

Investigações de método para uma história do design comprometida com a natureza

Eduardo A. Costa (usp, Brasil)
eduardocosta@usp.br

Antes de mais nada, agradeço à Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi/UERJ) pelo convite para compartilhar algumas reflexões, o que me parece, obviamente, uma oportunidade muito importante e rica para pensar e desenvolver caminhos possíveis para o nosso futuro, para o nosso por vir. Também entendo ser necessário apresentar minha trajetória profissional e discorrer sobre o modo como venho desenvolvendo a presente pesquisa.

Atualmente sou professor da Universidade de São Paulo (USP), leciono na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que tem um curso de Arquitetura e Urbanismo e outro de Design. Dedico-me às disciplinas de História do Design. Sou formado em Arquitetura e Urbanismo, dado que é importante para demonstrar o caminho que acabei percorrendo. Toda a minha trajetória acadêmica de pós-graduação foi no campo da História, então, costumava me considerar um historiador: não um historiador de Arquitetura ou do Design, mas um historiador que entendia de Design. Hoje, no entanto, defino-me essencialmente um historiador do Design. Isso significa adotar muitas das metodologias dos historiadores, pensar sobre seus métodos e teorias. A esse respeito, menciono, brevemente, o debate existente sobre a historiografia do Design, sobre como os historiadores do Design posicionam-se em relação aos historiadores. Desde os anos 1980 esse tem sido um tema importante e complexo de reflexão.

Ainda em relação à minha trajetória, pelo fato dela ser permeada pela Arquitetura, inclino-me a percorrer documentação própria desse campo, a priori. O Design, por sua vez, se faz presente no modo como promovo a reflexão, aproximando-a da História do Design com o intuito de propor novas metodologias, especialmente frente à emergência climática. Neste ponto, o que tenho buscado percorrer, em consonância com debates teóricos da História, é aproximar a História do Design e a História Ambiental. Esse último constitui um campo emergente dentro da História. Embora alvo de investigação desde a primeira década do século XXI, tem ganhado projeção efetiva na atualidade. Neste ponto, é preciso lembrar também que a História do Design já incorporou o chamado debate ecológico, desde o início da década de 1960.

Este é um breve apontamento da minha localização acadêmica, buscando sinalizar onde me encontro e com o que tenho dialogado mais recentemente. Ressalto que, nesta apresentação, de modo semelhante ao que vocês também realizam no Laboratório de Design e Antropologia da Esdi/UERJ, buscarei aproximar Design e Antropologia, Design e História Ambiental ao tecer algumas reflexões.

O que fez com que eu me avizinhasse desse tema provavelmente foi a proposta de uma colega pesquisadora da Universidade Federal da Bahia para

que eu falasse sobre o fotógrafo Marcel Gautherot (1910-1996). Lembro-me de que, na ocasião, me vi instigado a ir além da discussão vigente. Isso não significa, em absoluto, questionar a relevância da obra do francês, mas avançar em outras proposições. Se, por exemplo, considerarmos as imagens do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais, e do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais — por si só, um conjunto documental complexo —, as únicas correlações a serem feitas são tradicional versus moderno, o lugar dos negros versus o lugar dos brancos ou o antigo versus o novo?

Almejando novas reflexões, formas de repensar essas imagens, lembrei-me de certo incômodo experimentado na graduação a respeito da materialidade das coisas, quando precisava lidar com fotografias. A partir da minha vivência como historiador, ligada à cultura material, para além da tradição de estudar fotografia a partir de uma cultura da imagem ou de uma teoria da imagem, proponho pensar a imagem em relações sociais, colocando em relevo o seu caráter material. Em outras palavras, uma imagem pode não apenas ser vista, mas palpavelmente sentida. Por exemplo, uma revista impressa admite ser manuseada, isto é, a imagem é sempre encarnada, por meio de um suporte. Trata-se de um problema pictórico, sem dúvidas, mas acima de tudo de um problema de matéria, na minha perspectiva, uma vez que trabalho com a cultura material.

Sobre essas fotografias do Marcel Gautherot, em um primeiro momento, dediquei-me à pesquisa no arquivo do Instituto Moreira Salles (IMS) e obtive registros fotográficos de 1947, de 1950, de 1966 e de 1968. Embora seja possível criar uma outra narrativa sobre essa espécie de persistência de Gautherot, sobre a persistência dos modernos em registrar esses dois lugares – Congonhas e Belo Horizonte –, um novo problema se instaurou. Das doze fotos inicialmente selecionadas, onze foram descartadas e ativei-me a apenas uma. Não seria a composição, a plasticidade da obra do mestre Aleijadinho, a questão da representação negra ou mesmo a moda, por meio da análise das vestimentas das pessoas ali representadas, o foco da investigação. Intencionando a profundidade do objeto, optei por examinar a imagem sob outro prisma. Ao mergulhar nessa imagem, o que é inerente a ela, mas que é normalmente ignorado? O que nela está esmaecido ou aparenta não dizer muito?

No Design, a escala é uma questão relevante. Foi assim que me interessei pelo horizonte. O que se via especificamente nesse horizonte? Ao colocar a imagem propriamente dita em segundo plano, chega-se à prata e, em consequência, à matéria que conforma a imagem. Foi desse exercício de aproximação do objeto que elaborei a minha pergunta: “de onde veio essa

prata?”. Uma questão difícil de ser respondida. Isso porque seria necessário descobrir qual empresa teria revelado a fotografia, qual o material fotográfico utilizado, quando esse material teria sido comprado e de qual fornecedor, por exemplo. Eventos extremamente improváveis de serem mapeados. Mas é possível observar as principais empresas fornecedoras de materiais fotográficos daquele período, inferindo qual seria a empresa responsável pelo fornecimento do material.

Atendo-me à década de 1940, identifiquei em pesquisas que a empresa Kodak extraía minério de prata para produzir o sal de prata, material sensível da fotografia. Isso me levou à revista mantida por essa empresa, mais especificamente a uma matéria jornalística que versava sobre o consumo de prata pela companhia. No texto, exaltava-se o volume do minério empregado em seus processos, algo constrangedor para os dias atuais. Em 1938, um terço da prata produzida mundialmente era consumida pela Kodak. Tal período coincide com o início da produção fotográfica de Gautherot no Brasil. Nesta matéria apresentada pela revista, vê-se uma espécie de cofre mantido pela Kodak, em que são exibidas barras do mineral, que seriam derretidas para produzir o sal de prata.

Logo, ao nos depararmos com uma fotografia qualquer cujo suporte seja, além do papel tradicional, a prata, é possível correlacionar essa materialidade com a história da extração da prata no mundo. Assim, de alguma forma, toda fotografia de Marcel Gautherot, ou qualquer fotografia produzida em semelhantes termos, é evidência do processo de extração desta matéria-prima. Ainda que uma determinada fotografia não remeta à extração, ela é índice desse processo.

Nesse contexto, somam-se outras histórias. No mesmo período em que a Kodak extraía minério de prata, especialmente do México, processando-o e distribuindo-o para o mundo todo, o Brasil, entre 1938 e 1940, ao tomar posição na Segunda Guerra Mundial, recebeu de presente dos Estados Unidos a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), que viria a processar minério de ferro em escala.

Deste modo, ao retornar às imagens produzidas por Marcel Gautherot, podemos nos perguntar o que estaria registrado nesses horizontes enevoados, captados pelas fotografias. Objetivamente, podemos dizer que se trata de uma área enevoadada, mas instiga-me a hipótese de que esse enevoadado não reflete exclusivamente uma questão ótica de construção da imagem: trata-se de partículas de ferro que estariam dispersas no ar, no ambiente. Tal conjectura se baseia no processo que a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) utilizava para extrair o minério de ferro, especialmente em seus primórdios, não

obstante evidências de que ainda hoje o processo seja semelhante. Inclusive, recentemente houve um caso no Rio de Janeiro em que um vendaval dissipou minério de ferro pela cidade toda, um pó de ferro, basicamente.

Neste ponto, de posse da compreensão de que o processo de extração projeta partículas de ferro no horizonte, podemos revisitare a paisagem contemporânea de Congonhas como um retrato da poluição causada pelo processo de extração de minério de ferro. Inicialmente, utilizavam-se tratores, que têm um martelete para desbastar a rocha e que, conseqüentemente, disseminavam-se pequenas partículas de ferro no ar. Em grande escala, esse evento gera um enevoadado. Uma grande névoa vermelha formada por partículas de ferro.

Se analisarmos os mapas de localização das minas de extração de ferro no país, de alguma forma, pode-se retomar à imagem produzida por Gautherot e compreendê-la como uma evidência deste processo de extração, tanto da prata quanto do ferro. Uma evidência da nossa presença no mundo. Uma presença que pressupõe relações extrativistas com a natureza.

Obviamente estou partindo de uma perspectiva da História que considera os objetos como evidências de processos. Evoca-se, pode-se dizer, o sentido investigativo, ainda que olhando para objetos que, a priori, não seriam cogitados. Tal perspectiva consiste em olhar para uma fotografia de Marcel Gautherot para falar sobre a extração de minério de ferro no mundo ou sobre a extração de prata ou, considerando a fotografia impressa, sobre o processamento da celulose. Então, essa é uma espécie de percepção de que os objetos são, na verdade, manifestações de materiais e que essas manifestações de materiais e objetos, conseqüentemente, são evidências do nosso processo de ocupação ou de colonização da própria Terra. Desde o tecido de roupas ao material de que são feitos os móveis podem se tornar objetos de pesquisa, sob essa perspectiva. Esse é o percurso que tenho trilhado, embora se trate de uma reflexão bastante processual ainda. Sigo tateando esse universo com o intuito de entender de que maneira pode-se, efetivamente, trabalhar de uma forma metodológica e teórica sobre esse problema, já que sou um professor de teoria, afinal.

Outro material sobre o qual gostaria de discorrer é o mármore, empregado em uma obra de arte. Os artistas têm nos ajudado a pensar sobre outros problemas, sobre outras questões, difíceis de narrar. A curadoria e os processos artísticos, de algum modo, favorecem reflexões. Neste caso, refiro-me ao trabalho “Decolonizing Marble” do “Settler Colonial City Project” e situado em uma edificação do século XIX, construída com materiais bastante sofisticados para a época. Para discursar sobre a excepcionalidade não só

do edifício como da instituição associada a essa edificação, posicionou-se um display translúcido mencionando que aquele mármore fora extraído e montado a partir de trabalho explorado. “Como que eles sabem isso?” Que aquele mármore especificamente está ali, ele é uma evidência da exploração do trabalho. Porque, a priori, o que a gente olha, o que a gente pensa quando a gente olha para o mármore é apresentado como uma expressão de beleza, relaciona-se com a tradição clássica e com a História da Arte, envolvendo as excepcionalidades dos materiais, muito presente na arquitetura, inclusive. O mármore é um dos três elementos constitutivos da arquitetura clássica. Partindo da análise dos cadernos de obra da construção, o grupo identificou que os trabalhadores realizaram uma greve, em virtude dos maus tratos que sofriam. Com relação à origem desse mármore, foi evidenciado ter sido extraído de uma mina na cidade italiana de Carrara. Na Itália, os pesquisadores examinaram os documentos de extração da mina correspondente e perceberam que, também ali, aquele mármore entremeava-se a um processo de exploração. Os trabalhadores locais haviam se unido em uma espécie de organização autônoma, opondo-se ao dono da mina, que os estava explorando. Ao final da pesquisa, o coletivo projetou, então, o display, promovendo outro olhar ou atribuindo novo valor ao mármore, diverso daquele que lhe costumava ser atrelado. Se, inicialmente, vinculava-se à ideia de beleza e excepcionalidade, após esse ato artístico, crítico por excelência, o mármore pode ser compreendido como expressão de violência. Isso muda a compreensão sobre o material. Ou podemos dizer que um olhar para a história dos materiais pode reposicionar a nossa compreensão histórica dos objetos.

O mesmo fenômeno ocorre em relação ao Monumento às Bandeiras, um monumento em disputa. Por um lado, paulistanos conservadores o lêem como um símbolo das conquistas e do progresso paulista — um discurso absolutamente falso. Por outro, há um grupo que requer esse monumento caracterizado como expressão da violência, da matança indígena, da exploração das pessoas. No final das contas, trava-se uma disputa discursiva, apenas. Qual das partes estaria com a razão? Pelo olhar da sua própria epistemologia, ambos estariam. Trata-se do que poderíamos caracterizar como uma disputa de narrativa. Movido por essa reflexão, apresentei um artigo onde o meu desafio foi o de tentar desfazer o impasse por meio da matéria. A exemplo da experiência do coletivo artístico, a materialidade seria capaz de comprovar se o monumento reflete a exploração? Esse desafio a que me propus está detalhado em um artigo intitulado “Este Granito. A materialidade

como estratégia de revisão historiográfica”¹, publicado na revista *Modos*. Em primeiro lugar, investigo as fotografias, a documentação do processo de exploração. O escultor Victor Brecheret (1894-1955) elegeu o granito Mauá, que é um granito mais flexível e, por isso, mais fácil de talhar. Agora, nas imagens do processo de extração deste material, observa-se a presença eventual de crianças. Como também é possível identificar um bloco já cortado, em cima de uma espécie de carrinho, que faria o transporte até o ateliê de Brecheret, situado bem próximo ao Monumento às Bandeiras. Numa outra imagem deste processo, observa-se uma área enegrecida, indicando a explosão da dinamite, utilizada para a extração do bloco de granito. Deste processo, não eram raros os acidentes. Jornais das décadas de 1930-40 relatam fatalidades em canteiros de obras próximos à mina. Uma das notícias, situada na seção dedicada a ocorrências policiais, informa sobre uma pedra com mais de quatorze toneladas que despencara, levando a óbito um operário. Conclui-se, que, no processo de exploração dos materiais utilizados na produção do objeto artístico, vidas foram sacrificadas.

Para além das disputas discursivas em relação ao monumento, a ferocidade do processo de extração está mais que evidenciada. A violência é inerente a essa materialidade, portanto. Ela é parte do processo e está implicada no material utilizado, no material apresentado junto à obra artística. Neste sentido, seria possível concluir que, insistir no discurso de que os bandeirantes seriam responsáveis pelo progresso e pela pujança do Estado de São Paulo assemelha-se a adotar discurso fascista sobre a nossa história, uma vez que os mecanismos de extração e a materialidade do monumento carregam em si uma brutalidade inerente.

De algum modo, são aspectos como estes que venho trabalhando em minhas pesquisas. Deste modo, busco observar outros métodos de pesquisa e investigação, tratando de articular a nossa história humana, com a história ambiental.

1 COSTA, E. A. Este Granito: A materialidade como estratégia de revisão historiográfica. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 274-298, set. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668695. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668695>.

Como referenciar

COSTA, Eduardo. Investigações de método para uma história do design comprometida com a natureza. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v 17, n. 2, pp 1-8, jul/2024. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2024.84019>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 09/05/2024 | 20/05/2024.