



DESIGN MARGINAL EM SÃO LUÍS-MA

**A CADEIRA DE MACARRÃO
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE SEUS
ASPECTOS CULTURAIS E IDENTITÁRIOS**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN – PPG| DESIGN

SILVIA KARLA DE OLIVEIRA SARAIVA

**DESIGN MARGINAL EM SÃO LUÍS-MA - A CADEIRA DE MACARRÃO
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE SEUS ASPECTOS CULTURAIS E IDENTITÁRIOS**

BRASÍLIA
2016

SILVIA KARLA DE OLIVEIRA SARAIVA

**DESIGN MARGINAL EM SÃO LUÍS-MA - A CADEIRA DE MACARRÃO
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE SEUS ASPECTOS CULTURAIS E IDENTITÁRIOS**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Design, Cultura e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Design do Departamento de Desenho Industrial da Universidade de Brasília.

Área de Concentração:

Design, Tecnologia e Sociedade.

Orientador:

MARISA COBBE MAASS

BRASILIA
2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN - PPG | DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Design Marginal em São Luís-MA - A Cadeira de Macarrão
Uma análise semiótica de seus aspectos culturais e identitários

Sílvia Karla de Oliveira Saraiva

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESIGN, TECNOLOGIA E SOCIEDADE.

LINHA DE PESQUISA: DESIGN, CULTURA E SOCIEDADE.

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Design do Instituto de Artes, Departamento de Design da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Design.

APROVADA por:

Prof. Dr. Marisa Cobbe Maass
IdA/DIn/UnB

Prof. Dr. Claudia da Conceição Garcia
FAU/UnB

Prof. Dr. Fátima Aparecida dos Santos
IdA/DIn/UnB

Prof. Dr. Georgia Maria de Castro Santos
IdA/DIn/UnB

Brasília/ DF, 08 de julho de 2016

Coordenação de Pós-graduação em Design do departamento de Desenho Industrial - Instituto de Artes/ UnB

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SSA243 Saraiva, Sílvia Karla de Oliveira
d Design Marginal em São Luís-MA - a cadeira de
macarrão: uma análise semiótica de seus aspectos
culturais e identitários / Sílvia Karla de Oliveira
Saraiva; orientador Marisa Cobbe Maass. -- Brasília,
2016.
162 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Design) --
Universidade de Brasília, 2016.

1. Cultura Material. 2. Mobiliário popular. 3.
Cultura e Identidade. 4. Semiótica. I. Maass, Marisa
Cobbe, orient. II. Título.

Ao meu companheiro Luiz Alberto que soube, bravamente, 'segurar as pontas' durante meu afastamento, pelo incentivo e apoio incondicionais. Às minhas filhas pelo encorajamento que me dão.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Design da UnB, nas pessoas da Dra. Virginia Tiradentes (coordenadora) e Rodrigo Souza, às colaboradoras Silvana e Patrícia pela disponibilidade profissional nos momentos em que precisei; aos professores do Departamento de Design pela partilha sempre consciente de seus conhecimentos.

À minha prezada orientadora Marisa Cobbe Maass meus sinceros agradecimentos pela orientação confiante, compreensão e tranquilidade no decorrer desta etapa. Às queridas professoras Fátima Santos pelos diálogos sempre enriquecedores e a Shirley Queiroz pelo incentivo e carinho.

À família Lima que me acolheu com carinho especial em Brasília, especialmente à Terezinha Lima, irmã e companheira de coração. E, à minha querida amiga Leila do Vale pela confiança e apoio.

Aos colegas de mestrado, em especial a Maika Pires, Cris Arakaki, Keily Barbosa e Alessandra Durante pelos momentos agradáveis em sala de aula. E, Ana Claudia Weinstein pela singeleza e disponibilidade no momento em que lhe solicitei um parecer.

À Claudia Fontes Guedes e família, Ana Claudia Weinstein, Nélio Guilhon pelas vezes que se disponibilizaram a atender minhas demandas, meu imenso agradecimento.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, através do Programa de Demanda Social de Mestrado do PPG-Design/ UnB oferecido pelo Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade de Brasília (DPPG-UnB) pela Bolsa-auxílio de Mestrado.

À instituição CEUMA pelo afastamento concedido sem complicações, nas pessoas do então reitor Marcos Barros e coordenador dos cursos de Arquitetura e Urbanismo, e Design, Rogério Câmara.

Aos meus pais Francisca e José Carlos (*in memoriam*), irmãos e irmãs, sobrinhos e sobrinhas pela simplicidade que são; sempre queridos.

À Deus, pela honra e bênçãos recebidas.

Um objeto é uma teoria que por sua vez pode ser captada a partir do próprio artefato [...] É uma estrutura conceitual, uma ferramenta e, o mais importante, é como uma força de mediação”.

Owen F. Smith. University of Maine

RESUMO

A dissertação apresentada versa sobre a cultura material brasileira. Trata-se de um estudo de caso sobre a popular cadeira de macarrão, também conhecida por cadeira de fio ou cadeira espaguete. Comercializadas informalmente em praças e ruas por vendedores ambulantes, as cadeiras de macarrão estão presentes em inúmeras residências na cidade de São Luís do Maranhão.

É costume, de uma parcela dos habitantes da cidade, especialmente dos moradores de bairros periféricos, sentar à porta, na calçada, nos finais de tarde para contemplação das vias públicas, ou para conversas informais entre parentes e vizinhos, e observa-se que a cadeira de macarrão faz parte do cenário, é o assento 'escolhido' ou 'preferido' para compor a cena, apesar da oferta de outros modelos no comércio formal local, inclusive mais baratos e portadores de atributos físicos adequados para a função de assento no costume observado.

Percebe-se que há nessa 'escolha' um manifesto de afirmação de valores, de um modo de ser e de se comportar, expresso simbolicamente na cadeira de macarrão. Então usá-la e expô-la significa afirmar uma identidade frente a oferta de produtos impessoais e massificados, *líquidos* (BAUMAN, 2013), do contexto globalizado, que imprime a homogeneização cultural como programa de expansão.

Para compreender os fatores que resultam na escolha e permanência da cadeira de macarrão nos cenários observados propõe-se a investigação das significações e contextos envolventes. Para tanto, emprega-se a análise semiótica como ferramenta para estudo dos signos atrelados à cadeira de macarrão, que a consagram um símbolo do mobiliário popular brasileiro.

Palavras-Chaves: Cultura Material, Globalização, Mobiliário Popular, Semiótica.

ABSTRACT

The thesis presented deals with the Brazilian material culture. This is a case study on the popular wire chair or spaghetti chair. Traded informally in squares and streets by street vendors, wire chairs are present in many homes in the city of Sao Luis, Maranhão.

It is customary, a portion of the city's inhabitants, especially the residents of suburbs, sit at the door on the sidewalk, in the end of the afternoon to contemplate the public roads or for informal conversations among relatives and neighbors, and it is observed that the wire chair is part of the scenario, it is the 'chosen' or 'preferred' seat to compose the scene, despite the availability of other models in formal local trade, including cheaper and with suitable physical attributes for the seat function in the observed custom.

It is noticed that there is this 'choice' a clear statement of values, a way of being and behaving, expressed symbolically in wire chair. So use it and expose it means to assert a identity besides the offering of impersonal and mass, liquid products (BAUMAN, 2013), of the global context, which prints the cultural homogenization as expansion program.

To understand the factors that result in the selection and retention of wire chair the observed scenarios proposes to research the meanings and contexts surrounding. Therefore, it exerts the semiotic analysis as a tool to study the signs linked to wire chair that enshrine it as a symbol of Brazilian popular furniture.

Keywords: Material Culture, Globalization, Popular Furniture, Semiotics

LISTA DE FIGURAS

- | Pg. | Item | Descrição |
|-----|------------|---|
| 29 | Figura 1. | Uso da cadeira de macarrão com balanço nas calçadas em São Luís. À esquerda moradora sentada a porta à espera do esposo. À direita, o casal |
| 29 | Figura 2. | Uso da cadeira de balanço nas calçadas em São Luís |
| 30 | Figura 3. | Cadeiras de macarrão de balanço com molas. Variações de cor em função do acabamento do assento e encosto com o fio de PVC |
| 31 | Figura 4. | Variações formais da cadeira de macarrão |
| 32 | Figura 5. | Comércio ambulante da cadeira de macarrão, em São Luís-Ma. Vendedor, as cadeiras de macarrão e o veículo de tração humana |
| 33 | Figura 6. | Idoso sentado em cadeira na calçada, na cidade de Buriti dos Montes, PI. |
| 34 | Figura 7. | Sentadas na calçada. Registro de 1940. |
| 35 | Figura 8. | Ilustração do hábito de sentar na calçada, cultivado em cidades brasileiras |
| 36 | Figura 9. | Cenário do quadro Cadeira na Calçada do programa Feito em Casa da TV Cidade Verde em Teresina/PI, que expõe duas cadeiras de macarrão. Cenário do ano 2015 |
| 36 | Figura 10. | Exposição de modelos de cadeiras similares as cadeiras de macarrão brasileiras, durante a feira internacional de móveis de Milão, I Saloni II. 2012 |
| 37 | Figura 11. | Cadeiras do projeto e exposição “100 Chairs” da marca italiana Marni |
| 37 | Figura 12. | Cadeiras do projeto e exposição “100 Chairs” da marca italiana Marni. E, detalhe da estrutura em vergalhão metálico, pintado. |
| 39 | Figura 13. | Papel de parede Varanda, versão colorida e preto-branco |
| 40 | Figura 14. | Poltrona Anêmona, 2001, designers: Irmãos Campana. Foto divulgação do produto no centro de São Paulo. |
| 42 | Figura 15. | Cadeira de Macarrão de Balanço com molas componentes |
| 43 | Figura 16. | Molas de compressão, preparadas com ‘olhos’ nas extremidades para receber parafusos. |
| 43 | Figura 17. | Modelos de Cadeiras de macarrão de balanço sem base fixa. |
| 44 | Figura 18. | Ponteira plástica. |
| 45 | Figura 19. | Cores baguetes PVC, identificação vulgar.. |
| 46 | Figura 20. | Tipos de trançado e superfícies resultantes, mais abertas ou mais fechadas. |
| 46 | Figura 21. | Hastes horizontais frontais revestidas com o fio de PVC. |
| 47 | Figura 22. | Baguete (fio) de PVC, na cor verde Cristal. Transparente. |
| 48 | Figura 23. | Estrutura da cadeira e estrutura da base. |
| 49 | Figura 24. | Enrolador de cadeira em atividade. |
| 53 | Figura 25. | Capa do Catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna, e Cartaz criado por Di Cavalcante. |
| 55 | Figura 26. | Cadeira Vermelha e Azul – 1918. |
| 56 | Figura 27. | Cadeiras Thonet. Da esquerda para a direita: Modelo Thonet nº 14; Modelo Viena nº 9; Modelo Rocking Chair nº 21 e Cadeira de balanço Austríaca, produzida no Brasil pela Thonart, ao estilo das cadeiras Rocking Chair. |
| 59 | Figura 28. | Cadeira Wassily, 1925. Bauhaus. Design: Marcel Breuer. |

- 59| **Figura 29.** Cadeira Barcelona, 1929. Mies Van der Rohe e Lilly Reich.
- 62| **Figura 30.** Poltrona FDC1, década de 1950. Design: Flávio Rezende de Carvalho.
- 63| **Figura 31.** Design Lina Bo Bardi (da esquerda para a direita): Cadeira Tripé, 1948, estrutura em metal pintado e couro sola. Poltrona Bola de Latão, 1947/1950. Confeccionada para compor os espaços da casa de vidro, residência da arquiteta. Poltrona criada para a Casa Cirell em meados da década de 1950.
- 64| **Figura 32.** Cadeira Paulistano, 1957.
- 64| **Figura 33.** Poltrona Katinsky, 1959. Originalmente estruturada em aço e madeira com assento e espaldar de couro. A foto da imagem é uma reedição produzida pela empresa Mais Design e comercializada pela Dpot.
- 65| **Figura 34.** Espreguiçadeira Triangular, 1965. Design: Jorge Zalszupin. Observa-se que faz referência à poltrona tripé de Lina Bo Bardi.
- 66| **Figura 35.** Poltrona de José Zanine Caldas 1950. Modelo exposto em NY. “Poltrona em ferro dobrado a frio, com encosto em fibra plástica vazada, em geral colorida, transparente ou leitosa. Assento: Almofada de espuma revestida em tecido pintado, 1950. IMFA – Indústria de Móveis de Ferro Ltda.” (Santos, 1995, p. 107).
- 67| **Figura 36.** Poltrona de José Zanine Caldas, comercializada atualmente pela Loja Teo.
- 67| **Figura 37.** Poltrona String, do designer Kay Thoss. Comercializada no Brasil pela loja Tok e Stok.
- 68| **Figura 38.** Cadeiras e mesinha de centro de autoria de Martin Eisler, década de 1950. Estrutura metálica e cordas de algodão.
- 69| **Figura 39.** Cadeiras produzidas por Martin Eisler e Carlo Hauner para a Móveis Artesanal.
- 70| **Figura 40.** Capa da revista Casa e Jardim, nº 34, publicada no ano de 1957.
- 71| **Figura 41.** Cadeira Sandow Chair, 1928-29, design de René Herbst. Ao lado detalhe da fixação das correias elásticas à estrutura metálica.
- 85| **Figura 42.** Campanha da coleção primavera-verão 2016 da grife italiana Valentino.
- 87| **Figura 43.** Calçados com estampas distintas.
- 88| **Figura 44.** Cadeira em plástico PVC, distribuídas mundialmente.
- 93| **Figura 45.** Cadeira em Plástico (PVC) revetida com tecido de algodão.
- 97| **Figura 46.** Ilustração simplificada das trocas entre sistemas. Tradução.
- 109| **Figura 47.** Venda ambulante da cadeira de macarrão.
- 110| **Figura 48.** Ficha de Crediário
- 112| **Figura 49.** Dimensões semióticas (Morris) e sua correspondência com o esquema de classificação das funções dos produtos (Löbach).
- 116| **Figura 50.** Representação da relação triádica do signo, conforme Peirce
- 117| **Figura 51.** Funções do signo
- 123| **Figura 52.** Imagem de uma bolha de sabão gigante (esquerda); Cadeira Anêmona, irmãos Campana, 2001 (direita).
- 135| **Figura 53.** Cadeira de varanda de autoria de Martin Eisler (a esquerda); Cadeira de autoria de Zanine Caldas (a direita).
- 135| **Figura 54.** Modelos populares de cadeiras de macarrão.
- 136| **Figura 55.** Cadeira de balanço Thonart (Brasil), segue o estilo da série Rocking Chair, da marca Thonet; Poltrona de balanço em chapa compensada Cimo, década de 40; Cadeira de balanço estilo colonial; Cadeira de balanço com base fixa estilo colonial.
- 136| **Figura 56.** Modelos e variações formais da cadeira de macarrão.

- 137| **Figura 57.** Cadeira de macarrão de balanço base fixa com molas, referências e tradução.
- 140| **Figura 58.** Detalhe do entrançamento manual do fio de PVC na estrutura metálica
- 141| **Figura 59.** Reforma de antigas cadeiras de macarrão, com pés fixos.
- 142| **Figura 60.** Rolos de fios ou baguetes de PVC de 5mm, para cadeira de macarrão
- 142| **Figura 61.** Cadeiras de balanço versão com fibra sintética que simula fibras naturais
- 144| **Figura 62.** Representação do uso da rede retratada em dois momentos pelo pintor Debret: à esquerda, pelos criadores ameríndios e, à direita, pelo colonizador.
- 145| **Figura 63.** Fachadas de casas em bairro popular em São Luís, MA. Coberturas avançam até o muro
- 145| **Figura 64.** Pessoas sentadas na cadeira postas na calçada. Cobertura da casa avança até o muro.
- 146| **Figura 65.** Comércio ambulante da cadeira de macarrão, em São Luís-MA.
- 147| **Figura 66.** Vendedores ambulantes em momento de descanso (acima); os produtos expostos ao lado (embaixo).

LISTA DE QUADROS

- 42| Quadro 1 – Componentes da cadeira.
- 118| Quadro 2 – Tricotomias do signo e suas categorias sígnicas.
- 119| Quadro 3 – Quadro das relações categoria-teoria em Peirce.
- 122| Quadro 4 – Interpretantes e seus níveis

SUMÁRIO

RESUMO	
ABSTRACT	
LISTA DE FIGURAS	
LISTA DE QUADROS	
1. INTRODUÇÃO	18
2. A CADEIRA DE MACARRÃO EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO	29
2.1 Cenário e Contexto	29
2.2 Estrutura da cadeira macarrão de balanço com mola	41
2.2.1 Linhas e componentes	41
2.2.2 Materiais e superfícies	44
2.2.3 Acabamentos	46
2.2.4 Fabricação e montagem	47
3. CONTEXTO HISTÓRICO	51
3.1 Antecedências à produção moderna de móveis no Brasil	51
3.2 Industrialização e os novos materiais	55
3.3 Mobiliário e a nova estética do metal	58
3.3.1 Sujeitos e obras: entre redes e cadeiras	61
3.3.2 Ampliando a idéia de sentar no ar	65
4. CULTURA E IDENTIDADE NO CONTEXTO DA GLOBALIZAÇÃO	74
4.1 Cultura	74
4.2 Identidade	77
4.3 Abordando a cadeira de macarrão no contexto da cultura e da identidade	79
4.4 Globalização: Homogeneização e Contramovimentos	81
4.4.1 Local e global	86
4.4.2 Contramovimentos	91
4.5 Design Marginal	96
5. A CADEIRA DE MACARRÃO E SUAS FUNÇÕES	102
5.1 Sobre as funções	102
5.2 Outros Usos, funções e significados	106
6. ANÁLISE SEMIÓTICA DA CADEIRA DE MACARRÃO	114
6.1 Recapitulando a Teoria Semiótica ou dos signos de Peirce	114
6.2 Porque a Análise Semiótica	124
6.3 Metodologia Aplicada	128
6.3.1 Modelos conceituais e Instrumentos de análise	130
6.4 Análise Semiótica - cadeira de macarrão	134
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	150

REFERÊNCIAS	156
ANEXOS	159
ANEXO 1 Capa da Revista Casa e Jardim, ano 1957, nº 34	159
ANEXO 2 Sumário da Revista Casa e Jardim, ano 1957, nº 34	160
ANEXO 3 Primeiro contato via e-mail com o Sr. Matias Eisler	161
ANEXO 4 Contato via e-mail com o Sr. Martin Eiler para confirmação de dados	162

1 INTRODUÇÃO

O mobiliário, enquanto artefato material do cotidiano humano-social, se constitui como expressão cultural que abrange desde aspectos simbólicos até dados comunicativos sobre a sociedade que o produz. É uma presença do mundo civilizado, e como tal está inserido em variadas atividades sociais e culturais do ser humano, representando ora o grau de domínio dos recursos naturais para a produção de bens materiais, portanto, conforto e prosperidade a serem distribuídos ao maior número de pessoas; ora o nível de sucesso (ou fracasso) no atingimento deste ideal de progresso coletivo, medido através da distribuição e acesso a esses bens materiais denotando uma sociedade menos ou mais desenvolvida; e ainda, dentro deste ambiente de desenvolvimento comum, demonstra o grau de respeito e valoração pelas expressões espirituais e psicológicas das individualidades dos diversos e diferentes agrupamentos sociais e culturais constituintes da civilização humana.

O mobiliário, enquanto produção e expressão de uma sociedade, é de fato um 'repositório' dos ideais, valores e normas que norteiam essa produção. O móvel, nesse sentido, carrega significados que superam os aspectos estritamente utilitários a ele determinados, e, pode ser considerado um portador de conteúdos discursivos capazes de revelar o(s) contexto(s) que o produziram, e assim, descrever nossa história. Tais significados podem ser considerados sob seis perspectivas ou fatores condicionantes, três deles ligados à sua condição material de artefato: uso, entorno e duração. E, três relacionados à percepção que temos dele: ponto de vista, discurso e experiência (CARDOSO, 2013), observando, todavia, que estes fatores incidem uns sobre os outros complexamente e continuamente.

O impacto do fator "uso" revela-se diretamente na atribuição funcional objetiva para a qual o objeto foi projetado, e desta maneira o torna apto a suprir necessidades e aspirações humanas. "A satisfação de necessidades pode, portanto, ser considerada como a motivação primária da atuação do homem". Já, as "aspirações são espontâneas e surgem como consequência do curso das idéias e podem ser satisfeitas por um objeto que, como tal, passa a ser desejado" (LÖBACH, 2001). Contudo, o uso determinado pode se tornar secundário na apreensão dos

significados atribuídos na relação construída entre usuário e artefato. Uma cadeira, por exemplo, pode ter seu uso ampliado ou modificado, passando a desempenhar funções distintas de assento para o corpo, e passando a ser usada como escada ou suporte para livros.

O uso dos artefatos pode ser influenciado pelo entorno no qual se encontra inserido, ou ainda, a mudança do entorno material pode resultar na alteração dos significados dos objetos que compõem o espaço. O entorno aqui entendido como espaço material de projeção de subjetividades e coletividades. O deslocamento espacial do mictório branco e esmaltado de Marcel Duchamp (1887-1968), mormente encontrado em lojas de materiais de construção ou nos espaços reservados dos *toilettes*, para o espaço de uma galeria e então elevado à categoria de obra de arte ao ser exposto em um museu, configura um bom exemplo de como o entorno espacial pode atribuir outros valores e percepções aos objetos. Assim, a uma cadeira se pode atribuir sentidos distintos daqueles que fomentaram sua produção, conforme o entorno|ambiente no qual esteja inserida, e ainda, a percepção do usuário.

Outro fator determinante para o significado atribuído aos objetos é a “duração” deste no tempo e espaço. Duração que pode ser considerada como tempo de vida útil, como persistência existencial através do tempo, ou ainda, como permanência espacial. Alguns artefatos têm seu tempo de vida útil programado, e após esse tempo tornam-se obsoletos ou descartáveis, contudo mesmo não cumprindo a função prática de uso podem ser convertidos em objetos de memória, de lembrança, por agregar valores que extrapolam sua utilidade objetiva, por exemplo quando o artefato foi presente de um ente prestigiado. Sua duração supera o tempo de vida útil pelos novos sentidos atribuídos, então sua permanência temporal é ressignificada. É o caso também dos monumentos históricos tombados – casarios, construções antigas etc. – ou, dos patrimônios culturais imateriais registrados – danças, festejos etc. – que mesmo desgastadas ou sem condições de uso, representam através do tombo ou registro um patrimônio cultural, artístico ou histórico que estima-se seja mantido e preservado ao longo do tempo enquanto memória e tradição.

Os fatores “ponto de vista”, “discurso” e “experiência” enquanto condicionantes de significados estão intrinsecamente conectados com o juízo dos

usuários. O “ponto de vista” se refere à apreensão sensorial de mundo pelos indivíduos; e em muito será determinado pelos lugares que ocupamos dentro dos sistemas culturais, sociais, afetivos, religiosos, econômicos etc. dos quais fazemos parte. Estes lugares definem os ângulos e perspectivas avaliativas que teremos de mundo, condicionando o conteúdo do repertório subjetivo e social. “O fato é que elegemos perspectivas melhores ou piores, corretas ou erradas, e formamos uma hierarquia de modos de ver. Essas hierarquias são constituídas culturalmente, ao longo dos anos” (CARDOSO, 2013, p. 67). Um trono, por exemplo, em um sistema social régio é considerado um artefato de distinção de poder hierárquico a partir do ponto de vista dos sujeitos nucleares (súditos, ministros e rei) do sistema.

Ao fator ponto de vista se acopla o quinto fator: o “discurso”, que “refere-se ao modo como o ponto de vista de cada um encontra sua tradução para os outros”; ou seja, a articulação do discurso (tradução e produção de sentido) está, visceralmente, vinculada ao repertório acumulado (percepções, experiência e conhecimento). É através da tradução que são decodificadas e processadas as informações geradas no discurso, produzindo “cadeias de enunciados” que podem ou não reportar, diretamente, ao discurso que lhes deu origem. Um objeto de grife ou consagrado por exemplo, produzido para um público seletivo com condições de acessá-lo sensivelmente e monetariamente, pode ter seus atributos plásticos e estéticos ‘simulados’ em outros produtos, que embora evoquem as qualidades do produto modelo lhes são totalmente distintos, tanto no custo fabril (materiais, acabamentos, mão-de-obra, tempo de produção etc.), quanto no conteúdo discursivo, que redundará em menor custo monetário, tornando-o acessível e inteligível no sistema em que será consumido. O contrário também se processa, ou seja, um produto popular, que funciona nesse sistema, pode se tornar objeto de ‘inspiração’ – por seu conteúdo cultural ou teor discursivo, por evocar memória, tradição, cultura, história etc. – para a produção de objetos de grife, a exemplo da Poltrona Rede, de autoria do arquiteto e designer Mauricio Arruda, inspirada na rede de dormir, de origem indígena, depois incorporada nos casarões coloniais, permanecendo nos dias atuais como parte do imaginário brasileiro.

O sexto fator condicionante de significados apontado é a “experiência” que vivenciada individualmente e que corresponde à vibração íntima, subjetiva, imediata com a qual cada um apreende o mundo. É contingenciada por todas as

outras experiências anteriores vividas, e por isso, converge para composição do repertório individual de cada sujeito, modelando gostos, preferências, percepções, valores, modos de ver, discursos. Para Cardoso (2013) “ a experiência é um dos fatores mais determinantes do significado”. Se um sujeito nunca viu uma rede, nunca deitou em uma e nunca fruiu seu balanço, dificilmente poderá detectar as qualidades e percepções a ela associadas em outros artefatos que incorporam seus enunciados e significações.

Estes seis fatores assinalados por Cardoso funcionam como balizadores para compreender a complexidade da existência e produção de artefatos, e auxiliar na reflexão sobre os significados que sustentam e determinam essa produção para além dos ditames puramente utilitários. Estes fatores mediados no campo cultural possibilitam considerar conceitos ainda mais abrangentes no âmbito da cultura material – espaço onde o design é um vetor determinante – como a globalização e os contramovimentos a esse modelo, como identidade, tradição e memória.

Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre a cultura material brasileira no que tange ao design de artefatos populares, contudo, dirigindo o foco para aqueles artefatos que estão fora do sistema consagrado (formal) de produção, comércio e consumo, ou seja, os produtos marginais, que circulam pelas ‘bordas’ do sistema. Como objeto de estudo nos atemos à cadeira de macarrão, artefato pontual da história moderna do mobiliário brasileiro; foi absorvida, metabolizada e ressignificada por um outro sistema de referência, que passou a produzir ‘variações’ estruturais e formais do tema original, e dentro desse espectro de propostas está a cadeira de macarrão de balanço com mola, objeto de estudo específico desta pesquisa.

A pesquisa parte da observação da presença deste modelo de cadeira no cotidiano doméstico das moradias ludovicenses e na paisagem urbana da cidade de São Luís-MA: calçadas, praças e ruas. Ao percorrer as ruas de São Luís observa-se a presença, invariavelmente bastante colorida, da cadeira de macarrão sendo comercializada por ambulantes, às vezes em pequenos caminhões de carroceria aberta, e outras vezes, em pequenas carroças de tração humana. É costume, de uma parcela de habitantes da cidade, especialmente dos moradores de bairros periféricos, sentar à porta, na calçada, nos finais de tarde para contemplação das vias públicas, ou para conversas informais entre parentes e vizinhos, e observa-se

que a cadeira de macarrão faz parte do cenário, é o assento ‘escolhido’ ou ‘preferido’ para compor a cena, apesar da oferta de outros modelos no comércio formal local, inclusive mais baratos e portadores de atributos físicos adequados para a função de assento no costume observado: ‘sentar’ na calçada para fruição da paisagem urbana e socialização. Percebe-se que há nessa ‘escolha’ um manifesto de afirmação de valores, de um modo de ser e de se comportar, expresso simbolicamente na cadeira de macarrão. Então usá-la e expô-la significa afirmar uma identidade frente a oferta de produtos impessoais e massificados, *líquidos* (BAUMAN, 2013), do contexto globalizado.

O interesse pelo tema surgiu das indagações sobre as motivações que permeiam essa preferência, as quais apontaram como percurso de investigação a relação comunicativa e de identidade estabelecida entre usuários e a cadeira em estudo e, deste modo, para as informações e significações que a cadeira porta que implicam em sua escolha, tornando-a ‘preferida’ entre outras opções disponíveis. Assim, como objetivo principal desta dissertação, busca-se identificar os elementos – *de informação e significação* – que estabelecem esse diálogo e identidade que justificam a escolha e permanência da cadeira de macarrão, enquanto artefato material, nos espaços residenciais e urbanos na cidade de São Luís, colaborando para a manutenção do costume local e de afirmação *identitária* apontados no parágrafo anterior.

Nos sistemas comunicativos importa a produção de sentido estabelecida no processo de troca de informações, isso significa que, é necessário que entre o emissor e o receptor (interlocutor) da informação haja um código linguístico inteligível para ambos. Que as informações que são enviadas pelo emissor sejam (re)conhecidas pelo receptor, ou seja, que a informação emitida seja portadora de significado ou faça sentido para o receptor, caso contrário a comunicação não se estabelece. Necessário ainda que o receptor se constitua como um potencial ‘tradutor’ da informação ou código emitido; essa potencialidade encontra seus limites no repertório – conceitual, imagético, estético e ético – do receptor.

A semiótica aborda essa ‘comunicação’ através do(s) signo(s). Um signo “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (CP 2.228). O signo possui um significado para um interpretante|intérprete. Qualquer coisa pode ser signo, desde um objeto até o sentimento que o mesmo causa; um som, uma

imagem, uma representação etc. “Abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações” (JOLY, 2012).

A cadeira de macarrão, enquanto artefato material, é também um veículo de comunicação e expressão. Cardoso (2013) afirma que “todo artefato material possui também uma dimensão imaterial, de informação”, e é exatamente essa informação, e seu conteúdo, que nos interessa acessar para compreender a presença e persistência da cadeira de macarrão nos cenários e ambientes apontados.

Pensar uma cadeira, por exemplo, necessariamente implica inseri-la no universo total das cadeiras, passa por juízos e comparações de natureza reflexiva. Os artefatos possuem sua própria especificidade discursiva, ou linguagem, que podemos tentar traduzir para o registro verbal por meio de abordagens como a “semântica¹ do produto”, campo que estuda a “fala” dos objetos, ou seja: como suas características visuais e morfológicas sugerem significados e relações. (CARDOSO, 2013, p. 112)

Nessa perspectiva, a análise semiótica enquanto campo de estudo dos signos e significados, ou, da produção de sentido, (SANTAELLA, 2000) mostra-se como ferramenta metodológica propícia para acessar o objetivo desta pesquisa, por disponibilizar um percurso metodológico-analítico que atende de maneira lógica “as diferentes naturezas das mensagens” impressas no artefato em estudo, permitindo-nos captar seus vetores de referencialidade (histórico, cultural, tecnológico, estético etc.) que, por fim, imprimem sua materialidade. A Teoria Semiótica, de Charles Sanders Peirce, nos orienta como instrumento conceitual e, a partir dela, os modelos analíticos sugeridos por Martine Joly em *Introdução a Análise da Imagem* (2012), por Lúcia Santaella em *Semiótica Aplicada* (2005) e Bernd Löbach em *Design Industrial: bases para configuração dos produtos industriais* (2001), nos servem de guias, funcionando como modelos metodológicos de análise, para o estudo e compreensão da cadeira de macarrão de balanço com mola, uma vez que, abrangem a totalidade

¹ A Semântica é a ciência dos significados das palavras e estuda a linguagem estabelecendo relações existentes entre o significado e o significante. [...] Em design, a dimensão semântica é a dimensão do próprio objeto e da coisa significada. É a significação do produto. (GOMES Flo. 2006, p. 114)

dos aspectos conceituais de percepção, significação e interpretação do artefato avaliado.

O método de pesquisa adotado é dedutivo, uma vez que “partindo das teorias e leis, na maioria das vezes, prediz a ocorrência dos fenômenos particulares (conexão descendente)” (MARCONI & LAKATOS, 2007), considerando como contexto de abordagem geral do objeto o fenômeno da globalização, dentro do qual situamos a cadeira de macarrão enquanto artefato singular de afirmação de valores, de um modo de ser e de se comportar, então mantê-la significa sustentar uma identidade frente a oferta dos produtos impessoais e massificados do contexto globalizado. Parte-se das seguintes premissas para explorar o objeto de estudo: a) que a cadeira de macarrão colabora para a manutenção do costume local do sentar à porta, na calçada, nos finais de tarde para contemplação das vias públicas ou conversas informais entre parentes e vizinhos, e ainda, b) contribui para a afirmação *identitária* local por apresentar morfologicamente e esteticamente elementos *informativos e de significação* que remetem a valores, pensamentos e ideias próprios de seus usuários.

Quanto a natureza do trabalho, segundo os critérios de procedimento técnico e objetivos, caracterizamos a pesquisa como estudo de caso, de caráter analítico explicativo, por investigar os fatores comunicativos e de significação presentes na cadeira de macarrão em estudo. Para Prodanov & Freitas (2013) o estudo de caso “representa a estratégia preferida quando colocamos questões do tipo “como” e “por que”, quando o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real”. A pesquisa explicativa,

Procura identificar os fatores que causam um determinado fenômeno aprofundando o conhecimento da realidade” ou ainda “se ocupa com os porquês de fatos/ fenômenos que preenchem a realidade, isto é, com a identificação dos fatores que contribuem ou determinam a ocorrência, ou a maneira de ocorrer dos fatos e fenômenos. (SANTOS, 2001, p.27).

A pesquisa busca abordar o objeto dentro do contexto da globalização e como, esse fenômeno, reflete sobre os pares cultura e identidade, tradição e memória, apontando os contramovimentos a esse fenômeno, que repercutem

'criativamente' sobre a produção marginal ou periférica aos centros econômicos. Assim, a pesquisa apresentada foi organizada a partir dos seguintes procedimentos metodológicos: exposição do contexto atual do objeto de pesquisa; levantamento do panorama histórico e antecedentes do objeto; fundamentação teórica a partir do recorte do fenômeno da globalização; análise do objeto: análise funções e análise semiótica; análise semiótica.

Para conhecimento do contexto em que o objeto se insere utilizamos como técnicas de pesquisa: a) documentação direta, através da pesquisa de campo do tipo exploratória-descritiva; e, b) observação. "A documentação direta constitui-se, em geral, no levantamento de dados no próprio local onde os fenômenos ocorrem" (MARCONI & LAKATOS, 2003, p.186). Os estudos exploratório-descritivos "têm por objetivo descrever completamente determinado fenômeno [...]. Podem ser encontradas tanto descrições quantitativas e/ou qualitativas [...]" (MARCONI & LAKATOS, 2003, p. 188). Nesse momento, o objetivo da pesquisa pautou-se em três indagações: quem usa, quando usa e onde usa a cadeira em estudo. Para completar este levantamento adotamos a observação como técnica complementar.

Para Marconi & Lakatos "a observação é uma técnica de coleta de dados para conseguir informações e utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade", e, ainda "ajuda o pesquisador a identificar e a obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento" (2003, p.190). Para análise técnica no que tange à forma e estrutura da cadeira em estudo adotamos como procedimento a observação direta do artefato, registro fotográfico e decomposição do todo em partes constitutivas para apreensão e descrição das inter-relações entre o todo e as partes componentes. Para complementar o entendimento sobre a materialidade física do artefato, foram acrescentadas informações sobre os materiais e superfícies, acabamentos, fabricação e montagem. Como fontes complementares foram empregadas imagens e vídeos acessados via rede digital (internet) e informações coletadas dos vendedores das cadeiras. O objetivo desta etapa é conhecer o objeto em seu contexto de uso, seu estado de arte, usuários.

Para o levantamento do panorama histórico e dos antecedentes do objeto, adotou-se como procedimento a revisão bibliográfica, concebida a partir das publicações disponíveis sobre o período moderno brasileiro, contexto e aspirações,

momento no qual o design brasileiro atravessava significativas mudanças conceituais e estéticas, pontuando os principais agentes e obras.

A pesquisa bibliográfica, ou de fontes secundárias, abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, material cartográfico etc., até meios de comunicação orais: rádio, gravações em fita magnética e audiovisuais: filmes e tele- visão. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas, quer gravadas. (MARCONI & LAKATOS, 2003, p. 183)

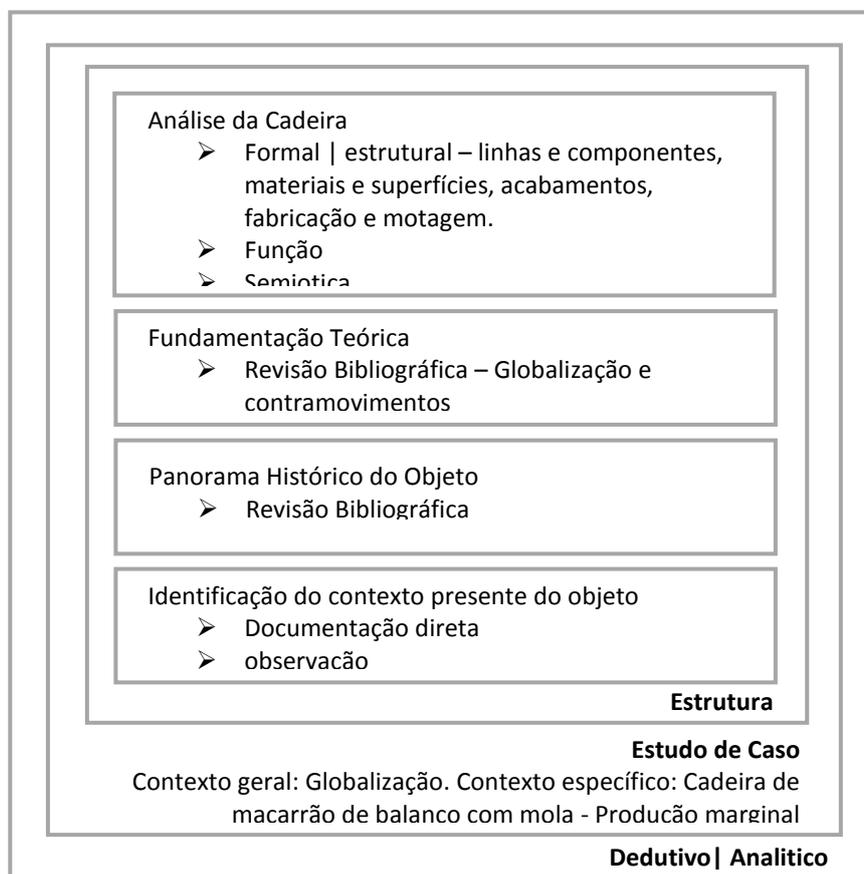
De acordo com o levantamento, a mudança do paradigma estético (nas artes, arquitetura e design) se deu em virtude, principalmente, da inserção dos novos materiais disponibilizados após a 2ª Guerra. Corroborado pelo espírito de mudanças e progresso associados ao 'novo', que já transcorria desde final do século XIX, e pelas idéias propagadas pela Semana de Arte Moderna, ocorrida no país em 1922. Neste momento, da década de 1950, se registra a produção de duas cadeiras, produzidas por profissionais atuantes no período, que consideramos como precursoras das cadeiras de macarrão no Brasil. No panorama externo propostas estéticas para a fabricação de móveis com estrutura metálica e composição das superfícies (assento e encosto) em filamentos já ocorriam desde a década de 1920, mas, somente se consolidaram pós 2ª guerra. Foram utilizadas como referências teóricas as publicações de Maria Loschiavo dos Santos, Nicolau Sevcenko, Angélica Santi, Dijon de Moraes e John Heskett.

Para discutir o fenômeno da globalização partimos, principalmente, das abordagens de Nicolau Sevcenko, Stuart Hall, Maristela Ono, Zigmunt Bauman, e ainda, Anthony Giddens. Os fundamentos para compreensão dos contramovimentos se apoiam em Michel de Certeau, Milton Santos, e ainda, Dijon de Moraes e Maristela Ono. As bases conceituais para abordar a produção marginal encontram-se em Luhmann e Michel de Certeau. Os fundamentos sobre cultura e identidade são abordados a partir de Stuart Hall, Anthony Giddens e Zygmunt Bauman; e, para a fundamentação dos conceitos de tradição e memória apoiamos-nos em Maurice Halbwachs, Anthony Giddens e Stuart Hall.

O texto sobre função busca abranger a cadeira de macarrão para além da função utilitária objetiva, ou seja, o sentar. O objetivo é apontar outras funções relacionadas à esfera sociocultural que expandem sua posse, uso e percepção. Nesta reflexão nos auxiliam Rafael Cardoso, Bernd Löbach, e outros.

Para a análise semiótica da cadeira, utilizamos como instrumento conceitual a Teoria dos Signos ou Semiótica de Charles S. Peirce. Como procedimento para análise empregamos, como guias de referência, os modelos analíticos de Martine Joly e Lúcia Santaella, e o modelo descritivo de Bernd Löbach, adaptando-os ao nosso objetivo de análise sógnica da cadeira de macarrão de balanço com mola, conforme exposto no parágrafo dezesseis desta introdução.

Como destacado anteriormente, além destes fundamentos, os seis fatores - uso, entorno e duração, ponto de vista, discurso e experiência - elencados por Rafael Cardoso em 'Design para um Mundo Complexo' permearão toda a análise do artefato, nos auxiliando na reflexão sobre os significados que sustentam e determinam a presença e permanência da cadeira de macarrão para além dos ditames puramente utilitários. A síntese da estrutura metodológica aplicada é apresentada a seguir:



2 A CADEIRA DE MACARRÃO EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO

2.1 Cenário e Contexto

Comercializadas informalmente por ambulantes que circulam pelas ruas, principalmente dos bairros periférico, da cidade de São Luís/MA, as cadeiras de macarrão, também conhecidas por cadeiras de fio ou cadeiras espaguete, tornam-se objetos comuns da paisagem da cidade. É comum observá-las também, geralmente nos finais de tarde, nas calçadas das residências, onde as pessoas se reúnem para conversas informais entre parente e vizinhos, para acompanhar e observar as crianças da casa que brincam nas ruas ou praças locais, ou simplesmente para contemplação das vias públicas e ‘passar o tempo’ (Figura 1 e Figura 2).



Figura 1 – Uso da cadeira de balanço nas calçadas em São Luís. À esquerda moradora sentada a porta à espera do esposo. À direita, o casal.

Fonte: Arquivo da autora. Imagens Registradas em: Maio/2016.



Figura 2 – Uso da cadeira de balanço nas calçadas em São Luís.

Fonte: Arquivo da autora. Imagens Registradas em: Jan/2016.

A cadeira de macarrão é um produto que apresenta soluções formais bastante singulares para o ‘uso’ do sentar. Ela está inserida no ambiente local – São Luís/MA - com uma presença colorida e leve. O colorido se deve ao uso de perfis plásticos de PVC, com seção circular, popularmente chamados de fio de macarrão ou simplesmente macarrão, para compor o assento e o encosto das cadeiras. Já a leveza - embora seja um atributo relativo e subjetivo - se deve a estrutura formal constituída por tubos metálicos de seção circular de uma polegada, e, a sensação provocada pelo desenho linear vazado (Figura 3).



Figura 3 – Cadeiras de macarrão de balanço com molas. Variações de cor em função do acabamento do assento e encosto com o fio de PVC.

Fonte: <http://go.quebarato.com.br/goiania/fabrico-e-vendo-cadeira-de-fio-balanco-adult-e-infantil-e-radical7C477A.html>; <http://www.roamar.com.br/site/galeria.php?btipo=8&glar=s>. Acesso em: 09/11/2015.

São comercializadas diversos tipos de cadeiras de macarrão: cadeiras de macarrão de pé fixo (sem balanço), cadeiras de macarrão de balanço sem mola e cadeiras de macarrão de balanço com mola. São confeccionadas e vendidas nas versões adulto e infantil; a cadeira infantil é formalmente idêntica à versão adulto, diferenciado somente nas dimensões e proporções. Essa variação incide sobre a estrutura formal e valor monetário desses produtos. Na Figura 4, apresenta-se um quadro com algumas das variações tipológicas de cadeiras de macarrão. Todas as imagens deste quadro foram obtidas através dos navegadores da internet, opção imagem, com palavras as chaves: ‘cadeira de macarrão ou cadeira de fio ou cadeira espaguete. Ultimamente, têm sido ofertadas versões da cadeira com as superfícies de assento e encosto trançadas com fibra plástica/sintética. Tais fibras simulam a fibra natural de junco, que substituem o perfil de PVC. Nestas versões as superfícies

são mais contínuas, ou seja, menos vazadas devido as características da fibra, que são achatadas.



Figura 4 – Variações formais da cadeira de macarrão.
 Fonte: Sites diversos na internet. Acessos: 02/01/2016.

A venda da cadeira de macarrão ocorre essencialmente através do comércio ambulante. Os vendedores utilizam um veículo metálico de tração humana sobre o qual amontoam as cadeiras, e, saem pelas ruas oferecendo o produto de porta em porta, anunciando o produto dizendo: “Olha a cadeira!” (Figura 5). Os ambulantes utilizam o crediário informal com parcelamento e cobrança em domicílio para comercializar a cadeira. O crediário é registrado em fichas com informações do produto adquirido e os dados do comprador. A cobrança não é realizada pelos ambulantes, mas por ‘recebedores’, rapazes que mensalmente vão às casas dos compradores ‘cobrar a prestação’.



Figura 5 – Comércio ambulante da cadeira de macarrão, em São Luís-Ma. Vendedor, as cadeiras de macarrão e o veículo de tração humana.
Fonte: Arquivo da autora. Imagens Registradas em: Jan-Mar/2016.

Embora a pesquisa situe a ocorrência da cadeira de macarrão na cidade de São Luís do Maranhão, verificou-se, através das pesquisas na internet, o comércio deste artefato em outras regiões e cidades do Brasil. Da fábrica “Amigo Dora”, localizada no município de Tuntum-MA, são distribuídas cadeiras para os estados do Piauí, Pernambuco, Bahia, Tocantins e Pará². E, na página digital ‘Diário do Nordeste’³ consta uma matéria intitulada “Loja de cadeira de balanço conquista novos mercados” divulgando a produção de cadeiras de macarrão da ‘Fábrica de Cadeira DK’, localizada na cidade de Iguatu no Ceará, cuja distribuição, conforme a publicação, atende os municípios de Belém/PA, Praia Grande/SP, Goiânia/GO, Imperatriz/MA, Belo Horizonte/MG e Teresina/PI. Comprovando que a produção de cadeiras atende outras regiões do país, variando o modelo conforme a demanda.

O costume local do sentar (em cadeiras) nas calçadas das casas, principalmente nos finais de tarde para ‘jogar conversa fora’ com vizinhos e parentes, ou simplesmente para contemplar o ‘movimento da rua’, não é

² Conforme matéria veiculada no canal <Blog do Pedro Jorge, notícias do Maranhão, Brasil e do mundo>, de 25 março de 2013. Fonte: <http://www.tuntumnews.com.br/2013/03/industrias-de-cadeiras-geram-emprego-e.html>. Acesso em: 06/04/2016.

³ Fonte: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/regional/loja-de-cadeira-de-balanco-conquista-novos-mercados-1.469377>. Acesso em: 06/04/2016.

exclusividade ludovicenses (Figura 6), e, nem tão pouco é um costume recente: no blog 'Jacarezinho com Amor'⁴ é divulgada uma foto (Figura 7) que faz o registro desse costume na cidade de Jacarezinho/PR, no ano de 1940, e traz a seguinte descrição:

Este era um costume de toda cidade brasileira nos anos 40: sentar-se na calçada, conversando com quem por ali passasse. Assim também era Jacarezinho e esta foto, de certa forma rara daquele tempo, mostra hóspedes e uma das proprietárias do Hotel Avenida conversando animadamente defronte ao hotel. [...] A imagem é da década de 40, quando no mês de junho a Família Hartmann recebia os moradores da cidade para participarem das festas juninas, que tradicionalmente ali tinham lugar todos os anos. (ROSSI, 2012)



Figura 6 - Idoso sentado em cadeira na calçada, na cidade de Buriti dos Montes, Piauí. Data: 06/2008

Fonte: Todos os Direitos Reservados: FotoNatural Fotografias: <http://fotonatural.photoshelter.com/image/I0000QNIcmaboOe8>

Entretanto, nas cidades onde as temperaturas são mais elevadas as pessoas costumam sentar nas calçadas nos horários de menor incidência solar, no intuito de refrescar e socializar.

⁴ Matéria intitulada "Sentadas na calçada", publicada por Celso Antônio Rossi em 30 de junho de 2012. Fonte: <http://jacarezinho.nafoto.net/photo20120630173906.html>



Figura 7 – Sentadas na calçada. Registro de 1940. Créditos da imagem: Celso Antônio Rossi.

Fonte: <http://jacarezinho.nafoto.net/photo20120630173906.html>
Acesso em: 12/03/2016

A cadeira de macarrão está no imaginário brasileiro evocando memórias que reportam a pessoas, lugares e situações. Ela está associada a casa de mãe ou da avó; evoca a varanda, a rua, o costume do sentar à porta, na calçada. Assim enquanto artefato de memória, a cadeira de macarrão preenche lembranças, estabelecendo vínculos com pessoas, lugares ou situações, localizadas em outro tempo e espaço, e funciona como gatilho (na memória) para evocá-los e aproximá-los, por ocasião do contato visual ou tátil ou ainda por rememoração. No Blog <Uma gotinha sobre mim>⁵ consta uma publicação de 18 de outubro de 2012 intitulada “A versão mais acústica da minha velha infância”, onde a autora, Angela Caparróz, compartilha através de um texto e da ilustração que o acompanha suas memórias do tempo de infância, e escreve:

Tempo bom que não volta mais. Depois de tanto tempo, uma atividade quase rotineira na minha infância, hoje pela violência e pela falta de tempo das famílias deixou de existir. Sentar na calçada e jogar conversa fora. Era muito gostoso ver sua família reunida, a do vizinho se juntando, cada um trazendo sua cadeira de área ou se acomodando sentado na calçada e encostado as costas na grade, tudo para jogar conversa fora. Eram horas que se passavam e eram vários os assuntos abordados. Iam de política, para a economia para o problema do vizinho do lado, para a dor crônica da "fulano", do acidente trágico de "beltrano"... nossa quanto assunto pautado. (CAPARRÓZ, 2012)

⁵ Fonte: <http://umagotinhasobremim.blogspot.com.br/2012/10/conversa-na-calcada.html>. Acesso em: 20/03/2016.

O desenho que ilustra a matéria, representa duas crianças e a avó, sentadas em frente da casa na calçada – sobre cadeiras que se assemelham as cadeiras de macarrão de pé, sem balanço – e, sobre o desenho, a frase: “Quando eu era criança, gostava de ficar na calçada conversando com minha vó” (Figura 8). O desenho resgata um contexto afetivo e social que impregna a memória e constrói imagens mentais associadas aos elementos envolvidos, afirmando o papel das vivências (experiências) no processo de percepção de mundo.



Figura 8 –Ilustração do hábito de sentar na calçada, cultivado em cidades brasileiras. Créditos da ilustração: na imagem.

Fonte: <http://umagotinhasobremim.blogspot.com.br/2012/10/conversa-na-calcada.html>. Acesso em: 16/11/2015.

O programa de entrevistas e entretenimento chamado ‘Feito em Casa’ veiculado pela TV Cidade Verde, na cidade de Teresina/PI, apresentava no quadro chamado ‘Cadeira na Calçada’, um cenário que resgata a memória e evidencia o costume regional do sentar na calçada (Figura 9)⁶.

⁶ O entrevistador do programa, Cinéias Santos, recebendo o diretor da TV Cidade Verde, por ocasião do aniversário de 30 anos da TV Cidade Verde. No cenário do quadro Cadeira na Calçada, são expostas duas cadeiras de macarrão de pés fixos brancas. Cenário do ano de 2015.



Figura 9 – Cenário do quadro Cadeira na Calçada do programa 'Feito em Casa' da TV Cidade Verde em Teresina/PI.

Fonte: <http://cidadeverde.com/noticias/210664/jesus-filho-fala-sobre-os-30-anos-da-tv-cidade-verde>

No site de autoria da arquiteta brasileira Flavia Moraes⁷, é divulgada uma imagem que registra a exposição de cadeiras e poltronas com estruturas metálicas e superfícies confeccionadas em perfis de fio PVC, ocorrida na cidade italiana Milão, durante o I Saloni II, Feira Anual de Móveis, do ano de 2012 (Figura 10). A publicação recebe como título: “Nossas velhas conhecidas cadeiras de ‘macarrão’ ganham cara nova em Milão...e já fazem o maior sucesso em Nova York!!!”, publicada em 23 de abril de 2012. A publicação não traz detalhes sobre autoria dos móveis ou outras informações sobre a exposição.



Figura 10 – Exposição de modelos de cadeiras similares as cadeiras de macarrão brasileiras, durante a feira internacional de móveis de Milão, I Saloni II.

Fonte: <http://flaviamoraes.arq.br/blog/?p=1903>. Acesso em: 24/02/ 2016.

Como a arquiteta tem a cadeira de macarrão como referência de mobiliário brasileiro, ela fez a associação com o Brasil, entretanto, as cadeiras foram produzidas na Colômbia, país a noroeste na América do Sul. Trata-se da exposição

⁷ <http://flaviamoraes.arq.br/blog/?p=1903>

“100 Chairs”, organizada pela marca Italiana Marni⁸, para a Feira Anual de Móveis de Milão, que apresenta uma coleção de 100 cadeiras produzidas por ex-prisioneiras colombiana como parte de um projeto destinado a facilitar o regresso das mulheres ao mercado de trabalho (Figuras 11 e Figura 12). A estrutura das cadeiras é confeccionada a partir de vergalhões metálicos, distinguindo-se nesse aspecto das cadeiras brasileiras que são fabricadas com tubos metálicos (perfis circulares em metal). Portanto, é possível supor que a produção de cadeiras que se assemelham ao partido estético e estrutural das cadeiras de macarrão brasileiras, está presente pelo menos em mais um país da América Latina.



Figura 11 – Cadeiras do projeto e exposição “100 Chairs” da marca italiana Marni. Fonte: <http://www.marni.com/experience/en/event/salone-del-mobile-milano-2012/>. Acesso em: 30/05/2016.



Figura 12 – Cadeiras do projeto e exposição “100 Chairs” da marca italiana Marni. E, detalhe da estrutura em vergalhão metálico, pintado. Fonte: <http://www.marni.com/experience/en/event/salone-del-mobile-milano-2012/>. Acesso em: 30/05/2016.

⁸ Marni é uma grife de luxo italiana, fundada por Consuelo Castiglioni, em 1994, que permanece como o designer da marca. Em: <http://www.marni.com/experience/en/event/salone-del-mobile-milano-2012/>

No Blog ‘Anfisophia - dos fazeres e dizeres da economia menor’⁹, da Associação Filosofia Intinerante (AFIN), consta uma publicação sobre a cadeira de macarrão e o ofício de enrolador de cadeira, intitulada: “Luiz Carlos: no balanço das cadeiras de macarrão”, com data de 15 de fevereiro de 2008. O conteúdo da publicação se compõem de duas partes: uma entrevista com o Sr. Luiz Carlos que presta seus serviços de ‘enrolador’ de cadeira na cidade de Manaus/AM, e, um pequeno texto no qual, o autor, situa a cadeira de macarrão enquanto produto artesanal que persiste frente a produção seriada e homogeneizante do mercado mundial, tecendo a seguinte crítica:

Na ordem do capital, muitas produções do povo passam à linha do grande capital, sendo então traçadas as suas modelações por designers profissionais, passando a ser serializadas e fabricadas em larga escala, perdendo seu caráter artesanal. Este parece não ser o caso das cadeiras de balanço, particularmente as que são feitas com “macarrão”. Procura-a em uma loja e não a encontrarás. Não se sabe exatamente onde ou quando elas surgiram ou quem as inventou; o que se sabe é que elas existem por várias partes do mundo, e que por onde passa vai sofrendo adaptações regionais de tecidos, cores, tamanhos, formas, presente em quase todos os lares de determinadas cidades, sempre tendo na mão dos fabricantes-artesãos a sua universalização por fora do Grande Mercado Global. (AFIN, 2008)

No contexto capitalista da produção industrial global ocorre o movimento no qual a produção do “circuito superior” (Santos, 2011) da economia capta e traduz referências do “circuito inferior”, revestindo sua produção com discursos e significados compreensíveis no seu sistema de valores, o inverso desse movimento também ocorre, ou seja, o circuito inferior captar as referências do circuito superior, contudo, ressignificando elementos, traduzindo-os em informações inteligíveis para seu sistema. Nesse contexto, para Néstor Canclini (2003, p. 44), a globalização apresenta-se como “um conjunto de processos de homogeneização e, ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que reordenam as diferenças e desigualdades, sem suprimi-las”. Esses fenômenos ocorrem e se articulam de diversas maneiras.

⁹ Fonte: <https://afinsophia.com/2008/02/15/dos-fazeres-e-dizeres-da-economiamenor/>. Acesso em: 22/03/2016.

Aqui no Brasil, a cadeira de macarrão é considerada um símbolo no mobiliário popular por suas referências ao costume brasileiro da conversa na calçada, a indicação de memória (pessoas, lugares, tempo e situações); é, ainda, considerada um ícone do mobiliário brasileiro representativo do período moderno. Por estas referências a cadeira de macarrão tem inspirado artistas e designers brasileiros na criação e produção de outros artefatos que remetem à cadeira em estudo, como: bancos, poltronas, cadeiras, papel de parede etc., a exemplo do designer brasileiro Marcelo Rosenbaum que criou uma linha de papel de parede (Figura 13), comercializada pela empresa brasileira Branco¹⁰, na qual a estampa remete à cadeira de macarrão. No site virtual da loja consta a seguinte descrição sobre a estampa do produto: “A estampa Varanda, nas palavras do Rosenbaum: é uma homenagem à cadeira mais querida das casas do sertão do país. Quem já se aventurou para dentro desse nosso Brasil sabe que ela está por todos os lados”.



Figura 13: Papel de parede Varanda, versão colorida e preto-branco
 Fonte: <http://www.brancopapeldeparede.com.br/produto/papel-de-parede-solar-varanda-branco-e-preto-marcelo-rosenbaum-63032>. Acesso em: 02/04/2016

Os designers Fernando e Humberto Campana, os irmãos Campana, também produziram uma poltrona, chamada Anêmona (2001), que remete à cadeira de macarrão, principalmente pelos materiais empregados na fabricação: estrutura metálica e superfícies confeccionadas a partir de fios de PVC (Figura 14). Entretanto, outras referências são introduzidas, na forma e conteúdo da cadeira. A forma remete ao animal marinho anêmona com seus tentáculos maleáveis e translúcidos, evocando a natureza, sublinhando questões relacionadas ao meio-

¹⁰ Em: <http://www.brancopapeldeparede.com.br/produto/papel-de-parede-solar-varanda-amarelo-laranja-e-rosa-marcelo-rosenbaum-63034>. Acesso em: 02/04/2016.

ambiente e sustentabilidade. Outro conteúdo inserido debate questões sobre tecnologia, o industrial e o artesanal, referentes a estrutura metálica em aço inox e o aparente acaso das amarrações dos fios de PVC. E, apesar da inspiração popular, a cadeira anêmona é precificada de acordo com os valores e expectativas do mercado e público no qual é produzida e consumida; ela é um produto de luxo, comercializada nos circuitos americanos e europeus para o público que consome design assinado e pode pagá-lo.



Figura 14 – Poltrona Anêmona, 2001, designers: Irmãos Campana. Foto divulgação do produto no centro de São Paulo.

Fonte: <http://imaginartesvisuais.webnode.pt/album/imaginartesvisuais/anemona-jpg/>. Acesso em: 03/04/2016.

Este capítulo buscou expor o cenário no qual está inserida a cadeira de macarrão, objeto de estudo desta dissertação, seus usuários e as percepções destes em relação à cadeira; os espaços nos quais se insere; os tempos e memórias evocados quanto a sua materialidade; situações e costumes que cercam seu uso, e, as referências (enunciados) denotadas no âmbito da cultura material, especialmente, nas esferas criativas e produtivas dos sistemas econômicos atuantes.

Nesta dissertação o modelo de cadeira de macarrão selecionado para a análise dos signos e significados (semiótica) foi a versão em balanço com molas, pois se trata do modelo mais utilizado nos espaços e cenários da cidade de São Luís-MA. No subcapítulo seguinte nos ocuparemos da descrição e análise da forma e estrutura da cadeira de macarrão.

2.2 Estrutura da cadeira de macarrão de balanço com mola

Este capítulo tem por finalidade examinar detalhadamente o objeto de investigação proposto na pesquisa. Devido a variedade de modelos populares de cadeiras de macarrão observados durante a pesquisa de campo, adotamos por critério para seleção do modelo, aquele de maior ocorrência nos espaços observados – ruas e calçadas – e, desta maneira, selecionamos para análise a cadeira de macarrão de balanço com mola (Figura 15). Para o estudo do objeto adotamos a análise morfológica e estrutural que, além de nos familiarizar plasticamente com a cadeira, visam também sensibilizar quanto aos aspectos sintáticos e semânticos do objeto, para a posterior análise semiótica.

Para análise da forma e estrutura da cadeira em estudo adotamos como procedimento a observação direta do artefato, registro fotográfico e decomposição do todo em partes constitutivas para apreensão e descrição das inter-relações entre o todo e as partes componentes. Para complementar o entendimento sobre a materialidade física do artefato, foram acrescentadas informações sobre os materiais e superfícies, acabamentos, fabricação e montagem. O texto sobre função busca abranger a cadeira de macarrão para além da função utilitária objetiva, ou seja, o sentar. O objetivo é apontar outras funções relacionadas à esfera sociocultural que expandem sua posse, uso e percepção. Nesta reflexão nos auxiliam sobretudo Rafael Cardoso e Bernd Löbach.

A análise Semiótica da cadeira, utilizamos como instrumento conceitual a Teoria dos Signos ou Semiótica de Charles S. Peirce. Como procedimento para análise empregamos, como guias de referência, os modelos analíticos de Martine Joly e Lúcia Santaella, e o modelo descritivo de Bernd Löbach, adaptando-os ao nosso objetivo de análise sígnica do artefato em estudo.

2.2.1 Linhas e componentes

O desenho da cadeira apresenta linhas retas e curvas (arcos) que se encontram em concordância geométrica. Estas linhas configuram sua forma, articulada em vinte peças, que juntas, estruturam o volume da cadeira em estudo, especificadas na Figura 37 e no Quadro 1, a seguir:

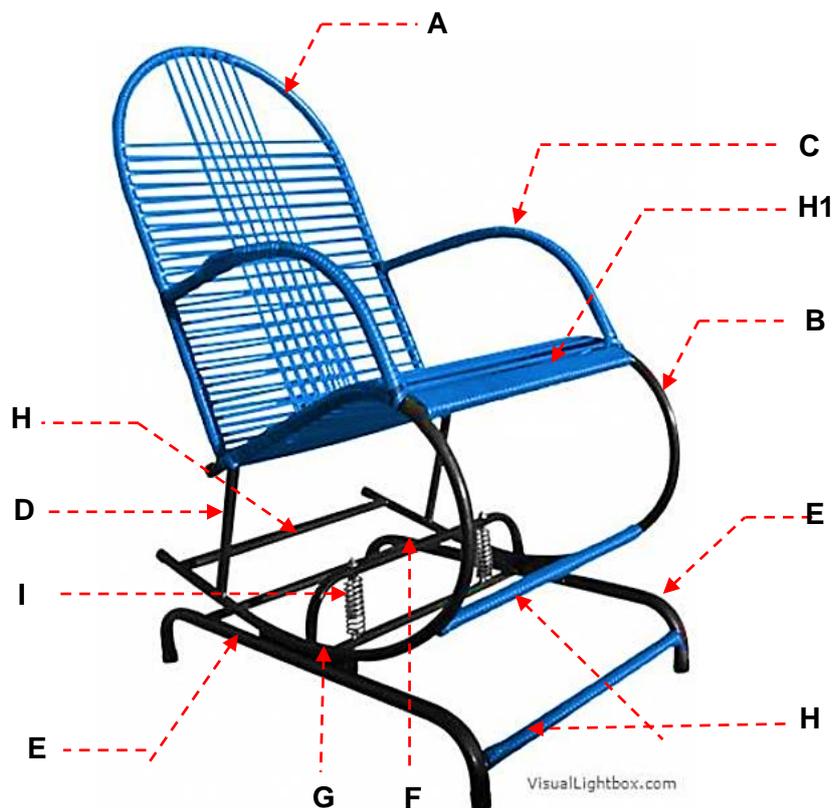


Figura 15 – Cadeira de Macarrão de Balanço com molas| componentes
Fonte: Registro na imagem

ITEM	PEÇA	QUANT.
A	Espaldar em arco	01
B	Pés laterais curvos	02
C	Descanso de braço	02
D	Hastes verticais - pés	02
E	Pés - Base fixa	02
F	Haste superior curva p/ mola de compressão	01
G	Aparadores (pés)	02
H	Hastes horizontais (conexão da estrutura)/ H1	08
I	Molas de compressão	02
Total		20

QUADRO 1 – Componentes da cadeira.

Todas as uniões entre as peças são executadas através da técnica de soldagem com máquina de solda MIG. Excetuando-se as molas de compressão (Figura 16) que são parafusadas pelas extremidades à haste horizontal central da base e à haste superior para mola.



Figura 16 - Molas de compressão, preparadas com 'olhos' nas extremidades para receber parafusos.

Fonte: <http://www.molasecia.com.br/>. Acesso em: 22/02/2016

As molas de compressão, juntamente com os pés curvos e a base fixa compõem o sistema de balanço do móvel. O interessante deste modelo é que ele permite o balanço sobre uma peça fixa - estável, ou seja, apesar do movimento pendular, a cadeira não se desloca fisicamente do lugar, a exemplo dos modelos da Figura 17, que não possuem a base fixa ao solo e, conseqüentemente, dependendo da superfície em que se encontram, deslocam-se cadenciadas com o 'vai e vem' do balanço.



Figura 17 – Modelos de Cadeiras de macarrão de balanço sem base fixa.

Fonte: <http://objetosdecena.com.br/>, e <http://www.exteriordecorado.com/moveis/cadeira-de-balanco-de-ferro>. Acesso em: 22/02/2016

A haste frontal do assento (peça H1) da cadeira é composta por duas peças de tubos metálicos, assim quando revestida com o fio de PVC, dá a impressão de maior robustez, além de possibilitar maior conforto para a região posterior das pernas durante o sentar, ao ampliar a superfície de contato.

Nas extremidades dos tubos metálicos, não conectados com solda, são aplicadas ponteiros plásticos para acabamento estético e mecânico (Figura 18), neste caso, com a finalidade de evitar o atrito direto dos tubos da base com o solo, em um total de oito unidades por cadeira.



Figura 18 – Ponteira plástica

O desenho da cadeira é bastante geométrico. Arcos (círculos) e retas em concordância se unem para configurar o encosto, os pés laterais curvos e as extremidades da base. A transição formal do encosto para o assento realiza-se em ângulo de 110° , já a transição do assento para os pés é contínua e gradual. O conceito formal é aditivo uma vez que há claramente três zonas formais: a base, os pés curvos + assento e o espaldar, que são acrescentados uns aos outros para configurar a cadeira.

2.2.2 Materiais e superfícies

A cadeira de macarrão é composta exclusivamente de dois materiais: metal (ferro galvanizado) e plástico (PVC flexível, que é um polímero artificial). Toda a estrutura da cadeira é confeccionada em perfis metálicos tubulares de ferro de $6/8''$ (seis oitavos de polegada) e de $1''$ (uma polegada) para a base. As superfícies do assento e do espaldar são confeccionadas a partir do entrançamento manual de baguetes cilíndricos de PVC flexível, de diâmetro externo de 8mm, encontrados nas cores especificadas na Figura 19.

COR	PVC	CÓDIGO	PLÁSTICO ARTESANAL
		PA-001	Azul Claro
		PA-002	Azul Escuro
		PA-003	Lilás
		PA-004	Magenta
		PA-005	Amarelo
		PA-006	Amarelo gema
		PA-007	Laranja
		PA-008	Verde Claro
		PA-009	Verde Escuro
		PA-010	Vermelho claro
		PA-011	Vermelho escuro
		PA-012	Branco
		PA-013	Prata
		PA-014	Cristal
		PA-015	Preto
		PA-016	Marrom café
		PA-017	Marrom
		PA-018	Laranja Cheio Flúor
		PA-019	Rosa
		PA-020	Rosa Chiclete
		PA-021	Rosa Cristal Fluorescente
		PA-022	Laranja Cristal Fluoresc.
		PA-023	Verde Cristal Fluorescen.
		PA-024	Amarelo Cristal Fluorescent.
		PA-025	Azul Cristal Fluorescente

Figura 19 – Cores baguetes PVC, identificação vulgar.

Fonte: http://sp.quebarato.com.br/guarulhos/espaguete-baguete-pvc-colorido-para-cadeiras-de-varanda-e-praia_79A5BF.html. Acesso em: 21/02/2016.

As superfícies que compõem o assento e o encosto da cadeira, resultantes do trançado dos fios de PVC, apresentam linhas horizontais e verticais, alinhadas paralelamente. Por ser um material flexível, o fio de PVC possibilita a confecção de superfícies também flexíveis, que se adaptam ou moldam ao corpo, entretanto, é comum o emprego de almofadas sobre o assento, uma vez que, o trançado sob a pressão e peso do corpo cede – estica por ser um material elástico – e deixa a região dos glúteos marcada ou ‘vazando’ por entre o trançado.

O trançado pode resultar em uma superfície mais uniforme e contínua ou, quando mais espaçado, em uma superfície mais aberta, vazada e irregular (Figura 20). Essa decisão sobre o tipo de ‘malha’ a executar, recairá sobre o valor monetário do produto final. Malhas mais elaboradas, que demandam mais material e resultam em superfícies mais fechadas e contínuas resultam em produtos mais caros.



Figura 20 - Tipos de trançado e superfícies resultantes, mais abertas ou mais fechadas.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/565624034426913517/>.

<http://lista.mercadolivre.com.br/moveis-decoracao/cadeira-de-varanda-em-fio-espaguete>. Acesso em: 22/02/2016

Os descansos de braços da cadeira e as três hastes horizontais frontais são revestidas com o perfil de PVC enrolado em toda extensão da peça, com duas funções: a primeira com aspirações ergonômicas de evitar o contato do usuário com a superfície fria do metal, e a segunda, com intuito de dar acabamento estético e compositivo à peça (Figura 21).



Figura 21 – Hastes horizontais frontais revestidas com o fio de PVC.

Fonte: <http://pi.olx.com.br/regiao-de-teresina-e-parnaiba/moveis>. Acesso em: 22/02/2016

2.2.3 Acabamentos

Todo acabamento de superfície da estrutura metálica da cadeira é feito através de pintura com tinta esmalte para metal, aplicada com pistola pulverizadora. O acabamento pode ser liso e uniforme ou pode apresentar acabamento martelado

caso a tinta aplicada tenha essa especificação. As cores podem variar, mas de modo geral, as cores cinzas e preta são as mais utilizadas, por acentuarem e destacarem (por contraste) as cores dos baguetes de PVC.

Os perfis cilíndricos de PVC são encontrados em diversas cores no comércio atacadista e varejista especializado em materiais plásticos. Sua textura externa é lisa e apresenta leve brilho, podem ser transparentes (cristal) ou opacos (Figura 22). Não recebe nenhum tratamento específico ao ser entrançado na estrutura da cadeira.



Figura 22 – Baguete (fio) de PVC, na cor Verde Cristal. Transparente.
Fonte: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-705036670-espaguete-para-cadeira-de-pvc-flexivel-baguete-mangueira-_JM.
Acesso em: 23/02/2016

2.2.4 Fabricação e montagem

O processo de fabricação da cadeira de macarrão ocorre por manufatura, isto é, se dá em oficinas especializadas (galpões), com predominância do trabalho manual, embora o processo envolva intervenções mecânicas através do uso de máquinas específicas, e requeira mão-de-obra especializada. Entretanto, apresenta algumas características da produção industrial, como a produção em série e em escala – porém pequena escala – e a divisão de trabalho. Deste modo, podemos dizer que a produção da cadeira está na interseção entre o manual e o industrial. Em algumas fábricas chega-se a produzir cerca de cem a duzentas unidades diárias.

A configuração simplificada das peças – linhas simples, retas ou curvas ‘abertas’, e sem ornamentos – é condição essencial para o processo. Para a confecção das peças são utilizadas máquinas de acionamento manual para corte e dobramento (curvamento) dos perfis metálicos. As peças após cortadas são curvadas conforme gabaritos que padronizam cada componente, e em seguida são

soldadas. Interessante notar que, depois de soldadas as peças, tem-se duas estruturas distintas: a cadeira em si e a base de apoio fixa (Figura 23).

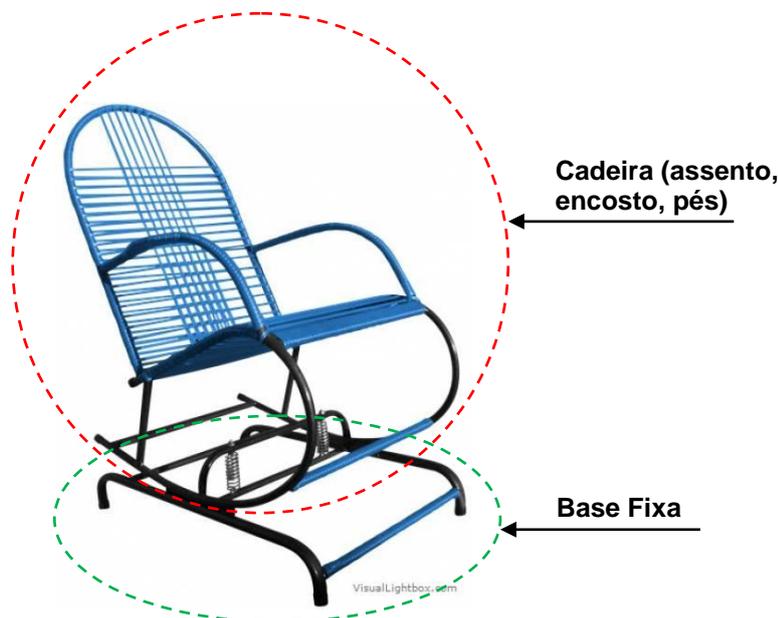


Figura 23 – Estrutura da cadeira e estrutura da base.
Fonte: Registro na imagem

Estas duas estruturas serão ligadas uma a outra através das molas de compressão no final do processo. Terminado o processo de solda, armação e montagem das estruturas, as peças são preparadas para a pintura, através de limpeza e polimento simples utilizando estopa de fios de algodão.

Finalizada a pintura e secagem das peças, é iniciado o trabalho de 'enrolar' o fio de PVC na estrutura da cadeira para confecção – ou tessitura – do assento e espaldar. Esse processo é completamente manual; gestual e artesanal. O ofício de trançar os fios de PVC na estrutura da cadeira é realizado, principalmente por homens; é executado manualmente e exige agilidade do 'enrolador', nome recebido por aqueles que executam esse ofício (Figura 24). Concomitante à confecção da superfície do assento e do encosto é realizado o revestimento de todo o perímetro que configura o espaldar e as peças laterais contíguas ao assento. Finalmente são revestidos os braços da cadeira e as hastes frontais de apoio para os pés.

Para finalizar a montagem da cadeira é realizado o encaixe da estrutura do assento-encosto sobre a base fixa, que são mantidas interconectadas através

das molas de compressão, últimos componentes assentados para completar a forma e estrutura da cadeira.



Figura 24 – Enrolador de cadeira em atividade.
Fonte: <http://www.portalbvr.com.br/2012/02/cadeira-de-macarrao-queridinha-dos.html>. Acesso em: 04/02/2016.

Neste capítulo apresentamos o estado da arte da cadeira de macarrão. No capítulo seguinte nos ocuparemos da origem e contexto histórico deste artefato.



CAPITULO 3

3 CONTEXTO HISTÓRICO

O objetivo deste capítulo é compreender o contexto histórico (sociocultural, artístico, tecnológico) de surgimento do partido formal e estético da cadeira de macarrão, ou seja, estrutura metálica e superfícies vazadas confeccionadas a partir de filamentos de materiais, principalmente plásticos. Conhecer os antecedentes formais da cadeira colabora para a análise semiótica que se propõe neste trabalho, uma vez que, todos os elementos formais (tangíveis ou não) que constituem materialmente a cadeira são signos passíveis de significação e interpretação.

3.1 Antecedências à produção moderna de móveis no Brasil.

O rompimento com o historicismo acadêmico na produção moveleira, que já vinha se intensificando desde o último quarto do século XIX, marca a gênese da produção moderna de móveis no Brasil que viria se consolidar nos anos 30 do século seguinte. Nota-se que a produção material relativa ao mobiliário de caráter moderno no Brasil, fora germinada sob três aspectos internos relacionados do período: a introdução da mecanização no processo de fabricação de bens duráveis, as inovações técnicas e tecnológicas então suscitadas desse processo e as demandas do imaginário coletivo advindas dos conceitos e ideais propagados pela modernização do sistema de produção, que apresentavam aos ‘espectadores’ novos padrões de consumo e de comportamento, com reflexos no quadro de valores da sociedade (SEVCENKO, 2001, p. 63). Ao que Renault (1987, p.269) acrescenta: “Novidades criadas pela indústria européia e americana introduzem-se nos hábitos da sociedade. Aos poucos elas se introduzem no trem de vida do brasileiro”.

As novas elites locais – jovens intelectuais, artistas, políticos e militares - chamada de “geração de 70”, emergidas dos movimentos abolicionista e republicano, pretendiam “a todo custo” instaurar a imediata industrialização e modernização do país, baseando-se nas diretrizes científicas e tecnológicas que reverberavam da Europa e dos Estados Unidos, plataformas basilares para a inserção do Brasil à modernidade (SEVCENKO, pag. 14-15; In: NOVAIS, 1998). De fato, na virada para o século XX o país dispõe de uma rede bastante significativa de fábricas e indústrias, a produção de café sustenta o comércio exterior na última

década do século XIX, a produção açucareira também é relevante, legando o país a posição de 4º lugar no contexto mundial (RENAULD, 1987), além de outros negócios, que denotam o papel de destaque do Brasil no cenário produtivo nacional e internacional.

Já se observava no último quarto do século XIX “o desaparecimento gradativo da produção artesanal de móveis, com a mecanização que ganhava terreno” (SANTOS, 1995, p.17). Portanto, ao final do séc. XIX e início do sec. XX o Brasil, especialmente as regiões sul e sudeste, já dispunha de um número expressivo de marcenarias e fábricas que produziam e reproduziam móveis de qualquer caráter no rol de materiais e tecnologias disponíveis e ao gosto da época. Rafael Cardoso (2000, p. 42) destaca a fábrica Moreira Carvalho e Cia, em atividade na década de 1880 no ramo de produção de móveis, enquanto exemplo de produção em grande escala do setor. Consta deste período também, precisamente 1890, a instalação da fábrica Companhia de Móveis Curvados, na cidade do Rio de Janeiro, que produziria em larga escala “imitações” dos móveis austríacos no estilo Thonet (SANTOS, 1995, p.15). Na virada para o século XX, as cidades brasileiras, centrais e agrárias, funcionam como espaço e palco das aspirações da nova ordem, da modernidade, dos sonhos e promessas de vida melhor.

A especulação imobiliária deformará os traços antigos do urbanismo. Com a facilidade das viagens, a arquitetura de ferro passa a ser importada. A família endinheirada encomenda para a sua casa o melhor que existe na Europa: vigas, telhas mecânicas, vidraças Saint-Gobain, papéis pintados para parede, lustres de gás, arandelas vistosas, lavatórios e vasos sanitários floridos. (RENAULT, 1987, p. 281).

A abertura e pavimentação de novas ruas e avenidas, a iluminação elétrica nos espaços públicos e privados, a organização dos transportes coletivos, a instalação de redes de água e esgoto domiciliar e urbana, a implantação de novos logradouros públicos e privados para o lazer, a presença de produtos e equipamentos são fatores que irão contribuir para a percepção de um novo tempo, de progresso. É já “o mundo moderno” no qual vivemos. (SEVCENKO, p.10, in: NOVAIS, 1998). A idéia de progresso marca o rompimento com a letargia do passado colonial, pondo a República em harmonia civilizatória com as metrópoles europeias, e colocará o país na rota e destino dos imigrantes de diversas nacionalidades, reconfigurando inclusive o padrão demográfico e cultural do país.

Sobre este fenômeno Moraes (2006, p. 43) observa que “em um período compreendido entre 1851 e 1960, o país recebe cerca de quatro milhões quinhentos e vinte e três mil emigrantes de procedências e etnias distintas, trazendo para o Brasil seus costumes e culturas diversas”, entre estes destacam-se portugueses, italianos, espanhóis, japoneses e alemães. Observe que o período citado por Moraes contempla as duas grandes Guerras Mundiais (1914-1918 e 1939-1945), a Semana de Arte Moderna (1922), as administrações da era Vargas (1930-37; 1937-45 e 1950-1954), a crise mundial de 1929 e a fundação da nova capital brasileira, Brasília (1960). São marcos históricos que intensificaram a produção e o comércio nacional, inclusive para exportação, e contribuíram com o processo de industrialização e modernização do país.

Opondo-se a esse estrangeirismo cultural alguns intelectuais brasileiros propõem a Semana de Arte Moderna no ano de 1922 (Figura 25), realizada na cidade de São Paulo. Esse evento, configurou-se como marco para as artes e produção material nacional, demarcando o início do movimento moderno do Brasil e propondo um outro olhar sobre a questão da identidade cultural local, um ‘novo’ conteúdo estético para a criação artística e literária e o amadurecimento da consciência nacional. Darcy Ribeiro afirma:

A Semana de Arte Moderna de São Paulo foi uma reação à invasão da cidade pelos emigrantes europeus, que, em número, começavam a superar os próprios habitantes brasileiros, cujo comportamento correspondia a uma forte ‘europeização’ da mentalidade e dos hábitos sociais” (RIBEIRO, Darcy, 1995, p. 404).

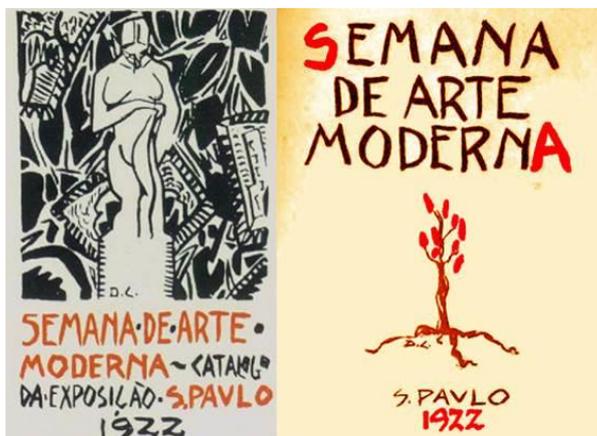


Figura 25 – Capa do Catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna, e Cartaz criado por Di Cavalcante.

Fonte: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/noticias/?p=9997>. Acesso em: 05/01/2016.

Contudo, o legado intelectual e cultural da Semana de 22, com a proposta de reelaborar (metabolizar) a cultura europeia transformando-a em algo brasileiro e autorreferenciado, valorizando a cultura local como elemento essencial para a criação artística, deu subsídios para uma abordagem mais consistente sobre a produção material nacional nos anos posteriores. Pauta que a segunda e terceira etapas do Modernismo¹¹ enfrentaram com criatividade e desprendimento.

Santos (1995, p. 21) esclarece que a história do móvel moderno no Brasil deve ser dividida em duas fases distintas, determinando como marco temporal a década de 1930. Assim, “antes de 1930, seguindo a tradição colonial, o que imperou foi a cópia, a cartilha foi eclética, [...]”. E, após essa década, acompanhando o anseio de modernização geral do país, ocorre o processo de modernização da mobília brasileira, sustentado em fatores como a emergência da arquitetura moderna, a ressonância e o assentamento das principais idéias e polêmicas levantadas pelo movimento moderno no campo da literatura e das artes plásticas.

É oportuno observar que no período destacado, primeiro quarto do século XX, no contexto mundial diversos movimentos artísticos, escolas e instituições envolvidas com as questões relativas a cultura material ocidental manifestavam-se, questionando os conceitos vigentes sobre arte, artesanato e a produção que surgia a partir dos novos processos e materiais, confrontando-os sob outras perspectivas e entrelaçamentos, e, irradiando suas inquietações sobre a produção artística e material também no Brasil, que já apresentava um histórico de valorização e consumo do produto estrangeiro como símbolo de status.

Estes movimentos aconteciam temporalmente, às vezes, sobrepondo-se uns aos outros, ora resgatando valores anteriores, ora contrapondo-se ou superando idéias e conceitos; nesse contexto destaca-se o movimento Art Nouveau (1871-1914), Futurismo (1909- 1918), Art Déco (1910-1935), o Purismo (1918), o Construtivismo (1919), a escola Bauhaus (1919-1933), o Neoplasticismo/De Stijl (1917-1935), todos com inserções no design de artefatos industrializados – domésticos, institucionais e corporativos –, e “tentando redefinir a forma estética e sua função em relação à civilização industrial” (HESKETT, 1997, p. 87). A Cadeira

¹¹ O modernismo brasileiro na literatura e nas artes plásticas é dividido em três fases distintas: primeira de 1922-1930; a segunda 1930-1945 e a terceira após 1945-1960. Fonte: <http://www.estudopratico.com.br/fases-principais-autores-e-caracteristicas-do-modernismo/>

Vermelha e Azul, do arquiteto e designer Gerrit Rietveld (1888-1964) produzida em 1918, inspirada nos ideais do De Stijl, configura-se um representante do espírito vigente, propondo uma nova visão de vida moderna, sem espaço para ornamentações, então consideradas desnecessárias (Figura 26).



Figura 26 – Cadeira Vermelha e Azul – 1918. Design: Gerrit Thomas Rietveld.
Fonte: <http://www.entoen.nu/stijl/beeld-en-geluid/de-stijl>.
Acesso em: 05/11/2015.

3.2 Industrialização e os novos materiais

No Brasil, o período de transição do modelo de produção artesanal para o mecanizado, além da manutenção estilística com o passado, conservou também a presença e, de certo modo, o monopólio da transmissão do ofício de marceneiro restrito aos artífices europeus, repetindo a base estilística anterior da produção material local;

Os móveis das elites quando não importados, eram feitos por encomenda aos marceneiros e artesãos e, principalmente ao Liceu de Artes e ofícios de São Paulo. [...] Os mestres marceneiros, responsáveis pelo fabrico de móveis e pela formação de novos marceneiros, introduziram no Liceu uma produção de alta qualidade, por meio de processos manuais e/ou mecânicos, ainda bastante simples, mas capazes de competir com os móveis produzidos na Europa. Foi assim que as elites foram substituindo a importação pelos móveis feitos no Liceu, que serviu de modelo para outros segmentos menos favorecidos (SANTI, 2013, p. 128-129).

Não obstante a reprodução e mimetismo dos anos iniciais do século XX, algumas iniciativas já sinalizavam mudanças no cenário de configuração e

fabricação de mobília residencial e institucional, especialmente pela idéia de propor formas e sistemas distintos daqueles praticados até então; e, a geração de métodos inovadores específicos para trabalhar e manipular a madeira, e para tanto, o desenvolvimento de máquinas para suprir as demandas criadas. Nos períodos demarcados pelas duas guerras mundiais (1914-1918 e 1939-1945), foram estabelecidas mudanças na relação interna de oferta e consumo de produtos importados, uma vez que impôs a suspensão das importações de produtos diversos, mas, em contrapartida, favoreceu o desenvolvimento e fundação de diversas empresas e indústrias nacionais, inclusive aquelas relacionadas à produção de móveis.

De acordo com Maria Loschiavo dos Santos (1995, p.15) destaca-se neste período a atuação da fábrica Companhia de Móveis Curvados, fundada na cidade do Rio de Janeiro, e, que desde 1890, sob licença, fabricava em larga escala cópias dos móveis de procedência austríaca no estilo Thonet (Figura, 27), e a fábrica de Móveis Cimo S.A., fundada em 1921, que também, se revela como exemplo significativo de fabricação em escala nos primórdios da modernização do móvel brasileiro, aliando qualidade e produtividade na produção de mobília para o segmento institucional - cinemas, escolas, escritórios (SANTI, 2013).



Figura 27 – Cadeiras Thonet. Da esquerda para a direita: Modelo Thonet nº 14; Modelo Viena nº 9; Modelo Rocking Chair nº 21 e Cadeira de balanço Austríaca, produzida no Brasil pela Thonart, ao estilo das cadeiras Rocking Chair

Fonte: http://www.thonet.com.au/products_group/chairs/. Acesso em: 12/01/2016

Fonte: <http://www.thonart.com.br/cadeiras/72>. Acesso em: 12/01/2016

As duas guerras mundiais ocorridas na primeira metade do século XX funcionaram como eventos catalizadores para o incremento científico e tecnológico, favorecendo as pesquisas para o desenvolvimento de novos materiais, máquinas,

equipamentos e sistemas. Duas instituições foram determinantes para consolidação do pensamento industrial pelo viés da estética do produto nesse período: a) a Federação Alemã de Trabalho (*Deutsche Werkbund*), fundada em 1907 em Munique, propunha uma “nova abordagem para enfrentar os problemas colocados pela indústria” (HESKETT, 1997) preocupados com os padrões do design alemão, e, b) a Bauhaus, fundada em 1919, também na Alemanha, propunha por meio do ensino unir arte aplicada com as belas artes. “Seria uma escola para o estudo e a pesquisa de melhor qualidade da produção industrial e da experiência do novo” (MORAES, 1999). Os períodos entre guerras foram especialmente favoráveis ao desenvolvimento industrial do Brasil considerando a intensificação das exportações de produtos nacionais (matérias-primas) para a Europa e Estados Unidos e a valorização da matéria-prima nacional que passa a substituir a estrangeira.

Nos períodos de prosperidade e de grande diversificação de consumo, como após a Segunda Guerra, o cinema se tornou a vitrine por excelência da exibição e glamourização dos novos materiais, objetos utilitários e equipamentos de conforto e decoração doméstica. Ele é a fonte irradiadora dos modelos que se convertem numa ampla demanda, atendida pela invasão crescente dos plásticos, polímeros, náilon, raiom, banlon, bouclê, blue jeans, acrílico, acetatos, multirresinas, baquelita, formicas, courvin, linóleos, napas, etc. Materiais, todos esses, que tinham a imensa vantagem de ser produzidos em massa, ser baratos, resistentes, multicoloridos e democratizar o acesso a um enorme acervo de bens, utilitários, eletrodomésticos, móveis, estofados, tapetes e carpetes, para grupos sociais que não teriam condições de adquirir madeiras nobres, cristais, porcelanas, veludos, sedas, tapeçarias e tecidos finos. (SEVCENKO, p. 602-603, in: NOVAIS, 1998).

Os profissionais envolvidos nos processos fabris de bens materiais, dedicavam-se em propor variadas possibilidades plásticas – designs – a partir dos materiais e tecnologias disponibilizados, pelos avanços técnico-científicos em curso, para a produção industrializada. O Design tornou-se atividade essencial para a configuração desses novos ‘entes formais que brotavam’ das máquinas e precisavam “corresponder de modo adequado e expressivo à natureza tecnológica do mundo moderno” (HESKETT, 1997, p.28). Os embates entre arte, artesanato e indústria concorreram favoravelmente para definir os parâmetros ontológicos dos produtos industriais.

Os novos materiais desenvolvidos, bem como os que foram aprimorados, possibilitaram elaborar produtos inovadores, realmente novos, que só ampliavam a percepção de progresso e o desejo de ‘fazer parte desse novo mundo’ através da posse e usufruto destes produtos, via consumo. “Pela primeira vez na história, já não era paradoxal sugerir que quanto maior a produção, maior seria o consumo” (CARDOSO, 2000, p.27). Nos EUA, ao longo do século XIX, ampliou-se a variedade e capacidade das máquinas de marcenaria, carreando a criação de novos materiais que modificaram profundamente a execução de móveis, resultando no início do século XX na produção dos painéis de madeira laminada ou compensados – cujas especificações eram determinadas por organizações de padrões nacionais – que possibilitaram renovar a configuração do móvel industrial, rompendo definitivamente com a estética do ornamento, pois exigia superfícies lisas e cortes simples (MORAES, 1999, p. 40). “A industrialização em grande escala da madeira compensada só ocorreria de maneira significativa na produção seriada do mobiliário no Brasil após a Segunda Guerra Mundial, com a instalação das indústrias paulistas Eucatex e Duratex” (SANTI, 2013, p.233).

3.3 Mobiliário e a nova estética do metal

Os progressos alcançados na tecnologia de metais foram os mais significativos para a indústria de modo geral, principalmente no setor de produção de bens duráveis e capital:

Ferro fundido e forjado e mais tarde o aço eram os materiais constituintes básicos, mas a aplicação e descoberta de um número cada vez maior de outros metais e ligas produziam um repertório crescente de qualidades e características estruturais. A ductilidade do ferro fundido ou a maleabilidade das folhas de aço, latão ou bronze tornavam possível praticamente qualquer forma e no design de metal fica bem mais claro que os conceitos de forma do século XIX não eram condicionados basicamente pelas possibilidades dos materiais ou por técnicas de produção, mas, mais do que qualquer coisa, pela noção de diferentes funções sociais. (HESKETT, 1997, p. 47-48).

Arquitetos, artistas e designers renovaram o cenário da produção de móveis ao experimentarem os metais, a partir das novas tecnologias disponibilizadas, para a configuração plástica de artefatos. A cadeira Wassily (Figura 28) do arquiteto e designer norte-americano Marcel Breuer, de origem húngara, ex-

aluno e professor da Bauhaus, representa o pioneirismo no uso de tubos de aço curvados e galvanizados no mobiliário moderno. Outro exemplo emblemático do uso dos metais para a configuração de móveis, foi a cadeira Barcelona (Figura 29) projetada por Mies van der Rohe e Lilly Reich, primeiramente elaborada com estrutura em aço cromado, que, mais tarde foi atualizada para produção em série, e passou a ser fabricada em aço inox polido.

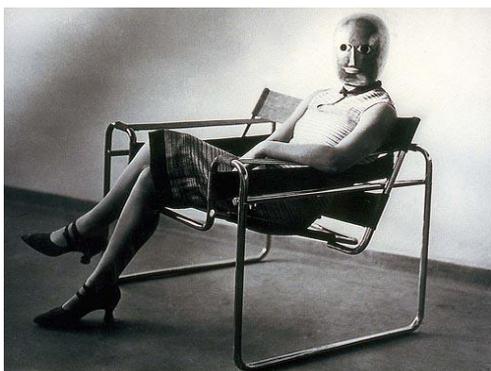


Figura 28 – Cadeira Wassily, 1925. Bauhaus. Design: Marcel Breuer.
Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/89438742573536806/>. Acesso em: 12/11/2015



Figura 29 – Cadeira Barcelona, 1929. Mies Van der Rohe e Lilly Reich.
Fonte: <http://www.knoll.com/product/barcelona-chair>. Acesso em: 12/11/2015

A especificação do metal no design de produtos além de se coadunar com o espírito industrialista, também refletia os ideais do novo tempo, da modernidade e do progresso. As peças criadas com produtos derivados dos metais – tubos, vergalhões, fios, perfis, chapas – possibilitou aos profissionais liberdade para proposição de produtos e estéticas realmente distintas daquelas até então pensadas; acompanhando obviamente, tanto as inovações disponibilizadas pelas pesquisas sobre desenvolvimento de novas ligas metálicas e as inovações do campo tecnológico eletroeletrônico que caminhavam para a redução de componentes e para a miniaturização (HESKETT, 1997).

A pesquisa tecnológica e a utilização de metais leves, como as ligas de alumínio e magnésio, e dos polímeros, saíram da esfera bélica e se integraram ao cotidiano, pois passaram a ser empregados em produtos industriais. A matéria plástica, devido a sua capacidade de modelagem e facilidade de produção, tornou-se um dos mais importantes elementos na confecção de produtos de uso diário, [...]. O termoplástico difundiu-se por meio de produtos variados - cadeiras, eletrodomésticos e tantos utensílios do lar -, como as cadeiras empilháveis desenvolvidas por Charles Eames para a Herman Miller, ou os produtos da empresa Olivetti desenhadas por Mario Bellini e Ettore Sottsass na década de 1950. (MORAES, 1999, p. 47).

No Brasil, nos anos seguintes à segunda guerra, o uso dos metais também marcou a composição do móvel moderno nacional, no entanto, seguiu a estética do estilo internacional contrapondo-se as reivindicações de artistas e intelectuais da Semana de 22 e dos arquitetos e designers, brasileiros e estrangeiros, que apontavam para a necessidade do desenvolvimento de produtos nacionais com características autóctones.

Santos (1995, p.22) expõe que, a partir do fim da segunda guerra, o móvel brasileiro estreia uma nova etapa ganhando novos contornos com “características mais brasileiras”; ou seja, embora, em alguns casos, mantivesse as influências de certos modismos procedentes do movimento moderno, isto é, participava do processo de importação e assimilação de idéias e conceitos, o modernismo brasileiro ocorria mesclado e enriquecendo-se com “elementos nacionais: os tecidos, as fibras e o uso de outros materiais da terra”.

Primeiro, a fase de produção de um móvel dentro das tendências internacionais das artes decorativas industriais: despojado, linhas retas, seguindo os padrões do *Art -Déco*. As linhas puras e a ausência de ornamento passam a nortear a concepção da mobília. Depois vieram os móveis dos arquitetos-*designers*, que seguiram a trilha da modernização internacional da mobília, do De Stijl à Bauhaus, entre outros. (SANTOS, 1995, p. 22)

A ausência no mercado nacional de produtos que atendessem ao espírito e a linguagem dos espaços da arquitetura moderna, fez com que arquitetos e artistas, nacionais e os estrangeiros que aqui residiam, projetassem a mobília como traço extensivo para esses espaços. Foram peças concebidas para fabricação limitada e, em alguns casos exclusivas, que embora dialogassem com os ideais

modernos de supressão do ornamento e pureza formal, estavam distantes de uma produção democrática dos artefatos domésticos; observa-se de um lado peças com caráter internacionalizante e, de outro, aquelas que pontuavam os materiais locais como argumento morfológico e estético de um móvel moderno brasileiro.

De modo geral, foi a partir da década de 1950 que o emprego de componentes metálicos se consolidou no projeto do móvel brasileiro com propostas relevantes ao conceito moderno. Período do ‘nacional-desenvolvimentismo’ do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976) que governou o país entre 1956 a 1961, e defendia a industrialização nacional como solução para sair do ‘atraso’ e desenvolver o país. Investiu, através do Plano de Metas, cujo *slogan* era “Crescer 50 anos em 5”, na indústria siderúrgica, na construção de estradas e de usinas hidrelétricas e incentivou os empresários, através de empréstimos, à implantação de fábricas. Nesse período produzir mobília tornara-se menos complicado e a entrada no mercado nacional de novos materiais, a abertura de empresas de comércio e serviço, de fábricas e incentivo ao desenvolvimento de novas tecnologias para produção industrial, carregou demandas para os setores da arquitetura, interiores, decoração e mobiliário.

3.3.1 Sujeitos e obras: entre redes e cadeiras

Ao metal, material fundamentalmente industrial, foram associados materiais naturais como o couro, o tecido e fios naturais ou a madeira, apontando uma relação híbrida entre categorias conceituais: industrial x natural; ou mecânico x artesanal; ou ainda, moderno x conservador, postulando desse modo o caráter estético do móvel moderno do período.

Desse período destacamos as obras de profissionais que atuaram no país. Estes apresentaram soluções e designs de mobília que refletiam o espírito da época, principalmente, pelo uso dos materiais metálicos, que passam a ser solicitados como estrutura e partido estético, rompendo definitivamente com os padrões anteriores da primazia no uso da madeira como matéria-prima para a confecção de móveis. Esses profissionais mantiveram a aspiração de representar no design desse mobiliário atributos autóctones que denotassem o ‘caráter brasileiro’

ou referências às nossas origens. Essa busca resultará em uma produção de cadeiras bastante representativas dessas aspirações.

Contudo, como exposto anteriormente, a produção de móveis que utilizavam os materiais metálicos como matéria prima durante o período moderno no Brasil é bastante localizada, situando-se principalmente na década de 1950. As experiências plásticas desse período, para a criação e produção de móveis utilizando como partido estético os materiais metálicos, resultaram em uma estética singular que jogava com a idéia do vazio, da leveza visual e com a flutuação, conceitos que, no design de cadeiras estabeleceu claramente uma analogia à rede de dormir e a idéia de 'sentar no ar'. Nesse cenário destacaremos as propostas de Flavio Resende de Carvalho, Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha, Júlio Katinsky e Jorge Zaluzpin, profissionais brasileiros, ou naturalizados brasileiros, que apresentaram soluções formais criativas no âmbito de uma mobília voltada para esse panorama propositivo do móvel moderno da década de 1940 – 1960:

É o caso de Flávio Resende de Carvalho (1899-1973), engenheiro de formação e artista brasileiro. Projetou cenários, e empreendeu instalações e intervenções artísticas. Em 1950, projetou a cadeira FDC1 para mobiliar sua residência, em aço e couro (Figura 30).



Figura 30 - Poltrona FDC1, década de 1950. Design: Flávio Rezende de Carvalho.
Fonte: Imagem disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/21768-danca-das-cadeiras>.
Acesso em: 12/11/2015

Outra figura proeminente é a arquiteta italiana, naturalizada brasileira, Lina Bo Bardi (1914-1992) que desponta como uma das figuras mais atuantes do cenário cultural brasileiro, para a implantação do projeto moderno no país. Em

sociedade com o arquiteto italiano Giancarlo Piretti inaugurou em 1948 o Studio de Arte Palma e a Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda., para desenvolver e fabricar móveis que atendessem as demandas do conceito moderno. Ao que Lina, em depoimento a Maria C. Loschiavo dos Santos em 1979, sentenciou como objetivo dos empreendimentos: “criar uma corrente de desenho industrial, de objetos. Inclusive, eu me ocupei de jóias, de materiais brasileiros”. (CCSP| Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 96). Além do mobiliário em madeiras brasileiras e madeira compensada, Lina desenvolveu modelos concebidos em perfis metálicos associados a couro ou tecido. Formas limpas e leves, que definitivamente rompiam com o academicismo praticado no design de mobília até o momento (Figura 31).



Figura 31 – Design Lina Bo Bardi (da esquerda para a direita): Cadeira Tripé, 1948, estrutura em metal pintado e couro sola. Poltrona Bola de Latão, 1947/1950. Confeccionada para compor os espaços da casa de vidro, residência da arquiteta. Poltrona criada para a Casa Cirell em meados da década de 1950.

Fonte: <http://www.passadocomposto.com.br/conteudo/menunovo2.asp?id=2>. 12/11/2015

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/552816922982792167/>. Acesso em: 12/11/2015.

Fonte: <http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Design/noticia/2014/10/mostra-revela-design-de-lina-bo-bardi.html>. Acesso em: 12/11/2015.

A cadeira Paulistano (Figura 32), de autoria do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha, é um clássico do design moderno e atualmente configura como parte do acervo permanente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), desde o ano de 2009 e, também do acervo do Museu da Casa Brasileira em São Paulo.

Em 1955, Paulo desenhou uma cadeira em aço flexível dobrado a frio e couro, para a Interior's, de São Paulo, empresa pertencente a um grupo de empresários italianos dedicados ao ramo de móveis e decoração. Originalmente o arquiteto pretendia utilizar um tecido feito com fibra do tucum, cujo emprego acabou não se adequando ao projeto (SANTOS, 1995, p. 72)



Figura 32 - Cadeira Paulistano, 1957.
 Fonte: <http://www.mcb.org.br/pt-BR/acervo/museologico/caadeira-paulistano>. Acesso em: 12/11/2015.

O arquiteto brasileiro Júlio Roberto katinsky (1932) desenhou móveis visando a produção industrial desde o final da década de 1950, em parceria com Jorge Zalszupin na empresa L'Atelier, entre 1958 a 1961, a exemplo da poltrona Katinsky projetada em 1959 (Figura 33). De acordo com Santos, a contribuição de Katinsky para desenho industrial brasileiro “vai além da prancheta, aventurando-se nos caminhos tortuosos das complexas relações entre arte e técnica no Brasil” (SANTOS, 1995, p.72).



Figura 33 – Poltrona Katinsky, 1959. Originalmente estruturada em aço e madeira com assento e espaldar de couro. A foto da imagem é uma reedição produzida pela empresa Mais Design e comercializada pela Dpot.
 Fonte: <http://www.studiomaismoveis.com/designers/designer.php?id=33>. Acesso em: 12/11/2015

O arquiteto de origem polonesa e naturalizado brasileiro Jorge Zalszupin chegou ao Brasil na década de 1950. Em 1959 fundou em São Paulo a L'Atelier (1955), fábrica pioneira na produção de móveis em série no Brasil. Inicialmente,

produzindo móveis em madeira e alguns estofados de sala para clientes exclusivos. (Figura 34). Os projetos de Zalszupin na L’Aterlier corresponderam a um importante momento da “diversificação de modelos modernos” nas décadas de 1950 e 1960” (Santos, 2015, p. 118).



Figura 34 - Espreguiçadeira Triangular, 1965. Design: Jorge Zalszupin. Observa-se que faz referência à poltrona tripé de Lina Bo Bardi.
Fonte: https://www.1stdibs.com/furniture/seating/lounge-chairs/triangular-lounge-chair-jorge-zalszupin-circa-1965/id-f_2211732/. Acesso em: 12/11/2015

3.3.2 Ampliando a idéia de sentar no ar

É neste contexto que vamos observar a produção de dois modelos de cadeiras que pontuam, enquanto registro material, a origem aqui no Brasil dos primeiros exemplares de cadeiras que incorporam, em sua configuração formal, superfícies vazadas associadas à estrutura metálica, confeccionadas a partir de filamentos de algodão ou de plástico, que irão compor o assento e encosto das cadeiras, ampliando a proposição vigente do sentar no ar.

O primeiro registro é do designer José Zanine Caldas (1919-2001) que atuou como paisagista e professor da disciplina de Maquete da FAU da Universidade de Brasília, a convite de Darcy Ribeiro nos anos sessenta; atuou também como moveleiro, construtor e arquiteto autodidata e, com um sócio fundou a Fábrica de Móveis Z, Pontes & Cia Ltda em 1950. Conforme Maria C Loschiavo dos Santos,

“[...] as realizações de Zanine se destacaram pela preocupação explícita com os processos industriais. Enquanto Warchavichik e Graz estiveram preocupados em acompanhar o espírito da modernidade, e Lina especulou os materiais nacionais – as madeiras, as chitas e as fibras naturais –, o trabalho de Zanine possui características muito peculiares e adequadas ao processo de industrialização brasileiro à época (Santos, 1995, p. 107).

Ele criou, em 1950, uma cadeira que consta da publicação *Móvel Moderno no Brasil*, de Maria C. Loschiavo dos Santos, publicada em 1995. A cadeira é confeccionada em vergalhão metálico curvado e “fibra plástica vazada”, conforme registro da autora (Figura 35). Nesse modelo o design da estrutura é composto por uma só peça metálica contínua. A cadeira foi exposta durante a cerimônia de abertura da exposição individual de Zanini de Zanine¹² no show room da loja Espasso NY, sediada em Nova York, em outubro de 2013.

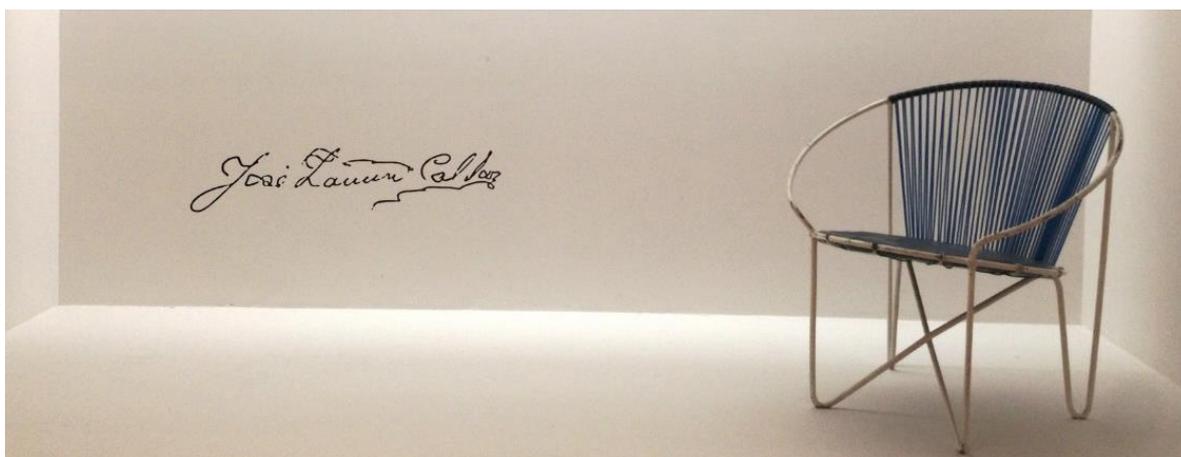


Figura 35 – Poltrona de José Zanine Caldas 1950. Modelo exposto em NY. “Poltrona em ferro dobrado a frio, com encosto em fibra plástica vazada, em geral colorida, transparente ou leitosa. Assento: Almofada de espuma revestida em tecido pintado, 1950. IMFA – Indústria de Móveis de Ferro Ltda.” (Santos, 1995, p. 107).

Fonte: Imagem disponível em: <http://blog.espasso.com/zanini-de-zanine-at-espasso-ny/#1>. Acesso em: 23 set.2015.

Esta versão de cadeira se popularizou nos anos seguintes, e ainda hoje é possível encontrar versões que abordam seu design em ambientes domésticos e comerciais. Sua configuração formal e o modo de sentar que impõe inviabiliza um sentar mais relaxado e confortável se comparada com os modelos propostos pela idéia do ‘sentar no ar’, como se estivesse em uma rede. É comercializada aqui no Brasil, mantendo o design da cadeira original, inovando somente nas cores dos fios

¹² Zanini de Zanine – Designer. Filho de José Zanine Caldas.

de PVC (Figura 36), pela loja de móveis Teo, localizada no bairro Pinheiros-SP. Também estão disponíveis releituras populares do modelo de Zanine de autores não identificados.

Mas, é do mercado externo que chegam propostas com design que remetem plasticamente à cadeira de Zanine, criadas por profissionais renomados da área do design, a exemplo da cadeira String, assinada pelo designer alemão Kay Thoss, e comercializada pela loja Tok Stok, aqui no Brasil (Figura 37).



Figura 36 – Poltrona de José Zanine Caldas, comercializada atualmente pela Loja Teo.

Fonte: Imagem disponível em: <http://lojateo.com.br/category/moveis/cadeira/page/3/>. Acesso em: 25/05/2016.



Figura 37 – Poltrona String, do designer Kay Thoss.

Comercializada no Brasil pela loja Tok e Stok.

Fonte: Imagem disponível em: <http://www.tokstok.com.br/vitrine/produto.jsf?idItem=110220&bc=>. Acesso em: 25/05/2016

O segundo registro de cadeira dentro do contexto de móveis modernos confeccionadas a partir da estética do metal e superfícies vazadas, que

consideramos como antecedente aqui no Brasil das populares cadeiras de macarrão, é o modelo do arquiteto Martin Eisler (1913), húngaro de nascimento, e naturalizado brasileiro. A cadeira desenhada por Eisler apresenta uma estrutura alongada que apoia dorso e cabeça do usuário, o encosto inclinado proporciona um sentar mais 'descansado'. (Figura 38). A estrutura da cadeira é metálica e as superfícies, originalmente eram confeccionadas com cordas de algodão.



Figura 38 – Cadeiras e mesinha de centro de autoria de Martin Eisler, década de 1950. Estrutura metálica e cordas de algodão.

Fonte: http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=9316. Acesso em 11/04/2016.

O arquiteto Martin Eisler e o empresário Carlo Hauner, foram proprietários da Móveis Artesanal (1950-1955); e, atuaram no ramo de design de móveis e de interiores na década 1950, e expressaram com rigor e versatilidade o espírito da época, empregando materiais diversos. Mas é na produção de móveis, especialmente cadeiras e poltronas, que apresentaram valorosas contribuições ao desenho moderno de móveis no Brasil, imprimindo a idéia de padronização e intercâmbio de peças na concepção do projeto, “usando a estratégia de combinar o mesmo pé em diversos assentos, de junco, borracha e espuma revestida com tecidos escocês” (HUGERT, 2014). A Figura 39, exibe a propaganda impressa na revista Habitat Ltda. (1954, p.31, *in* HUGERT, 2014) que informa sobre a produção da Móveis Artesanal. Nesta publicidade observa-se que as cadeiras exibidas possuem o desenho dos ‘pés’ iguais, padronizados, variando somente os assentos. Essa estrutura metálica dos pés repete-se na cadeira de autoria de Martin Eisler, exibida na figura anterior.



Figura 39 – Cadeiras produzidas por Martin Eisler e Carlo Hauner para a Móveis Artesanal.
Fonte: Fonte: HUGERTH, 2014

A única fonte primária que encontramos, durante nossas pesquisas, que demarcam com precisão uma data referente ao período de criação e uso desta cadeira atribuída ao arquiteto Martin Eisler, é a revista Casa e Jardim, nº 34 do ano de 1957 (Figura 40) e (Anexo 1). Na imagem de capa da revista constam três cadeiras com estruturas metálicas e superfícies vazadas, expostas em uma varanda. Em email enviado ao Sr. Matias Eisler¹³, filho do arquiteto Martin Eisler, se confirmou a autoria das cadeiras expostas na capa da revista (Anexo 2).

¹³ Engenheiro mecânico e diretor de design e desenvolvimento da empresa Studio Mais Design de Móveis Ltda, localizada em São Paulo.



Figura 40 – Capa da revista Casa e Jardim, nº 34, publicada no ano de 1957.
 Fonte: Revista Casa e Jardim, nº 34. São Paulo: Cia. Lithographica Ypiranga, 1957.

Considerando que os materiais plásticos só se popularizaram no país ao final da década de 1940, é possível afirmar que não existiam móveis, anteriores a essa data no território brasileiro, que pudessem ‘inspirar’ os designers no emprego dos filamentos plásticos para a confecção das superfícies das cadeiras, entretanto, a Europa já apresentava desde a década 1920, proposições estéticas que testavam

idéias semelhantes, como a cadeira batizada de Sandow Chaise¹⁴ que utilizava correias elásticas de borracha (elastômero) para compor o assento e encosto (FIELL, p. 208; VON VEGESACK, 1996), fixadas na estrutura metálica através de ganchos presos nas extremidades das correias e encaixados nos orifícios da estrutura metálica (Figura 41).



Figura 41 – Cadeira Sandow Chair, 1928-29, design de René Herbst. Ao lado detalhe da fixação das correias elásticas à estrutura metálica.

Fonte: <http://www.design-museum.de/en/collection/100-masterpieces/detailseiten/chaise-sandows-rene-herbst.html>;
<http://www.turbosquid.com/3d-models/rene-herbst-1930-chair-3d-3ds/227206>

A cadeira foi projetada pelo arquiteto decorador francês René Herbst (1891 – 1982), co-fundador em 1929 da União dos Artistas Modernos (UAM) e considerado um dos pioneiros no emprego de aço tubular para a confecção de móveis no ano de 1928-1929. Após a segunda guerra mundial o uso dos materiais poliméricos (náilon, dácron, isopor, poliestireno, polietileno, vinil) se fez presente no design de móveis. Mas, a Sandow Chaise é considerada pioneira na estética vazada configurada a partir de filamentos.

¹⁴ A Sandow Chair ou Sandow Chaise faz parte do acervo do Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Alemanha.

Não se sabe ao certo quando, aqui no Brasil, o modelo de cadeira com estrutura metálica e superfícies vazadas confeccionadas com filamentos, propostos por Eisler e Zanine, posteriormente chamada de cadeira de macarrão, 'caiu' no gosto popular no país. Contudo, nos dias atuais encontra-se uma variedade de cadeiras, populares ou de grife, que seguem o partido estético proposto por estes pioneiros.

No capítulo a seguir nos deteremos à compreensão desse contexto geral que cerca a cadeira de macarrão, aqui no Brasil, no que diz respeito à sua origem erudita (concebida por 'artistas' consagrados no contexto da produção de móveis do período e projetada para consumo da elite), e sua posterior apropriação pelo gosto 'popular' (em referência ao círculo inferior de produção/consumo). A análise se dará no contexto da Globalização e seus desdobramentos sobre cultura & identidade, e sobre a memória & tradição, por entender que estes pares conceituais articulam o cenário no qual a cadeira de macarrão popular se pronuncia e encontra ressonâncias.



CAPITULO 4

4 CULTURA E IDENTIDADE NO CONTEXTO DA GLOBALIZAÇÃO

Antes de avançarmos sobre o debate a respeito dessas ocorrências, relativas ao colapso ou a resistência das 'identidades' frente a padronização e homogeneização do contexto da globalização no qual estamos inseridos, especialmente, no que concerne ao consumo de mercadorias, é necessário que se delimite os conceitos sobre cultura e sobre identidade e os rebatimentos sobre a identidade, a tradição e a memória, uma vez que, o entendimento destes conceitos antecede e incorpora tais ocorrências (consequências). Para revisão do conceito de Cultura, adota-se a contribuição de Laraia (2004) na obra *Cultura: um conceito antropológico*, e para a revisão das idéias sobre identidade busca-se apoio em Hall (2006) na obra 'A Identidade cultural na pós-modernidade', e Giddens (1997) no capítulo intitulado 'A vida em uma sociedade pós-tradicional' da obra 'Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna'.

4.1 Cultura

A delimitação do termo cultura é traçada a partir dos pontos de vista das ciências sociais, especialmente a Sociologia, a Filosofia e Antropologia. Em 1917, o antropólogo britânico Edward Burnett Tylor (1832-1917) apresentou um conceito sobre cultura, que mais tarde seria amplamente problematizado pelas outras ciências, partindo do sentido etnográfico do termo em inglês *Culture*, entendeu como "todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade". Embora generalista o conceito abrange elementos universalmente entendidos como balizadores culturais.

Inicialmente, as inserções antropológicas para explicar a diversidade humana se assentaram sobre dois fatores condicionantes: um biológico e outro geográfico. O primeiro, compõe a ideia do determinismo biológico, cuja teoria postulava que as diferenças genéticas determinavam as diferenças culturais, atribuindo características inatas (intrínsecas) às "raças" e assim, fixando as capacidades físicas e psicológicas do ser humano por meio dos genes, se justificavam culturas 'superiores' ou 'inferiores'. O segundo fator compõe a teoria do determinismo geográfico, e considera que a diversidade cultural se deve aos

diferentes ambientes físicos no qual os grupos humanos se encontram. Tanto o Determinismo Biológico quanto o Geográfico não incorporam explicações coerentes para a diversidade cultural: a) “não existe correlação significativa entre a distribuição dos caracteres genéticos e os comportamentos culturais”, ou seja, a genética não constitui um fator determinante para as diferenças culturais e b) os homens são sujeitos ativos de transformação, adaptam-se aos ambientes ou adaptam o ambiente às suas necessidades, portanto, “há limitações da influência geográfica sobre os fatores culturais” (LARAIA, 2004).

Superadas essas teorias, novos conceitos sobre o termo foram propostos, entre os quais o do antropólogo americano Alfred Kroeber (1876-1960). Kroeber mostrou como a cultura atua sobre o homem; rebatendo o determinismo orgânico, procurou esclarecer que a Cultura, mais do que a herança genética, determina o comportamento do homem e justifica as suas realizações.

Não se pode ignorar que o homem, membro proeminente da ordem dos primatas, depende muito de seu equipamento biológico [...] O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa deste patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (LARAIA, 1932, p.37-38)

O antropólogo Franz Boas (1858-1949), um dos pioneiros da antropologia moderna, aborda a cultura pelo viés histórico, precisamente o particularismo histórico, afirmando que “cada cultura segue os seus próprios caminhos em função de diferentes eventos históricos a partir da pesquisa com observação direta e prolongada das ‘culturas primitivas’” (GEERTZ, 2004, *apud* LARAIA, 2004, p.5).

No livro ‘Cultura - um conceito antropológico’ (2004), Roque de Barros Laraia (1932) utiliza o esquema elaborado pelo antropólogo Roger Keesing visando delimitar o conceito de cultura, que considera, na Antropologia moderna, duas correntes de pensamento principais: a) do sistema adaptativo, e b) da corrente idealista. As teorias de cultura como um sistema adaptativo defendem que:

1. As culturas são sistemas (padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar comunidades humanas aos seus sistemas biológicos (tecnologias, modos de organização econômica, crenças e práticas religiosas);
2. Mudança cultural é um processo de adaptação equivalente à seleção natural;
3. A tecnologia, a economia de subsistência e os elementos da organização social estão diretamente ligados à produção e constituem o domínio mais adaptativo da cultura.

As teorias idealistas de cultura, em Keesing, fazem referência a três abordagens:

1. Como sistema cognitivo (Goodenough) é um sistema de conhecimento. Consistindo em tudo aquilo que alguém tem que conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro da sociedade;
2. como sistema estrutural (Levi-Strauss) define cultura como um “sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana”.
3. como sistemas simbólicos (Geertz ; Schneider), – “todos os homens são geneticamente aptos para receber um programa, e este programa é o que chamamos de cultura. [...] Estudar a cultura é, portanto, estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura”.

Na mesma obra, Laraia aponta em cinco termos os mecanismos de operação da cultura:

1. A cultura condiciona a visão de mundo do homem - o homem tende a considerar o seu modo de vida mais correto, melhor ou natural quando comparado a outros (visão etnocêntrica).
2. A cultura interfere no plano biológico - A cultura interfere nas necessidades fisiológicas básicas no momento em que condiciona hábitos alimentares, diagnóstico e cura de doenças;
3. Os indivíduos participam diferentemente de sua cultura – “nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os elementos de sua cultura”. Deste modo, o importante, “é que deve existir um mínimo de participação do indivíduo na pauta de conhecimento da cultura a fim de permitir a sua articulação com os demais membros da sociedade”.

4. A cultura tem uma lógica própria – “Todo sistema cultural tem sua própria lógica e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir a lógica de um sistema para outro; compreender a lógica de um sistema cultural depende da compreensão das categorias constituídas pelo mesmo”.
5. A cultura é dinâmica - existem dois tipos de mudança cultural: uma que é interna - resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, nesta “a mudança pode ser lenta, quase impercebível para o observador que não tenha o suporte de bons dados diacrônicos”. E outra, que é externa - é o resultado do contato de um sistema cultural com um outro”; pode ser rápido e brusco (índios brasileiros) ou pode ser mais lento, com a troca de padrões culturais sem grandes impactos.

Por fim, o autor postula que difusão é na verdade “empréstimo cultural”, e que, para os antropólogos, “sem difusão não seria possível o grande desenvolvimento atual da humanidade”. Postula que “grande parte dos padrões culturais de um dado sistema não foram criados por um processo autóctone, foram copiados ou adaptados de outros sistemas culturais”. Para concluir a noção sobre cultura trazemos a definição da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, a partir da leitura de Maristela Ono:

A cultura de um país, na visão da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, não é estática e imutável, mas consiste em “um fluxo constante que influencia ao mesmo tempo em que é influenciada por outras, seja por meio de intercâmbio ou da expansão voluntários, seja por conflito, força ou mesmo opressão”. A cultura de um país reflete” sua história, seus costumes, suas instituições e atitudes, seus movimentos sociais, seus conflitos e suas lutas, e suas configurações de poder político no âmbito interno ou mundial”, estando em evolução contínua. (ONO, 2006, p. 14)

4.2 Identidade

A definição de Identidade depende dos enfoques dos diversos ramos do conhecimento que a abordam: sociologia, filosofia, história, direito e outros.

Hall nos apresenta, em sua obra ‘Identidade Cultural na pós-modernidade’ três concepções de identidade, a partir de três perspectivas: a) o sujeito do Iluminismo, b) o sujeito sociológico, e c) o sujeito pós-moderno. Deste modo,

esclarece como o sujeito centrado e unificado da primeira perspectiva; torna-se um outro, fragmentado e descentrado na chamada pós-modernidade.

- O primeiro, o sujeito do Iluminismo, estava baseado na concepção de pessoa humana, enquanto indivíduo totalmente “centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior”, que acompanhava o indivíduo ao longo de toda sua existência”. Esse centro essencial consistia na própria identidade da pessoa. Consiste em na ideia “individualista” do sujeito.
- O sujeito sociológico, do mundo moderno, desloca a identidade do núcleo interior do indivíduo. “De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade”. Apesar da manutenção do núcleo individual que constitui o “eu real”, este é formado e modificado num (*sic*) diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade nessa concepção relaciona o “interior” e o “exterior” – entrelaça o mundo pessoal e o mundo público, “costurando o sujeito à estrutura”. O sujeito anterior unificado e centrado (estável) começa então a se fragmentar, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. O alinhamento entre o eu interior e o eu social (exterior) entra em colapso a partir do momento que as mudanças estruturais e institucionais não lhe asseguram a conformidade do sujeito às necessidades objetivas da cultura.
- Do avanço desse processo temos o sujeito pós-moderno. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do seu “eu” coerente. A medida que os sistemas de significação e representação cultural se ‘multiplicam’ o sujeito pós-moderno é confrontado por uma multiplicidade (desconcertante e cambiante) de identidades possíveis.

As sociedades modernas são identificadas como sociedades de mudança constante, rápida e permanente. O ritmo e as características das mudanças na

modernidade tardia (segunda metade do século XX), principalmente, do processo de mudança conhecido como 'globalização', impactam sobremaneira as identidades, especialmente a identidade cultural. Neste cenário "à medida em que as áreas diferentes do globo são postas em interconexão uma com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra" (GIDDENS, 1991, p.7), promovendo intensas transformações do espaço e do tempo e o "desalojamento do sistema social", ou seja, a retirada ou extração das relações sociais dos contextos locais de interação. As relações sociais são marcadas pela descontinuidade. A modernidade é caracterizada por um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas. (HARVEY, 1989, p.12). Apresentando uma estrutura deslocada do seu centro, o qual é substituído por "uma pluralidade de centros de poder". (LACLAU, 1990, *apud* HALL, 2006, p. 16).

Assim posto, afirma que as identidades modernas, foram e estão sendo fragmentadas, devido tanto a sua desagregação quanto ao seu deslocamento, ou descentramento, provocados pelas rupturas nos discursos do conhecimento moderno, a saber: a) o anti-humanismo de Louis Althusser; b) a teoria do inconsciente de Freud, que desestabiliza o sujeito cognoscente e racional provido de identidade fixa e unificada – "o penso, logo existo", do sujeito de Descartes; c) a semiologia, do linguista estruturalista, Ferdinand de Saussure: "nós não somos, em nenhum sentido, "autores" das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua", d) a "genealogia do sujeito moderno" e o discurso do poder disciplinar no trabalho de Michel Foucault: "quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual", e) O feminismo: "o pessoal é público", o papel de gêneros, homens e mulheres são parte da mesma identidade, a "humanidade".

4.3 Abordando a cadeira de macarrão no contexto da cultura e da identidade

São estes dois conceitos, cultura e identidade, que fundamentam as discussões sobre o objeto no contexto especificado, ou seja, o contexto da globalização. Deste modo, entendendo a cadeira de macarrão, enquanto artefato material, como objeto através do qual os sujeitos operam determinados costumes e estabelecem seu tempo e espaço, e, também um elo de vinculação com uma

identidade (interior) que resiste a uma outra identidade (externa), caracterizada pela ruptura, fragmentação e multiplicidade, que é apresentada no contexto em questão. A persistência e o uso da cadeira de macarrão, nos espaços descritos, é um modo de resistir e um meio de afirmação de valores, um modo de ser e de comportar-se.

Usá-la constitui-se um contramovimento à oferta dos produtos fabricados em massa pela produção industrial globalizada. E como afirma Giddens (1997, p. 100) “a tradição é um meio de identidade”, e por isso, acredita-se que é através da manutenção (pela tradição) do costume (cultura) do sentar à porta ‘preferindo’ a cadeira de macarrão, que seus usuários resistem – ainda que não se apercebam racionalmente dessa ação – frente a oferta (assédio) massificada e homogeneizante, própria do processo de globalização no âmbito do consumo.

Seja pessoal ou coletiva, a identidade pressupõe significado; mas também pressupõe o processo constante de recapitulação e reinterpretação [...]. A identidade é a criação da constância através do tempo, a verdadeira união do passado com um futuro antecipado. Em todas as sociedades, a manutenção da identidade pessoal, e sua conexão com identidades sociais mais amplas, é um requisito primordial de segurança ontológica. (GIDDENS, 1997, p. 100)

Giddens (1997, p. 113) declara também que “a modernidade destrói a tradição”. E, sabendo-se que a globalização é, inerentemente, um processo da modernidade, percebe-se em seu sistema essa mesma ação de destruição da tradição. A ruptura e fragmentação das tradições são requisitos fundamentais para que se eliminem as resistências a “novidade” proposta pelo modelo homogeneizado da produção globalizada. Se quer o sujeito desprendido de suas idéias, dos seus valores, dos seus costumes, para que, assim, o ‘ideal global’ se efetive e perpetue.

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição* entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num (*sic*) mundo globalizado (HALL, 2006, p. 88).

Ao que Giddens (1997, p. 118) completa: “a empresa capitalista, por exemplo, é um mecanismo desincorporador *par excellence* e está forçando o seu

caminho em meio a partes do mundo antes resistentes, de uma maneira mais completa do que nunca”.

E, a memória nesse cenário age, fundamentalmente, como mecanismo de resgate; é através da memória que, os usuários da cadeira de macarrão, guardam de pessoas, lugares e situações que envolvem o artefato, que se pode evocar e reconstruir continuamente os costumes, os valores, as idéias etc.

A memória, como a tradição – em um sentido ou outro -, diz respeito à organização do passado em relação ao presente [...] o passado não é preservado, mas continuamente reconstruído, tendo como base o presente”. [...] Nós reproduzimos continuamente memórias de acontecimentos ou estados passados, e estas repetições conferem continuidade à experiência. (GIDDENS, 1997, p. 81)

Desta maneira a cultura e a identidade, a tradição e a memória são conceitos articulados no intuito de identificar e compreender e os elementos que estabelecem esse diálogo e identidade que justificam a escolha e permanência da cadeira de macarrão, enquanto artefato material, nas calçadas, ruas e residências na cidade de São Luís.

4.4 Globalização: Homogeneização e Contramovimentos

A Globalização é um fenômeno que se acentua na modernidade, mas não é um fenômeno recente, considerando que o processo de integração e o comércio entre nações datam de tempos anteriores ao período apontado (Giddens,1990, *apud* Hall, 2006, p.68). Deu-se a partir de uma série de fatores que dinamizaram o mercado, a produção e os serviços, favorecendo o processo de expansão hegemônica da cultura ocidental, bem como o fortalecimento político e econômico das nações ocidentais sobre as demais. A gênese e os fatores desencadeantes desse fenômeno consolidam-se a partir da década de 1970, conforme descreve Nicolau Sevcenko:

Nos anos 70, em meio às convulsões causadas pela crise do petróleo, uma série de medidas foi tomada para dar maior dinamismo ao mercado internacional. Os Estados Unidos decidiram abandonar o padrão-ouro como base do mecanismo de sustentação cambial, [...].

Essas medidas geraram novos fluxos de capital que, vendo-se agora livres dos controles e restrições antes exercidas pelos Bancos Centrais, se voltaram para novas oportunidades de investimento no mercado mundial, **superando assim os limites tradicionalmente representados pelas fronteiras nacionais**. (SEVCENKO, 2001, p. 27; grifo nosso)

A globalização converge para o ordenamento e a mundialização do sistema capitalista, e, tendo em vista que o capitalismo “foi, desde o início, um elemento da economia mundial e não dos estados-nação” como nos esclarece Wallerstein (1979, apud HALL, 2006, p. 68), implica na “aplicação de uma estratégia mundial, voltada a um mercado mundial, à produção, a distribuição e consumo de bens de serviços em que a economia e a política neoliberalista generalizam as forças do mercado capitalista na esfera global (ONO, 2006, p. 21). Nesse sentido Hall (2006) aponta duas tendências contraditórias inerentemente presentes na globalização: a autonomia nacional e a globalização. Contraditórias porque a globalização, no modelo em andamento (capitalista|liberal), praticamente anula as ações do ‘Estado’ enquanto órgão autônomo de regulação e controle econômico e mercantil. Ao que Sevcenko observa:

A situação se configurou assim: se não se anularem as garantias sociais e o poder de pressão dos sindicatos e associações civis, [...], a alternativa é a evasão pura e simples das empresas, o desemprego e o conseqüente colapso do Estado [...]. As grandes empresas podem, desse modo, obrigar o estado a atuar contra a sociedade, submetendo ambos, Estado e sociedade, aos seus interesses e ao seu exclusivo benefício. (SEVCENKO, 2001, p. 31)

Sobre este aspecto, característico do processo de globalização, Bauman (2013) considera que a estratégia de construir uma nação e um Estado unificados são irreais, devidos as forças que se combinam para inviabilizá-la, e mais preocupante, torna-la indesejável para o ‘público’:

A globalização sustenta-se basicamente numa rede de dependências inter-humanas, ampliadas a dimensões globais. A questão, contudo, é que este processo não se faz acompanhar do aparecimento de uma gama equivalente de instituições de controle político capazes e eficientes, ou algo como uma cultura verdadeiramente global. A separação entre poder e política está estritamente ligada ao desenvolvimento desigual da economia, da política e da cultura.

Enquanto o poder, encarnado na distribuição mundial de capital e informação, se torna extraterritorial (ou seja, externo a todos os lugares), as instituições políticas, como sempre, continuam locais. Isso leva inevitavelmente a fragilização irrefreável do Estado-nação. (BAUMAN, 2013, p. 75)

A Globalização configura-se, enquanto processo, na intensificação, em escala transnacional, da integração e conexão de comunidades e organizações – de ordem econômica, social, cultural e política – em “novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (McGREW, 1992 *apud* HALL, 2006, p. 67). Essa interconexão resultou na explosão e aceleração de fluxos de toda ordem: desde mercadorias a valores, desde informações a idéias - enfim, ‘tudo que a humanidade invente e produz’ - que passam a ser, nessa perspectiva de novas combinações de espaço-tempo, divulgados e consumidos por todos a qualquer tempo e em qualquer lugar, sinalizando uma ‘aparente’ diluição de fronteiras - entre pessoas, entre países, entre culturas. Esse quadro de interconexão e interdependências humana, ampliado pela globalização, é posto por Giddens (1997) nos seguintes termos:

Hoje em dia, as ações cotidianas de um indivíduo produzem consequências globais. Minha decisão de comprar uma determinada peça de roupa, por exemplo, ou um tipo específico de alimento, tem múltiplas implicações globais. Não somente afeta a sobrevivência de alguém que vive do outro lado do mundo, mas pode contribuir para um processo de deterioração ecológica que em si tem consequências potenciais para toda a humanidade. (GIDDENS, 1997, p.75)

É, justamente, nessa ‘diluição’ de fronteiras que se confrontam culturas e identidades, ampliadas pela sensação de aceleração temporal e encurtamento das distâncias e espaços – as novas combinações de espaço-tempo: “se sente que o mundo é menor e as distancias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (HALL, 2006, p.69) – promovidas pela ampliação e multiplicação de redes de comunicação por satélite e mecanismos eletrônicos de transferências de dados e informações, possibilitou aos seres humanos em escala mundial (espaço) acesso virtual imediato a inúmeras outras culturas, despertando sentimentos e desejos diversos pelo confronto com o outro, o novo e o diferente.

No mesmo sentido, a ampliação das redes de mobilidade e comércio permitiram consumir o desejo, ou seja, possibilitaram, em curto espaço de tempo, acessar fisicamente, isto é, 'consumir' (não só virtualmente), através das redes de lojas de departamento globais, por exemplo, as referências e particularismos do 'outro' que antes eram exclusividades pertencentes a nichos distantes; com isso, pode-se consumir um produto *made in China*, um anel por exemplo, com matéria-prima extraída na África, design alemão e referências estéticas brasileiras. Nesse aspecto Sevcenko destaca uma das características mais marcantes das empresas e conglomerados globais:

A excepcional capacidade de mobilidade, instalações, recursos, pessoal, informação e transações, é tal, que uma mesma empresa pode ter sua sede administrativa onde os impostos são menores, as unidades de produção onde os salários são mais baixos, os capitais onde os juros são os mais altos e seus executivos vivendo onde a qualidade de vida é mais elevada (SEVCENKO, p. 32).

Nas lojas e magazines multimarcas de objetos de decoração é comum encontrarmos produtos ou artefatos materiais com referências estéticas a culturas distintas à nossa, mas, no entanto, 'familiares' e compreensíveis – e, por isso mesmo, passíveis de consumo em escala global – pois, em algum momento em nossas vidas hiperconectadas fomos 'expostos' a estes outros universos/culturas, ainda que involuntariamente. São produtos traduzidos e metabolizados pelo mercado para o consumo além-fronteiras, distribuídos mundialmente sem serem importunados, afinal seu valor está impresso na 'impessoalidade' com que são formalmente e materialmente abordados.

A figura 42 ilustra a foto divulgação da coleção primavera-verão da marca Valentino. Grife italiana de moda e tendências que, para além de produzir moda, vende conceitos que serão 'assimilados' por outras empresas do ramo. A coleção divulgada apresenta referências materiais e estéticas da cultura africana, e, para reforçar o conceito as fotos/divulgação foram produzidas em um vilarejo massai, situado entre o Quênia e a Tanzânia. Esta imagem ilustra um aspecto da globalização consequente da diluição das fronteiras: a globalização traz o centro para a periferia e vice-versa.



Figura 42 – Campanha da coleção **primavera-verão 2016** da grife italiana **Valentino**. Acesso em: 10/ 05/2016
 Fonte: <http://www.lilianpacce.com.br/e-mais/mais-uma-polemica-na-valentino/>

Empresas globalizadas do setor, que desenvolvem suas coleções a partir dos conceitos das grandes grifes, e que apresentam seu funcionamento e estrutura alinhados com a descrição dada por Sevckenko, são cada vez mais comuns. Alguns documentários produzidos sobre o tema abordam com precisão esta realidade, a exemplo do documentário “Fábricas de Roupas: moda que mata”, série documental de cinco episódios, que expõe o dia-a-dia de trabalhadores cambojanos que produzem roupas para empresas que comercializam seus produtos em grandes lojas em rede de departamento do setor de moda e vestuário, localizadas nos centros econômicos de consumo do mundo.

Para Hall (2006, p. 68) “essas novas características temporais e espaciais, que resultam da compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais”, uma vez que, entre outros impactos, este aspecto da globalização, para Ono (2006, p. 23), têm “modificado sensivelmente a composição de objetos e as referências de espaço e tempo dos mesmos, redimensionando a percepção do presente, do local e global da realidade concreta e virtual, dentre outros aspectos que norteiam a existência no mundo”.

Assim, a expansão do mercado global se consolidou: satisfazendo desejos e intensificando o consumo ‘globalizante’; buscando homogeneizar os gostos para que possa atender, com celeridade e destreza, a demanda pelo ‘novo’. Como as culturas ao redor do mundo – as pessoas, seus hábitos e costumes, seus rituais, seus símbolos, seus artefatos, suas marcas características – estão irrevogavelmente acessíveis a um ‘*clic*’ nas redes digitais, o diferente torna-se cada vez mais corriqueiro. O diferente já não está tão distante, já não é mais tão estranho.

4.4.1 Local e global

A produção de artefatos materiais, com o incremento do processo de globalização, especialmente a partir da década de 1970, tem experimentado intensas modificações de conceitos, e, busca localizar-se entre as demandas de uma sociedade cada vez mais complexa. O mercado globalizado de produtos industriais trouxe à discussão para o campo do Design questões sobre identidade e cultura, observados o multiculturalismo e diversidade imanentes do modelo, além de impor a interlocução com outros campos de conhecimento científicos – psicologia, filosofia, sociologia, economia, semiótica, entre outros – propondo temas que atravessam o processo de concepção projetual e a materialização de idéias, tais como comportamento, gosto, percepção, complexidade para citar alguns.

Sabe-se que o modelo de globalização em curso impõe-se no espaço da cultura do design operando conceitos que atendam e confirmem seus interesses de nivelamento cultural, unificação e padronização, contudo e contraditoriamente, em nome dessa mesma unificação – no afã de tornar ‘tudo’ conhecido por todos, pois deste modo o ‘novo’ ou ‘diferente’ passa a ser visto ou aceito com menos reservas – interessa-se pelos signos de diferenciação e autenticidade culturais, e imprimem aos produtos comercializados internacionalmente caracteres de culturas distintas, objetivando inserir neles ‘signos’ de novidade, fundamentais para manter o interesse dos consumidores: os mesmos produtos, mas ‘diferentes’; assim por exemplo, um jeans ou um calçado comercializados mundialmente, ganham estampas étnicas ou tropicais (Figura 43). Sobre esse modelo de mercado, naturalizado nos tempos atuais, Dijon de Moraes destaca a contradição na qual se encontra envolto, observando que,

O fenômeno da globalização, como modelo impreciso e controverso, possibilitou, é verdade (através dos meios tecnológicos e informáticos), uma maior interação entre diferentes povos do planeta, mas também é verdade que colocou em cheque as especificidades da cultura local, disseminou a incerteza e provocou radicais transformações no contexto comportamental. (MORAES, 2006, p.191)



Figura 43 – Calçados com estampas distintas.
Fonte: <http://www.loja.havaianas.com.br/>

A preocupação nesse cenário, do que diz respeito à cultura e identidade, se assenta sobre três ocorrências que se intensificam à medida que o processo de mundialização se consolida, através do avanço plural e contraditório dos capitais e empresas globais: “1) a desintegração de identidades particulares, em virtude de processos de padronização e homogeneização cultural; 2) o fortalecimento de particularidades, resistentes à padronização e à homogeneização; 3) o declínio de identidades particulares, com a emergência de identidades híbridas” (ONO, 2006, p. 25). Sobre este cenário e possibilidades Milton Santos (1997) pondera que “o principal vetor de padronização que existe, hoje, é o consumo – estimulado pelo marketing e potencializado pelo crédito – que conforma nossas mentes e conduz nossas ações”. Ao que Hall, observa:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. [...] No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de

língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”. (HALL, 2006, p. 75-76, grifos do autor)

A impermanência e a obsolescência são outros atributos característicos dos ‘produtos globais’ impostos pelo mercado: nada deve durar a ponto de inviabilizar o ciclo programado do consumo e do lucro. São atributos que afetam questões relacionadas a memória e tradição – excluindo-se aqueles destinados ao mercado de luxo. Não são bens que se passam ‘de pai para filho’, como herança, nesse sentido, são materialmente e tecnologicamente inviáveis. Não são produtos que atravessarão o tempo intactos funcionalmente e esteticamente: passado o período da garantia, param de funcionar, quebram, desbotam. Não é possível restaurá-los e, se por ventura, se consiga prolongar sua existência com consertos ou remendos, logo estarão desatualizados ou ‘fora de moda’; a título de exemplo citemos as cadeiras plásticas em PVC: globalizadas e impessoais, durabilidade programada, cor uniforme, além de ostentarem características materiais e formais que as conectam com os tempos atuais, são baratas e rápidas para repor, leves e uniformes (Figura 44). Sobre essa lógica Zygmunt Bauman (2013, p. 102) esclarece: “O mercado de consumo favorece e promove o giro rápido e o intervalo de tempo mais curto possível entre uso e descarte – com o objetivo de fornecer a reposição imediata dos produtos que não sejam mais lucrativos”.



Figura 44 – Cadeira em plástico PVC, distribuídas mundialmente.

Fonte: <http://www.mobly.com.br/moveis/poltronas-esofas/>
Acesso em: 06/10/2015

Percebe-se que a identificação dos sujeitos com as ‘coisas’ próprias de seu universo cultural material (ou o reconhecimento de si, nestas) no período em andamento – modernidade tardia (HALL, 2006) – configura-se cada vez mais fragmentada e frouxa. Essa ‘fragmentação’ seria um dos principais aspectos que moldam a identidade cultural dos tempos atuais; é nesse processo de ruptura do sujeito pós-moderno com aquela identidade “fixa, essencial ou permanente”, característica do período anterior, que se moldam os agrupamentos humanos e sociais do mundo globalizado. O sujeito encontra-se descentrado, deslocado; suas referências locais estão cada vez mais diluídas, afetando seu sentido de pertencimento.

Os desejos e aspirações contraditórios de que se fala aqui são o anseio de um sentido de pertencimento a um grupo ou aglomeração e o desejo de se distinguir das massas, de possuir um senso de individualidade e originalidade; o sonho de pertencimento e o sonho de independência; a necessidade de apoio social e a demanda de autonomia; o desejo de ser como todos os outros e a busca de singularidade (BAUMAN, 2013, p. 24).

A fragmentação denota-se ainda através das contradições ontológicas dos sujeitos pós-modernos, polarizadas entre o universal e o particular, entre a tradição e o progresso, o passado e futuro, o eu e o(s) outro(s). “A identidade torna-se uma *celebração móvel*: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987 *apud* HALL, 2006, p.13), “resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno” (HALL, 1987 *apud* HALL, 2006, p. 46). Deste modo, a fragmentação e o deslocamento percebidos, tornam-se pertinentes no mundo globalizado, à medida que possibilita o estabelecimento de diálogos polifônicos entre os sujeitos em questão:

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. (HALL, 2006, p. 74)

Observa-se também, que o assédio à renúncia a tudo que é permanente, sólido, durável intensificou-se. Afinal no contexto proposto pelo sistema econômico vigente, é preciso consumir – constantemente e incessantemente - e, para tanto a rotatividade de produtos, de idéias, de conceitos, de modelos etc., assim como o descarte e a substituição do antigo pelo novo, do passado (tradição e memória) pelo atual (moderno), do local pelo global, tornou-se contundente. Exclusividade ou particularidade são termos que divergem dessa nova ordem.

Á medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, em cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2006, p.13).

Ora, é esse o sujeito preposto do mundo globalizado. O sujeito Complexo. Se, por um lado, as premissas acima expostas são assertivas, por outro, expõem a dificuldade de ‘ser sujeito’ na atualidade. Tornou-se deveras extenuante ser “sujeito pós-moderno”. Nesse cenário, aspirar o retorno do sujeito anterior – o “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2006, p. 10), cuja essência, posteriormente, seria mediatizada pelas interações estabelecidas com seu núcleo sociocultural – ocorre ancorando-se aos conceitos de identidade, cultura e pertencimento.

No cenário disponibilizado na atualidade, o contraste ou contraponto a esta ordem de coisas pode ser celebrada exatamente através de um dos elementos chaves do sistema econômico vigente: o consumo. “O próprio conceito de “consumo” vai além do processo passivo de absorção, apropriação de bens e satisfação de necessidades, trazendo em si o caráter ativo da relação das pessoas com os objetos, a coletividade e o mundo, enfim, do processo cultural” (ONO, 2006. p.17). Ao que Baudrillard acrescenta:

O consumo não é este modo passivo de absorção e de apropriação que se opõe ao modo ativo da produção para que sejam confrontados os esquemas ingênuos de comportamento (e, de alienação). É preciso que fique claramente estabelecido desde o início que o consumo é um modo ativo de relação (não apenas com os objetos, mas a coletividade e com o mundo), um modo no qual se funda todo nosso sistema cultural. (BAUDRILLARD, 2002, p.207)

É através da ação de consumo, e da ‘escolha’ do que consumir, que se configura a resistência à homogeneização, à impessoalidade e indiferença dos produtos ubíquos propostos pelo mercado globalizante. Esse tipo de consumo ‘resistente’ ocorre à margem do sistema, fora do eixo e das vistas do espaço econômico formal; e fomenta a produção de artigos que atendem a uma demanda específica que almeja produtos dialógicos, nos quais possam identificar-se ou evocar memórias, histórias, espaços, relações; produtos que incorporem funções para além das funções pragmáticas. “A cultura de consumo transformou-se em uma das principais referências de legitimidade de comportamento e valores, constituindo-se em um dos eixos centrais das sociedades globalizadas” (ONO, 2006, p. 27).

Não obstante os esforços e pesquisas envidados (às vezes, em parceria acadêmica) pela indústria de bens materiais para geração de produtos uníssonos – desprovidos de características formais e plásticas regionalistas, ou em sentido oposto, que carreguem peculiaridades locais ou culturais reinterpretadas para um mercado de alcance global, que rapidamente espalham-se mundo afora – inúmeros outros artefatos ‘subsistem’ (persistem) à margem dessa homogeneização gerando seu próprio mercado – demanda e oferta, visando atender necessidades específicas ou particulares de determinados agrupamentos locais. A cadeira de ‘macarrão’, objeto em estudo, encaixa-se nesse segundo grupo.

4.4.2 Contramovimentos

Nesse contexto de consumo massificador, anteriormente destacado, sobressai um outro que através de soluções formais distintas, próprias e contraditórias àquelas impostas pelo mercado globalizante, busca autoafirmação através do conteúdo material e simbólico inseridos em suas produções. No Brasil esse ‘espírito desconexo’ ao processo de globalização mostra-se cotidianamente ativo dadas as condições em que o país se apresenta nesse cenário – multicultural, multiétnico, mestiço – e sobretudo, porque a história da indústria de artefatos de usos diversos no país se configurou sobre práticas de cópia e mimetização do produto estrangeiro, resultando em uma cultura material muitas vezes desprovida de características autóctones, as vezes polarizada entre o local e global – onde a indústria buscava ‘decalcar’ o produto estrangeiro, porém, tentando inserir ‘características’ ou demandas locais em sua configuração plástica visando maior

aceitação por parte do consumidor-usuário (MORAES, 2006). Por longo período, os poucos artefatos concebidos com as especificidades locais – de clima, geográfica, espaciais, culturais, sociais, estéticas – foram tidos como produtos de segunda categoria; visto como atrasado, deficiente e ‘indefinido’, especialmente nos produtos voltados para o mercado popular.

Esse movimento descompassado entre a cultura material (industrializada, homogeneizante e globalizante) e os sujeitos que a consomem, justifica-se pela fragmentação e polarização percebida na sociedade pós-moderna que, em oposição à padronização, reagem, consumindo diferenciadamente o que lhe é disponibilizado pela cultura material ou ordem econômica dominante. Nesse sentido, “em contrapartida ao movimento de massificação do mundo, contramovimentos no sentido da particularização, da diferenciação e da individualização em que os indivíduos e grupos sociais buscam imprimir a sua marca própria” (ONO, 2006, p.16), ocorrem continuamente e ‘silenciosamente’ entre os diferentes grupos humanos imprimindo novos usos/práticas, sentidos e valores aos artefatos que absorvem. É um movimento – de produção e consumo – que se desenvolve nas margens do sistema. São subsistemas, que se desenvolvem periféricamente e de modo autônomo.

O efeito indireto da globalização não reside no fato de poder promover, nos países capitalistas periféricos, uma imitação da cultura das grandes potências ou o sincretismo de um conjunto comum de elementos de tradições diferentes, mas sim no fato de provocar descontentamentos resultantes da ameaça que a modernização e a pós-modernização representam contra as tradições culturais (ALCOFORADO, 1997, p.6).

Mantém-se, através desse mercado ‘marginal’, a possibilidade da permanência de identidades culturais, de hábitos e costumes não contemplados pelos artigos uníssonos do mercado global. Os sujeitos que transitam nesse “subsistema econômico” (SANTOS, 2011) são pontuais em suas expectativas nas relações de compra-e-venda, no que diz respeito às especificidades materiais do produto, os espaços onde devem ser ofertados, o uso a que se prestam, os significados a eles atrelados. A fidelidade da rede de consumo destes produtos só se mantém mediante a lealdade e rigor da ‘cadeia’ de produção no atendimento

destes requisitos e expectativas. A essa atividade paralela e dinâmica do “circuito inferior” Milton Santos observa:

O papel do circuito inferior é o de permitir que as classes menos favorecidas tenham acesso, por formas específicas de comercialização, aos produtos fabricados no circuito superior, bem como o de produzir, ele mesmo, os bens de tipo moderno ou tradicional que comercializa através de aparelho próprio (SANTOS, 2011, p. 92).

É preciso considerar que nem sempre (ou nunca) os produtos produzidos pelo circuito superior correspondem aos anseios de posse e uso dos consumidores do circuito inferior: estes produtos são produzidos para os consumidores daquele circuito e, portanto, todos os requisitos – de fabricação, uso, econômicos, estéticos, simbólicos etc. – são trabalhados considerando o perfil do consumidor da esfera/circuito ‘superior’. Nesse panorama, não é incomum ocorrer, após a aquisição/compra de um produto, a adequação ou customização deste – ou “bricolagem” (CERTEAU, 1994) – pelo consumidor às suas expectativas de uso e expressão (Figura 455).

O fato de um indivíduo participar de uma determinada cultura específica não significa necessariamente que tenha a mesma identidade. Segundo Barth, a “fronteira” da identidade cultural é de natureza essencialmente simbólica e social. Tal fronteira se estabelece mediante a vontade de se diferenciar, e por meio da utilização de determinadas características culturais como marcas de uma identidade específica” (ONO, 2006, p. 18)



Figura 45 – Cadeira em Plástico (PVC) revetida com tecido de algodão.

Fonte: Imagem disponível em: <http://minhacasa.abril.com.br/photo/cadeira-estampada>. Acesso em: 06/10/2015.

Outra ocorrência neste cenário é o consumo (apropriação), seguido da reapropriação e posterior ressignificação por um grupo social específico de um artefato que lhe é imposto (determinado); neste caso há uma aceitação do 'objeto', mas, estes são prontamente reinterpretados (traduzidos) conforme os valores e interesses (sociais, estéticos, de uso e outros) do grupo que os consome. Observa-se deste modo que, paralelo à produção niveladora – globalizante e homogênea – apresenta-se uma outra, que se desenvolve à margem daquela, mas, no entanto, encontra seus lugares e espaços sociais, seu mercado e consumidores.

Aqui, destaca-se o território urbano como palco das singularidades de consumo apontadas anteriormente, ao considerar que os aglomerados urbanos apresentam, com maior intensidade, agrupamentos em contraste de comportamento de consumo – por questões distintas, sejam por condições econômicas, culturais, ideológicas – e, que articulam o espaço também conforme essas mesmas condições. Nas cidades centrais a oferta de produtos globalizados mostra-se mais sofisticada, principalmente, pela concentração de empresas que trabalham com plataformas midiáticas potentes para divulgação, valorização e 'absorção' desses produtos. Cabe destacar, conforme esclarece Milton Santos, que “a produção marginal no centro é maior do que na periferia” (FRIEDMAN, 1963, *apud* SANTOS, 2011, p. 77).

A essa noção de periferia, dita “geográfica”, é preciso por uma outra, a de periferia socioeconômica, se levarmos simultaneamente em consideração os lugares tornados marginais ao processo de desenvolvimento e, sobretudo, os homens rejeitados pelo crescimento. Estes homens formam a periferia social dentro do pólo econômico [...] (SANTOS, 2011, p. 82, grifos do autor).

Há de se considerar que os artefatos que um determinado grupo ou cultura ostentam, compõem uma “gramática básica do repertório da imagética” (FORTY, 2007, p. 21) social e cultural na qual os sujeitos, sociais e culturais, se afirmam. Portanto, “um dos aspectos de compreensão mais difícil nesses processos” de adequação dos produtos industrializados às expectativas dos consumidores/usuários “é o papel desempenhado pelas idéias, pelo que as pessoas pensam do mundo em que vivem” (FORTY, 2007, p.15). Ou seja, as imagens mentais - elaboradas socialmente e culturalmente -, que alicerçam toda a compreensão e representação de mundo dos indivíduos, são substanciais ao

desenvolvimento de produtos dialógicos e significativos ao universo material dos sujeitos, e, são determinantes à interação consciente destes sujeitos com os objetos, artefatos culturais por excelência, pois explicitam o modo como os indivíduos traduzem essas referências em identidade e cultura. Entretanto, no caso dos produtos globalizados, unívocos e ostensivos do mercado global, esses aspectos nem sempre são considerados.

É importante perceber que este modelo de globalização em curso traz, de forma acentuada, para dentro da Cultura do Design, elementos, códigos e conceitos de sentidos múltiplos, plurais, híbridos e sincréticos, mas, ao mesmo tempo, tende a valorizar o lado “sólido” (a essência) da cultura local [...] o design nesse contexto passa a ser entendido como metáfora de um conjunto de significados (conceitos) e de significância (valor), [...]. Existe ainda a questão da estética, que passa do âmbito subjetivo para seguir a ética e o modelo comportamental de determinados grupos sociais. (MORAES, 2006, p.192)

No contexto da sociedade industrial e do processo de globalização em andamento, o hiato – causado especialmente pela homogeneização da produção industrial – existente entre o projeto, a produção e o consumidor/usuário enfraquece o processo de qualificação do produto visando atendimento das expectativas dos sujeitos; asfixia o espaço de identificação e interação entre os sujeitos e os objetos, e conseqüentemente promove uma relação de indiferença no processo de consumo e uso de bens materiais, enquanto momento ativo de fortalecimento identitário e cultural, com repercussões, inclusive, nos conteúdos relativos à sustentabilidade e meio-ambiente: considerando que os produtos produzidos nesse ‘padrão’ (seriado/homogêneo) pouco envolvem o consumidor-usuário, principalmente no que tange ao processo de concepção, contribuindo para o descarte, ainda mais, autômato e inconsciente.

Todavia, é uma equação existente na qual os diversos elementos e sujeitos envolvidos buscam equilibrar-se em um ambiente pouco favorável, pois os interesses múltiplos e polarizados tendem a rivalizar, tendo por consequência, ou a imposição formal e cultural do produto – nem sempre síntese de identidade – ou então a rejeição ou adequação do mesmo aos anseios do grupo social que dele se apropria.

4.5 Design Marginal

A busca por diferenciação em uma cultura homogeneizada, imposta, pode se manifestar de diversas maneiras: através da ‘customização’ dos produtos absorvidos, ou ainda, subvertendo o uso ou a função primária determinada ao produto padronizado, empregando-o de maneira diferenciada ao que foi fixado, se contrapondo ao consumo passivo, estabelecendo outros significados aos artefatos; ou simplesmente, promovendo novas redes de comércio/consumo, contestando, desta maneira, a ordem econômica dominante; ou ainda, utilizando-se daquilo que o sistema dispõe e ‘oferece’ para produzir artefatos de fato autorreferentes.

Tal autorreferência somente se efetiva pela diferenciação do sistema periférico em relação ao sistema dominante (central), que busca impor o modelo homogêneo de consumo, pensamento e valores aos indivíduos e sociedades, cada vez mais fragmentados, descentrados e deslocados de suas referências identitárias e culturais, em virtude do avanço e do aprofundamento do processo de globalização. Sendo a homogeneização uma condição do processo de globalização capitalista, os indivíduos se veem constrangidos a um consumo padronizado que, embora diversificado, não contempla as identidades (culturais particulares) locais como elemento desejável para expansão e integração do mercado mundial. Assim, a parcela periférica ou marginal da sociedade – organismo heterogêneo – reage, expondo, através de sua “criatividade multiforme e disseminada” (ONO, 2006), suas artimanhas de enfrentamento a uma cultura com a qual não se identifica, e age na periferia, à margem do sistema hegemônico, enquanto organismo (sistema) paralelo e distinto, ou atua, de modo autossuficiente, dentro do ambiente no qual se encontra inserido. E como já observou Baudrillard (2002, p. 149): “ por bem ou por mal, a liberdade que temos de escolher nos constrange a entrar em um sistema cultural”.

O sistema deve constantemente estar afirmando-se como um sistema diferente, para não ser confundido com o ambiente. A diferença entre sistema e ambiente é uma condição lógica para a autorreferência, porque não se poderia falar em um “si mesmo” se não existisse nada mais além deste “si mesmo” (LUHMAN, 1997, *apud* KUNZLER, 2004, p.129, grifo do autor).

A fronteira (entre o centro e a periferia) baliza as “trocas” possíveis entre os sistemas e o ambiente, e determina a preservação do que está contido em cada sistema particular em relação ao ambiente no qual estão inseridos. No espaço entre

fronteiras se processam os intercâmbios, filtragem e traduções entre o interior e o exterior (entre sistemas). A comunicação no interior do sistema opera com uma quantidade limitada de informações ou elementos exógenos (Figura 46). Estes elementos somente serão apreendidos se fizerem sentido para o sistema. É o sentido que demarca o que será ‘trocado’ através da fronteira e processado no interior do sistema. Esse interior é um território de redução (síntese) de complexidade (LUHMANN, 1997).

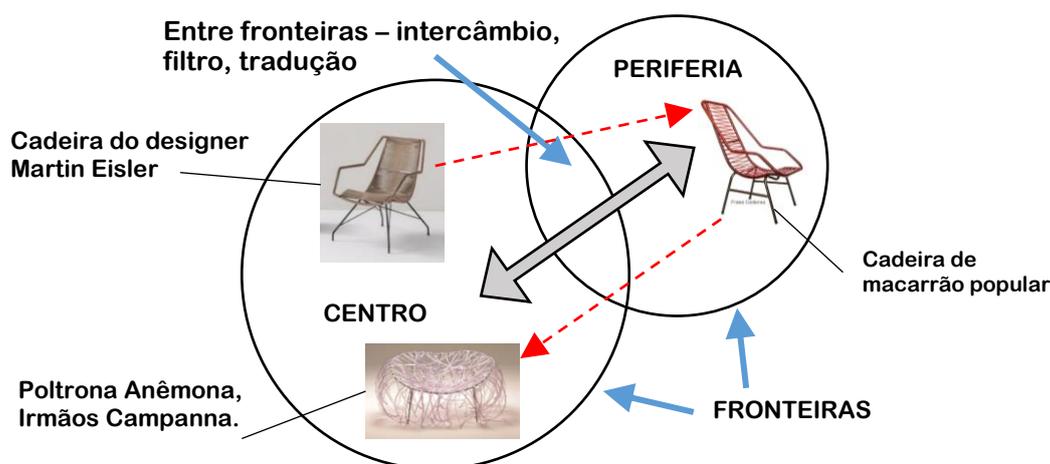


Figura 46 - Ilustração simplificada das trocas entre sistemas. Tradução.
Fonte: autora.

Aqui trazemos, para o contexto do objeto em estudo, essas teorias para entender os diversos elementos – os sujeitos, os espaços, as informações, as relações, as barreiras – que compõem o universo que observamos e, que estão envolvidos no intrincado jogo entre o interior-exterior, o local-global, particular-genérico ou sistema-ambiente, que atravessam os debates sobre cultura, identidade presentes no ambiente do artefato em questão.

Observamos que o uso da cadeira de macarrão se insere em um espaço específico das cidades, articulando-se nas franjas urbanas, na periferia e à revelia do espetáculo que é a economia formal, que mesmo nos pequenos centros urbanos se torna cada dia mais globalizado e globalizante. Nestes lugares (nas bordas) refugiam-se aqueles que nem sempre conseguem, ou não estão interessados em acompanhar o ritmo frenético de modo de vida imposto aos centros produtores-consumidores capitais, onde tudo é monitorado, observado, programado. É, exatamente, nestes centros que o processo de homogeneização de ‘modo de vida’

(consumo) se fortalece através da oferta cada vez mais padronizada de produtos e serviços que segue um circuito em rede que não pode falhar, sob pena de colapsar todo o sistema, sempre visando incrementar o desempenho do circuito superior.

No entanto, os desvios a essa corrente controladora ocorrem, principalmente, no ato de consumo – atividade não passiva – frente a um produto ‘imposto’, com o qual o consumidor nem sempre se identifica: o consumidor não é consultado e não participa, na maioria dos casos, em momento algum, do processo de concepção destes produtos, especialmente o consumidor ‘marginal’. Os produtos disponibilizados, nestes casos, fogem da esfera de sentido deste consumidor e escapam esteticamente e materialmente, da ambiência na qual estão inseridos. Nesse jogo, Michel de Certeau esclarece que:

A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. (CERTEAU, 2014, p. 43)

Portanto, como descrito anteriormente são produtos que, ou não serão consumidos por esse consumidor periférico, por ausência de forma-conteúdo significativa para estes, ou serão ressignificados após aquisição, uma vez que o repertório (formal-simbólico) interno disponível não ‘digere’ integralmente a complexidade posta pelo mundo (produto) globalizado, e, muito menos esta tendência globalizante consegue contemplar (representar) toda a diversidade complexa dos agrupamentos socioculturais humanos. Embora se observe dentro do espectro de produção globalizante uma “fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”” (HALL, 2006, p. 77), esse interesse denota simplesmente uma estratégia de criação de nichos de mercado, sem denotar valorização genuína destas categorias.

Certeau (1994, p. 52) caracteriza essa ação (o desvio) como uma reapropriação do sistema produzido, onde os consumidores utilizam técnicas de reemprego para (re)criar suas práticas cotidianas, seus valores e ressignificar os objetos (signos), manipulando-os e realocando-os em seu “contorno sociocultural” (CANCLINI, 2008, p. 200). Não há aqui, o interesse, por parte do dominado, de

impor-se frente a essa produção racionalizada, mas ‘sobreviver’ e qualificar-se em meio ao barulho e indiferença dessa produção e expor a pluralidade desconsiderada e o desconforto (objetivo e subjetivo) causado por esta indiferença. É uma forma de metaforizar a ordem dominante, fazendo-a funcionar em outro status, modificando-a sem deixá-la, empregando-a de outra maneira à revelia do que foi determinado. Essa produção, a qual não é dada voz, “é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos” (CERTEAU,1994).

Nessa equação observa-se outra circunstância: os artefatos adaptados, metaforizados, reapropriados, engendrados, redesenhados, muito embora se consolidem enquanto “veículos de interação e troca social” suprimem “outras qualidades inerentes ao produto” (FORTY, 2007). Nesta condição,

O produto apropriado carrega consigo mesmo o sentido de *design póvero* ou de um produto que apresenta, como resultado final, características de segunda ordem, quando confrontado com artefatos industriais que apresentam melhores qualidades tecnológicas. [...] Esses produtos se estabelecem como não sendo nem artesanato nem cultura popular, muito distantes ainda dos valores simbólicos que nos comunicam um sentido de modernidade e de desenvolvimento tecnológico. Por fim, eles também não são reconhecidos como produtos industriais. (MORAES, 2006, p. 123).

No caso particular da cadeira de macarrão, objeto marginal ao circuito de produção formal de artefatos industriais, pode-se assinalar esta peculiaridade característica das adaptações e improvisos das formas (das coisas) para que atendam a determinadas particularidades, usos e costumes locais não determinados pelo sistema ‘superior’ de produção. Ela, a cadeira, em si é uma transgressão, uma apropriação, adaptação, uma simbiose entre percepções, necessidades e oportunidades não detectadas pela produção industrial global, e que se mantém apesar dos avanços da homogeneização cultural – indiferença às peculiaridades locais – imposta através dos produtos disponibilizados para consumo no ‘circuito inferior’. Seu modo de produção, comércio e consumo/uso é um ‘desvio’ do estabelecido pela ordem econômica prevalente, que busca cercar todas as frentes do mercado de consumo. Aqui, se percebe que:

[...] diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada como “consumo”, que tem como característica suas astúcias, [...] suas "piratarías", sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios (onde teria seu lugar?), mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos. (CERTEAU,1994, p.94)

Essa dicotomia entre a oferta imposta e indiferente do mercado global e a expectativa ou demanda (estética, social, ética, ecológica etc.) por parte do consumidor/usuário em ver sentido e significado no que é ofertado se distende, nos casos onde essa expectativa não é acolhida, para a autoprodução ou ainda, para customização dos produtos dados, nos quais não se cristalizam as representações culturais e sociais dos sujeitos e sistemas à margem do sistema de produção global. Certamente é nessa brecha de identificação entre sujeito-objeto que se estabelece o outro sistema, aqui chamado de marginal. É na ausência de diálogo entre o sujeito ‘periférico’ e o objeto unívoco disponibilizado pelo circuito superior (central) que se alimenta a produção do circuito inferior (marginal). Observa-se que, embora haja a oferta de produtos massificados com preço acessível e valores reconhecidos, ocorre um outro ‘consumo’ (mercado) no qual não é o preço – mais barato – que determina a troca, mas, as relações de identidade, as pontes semânticas, o selo da memória e afeto que orbitam em torno do produto ofertado, que efetivamente demarcam a escolha e preferências de consumo.

5 A CADEIRA DE MACARRÃO E SUAS FUNÇÕES

Neste capítulo aborda-se a cadeira de macarrão sob a perspectiva das funções a ela atribuídas. Busca-se elucidar quais funções determinam os diversos usos do artefato em sua materialidade, por entender que tal esclarecimento deva complementar a leitura semiótica do objeto. Löbach (2001, p. 54) afirma que “mediante o emprego do conceito de função se faz mais compreensível o mundo dos objetos”, neste sentido, especular sobre as funções da cadeira de macarrão constitui-se como percurso plausível para ampliar a compreensão acerca da construção dos seus significados.

5.1 Sobre as funções

A cadeira de macarrão é um artefato cuja função declarada consiste em proporcionar o sentar. Afinal, é uma cadeira. Entretanto, sua materialidade transborda essa função objetiva e inclui outras funções para além do sentar, nem sempre perceptíveis aos sujeitos envolvidos em sua fabricação, comércio e uso; funções capazes de despertar e elaborar ‘imagens mentais’ que convertem o ‘possuir’ ou ‘usar’ a cadeira em um ato para além das relações comerciais práticas de consumo que incorporam tão somente a supressão de necessidades através do binômio oferta e consumo. Martine Joly (2012, p. 19) explica a imagem mental como “a impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de *vê-lo* quase como se estivéssemos lá. *Vê-se*”. É uma impressão completamente subjetiva, e de dependência empírica.

Joly distingue a imagem mental do esquema mental. O esquema mental “reúne os traços visuais suficientes e necessários para reconhecer um desenho, uma forma visual qualquer” e, caracteriza-se como “um modelo perceptivo de objeto, de uma estrutura formal que interiorizamos e associamos a um objeto, que pode ser evocado por alguns traços visuais mínimos”. Nesse aspecto, Maurice Halbwachs (2006) observa que,

Reconhecer por imagens [...] é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos. [...] É o que Bergson chama de reconhecimento em imagem, ou sensação do *dejà vu*. (HALBWACHS, 2006, p. 55)

Ou seja, um objeto em sua materialidade plástica tem o ‘poder’ de nos reportar, conforme nossa vivência sociocultural, a outros objetos, ou entes materiais ou representações mentais, distintos em forma e conteúdo, mas que mantêm entre si ‘contiguidades’, no tempo e espaço, percebidas ou sentidas através das analogias que se detectam na experiência sensorial com os entes materiais. Bernd Löbach (2001) explica essa faculdade humana do percebimento do entorno, e como nesse ato se estabelecem significados para a construção do meio, a partir da relação dialógica entre o sujeito (subjetivo, sensível) e o entorno (estimulante, significativo), destacando os elementos intervenientes que podem agir durante o processo:

Percepção é um processo pelo qual uma aparência estética se transforma em significado. É um processo subjetivo que, às vezes, é influenciado pela imagem atual da percepção, mas também pela memória de cada pessoa, como experiências anteriores, conceitos de valor e normas socioculturais”. (LÖBACH, 2001, p. 171)

Ao que Rafael Cardoso acrescenta:

Mesmo estando presa a um ponto determinado do tempo-espaço, em termos perceptivos, nossa organização mental permite que tenhamos consciência de outras experiências do que aquela que está presente e imediata. [...] A bagagem que possuímos de vivências, obtidas diretamente ou por empréstimo, colore nossa percepção e define o modo como processamos qualquer experiência atual. (CARDOSO, 2013, p. 73)

E, é nesse contexto de existência que se situa a cadeira de macarrão, enquanto artefato ‘transfuncional’. Isto é, enquanto cadeira, além da função objetiva do sentar, apresenta outras funções relacionadas à esfera sociocultural que expandem sua posse, uso e percepção. Nestes termos, concordamos com Rafael Cardoso que sentencia: “não existe função; existem funções”, e, mais adiante acrescenta: “quando se fala genericamente na “função” de um artefato, gera-se uma confusão nefasta entre o que se pode fazer com ele – ou seja, seus usos – e o que ele pode significar” (CARDOSO, 2013, p. 102). A decodificação das informações ‘extrafunção’ presentes no artefato se processa na relação sensorial e racional através do reconhecimento dos códigos (sensórios/linguísticos) construídos social e culturalmente.

Em 1976, Bernd Löbach também evidenciou a coexistência de funções interagentes e inerentes à materialidade dos objetos, e pontuou a primazia de três funções a todo produto industrial (contudo, interagindo em qualquer artefato) determinadas em primeira instância no projeto ou configuração do produto, e em um segundo momento, nas relações estabelecidas entre o objeto-usuário contextualizadas no processo de percepção e uso dos objetos. Na proposição de Löbach, as três funções mais importantes dos produtos são categorizadas em função prática, função estética e função simbólica. Para o autor, entende-se por funções práticas aquelas denotadas nas “relações entre um produto e seus usuários que se situam no nível orgânico-corporal, isto é, fisiológicas” (LÖBACH, 2001, p. 58), que se sobressaem no uso, durante a interação física direta do produto com o usuário, vinculada principalmente a questões de operacionalidade, informacionais e de eficácia.

A função estética decorre na “relação entre um produto e um usuário no nível dos processos sensoriais. A função estética dos produtos é o aspecto psicológico da percepção sensorial durante o uso” (LÖBACH, 2001, p. 59). É durante a fruição dos aspectos sensíveis dos artefatos (forma, tamanho, cor, texturas, cheiros, sons, brilho etc.) que se dá a apreensão sensorial destes, isto é, o ‘gostar’ ou ‘desgostar’. Na edição do ano de 2006 Löbach

A função estética é subordinada a diversos aspectos socioculturais no que diz respeito, principalmente ao repertório de conhecimento do usuário, de sua vivência e de sua experimentação estética. É naturalmente agregada à função simbólica e às dimensões semióticas [...] (GOMES FILHO, 2006, p. 43)

Por fim, a função simbólica dos produtos “é determinada por todos os aspectos espirituais, psíquicos e sociais do uso” (LÖBACH, 2001, p. 64).

A função simbólica é uma das mais complexas. Por um lado, por que se liga coma espiritualidade do Homem quando este se excita com a percepção de um objeto estabelecendo relações com componentes de experiências e sensações anteriores. Por outro lado, a função simbólica tem relação e também é determinada por todos os aspectos espirituais e psíquicos de uso do objeto. Envolve fatores sociais, culturais, políticos e econômicos e, também, associa-se a valores pessoais, sentimentais e emotivos (LÖBACH, 1981, p. 66)

Ou seja, a função simbólica relaciona-se às associações estabelecidas a partir da materialidade e aparência dos objetos, respaldado nos referenciais ambientais e socioculturais internalizados (experiências) pelo usuário. Bernad Löbach (2001) também categoriza os objetos em quatro estágios, quanto a satisfação de necessidades humanas: objetos naturais, natureza modificada, objetos de uso e objetos artísticos. A cadeira em análise insere-se na categoria objetos de uso. Para o autor, objetos de uso são definidos como “idéias materializadas com a finalidade de eliminar tensões provocadas por necessidades” (LÖBACH, 2001, p. 36). Contudo, o uso de qualquer objeto é determinado exclusivamente pelo sujeito usuário, é uma ação subjetiva, e, é este sujeito que postula os usos diretos ou indiretos que caberão aos objetos em sua posse. Nesse sentido, Cardoso (2013) esclarece que,

“Uso” é uma palavra que abrange as noções interligadas de operacionalidade, funcionamento e aproveitamento. Nesse sentido, aproxima-se da palavra “função”, comumente empregada para descrever o papel a ser desempenhado por um artefato nas relações sociais. Contudo a palavra uso é mais adequada, porque não pressupõe que um artefato qualquer tenha uma única vocação. (CARDOSO, 2013, p. 63).

Nesta compreensão, portanto, existe uma distinção capital estabelecida entre a atribuição objetiva, prevista e justificadora da produção e existência de um dado artefato e os ‘desvios’ funcionais – quase sempre não previstos – praticados por aqueles que o acessam através do uso. Essa distensão funcional implica na ampliação dos sentidos e significados que fundamentam – racional ou emocionalmente – o consumo e uso de determinados objetos. Ou seja, a permanência de um determinado artefato em um meio social expõe os “valores de uso” (LÖBACH, 2001) a ele e atribuídos, portanto inerentes.

Como afirmado anteriormente, a cadeira de macarrão, para além de suprir a necessidade do sentar, incorpora outros usos, outras funções, relacionadas ao possuir e ao próprio ato de usar a cadeira em situações específicas – ao expô-la nas calçadas, por exemplo. Possuir ou usar a cadeira de macarrão agrega distintas significações, e, por continuidade, contribui para a produção de outros sentidos, que justificam a permanência de todo o ciclo de produção e comércio da cadeira enquanto objeto de uso. Estas funções, nem sempre perceptíveis a análise

superficial, se sobressaem quando nos deparamos com a presença e persistência da cadeira na paisagem urbana e nos interiores domésticos de São Luís, e em outras cidades maranhenses, pois nos faz questionar o porquê da escolha desta cadeira e não outra, às vezes mais barata e disponível no comércio local.

Aqui, ao elaborar este questionamento, nos reportamos à esfera dos significados que a cadeira comporta para os usuários. “Significado, em última instância, reside unicamente na percepção dos usuários [...]. Sem um sujeito capaz de atribuir significado, o objeto não quer dizer nada; ele apenas é.” (CARDOSO, 2013, p.62). Os significados apreendidos se estabelecem *a posteriori* a vivência e experiências do sujeito com os objetos, que então passa a transcender a função objetiva destes e atribuir-lhe outros sentidos, inteligíveis no repertório das relações socioculturais e na memória. Halbwachs destaca no pensamento de Augusto Comte o papel determinante da relação homem-objeto, observando que: “o equilíbrio mental resulta em boa parte e antes de mais nada, do fato de que os objetos materiais com os quais estamos em contato diário não mudam ou mudam pouco e nos oferecem uma imagem de permanência e estabilidade” (HALBWACHS, 2006, p. 157). Estados necessários para construção de identidade.

De fato, as formas dos objetos que nos rodeiam têm este significado. Não estávamos errados ao dizer que eles estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos. (HALBWACHS, 2006, p. 158)

Para Heskett (2008, p. 37) o significado “explica como as formas podem assumir sentido próprio de acordo com a maneira como são usadas, ou os papéis e valores a elas atribuídos, não raro se tornando símbolos ou ícones consistentes dos costumes e hábitos”. Portanto, são os significados tangentes à materialidade da cadeira, e, as ‘percepções’ que se estabelecem na posse e uso desta, que lhe imprimem outras funções e outros valores.

5.2 Outros Usos, funções e significados

A partir destas considerações, e, percebendo o uso da cadeira de macarrão para além da função objetiva do sentar, pode-se afirmar que a cadeira

apresenta outras 'serventias' e funcione - enquanto artefato material portador de significados e informações - também como objeto de memória, como objeto de identidade, objeto de afeto, objeto de pertencimento, objeto de percepção estética, símbolo, objeto meio de produção de trabalho e renda.

Como objeto de memória é utilizada com a função de evocar lugares, tempos, espaços, situações e pessoas não presentes, através do contato sensível - visual e tátil - e do uso. As pessoas ao se reportarem a cadeira, lembram-se de suas infâncias, da casa da mãe ou da avó, evocam o costume de sentar nas calçadas, das conversas, do momento. Por isso também funciona como objeto de afeto: comprar e usar a cadeira de macarrão é manter 'presente' estas lembranças, compra-la significa manter consigo as pessoas, as lembranças, mantê-las por perto.

A cadeira de macarrão funciona também como objeto de identidade ao estabelecer vínculos entre pessoas ao remeter-lhes e uni-las a grupos específicos de locais específicos com costumes e hábitos característicos, então possuí-la e usá-la simboliza assumir e demarcar essa identidade. Halbwachs espreita essas relações entre 'o eu e o objeto' circunscritas no espaço, tentando minuciar a natureza dos 'laços que nos ligam a um número enorme de sociedades sensíveis e invisíveis' (a sociedade 'muda' dos objetos), na construção de espaços (lugares) personalizados, enquanto reflexos culturais, acessados pela memória coletiva.

Não é uma simples harmonia e correspondência física entre a aparência dos lugares e as pessoas. Cada objeto reencontrado, e o lugar que ele encontra no conjunto, nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas e, quando analisamos esse conjunto e lançamos nossa atenção a cada uma dessas partes, é como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as contribuições de certa quantidade de grupos. (HALBWACHS, 2006, p.158)

A cadeira de macarrão funciona como objeto de percepção estética, ou seja, seus atributos plásticos-formais remetem a outros artefatos com os quais mantem, em algum nível, relações sensíveis – como o balançar das redes de dormir da cultura indígena e do interior brasileiro –, de natureza puramente subjetiva, sentida nas conexões estabelecidas com o meio, no campo da percepção sensorial, que põe o usuário em um estado de consciência individual, chamada por Charles Blondel (*apud* Halbwachs, 2006, p. 42) de *intuição sensível*, que permite ao usuário

distinguir o que de fato é experiência individual daquilo que é resultante do pensamento social (coletivo), visando, sobretudo, advertir sobre a influência e possibilidade de indução do pensamento social sobre as percepções individuais, que poderia questionar a validade da percepção estética.

A cadeira também cumpre uma função psicológica de afirmação do pertencimento, isto é, para os sujeitos que orbitam em torno do seu sistema de produção, distribuição, venda e compra, ela funciona como um dispositivo que sinaliza o pertencer a um coletivo ‘específico’ – nordeste, Interior, periferia, popular – que tem o hábito de empregá-la em determinadas situações ou contextos (por exemplo: ao utilizá-la na calçada para socialização e observação da paisagem urbana); o usuário afirma seu pertencer e concordância com os valores, as crenças e aspirações do coletivo no qual se insere ou quer pertencer, e, por isso também, podemos inferir seu funcionamento como objeto simbólico do coletivo. “Um símbolo é um sinal, um signo que existe para algo” (LÖBACH, 2001, p. 64). Ter a cadeira é fazer parte de um grupo, é ainda sinalizar uma origem, um costume, uma ‘tradição’ (meus avós e pais tinham, terei também), um lugar, um fazer comum reconhecido pela manutenção do hábito do sentar à porta com a cadeira, ou ainda na permanência de sua produção e comércio. Sinaliza uma resistência, pelo uso desta cadeira e não outra. Um sinal de negação a outros modelos e tipos que não dialogam com um sistema sociocultural particular.

Há ainda a função socioeconômica que a cadeira desempenha ao servir como produto com valor de troca monetário, gerando trabalho, emprego e renda. O círculo de produção e comércio da cadeira de macarrão é responsável pela geração de diferentes postos de trabalho, que se articulam desde a produção, a distribuição e o comércio do produto. O comércio é marcadamente ambulante, contudo, algumas lojas de venda de móveis locais – que não fazem parte de redes lojistas, nem de franquias – expõem a cadeira para venda, contudo não é frequente. Alguns vendedores ambulantes são autônomos, compram diretamente das ‘fábricas’ ou distribuidoras e revendem as cadeiras; outros são contratados das distribuidoras e realizam o mesmo trabalho ambulante de venda; geralmente, escolhem os bairros periféricos para a oferta do produto (Figura 47). Há ainda os chamados crediaristas distribuidores que compram em quantidade (atacado) das fábricas para revenda aos vendedores ambulantes ou lojas, ou mesmo praticando a venda direta. A venda para

o consumidor final é realizada pelo sistema de crediário informal, utilizando fichas de crediário para registro e cobrança, conforme Figura 48.



Figura 47: Venda ambulante da cadeira de macarrão.
Fonte: Arquivo da autora. Registro das imagens em: Jan- Mar/ 2016

Obs. no dia AVISTA

CREDIÁRIO ASSIS
Fones: (98) 8848-0602 / 9603-9617

Sr.(a): _____
Rua: 8920-7071 N.º: _____
Bairro: _____ Est.: _____
Cidade: _____ Est.: _____
Local de Trabalho: _____

Objeto: CADEIRAS
44 Pagamento R\$: 50 R\$: 209
14 de 11 de 2014

DATA	IMPORTANCIA	RESTO
5/12/14	160	

Ass. do Cliente: _____
Ass. do Vendedor: Fabiana 89204-36
Não Aceitamos Devolução CSF - Cadeiras

Figura 48: Ficha de Crediário
Fonte: arquivo da autora.
Registro das imagens em: Jan- Mar/ 2016

As funções observadas transcendem, como apontado, a mera relação comercial de compra e venda ou demanda e oferta, e, se estabelecem no campo dos 'valores agregados' ao produto em análise, ora postulados pelos fabricantes, ora pelos vendedores, ora pelos consumidores e usuários. Cardoso (2013, p. 104) entende o "valor agregado" àquela parte ambígua do termo 'função' que não está relacionada aos aspectos meramente pragmáticos de uso, operação e funcionamento dos produtos, mas aquele conteúdo não explícito (emocional, psicológico, simbólico, afetivo), de caráter conotativo que se manifesta na intersubjetividade¹⁵ dialógica entre objeto e sujeito. São valores não mensuráveis cartesianamente, e, na maioria das vezes, subjetivos, mas que atravessam todas as relações que orbitam em torno da cadeira, e que interagem concretamente para sua manutenção e permanência no cotidiano daqueles que veem em sua materialidade significados e sentidos inteligíveis para o sistema do qual fazem parte.

Cardoso trata desses conteúdos funcionais não explícitos no campo da aparência dos artefatos e suas significações, e indica essa relação como premissa

¹⁵ A intersubjetividade é uma condição da vida social que permite a partilha de sentidos, experiências e conhecimentos "entre sujeitos". É a relação entre sujeito e sujeito e/ou sujeito e objeto. A inter-relação segundo Martin Buber, envolve o diálogo, o encontro e a responsabilidade, entre dois sujeitos e/ou a relação que existe entre o sujeito e o objeto. (In: BUBER, Martin. On intersubjectivity and cultural creativity. USA, University of Chicago Press, Ltd 1992 [consult. 2016-04-09]. Disponível na Internet: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Intersubjetividade>). No filme Náufrago, com direção de Robert Zemeckis, a relação do ator Tom Hanks com a bola de basquete é um exemplo de intersubjetividade, nele o ator personifica a bola.

para compreensão de valor dos objetos, destacando a operação destes como signos, portanto, portadores de informações. Para o autor, “todo artefato material possui também uma dimensão imaterial, de informação” e, “sendo as aparências dos objetos carregadas de significados, isso quer dizer que todo artefato material é também comunicação, informação, signo” (CARDOSO, 2013, p.111). No mesmo raciocínio Burdek (1994) postula que,

Todo objeto é signo ou portador de significado em suas distintas funções. Os objetos carregam consigo informações, refletem determinados usos, são signos de uma determinada posição social e de um nível cultural determinado. A dimensão semiótica abarca desde as indicações ligadas às funções até o símbolo independente que, por sua vez, pode conter os mais diversos significados semióticos e de conteúdo. (BÜRDEK, 1994)

Ao tratar sobre estes níveis informacionais dos objetos reportamo-nos às suas dimensões semióticas, ou seja, buscar compreender os objetos enquanto signos, empreendendo uma abordagem analítica sob a perspectiva dos significados (sentidos, interpretações) da ordem denotativa, conotativa e simbólica dos objetos/signos.

É possível assinalar uma correspondência entre as funções dos objetos elencadas por Löbach, e, as dimensões semióticas (sintática, semântica e pragmática) especificadas através do esquema tricotômico dos signos (Figura 49), proposto pelo filósofo americano Charles William Morris (1901-1979) na obra *Foundations of the Theory of Signs*¹⁶. A tricotomia proposta por Morris estabelece o escopo de análise dos signos em três dimensões, que passam então a ser apreendidos e concebidos por meio destas ‘instâncias’, assim relacionadas:

Com Morris, cabe falar ainda da “dimensão de signo”, onde o termo “dimensão” significa o mesmo que grau de liberdade do uso. Neste sentido, cumpre distinguir entre dimensão sintática (signos em relação a signos), semântica (signos em relação a objetos) e pragmática (signos em relação ao usuário). (BENSE, 1971, p. 56)

¹⁶ MORRIS, Charles W. Fundamentos da Teoria dos Signos. São Paulo: Eldorado/USP: 1976..

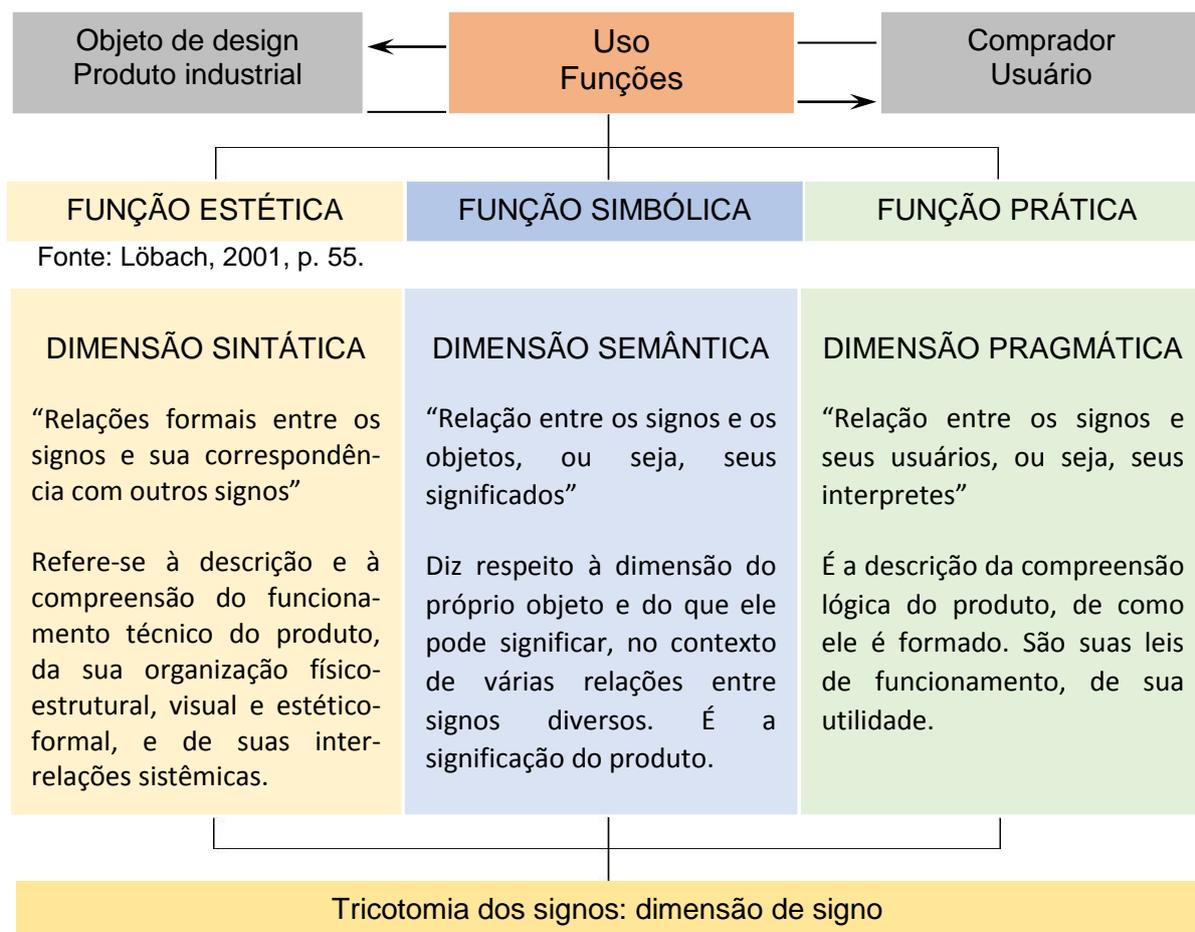


Figura 49 - Dimensões semióticas (Morris) e sua correspondência com o esquema de classificação das funções dos produtos (Löbach).
Fonte: Gomes Flo. 2006.

Essas dimensões relacionadas aos signos atravessam o escopo da Teoria Semiótica, que se referem aos conceitos formulados por Charles Sanders Peirce¹⁷. Conceitos abordados a seguir.

¹⁷ Charles Santiago Sanders Peirce (1839- 1914), cientista, lógico, matemático e filósofo norte-americano, fundador do pragmatismo, é considerado o pai da semiótica. Contribuiu para a introdução da teoria dos signos na filosofia e nas ciências humanas. (QUARANTE, 1992, *apud* GOMES FILHO, 2006)

6 ANÁLISE SEMIÓTICA DA CADEIRA DE MACARRAO

6.1 Recapitulando a Teoria Semiótica ou dos signos de Peirce - fundamentos

A palavra Semiótica é o termo canônico que designa a filosofia das linguagens, e deriva do termo grego “*semeion*” que quer dizer “signo”. O conceito de signo designa “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade” (JOLY, 2012, p. 33). Lucia Santaella (2005) esclarece que a semiótica é uma das disciplinas que fazem parte da ampla arquitetura filosófica de Peirce,

Essa arquitetura está alicerçada na fenomenologia, uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro, uma formação de nuvens no céu, o ruído da chuva, uma imagem em uma revista etc., ou algo mais complexo como um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido etc., enfim tudo que se apresenta à mente. (SANTAELLA, 2005, p. 2)

Portanto, a fenomenologia, fornece as bases à tríade das ciências normativas – estética, ética e lógica ou semiótica. Disciplinas abstratas e gerais, que não se confundem com ciências práticas; chamadas normativas porque têm por função estudar ideais, valores e normas, que reverberam nos sentimentos, condutas e pensamentos humanos; tratam das leis da relação dos fenômenos com os fins, assim a estética ocupa-se dos fenômenos cujos fins inclui qualidades do sentir, a ética inclui os fenômenos cujos fins apreendem a ação, e por fim, a lógica cujos fenômenos tem por fim a representação. Santaella (2005) observa que na teoria semiótica peirceana “a lógica, também chamada de semiótica, trata não apenas das leis do pensamento e das condições da verdade, mas, para tratar das leis do pensamento e da sua evolução, deve debruçar-se, antes, sobre as condições gerais do signo”. Deve ainda ocupar-se em entender como pode se dar a transmissão de significado de uma mente para outra e de um estado mental para outro. Assim, considerando a diversidade do espectro investigativo da semiótica, ela apresenta três ramos (SANTAELLA, 2005, p.3):

- a gramática especulativa – que incorpora o estudo de todos os tipos de signos e formas de pensamentos que eles possibilitam;

- a lógica crítica – estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através de signos (abdução, indução, dedução) considerando as diversas espécies de signos; e
- a metodêutica – que tem por função analisar os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem, a partir da validade e força de cada argumento.

A gramática especulativa está na base da lógica crítica, que está na base da metodêutica; e, tem por papel o estudo das propriedades formais dos signos. É o ramo de caráter fundamental e universal, que dispõe os fundamentos que permitirão à lógica e à retórica atingir pleno desenvolvimento. Isto é, enquanto ramo generativo, disponibiliza as ferramentas que corporificam a Teoria Geral dos Signos – propriedades, comportamentos, modos de significação, denotação e interpretação de informação –, contendo os elementos que permitem “descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais [...]” (SANTAELLA, 2005, p.4). Enquanto teoria, a gramática especulativa trabalha com conceitos abstratos que determinam as condições gerais para que, desde que apresentadas as condições, esses processos possam ser considerados signos.

O signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura um museu, uma pessoa uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. (SANTAELLA, 2005, p. 8)

Martine Joly (2012) esclarece que “tudo pode ser signo, é possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito música, ruído), senti-lo (vários odores, perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo”. O signo pode corporificar os as emoções, as reações e os pensamentos. Santaella (2005) acrescenta que qualquer dado que se apresente à mente tem expressão de um signo, incluindo as percepções que derivam deles, enquanto signos, e a mistura entre eles.

Para Peirce um signo é “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade”. [...] Um signo mantém uma relação solidária entre pelo menos três pólos (e não

apenas dois como em Saussure¹⁸): a face perceptível do signo, “representamen”, ou significante; o que ele representa, “objeto” ou referente; e o que significa, “interpretante” ou significado. (JOLY, 2012, p.33)

Essa triangulação entre o significante, o referente e o interpretante¹⁹, representa a dinâmica de qualquer signo como processo semiótico, conforme expresso na Figura 50; e, enfatiza o caráter relativo dos signos, ou seja, embora os signos possam ser múltiplos e variados, há uma estrutura comum que vincula o significante ao referente e ao significado, e, como expõe Joly (2012) é nessa relação tripolar que os signos podem significar ‘algo’ além deles mesmos, aqui é claro, se considerando a circunscrição cultural do interpretante, a existência e apreensão do signo e o contexto de seu surgimento.

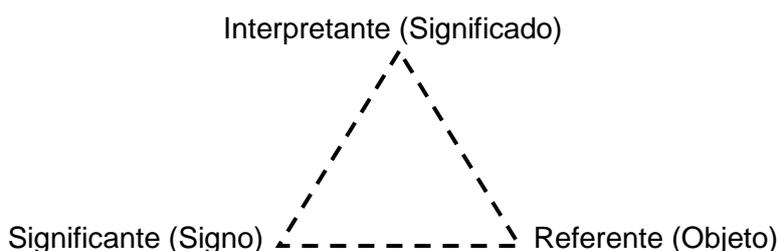


Figura 50 – Representação da relação triádica do signo, conforme Peirce.
Fonte: (JOLY, 2012, p. 33)

Da “relação triádica de signo” pertence a “função triádica de signo”, que determina os três tipos diferentes de funções de signo, conforme Figura 51, ou seja, o ‘papel’ que cada signo desempenha para produção de sentido (BENSE, 1971, p. 54):

- A função de comunicação, correspondente a referência de significante, signo;
- A função de realização, correspondente a referência de objeto;
- A função codificação, correspondente a referência de interpretante.

¹⁸ Ferdinand Saussure (1857-1913), linguista e filósofo suíço, precursor dos estudos dos signos (Joly, 2012, p. 30)

¹⁹ Lucia Santaella (2005) adverte sobre a distinção entre intérprete e interpretante: “ Interpretante não quer dizer intérprete. O interprete tem lugar no processo interpretativo, mas este processo está aquém e vai além do intérprete.



Figura 51 – Funções do signo
Fonte: (BENSE, 1971):

Assim, em Peirce, o signo, devido a essa natureza triádica, pode ser analisado sob três aspectos (SANTAELLA, 2005, p. 5) ou tricotomias:

- 1ª tricotomia: diz respeito ao signo em relação a ele próprio, em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seu poder de significar;
- 2ª tricotomia: refere-se ao signo em relação ao objeto; na sua referência àquilo que indica, se refere ou representa;
- 3ª tricotomia: diz respeito ao signo em relação ao interpretante, nos tipos de 'efeitos' que está apto a produzir nos receptores.

Para cada tricotomia Peirce descreve três signos de acordo com as três categorias cenopitagóricas²⁰- primeiridade, secundidade e terceiridade - (cf. CP 1.351; 2.87, 1902). São categorias universais e irreduzíveis, próprias da experiência fenomenológica, acessadas no processo de compreensão de todo fenômeno que se apresenta à percepção e à mente (SANTAELLA, 2005, p. 7). Conforme Quadro 2:

- Primeiridade – “aparece em tudo que estiver relacionada com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade” (Santaella, 2005, p. 7). Sensação primeira, experiência em si. Ex: ver uma cor, sensorialmente, sem julgamento, definição ou análise.

²⁰ “Buscando expressar conceitos sem precedentes, que se constituem em substratos lógico-formais universais, Peirce batizou-os como categorias cenopitagóricas (cf. CP 1.351; 2.87, 1902), em virtude de suas conexões com os números, resultando na nomenclatura que hoje se utiliza: primeiridade (firstness), secundidade (secondness) e terceiridade (thirdness)” (In: Revista Cognitio-Estudios, revista eletrônica de Filosofia [ISSN 1809-8428] Vol. 8, nº. 2, julho-dezembro, 2011, p. 120-133, autor: JUNGK, Isabel. A relevância da estrutura sgnica das palavras para o pensamento).

TRICOTOMIAS		CATEGORIAS SIGNOS		
1ª TRICOTOMIA	Signo em relação a si	P	Quali	“Para Peirce, entre as infinitas propriedades materiais, substanciais etc., que as coisas têm, há três propriedades formais que lhes dão capacidade para funcionar como signo: suas qualidade, sua existência e seu caráter de lei”. (Santaella, 2005, p. 12)
		S	Sin	
		T	Legi	
2ª TRICOTOMIA	Signo em relação ao objeto	P	Icone	Às três propriedades correspondem três tipos de relação que o signo pode ter com o objeto a que se refere ou denota, respectivamente. (Santaella, 2005, p.14)
		S	Indice	
		T	Símbolo	
3ª TRICOTOMIA	Signo em relação ao interpretante	P	Rema	O interpretante apresenta três níveis: Imediato (potencial do signo), Dinâmico (efeito do signo) e Final (resultado do signo). O rema, o dicente e o argumento correspondem ao interpretante final. (Santaella, 2005, p.26)
		S	Dicente	
		T	Argumento	

P – primeiridade; S – secundidade, T – terceiridade.

Quadro 2 – Tricotomias do signo e suas categorias sígnicas.

Fonte: Adaptado de Peirce (CP 2.243 – 252); Santaella(2012).

- Secundidade – “ação e reação; está ligada às idéias de dependência, determinação, dualidade, conflito, surpresa, dúvida” (Santaella, 2005, p. 7). Insistência da realidade bruta que nos obriga a reconhecê-la. A mente se dá conta da experiência em si, e reage à experiência, mas ainda “sem a mediação da intenção, razão ou lei” (SANTAELLA, 1985), Ex: É uma cor, é vermelha.
- Terceiridade – “diz respeito à generalidade, a continuidade, crescimento, inteligência”. Corresponde a inteligibilidade, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Aprendizagem, síntese intelectual. (SANTAELLA, 2005, p. 7). Ex: Após analisar que se trata de uma cor e de identificar essa cor, a mente passa a avalia-la, reconhecê-la, interpretá-la enquanto objeto da experiência. Cor de sangue; É uma cor que representa a paixão; É uma cor considerada primária no círculo cromático, etc.

Três teorias se compõem da lógica triádica peirceana: a da significação, a da objetivação e a da interpretação (SANTAELLA, 2005, p. 10), que se relacionam as categorias imprimindo ações relativas:

- Da relação do signo consigo mesmo, isto é, da natureza do seu fundamento (qualidade, existência concreta, ou seu caráter de lei), advém uma teoria das potencialidades e limites da significação. “
- Da relação do fundamento com o objeto, ou seja, com aquilo que determina o signo e que é, ao mesmo tempo, aquilo que o signo representa e ao qual se aplica (contexto do signo), extrai-se uma teoria da objetivação, que estuda os fenômenos relativos à denotação, à realidade e referência.
- Da relação do fundamento com o interpretante, deriva-se uma teoria da interpretação, com implicações quanto aos efeitos sobre o interprete, individual ou coletivo.

Portanto, os processos de semiose se dão nesse *continuum* tricotômico primeiridade, que são qualidades, sensações, passando pela secundidade, relações de causa e efeito, ação e reação, e terminando na terceiridade, formação de um conceito, de um hábito (Quadro 3).

CATEGORIA	AÇÃO DOMINIO	TEORIA	SIGNO
Primeiridade	Sentir Emocional	Significação	Ícone, quali-signo e rema
Secundidade	Reagir Experiência	Objetivação	Índice, sin-signo e dicente
Terceiridade	Reconhecer Lei	Interpretação	Símbolo, legi-signo e argumento

Quadro 3 – Quadro das relações categoria-teoria em Peirce.

Fonte: Adaptado de SANTAELLA, 2005; Bense, 1971, GRIMM, 2013.

Na teoria peirceana as categorias sígnicas da primeira tricotomia são fundamentadas em três propriedades respectivas, comuns a todas as coisas: qualidade, existência e lei. Santaella (2005) pontua que “pela qualidade tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei tudo deve ser signo”

Quando funciona como signo, uma qualidade é chamada de quali-signo, quer dizer, ela é uma qualidade que é um signo. [...] Todo existente, qualquer existente é multiplamente determinado, é uma síntese de múltiplas determinações, pois existir significa ocupar um lugar no tempo e no espaço, significa reagir em relação a outros existentes, significa conectar-se. [...] Essa propriedade de existir, que dá ao que existe o poder de funcionar como signo, é chamada de

sin-signo, onde “sin” quer dizer singular. [...] A ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se amolde à sua generalidade. [...] Quando algo tem a propriedade da lei, recebe na semiótica o nome de legi-signo e o caso singular que se conforma à generalidade da lei é chamado de réplica. (SANTAELLA, 2005, p. 12-13)

Na secundidade, dependendo do fundamento (quali, sin ou legi) considerado, o signo estabelece três tipos de relação com o objeto que denota, respectivamente. Um quali signo, na relação com o objeto, determina um signo ícone, e denota seu objeto por similaridade. Quando o fundamento se constitui em um sin-signo, um existente, o signo em relação ao objeto será um índice; e, se for um legi-signo, será um símbolo.

O ícone corresponde à classe de signos cujo significante mantém relação de **analogia** com o que representa, isto é seu referente. [...] O ícone só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exibe se assemelha a uma outra qualidade. O índice corresponde a classe dos signos que mantêm uma relação causal de **contiguidade** física com o representam. [...] O símbolo corresponde à classe dos signos que mantêm uma relação de **convenção** com o seu referente. (JOLY, 2012, p. 37, grifo nosso)

Peirce, ainda, categorizou os ícones em três níveis: imagem, diagrama e metáfora. As imagens são ícones que estabelecem relações de semelhança com o objeto referente no nível da aparência. A categoria diagrama utiliza a analogia de relação, e representa seu objeto por similaridade, entre as relações internas próprias do signo e as relações internas do objeto que o signo representa (p. ex. mapa de metrô; estruturas químicas de elementos). Já a metáfora representa o objeto por similaridade no significado, tanto do representante quanto do representado, a partir de um paralelismo qualitativo ao ‘aproximar’ coisas distintas, por exemplo: comparar os olhos de uma pessoa com a ressaca do mar; ou, o vigor físico de uma pessoa com a força de um leão (JOLY, 2012; SANTAELLA, 2005).

Na relação do signo com o interpretante se compõe o nível da representação e interpretação de mundo (terceiridade) em que o objeto define o signo e o signo o representa, e nessa relação dialógica se determina um interpretante. O interpretante, que é o terceiro nível da tríade semiótica peirceana, configura-se como “o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou

meramente potencial”, ou ainda, o interpretante é o signo que se produz no interprete ao receber um signo ou objeto do signo. Para que o processo interpretativo aja como “força propulsora na mente interpretadora” contemplará três passos, que se caracterizam nos níveis ou tipos de interpretantes do signo: interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final (SANTAELLA, 2005; FERRARA, 2009).

O signo, assim como possui um objeto imediato ao qual se refere, também possui um interpretante imediato. É um interpretante interno ao signo, e, equivale à sua potencialidade intrínseca de ser ‘interpretado’, ou poder de significar ou “potencial interpretativo”. É uma potencialidade precedente a um intérprete no qual esse potencial interpretativo se efetiva. Já o segundo nível, o do interpretante dinâmico, se reporta ao efeito singular que o signo produz em cada intérprete particular. Nesse nível o signo atua sobre a “dimensão psicológica do interpretante”. Esse efeito ou interpretante dinâmico desdobra-se em três níveis, de acordo com as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade respectivamente: interpretante emocional, interpretante energético e interpretante lógico.

- O interpretante dinâmico emocional provoca no intérprete uma qualidade de sentimento; os ícones tendem a produzir esse efeito com mais propriedade, contudo os interpretantes emocionais sempre agem em qualquer interpretação.
- O interpretante dinâmico energético corresponde a uma ação (física ou mental) que mobiliza o intérprete na direção do objeto que indica; os índices inclinam-se a produzir esse efeito interpretante.
- Por fim, o interpretante dinâmico lógico corresponde a uma regra interpretativa internalizada pelo intérprete, que o habilita a interpretar um signo. O símbolo tende a produzir esse efeito, uma vez que, está conectado a seu objeto por meio da idéia (convenção) internalizada na mente do intérprete no momento que acessa o símbolo. (SANTAELLA, 2005; SANTAELLA, 1985).

Por fim, o último nível interpretante, o interpretante final, que “se refere ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar, se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até seu limite último”. O interpretante final assume, também, três níveis sógnicos, ou simplesmente

interpretantes: rema, dicente e argumento. Santaella (2012) esclarece que o termo final refere-se “ao teor coletivo da interpretação, um limite ideal, aproximável, mas inatingível, para o qual os interpretantes dinâmicos tendem”. Ver Quadro 4 que elenca os tipos de interpretantes e seus desdobramentos.

O terceiro nível do interpretante é o interpretante final, que se refere ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último. Como isso não é jamais possível, o interpretante final é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível (SANTAELLA, 2005, p. 26)

	NIVEIS	Caráter		Descrição	Signo
INTERPRETANTE	IMEDIATO	Potencial	Perceptivo	Potência	Signo
	DINÂMICO	Efeito	Emocional	‘Qualidade’ de sentimento	Ícone (similaridade)
			Energético	Ação física ou mental	Índice (continuidade)
			Lógico	Interpretação - regra internalizada	Símbolo (convenção)
	FINAL	Resultado interpretativo	Rema	Possibilidade interpretativa	Quali-signo iconico
			Dicente	Referencia	Deci-signo
			Argumento		simbolo

Quadro 4 – Interpretantes e seus níveis

Fonte: Adaptação autora a partir de SANTAELLA (2012), (1985).

Um signo rema, para seu interpretante, se constitui em uma possibilidade qualitativa; “o rema não vai além de uma conjectura, de uma hipótese interpretativa”, (SANTAELLA, 2012; CP 2.250), e se processa na comparação, meramente associativa de semelhanças na mente interpretadora, entre a qualidade de um primeiro associada à qualidade de um segundo, sem, contudo, existir de fato, uma relação lógica ou material entre os signos objetos comparados. É o caso, por exemplo, quando se compara a forma de uma bolha de sabão a um animal, ou a um organismo vivo ou objeto qualquer; ou ainda, a cadeira anêmona (Figura 52) dos irmãos Campana com uma água marinha ou uma anêmona efetivamente, essa comparação não passa de uma conjectura, uma presunção, embora apresente significantes plásticos e icônicos (JOLY, 2012) que evocam o animal marinho. Os quali-signos icônicos produzem interpretantes remáticos.



Figura 52 – Imagem de uma bolha de sabão gigante (esquerda); Cadeira Anêmona, irmãos Campana, 2001 (direita).

Fonte: Imagem disponível em: <http://www.bancodeeventos.com/blog/encontro-de-bolhas-gigantes-em-sp/>.

Fonte: Imagem disponível em: <http://blog.obravip.com.br/arquitetos-designers-irmaos-campana/>. Acesso 03/03/2016

O interpretante dicente, “é um signo que se presta à afirmação ou asserção, que move a consciência ao julgamento, e para seu interpretante, é signo de uma existência real” (BENZE, 1971; CP 2.251), desse modo, dicentes são, necessariamente, interpretantes de índices (dici-signo). De acordo com Lucia Santaella,

O meio mais fácil de reconhecer o dicente é saber que ele ou é verdadeiro ou é falso, mas em contraposição ao argumento, o dicente não nos fornece razões por que é falso ou verdadeiro. Ele é um signo puramente referencial, reportando-se a algo existente. Desse modo, seu interpretante terá uma relação existencial, real com o objeto do dicente, tal como este mesmo tem. (SANTAELLA, 1995, p.190).

O interpretante final do nível argumento, conforme Benze (1971), “é um signo de uma conjunção ordenada, o argumento contém premissas (dicentes) e uma conclusão, que o completa”. Santaella (2012) esclarece ainda que a: “a base do argumento está nas sequências lógicas de que o legi-signo simbólico depende. Para seu interpretante é um signo de lei” (CP 2. 252). Por exemplo, um silogismo constitui-se um exemplo de interpretante argumento, assim quando digo: todos os homens são mortais (premissa), os gregos são homens (premissa), logo os gregos são mortais (conclusão)”.

As ferramentas conceituais disponibilizadas pela Teoria dos Signos irão instrumentalizar a análise semiótica a ser aplicada para detecção dos significados e

interpretação dos signos que dela emanam, então compreensão dos aspectos culturais que sustentam a permanência da cadeira de macarrão enquanto referência cultural, de identidade e memória,

6.2 Porque a Análise Semiótica

A recapitulação anterior se fez necessária porque é a partir das categorias da Teoria semiótica, que procederemos a análise da cadeira de macarrão enquanto signo, pretendendo acessar os elementos de significação para compreensão dos aspectos culturais que sustentam sua permanência enquanto objeto cultural, de identidade e memória que acessa a tradição. A dinâmica triádica do signo se presta a análise da cadeira de macarrão exatamente por oferecer bases, ou ferramentas, conceituais que dão suporte a uma perspectiva de 'interpretação' de um artefato que inclui em sua manifestação material uma carga simbólica que dá sentido e acolhe sua existência. Através da qual se pode contemplar seus atributos plásticos-estéticos enquanto puro elemento de percepções e sentimentos; para então observar seus aspectos de materialidade, enquanto objeto físico e, por isso mesmo, confirmá-lo como objeto de cultura, e por fim analisar os aspectos de comunicabilidade, valores e significados impressos em sua dinâmica ontológica e como se refletem ou se convertem em dados sócio-culturais. Nesse sentido, Santaella adverte que,

Em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, pois analisar também significa interpretar. Uma semiose só pode ser estudada a partir do ponto de vista do analista. Este ponto de vista corresponde, na semiose, ao lugar do interpretante dinâmico. A diferença que vai entre uma interpretação analítica e uma interpretação intuitiva, muito embora a primeira não exclua a segunda, está na utilização das ferramentas conceituais que permitem examinar como e por que a sugestão, a referência e a significação são produzidas. (SANTAELLA, 2005, p. 39)

Entender a cadeira de macarrão enquanto fenômeno cultural nos obriga a compreender o poder sugestivo, indicativo e representativo do artefato em si, ou seja, enquanto produto, mas também entendê-lo enquanto resultado de um processo cultural que lhe atribui significados para além de sua existência concreta.

Como pretendemos utilizar as categorias peirceanas como ferramentas para análise semiótica, visando entender a produção de sentidos que sustenta a permanência e insistência da cadeira de macarrão nos interiores domésticos e nos cenários urbanos do Nordeste do Brasil, especialmente em São Luís - Maranhão, é necessário primeiramente observar o objeto circunscrito no campo fenomenológico, ou seja, contemplar, para então discriminar e depois generalizar.

Estas três ações associam-se com as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade, e, guardam relação ainda com os princípios das disciplinas normativas: a estética (o sentimento), a ética (a conduta) e a lógica (o pensamento). Deste modo, é preciso se dispor ao fenômeno-signo nos seus aspectos de significante (representamen), referente (objeto) e interpretante (significado). Assim, enquanto significante, deve-se abordar o signo atentando a três passos (olhares):

- Primeiro, contemplá-lo sensivelmente, atentando tão somente para o efeito estético provocado, sem interpretações ou julgamentos, permitindo ao signo (fenômeno) mostrar-se; mostrar-se enquanto possibilidade qualitativa, e para tanto, é preciso nos dispor a deixá-lo nos afetar sensorialmente.
- Depois, observar o fenômeno. Aqui a percepção deve agir. Estar alerta à materialidade do signo, buscando discriminar sua singularidade no universo ao qual pertence. Discernir as partes e o todo, considerando o contexto ou situações que determinam sua existência singular.
- O terceiro, consiste na capacidade de generalização, buscando abstrair o geral do particular, isto é, situar o fenômeno singular enquanto padrão, regularidade, lei - detectar os aspectos abstratos do fenômeno que o localizam em uma classe determinada de fenômenos.

Enquanto referente (objeto), é fundamental interrogar o objeto como propõe Santaella, e, tentar cerca-lo à análise, a partir das seguintes questões: a que se refere (sistema de signo)? A que ela se aplica? O que denota? O que ela representa? Para tanto, um percurso metodológico se faz necessário, objetivando suprir, de maneira lógica, tais indagações. Três olhares são exigidos neste momento da investigação, atentando ao poder sugestivo, indicativo e representativo do objeto,

considerando seus dois objetos relacionais: o objeto imediato (interno ao signo) e dinâmico (externo ao signo), lembrando que:

[...] dependendo da natureza do fundamento do signo, se é uma qualidade, um existente ou uma lei, também será diferente a natureza do objeto dinâmico. [...] Assim, o objeto imediato de um ícone só pode sugerir ou evocar seu objeto dinâmico. O objeto imediato de um índice indica seu objeto dinâmico e o objeto imediato de um símbolo representa seu objeto dinâmico. (SANTAELLA, 2005, p.16)

- A primeiridade consiste em apreender o objeto da análise enquanto quali-signo, ou seja, considerar apenas o aspecto qualitativo do(s) signo(s) manifestado(s), senti-lo a partir de seus atributos de aparência, seus atributos sensíveis, nos dispendo, meramente como contempladores, ao poder de sugestão, evocação, associação do signo com outras qualidades ou signos.
- Em seguida, imbuídos do segundo olhar (secundidade), deve-se considerar o signo enquanto existência, ou seja, enquanto sin-signo ou singularidade, e neste momento “o objeto imediato é a materialidade do signo como parte do universo a que o signo existencialmente pertence”, as referências.
- No terceiro momento ou olhar (terceiridade), deve-se considerar seu fundamento de lei, o legi-signo, neste caso, o objeto imediato se constitui no ‘fragmento’ ou ‘perspectiva’ que o objeto imediato apresenta de seu objeto dinâmico, as significações apresentadas.

Por fim, enquanto interpretante deve-se abordar o signo a partir de seus níveis interpretativos, considerando que somente “na relação com o interpretante que o signo completa sua ação como signo”, contudo aqui insere as outras duas relações triádicas do signo – seu fundamento e sua relação com o objeto. É importante destacar, como adverte Santaella, que “em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, pois analisar também significa interpretar”. Neste nível três posturas são necessárias para que se efetue a análise semiótica.

- Primeiro, deve-se levantar a partir do exame minucioso e cuidadoso o potencial que o signo tem para produzir efeitos no instante do ato interpretativo. Ou seja, enquanto interpretante imediato, observar as ‘possibilidades’ que o signo possa apresentar.
- Em seguida, enquanto interpretante dinâmico, assimilar as possibilidades sugestivas (ícone), indicativas (índice) e representativas (símbolo) do signo, e inferir os efeitos singulares inferidos de sentimento (camada emocional), ação (camada energética) e pensamento ou cognição (camada lógica) a ele associados.
- Então, examinar, a partir das ferramentas conceituais da semiose, como e porque são produzidas tais referências de sugestão, referência e significação. Envolve a análise explícita, buscando compreender os resultados interpretativos relacionados ao signo, a seus fundamentos e referentes.

É possível na análise de um processo de signos, como observa Santaella, dispensar a instância da pesquisa de campo, uma vez que “seus resultados se baseiam em quantificações de atos interpretativos meramente intuitivos. Assim sendo, o que se ganha em coletivização da interpretação perde-se em acuidade analítica” (SANTAELLA, 2005, p. 40). Essa acuidade ou agudeza analítica é fundamental para se conhecer o potencial comunicativo de um processo de signo particular, uma vez que, todo processo interpretativo tem por objeto um outro processo que também possui natureza comunicativa e interpretativa. Nessa perspectiva, explanando sobre interpretação de mensagens em obras ou imagens, Joly (2012, p. 45) esclarece que

Interpretar uma obra sob pretexto de que não se tem certeza de que aquilo que compreendemos corresponde às intenções do autor, é melhor parar de ler ou contemplar qualquer imagem de imediato. [...] Interpretar uma mensagem, analisa-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. (JOLY, 2012. P. 44)

É no interpretante dinâmico que essa acuidade se efetiva, ao explicitar os níveis interpretativos que as diferentes superfícies do signo produzem em um

intérprete ou analista particular, e, que se distribuem nas três camadas acima mencionadas: a emocional, a energética e a lógica. O nível do interpretante final, como já destacado, é inatingível, dado que se refere ao teor coletivo da interpretação, portanto, limita-se a uma interpretação ideal, aproximativa, para a qual os interpretantes dinâmicos tendem.

6.3 Metodologia Aplicada

O objetivo deste capítulo é proceder a análise semiótica da cadeira de macarrão, conforme modelo especificado, considerando o ponto de vista da autora desta dissertação enquanto sujeito que se põe no papel de analista, e portadora de uma mente interpretativa e sensível aos atributos, denotativos ou conotativos, existentes e percebidos no artefato em questão, ou seja enquanto interpretante dinâmico. Como exposto no item 6.2, a Teoria semiótica disponibiliza ferramentas conceituais que sustentam a análise dos significados procedentes da relação do ser humano e seu ambiente material, dado ou produzido, possibilitando acessar sensivelmente e intelectualmente a natureza e o poder de referência dos signos, o que os mesmos informam ou comunicam, como se estruturam em sistemas sógnicos²¹, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de produzir no receptor (SANTAELLA, 2012).

O reconhecimento humano do entorno objetual é influenciado pelo intelecto e pelo sentimento. Todos os homens (*sic*) desenvolveram os dois fatores mais ou menos intensamente. O intelecto desenvolve uma aparência pela ordem e clareza, pois assim o esforço perceptivo permanece menor. [...] Em oposição ao intelecto se encontra o sentimento, que quer se embriagar e inundar com uma abundância de informação. (LÖBACH, 2001, p. 177)

Omo afirmado anteriormente, a cadeira de macarrão enquanto artefato material, que é signo, é um meio de refletir sobre a cultura e identidade, sobre a globalização e os meios empregados por grupos e comunidades para contornar a massificação própria desse processo; permite ainda refletir sobre o espaço urbano e o ‘confinamento’ da vida nas cidades e o modo como a cadeira participa da ‘diluição’

²¹ Sistema que inclui significante, significado e interpretante. Implica ainda a existência de um remetente, de um receptor, de um código, e de um contexto comunicativo.

desse sentimento ao resgatar e manter o hábito do sentar nas calçadas, comum da vida de cidades de interior.

Outra reflexão possível, a partir da observação do contexto histórico da cadeira de macarrão, se dá através de sua origem acadêmica e posterior apropriação de seu conceito e conteúdo pelo 'gosto' popular, sugerindo uma aproximação do discurso dicotômico entre o centro e a periferia, ou entre o central (consagrado) e o marginal, em seu percurso. Nessa perspectiva se insere também os debates sobre sistemas, e sua produção de sentidos para sua manutenção e relação com o entorno.

Todas estas reflexões ou aproximações atravessam os discursos sobre cultura e identidade, questões centrais que permeiam a presente dissertação. É através da análise semiótica que se propõe compreender e explanar sobre estas afirmações, buscando dialogar com os aspectos comunicativos do artefato, e, então inferir no âmbito da cultura local as razões para o uso e permanência da cadeira de macarrão, no contexto assinalado.

A análise dos signos atinentes ao artefato em estudo, possibilita interpretar as significações que a materialidade, a aparência e o uso do objeto anunciam, e que, aparentemente destituídas de intensões e espontâneas, carregam um conteúdo discursivo, de comunicação, informando sobre sua procedência, suas funções e valores implicados, referências, evocações, estado da arte e tecnologia, materiais e processo de fabricação, conceitos temporais, espaços, pessoas e o contexto histórico, econômico e sociocultural que o determina. Nessa perspectiva, se concorda com Cardoso (2013), onde afirma que

[...] as aparências dos objetos nunca são neutras, mas antes carregadas de significados. Toda vez que olhamos para um artefato, associamos a ele uma série de valores e juízos ligados à nossa história, individual e coletiva. [...] Nenhuma cadeira pode ser *apenas uma cadeira*. Ela é uma cadeira específica, dentro de uma gama de possibilidades, e carrega informações sobre estilo, procedência, valor, uso e assim por diante. Ou seja: todo artefato material possui também dimensão imaterial, de informação. (CARDOSO, 2013, p. 111)

Mais adiante, Cardoso destaca a operação dos artefatos materiais enquanto signos, e sentencia que “ao comunicar informações, os objetos falam de si mesmos”, que em outras palavras, quer dizer que eles discursam sobre sua “inserção no mundo” em uma linguagem própria, circunscrita em sua especificidade discursiva, acessada no campo da “semântica do produto”. E, que o modo como abordamos e o trato que dispensamos aos artefatos em muito está carregado de significados “construídos e reconstruídos continuamente por meio da cultura e suas trocas simbólicas”; e, sob a égide de quatro instâncias ou fatores determinantes: materialidade, ambiente, usuários e tempo (CARDOSO, 2013).

A Semiótica, portanto, estará na base da análise do objeto em estudo por dispor de fundamentos conceituais pontuais que possibilitam mapear de maneira lógica os significados, ou significações, que permeiam e amparam a existência da cadeira em questão. Particularmente, a semiótica peirceana permite abarcar a cadeira de macarrão enquanto signo em suas dimensões de significante, referente e interpretante (significado) e compreende-la em seu contexto sociocultural; por esta razão será empregada para orientar a análise, associada aos modelos metodológicos propostos por outros autores do campo da Semiótica e do Design para análise de produtos. Para auxiliar a análise um roteiro de análise. Para Rafael Cardoso melhor falar em significação ao considerar que o significado só existe dentro de um sistema maior, então compreende-la como

Processo mediante o qual significados vão sendo acrescentados, subtraídos e transformados em relação ao conjunto total das formas significativas. Quando o assunto são artefatos – não palavras ou imagens, como na maior parte dos modelos semiótico -, a análise da significação ganha uma dimensão ainda mais esquiva. Na materialidade, é colapsada a distinção sutil entre o que constitui o objeto e o que emana dele, a qual se coloca historicamente em diversas áreas do pensamento humano por contraposições variadas como coisa em si x fenômeno; forma x conteúdo; representante x representação; significante x significado (CARDOSO, 2013, p. 131)

6.3.1 Modelos conceituais e Instrumentos de análise

Nesta dissertação, além dos conceitos semióticos peirceanos, são aplicados como pilares para análise do objeto os modelos de análises semiótica e de funções propostos por Lucia Santaella (2005), Martine Joly (2012) e Bernd Löbach

(2001). São modelos que permitem abordar a cultura material de maneira holística no campo da comunicação visual, do design gráfico, do design de produtos, arte e publicidade, por oferecerem ferramentas conceituais que auxiliam a listar, caracterizar, identificar e classificar os elementos e dados procedentes dos fenômenos.

Como instrumento de coleta de dados para análise são utilizadas fotos, e imagens disponíveis em rede (internet) e a própria cadeira de macarrão. O registro fotográfico do uso da cadeira nas calçadas ou em outras situações, obtidos na pesquisa de campo, busca apreender as relações (objeto x usuário x contexto) que orbitam em torno do artefato. Ao registro fotográfico, inerentemente, associa-se a observação do contexto no momento, do modo de uso e das peculiaridades atinentes à posse da cadeira.

Outro dado relevante a considerar é a origem, no tempo e espaço, da cadeira visando relativizar o contexto atual (de uso e funções) de inserção cultural, com o contexto histórico. Esta abordagem contribui para a análise semiótica ao disponibilizar dados que auxiliam na compreensão do processo de construção de sentido, ou significações, que cercam o artefato. Portanto, os dados disponibilizados no Capítulo 3, que traz informações sobre a origem da cadeira de macarrão no Brasil, também são referência para a análise semiótica do artefato.

- O modelo de análise semiótica aplicada de Lucia Santaella

A é a base do modelo proposto por Santaella. Nesse modelo, elaborado inicialmente para a análise do potencial comunicativo de peças publicitárias, a performance da análise está atrelada a estrutura ditada pelas três categorias cenopitagóricas, expostas no item 5.3.1, Quadro 2. Assim, as mensagens podem ser analisadas em si mesmas, nas suas propriedades intrínsecas, enquanto qualidade sensoriais; em seu aspecto singular de existência; e em seu caráter geral de classe (lei). Depois, no seu aspecto de referencialidade em três níveis: ícones, índices ou símbolos. E por fim, no seu aspecto de interpretação, no tipo de efeito que a mensagem está apta a produzir em seus receptores enquanto interpretante imediato; e depois, enquanto interpretante dinâmico, observar os efeitos emocionais, de reação (energético) e lógicos, fruto das interpretações que a mensagem

potencialmente despertam nos intérpretes. A autora considera que, tendo em mente este percurso analítico, é possível dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter.

- O modelo analítico de Martine Joly

Martine Joly (2012) toma por base em sua análise a metodologia desenvolvida por Roland Barthes (1915-1980). Barthes questionava se a imagem (no caso a imagem publicitária), continha signos e quais seriam; partiu das postulações de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e determinou que os signos da imagem detêm a mesma estrutura dos signos linguísticos. O método de Barthes propõe partir de significados para encontrar significantes, e então, os signos que compõem a imagem, que seriam signos plenos. Estabeleceu assim que as imagens são compostas de diferentes tipos de signos, que associados cooperam para a construção de uma “significação global e implícita” (JOLY, 2012):

- Signos linguísticos, constituídos por elementos de texto: desde a tipografia, a hierarquia do texto, tipos de caracteres, espessuras, cor, e os significados que representam;
- Signos icônicos, ou figurativos, representam signos socialmente determinados pelas conotações que evocam.
- Signos plásticos, fazem referência a mensagem visual e seus portadores de significações: cores, formas, ritmo, proporção, textura, espaçamentos, ordem, luz etc. conforme a imagem analisada.

Mas se o objetivo é a descoberta da mensagem implícita veiculada por uma publicidade ou por qualquer outra mensagem visual o método é o inverso, ou seja “pode-se enumerar os diversos tipos de significantes copresentes na mensagem visual e fazer com que a eles correspondam os significados que lembram por convenção ou hábito” (JOLY, 2005, p. 51).

À identificação destes signos segue-se a própria descrição verbal da imagem ou mensagem visual considerando as escolhas perceptivas e o reconhecimento que antecedem sua significação para o analista. É um modelo que possibilita separar, decompor os signos da imagem ou mensagem visual, para depois interpretar os significados dos signos de cada categoria; na recomposição

final é realizado o registro global da mensagem implícita, dos significados. Joly destaca que a “interpretação desses diferentes tipos de signos” joga com o repertório do analista espectador da mensagem ou imagem de cuja mente é solicitada esse trabalho de interpretação (interpretante dinâmico).

- As funções do produto e as dimensões comunicativas de Bernd Löbach.

Para Löbach (2001) as funções dos produtos industriais são o principal vetor de satisfação de necessidades dos usuários, atendidas através do uso. Na proposta do autor as funções dos produtos são classificadas em funções práticas, estéticas e simbólicas. Estas funções, como já destacado anteriormente, guardam relação com as dimensões comunicativas propostas por Morris: dimensão pragmática, dimensão sintática, dimensão semântica. Nos produtos as três funções estão presentes, entretanto, uma das três será predominante.

Löbach destaca na função estética três extensões, por considerar que o significado atribuído ao termo ‘estética’ - enquanto percepção sensorial - contemplava somente um aspecto da estética, assim a partir de uma outra definição, mais ampla do termo, a considera como:

Ciência das aparências perceptíveis pelos sentidos (por exemplo a estética do objeto), de sua percepção pelos homens (percepção estética) e sua importância para os homens como parte de um sistema sociocultural (estética de valor). Na estética do objeto se descrevem as características visuais do objeto e suas qualidades. Na teoria da informação e na percepção estética são feitas afirmações sobre o processo do consumo visual de objetos estéticos. Os aspectos principais da observação são portanto a oferta da percepção, o processo da percepção da percepção e o comportamento subjetivo da percepção. A estética de valor trata da importância dos objetos estéticos para o usuário, em relação aos conceitos subjetivos de valores, referenciados aos sistemas de normas socioculturais. (LÖBACH, 2013, p. 156-157, grifos do autor).

Observa-se nestas extensões estéticas a aproximação com as três categorias da teoria semiótica peirceana: significante, o referente (objeto), e o interpretante.

6.4 Análise Semiótica - Cadeira de Macarrão

A cadeira macarrão faz parte do cotidiano urbano da cidade de São Luís/MA, especialmente nos bairros periféricos, onde a venda ambulante deste artefato manifesta-se periodicamente. É notória também a presença da cadeira de macarrão nas calçadas das residências, especialmente nos finais de tarde, quando as pessoas sentam nas portas de suas casas para contemplar a paisagem, conversar com vizinhos, 'vigiar' as crianças enquanto estas brincam nas ruas.

É um artefato, um móvel, comercializado informalmente; os vendedores ambulantes vão de porta em porta oferecendo a cadeira, anunciando o produto: "Olha a cadeeeira!"; se houver interesse por parte do morador/comprador a negociação é feita ali mesmo, na rua, na porta da casa. A venda é a crediário: o vendedor preenche uma ficha na qual anota o nome e o endereço do comprador e acertam a quantidade de parcelas e a data das cobranças. O produto é entregue na hora. Na cidade de São Luís, o modelo mais comercializado e de maior ocorrência nas calçadas, é o modelo de balanço com molas.

São comercializados variados tipos de cadeiras de macarrão: com pés fixos ou com balanço, modelo adulto e infantil, com estrutura circular ou angular. Os 'fios' de PVC com os quais são tramadas as superfícies do assento e do encosto disponibilizam uma cartela variada de cores para o produto. O trançado de fios PVC é realizado manualmente e é assentado na estrutura metálica pronta, isto é, depois de montada (soldada) e pintada.

No Brasil os primeiros modelos de 'cadeiras de macarrão' utilizando os filamentos plásticos, surgem na década de 1950, pelos projetos do designer Zanine Caldas e do arquiteto Martin Eisler (Figuras 53). Projetos de cadeiras com estruturas metálicas eram apresentados desde a década anterior, entretanto, para compor as superfícies de assento e encosto eram utilizados materiais naturais como o couro ou tecidos de algodão. Somente com o advento da popularização dos materiais plásticos no pós-guerra, é que foram feitas experiências empregando-se os filamentos plásticos (tubos flexíveis) na composição plástica e estética de móveis.



Figura 53 – Cadeira de varanda de autoria de Martin Eisler (a esquerda); Cadeira de autoria de Zanine Caldas (a direita)
 Fonte: <http://lista.mercadolivre.com.br/moveis-decoracao/cadeira-de-varanda-em-fio-espaguete>; <http://blog.espasso.com/zanini-de-zanine-at-espasso-ny/#1>. Acesso: 22/02/2016

Apesar da origem acadêmica e elitizada da cadeira de macarrão, o partido formal e plástico deste objeto – estrutura metálica e superfícies vazadas constituídas com filamento plástico – ‘caiu’ no gosto popular, e, diversas cópias e imitações surgiram a partir de então. Hoje estes tipos de cadeiras são consideradas representantes do mobiliário popular brasileiro.

Observa-se que as variações formais dos modelos populares de Cadeira Macarrão são significativas (Figura 54), existindo cadeiras que ‘assemelham-se’ ao modelo desenvolvido pelo arquiteto Martin Eisler, e, outras tendem para o modelo do designer Zanine Caldas.



Figura 54 - Modelos populares de cadeiras de macarrão.
 Fonte: <http://www.guiamais.com.br/goiania-go/comercio-e-fabricacao-de-moveis/moveis-em-geral/16538803-2/frasa-cadeiras>;
<http://www.mulhersempausa.com.br/blog/pasta-ala-puttanesca/>. Acesso em: 02/01/2016.

Outros modelos, a partir de apropriações e adaptações, utilizam a analogia – ou da estrutura, ou do sistema ou da forma – como argumento morfológico e evocam as cadeiras de balanço modelo Thonet (série Rocking chair), ou as cadeiras de balanço de estilo colonial e império (Figura 55).



Figura 55 – Cadeira de balanço Thonart (Brasil), segue o estilo da série Rocking Chair, da marca Thonet; Poltrona de balanço em chapa compensada Cimo, década de 40; Cadeira de balanço estilo colonial; Cadeira de balanço com base fixa estilo colonial.

Fonte a: <http://www.thonart.com.br/cadeiras/cadeiras-de-balanco/cadeira-de-balanco-austriaca-45.72>

Fonte b: http://www.bomestaremcasa.com.br/?attachment_id=2001

Fonte c: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-728843094-cadeira-de-balanco-antiga-madeira-macica-_JM

Fonte d: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-750070300-cadeira-antiga-de-balanco-palhinha-_JM. Acesso: 22/02/2016

Outras, estruturas de autoria anônima, seguem os mesmos princípios, isto é, guardam o mesmo partido estético-formal: estrutura em metal e superfícies em perfis de plástico flexível de PVC, popularmente identificadas como mangueira de PVC (Figura 56).



Figura 56 – Modelos e variações formais da cadeira de macarrão.

Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=cadeira+de+macarr%C3%A3o&source>. Acesso em: 24/02/2016

Ou ainda, como no caso do modelo em estudo, mesclam outros modelos, e mostram-se formalmente híbridas, ou seja, agregam em sua estrutura indícios de pelo menos dois modelos distintos (Figura 57). No caso do modelo de cadeira de macarrão, objeto desse estudo, percebe-se que ela se compõe das agregações, das misturas, apropriações e desvios da produção globalizada, seriada, formal. E, a partir destes conceitos, ela se constitui na 'reinterpretação', releitura e associações, e sintetiza em seu conteúdo informações de outras cadeiras, outros modelos: é uma metáfora da cadeira de balanço Thonet em suas curvas e suavidade formal, associada ao sistema de balanço com molas e base fixa presente nas cadeiras coloniais de balanço do início do século XX, na qual se substitui a palhinha, própria destes modelos, pelo material plástico dos fios de PVC, que mantém o arejamento da superfície como nos modelos de palhinha. É uma 'atualização' popular traduzida para o sistema no qual funciona, no qual faz sentido e produz outros significados para além da dimensão pragmática ou função declarada.



Figura 57 – Cadeira de macarrão de balanço base fixa com molas, referências e tradução.
Fonte: autora

Deste modo a cadeira de macarrão constitui-se das apropriações e adaptações. As linhas curvas são predominantes na constituição da forma da

cadeira de macarrão, e simulam a sinuosidade do partido estético adotado nos modelos Rocking Chair da marca Thonet, onde as linhas curvas expressam todo o vigor e novidade da nova técnica de curvar a madeira com vapor inaugurada no início do século XIX pelo austríaco Michel Thonet. Ao remeter a cadeira Thonet em destaque, ou aos modelos licenciados aqui no Brasil fabricados pela Thonart²², acessíveis somente às famílias abastadas do início do século XX no país, a cadeira de macarrão quer sugerir a tradição ao simular, de modo econômico e com material distinto, aquelas linhas que expressam continuidade e repetição, conceitos associados a tradição.

As linhas da cadeira de macarrão são menos gestuais e mais contidas em comparação com as linhas da Thonet, e essa ‘expressão’ pode ser compreendida como uma ‘tradução’ de um modelo pertencente a um sistema mais sofisticado e exigente, que reconhece e pode pagar pelo valor agregado, tanto em tecnologia quanto em design, dos produtos ‘originais’, para um outro sistema mais simples e menos exigente, com valores e percepções distintas do grupo anterior. A tradução, configura-se como uma interpretação e ressignificação dos elementos de um sistema para outro que lhe é distinto, é o modo como o ‘circuito inferior’ acessa em forma e conteúdo os produtos do ‘circuito superior’ (SANTOS, 2001), ou vice-versa, no entanto, adaptando-os às demandas e valores internos, afirmando-se como sistema independente e autoreferente (LUHMANN, 1997).

O espaldar alto e verticalizado convida ao descanso e ao mesmo tempo sugere aquela ‘majestade’ própria dos tronos, assim como os descansos de braço. A curva elíptica, que configura em uma só peça tanto as ‘pernas’ (apoios laterais) quanto a estrutura para o assento da cadeira, reflete abrangência e robustez e contrasta com a espessura delgada dos perfis com o qual são delineadas, transferindo impressão de solidez e segurança. A base fixa, sustenta toda a estrutura da cadeira; como é estável impede o deslocamento da mesma durante o movimento de vai e vem do balanço conferindo mais conforto e sensação de estabilidade; e, como possui configuração horizontalizada e retilínea (muito embora possua acabamento curvo nas extremidades) contrasta com as curvas dos pés de modo a amenizar a sensação de movimento sugerido pelas linhas curvas; dessa

²² Thonart: fabrica licenciada no Brasil para fabricação dos modelos austríacos Thonet. De Propriedade de João Gerdau, foi fundada em 1908. (SANTOS, 1995, p. 15)

maneira, reforça a idéia de estabilidade e segurança. Os perfis metálicos de seção circular utilizados para configurar toda a estrutura da cadeira conferem leveza visual e física e contrastam com a robustez sugerida pelo volume total da cadeira, em um jogo de linhas que articulam a estrutura e as partes componentes.

O metal é o elemento determinante para a configuração da estrutura da cadeira, e por sua natureza e inserção histórica evoca a tecnologia, a indústria, o momento em que o ser humano manipula o fogo para transformação e obtenção de outros materiais a partir dos recursos naturais. Comparado à madeira é um material mais acessível e menos oneroso, portanto conveniente para seu público e espaços de uso, considerando o sistema no qual está inserido. Sua propriedade de rigidez contrasta com a plasticidade e elasticidade do perfil de PVC, entretanto é um material maleável e flexível que se deixa 'moldar' conforme o projeto.

As superfícies, trançadas com os fios de PVC, ao romperem são refeitas com a substituição do trançado. E nesse jogo entre rígidos e maleáveis, metal e plástico, se confere percepções conceituais sobre durabilidade e permanência em oposição a idéia da mudança e flexibilidade. Ambos sinalizam as ações do tempo: um na perspectiva da memória, da permanência e resistência à passagem do tempo e, o outro na perspectiva da renovação, da mudança e do novo com o porvir.

As superfícies que constituem os planos do assento e do encosto (espaldar) são produzidas a partir do entrançamento da mangueira de PVC na estrutura metálica correspondente. O trançado origina as duas superfícies que unidas em um ângulo de 110° conferem uma posição recostada ou suavemente inclinada ao sentar, o que contribui para a sensação de descanso associada a cadeira. As superfícies geradas pelo entrançamento são vazadas o que proporciona ventilação e confere conforto térmico para o usuário, o que é bem-vindo se considerado o clima quente e úmido da região de ocorrência da pesquisa. Entretanto, como exposto anteriormente, é comum o uso de almofadas para diminuir o incomodo do 'vazamento' do corpo em contato com as superfícies flexíveis e vazadas da cadeira. Os fios de PVC possuem superfícies lisas e polidas e contrastam com a pintura quase sempre fosca da estrutura de metal.

As superfícies são regulares, isto é, há uma repetição do padrão de enrolamento do fio de PVC que alterna entre linhas paralelas ora verticais ora

horizontais, e dependendo do padrão escolhido, mais fechado ou mais aberto, resultará em superfícies mais contínuas e menos vazadas, ou mais aberta e vazada respectivamente. É uma demanda ou do consumidor ou do fabricante, que incidirá sobre o preço do produto. O trançado é realizado manualmente.

Há no ato de enrolamento do fio um apelo ao fazer artesanal, ao gestual, que remete a uma época em que os objetos eram produzidos individualmente e com um outro conceito de tempo, evocando desta maneira a exclusividade perdida nos produtos seriados, produzidos na rapidez da escala industrial. É uma narrativa do “gesto-signo” (Baudrillard, 2002, p.64) suspensa nos objetos técnicos, globalizados. Embora a produção das cadeiras de macarrão em estudo seja seriada, seu modo de fabricação demanda constantes intervenções manuais, tanto na fabricação da estrutura quanto das superfícies (Figura 58). Outra leitura (interpretação) possível a partir da operação de entrançamento manual dos fios de PVC situa-se na evocação da tecelagem de produtos (tecidos, tapetes) nos teares manuais, aqui no Brasil, qualificadas como reminiscências próprias da cultura indígena.



Figura 58 – Detalhe do entrançamento manual do fio de PVC na estrutura metálica
Fonte:<http://coisasecoisasdaluz.blogspot.com.br/2013/08/cadeiras-renovadas.html>

O apelo ao manual ou artesanal contrasta com os materiais industriais utilizados - os perfis metálicos e o perfil plástico de PVC - encontrados prontos para aplicação após um complexo processo de produção, e reporta ao conflito moderno de consumo, no que tange ao emprego dos recursos naturais. Assim, no processo de fabricação da cadeira poucos resíduos de produção são gerados, o que torna o

produto de baixo impacto ao meio-ambiente. E, a possibilidade de reposição do trançado de PVC quando este sofre alguma avaria, sem se desfazer da estrutura (Figura 59), é um outro dado que contribui para o prolongamento da vida útil do produto, e gera a sensação de colaboração com a causa ambiental no que diz respeito à produção de resíduos sólidos. Tais percepções sinalizam para uma preocupação com as questões ambientais no que dizem respeito a produção de resíduos sólidos, poluição da natureza, reuso, reemprego, reciclagem e valorização dos recursos naturais, denotadas – ainda que não racionalmente refletidos – tanto do ponto de vista do fabricante quanto do usuário.



Figura 59 - Reforma de antigas cadeiras de macarrão, com pés fixos: reposição do fio de PVC nas cadeiras.

Fonte: <https://dhonymadruga.wordpress.com/2011/01/12/deusdete-da-silvalopes-macarrao/>. Acesso em: 12/ 01/ 2016.

Os fios de PVC são comercializados em rolos com 100m de comprimento, disponíveis em várias cores (Figura 60), nas versões transparente ou leitosa (opaco). Geralmente nas cadeiras são empregadas as versões leitosas. Nas observações se percebeu que não há uma preferência comum por uma cor específica, ou de maior incidência, no entanto, as cores frias, azul, violeta, verde e cinza, e as quentes amarela e vermelha são recorrentes, mais pela oferta do que por um pedido específico dos compradores sobre uma determinada cor. O colorido, próprio do fio ou ‘espaguete’ de PVC, reporta a alegria, espontaneidade e frescor

que comumente se associa, ou se evoca, como traço do povo brasileiro, ou mesmo como característica das regiões tropicais de clima quente em sua fauna e flora, e, que repercute esteticamente nas produções culturais dos habitantes dessas regiões.



Figura 60 - Rolos de fios ou baguetes de PVC de 5mm, para cadeira de macarrão
<http://www.solostocks.com.br/venda-produtos/outras-produtos-plastico-borracha/fio-de-pvc-de-5-mm-de-diametro-para-cadeiras-personalizadas-1116101>

Ultimamente, observa-se a oferta do modelo que apresenta a fibra sintética que simula a fibra de junco natural, em substituição ao fio de PVC, novamente com a perspectiva de aproximação dos modelos de palhinha, memória do período colonial, ou aos modelos de varanda com fibras; entretanto nesta versão se exclui toda a gama cromática percebida nos modelos originais de cadeira de macarrão (Figura 61).



Figura 61- cadeiras de balanço versão com fibra sintética que simula fibras naturais
Fonte: <http://go.olx.com.br/grande-goiania-e-anapolis/moveis/fibra-sintetica-cadeiras-banquetas-goiania-168215276>. Acesso em: 15/03/2016.

Geralmente a estrutura metálica recebe pintura na cor cinza de tom escuro. Entretanto, em alguns casos, a estrutura é revestida com pintura em branco ou preto. O que demonstra a opção por parte do fabricante em utilizar as acromáticas como base para a estrutura da cadeira. O branco, o preto e o cinza, enquanto cores pigmento são consideradas acromáticas, ou seja, sem croma ou cor, e neutras (BUENO, 2008; FRASER, 2007). A neutralidade associada a estes 'pigmentos' é operativa porque, em uma composição de elementos cromáticos, não causam alteração de identidade nos elementos com os quais entram em operação; funcionam como base ou fundo e por vezes ressaltam as cores com as quais são justapostas. O emprego de cores neutras na estrutura conota força e segurança (base) desejável para uma estrutura de sustentação e contrapõe-se com a superfície colorida, flutuante e flexível do fio de PVC que conota leveza.

O sistema de balanço da cadeira é proporcionado pela integração entre os arcos elípticos laterais - que configuram simultaneamente as 'pernas' e a estrutura para o assento - e as molas de compressão, que têm por função fixar a estrutura da cadeira à base, e delimitar o ângulo de balanço. O sistema de balanço suaviza o impacto do corpo durante a ação de sentar, à medida que a cadeira cede ao impulso corporal no ato, inclinando-se suavemente para trás, adaptando-se ao peso e movimento do usuário. Essa adaptação do móvel ao movimento do corpo sugere aceitação e empatia, imprimindo a sensação de conforto e identidade, uma vez que, para cada usuário (peso corporal) ocorrerá um movimento distinto ao sentar.

No uso prático da cadeira percebe-se o jogo lúdico de sensações: há uma associação, pela semelhança cinética do balanço da cadeira à rede 'de dormir', e, embora observada a distinção morfológica e funcional entre a cadeira e a rede, ocorre, o 'reconhecimento', evocação da rede através do movimento pendular que nela se experimenta. Assim, o balanço da cadeira remete ao balanço da rede, nessa ordem, ou seja, o uso da cadeira remete a rede, mas a rede em si não remeterá a cadeira; uma antecede a outra no espaço e no tempo, uma é inspiração a outra metáfora. No norte e nordeste do Brasil é cultural e bastante presente o uso da rede em substituição à cama ou colchões para dormir ou mesmo descansar, costume herdado, principalmente, dos povos ameríndios e adotado pelos colonizadores, tanto pelas dificuldades na produção de móveis no período colonial, quanto pela sutileza e

praticidade de uso do artefato: além de oferecer uma estrutura flexível e volante, a superfície permite a troca de temperatura com o meio ambiente, desejável especialmente para as estações do ano em que o calor predomina (Figura 62).



Figura 62: Representação do uso da rede retratada em dois momentos pelo pintor Debret: à esquerda, pelos criadores ameríndios e, à direita, pelo colonizador. Fonte: (Família de um chefe camacan se prepara para uma festa, 1834). <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=J&cd=3571>. (Sábio trabalhando no seu Gabinete, 1827), http://www.dezenovevinte.net/artistas/Redescobrir_RiodeJaneiro_arquivos/jbd_1827_sabio.jpg. Acesso: 19/03/2016.

O uso da rede se estendeu na cultura brasileira até os dias atuais, e é sinônimo de descanso e relaxamento, ou ainda pelo viés cultural considerada como herança e tradição. Assim, a cadeira de macarrão em sua função prática remete sensorialmente ao movimento pendular da rede de dormir; em sua função estética, através do trançado de fio de PVC do assento e espaldar, evoca as esteiras, os tecidos das redes, trançados em fibras naturais pelos ameríndios brasileiros; e por estas associações em sua função simbólica representa uma cultura que compõe o mosaico da identidade brasileira. Nesse sentido, a cadeira está impregnada de signos (o balanço, o trançado manual) que reportam a rede de dormir.

Em muitas casas situadas em bairros populares, é prática construtiva estender-se a cobertura das casas até o muro externo, cobrindo todo o recuo frontal, convertendo o muro em fachada da casa (Figura 63); esta prática é considerada como medida de segurança – ao gerar uma barreira física que impede que estranhos adentrem o espaço privado ao pular o muro –, e o recuo frontal passa a funcionar como garagem coberta. Ao estender a cobertura, cria-se um espaço confinado de transição entre a casa e a rua, e, nessa ação exclui-se o ambiente da

varanda das moradias, o que possivelmente contribua para o deslocamento do 'sentar na varanda' para o 'sentar na calçada' (Figura 64).



Figura 63 – Fachadas de casas em bairro popular em São Luís, MA. Coberturas avançam até o muro.
Fonte: arquivo pessoal.



Foto 64 – Pessoas sentadas na cadeira postas na calçada. Cobertura da casa avança até o muro.
Fonte: arquivo da autora.

Sabe-se que a violência urbana, na atualidade, é um fator determinante para a configuração das moradias nas cidades, à medida em que estas são pensadas ou adaptadas para evitar violações de naturezas diversas dos espaços residenciais; desse modo, a interação e integração com os espaços públicos tornam-se cada vez mais restritas, ocasionando certo isolamento social. Nesse cenário, o costume de deslocar o assento do interior das casas para o espaço da calçada mostra-se uma subversão a essa 'ordem', ao manter hábitos culturais que evocam um tempo em que a convivência urbana requeria menos cuidados e se mostrava mais amistosa. No caso em estudo, a cadeira de macarrão faz parte desse contexto, não só cumprindo a função prática de uso do sentar, mas portando significados que se 'convertem' em motivos para a escolha deste artefato como elemento partícipe de um costume local.

O comércio da cadeira ocorre essencialmente através da venda ambulante. Os vendedores utilizam um veículo manufaturado de tração humana sobre o qual amontoam as cadeiras e saem pelas ruas oferecendo o produto de porta em porta (Figura 65). Pouquíssimas lojas de comércio formal locais vendem ou mantêm estoque destes móveis.



Figura 65 – Comércio ambulante da cadeira de macarrão, em São Luís-Ma.
Fonte: arquivo da autora. Imagens Registradas em: Jan-Mar/2016.

Nota-se que o comércio ambulante destes produtos é realizado principalmente por mão-de-obra masculina, e o espaço de ação é a rua; o que significa, que todo o expediente de trabalho dispensado ao comércio das cadeiras ocorre em espaços públicos e abertos. A Figura 66 registra o momento em que vendedores ambulantes descansam sob a sombra de uma árvore em um terreno baldio após a refeição, e utilizam as próprias cadeiras como suporte para o repouso; ao lado, os produtos à venda, que incluem cadeiras de macarrão em diversas configurações: balanço com molas, sem balanço, cadeira versão infantil e balouço com assento em fio de PVC.



Figura 66 –Vendedores ambulantes em momento de descanso (acima). Os produtos expostos ao lado(embaixo).

Fonte: Arquivo da autora. Imagens Registradas em: Jan-Mar/2016

Neste tipo de comércio, porta a porta, o produto vai até o cliente, o que de certa maneira redundava em economia para o consumidor com deslocamento e

transporte, além de proporcionar um atendimento singular, mas, está sujeito aos argumentos do vendedor e disponibilidade (econômica, psicológica, emocional) do comprador para a conclusão da compra. Entretanto, os sentidos que a cadeira porta, enquanto artefato cultural – por fazer parte de um costume local –, tonificam seu comércio e certamente pavimentam as relações que orbitam em torno de sua materialidade e que promovem sua presença e permanência no contexto observado. É um comércio que se realiza nas periferias urbanas, e, no contexto da globalização, está à margem do “circuito superior” econômico (SANTOS, 2001).

O termo ‘macarrão’ (significante linguístico) que designa a cadeira em estudo remete ao alimento que recebe genericamente o mesmo nome. É um jogo lúdico de significados que se processa na associação sensível entre o macarrão do tipo espaguete (o alimento) e os perfis cilíndricos de PVC, isto é, o termo (macarrão) tece um paralelo metafórico entre as qualidades plásticas do fio de PVC e o próprio alimento: mole, macio, flexível. São propriedades que refletem diretamente na fruição da cadeira conotando conforto, aconchego e agregando valor lúdico ao produto.

Seriam, portanto, estes signos atrelados à materialidade da cadeira – o balanço, o trançado, as agregações formais de outros modelos, a idéia de permanência, as memórias, a venda diferenciada, o uso nas calçadas, os materiais e as cores – que atingem sensivelmente e cognitivamente seus usuários, tornando-a um objeto significativo no contexto e espaços onde está inserida. São sentidos elaborados ao longo do tempo, e, resultaram na manutenção e permanência deste artefato no cotidiano e vida das pessoas que mantêm o uso da cadeira associado ao costume local de sentar nas calçadas.



CONSIDERAÇÕES

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os artefatos presentes no cotidiano humano, carregam em si códigos, significados, sentidos que expressam nossa 'ideia' de mundo, sentimentos, nossa razão, o tempo e espaço vivido e o modo como queremos que isso seja registrado e interpretado. São objetos culturais, e como tal, agregam identidade. Determinados objetos se consolidam enquanto 'mediadores' culturais quando respaldam um jeito de ser, de comportar-se e a integração com o sistema no qual interagimos socialmente.

A identidade se conforma pelo próprio modo como um grupo ou sociedade se projeta culturalmente. É nessa projeção que articulamos o espaço de nossas relações, moldamos o sentido de pertencimento, processamos símbolos e representações, e sedimentamos hábitos e costumes. Portanto é na percepção de sentido, ativada nas relações com o meio interno e externo (o 'eu' e ou 'outro', sistema-entorno) que as identidades locais se particularizam e se fortalecem em meio ao assédio massificador da globalização. A esse 'fenômeno' Stuart Hall (2006, p. 77) qualifica como contratendência, e, observa que enquanto algumas identidades na atualidade gravitam ao redor da "tradição" (GIDDENS, 1977) outras o fazem em torno da "tradução" (HALL, 2006).

A cadeira em estudo, pendula entre uma e outra: tradição, enquanto permanência, e tradução, enquanto 'contramovimento' à homogeneização ubíqua da globalização. Trata-se de um artefato que tem 'origem' em um circuito externo ao sistema no qual funciona, o popular-periférico, e para que permanecesse foi necessário selecionar possibilidades de forma, conteúdo e função (sentidos) desse exterior, traduzindo-os ao nível de seu próprio sistema/ ambiente.

A tradição representa não apenas o que 'é' feito em uma sociedade, mas o que 'deve ser feito'. [...] Suas bases psíquicas são afetivas. Há, em geral, profundos investimentos emocionais na tradição, embora estes sejam mais indiretos que diretos. (GIDDENS, 1997, p.84, grifos do autor)

Ao observarmos a permanência e a "persistência" da cadeira de macarrão no cotidiano das pessoas, sua presença nas casas intermediando relações e situações sociais, seu comércio e as práticas que envolvem sua existência material

podemos supor que se trata de um objeto que demarca, se não uma tradição no sentido *lato*, a permanência de usos e costumes de uma parte da população que ‘enxerga’ (ainda que não consiga expressar objetivamente o quê) neste artefato, razões para além das funções pragmáticas, e o preserva em seu dia-a-dia enquanto vínculo entre pessoas, com espaços e tempos, com estórias.

Um objeto é cultural dependendo da duração de sua permanência: seu caráter durável se opõe a seu aspecto funcional, esse aspecto que o faria desaparecer do mundo fenomenal com o uso e o desgaste. [...] A cultura encontra-se sob ameaça quando todos os objetos do mundo, produzidos hoje ou no passado, são tratados exclusivamente como funções dos processos sociais vitais – como se não tivessem outra razão senão a satisfação de alguma necessidade –, não importa se as necessidades em pauta são nobres ou banais. (ARENDDT, 1968; *apud* BAUMAN, 2013, p. 99).

Como afirmado anteriormente, “a tradição é um meio de identidade” [...] e, a “identidade é a criação da constância através do tempo” (GIDDENS, 1997, p.100). Assim, diríamos, que a cadeira em questão é uma ‘constância’ no cenário urbano periférico de diversas cidades brasileiras, que mantêm hábitos sociais comunitários diferenciados das zonas centrais. A cadeira configura-se como elo fundamental para a manutenção do hábito do sentar-se à porta das casas, nas calçadas ou ainda nas praças próximas e lugares públicos, onde as pessoas ‘passam’ o tempo, em conversas e observação, reafirmando vínculos e costumes, ou simplesmente contemplando ‘a vida’. Tornou-se um ponto de convergência em torno do qual uma série de funções sociais se estabeleceram, e para o qual confluem outras demandas, de natureza não tangíveis, que produtos instituídos pelo circuito superior (formal) de comércio não atendem. De certo que a violência urbana e a TV diluem, insistentemente, esse divagar urbano.

Possivelmente, seja a ausência de sentido significante o principal vetor para a escolha e seleção de produtos ‘alternativos’ ao mercado de produtos industrializados, por uma classe de consumidores que não se sente representada pelos produtos padrão (homogêneos) disponibilizados pelo mercado formal cada vez mais ‘mundializado’ e massificado. Por isso ao nosso entender, consumir a cadeira de macarrão torna-se um meio, ou resgate, de afirmação de identidade – com lugares, pessoas, tempos, modos. E, mesmo uma contrapartida ao consumo

globalizante do dos consumidores do 'circuito inferior', que se apropriam dos produtos disponibilizados pelo sistema envolvente, e os reempregam na conformação de outros produtos, então trasladados, adaptados, traduzidos para sua ambiência, linguagem, seus interesses e valores (CERTEAU, 1994, p. 44-45). Reinterpretando seus significados e sentidos.

À tradução, necessária para que os elementos exógenos (globais e unívocos) sejam aderidos ao sistema interno (local e distinto) há a interpretação. É nesta ação de interpretação que o 'sentido' se estabelece, e então, subsequentemente, ocorre a tradução – formal, de conteúdo, semântica, estética e técnica – onde os elementos serão 'ajustados' conforme as expectativas e demandas dos interlocutores – no caso da cadeira de macarrão estes interlocutores convertem-se nos produtores, vendedores e consumidores. “A palavra *tradução*, [...] vem, etimologicamente, do latim, significando *transferir, transportar entre fronteiras*” (HALL, 2006, p. 89).

Logo, a essa compreensão de tradução, pode-se dizer que os sujeitos percebidos no contexto de produção, comércio e consumo da cadeira de macarrão operam tal transferência de forma e conteúdo de uma estrutura e sistema gerador – acadêmico, elitizado – para um outro sistema distinto – popular –, efetivando, antes disso, a interpretação dos códigos presentes no sistema de origem, para que a tradução esteja de acordo com o repertório referencial simbólico, e seja compreensível dentro do ambiente no qual esses 'códigos traduzidos', metabolizados passarão a funcionar. É um processo autorreferência e de autopreservação. Nesse sentido, Maristela Ono citando Pierre Bourdieu observa que,

Os bens culturais acumulados na história pertencem àqueles que dispõem de meios para apropriar-se deles, não se constituindo, apesar de formalmente serem oferecidos a todos, propriedade comum da sociedade, pois, para sua compreensão, é necessária a posse e a capacidade de decifrar códigos. Isto constitui uma barreira considerável tanto ao acesso, quanto ao entendimento dos significados dos artefatos que compõem a cultura material, e, extensivamente, à padronização dos mesmos e à homogeneização da cultura. (ONO, 2006. p.26)

Os objetos que um grupo ou sociedade produz, e, obviamente consome, refletem seus ideais, valores e pensamentos e, por isso mesmo, tornam-se referências materiais e vestígios concretos do desenvolvimento humano, social, técnico e tecnológico destes grupos; são registros históricos de contextos, relações e interações que determinam os diferentes modos dos sujeitos perceberem e representar o seu meio e mundo. As sociedades moldam seus objetos, e, estes por sua vez, moldam a sociedade que os produz. É uma relação recíproca de significações. Por exemplo, ao criar os aparelhos de telefonia celular, a sociedade demonstra seu potencial tecnológico e capacidade criativa; por sua vez o aparelho em si, no uso, imprime hábitos e costumes na sociedade que antes não eram observadas, como assistir um vídeo no aparelho enquanto espera o ônibus, ou conversar com alguém com o aparelho no bolso usando fones de ouvido: nos dá a impressão que a pessoa está falando sozinha.

Ao analisarmos o contexto local da cadeira, torna-se evidente o hiato existente entre o design brasileiro, enquanto disciplina e vetor orgânico de projeto de objetos/artefatos, e o universo real no qual estes objetos/artefatos existem. A cadeira de macarrão popular, mesmo considerando sua origem ‘erudita’, é resultado de apropriações, adaptações e engendramentos sucessivos, de pessoas – creio que alheias a todo o conceito e espectro de ação do design – que buscam através da produção de objetos suprir necessidades, aspirações e sentidos que passam despercebidas tanto ao design, enquanto processo de “conceituação, desenvolvimento e ação comunicativa”, quanto à indústria nacional de bens materiais. Por outro lado, a cadeira de macarrão popular se tornou referência para o design em seu aspecto icônico – enquanto mobiliário popular – impregnada de metáforas quanto a esse entendimento sobre o ‘popular’ brasileiro (que redundava em questões sobre identidade nacional) e serve de inspiração para designers consagrados, que, buscam qualificar suas produções com significados autóctones, mais como marca de distinção do que ideal voltado à produção democrática de artefatos industriais para o setor interno.

O design nacional, porém, desponta imerso na cultura global sem, no entanto, ignorar os signos regionais como dados positivos para criação; e os valores sincréticos da cultura local, antes combatidos (MORAES, 2006), ressurgem como elementos possíveis e agregadores de valor para geração de um ‘conceito’ de

design brasileiro. Para Moraes (2006, p.179) “a decodificação do próprio pluralismo étnico e estético local, [...] em que se nota uma forte presença de signos híbridos e de uma energia particularmente brasileira” desponta como desafio a ser enfrentado para o design e produção local. Nas palavras do autor:

É importante perceber que este modelo de globalização em curso traz, de forma acentuada, para dentro da Cultura do Design, elementos, códigos e conceitos de sentidos múltiplos, plurais, híbridos e sincréticos, mas, ao mesmo tempo, tende a valorizar o lado “sólido” (a essência) da cultura local [...] o design nesse contexto passa a ser entendido como metáfora de um conjunto de significados (conceitos) e de significância (valor), [...]. Existe ainda a questão da estética, que passa do âmbito subjetivo para seguir a ética e o modelo comportamental de determinados grupos sociais. (MORAES,2006, p.192)

Concorda-se que dessa heterogeneidade (cultural e étnica) resultou um fazer (ação) marcado pela agregação, integração, combinação e intercâmbio dessas influências que resultam em uma prática adaptativa, mutável, misturada, na qual ‘tudo’ (multiplicidade de influências) está presente e ao mesmo tempo falta-lhe uma especificidade que determine sua identidade. Dada essa multiplicidade e variedade de contribuições culturais, o design brasileiro, até hoje, apresenta lacunas, no que se refere a identificar o que poderia ser denominado como genuinamente ou essencialmente brasileiro. Contudo, Moraes afirma que seja esse “multiculturalismo brasileiro [...] um novo e possível modelo para o desenvolvimento do design local”, **pois sugere que o mesmo** “vem se harmonizar com o modelo de globalização” (MORAES, 2006, p. 193, grifo nosso) em andamento, e também enfatiza que,

É, exatamente neste cenário que o design brasileiro se estabelece, tomando como referência principal a mimese dos modelos projetuais provenientes do exterior, que, agindo de forma acentuada, alia-se tenuamente aos valores autóctones nacionais. [...], e prossegue adiante em uma espécie de contínuo metabolismo e metamorfose correlata”. (MORAES, 2006, pag. 77)

Porém nas lacunas e distanciamentos ainda existentes no país entre o design (pesquisa e projeto), os consumidores e a indústria, a produção de artefatos materiais em grande escala, voltados para o mercado interno, prossegue em aberto e suspensa em possibilidades, e, nesse panorama a inserção de produtos ‘padrão’

global se consolidam, sem muitas vezes atenderem as especificidades locais e portando as efemeridades (de materiais e moda) exigidas para a alta rotatividade ou baixa durabilidade dos produtos dessa categoria. E nesse cenário a produção marginal – as piratarias e a autoprodução intuitiva e engendrada – aponta a parcela significativa de consumidores excluídos dos prometidos benefícios do desenvolvimento industrial/tecnológico e da produção em escala; mas que, no entanto, segue criando e produzindo, sustentando-se em referências e signos próprios, metamorfoseando o produto formal (projetado e fabricado para o centro consumidor) e adaptando-se ao ambiente posto pela produção massificada e global. Gerando seu mercado e seu consumidor.

Nesta pesquisa partimos da cadeira de macarrão para compreender os fatores atrelados à sua materialidade e existência que justificam sua escolha e permanência nos espaços observados – moradias, calçadas e ruas –, e, seu uso associado ao costume de sentar nas calçadas mantido pela população local, especialmente, aqueles moradores dos bairros periféricos na cidade de São Luís; que ainda, articulam e mobilizam todo o comércio existente em torno deste artefato. Outra pesquisa possível seria investigar as percepções e representações sociais partilhadas pelos sujeitos que usam a cadeira – o fabricante, o vendedor, o usuário/fruidor – buscando através dos conhecimentos destes compreender os aspectos afetivos, estéticos e sociais que os mobiliza à compra e produção da cadeira de macarrão.

REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Fernando. **Globalização**, Editora Nobel, São Paulo, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira R. Tavares. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. Título original: Le Systèmes des objets.
- BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BENZE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: editora Perspectiva, 1997. (Coleção Debates)
- BUBER, Martin. **On intersubjectivity and cultural creativity**. USA, University of Chicago Press, 1992.
- BUENO, Luciana E. B. **Linguagem das artes visuais**. Curitiba: Ibpex, 2008.
- BURDEK, Bernhard E. **História, Teoria e Prática do Design de Produtos**. São Paulo: Edgard Blucher, 1994.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar na modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design – 3.ed.** São Paulo: Edgard Blucher, 2008
- CCSP - Centro Cultural São Paulo. **Mobília Brasileira Contemporânea** [recurso eletrônico]/ organizadora Claudia de Brito Lameirinha Bianchi. São Paulo: 2007. (Cadernos de Pesquisa: v. 15), PDF.
- CERTEAU, Michel. **A Invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. v. 1. 21.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Trad. Ephraim F. Alves. 21.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- FERRARA, L. D'Aléssio. **A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano**. São Paulo: Perspectiva, 2009 - Estudos: 079.
- FIELL, Charlotte and Peter. **1000 CHAIRS**, Cologne: Taschen, 1997.
- FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac-Naify, 2007.
- FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. Trad. Renata Bottini. São Paulo: Editora Senac SP, 2007.
- GIDDENS, Anthony. **A vida em uma sociedade pós-tradicional**. In: BECK, Ulrich; Giddens, Anthony; LASH, Scott. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: ENESP, 1997
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. São Paulo: UNESP, 1991.
- GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: ENESP, 1997

GRIMM, Gabrielle Hartmann. **Introdução à Semiótica Peirceana** - Categorias Cenopitagóricas (Objeto de aprendizagem de Apresentação do Recurso Educacional Aberto) License: CC (Licença Creative Commons).

GOMES Flo, João. **Design do Objeto: bases conceituais**. São Paulo: Escrituras, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola editora, 1992.

HESKETT, John. **Desenho Industrial**. 2. ed. São Paulo: Editora José Olympio, 1980.

HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HUGERTH, M. W. **Móveis Artesanal: prelúdio à Forma, OCA e Mobilinea**. In: Marcos da Costa Braga; Dora Souza Dias. (Org.). **Histórias do Design no Brasil II**. 1ed. São Paulo: Annablume, 2014, p. 159-180.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 20 12 (Coleção Ofício de Arte e Forma)

KUNZLER, Caroline de M. **A teoria dos sistemas de Niklas Luhmann**. Revista Estudos de Sociologia. v. 9, n. 16 Araraquara: UNESP. p.123-136, 2004. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/issue/view/134>. Acesso em: 15/10/2015.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 17.ed. 2004. Páginas 15 a 24.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial - bases para a configuração dos produtos industriais**. Trad. Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blucher, 2001.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial - bases para a configuração dos produtos industriais**. 1 ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

LUHMANN, N. **O conceito de sociedade**. In: NEVES, C. B.; SAMIOS, E. M. B. (Org.). **Niklas Luhmann: a nova teoria dos sistemas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.

LUHMANN, Niklas. **Introducao a Teorias dos Sistemas**. Petropolis: Ed. Vozes, 2011.

MARCONI, Marina de A.; LAKATOS, Eva M. **Fundamentos da metodologia Científica**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARCONI, Marina de A.; LAKATOS, Eva M. **Metodologia do trabalho científico**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

MORAES, Dijon de. **Limites do Design**. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MORRIS, Charles W. **Fundamentos da teoria dos signos**. Trad. Paulo Alcoforado e Milton Jose Pinto. Rio de Janeiro, Eldorado Tijuca, São Paulo: EDUSP, 1976.

NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil-República: da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

ONO, Maristela M. **Design e cultura: sintonia essencial**. Curitiba: Edição da Autora, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers**. Versão eletrônica, Intellex. (Referido como CP

PEIRCE, Charles S. *Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Peirce Edition Project (Referido como EP).

PRODANOV, C.C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do Trabalho científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Científico**. 2.ed. Nova Hamburgo: EBook Feevale, 2013.

RENAULT, Delso. **A vida Brasileira no final do século XIX: visão sócio-cultural e política de 1890-1901**. Rio de Janeiro: José Olímpio; Brasília: INL, 1987.

Revista Casa e Jardim, nº 34. São Paulo: Cia. Lithographica Ypiranga, 1957.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 1985.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTI, Maria Angélica. **Mobiliário no Brasil: origens da produção e industrialização**. São Paulo: editora Senac SP, 2013.

SANTOS, Antonio R. dos. **Metodologia científica: a construção do conhecimento**. 4.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.

SANTOS, Maria C. Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SANTOS, Milton. **A periferia está no polo: caso de Lima, Peru**. In: *Economia espacial: Críticas e Alternativas*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2011. p. 74 -124. (Coleção Milton Santos).

SANTOS, Milton. **Economia espacial: Críticas e Alternativas**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2011, (Coleção Milton Santos)

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo, globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SANTOS, Milton. **Uma revisão da teoria dos lugares centrais**. In: *Economia espacial: Críticas e Alternativas*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2011. p. 125- 136. (Coleção Milton Santos).

SEVCENKO, Nicolau. **A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio**. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil- Republica: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para século XXI: no loop da montanha russa**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. **O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso**. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil- Republica: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

VON VEGESACK, Alexander et al. **100 masterpieces from the Vitra Design Museum**. exh. cat., Weil am Rhein, 1996, cat. nº 40.

WATERS, Malcolm. **Globalização**. São Paulo: Editora Celta, 2002.

ANEXOS

ANEXO 1 – Capa e Sumário da Revista Casa e Jardim, ano 1957, nº 34.



Casa e Jardim

apresentamos
AS CASAS DOS ARQUITETOS:
a. mila - c. felippe olga
h. alexander - m. grabowski
p. antunes ribeiro

paredes de madeira

cêrcas para jardins

Nº 34 - Cr\$ 15,00

ANEXO 2| Sumário da Revista Casa e Jardim, ano 1957, nº 34.

CASA e JARDIM N.º 34

Publicação da EDITORA MONUMENTO S. A.

Presidente: CARLOS O. REICHENBACH

Vice-Presidente: CURT WERNER REICHENBACH

Diretor Comercial: AFFONSO M. VIVOLO

Editor: THÉO GYGAS

Redator-Secretário: TASSILO F. J. MARISCHKA

Colaboraram neste número

Arq. ARIOSTO MILA • CARLOS GAMBA FRANÇA
 • Arq. CLOVIS FELIPPE OLGA • DORCA • E. DOEP-
 PENSCHMITT • EDGAR FERNANDES TEIXEIRA •
 GARRETT ECKBO • GERHARD LUKMANN • Arq.
 HENRIQUE ALEXANDER • HUBERTO SCHOEN-
 FELDT • MARC BERKOWITZ • Arq. MIECZYSLAW
 GRABOWSKI • Arq. PAULO ANTUNES RIBEIRO •
 RACHEL PROCHNIK • REGINA ZONTA • ROBER-
 TO SIMÕES • THEODOR GAEDE • ZULEIKA CER-
 QUEIRA LEITE COSTA • A EQUIPE DOS 5.

Fotos: GEORG P. WASCHINSKI

Departamento Artístico da
Companhia Lithographica Ypiranga**Correspondentes no estrangeiro**

ALEXANDRE ALEXANDRE - Paris

CHARLOTTE STEINHARDT - CONRAD - Nova York

PAULO POPPER - Londres

REDAÇÃO: Rua dos Gusmões, 457 - SÃO PAULO
 Telefone (provisório) 33-9147

PUBLICIDADE

Superintendente: DANTE DE CAPUA

SÃO PAULO: Av. Rio Branco, 530 - Fone 33-9147

Sucursal do RIO DE JANEIRO: Av. Graça Aranha,
 182-5.º andar-Fone 52-5502 - M. P. MOREIRA FILHO
 Chefe do Departamento de Publicidade

Distribuidor exclusivo e responsável pelas assinaturas

Consórcio Brasileiro Distr. de Revistas e Jornais
 COBRADIS S.A.

Av. Rio Branco, 225-229 - Fone 37-7794 - SÃO PAULO

Pedimos aos leitores a fineza de dirigirem toda correspondência, com exceção da de assinaturas, à EDITORA MONUMENTO S. A., Caixa Postal 351, S. Paulo. A que exija resposta deve vir acompanhada de envelope devidamente selado e com endereço. Quanto aos manuscritos não solicitados por nós, declinamos de qualquer responsabilidade, sendo que merecerão sempre o nosso melhor cuidado. Permite-se a publicação do conteúdo deste periódico, somente em resumo, citando destacadamente e por extenso. — "Extraído da revista CASA e JARDIM"

SUMÁRIO**ABRIL — 1957****ARQUITETURA**

Criar ambiente é decorar o interior	2
A Casa dos Arquitetos	5
Paulo Antunes Ribeiro	6
Henrique Alexander	10
Ariosto Mila	18
Mieczyslaw Grabowski	28
Clovis Felipe Olga	34

DECORAÇÃO

Paredes de madeira	40
Cêrcas para jardins	49
Do profundo mar azul...	56

JARDIM

Lembretes para o jardim	54
Lembretes para a horta	55
Cultivo de begônias brasileiras	62

CULINÁRIA

Pães, salgados e doces...	66
Noiva de doces de damasco	73

UTILIDADES

Seja bem-vindo	65
Lareira elétrica	76
Divisor decorativo	78

PARA AS HORAS DE LAZER

Fronha com aplicações	82
Para leitura noturna	86
Caixa para ferramentas	88
Colête para a mamãe	80
Suéter para o filhinho	81
Como se combatem grilos e gafanhotos	90



NOSSA CAPA: — O arquiteto e sua casa é o tema deste número. Aqui mostramos como vive o arquiteto e como constrói seu lar próprio. Tivemos de nos limitar a uns poucos exemplos, não havendo nesta seleção nenhuma pretensão de julgamento. "CASA e JARDIM" já mostrou em números anteriores residências de vários arquitetos, sendo esta reportagem apenas uma seqüência. Na capa, detalhe da res. do arq. A. Mila.

Assinaturas (início em qualquer mês) 1 ano (12 números), Cr\$ 180,00 — Pedidos de números avulsos (Cr\$ 15,00). Números atrasados (Cr\$ 20,00).

Quaisquer assuntos sobre assinaturas deverão ser dirigidos à COBRADIS S.A., Av. Rio Branco, 225-229 - Fone 37-7794 - SÃO PAULO

CASA e JARDIM não publica, conscientemente, anúncios de firmas cujos produtos ou serviços não sejam recomendáveis!

Impressa pela COMPANHIA LITHOGRAPHICA YPIRANGA • SÃO PAULO - RIO • TIRAGEM: 70.000 EXEMPLARES

ANEXO 3 – Contato via e-mail com o Sr. Matias Eisler, filho do arquiteto Martin Eisler..



silvia saraiva <silviasaraivva@gmail.com>

Obra_MatinEisler|Entrevista

3 mensagens

silvia saraiva <silviasaraivva@gmail.com>
Para: matias.eisler@gmail.com

9 de setembro de 2015 14:46

Boa Tarde Sr. Matias.

Obtive seu email e telefone por intermédio da srta. Daniela da o|c|d hoje pela manhã, que muito gentilmente me atendeu. A Mina Warchavichik também me forneceu o contato que me levou até a o|c|d.

Me chamo Sílvia Saraiva e sou mestranda do Programa de Pós Graduação da Unb e, meu objeto de estudo envolve uma obra específica do período moderno brasileiro de autoria do arquiteto Martin Eisler, seu pai. Gostaria de solicitar ao senhor, a gentileza, de ceder-me alguma hora de seu dia para poder esclarecer alguns dados sobre a minha pesquisa. Vim de Brasília para tentar encontrá-lo e obter mais e precisas informações sobre a obra do arq. Martin Eisler. Poderíamos marcar uma hora esta semana?

Desde já agradeço a atenção e aguardo sua resposta.
Sílvia Saraiva.

silvia saraiva <silviasaraivva@gmail.com>
Para: Marisa Maass <marisa.maass@gmail.com>

1 de outubro de 2015 09:46

Primeiro contato.

———— Mensagem encaminhada ————

De: silvia saraiva <silviasaraivva@gmail.com>

Data: 9 de setembro de 2015 14:46

Assunto: Obra_MatinEisler|Entrevista

Para: matias.eisler@gmail.com

[Texto das mensagens anteriores oculto]

ANEXO 4| Contato via e-mail com o Sr. Martin Eiler para confirmação de dados.



silvia saraiva <silviasaraivva@gmail.com>

Obra Martin Eisler

3 mensagens

silvia saraiva <silviasaraivva@gmail.com>
 Para: Matias Eisler <matias.eisler@gmail.com>

4 de dezembro de 2015 17:10

Sr. Martin Eisler, boa tarde.

Conversamos via email e telefone em setembro. Tinha por objetivo marcarmos uma entrevista para levantamento de dados sobre a obra de seu pai, Martin Eisler, mas, lamentavelmente, não foi possível estabelecermos contato pessoal para a entrevista proposta.

Venho agora solicitar, que se possível, esclareça sobre uma peça que na internet consta ser de autoria de Martin Eisler, mas os dados não me parecem seguros. Trata-se de uma cadeira feita em metal e fios de algodão (Imagem em anexo). Por favor, esclareça se:

- 1) Os materiais estão corretos - metal e fios de algodão ?;
- 2) Data de concepção? (consta que é da década de 1950) - qual a data precisa?
- 3) Há desenhos, croquis, rascunhos do produto| cadeira? Seria possível cedê-los?

Desde já agradeço sua atenção.
 Silvia Saraivva.



MARTIN_EISLERcadeira.jpg
 28K

Matias Eisler <matias.eisler@gmail.com>
 Para: silvia saraiva <silviasaraivva@gmail.com>

4 de dezembro de 2015 21:30

Olá Silvia,

Lamento muito o desencontro, mas eu tive alguns problemas de saúde e estive internado. Agora tudo está bem graças a Deus. Referente às poltronas e também a mesa que está na foto junto são do meu pai. Lamentavelmente há muito pouco material disponível, já que grande parte se perdeu ao longo do tempo. Temos alguns anúncios muito antigos da Forma onde apareciam essas e outras cadeiras e móveis dele. Quanto a desenhos temo que não vamos encontrar nada. Os materiais que você descreveu estão corretos, já que na época não existiam outras possibilidades. Qualquer dúvida, vamos conversar na 2a. Feira já que estou fora de São Paulo este fim de semana.
 Abraços
 Matias Eisler

Sent from my iPhone
 [Texto das mensagens anteriores oculto]
 > <MARTIN_EISLERcadeira.jpg>

silvia saraiva <silviasaraivva@gmail.com>
 Para: Matias Eisler <matias.eisler@gmail.com>

5 de dezembro de 2015 13:18

Bom dia Matias. Sim, ao longo da semana poderemos conversar. Muito obrigada pela atenção.

Silvia Saraivva