saúde”, “design de interiores e saúde”, “design de interiores e hospitalais”. Os dados foram variados, com mais de 10 mil resultados, contudo, os artigos consultados não apresentavam temáticas específicas, sempre abordavam temas que tangenciavam as palavras solicitadas na busca. Esse resultado corrobora com os dados do levantamento bibliográfico que subsidiou este artigo que provém da dissertação de mestrado realizada pela autora entre os anos de 2013 e 2015.

³ Entende-se pessoas envolvidas no tratamento de saúde como o paciente, os familiares ou demais acompanhantes e a equipe de trabalhadores do estabelecimento de atenção à saúde.

como cor, mobiliário, iluminação, sinalização, conforto térmico e acústico são hoje tratadas com o mesmo nível de prioridade e preocupação de qualquer outro componente necessário ao funcionamento do edifício hospitalar, como instalações elétricas e hidráulicas. “Poderá parecer até, ante as atuais condições de saúde no Brasil, ser os assuntos da cor, móveis, etc., um problema secundário, supérfluo até. Entretanto, não é assim”. (GÓES, 2004, p. 105) Nessa afirmação, o autor reforça a importância que deve ser dada às questões de design nos ambientes de saúde, oferecendo a mesma atenção aos requisitos técnicos e aos condicionantes de conforto.

Atualmente, há grande interesse sobre a forma como acontece tal interação-relação. Vasconcelos (2004, f. 28) cita exemplos desse interesse e destaca a Psiconeuroimunologia, que “[...] têm estudado a ligação existente entre mente, corpo e saúde [...]”. Buscando evidenciar e compreender a maneira como o ambiente influi sobre a saúde dos indivíduos. Horevicz e De Cunto (2007) afirmam que a Psiconeuroimunologia é a ciência que estuda a relação entre o *stress* e a saúde e, nesse contexto, verifica os estímulos sensoriais e os elementos do ambiente que o causam. Para os autores, essa é a ciência de criar ambientes que possam ajudar a evitar doenças, acelerar a cura e promover o bem-estar das pessoas. Nessa mesma linha de pensamento, surge recentemente a Neuroarquitetura, que seria a junção da neurociência, que estuda o cérebro; com a arquitetura, no intuito de perceber como o ambiente pode impactar o cérebro e as emoções, proporcionando bem-estar.

Fazendo um panorama atual dos estabelecimentos de atenção à saúde no Brasil, percebe-se que a carência de planejamento em design de ambientes focado na satisfação dos usuários se faz mais evidente na rede pública de saúde, os quais, por servirem a grande parte da população, reclamam uma atenção mais detida e ações que atuem diretamente em sua melhoria, sobretudo na ampliação dos serviços e no aperfeiçoamento do seu espaço físico. A ausência de projetos de design de ambientes se reflete na composição dos espaços, muitos deles com aparência pouco acolhedora, com mobiliário inadequado ao público, ausência de

elementos de identificação da cultura local ou distração positiva⁴ no espaço que torne a estadia mais amena. Em outros hospitais, essa falta se reflete de forma mais objetiva, na ausência de sinalização clara; planejamento ergonômico; e plano de acessibilidade para todos os usuários, ou seja, design universal.

No Brasil, a Política Nacional de Humanização – HumanizaSUS⁵ surge apenas em 2003, mas o cuidado com os aspectos subjetivos no projeto dos ambientes hospitalares é uma tendência que já aparece com bastante força no exterior nos últimos 20 anos. Cada vez mais hospitais buscam projetar espaços visando atender às demandas dos seus usuários, principalmente através de metodologias que considerem seus perfis, como o Projeto Centrado no Paciente, utilizado pelo escritório Wingate e Farquhar Architects para o Centro Kathleen Kilgour (2014). Trata-se de uma clínica de radioterapia em Tauranga, Nova Zelândia na qual a referida metodologia visou proporcionar um ambiente acessível e de fácil localização para os transeuntes, além de uma ambiência acolhedora e tranquila, pois o edifício precisava ter uma organização intuitiva e proporcionar uma experiência holística. (WINGATE ARCHITECTS, 2019)

Somando-se a esse quadro, entende-se como fator agravante, nos espaços de uso compartilhado e públicos, a habitual desconsideração ou pouca importância dada às preferências dos usuários na concepção e realização do projeto de arquitetura e design de ambientes. Raramente tais opiniões são consultadas previamente e/ou tomadas como fator de condução da proposta de estruturação, requalificação e *redesign* dos espaços, assim, muitas vezes, o resultado não dialoga com a realidade do público frequentador e pouco tem a ver com suas expectativas.

⁴ Distrações positivas seriam recursos que para Dalla (2003) diminuem o tédio e a sensação de demora em espaços de atenção à saúde. A autora cita tais recursos quando fala de recepções e salas de espera.

⁵ O HumanizaSUS entre suas diretrizes propõe: “Valorização dos diferentes sujeitos implicados no processo de produção de saúde: usuários, trabalhadores e gestores; Fomento da autonomia e do protagonismo desses sujeitos e dos coletivos; Aumento do grau de corresponsabilidade na produção de saúde e de sujeitos; entre outros”. (BRASIL, [201-])

Bins Ely e demais autores (2006, p. 1096) afirmam que, no âmbito dos hospitais, que são obras de grande porte, “não é costumeiro haver contato direto entre o projetista e os usuários aos quais se destinam os espaços, o que dificulta incorporar suas expectativas e demandas ao projeto”. Para os autores, nesses casos, onde se projeta para um usuário de perfil anônimo, normalmente, são priorizadas as necessidades de um determinado grupo em detrimento de outros. Costi (2002), no mesmo sentido, acrescenta que, em espaços de uso público, é comum a complexidade do ser humano ser simplificada, visando atender às necessidades básicas entre os diferentes grupos de usuários, sobretudo, porque o atendimento de todas as necessidades individuais inviabilizaria a concretização do projeto. Esses dados convidam a uma reflexão sobre os projetos, os profissionais e as metodologias que vêm sendo adotadas na concepção dos ambientes de atenção à saúde.

Partindo da perspectiva apresentada, entende-se, que, na etapa de planejamento, o profissional responsável deve ter o cuidado de estudar e tentar contemplar os interesses dos variados tipos de usuários. Uma das maneiras propostas é a adoção de métodos que solicitem a participação dos usuários, no intuito de conhecer e atender às suas expectativas, uma vez que cada um destes terá uma diferente percepção do espaço e, provavelmente, uma relação única com ele. Contudo, cabe prever uma forma de tratamento e análise dos dados, nesse sentido, se faz necessário a adoção de uma metodologia que possibilite a apuração dos desejos dos usuários, transformando-os em dados que contribuam para a elaboração do projeto.

Visando contribuir com as pesquisas no campo do design de ambientes voltadas para estabelecimentos de atenção à saúde, buscou-se referências acerca do processo projetual em design de ambientes a fim de apresentar os métodos e suas possibilidades de aplicação para o contexto hospitalar, o que resultou em um estudo de caso cuja proposta de *redesign* é pautada na pesquisa de satisfação dos usuários.

O termo “*redesign*” é comumente utilizado no âmbito do design gráfico ou design de produto, e de acordo com o dicionário da língua portuguesa, *redesign* é o “processo de voltar a desenhar um produto,

fazendo-lhe alterações e melhoramentos nos seus aspetos técnicos e funcionais, de modo a otimizá-lo e a conseguir maior competitividade comercial”. (REDESIGN, [200-]) No entanto, no que diz respeito ao design de ambientes, o *redesign* pode ser entendido como uma estratégia de intervenção que visa à revisão do projeto com o menor impacto financeiro possível, com adoção de melhorias e reorganização dos elementos existentes.

ESTUDO DE CASO

Apresenta-se a proposta de *redesign* de uma sala de espera ambulatorial desenvolvida a partir de pesquisa de satisfação dos usuários, que é uma adaptação do estudo de caso realizado durante o curso de mestrado em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre os anos de 2013 e 2015. Optou-se pela elaboração de estudo de caso, sobretudo, por entender que acessar o usuário de um determinado ambiente pode vir a ser uma rica fonte de informações. A pesquisa assumiu o caráter qualitativo, uma vez que não houve a intenção de fazer levantamento estatístico.

Por se tratar de um estudo que envolve seres humanos, foi necessária a concessão de um parecer favorável à sua realização junto ao Comitê de Ética em Pesquisas do Hospital Universitário Professor Edgard Santos da UFBA, local onde foi realizado o estudo.

Entendendo que o objeto deste estudo é o interior de um ambiente de atenção à saúde, propõe-se a valorização do projeto e do planejamento desses espaços, especificamente no que diz respeito ao seu tratamento físico, e, dentro desse recorte, interessa destacar a abordagem do design de ambientes e suas possibilidades de atuação no planejamento de uma unidade de saúde a fim de favorecer a satisfação e o bem-estar dos usuários. Nesse sentido, o estudo de caso foi realizado na recepção e área destinada à espera do setor de Neurociências do Ambulatório Magalhães

Neto que integra o Complexo Hospitalar Universitário Edgar Santos (Hupes), vinculado à UFBA no ano de 2014.

Para Costa Junior, Ferreira e Coutinho (2006, p. 112),

O maior desafio de uma sala de espera talvez seja o de permitir aos pacientes que aguardam consulta, um espaço natural para brincar, receber informações sobre sua enfermidade e sobre o hospital, além de oportunidades para expressão de sentimentos, dúvidas, receios e desejos.

Corroborando com o entendimento dos referidos autores, esses ambientes de espera foram escolhidos para o estudo de caso, pelo fato de representarem o primeiro contato entre os usuários e o ambiente hospitalar e por serem destinadas a um público bastante diversificado, o que torna seu planejamento uma atividade complexa.

Metodologia e método de acesso ao público

O estudo de caso ocorreu em duas etapas principais: a primeira dedicada ao levantamento de dados; e a segunda, para a aplicação do método específico, em que foi possível delinear um conjunto de recomendações que direcionaram a proposta de *redesign*. A primeira etapa caracterizou-se pelo levantamento bibliográfico; levantamento dos atributos do ambiente – ocorrida tanto pelo levantamento cadastral do espaço, quanto pela observação direta e intensiva deste –; e coleta de opinião dos usuários sobre o ambiente. A segunda etapa foi o momento de análise e interpretação dos dados colhidos a fim de gerar as recomendações para o ambiente. Nessa etapa, encontrou-se no método de triangulação (Figura 1) a possibilidade de processar os elementos fornecidos pelo referencial teórico, pelo diagnóstico do ambiente e a opinião dos usuários e, assim, elaborar tais recomendações, identificadas aqui como sugestões projetuais.

ETAPA 1

Apresenta-se a seguir todas as ações empreendidas durante a etapa 1 do estudo de caso, discorrendo sobre os resultados de cada tipo de levantamento e sua relevância para o trabalho.

Levantamento bibliográfico

O levantamento bibliográfico foi realizado tanto em documentos impressos, como em livros, anais, em meios digitais, em repositórios institucionais, buscando teses, dissertações e artigos publicados, dada a complexidade do assunto abordado. O referencial teórico selecionado pautou-se nos temas de interesse do presente artigo, como: a percepção dos usuários do ambiente hospitalar, avaliações de aspectos visuais no conforto ambiental, entre outros. Dentre esses, destacam-se: Teixeira e Tamanini (2005); Costi (2002); Dalla (2003); e Gibbs (2013).

Esses trabalhos ofereceram aporte para a realização do estudo de caso, trazendo o direcionamento das observações feitas no espaço, ao mesmo tempo em que serviram como referência das metodologias utilizadas, inclusive, no processamento e tratamento dos dados. Em paralelo a esse processo, foi empreendida a observação do ambiente e a aplicação dos questionários.

Levantamento sobre o ambiente

No que diz respeito aos atributos do ambiente, bem como prevê a metodologia de Gibbs (2013), buscou-se uma aproximação com o espaço físico que incluiu a verificação das medidas verticais e horizontais. Outro procedimento adotado foi a observação intensiva e direta do ambiente com a apreciação das atividades desenvolvidas em dias e turnos variados, análise dos fluxos e quantidade aproximada de usuários – pacientes e acompanhantes, funcionários e equipe médica – por turno. Esse procedimento incluiu anotações sobre sensações térmicas, luminosas e acústicas percebidas durante as visitas; além de observação de

comportamentos dos usuários e análise das posturas assumidas durante a estadia no ambiente. Esses dados geraram o diagnóstico do espaço, que contém as percepções da pesquisadora sobre o espaço e suas problemáticas principais. Em paralelo a esses levantamentos, ocorreu a aplicação de questionários com os usuários do ambiente, que subsidiou a elaboração do programa de necessidades.

Os primeiros produtos nesta etapa foram: a planta baixa contendo o *layout* existente e a identificação de todos os ambientes relacionados com o espaço onde seria aplicado o estudo de caso (Figura 2); e a planta baixa contemplando os fluxos dos usuários no ambiente (Figura 3).

Observação intensiva e direta

A etapa de observação teve como foco dois aspectos: os físico-ambientais e os diferentes grupos de usuários que frequentam o espaço. Assim, apresentam-se os requisitos observados em cada categoria.

Aspectos físicos do ambiente

Os pontos mais relevantes são: a presença de cores subordinadas à pintura das paredes, ao mobiliário e à sinalização. As paredes do ambiente possuem pintura na cor branca com pilares na cor cinza claro e azul escuro; as cadeiras e boa parte da sinalização são também azuis. Ressalta-se no espaço a falta de mobiliário adequado às atividades estabelecidas, assim, não existe móvel específico para o atendimento de recepção, sendo utilizado como balcão um conjunto de mesas de escritório agrupadas; não tem cadeiras destinadas à espera em número suficiente e em boas condições de uso; e não há planejamento para acomodação de pessoas em cadeiras de rodas. Outras necessidades no ambiente como um todo são: sistemas preventivos de incêndio visíveis no ambiente; corrimão na rampa; piso nivelado na rampa; sistema de ventilação adequado no ambiente. O estado deteriorado do mobiliário e o acúmulo de dejetos apontam para a carência de manutenção e para a ausência de identificação dos usuários para com o espaço.

Usuários

Durante a observação dos usuários, percebeu-se a existência de três grupos principais: os pacientes e acompanhantes; os funcionários – esse grupo inclui recepcionistas, enfermeiros e técnicos de enfermagem, farmacêuticos, secretários e auxiliares de serviço geral, ou seja, funcionários não médicos –; e, por fim, a equipe médica – que inclui médicos, estudantes de medicina ou residentes, bem como fonoaudiólogos, odontologistas e fisioterapeutas, que são os profissionais que atuam diretamente no tratamento direto das patologias dos pacientes.

• Pacientes

O setor oferece atendimento ambulatorial para diferentes patologias neurológicas, a cada dia da semana, separados por turno. Assim, todos os dias pela manhã e pela tarde acontece o atendimento de uma patologia diferente, de modo que, a recepção possa abrigar separadamente cada grupo de pacientes. É possível notar que grande parte das pessoas necessita de instalações adaptadas às suas limitações físicas, e, decorrente das dificuldades de locomoção dos pacientes, estes, em geral, precisam de acompanhantes, duplicando o número de pessoas na recepção.

Quanto ao comportamento dos membros desse grupo, observou-se, ao longo do estudo, que a maior parte tinha o costume de chegar bem mais cedo do que o horário do início do atendimento, que se dá por ordem de chegada. Os pacientes do turno da manhã chegam antes do ambulatório abrir e os pacientes do turno da tarde começam no meio da manhã para o atendimento que só se inicia no começo da tarde, ocupando a recepção juntamente com os pacientes do turno da manhã. Alguns desses não têm escolha, pois se deslocam de cidades do interior da Bahia, em meios de transporte cedidos pelas prefeituras, e acabam chegando e saindo em horários pré-determinados. Alguns alegam residir em bairros afastados, enquanto outros dizem chegar cedo para serem assistidos no início do atendimento.

O que essa situação denota é que a maior parte dos pacientes e dos acompanhantes fica muito tempo aguardando na recepção e na área de

espera não tanto pela demora das consultas, mas principalmente por chegar muito antes do horário de atendimento. Secundariamente, percebe-se a falta de credibilidade no serviço público ali prestado, já que muitos dos pacientes temem não ser atendidos e, por isso, chegam muito mais cedo do que deveriam. Nesse grupo, o contato com a recepção é intenso e prolongado, não havendo muito espaço para locomoção e mesmo acomodação.

• *Equipe médica*

A equipe varia de acordo com a patologia atendida. Em cada turno dos dias da semana, estão presentes no setor profissionais de áreas diferentes, como fonoaudiólogos, odontologistas e fisioterapeutas, que, muitas vezes, contam com o auxílio de médicos residentes ou estudantes cumprindo estágio. Existem também profissionais de saúde voluntários, fazendo pesquisa e atendimentos no setor.

Os membros da equipe médica, pelo fato de não usufruírem de uma entrada exclusiva no setor, têm contato com a recepção e área de espera na chegada e na saída dos seus turnos de trabalho. O contato continua durante boa parte do expediente, uma vez que esses profissionais precisam sair de suas salas para chamar os pacientes que serão atendidos na recepção.

• *Funcionários*

Esses se alternam em dias e turnos, durante a semana, de acordo com um sistema de escala sem relação com a patologia atendida. Apesar disso, também ficam em contato com a maior parte dos pacientes e acompanhantes e estão familiarizados com suas patologias. Dentre os funcionários, são as recepcionistas que demonstram estar mais familiarizadas com os pacientes e suas limitações, pois lidam constantemente com o espaço da recepção e área de espera, durante todo o seu expediente, se ausentando apenas para levar os prontuários para a equipe médica, para resolver questões de ordem administrativa em outro setor ou para utilizar o sanitário dos funcionários. Os demais profissionais têm contato com a recepção principalmente na entrada e saída do turno ou quando da necessidade de trânsito no setor para contatar outros profissionais.

Aplicação dos questionários

Ainda na primeira etapa, quando da aplicação dos questionários, optou-se por abranger todos os públicos da recepção, tanto os diferentes tipos de pacientes e acompanhantes, quanto os funcionários e a equipe médica. Portanto, o ambiente foi focado de duas maneiras: de um lado, foi considerado o relacionamento diário dos funcionários e equipe médica e, de outro, considerou-se o relacionamento esporádico dos pacientes e seus acompanhantes. Utilizou-se o mesmo modelo de questionário para todos os públicos, porém, buscou-se perceber as variações de satisfações. Foram entrevistadas 53 pessoas, sendo 19 pacientes e/ou acompanhantes, 14 funcionários e 20 membros da equipe médica.

O questionário (Quadro 1) aplicado contém 14 perguntas no total, sendo dez perguntas objetivas com opção de resposta em “sim” ou “não”, dentre estas cinco possuem espaço para justificar a resposta por escrito. As outras quatro perguntas do questionário são subjetivas e possuem espaço para resposta escrita.

Quadro 1 – Perguntas do questionário do estudo de caso

01 - Em sua opinião, é fácil se lembrar da localização da recepção e área de espera do setor de Neurociências dentro do prédio do Hospital das Clínicas? S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/>
02 - Você gosta da aparência interna da recepção e área de espera do setor de Neurociências? S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/>
03 - Você considera o ambiente visualmente agradável e confortável? S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/>
04 - Você se sente bem dentro desse espaço? S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/> Por quê?
05 - Você identifica a presença de cores na recepção e área de espera do setor de Neurociências? S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/> Se a resposta for sim, descreva quais são essas cores.

(continua)

(conclusão)

<p>06 - Você gosta das cores que identifica atualmente na recepção e área de espera do setor de Neurociências?</p> <p>S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/></p> <p>Por quê?</p>
<p>07 - Você gostaria que houvesse cores diferentes das cores que você identifica atualmente na recepção e área de espera do setor de Neurociências?</p> <p>S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/></p> <p>Por quê?</p>
<p>08 - Você considera a cor dos móveis existentes na recepção e área de espera do setor de Neurociências agradável visualmente?</p> <p>S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/></p>
<p>09 - Em sua opinião, a iluminação da recepção e área de espera do setor de Neurociências é suficiente e adequada ao ambiente?</p> <p>S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/></p>
<p>10 - Se você pudesse escolher cores para a recepção e área de espera do setor de Neurociências, quais cores você escolheria e em que locais as aplicaria?</p>
<p>11 - Em sua opinião, existe alguma dificuldade de acesso ou locomoção para chegar a recepção e área de espera do setor de Neurociências?</p> <p>S <input type="checkbox"/> N <input type="checkbox"/></p> <p>Se existirem, descreva quais são essas dificuldades de acesso ou locomoção.</p>
<p>12 - Quais os elementos que você gostaria que houvesse na recepção e área de espera do setor de Neurociências, a fim de trazer mais conforto a sua estadia no local?</p>
<p>13 - Qual a primeira impressão ou sentimento você tem quando chega ao ambiente de recepção e área de espera do setor de Neurociências?</p>
<p>14 - Você deseja fazer outras observações sobre a aparência da recepção e área de espera do setor de Neurociências?</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Como se observa no Quadro 1, a primeira questão diz respeito à facilidade de identificação e localização espacial da recepção, na qual, a maior parte dos três públicos entrevistados entende a recepção como um ambiente de fácil localização. Apenas dois membros da equipe médica, um dos pacientes e quatro funcionários respondeu negativamente à questão. Porém, constatou-se durante as observações que tal espaço não possui sinalização adequada e sua aparência é muito similar às demais recepções do ambulatório, ocasionando equívocos. Entretanto, fica evidente a capacidade de adaptação dos usuários a tais dificuldades.

As perguntas seguintes versam sobre a aparência física da recepção e pretenderam esclarecer a impressão visual imprimida pelo espaço. Nesse quesito, a maior parte dos votos negativos é oriunda dos funcionários e dos membros da equipe médica, que adotam uma posição mais crítica sobre a qualidade do espaço, sendo 17 votos negativos da equipe médica e 13 dos funcionários. Observa-se que os pacientes têm mais resistência em se queixar das condições do espaço, sendo apenas oito a apontarem insatisfação. Alguns até mencionam verbalmente que o local não possui as características ideais para o atendimento, mas preferiram não registrar a opinião no questionário. No final do discurso, os pacientes relatam que está tudo bom, tendo em vista que recebem o tratamento necessário no ambiente. Tal comportamento se dá pela má interpretação do espaço público, uma vez que se cria a equivocada ideia, muito difundida de que “hospital público é assim mesmo” e a crença de que poderão ser mal atendidos, caso realizem qualquer tipo de reclamação.

Em seguida, pergunta-se acerca da agradabilidade visual, conforto e sensação de bem-estar dentro do ambiente. Constata-se resultados semelhantes à questão anterior e entre a classe de funcionários e membros da equipe médica, porém, entre os pacientes e acompanhantes, o resultado não segue a tendência até agora apresentada. Entre a equipe médica 17 indivíduos não consideram o espaço agradável, dos funcionários, 13 não o aprovam e entre os pacientes e acompanhantes 13 também não se agradam.

As questões seguintes têm como tema central as cores e a luz do ambiente e pretenderam fazer emergir, além de informações a respeito da satisfação, as preferências e sugestões de aplicação cromática para ambientes hospitalares. Questionados acerca da presença de cores no espaço, o público que mais identificou tal existência foram os pacientes e seus acompanhantes, o que indica uma atenção maior desse grupo para com os aspectos físicos do ambiente, incluindo seu tratamento cromático. Nota-se, através desse resultado, que o público que convive diariamente com o espaço, no caso, os funcionários e equipe médica, ou não recebe estímulos suficientes através das cores utilizadas na recepção, a ponto de se lembrar delas com facilidade, ou não reconhece

como “cores” os tons da paleta cromática utilizada no espaço. Contudo, a maioria percentual dos três públicos indicou não haver cores no ambiente. Esse resultado em números, indicou que: para 14 entrevistados da equipe médica; 10 dos pacientes e acompanhantes; e 13 dos funcionários, não havia cor no ambiente. Os entrevistados que assinalaram a presença de cores no ambiente, de forma geral, as identificaram, como: azul, azul turquesa, cinza, branco, preto, creme, bege, “tons pastéis”, “cores sujas” e “cores claras”.

Quando perguntados sobre seu grau de contentamento para com as cores existentes, observa-se em todos os públicos grande insatisfação, e muitos apontam para a necessidade de adoção de novas cores para o espaço. Das pessoas ouvidas, 15 membros da equipe médica, 10 pacientes e/ou acompanhantes e 10 funcionários não estão satisfeitos com as cores empregadas atualmente. Alguns usuários sugeriram que deve haver novas cores para ajudar na identificação do setor, considerando que o uso de cores ajudaria na criação de identidade visual. Outros acrescentam que novas cores podem tornar o ambiente menos frio e mais agradável, alegre, limpo e aconchegante. E até solicitaram que as cores fossem mais vivas e que houvesse mais cuidado na concepção e jogo de cores aplicadas ao ambiente. Alguns sugeriram que cores diferentes das existentes no setor poderiam trazer mais alegria, paciência, estímulo, charme e beleza para o ambiente. Observa-se através dessas solicitações a necessidade de inclusão de estímulos lúdicos no espaço hospitalar apontado pelos usuários, tal como é sugerido pela literatura especializada. Reforçando assim a importância de incluir uma etapa de aferição das necessidades dos usuários do espaço.

Quando o tema em questão foi a iluminação, o grupo de funcionários se mostrou percentualmente o mais insatisfeito, com oito respostas negativas quanto à eficácia de iluminação. Os demais públicos, quatro pacientes e/ou acompanhantes e sete membros da equipe médica também pontuaram a baixa eficácia da iluminação, porém, sem tanta ênfase. Tal resultado pode decorrer de o espaço ter funcionamento diurno, quando existe iluminação natural para auxiliar na eficácia da iluminação artificial existente no ambiente. Assim, os usuários que não executam

nenhuma tarefa com grau de precisão não perceberiam a ineficácia do sistema de iluminação, e os membros da equipe médica não ficam por tempo suficiente na recepção para atestar tal ineficácia.

Sobre a sugestão de novas cores para compor a recepção e área de espera, todos os grupos de entrevistados se manifestaram. Nesse quesito, solicitou-se também indicações de local de aplicação de cores. Os locais escolhidos foram paredes, sinalização dos ambientes, consultórios, tetos, cadeiras, mobiliário, portas e piso. Alguns também usaram os ambientes para delimitar a aplicação de cor, pois escolheram cores para serem aplicadas na recepção e outras para a área de espera. A cor mais lembrada por todos os grupos de entrevistados é a cor azul, com 20 votos, seguida da cor verde com 19, depois a cor amarela com 11, a cor branca com 8, a laranja com 6 e a cor vermelha com 5 votos. Tal resultado aponta para o fato que os usuários sentem necessidade de tratamento cromático com um grupo de cores diferentes das tonalidades neutras adotadas usualmente em hospitais.

Foi solicitado que os entrevistados descrevessem que elementos eles gostariam que houvesse na recepção a fim de lhes trazer mais conforto. As solicitações foram variadas e bastante pessoais, porém, as mais lembradas são referentes a aspectos ambientais, como a quantidade e qualidade das cadeiras da espera e mobiliário com 25 votos, a ventilação/ar-condicionado com 14 votos, ambos componentes importantes para a obtenção de conforto e percebidos durante a observação direta do ambiente. Em seguida, aparecem itens de entretenimento, como televisores, livros e revistas com 16 solicitações. Depois desses, os itens requisitados são: café/chá; copos para água em número suficiente; sanitários em melhores condições e adaptados a pessoas com necessidades especiais; melhorias no atendimento e organização da ordem de chegada dos pacientes através de senhas; música ambiente; e melhor aparência do ambiente como um todo. Vê-se a mescla de pedidos referentes ao espaço e solicitações de melhor atendimento, assim, identifica-se que a obtenção de conforto está ligada a um atendimento de qualidade, sobretudo na concepção dos pacientes.

Outra vez, foi solicitado aos entrevistados que descrevessem sua primeira impressão ou sentimento ao chegar à recepção. Mais uma vez, as respostas obtidas são variadas e pessoais. Nota-se que os sentimentos/conceitos citados pelos usuários são em maioria negativos. Contudo, constatou-se também certo embaraço, por parte de todos os públicos, ao refletir ou descrever o que sentiam/percebiam quando acessavam o referido espaço. Após a quantificação, identificou-se que o item mais citado é a falta de espaço para a quantidade de pessoas, com seis votos. Em seguida, se destacam outros aspectos negativos do ambiente, como sensação de tristeza, com quatro votos, abandono também com quatro votos, calor e sujeira com três votos cada.

Entre os resultados da aplicação de questionários, observa-se alguns pontos mais relevantes. Verificou-se, por exemplo, que o grupo de pacientes e acompanhantes são os que não consideraram diretamente os aspectos ambientais na obtenção de conforto. Apenas nas respostas negativas relacionadas ao espaço é que aparecem as questões ambientais como justificativa. Em geral, quando a resposta é afirmativa sobre o conforto e sensação de bem-estar, esse sentimento não é associado a nenhum aspecto físico do ambiente e sim a eficácia do atendimento oferecido. Entende-se, assim, que é necessária a adoção de um atendimento humanizado e assertivo, além das intervenções que atuem diretamente na melhoria do espaço hospitalar, a fim de contribuir para a obtenção de conforto dos pacientes e seus acompanhantes.

Posteriormente, os questionários respondidos foram reunidos, processados, quantificados e interpretados, o que permitiu o delineamento do perfil dos usuários e suas necessidades. O conhecimento de cada uma dessas variáveis contribuiu para o entendimento das necessidades dos usuários e para a elaboração das recomendações que subsidiaram as sugestões projetuais e a proposta de *redesign*. A reunião desses dados aconteceu de maneira simultânea ao levantamento bibliográfico e a observação direta e intensiva do espaço, favorecendo o entrecruzamento dos diferentes tipos de coletas.

ETAPA 2

A segunda etapa do estudo de caso foi destinada ao entrecruzamento entre as três variáveis levantadas, como já mencionado. São eles: o referencial teórico, que é o arcabouço teórico que embasou e direcionou a elaboração da pesquisa e suas etapas; o ambiente, que considerou tanto as características do próprio ambiente como também a percepção da pesquisadora sobre tal e o comportamento dos indivíduos no ambiente; e os usuários do espaço, considerando as respostas fornecidas pelos indivíduos que utilizam o ambiente quando da aplicação de questionário sobre a satisfação destes para com o espaço. O resultado dessa triangulação é a geração de recomendações de melhoria para o ambiente que direcionaram a proposta de *redesign*.

A fim de mencionar uma das variáveis que deu suporte a elaboração das sugestões de *redesign* para o espaço, são apresentadas reflexões teóricas acerca das recepções e esperas hospitalares. Sobre a importância da consideração dos aspectos físicos em ambientes de saúde, Costi (2002) ressalta a necessidade de prever cuidados especiais na concepção dos ambientes de espera hospitalar, pois, certos tipos de paciente podem agravar seu estado de saúde, devido ao aumento de sua dor e angústia. Portanto, os ambientes destinados a recebê-los devem ser confortáveis, acolhedores e com condições térmicas satisfatórias, onde seja possível desfrutar de uma estadia segura e tranquila. Dalla (2003) afirma que, em *halls* e recepções hospitalares, devem ser adotadas intervenções que tragam sensação psicológica favorável, causando familiaridade, segurança, confiança, cordialidade, entre outros benefícios. No que diz respeito às cores, essas podem ser oriundas de elementos naturais, pedras e madeiras. Já os pigmentos devem ser de baixa saturação, reservando as cores saturadas apenas para os detalhes, a fim de enriquecer o visual.

Dalla (2003) sugere que a recepção não seja utilizada como sala de espera. Caso isso não seja possível, deve-se utilizar recursos como rebaixo de teto, cores diferenciadas e detalhes na iluminação para diferenciá-las. De maneira semelhante, Teixeira e Tamanini (2005) sugerem que,

nos locais de longa permanência, sejam empregadas preferencialmente cores neutras de nuances suaves e com alguns focos destacados de coloração mais agressiva. Já nos ambientes de curta permanência, são admitidas cores fortes e combinações exóticas.

Nas salas de espera, destaca-se a importância de haver detalhes que atuem como distrações positivas, recursos que, para Dalla (2003), diminuem o tédio e a sensação de demora. Também nesse sentido, Costi (2002) ressalta a importância de dar ênfase à luz e à cor nos ambientes de espera hospitalar, já que esses são componentes que se relacionam com o tempo de espera, a temperatura, a acústica, a ergonomia e a distração dos usuários que aguardam seu atendimento.

Gibbs (2013) ressalta a importância do designer estar familiarizado com a psicologia da cor, pois essa tem se projetado como um item cada vez mais valorizado nos projetos de ambientes, assumindo grande importância na etapa de definição do projeto cromático, juntamente com os simbolismos culturais associados às cores e ao relacionamento pessoal do indivíduo com a cor.

Após a junção da perspectiva trazida pela observação direta do espaço com os resultados obtidos com a sistematização e análise dos questionários respondidos pelos usuários, chegou-se a um padrão de necessidades que mais se destacaram. Cruzando o que sugere o referencial teórico consultado com as necessidades observadas, partiu-se para o desenvolvimento das sugestões de melhoria para o ambiente de recepção e espera do setor de Neurociências. Estas seriam:

- a. Substituição de cadeiras existentes por conjuntos de cadeiras do tipo longarina acolchoada, para evitar sua movimentação e favorecer o conforto dos usuários enquanto aguardam e elaboração de novo *layout* que favoreça a circulação de todos os usuários, com previsão de local para pessoas em cadeiras de rodas;
- b. Criação de balcão para recepcionistas com altura e dimensão adequadas e acessíveis;

- c. Criação de programa cromático adequado ao perfil dos usuários e revitalização da pintura do prédio;
- d. Criação de elementos de distrações positivas que despertem sensações agradáveis nos usuários e proporcionem um relacionamento salutar, como, inserção de obras de arte;
- e. Adaptação das dimensões internas dos sanitários às normas de acessibilidade e a substituição do seu mobiliário hidrossanitário;
- f. Instalação de corrimão em toda a extensão das rampas de acesso do ambulatório e substituição de todo o piso da recepção e das rampas por novo do tipo manta vinílica homogênea;
- g. Instalação de sistema de ventilação forçada e adequação dos níveis de iluminação às tarefas exercidas no setor, de acordo com as normas vigentes;
- h. Criação de nova sinalização visual e tátil e elaboração de sistema de segurança e prevenção contra incêndio.

No desenvolvimento das sugestões, foram priorizadas questões como: melhoria dos aspectos visuais do espaço, sobretudo, o tratamento cromático; obtenção de conforto visual pelos usuários; inserção de distrações positivas no espaço; adoção de novo padrão de sinalização mais objetivo e dinâmico; adequação do *layout*, do mobiliário e das circulações aos usuários com necessidades especiais e/ou dificuldade de locomoção.

Desejou-se criar uma intervenção capaz de dialogar, simultaneamente, com o maior número possível de usuários do espaço, independente de faixa etária e seja qual fosse a sua relação com a recepção. Para isso, utilizou-se uma linguagem popular que abrigasse temas e figuras da cultura local ou regional. Os termos e conceitos que nortearam a escolha foram: “arte popular”, “cultura”, “arte urbana”, “regionalismo”, “nordeste”, “costumes”, “manifestações culturais”, “festas populares”, “folclore”, “resgate”, “memória” e “identidade cultural”.

As figuras, presentes na literatura de cordel, são representações gráficas das histórias folclóricas e poesias escritas. Os impressos que

ganham tal nomenclatura são comuns no Nordeste do Brasil e se caracterizam pelas mensagens de cunho popular e pelas particularidade das imagens que os acompanham, que são geralmente impressas em tinta preta, com traços generosos, com rara variação cromática, apenas a impressão de xilogravuras em preto e branco. Por tais características, acredita-se que essa linguagem, contida nas figuras da literatura de cordel, pode ser utilizada para compor parte da nova identidade visual do espaço da recepção, uma vez que sua aparência é capaz de atrair a atenção dos diversos usuários do hospital, tanto adultos quanto idosos e crianças.

Essa linguagem é sugerida para a aplicação no ambiente, no sentido de proporcionar uma maior aproximação entre os usuários e o espaço, de modo que esses possam se sentir representados pelas formas e temáticas ali introduzidas e, assim, se estabeleça uma relação mais agradável com o espaço da recepção e espera do setor de Neurociências. Essa iniciativa pretende ainda fomentar a divulgação da arte e da cultura popular nordestina nos ambientes de uso público.

Nesta etapa, utilizou-se a metodologia de Gibbs (2013) para a elaboração das plantas gráficas. Assim, o estudo que iniciou-se a partir da planta de levantamento cadastral e planta de fluxos na primeira etapa do estudo de caso, na segunda etapa, evolui para um estudo de ocupação (Figura 4), tomando como princípio norteador o fato de que grande parte do público atendido pela recepção e área de espera é composta por pessoas com dificuldades de locomoção; assim, adotou-se o padrão de acessibilidade contido na ABNT-NBR 9050 para a concepção da proposta de *layout* do *redesign*. Dessa maneira, definiu-se a forma como seria distribuído o mobiliário e a estratégia para que tal disposição fosse mantida pelos usuários, já que, atualmente, as cadeiras, por serem soltas, possibilitam a movimentação e a distribuição em novas configurações, nem sempre adequadas à circulação do espaço.

Após o estudo de ocupação, foi feito o planejamento do espaço a partir da distribuição do *layout* na planta baixa (Figura 5), e em seguida, tal estudo se converteu em uma maquete digital, contemplando as três dimensões e possibilitando um entendimento mais amplo das propostas sugeridas para a composição do ambiente.

Apresenta-se a seguir uma imagem em perspectiva gerada a partir de maquete digital da recepção e área de espera (Figura 6), com as sugestões de melhoria aplicadas ao espaço, através da interpretação feita pela pesquisadora. A imagem apresentada visa ilustrar uma das formas de atender às necessidades delineadas pelo estudo de caso com foco na opinião dos usuários, não configurando um modelo ideal, e sim uma proposta de *redesign* para o ambiente baseada nos dados levantados.

Na proposta apresentada, as cores das cadeiras foram preservadas por se tratar da cor adotada pela instituição. Foi proposta a adaptação do mobiliário das recepcionistas a fim de criar um balcão, auxiliando na definição do espaço destinado às recepcionistas e reforçando a imagem de estabilidade e segurança que elas devem transmitir, além de proporcionar o ajuste necessário às alturas de atendimento de pé e sentado, no caso de pessoas em cadeiras de rodas.

Propõe-se a substituição do piso existente por nova opção de cor bege clara com detalhe em motivo orgânico de cor laranja, criando contraste simultâneo com o azul do mobiliário e demarcando a área de circulação dos usuários que não deve ser ocupada pelas cadeiras da espera. A iluminação geral ganha uma nova diagramação também orgânica, com luminárias embutidas circulares de tamanhos variados, evidenciando a relação com o desenho do piso. Criou-se uma iluminação de tarefa acima das recepcionistas e uma luz de destaque para o painel artístico sugerido. A temperatura de cor das lâmpadas deve ser diferenciada de acordo com a atividade desempenhada por cada uma delas.

O painel artístico lateral à recepcionista foi proposto no intuito de garantir um elemento a mais de identificação na recepção, além de configurar uma distração positiva. A linguagem escolhida foi as figuras contidas na literatura de cordel utilizando como referência os trabalhos do artista pernambucano Derlon Almeida (1985-), que desenvolve obras com essa temática. A posição lateral tem a intenção de evitar a fadiga visual ocasionada pela visualização direta por tempo prolongado para painéis de grande dimensão. A linguagem escolhida para a obra dialoga diretamente com o perfil do público frequentador do espaço, de acordo com os dados levantados.

Entende-se que uma solução completa para esse tipo de ambiente deverá ser multidisciplinar. O estudo demonstrou que o designer de ambientes atuará em parceria com outros profissionais, prevendo a obtenção de uma solução conjunta para todos os requisitos de conforto ambiental. As intervenções até aqui propostas, alcançaram o nível de interdisciplinaridade demonstrado no infográfico a seguir (Figura 7).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, foram priorizadas questões inerentes ao design do ambiente hospitalar e a participação dos usuários na tomada de decisões projetuais. Esse posicionamento é adotado, uma vez que se mostra necessário contemplar as subjetividades dos indivíduos nas ambientações dos espaços de uso compartilhado. Nesse sentido, o levantamento feito através do estudo de caso apontou a necessidade de tornar a aparência do ambiente hospitalar avaliado mais amigável, e suas instalações físicas mais confortáveis, uma vez que na ausência de tais requisitos de conforto, a estadia no ambiente pode se tornar mais desagradável para os pacientes e seus acompanhantes e o desenvolvimento das atividades dos funcionários que ali atuam pode ser mais maçante. Ficou claro através do estudo de caso, que os grupos de entrevistados possuem uma percepção diferente do ambiente, tendo em vista as atividades que nele desempenham e que seus requisitos de conforto variam de acordo com a relação que desenvolvem com o espaço.

Constatou-se que são muitas as necessidades de melhoria no ambiente físico hospitalar e que os usuários, de modo geral, estão cientes delas. Entretanto, existe a carência de conscientização acerca dos direitos cívicos, o que abrange um atendimento de qualidade nos ambientes públicos, incluindo direito a um ambiente aprazível. Dentro dessa perspectiva, fomentar a realização do projeto de design de ambientes hospitalares é uma forma de ampliar as chances de proporcionar um atendimento mais humano nesses espaços. Contudo, é importante não

deixar de lado questões como a eficácia do atendimento, pois, mesmo num ambiente esteticamente agradável e confortável, os pacientes almejam, sobretudo, a qualidade dos tratamentos em saúde.

Este artigo contribui para os estudos acerca dos ambientes hospitalares, visualizando-os de maneira holística e com foco na atenção das necessidades dos usuários, fomentando a consideração da perspectiva desses na tomada de decisão sobre o design ou *redesign* dos espaços. Tal visualização sustenta a possibilidade de observar o espaço de maneira conjunta, considerando todos os aspectos que o compreendem, sejam eles tangíveis ou intangíveis. Ao mesmo tempo, que contribui para os estudos na área de design, especificamente do trato com os espaços, contemplando a interdisciplinaridade na atuação do designer de ambientes.

REFERÊNCIAS

BINS ELY, Vera Helena Moro *et al.* Percepção ambiental e avaliação técnico-funcional em unidade de internação hospitalar. *In: ENCONTRO NACIONAL DE TECNOLOGIA NO AMBIENTE CONSTRUÍDO*, 11., 2006, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2006. p. 1095-1103. Disponível em: <http://www.arq.ufmg.br/eva/aivits/entac-17.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2015.

BRASIL. Ministério da Saúde. *Política Nacional de Humanização – HumanizaSUS*. Brasília, DF, [201-]. Disponível em: <http://www.saude.gov.br/saude-de-a-z/projeto-lean-nas-emergencias/693-acoes-e-programas/40038-humanizasus>. Acesso em: 31 jan. 2020.

COSTA JUNIOR, Áderson Luiz; COUTINHO, Sílvia Maria Gonçalves; FERREIRA, Rejane Soares. Recreação planejada em sala de espera de uma unidade pediátrica: efeitos comportamentais. *Paidéia*, Ribeirão Preto, v. 16, n. 33, p. 111-118, abr. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/paideia/article/view/6383/7854>. Acesso em: 23 jan. 2015.

COSTI, Marilice. *A Influência da luz e da cor em salas de espera e corredores hospitalares*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2002.

DALLA, Tereza Cristina Marques. *Estudo da qualidade do ambiente hospitalar como contribuição na recuperação de pacientes*. 2003. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2003. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp133795.pdf>. Acesso em: 31 out. 2014.

GIBBS, Jenny. *Design de Interiores: guia útil para estudantes e profissionais*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

GÓES, Ronald de. *Manual prático de arquitetura hospitalar*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

HOREVICZ, Elisabete Cardoso Simão; DE CUNTO, Ivanóe. A humanização em interiores de ambientes hospitalares. *Terra e Cultura*, Londrina, v. 45, n. 45, p. 17-23, dez. 2007. Disponível em: http://www.unifil.br/portal/arquivos/publicacoes/revista__45.pdf. Acesso em: 19 jan. 2015.

MACHADO, Ernani Simplício; AZEVEDO, Giselle Arteiro N.; ABDALLA, José Gustavo Francis. A percepção dos usuários da AACD em relação aos ambientes de terapias: uma aplicação do instrumento Seleção Visual (Visual Cues). In: ENCONTRO NACIONAL DE TECNOLOGIA DO AMBIENTE CONSTRUÍDO, 14., 2012, Juiz de Fora. *Anais [...]*. Juiz de Fora: UFJF, 2012. p. 4155-4165. Disponível em: <http://www.infohab.org.br/entac2014/2012/docs/1582.pdf>. Acesso em: 7 out. 2015.

REDESIGN. In: DICIONÁRIO Infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, [200-]. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/redesign>. Acesso em: 29 mar. 2020.

SANTOS, Emyle dos Santos. *A cor no design do ambiente hospitalar contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19344>. Acesso em: 1 jan. 2020.

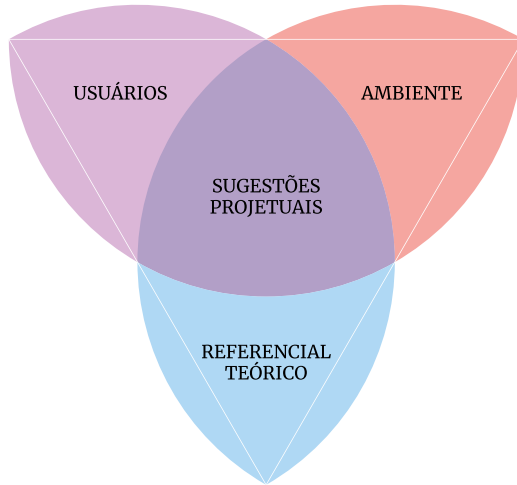
SKRABE, Celso; BERNARDIS, Renata. Design baseado em evidências. *Anuário de Design Hospitalar*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 10-19, 2011. Edição Especial da Revista Saúde Best. Disponível em: <https://issuu.com/eximia/docs/anuario2010>. Acesso em: 10 maio 2015.

TEIXEIRA, Jaqueline Gaspar; TAMANINI, Carlos Augusto de Melo. A contribuição da arquitetura na qualificação dos ambientes hospitalares. *Akrópolis: revista de Ciências Humanas da UNIPAR*, Umuarama, PR, v. 13, n. 2, p. 81-83, 4 jun. 2005. Disponível em: <http://revistas.unipar.br/akropolis/article/view/466/424>. Acesso em: 22 jan. 2015.

VASCONCELOS, Renata Thaís Bomm. *Humanização de ambientes hospitalares: características arquitetônicas responsáveis pela integração interior/exterior*. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/87649/226212.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 jan. 2020.

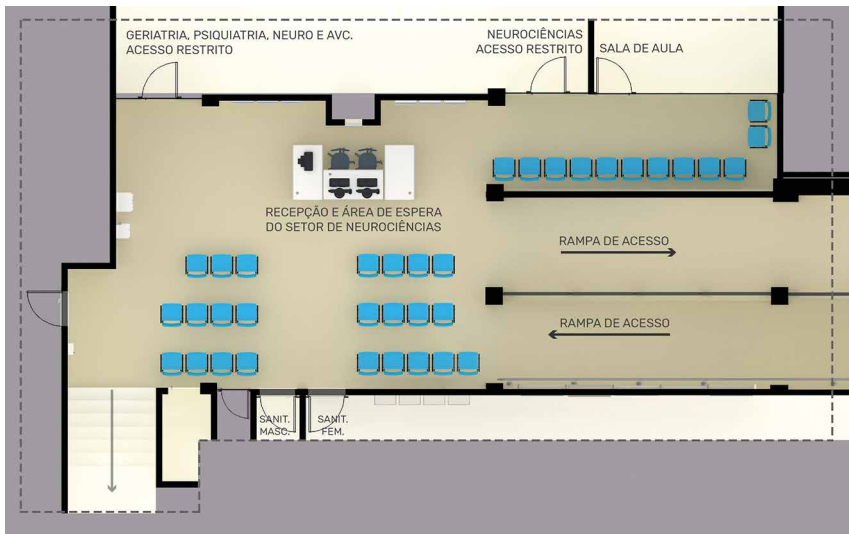
WINGATE ARCHITECTS. *Kathleen Kilgour Centre, Tauranga*. Nova Zelândia, 2019. Disponível em: <https://www.wingatearchitects.com/index.php/projects/kathleen-kilgour-centre-tauranga>. Acesso em: 15 jan. 2020.

Figura 1 – Ilustração gráfica do método de triangulação



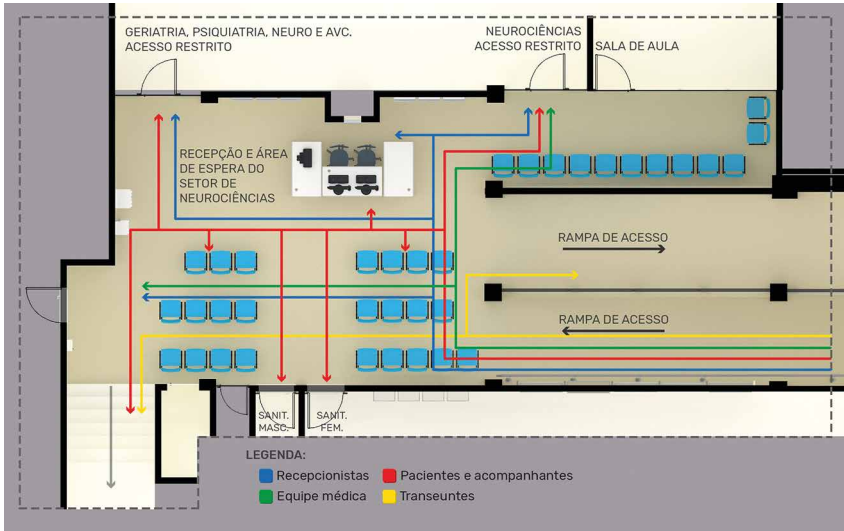
Fonte: Santos (2015, p. 23).

Figura 2 – Esquema de planta baixa com layout (sem escala) da recepção e área de espera do setor de Neurociências



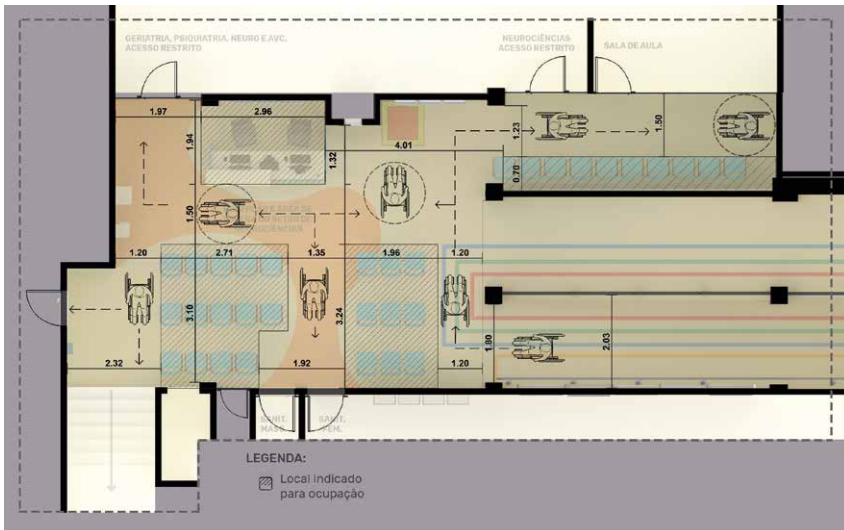
Fonte: Santos (2015, p. 116).

Figura 3 – Esquema de planta baixa com *layout* (sem escala) da recepção e área de espera do setor de Neurociências com indicação dos fluxos dos usuários



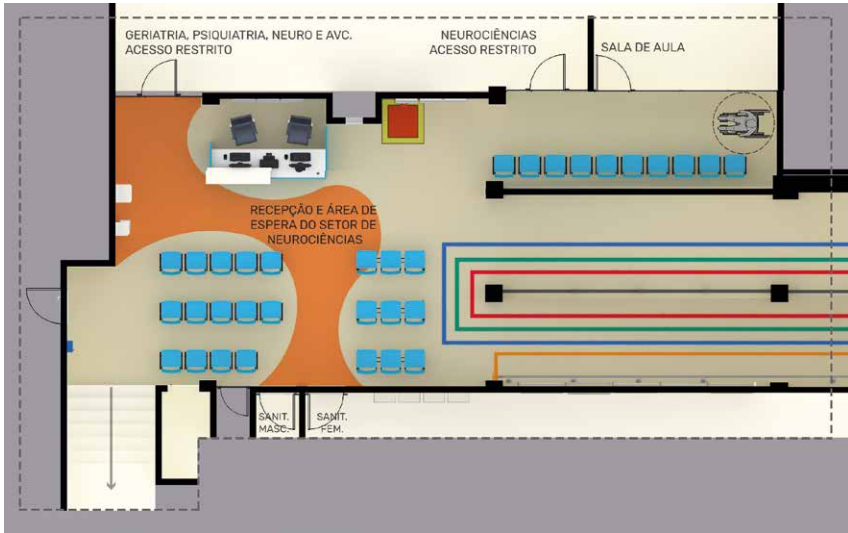
Fonte: Santos (2015, p. 117).

Figura 4 – Esquema de planta baixa com estudo de ocupação (sem escala) da recepção e área de espera do setor de Neurociências



Fonte: Santos (2015, p. 160).

Figura 5 – Esquema de planta baixa com *layout* proposto (sem escala)



Fonte: Santos (2015, p. 171).

Figura 6 – Maquete digital com as sugestões de melhoria aplicadas ao espaço




Fonte: Santos (2015, p. 173).

Figura 7 – Infográfico dos níveis de interdisciplinaridade alcançados pela proposta preliminar de intervenções



Fonte: Santos (2015, p. 174).



DESIGN EMOCIONAL
E O DESIGN
DE INTERIORES NA
CONCEPÇÃO DE PROJETOS
DE ILUMINAÇÃO
RESIDENCIAIS

LARISSA BRAGA DE MELO FADIGAS



INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas do século XX, diversas áreas de conhecimento como a neurociência, psicologia, filosofia entre outras, se dedicaram à retomada das pesquisas acerca da emoção como objeto de estudo, havendo avanços significativos nesse campo de interesse. Essas pesquisas confirmaram dados que colocaram a emoção como um importante aspecto a ser levado em consideração nas tomadas de decisões em geral e no comportamento social humano. (DAMÁSIO, 2012) As emoções influenciam as nossas ações conferindo significados diversos às nossas decisões.

Trata-se de “[...] juízos de valor, apresentando informações imediatas a respeito do mundo [...]” (NORMAN, 2008, p. 30), interferindo em decisões rápidas, como por exemplo, ao escolhermos o nosso lanche, a decisões que necessitem de grandes ponderações e racionalizações. Para Norman (2008, p. 30), “[...] a emoção é um elemento necessário da vida, afetando a maneira como você se sente, como você se comporta, e como você pensa”.

Muitos pesquisadores da área de design têm direcionado um especial interesse para esse aspecto, pois pode-se inferir que produtos ou sistemas desenhados, que evocam afetos positivos ou negativos, alteram o nosso humor, trazem boas lembranças, ou mesmo provocam mudança nos hábitos de um indivíduo ou uma sociedade. Sendo assim, pode-se considerar esse um tema caro aos designers e, segundo afirma Norman (2008), os fatores emocionais de um produto podem ser mais importantes que seus aspectos práticos. Apesar de existirem discussões acerca da aplicação do design emocional em produtos de variados setores do

campos do design, poucas pesquisas realizam essa relação no que se refere ao design de interiores.

Outro fator relevante apontado pela pesquisa diz respeito às particularidades dos projetos de design de interiores, dentre uma série de variáveis que deve-se levar em consideração ao desenvolver de um projeto, como a ergonomia, a aplicação correta dos esquemas cromáticos, a iluminação artificial como uma variável fundamental, pois, como destaca Roberto Gil Camargo (2000), ela é responsável por reger os elementos visuais determinar sua importância e evidenciar sua plasticidade etc. Com a luz podemos revelar alturas, contornos e profundidade. Não se trata, portanto, apenas de um elemento passivo, atuando como uma simples variável integrante do projeto de interiores, refere-se, pois, a um poderoso recurso capaz de ressaltar todos os objetos que julgarmos necessário, além de imprimir um novo significado ao ambiente.

Essas observações motivaram a realização da presente pesquisa que trata de um recorte atualizado da dissertação de mestrado *O design emocional na concepção de projetos luminotécnicos*. Nesse contexto, o artigo propõe apresentar o projeto de iluminação artificial em ambientes residenciais a partir da aplicação dos conceitos e requisitos projetuais do design emocional pautados por Norman (2008), associados a outras pesquisas, a fim de contribuir para o conforto e bem-estar dos moradores de uma casa além de responder às suas necessidades emocionais.

A primeira seção deste estudo discorre acerca do lugar do habitar doméstico elencando as dimensões objetivas e subjetivas do lar, seguido pelo estudo da luz como um elemento técnico e simbólico. A terceira seção foi dedicada ao design emocional e suas transversalidades e, dessa forma, teve como resultado a elaboração de um quadro resumo dos autores estudados com requisitos e estratégias projetuais. Por fim, a quarta seção esboça, baseado no quadro resumo, três grupos de estratégias emocionais para o projeto de iluminação residencial.

O LAR SUBJETIVO

Uma vez que a presente pesquisa se debruçou por estudar a iluminação a partir do viés do design emocional em ambientes residenciais, foi necessário, no primeiro momento, concentrar os esforços para compreender os alcances das dimensões da casa para os moradores, pois, essa relação é carregada de subjetividade e influencia o designer no desenvolvimento do projeto. Sendo assim, este tópico será dedicado as considerações sobre os aspectos subjetivos do lar.

Se faz necessário apontar alguns conceitos que serão trabalhados no decorrer deste texto, como: “casa/lar”, “habitar doméstico”, “habitar natural”, “habitar coletivo” e “habitar público”. Entende-se por casa e/ou lar o cenário “[...] onde experimentamos a chamada “paz doméstica”, e onde reunimos e expressamos as memórias que constituem nosso “mundo pessoal”. (CAMARGO, 2010, p. 22) Trata-se do habitar privado, que ocorre no “pequeno mundo” sem a troca com outras pessoas consideradas estranhas. Porém, esse habitar privado, não pode ser entendido dissociado das outras práticas do habitar como o habitar natural, habitar coletivo e o habitar público.¹ (NORBERG-SCHULZ, 1985 apud CAMARGO, 2010, p. 20-21)

Ao contrário, o fato de designarmos, nesse meio, um local para nos recolhermos e habitar privadamente implica uma relação desse habitar com o meio em que ele está inserido, o qual, de certa forma, exerce as condições para que o habitar privado se estabeleça. É neste sentido que o habitar doméstico não deve ser pensado sem que consideremos a conexão entre a vida

¹ *Habitar natural*: “O primeiro modo de habitar; seria aquele que implica a domesticação do meio natural onde se passa a habitar”. (CAMARGO, 2010, p. 20) *Habitar coletivo*: “[...] ocorre no meio que designamos para funcionar como uma espécie de local de intercâmbio, tanto de produtos, quanto de ideias ou sentimentos [...] observe-se que encontros não significam, necessariamente, acordos [...]”. (CAMARGO, 2010, p. 21) *Habitar público*: “[...] assim chamada por se referir a algo que é partilhado pela comunidade, onde, de fato, ‘acordos’ acontecem [...]”. (CAMARGO, 2010, p. 21)

que se dá no mundo exterior e a vida que buscamos preservar deste mundo, no nosso privado e pessoal do habitar doméstico. (CAMARGO, 2010, p. 23)

É então, nesse habitar privado, que diversos autores afirmam que ocorrem tanto interações tangíveis quanto intangíveis. Camargo (2010) e Brandão (2008) entendem por limites tangíveis a estrutura física dos espaços – a exemplo: paredes, piso, teto etc. –, e por limites intangíveis, o lugar configurado a partir da experiência dos moradores que ali habitam, pois, as vivências diárias, móveis e objetos inseridos conferem a esse ambiente *status* de abrigo de relacionamentos e emoções.

Nesse invólucro, os moradores passam a atribuir significados subjetivos ao lar. Para melhor compreensão desse “lar subjetivo”, esta pesquisa adotará as dimensões do lar apresentadas por Camargo em seu livro *Casa, doce lar: o habitar doméstico percebido e vivenciado*, de 2010. A autora executou uma análise do habitar a partir da percepção e vivência de seus moradores, dentre os resultados alcançados elencou cinco dimensões para esse espaço: a casa física; os usos objetivos e subjetivos da casa; privacidade e intimidade domésticas; o cotidiano doméstico; e o lugar do habitar doméstico.

O Quadro 1 apresenta um resumo do percurso construído por Camargo para apresentar as cinco dimensões do habitar doméstico.

Quadro 1 – Resumo das cinco dimensões do lar segundo Camargo (2010)

1. Casa física	Casa como uma estrutura física que permite aos moradores um refúgio frente aos problemas do mundo externo, assim como a casa como um meio de identificação e comunicação social.
2. Usos objetivos e subjetivos	Visão que ultrapassa os limites arquitetônicos. A casa passa a ser compreendida a partir das percepções pessoais dos indivíduos no momento que estes habitam o local. Sendo atribuídos valores pessoais à casa física e aos artefatos que compõem o ambiente. Assim, a casa se torna um corpo único, “uma entidade” que passa a oferecer conforto e acolhimento aos moradores.

(continua)

(conclusão)

3. Privacidade e intimidade	Noção de privacidade e intimidade que o ambiente, bem como os objetos, podem proporcionar.
4. Cotidiano doméstico	Importância do cotidiano doméstico para o equilíbrio entre as esferas coletivas e privadas, evidenciando que o habitar privado não se encontra isolado, mas inserido em um mundo complexo.
5. O lugar do habitar doméstico	A casa passa a ser percebida por meio de sentidos específico de <i>lugar</i> , possuindo signos e símbolos, valores atribuídos pelos indivíduos. Os sentidos de identidade e pertencimento conferem a casa o <i>status</i> de <i>lugar</i> .

Fonte: adaptado pela autora com base em Camargo (2010).

Considerar as relações subjetivas decorrentes dessa complexa rede de informações se faz indispensável na concepção de projetos de iluminação. Nessas condições, essas informações podem servir como pontos norteadores aos designers de interiores para que esses possam entender e estabelecer estratégias de entrevistas e pesquisas na primeira fase de um projeto, possibilitando que nas fases subsequentes seja minimizada a probabilidade de erros e/ou equívocos.

A LUZ COMO ELEMENTO TÉCNICO E SIMBÓLICO EM UM PROJETO DE DESIGN DE INTERIORES

A construção do estudo acerca do fenômeno da luz toma um grande destaque na trajetória humana. Segundo Silva (2011, p. 23), esses estudos apresentam precedentes tanto no âmbito científico “onda-partícula, visível-invisível, chegando inclusive a suposições metafísicas [...]”, como no âmbito religioso – carregado de valor simbólico e divino –, e também no âmbito das artes que sempre se fez presente nas discussões sobre matéria, simbolismo e espaço.

A interlocução entre esses âmbitos ora físico, ora metafísico, ora material, ora imaterial caminhou para uma perspectiva um tanto simbólica, metafórica e, por vezes, ligada ao sagrado. Essa relação traz a

memória de tempos passados, ficando evidente em obras tais como as realizadas na era medieval, renascentista, barroca, entre outras fases da história da arte e da arquitetura.

Ao longo do tempo, também foram ampliadas as investigações a respeito da relação da luz com claro e escuro. O aspecto dual entre a luz e a sombra desde então tem sido objeto de pesquisa por artistas, cientistas, pesquisadores de diferentes áreas. Sombra e luz não podem ser dissociadas, ao mesmo tempo, não possuem o mesmo significado físico e simbólico, porém se completam. Sobre essa dicotomia, a respeito do aspecto simbólico, Furtado (2005) reitera que, pela luz nos chega o calor do sol e o brilho, a sombra nos revela os buracos negros, as imperfeições. Já sob o aspecto físico o arquiteto Ching (2013, p. 91) afirma:

Se nosso campo visual fosse homogêneo, não veríamos nada. À medida que surgissem mudanças perceptíveis de tonalidade, cor e textura, no entanto, começaríamos a discernir um objeto ou uma figura como diferenciado de seu fundo. Para ler as linhas, figuras e formas dos objetos que estão em nosso campo de visão, portanto, devemos primeiramente perceber o contraste entre eles e seus fundos.

Com base no exposto fica evidente que, ao longo dos séculos, e de acordo com diferentes áreas de conhecimento, a iluminação sempre transitou pelas esferas materiais e simbólicas. Sendo assim, a presente pesquisa buscou entender o projeto de iluminação das casas como uma forma de criar novas realidades, uma nova atmosfera, revelar sentimentos e emoções diversos e gerar movimento no espaço. Corroborando com o iluminador Vamir Perez (2008, p. 3), a luz deve “[...] determinar espaços; evidenciar e ocultar [...] reforçar e criar ‘climas’ emocionais; criar sensações de frio, calor, condições climatológicas [...] aproximar e distanciar seres, objetos, etc.”.

Algumas considerações relevantes sobre a relação da luz com os materiais e acabamentos que fazem parte do espaço, bem como considerações técnicas, tipos de iluminação e luminária serão explanados a seguir por sua relevância para o desenvolvimento de um projeto de iluminação.

Luz: superfícies e texturas no design de interiores

Os materiais e acabamento empregues em um projeto de design de interiores possuem características físicas específicas no que se refere ao grau de reflexão, refração e absorção. Sendo assim, a percepção do espaço será diferente a cada mudança de iluminação e de acordo com a tipologia do material.

Ching (2013) e Pereira (2001) concordam com a afirmação acima quando nos dizem que os diversos objetos e superfícies que compõem o espaço ambientado possuem um grau de textura específico, estes, por sua vez, oferecem importantes informações que devem ser levadas em consideração ao ser determinado o projeto de iluminação. Pereira (2001, p. 23) complementa que “A definição da forma dos objetos que fazem parte da tarefa visual e a discriminação dos detalhes de sua textura superficial dependem da direção de onde está a fonte de luz, de sua dimensão e da quantidade de luz difusa que atinge a tarefa visual”.

Portanto, para o desenvolvimento de um projeto harmônico, cabe ao designer levar em consideração as texturas e o esquema cromático definido para que se possa coordenar a iluminação adequada aos materiais e acabamentos do projeto. Sobre conexão entre luz e textura, Ching (2013, p. 101) diz:

A luz influencia nossa percepção de textura e, por sua vez, é afetada pela textura que ela ilumina. [...] Superfícies lisas e polidas refletem muita luz, ficam bem visíveis quando focadas e atraem nossa atenção. Superfícies com uma textura fosca ou de rugosidade média absorvem e difundem a luz de forma desigual e, portanto, parecem menos brilhantes do que superfícies com cores semelhantes, mas menos rugosas. Superfícies muito ásperas, quando iluminadas com luz direta, formam padrões distintos de luz e sombra.

Ainda sobre como se comportam os materiais à incidência da luz, Gibbs (2014, p. 122) afirma que:

O uso de texturas também interferem na forma como a cor é percebida devido às características de absorção e reflexão da luz nos diferentes materiais. Os designers de interiores devem combinar texturas que refletem a luz, como tintas brilhantes, cerâmicas vitrificadas, sedas ou móveis lustrados, com texturas foscas, como tapetes ou carpetes, lãs e linhos, madeira rústica e tintas de acabamentos opaco. O contraste de textura não deve limitar-se a acabamentos finos, pois texturas rústicas, como vidro fosco, madeira bruta e pedra natural, podem conferir profundidade ao ambiente mais simples.

A textura é uma característica intrínseca aos materiais especificados em um projeto de ambientes. Avaliar as possíveis relações desses com a iluminação potencializa o projeto, tornando-o dinâmico e atraente. Essa composição deve obedecer ao caráter técnico, porém, sem desamparar os fatores subjetivos, os quais se relacionam com os usuários.

Considerações técnicas, tipos de iluminação e luminária.

Ao realizar um projeto de iluminação, é preciso levar em consideração conhecimentos técnicos como grandezas fotométricas,² tipos de iluminação, luminárias, lâmpadas, cálculos luminotécnicos etc. Como apoio a todos esses conhecimentos técnicos no Brasil, a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) lançou a NBR 5413, que dispõe sobre a iluminância de interiores. Essa norma aponta parâmetros dos níveis mínimos e máximos de iluminamento necessários para

² Sobre as grandezas fotométricas, cabe dizer que a fotometria é o ramo da ciência que se ocupa com a medição da luz. Primeiramente formulada pelos cientistas Pierre Bouguer (1698-1758) e

o desenvolvimento de um projeto em ambientes internos residenciais, comerciais e corporativos.

Para este estudo, em virtude da dimensão do artigo, foi definido evidenciar somente algumas questões técnicas devido a relevância para a idealização de um projeto de iluminação, sendo elas: temperatura de cor e Índice de Reprodução de Cor (IRC); tipos de iluminação e luminárias.

TEMPERATURA DE COR

A temperatura de cor tem relação com a tonalidade de cor da luz. “Quanto mais alta for a temperatura em kelvin, mais branca será a luz e quanto mais baixa, mais amarela e avermelhada será”. (SILVA, 2004, p. 37) Assim, de forma geral e de acordo com as famílias de lâmpadas, as lâmpadas halógenas possuem uma temperatura de cor que varia entre 2.700k a 3.600k, enquanto a temperatura de cor das lâmpadas compactas fluorescentes encontradas no mercado variam entre 4.000k e 6.000k

IRC

É o índice que sugere o quanto a fonte de luz artificial se aproxima da reprodução de cor da luz natural (o sol). Essa é uma escala que vai de 0 a 100.

Um IRC = 100% corresponde à luz de um dia ensolarado de verão, por volta do meio dia. Conclui-se, então, que quanto mais próximo de 100% for o IRC de uma fonte de luz artificial, mais próxima da luz natural estará, e reproduzirá mais facilmente as cores. Ao contrário, quanto mais distante de 100% for o IRC, menor fidelidade terá na reprodução das cores. (BRONDANI, 2006, p. 55)

por J. H. Lambert (1728-1777), ficou em suspensão até o advento da lâmpada elétrica em 1900. (BRONDANI, 2006)

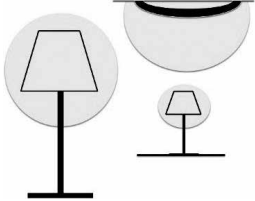
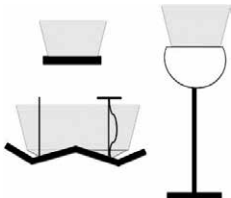
As lâmpadas de uso residencial, como as halógenas, possuem um IRC de 100%, ou seja, em um ambiente iluminado por essas fontes as cores serão reproduzidas de forma fiel, já os tipos de lâmpadas fluorescentes e Led possuem um IRC que variam entre 60% a 90%. Dependendo do tipo de projeto que será realizado, esse índice possui grande importância.

TIPOS DE ILUMINAÇÃO

Quando traçamos um plano de iluminação para um determinado espaço, precisamos avaliar quais os tipos de iluminação que iremos empregar. Cada fonte de luz, direta ou refletida, gera um movimento visual que atua na composição da imagem, de maneira rica e dinâmica. Podemos classificar em dois os tipos de iluminação: geral – direta e indireta –; e dirigida – tarefa, efeito e destaque.

Iluminação geral direta é um tipo de iluminação que possibilita uma visão geral do ambiente, com ela podemos transitar de maneira livre e com um bom nível de luminosidade. (GIBBS, 2014.) Esse tipo de iluminação pode ser classificada em iluminação geral direta e geral indireta (Quadro 2).

Quadro 2 – Tipos de iluminação geral direta e indireta

Iluminação geral direta		Quando vemos diretamente a fonte de onde parte a luz. Diversos tipos de luminárias proporcionam esse tipo de iluminação, a imagem ao lado mostra alguns exemplos: à esquerda, temos a iluminação de um tocheiro (luminária de piso), à direita da ilustração, temos acima um plafon e abaixo um abajur.
Iluminação geral indireta		A iluminação ocorre de maneira refletida, no teto ou na parede, sem a visão direta da fonte de luz. A imagem ao lado ilustra exemplos de luminárias com iluminação geral indireta: à direita, um tocheiro; e à esquerda, (baixo) pendente com luz indireta e acima uma arandela.

Fonte: elaborada pela autora.

Iluminação dirigida é o tipo de iluminação que confere um bom índice de luminosidade a determinado espaço ou objeto. A iluminação dirigida subdivide-se em três tipos: dirigida de tarefa, dirigida de efeito e dirigida de destaque.

Quadro 3 – Tipos de iluminação

Iluminação dirigida de tarefa	Quando iluminamos pontualmente o local que será desenvolvida alguma atividade. Essa solução deve estar vinculada a uma iluminação geral quando for executada uma tarefa de precisão, vale ressaltar que para esses casos se faz necessário uma boa quantidade de luz (ver NBR 5413) para que não haja desconforto visual.
Iluminação dirigida de efeito	Trata-se do momento em que a própria luz é objeto de destaque. Esse tipo de iluminação explora os contrastes entre luz e sombra, além da possibilidade de uso de luzes coloridas. São soluções obtidas com o uso de peças específicas que garantem o efeito desejado, intervenção na arquitetura ou com o uso de LEDs RGB. Innes (2014) acredita que uma boa iluminação de efeito surge com o uso de combinação de cores, padrão de luz e sombra e a escolha correta da direção da luz.
Iluminação dirigida de destaque	Coloca-se ênfase em determinado elemento ou objeto. É utilizada para destacar quadros, esculturas, objetos decorativos ou mesmo revestimentos e texturas que compõem o ambiente. É muito comum a utilização de <i>spots</i> direcionáveis em trilhos para iluminar obras de arte, porém, atualmente a indústria da iluminação dispõe de diversas soluções para essa situação como arandelas e luminárias embutidas. O efeito <i>wall-washing</i> também é muito utilizado para valorizar uma parede, ou mesmo iluminar uma grande obra de arte.

Fonte: elaborada pela autora.

Design emocional e o design de interiores

Segundo Demir (2009 apud TONETTO; COSTA, 2011), o design emocional se refere à intenção de projetar despertando ou evitando determinadas emoções nos usuários. Trata-se da perspectiva em que os objetos assumem não somente uma forma física e mecânica, mas principalmente uma “forma social e funções simbólicas”. (NORMAN, 2008)

Nessa perspectiva, projetos legítimos de design emocional poderiam ser um carro, para despertar alegria no usuário; uma livraria, para despertar inspiração, por meio do ambiente; ou, ainda um serviço de saúde com foco no emagrecimento que, em seu projeto, contenha elementos que facilitem a evitação da frustração frente a retrocessos ou pouca perda de peso. (TONETTO; COSTA, 2011, p. 132-133)

Segundo Tonetto e Costa (2011), três nomes se destacaram na pesquisa do campo das emoções articuladas à área do design: Patrick Jordan (1999), Pieter Desmet (2002) e Donald Norman (2008). No artigo, “O design emocional: conceitos, abordagens e perspectiva de pesquisa”, Tonetto e Costa (2011) trazem os posicionamentos dos pesquisadores supracitados em relação à apresentação de métodos defendidos. O Quadro 4 exhibe a ideia central dos autores.

Através das abordagens descritas no Quadro 4, podemos entender que construir conexões subjetivas ao desenvolver projetos de design é de grande valia para as soluções dos problemas, pois, aproxima afetivamente o usuário da solução de design. Quando falamos de projetos de design de interiores de ambientes residenciais, essa conexão é ampliada ainda mais pois entendemos que é na casa, “[...] na espera privada do habitar, [que] encontramos a paz e a segurança necessárias para o nosso desenvolvimento como indivíduos”. (CAMARGO, 2007, p. 51) E, entendendo a casa, como um refúgio, um meio de comunicação do morador com o mundo, um local que é atribuído valores pessoais e íntimos, é imprescindível que o projeto realizado pelo designer leve em consideração os conceitos do design emocional afim de trabalhar no sentido de modelar experiências emocionais positivas para as pessoas que ali habitam.

Quadro 4 – Resumo das pesquisas no campo do design emocional – principais autores

Autor	Pesquisa do campo do Design Emocional
Patrick Jordan (1967 -)	<p>Para Jordan os seres humanos estão em busca de prazer e os objetos que se propõem a atender a essa necessidade serão um fator decisivo para o bom desempenho na relação com o usuário, essa perspectiva do prazer faz parte da experiência humana. “Hierarquizando as necessidades dos usuários, Jordan propôs que elas seriam <i>funcionalidade, usabilidade</i> e, por fim, <i>prazer</i>, a necessidade superior máxima”. (TONETTO; COSTA, 2011, p. 134)</p> <p>Esses prazeres seriam o <i>fisiológico</i>, relacionado ao corpo e aos sentidos; o <i>social</i>, conectado às relações sociais e interpessoais; o <i>psicológico</i>, relativo à mente; e o <i>ideológico</i>, correspondente aos valores das pessoas. A vantagem de utilizar o modelo, segundo Jordan (2000), não é compreender o porquê de as pessoas experimentarem prazer, mas classificar e dividir a questão em quatro seções [...]. (TONETTO; COSTA, 2011, p. 134)</p>
Pieter Desmet (1972 -)	<p>O modelo desenvolvido por Desmet baseado na teoria cognitiva das emoções (<i>Appraisal Theory</i>), propõe compreender como são tramadas as relações emocionais entre as pessoas e os produtos. Essa teoria se baseia em um modo de avaliação de significação de estímulos, ou seja, estímulos positivos proporcionam prazer e estímulos negativos desprazer.</p> <p>Para formatar esse modelo, Tonetto e Costa (2011) exemplificam que Desmet adotou o modelo componencial.</p> <p>Os sete componentes considerados fundamentais por Desmet são: Consciência do motivo: refere-se a questões instrumentais, de “autoexpressão” e expressão social; Prazer intrínseco: extensão sensorial do produto; Confirmação das expectativas: reação esperada ou não dos usuários no momento de interação com o produto; Agência: diz respeito a quem, ou o que é responsável pela experiência positiva ou negativa da interação; Conformidade com padrões: diz respeito a uma análise de produtos similares no mercado, esse “novo” produto pode ser considerado superior; Certeza: está relacionado ao sentimento de segurança que o produto impõe ao usuário, com relação ao presente e ao futuro; Potencial de Coping: diz respeito à possibilidade de solução de problemas pelo próprio usuário que o produto pode vir a ter.</p>
Donald Norman (1935 -)	<p>Segundo Norman, as “emoções são inseparáveis da cognição constituindo parte necessária dela”. (NORMAN, 2008, p. 27) O cientista apresenta os três níveis de processamento cerebral nível visceral, nível comportamental e nível reflexivo e confirma que as reações humanas são resultantes desses três níveis. A tessitura das conexões de Norman às seguintes associações: design visceral, primeiro impacto do produto no usuário (aspectos físicos); design comportamental, relação de interação entre usuário e produto (como o produto se comporta); design reflexivo, diz respeito à identidade individual, particularidade cultural, a experiência de vida, conseqüentemente, os diferentes significados atribuídos pelo usuário.</p>

Fonte: elaborada pela autora.³

³ Para mais detalhes sobre as pesquisas no campo do design emocional desenvolvidas pela pesquisa da autora, ver: Fadigas (2017, p. 79).

Para o desenvolvimento dessa relação, design emocional e design de interiores ficou definido, com base no levantamento dos principais autores do design emocional, que este estudo será realizado a partir dos conceitos apresentados por Donald Norman, tendo como referência seu livro *Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia a dia* (2008).

No citado livro, o autor refere que sendo os seres humanos “[...] os mais complexos dos animais, com estruturas cerebrais também bastante complexas. Muitas preferências estão presentes desde o nascimento [...]” (NORMAN, 2008, p. 41) e outras são direcionadas ao longo de suas vidas, assim, essas informações vão sendo agrupadas e organizadas no cérebro. As pesquisas conduzidas pelos neurocientistas Donald Norman, Andrew Ortony e William Revelle sugerem que o processamento cerebral humano resulta de três níveis:

a camada automática, pré-programada, chamada de *nível visceral*; a parte que contém os processos cerebrais que controlam o comportamento cotidiano, conhecida como *nível comportamental*; e a parte contemplativa do cérebro, ou *nível reflexivo*. Cada nível desempenha um papel diferente no funcionamento integral das pessoas. (NORMAN, 2008, p. 41, grifo do autor)

Esse resultado, em muitos aspectos, é decorrente da pesquisa do neurocientista António Damásio (2012), que coloca as origens biológicas como parâmetro de divisão para determinar quais seriam os três níveis de processamento cerebral. A interação entre os níveis parte da consideração que o nível visceral se encontra na base, por se tratar do nível que proporciona reações imediatas, este é sensibilizado pela visão e influi nas reações motoras. Da mesma forma, no segundo nível, o comportamental, também sensibilizado de modo sensorial (visão), influencia nas reações motoras, porém esse nível possui maior controle sobre o primeiro nível. O último nível representado trata-se do que possui maior controle sobre

as reações de todos os outros níveis, esse é o nível reflexivo, o nível consciente (somente os seres de alta complexidade cerebral possuem).

Para Norman (2008), cada um dos três níveis cerebrais corresponde a três níveis de design, com suas estratégias específicas. O autor afirma que “um projeto bem-sucedido tem de ser excelente em todos os níveis”. (NORMAN, 2008, p. 56) Antes de abordar as estratégias específicas de cada nível de design, vale pontuar algumas características que os projetistas devem levar em consideração ao desenhar produtos de design, são elas: os produtos precisam ser sensíveis a diferenças individuais, culturais e físicas entre as pessoas e o mundo; adequação do produto ao ambiente; necessidade e vontade do usuário; e memórias e lembranças capazes de promover afetos positivos.

Todas essas características transitam entre os três níveis de design: visceral, comportamental e reflexivo. Para cada nível de design, existem diferentes estratégias no desenvolvimento do projeto, traçando um mapeamento simplificado, podemos depreender do autor as seguintes colocações: o design visceral diz respeito à aparência do objeto; o design comportamental, prazer no uso; design reflexivo, satisfação pessoal e memórias.

Design visceral

O design visceral encontra-se na base da pirâmide assim como o nível visceral, este diz respeito a primeira impressão do objeto. Está diretamente ligado aos sentidos humanos – visão, audição, tato, olfato e paladar –, a aparência, toque e as sensações que os materiais proporcionam, recebendo destaque na relação com o usuário.

É também relacionado aos valores culturais do local. Dependendo dos padrões adotados por determinados lugares, o artefato pode, ou não, ser aceito como uma peça de desejo, podendo inclusive ser absolutamente rejeitado. Segundo o autor, os princípios do design visceral são predominantes nas culturas. (NORMAN, 2008)

Para projetos de design de interiores, o nível visceral pode ser alcançado através da verificação das reações dos moradores aos aspectos físicos dos materiais como: cor, texturas e acabamentos. Uma pessoa que sente atração por madeiras de demolição, pisos cimentícios e materiais opacos pode não ser conquistada por materiais com acabamentos polidos e de alto brilho, por exemplo.

Sendo assim, vale ressaltar que o design visceral lida com os afetos positivos, apoiando-se em condições que proporcionem ao usuário, conforto térmico, lumínico, acústico, cheiros e sabores agradáveis, músicas harmoniosas, cores vivas e atraentes, pessoas simpáticas, espaço organizado e objetos e formas simétricas. Trata-se de uma estratégia válida para o sucesso do ambiente projetado.

Design comportamental

O design comportamental se relaciona com o uso do artefato. Nesse momento, não importam os atributos estéticos ou reflexivos, e sim a eficiência, ou seja, a usabilidade. (NORMAN, 2008) Para ampliar o entendimento sobre o design comportamental, trataremos dos três aspectos indicados por Mont’alvão (2008) como entendimento da usabilidade: efetividade, eficiência e satisfação.⁴ Esse tripé indica os parâmetros que devemos levar em consideração no desenvolvimento de um projeto para que possamos atingir com êxito o design comportamental, pois um objeto que não atenda ao quesito usabilidade pode ser descartado facilmente pelo usuário.

Em projetos de design de interiores, podemos utilizar como exemplo, para ilustrar o nível comportamental, um projeto de uma cozinha.

⁴ “A efetividade é a capacidade da interface em permitir que o usuário alcance os objetivos iniciais de interação; A eficiência [...] se refere à quantidade de esforço necessário para se chegar a um determinado objetivo; A satisfação se refere ao nível de conforto que o usuário sente ao utilizar um produto e o quanto aceitável o produto é para o usuário como veículo para atingir seus objetivos”. (MONT’ALVÃO, 2008, p. 23)

Se os equipamentos, utensílios e acessórios estiverem mal localizados e de difícil acesso, certamente a relação do morador com o ambiente será afetada de maneira negativa, ocasionando reações como irritação, nervosismo e falta de paciência, por exemplo.

Segundo Norman (2008), existem dois tipos de desenvolvimento de propostas: o aperfeiçoamento e a inovação. “O aperfeiçoamento significa pegar um produto ou serviço existente e melhorá-lo” (NORMAN, 2008, p. 93), para esses casos, verificar a usabilidade torna-se mais fácil, essa análise provém da interação do usuário com o artefato existente.

Já a inovação, não se trata de uma questão de fácil resolução, pois, a avaliação diz respeito tanto à interação usuário com o artefato, quanto a certas necessidades que nem sempre se encontram explícitas na relação. Autores como Norman (2008) e Gobé (2010) indicam que produtos de inovação não devem ser avaliados a partir de métodos quantitativos, pois provavelmente o objetivo permaneça mascarado. “Não se pode avaliar uma inovação ao pedir a clientes em potencial que dêem suas opiniões. Isso exige que as pessoas imaginem alguma coisa com a qual elas não têm nenhuma experiência”. (NORMAN, 2008, p. 94)

O quesito inovação está diretamente relacionado às necessidades humanas, sendo assim, para o desenvolvimento de um projeto de interiores com esse viés, é necessária uma avaliação diária da interação humana com o mundo. Norman (2008, p. 97) afirma: “Esse é o desafio do design: descobrir as verdadeiras necessidades que mesmo as pessoas que as têm ainda não conseguem formular nem manifestar”.

A atenção ao design comportamental precisa ser dada durante todas as fases de um projeto, desde a primeira fase – a pré-concepção – à última – pós-concepção. É necessário observar as necessidades humanas, estar atento para a inovação e buscar sempre o aperfeiçoamento das propostas a partir da interação do espaço com o usuário.

Design reflexivo

O design reflexivo cobre um território muito vasto. Tudo nele diz respeito à mensagem, tudo diz respeito à cultura, tudo diz respeito ao significado de um produto ou seu uso. Por um lado, diz respeito ao significado das coisas, às lembranças pessoais que alguma coisa evoca. Por outro diz respeito à auto-imagem e às mensagens que um produto envia às outras pessoas. (NORMAN, 2008, p. 107)

Para projetar com base no design reflexivo, é necessária a compreensão do universo do morador. Nesse caso, os projetos transcendem as características físicas e de usabilidade, eles evocam as lembranças, memórias positivas ou negativas. Como se trata de um universo amplo, nessa seção, utilizaremos as seis categorias elencadas por Damazio (2013) associadas ao conceito do design reflexivo de Norman.

Em sua pesquisa de doutorado, *Artefatos de memória da vida cotidiana: um olhar interdisciplinar sobre as coisas que fazem bem lembrar*, defendida em 2005, a pesquisadora e professora Vera Damazio teve como objetivo localizar, interpretar e organizar as coisas que fazem lembrar. Para tanto, a autora utilizou técnicas de pesquisa qualitativa “[...] como consulta a álbuns de família e acervo pessoais; leitura de histórias de vida; relatos espontâneos, observação participante, entrevistas semiestruturadas e abertas individuais e em grupo, combinadas com estratégias para desencadear lembranças [...]”. (DAMAZIO, 2013, p. 45)

A pesquisadora baseou-se nos estudos desenvolvidos pelo “[...] psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi e do antropólogo Eugene Rochberg-Halton (1981) sobre a construção de significados das pessoas em torno de seus artefatos”. (DAMAZIO, 2013, p. 47) A partir das informações colhidas nessa pesquisa, Damazio categorizou seis grupos pelos quais as coisas fazem lembrar às pessoas, elas são: coisa que nos diferenciam como indivíduos; surpreendem e fazem rir; conferem conforto e acalmam; direcionam a fazer o bem; ampliam os laços afetivos; e conferem importância a nós mesmos.

Com essa identificação, a autora indicou seis perspectivas que podem nortear o desenvolvimento de projetos de “produtos memoráveis”.

O primeiro trata da relação design e identidade e se relaciona com experiências marcantes que tornam as pessoas seres únicos como artefatos feitos pela própria pessoa ou para a pessoa. Esses objetos evocam “[...] sentimentos como individualidade, independência, liberdade, maturidade e autonomia”. (DAMAZIO, 2013, p. 48-49)

O segundo trata do design e humor e está associado a memórias de eventos e ou momentos de lazer e entretenimento. Trata-se de situações que tornam divertidas as ações diárias, que evidenciam momentos de alegria, leveza e descontração. A terceira perspectiva, design e bem-estar, possui origem em momentos associados a experiências contemplativas. Ações que promovem o “conforto, serenidade e o equilíbrio mental e espiritual”. (DAMAZIO, 2013, p. 51)

Design e cidadania é a quarta perspectiva. Essa se relaciona a “[...] atividades que envolvem disciplina, ética, solidariedade, altruísmo e dedicação” (DAMAZIO, 2013, p. 52), práticas solidárias que são desenvolvidas para um bem comum. Design e sociabilidade diz respeito ao fortalecimento das relações interpessoais, criando vínculos que proporcionam o sentido de pertencimento de um grupo, sentimentos de “[...] união, amor e fraternidade”. (DAMAZIO, 2013, p. 54) Por último, design e autoestima, ações que fazem as pessoas se sentirem reconhecidas e memoráveis. “[...] sentimentos como orgulho de si próprio, esperança, autoconfiança, força, coragem e gratidão. [...] e demais aspectos positivos das pessoas”. (DAMAZIO, 2013, p. 56)

Compete ressaltar que esse nível é extremamente sensível às modificações culturais e sociais e que, necessariamente, se utilizam do pensamento para formatar a ação do usuário. Somente nele que o pleno impacto tanto do pensamento quanto da emoção são experimentadas, segundo Tonetto e Costa (2011), projetar para esse nível implica entender os significados aos quais os usuários irão atribuir ao artefato.

Para desenvolver projetos de interiores no nível reflexivo, precisa-se também retomar as dimensões do lar, descritos na seção sobre “O lar subjetivo” deste texto, pois esse lugar do habitar doméstico revelará ao designer inúmeras interações subjetivas do morador com a casa que devem nortear as soluções projetuais.

Quadro 5 – Requisitos projetuais a partir do design emocional

	Design Visceral	Design Comportamental	Design Reflexivo
Aspectos gerais	Aspectos físicos, primeiro impacto do artefato.	Relação de uso: usuário x produto.	Ponto de vista subjetivo, envolve questões culturais, individuais e coletivas. Autoimagem, satisfação pessoal e lembrança.
Estratégias projetuais	<ul style="list-style-type: none"> - Parte de reações automáticas que se relacionam aos valores culturais do local; - Ligado aos sentidos humanos. (Visão, audição, tato, olfato e paladar). 	<ul style="list-style-type: none"> - Pensar na efetividade: possibilitar que o usuário alcance os objetivos iniciais; - Eficiência: diminuir o esforço realizado para chegar ao objetivo; - Satisfação: nível de conforto ao interagir com o produto. 	Relação artefato: <ul style="list-style-type: none"> - Identidade; - Humor; - Bem-estar; - Cidadania; - Sociabilidade; - Autoestima.

Fonte: adaptado pela autora com base em Norman (2008), Montálvão (2008) e Damazio (2013).

Para facilitar o entendimento do leitor, o Quadro 5 resume o exposto sobre os níveis de design, os aspectos gerais e suas respectivas estratégias projetuais segundo o design emocional. Defender os aspectos subjetivos ao desenhar projetos de design, em especial o projeto de design de interiores de ambientes residenciais, faz com que os resultados desejados pelo morador sejam alcançados e, dessa forma, o morador estabeleça vínculos afetivos com a casa. Lembrando que, conforme afirmado pelos autores estudados, a perspectiva emocional, se comparada aos aspectos técnicos, pode se tornar determinante no sucesso de um projeto.

Possíveis métodos de pesquisa para aplicação em investigações da interação emocional

Para projetar com base nas emoções, é invariavelmente necessário explorar o universo do usuário, independentemente do nível de design que se pretende alcançar, seja ele design visceral, comportamental ou

reflexivo. Diversas pesquisas têm sido desenvolvidas com o propósito de analisar a interação emocional. Dentre os estudos mais recentes, observa-se que, de acordo com o campo de atenção do projeto, é necessário desenvolver pesquisas em outras áreas de conhecimento do qual o projeto em questão tangencia. Medeiros e Ashton (2008, p. 107) afirmam que:

[...] a fundamentação da relação entre design e emoção deve estar alicerçada na interseção de diversas áreas de atividades e do conhecimento como psicologia, semiótica, marketing, cultura imaterial, e o próprio design enquanto atividade multidisciplinar e ponto de convergência dessas áreas.

Das técnicas mais recentes, destacamos algumas que se adequaram aos anseios das pesquisas atuais, são elas: *insigth* visual e cultural; método de sondagem; combinação de vídeo, questionário e entrevista; consulta a álbuns de família e acervos pessoais, combinadas à leitura de histórias de vida, relatos espontâneos e observação participante. (DAMAZIO, 2013; GOBÉ, 2010; MEDEIROS; ASHTON, 2008) Dentre as técnicas citadas, foram adotadas para o desenvolvimento de projetos em design de interiores as seguintes combinações:

- a. O *insigth* visual e cultural: observação estruturada sistemática. A escolha por uma observação estruturada deu-se por esse tipo de observação responder a propósitos pré-estabelecidos. Essa estrutura é desenhada com base no Quadro 5, ou seja, o ambiente a ser planejado será analisado com base nos aspectos gerais do nível visceral, comportamental e reflexivo. Exemplo disso seria analisar, segundo o design visceral, as cores e texturas das formas dos móveis e acabamentos que compõe o ambiente;
- b. Método de sondagem: através da aplicação de painéis visuais, tanto desenvolvido pelos designers, quanto desenvolvidos pelos moradores da casa. Assim, como afirmado por Gobé (2010), compreenderemos o que “move as pessoas”;

- c. Questionário e entrevista: da mesma forma que a observação, os questionários e entrevistas, devem ser esquematizados, com base no Quadro 5, requisitos e estratégias projetuais a partir do design emocional. Porém, devem ser entrevistas semiestruturadas, possibilitando a adequação do documento ao decorrer da interação com o usuário do ambiente;
- d. Consulta a álbum de família e acervos pessoais: esses são materiais de cunho pessoal e podem elucidar aos designers as relações subjetivas que o morador possui com amigos, familiares, espaços da casa e artefatos que compõem o ambiente.

Frente à complexidade do assunto, coube, nesse momento, apresentar algumas possibilidades de investigações de métodos e técnicas de pesquisa de interação emocional do usuário que o profissional de design de ambientes pode utilizar para facilitar o processo de compreensão das necessidades e vontades dos morador. Vale ressaltar que as definições de técnicas e métodos aplicados devem ser realizadas de acordo com o perfil do projeto, sendo possível aplicar, além das técnicas apresentadas acima, outras provenientes de diferentes áreas. Cabe ao designer, a escolha isolada ou conjunta de técnicas para a formulação dos atributos emocionais dos ambientes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA ANÁLISE EMOCIONAL DA LUZ DE UM LAR

De acordo com o exposto no decorrer do artigo, é possível afirmar que projetar a luz de um lar perpassa por fatores tangíveis e intangíveis das relações humanas. Compete ao profissional de design de interiores executar esse serviço de forma a primar pela excelência, adequando às necessidades, aos desejos e às expectativas dos moradores ao resultado do projeto. Desenvolver o projeto de iluminação segundo as concepções do design emocional se apresenta adequado visto que, pelo design emocional,

é possível despertar emoções positivas e transformar o projeto de design de interiores em um projeto de desejo para o consumidor.

Para esta seção, serão esboçadas propostas de soluções de iluminação residencial baseadas nas estratégias projetuais do Quadro 5. Serão apresentados de acordo com os três níveis de design: visceral (valorização dos aspectos físicos); comportamental (relação de uso); e reflexivo (particularidades socioculturais e memória).

Design visceral e o projeto de luz

O nível visceral está relacionado ao impacto emocional imediato. Desenvolver um projeto de luz a partir desse nível relaciona-se com a primeira impressão que um indivíduo tem do espaço: os sentidos humanos como a visão, audição, tato, olfato e paladar estão diretamente relacionados a esse nível. Se tratando de projetos residências, as soluções de luz precisam estar em consonância com o ambiente de intervenção, seja esse um ambiente da área íntima, social ou de serviço.

Como estratégias projetuais para trabalhar o design de iluminação em nível visceral, pode-se utilizar de soluções de iluminação dirigida de efeito, dirigida de destaque e também o emprego de luminárias decorativas. A Figura 1 mostra o ambiente executado pelo designer de interiores Alter Fernandez na Casa Cor Bahia 2011, ilustrando exatamente os três tipos de iluminação. No primeiro plano, aparece uma divisória em acrílico amarelo, esta fica evidenciada pelo rasgo no teto iluminado com uma fita led, trata-se de uma solução de iluminação dirigida de efeito.

Também é considerada, em nível visceral, a iluminação dirigida de efeito quando utilizada a fim de oferecer destaque a uma textura no ambiente. Norman (2008, p. 91) afirma que “[...] a sensação física e a textura dos materiais são importantes”, desse modo, estabelecer destaque a texturas de diferentes materiais que compõem o ambiente é uma estratégia de design visceral. Mais ao fundo da imagem (Figura 1), é possível

ver a iluminação dirigida de destaque na cabeceira que enfatiza o revestimento natural de pedra vulcânica.

O impacto visual causado por uma peça decorativa, seja ela pendente, tocheiro, abajur, ou arandela, também se coloca como uma estratégia projetual de nível visceral. Na Figura 1, à direita da imagem, na mesa de cabeceira, a luminária de cúpula preta se destaca no ambiente, o jogo de luz e sombra proporcionam uma vista atraente.

Os valores culturais do local são princípios que intervêm nas escolhas dos indivíduos, eles variam de acordo com os padrões adotados pela sociedade. “Os princípios subjacentes do design visceral são predeterminados e consistentes entre povos e culturas”. (NORMAN, 2008, p. 89) Nessas condições, pode-se inferir que as soluções de iluminação que pretende alcançar o nível visceral dependerão, também, dos princípios predeterminados pelo morador.

Design comportamental e o projeto de luz

O design comportamental diz respeito à relação de uso do produto, nesse caso, a relação indivíduo e o ambiente iluminado, “O raciocínio lógico não importa. O desempenho importa”. (NORMAN, 2008, p. 92) Trata-se de vincular os aspectos técnicos da iluminação, como por exemplo, iluminância, índice de reprodução de cor, temperatura de cor à usabilidade. Pensar na efetividade do uso, na eficiência e satisfação são os três parâmetros de estratégias projetuais.

Sobre a efetividade do uso para possibilitar ao usuário o desenvolvimento pleno da tarefa, é necessário realizar o levantamento das atividades que serão executadas no ambiente. A exemplo de um quarto infantil: esse ambiente será utilizado somente para dormir e brincar? A criança estudará? A observação dos moradores no momento da realização das tarefas é imprescindível para o sucesso da solução adotada. Se o desempenho da iluminação for ineficiente, pode ocasionar frustração ou mesmo problemas de saúde ocular.

Em projetos luminotécnicos, instalar diversos pontos de iluminação proporcionam ao usuário uma maior independência na realização das tarefas, sobretudo pela possibilidade de atingir os níveis adequados de iluminância para que a atividade seja realizada. Na Figura 2, no *home office*, projeto da designer de interiores Laura Camargo, foram utilizados dois tipos de iluminação. Os embutidos, instalados no forro de gesso proporcionam uma iluminação geral no ambiente, já para as atividades específicas de leitura e trabalho, foi alojado em um detalhe de marceneria uma fita led que proporciona uma iluminação dirigida de tarefa, conferindo ao ambiente uma maior quantidade de iluminação na bancada.

Na Figura 2, além da iluminação alcançar o objetivo da efetividade no uso, a utilização de diversas fontes de luz apresenta-se como uma solução que, na percepção geral do ambiente, o torna mais dinâmico. Cabe ressaltar, que mesmo em ambientes que não serão realizadas intervenções de mudança de pontos elétricos, é possível sistematizar uma solução que contemple diversos pontos de iluminação através da escolha de peças, como abajures e tocheiros, que se adequem às necessidades das atividades do morador.

A segunda estratégia projetual versa sobre a eficiência, ou seja, a redução de esforços para desenvolver uma tarefa. No que se refere à iluminação, pode-se aplicar esse conceito da seguinte forma: escolha correta da luminária ao tipo de atividade que será realizada, além da quantidade correta de lux da lâmpada. A exemplo, a Figura 3, projeto da designer de interiores Jéssica Fortunato para um canto de leitura (ao fundo da imagem), é necessária uma peça que proporcione uma iluminação de tarefa, sendo fundamental que a proporção da luminária esteja de acordo com a proporção dos outros móveis que compõem o ambiente, além do correto pacote luminoso. Peças inadequadas dificultam a execução da tarefa. Além disso, a correta localização das mesmas também reduz os esforços do usuário. Por esse motivo, o projeto do projeto luminotécnico precisa ser paralelo ao planejamento do *layout* do ambiente, para que todas as luminárias definidas no projeto sejam instaladas na localização exata.

Por último, a satisfação trata do conforto experimentado pelo morador ao interagir com o produto. Essa satisfação não pode ser medida de

modo quantitativo e sim mensurada a partir do momento que o usuário utiliza o ambiente. Por esse motivo, a “afinação” da luz deve ser realizada na fase pós-ocupação, pois existe a possibilidade da necessidade de readequações da proposta feita no projeto de iluminação. Segundo afirma o professor Celso Lamparelli (apud CAMARGO, 2007, p. 12), “nenhuma das soluções espaciais é totalmente adequada, pois, as necessidades, expectativas e aspirações com relação à moradia manifestam-se a partir do ato de morar”.

O design comportamental deve fazer parte de todas as fases de um projeto “[...] não pode ser adotado uma vez que o produto for concluído”. (NORMAN, 2008, p. 106) Se não se atende de modo efetivo ao design comportamental, pode proporcionar ao usuários sentimentos negativos como irritação e nervosismo.

Design reflexivo e o projeto luminotécnico

O design reflexivo explora as questões subjetivas do usuário, segundo Norman (2008, p. 57-58), “É somente nele que o pleno impacto tanto do pensamento quanto da emoção é experimentado”. Refere-se a particularidades culturais, identitárias, e experiências de vida. Para o desenvolvimento de um projeto luminotécnico residencial orientado pelos requisitos do design reflexivo, é necessário o conhecimento dos aspectos tangíveis e intangíveis da relação morador com a casa. Com o levantamento dessas informações, é possível desenvolver um projeto de luz com o propósito de despertar afetos positivos no morador, como por exemplo, despertar inspiração, relaxamento, maior produção no trabalho e estudo e, dessa forma, proporcionar conforto e bem-estar aos moradores.

A primeira estratégia de design reflexivo é o sentido de identidade. Design e identidade se relacionam com experiências marcantes que tornam as pessoas seres únicos, a exemplo de artefatos feitos pela própria pessoa ou para a pessoa. Esses objetos evocam “[...] individualidade, independência, liberdade, maturidade e autonomia”. (DAMAZIO, 2013,

p. 48-49) Para as propostas de iluminação, podemos exemplificar com luminárias que foram criadas pelo próprio morador ou mesmo luminárias de designers com montagem do tipo *doit yourself* (faça você mesmo), que o morador monte sozinho e como considerar apropriado.

A segunda estratégia é o design e humor, está associada a memórias de momentos e/ou eventos de lazer e entretenimento. Trata-se de situações que tornam divertidas as ações diárias que evidenciam momento de alegria, leveza e descontração. Na iluminação, fica expressa com luminárias “divertidas”, em formatos diversos como cacto, unicórnio, e também pelo uso de lâmpadas coloridas (RGB).

O design e bem-estar é a terceira estratégia e possui origem em momentos associados a experiências contemplativas. Ações que promovem o conforto, serenidade e o equilíbrio mental e espiritual. Para a iluminação, podemos pensar em ambientes com iluminação geral indireta – esse tipo de iluminação proporciona uma luz difusa, promovendo sensação de leveza nos moradores –, podemos também utilizar soluções de iluminação dirigida de efeito e/ou de destaque. Para exemplificar, a Figura 4, projeto da designer de interiores Amanda Sales, a sala de estar integrada à sala de jantar tem uma iluminação geral indireta, evidenciando as texturas do fundo do ambiente. Ainda sobre essa imagem, a luminária pendente da sala de jantar lembra o voo de pássaros, levando o espectador a uma sensação de paz e tranquilidade.

Design e cidadania é a quarta perspectiva. Ela se relaciona a “[...] atividades que envolvem disciplina, ética, solidariedade, altruísmo e dedicação” (DAMAZIO, 2013, p. 52), estimula a civilidade e práticas solidárias, humanitárias, colaborativas, responsáveis socialmente e em prol do bem coletivo. Transpomos esse conceito para iluminação, por exemplo, com a utilização de luminárias led, as quais economiza até 90% de energia. A depender da lâmpada, esse tipo de escolha promove o bem coletivo através da sustentabilidade.

Design e sociabilidade diz respeito ao fortalecimento das relações interpessoais, criando vínculos que proporcionam o sentido de pertencimento de um grupo, sentimentos de “união, amor e fraternidade”; criar e fortalecer laços afetivos; aproximar as pessoas; promover a cordialidade, o

compartilhamento, o entendimento, a harmonia e o bem viver. Luminárias versáteis, que possam ser utilizadas como banco em uma reunião com amigos e/ou familiares, é um exemplo dessa estratégia no design da luz.

Por último, o design e autoestima pode ser expresso por ações que fazem as pessoas se sentirem reconhecidas e memoráveis. “[...] sentimentos como orgulho de si próprio, esperança, autoconfiança, força, coragem e gratidão. [...] e demais aspectos positivos das pessoas”. (DAMAZIO, 2013, p. 56) Como estratégia de iluminação, temos o projeto de luminárias desenvolvido para a La Lampe pelo designer Marcelo Rosembaum. O designer, junto a moradores de uma comunidade no Amazonas, cocriou uma linha de luminárias com o objetivo de representar o conhecimento dos povos ribeirinhos que vivem na Amazônia. Essa ação incentivou a valorização da cultura.

As informações elencadas contribuem para a compreensão de que a iluminação artificial pode ser considerada como um agente modificador de significados dos objetos e espaços internos de uma casa. Portanto, os lares são reflexos do modo de ser de quem habita, devido à construção de significados que os moradores versam sobre este. (FLUSSER, 2013) Logo, o design emocional, aplicado ao desenvolvimento de projetos de iluminação, proporciona a construção de relações afetivas positivas. Cabe ao designer de interiores desenvolver projetos que tenham o morador como o ponto norteador de suas soluções e, dessa forma, construir resultados positivos e afetuosos.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 5413: iluminância de Interiores*. Rio de Janeiro, 1992.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- BRONDANI, Sergio Antônio. *A percepção da luz artificial no interior de ambientes edificados*. 2006. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- CAMARGO, Érica Negreiros de. *Casa, doce lar: o habitar doméstico percebido e vivenciado*. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CAMARGO, Érica Negreiros de. *Casa, doce lar: o habitar doméstico percebido e vivenciado*. São Paulo: Annablume, 2010.
- CAMARGO, Roberto Gil. *Função estética da luz*. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.
- CHING, Francis D. K; BINGGELI, Corky. *Arquitetura de interiores ilustrada*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DAMAZIO, Vera. Design, memória, emoção: uma investigação para o projeto de produtos memoráveis. In: MORAES, Dijon de; DIAS, Regina Álvares (org.). *Cadernos de Estudos avançados em design: design e emoção*. Barbacena: EdUEMG, 2013. p. 43-61.
- DESMET, Pieter. *Designing emotions*. 2002. Tese (Doutorado) – Delft University of Technology, Delft, 2002.
- FADIGAS, Larissa Braga de Melo. *O design emocional na concepção de projetos luminotécnicos*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- FURTADO, Cláudio Soares Braga. *A luz no céu de capricórnio: reflexões da luz na arquitetura brasileira*. 2005. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GIBBS, Jenny. *Design de Interiores: guia útil para estudantes e profissionais*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- GOBÉ, Marc. *Brandjam: o design emocional na humanização das marcas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- GURGEL, Miriam. *Projetando espaços: guia de arquitetura de interiores para áreas comerciais*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005.

INNES, Malcolm. *Iluminação no design de interiores*. Tradução Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavi Gili, 2014. Título Original: Lighting for interior Design.

JORDAN, Patrick W. Pleasure with products: Human factors for body, mind and soul. In: GREEN, W. S.; JORDAN, P. W. (ed.). *Human factors in product design: current practice and future trends*. London: Taylor & Francis, 1999. p. 206-217.

MEDEIROS, Wellington Gomes de; ASHTON, Philippa. Considerações para a formulação de métodos de pesquisa para investigação da relação emocional de usuários masculinos com produtos. In: MONT'ALVÃO, Cláudia; DAMAZIO, Vera (org.). *Design, ergonomia e emoção*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008. p. 105-127.

NORMAN, Donald A. *Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MONT'ALVÃO, Cláudia. Hedonomia, Ergonomia afetiva: afinal, do que estamos falando? In: MONT'ALVÃO, Cláudia; DAMAZIO, Vera. (org.). *Design, ergonomia e emoção*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

PEREIRA, Roberto Carlos. *A qualidade da iluminação no ambiente construído: estudo da iluminação especial e do brilho das superfícies*. 2001. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Universidade Federal de Santa, Florianópolis, 2001.

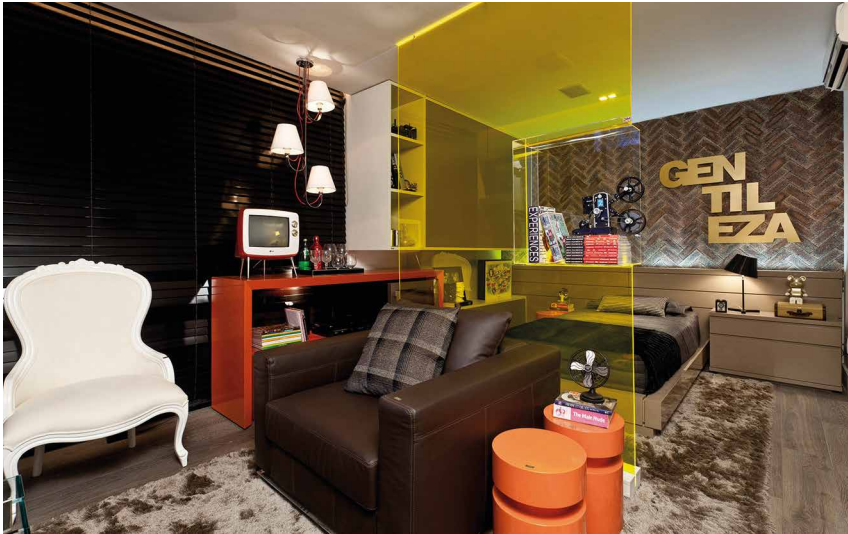
PEREZ, Valmir. *A influência da iluminação cênica na iluminação arquitetural*. 21 maio 2008. Disponível em: https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Artigos/valmir_perez/A%20Influ%EAncia%20da%20Ilumina%E7%E3o%20C%EAnica%20na%20Ilumina%E7%E3o%20Arquitetural.pdf. Acesso em: 23 ago. 2011.

SILVA, Genilson Conceição da. *Luz: transfigurações poéticas do sagrado*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SILVA, Mauri Luiz da. *Luz Lâmpada e Iluminação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2004.

TONETTO, Leandro Miletto; COSTA, Filipe Campelo Xavier da. Design emocional: conceitos, abordagens e perspectivas de pesquisa. *Strategic Design Research Journal*, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 132-140, 2011.

Figura 1 – Iluminação dirigida de efeito, dirigida de destaque e luminárias decorativas, solução de design visceral. Designer de interiores: Alter Fernandes



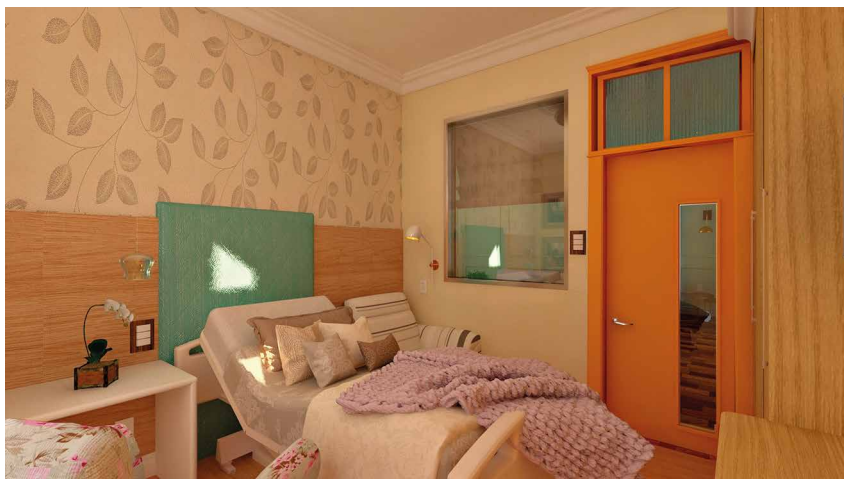
Fotógrafo: Xico Diniz.

Figura 2 – Home office. Designer de interiores: Laura Camargo



Fonte: acervo pessoal de Laura Camargo.

Figura 3 – Canto de leitura. Designer de interiores: Jéssica Fortunato

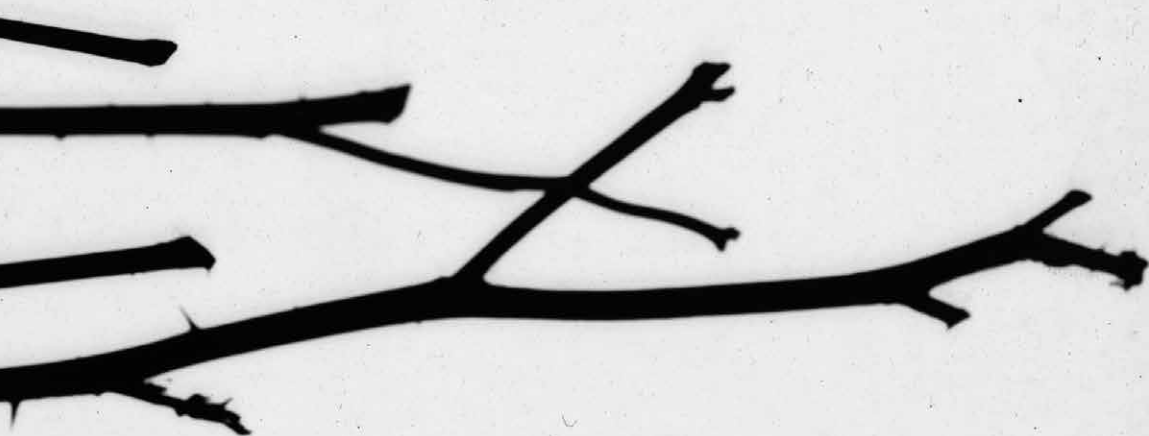


Fonte: Jéssica Fortunato.

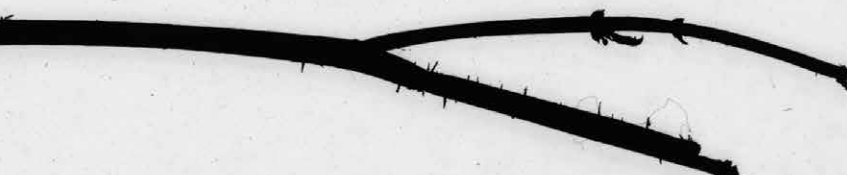
Figura 4 – Sala de estar e jantar. Designer de interiores: Amanda Sales



Fonte: acervo pessoal de Amanda Sales.



SOBRE
OS AUTORES



Emyle dos Santos Santos

Possui graduação em Decoração pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa Arte e design: processos, teoria e história pela Escola de Belas Artes (EBA) da UFBA. Atualmente, cursa doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da EBA da UFBA e atua como docente no curso superior de Decoração da EBA da UFBA. Integra o grupo de pesquisa Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais, vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Tem experiência na área de artes com ênfase em design de ambientes, atuando principalmente nos seguintes temas: cor, design de ambientes, design hospitalar e artes visuais.

E-mail: emyle_sant@hotmail.com

Larissa Braga de Melo Fadigas

Graduada em Decoração pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), atua como docente no curso de Decoração da Escola de Belas Artes (EBA) da UFBA. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da EBA da UFBA, na linha de pesquisa Arte e design: processos, teoria e história (2016). Integra o grupo de pesquisa Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais, vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Os termos mais frequentes na contextualização da sua produção científica são: “design de interiores”, “artes”, “design”, “design emocional” e “iluminação”.

E-mail: larissabmelo@yahoo.com.br

Maria Helena Ochi Flexor

Professora emérita da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde exerceu várias funções, incluindo ensino de graduação e pós-graduação de 1965 a 2005, na Faculdade Arquitetura e Urbanismo (FAU), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) e Escola de Belas Artes (EBA), tendo se aposentado, em 1994, como adjunto IV. Continuou a colaborar com bolsa de permanência da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) por quatro anos, com os programas de pós-graduação das duas unidades (FAU e EBA) e, gratuitamente, até 2005. Foi assessora do cadastramento dos bens culturais móveis e agregados da Bahia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e da Fundação Vitae, entre o período de 1994 a 2005. Foi professora da Universidade Salvador (Unifacs), da União Metropolitana de Educação e Cultura (Unime), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Aposentou-se, em fevereiro de 2019, da Universidade Católica do Salvador (UCSal), onde tinha ensinado História da Arte entre 1969 e 1974, e de 2004 a 2019, Metodologia de Pesquisa no Programa de Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social, e várias disciplinas na graduação em História e Paleografia e História da Arte no curso de Arquitetura. Foi premiada com a publicação do livro *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*, pela Odebrecht, somando o prêmio Jabuti 2010 de projeto gráfico, premiada pela publicação do livro *Conjunto do Carmo de Cachoeira*, do Iphan, pela Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA). Foi homenageada, em 2017, pelo Comitê Brasileiro de História da Arte pelo conjunto da obra em História da Arte. Recebeu o título de Cidadã Soteropolitana, em 2008, concedido pela Câmara de Vereadores de Salvador e de Cidadã Baiana, em 2018/2019, concedido pela Assembleia Legislativa do estado da Bahia. Tem várias publicações em livros, artigos e comunicações científicas. É especialista em História da Arte, História Urbana, História da Bahia e Paleografia.

E-mail: mhelena.ucsal@gmail.com

Maria Herminia Olivera Hernández

Doutorado e mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Cidades Históricas (Cecre) pela mesma universidade e em Conservação Preventiva pela Fundação Antorchas-Vitae/Brasil em Buenos Aires, na Argentina. Graduação em Arquitectura pela Universidad de Camagüey Cuba. Professora associada da Escola de Belas Artes (EBA) da UFBA, lidera o grupo de pesquisa Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais, vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Atua na graduação como docente no curso de Decoração e na pós-graduação em Artes Visuais da EBA da UFBA. Em 2011, foi uma das autoras da publicação do livro *O Mosteiro de São Bento da Bahia*, ganhador do Prêmio Clarival do Prado Valladares da Odebrecht, em pesquisa histórica. É autora e coautora de outros livros, artigos, comunicações e projetos, que se encontram impressos, *on-line* e executados.
E-mail: maryhe.ufba@gmail.com

Victor Hugo Carvalho Santos

Arquiteto e urbanista pela Universidade Salvador (Unifacs), com parte do curso realizado na Universidade de Granada (UGR), na Espanha. Graduando em Psicologia pelo Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). Facilitador de processos centrados na pessoa (Diabasis). Especialista em Design de Interiores pelo Instituto de Pós-graduação e Graduação (Ipog). Integra o grupo de pesquisa Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais, vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) na linha de pesquisa Arte e design: história, teoria e crítica, na qual desenvolve pesquisa sobre as transdisciplinaridades de teorias da arte e da arquitetura de interiores, voltadas para o sentido de lugar.
E-mail: victorcarvalhoarq@gmail.com

Yumara Souza Pessôa

Soteropolitana, graduada em Arquitetura e Urbanismo, especialista em Conservação e Restauração de Sítios e Monumentos Histórico e em Arquitetura e Urbanismo (2000) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui mestrado em História da Arte e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição. Integra o grupo de pesquisa Design e Arquitetura no Universo das Artes Visuais, vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É professora adjunto IV da Escola de Belas Artes (EBA) da UFBA, lecionando, desde 1995, componentes curriculares obrigatórios da Matéria de Desenvolvimento do Projeto de Decoração Ambiental do curso de Decoração.

E-mail: yumarapessoa@hotmail.com

Esta obra foi publicada no formato 160 x 230 mm utilizando as fontes *Merriweather* e *Merriweather Sans*. Miolo impresso na Edufba em Papel Offset 75 g/m². Capa impressa na Cian em Cartão Supremo 300 g/m². Tiragem de 400 exemplares.

Salvador, 2020

Os textos disponibilizados neste primeiro volume, *Encontros e Conexões em Design de Interiores e Ambientes*, refletem não apenas a diversidade temática e de abordagens metodológicas que caracteriza os estudos em design de ambientes, mas também as diferentes possibilidades de abrangência que despertam nos leitores o interesse pelo conhecimento e pela realização de investigações no campo de uma profissão em constante complexificação, que se permite repensar seu ensino, propondo a reflexão teórica e não apenas a prática da sua atuação no mercado. O livro empreende o caminho de um dos principais desafios da área na busca pela construção de uma produção científica consistente, regular e significativa, incentivando o aparecimento de publicações nacionais que contemplem sua prática, inovação e reflexão crítica.

ISBN 978-65-5630-032-0



9 786556 300320

