

Universidades Lusíada

Moura, Mário

A periferia que os designers fazem

<http://hdl.handle.net/11067/8456>

Metadados

Data de Publicação	2007
Editor	Universidade Lusíada Editora
Palavras Chave	Artes gráficas - Filosofia - Portugal, Arquitectura - Filosofia - Portugal, Portugal - Características nacionais
Tipo	article
Revisão de Pares	yes
Coleções	[ULL-FAA] ArLíquido, n. 2-4 (2007)

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-10-29T21:59:59Z com informação proveniente do Repositório

COEAST



A periferia que os designers fazem

Mário Moura

Não se pode falar de identidade em Portugal sem falar de periferia e de atraso. É assim que nos descrevemos a nós mesmos; é esse o diagnóstico que já está feito há muito. Uma das soluções pode ser, segundo parece, o *design*. Nos telejornais e nos tempos de antena, o design é inovação, pode ajudar-nos a recuperar do nosso atraso, a aliviar a nossa condição periférica. Desta forma, é anunciado como um índice de futuro, do “lá fora”. Não é verdadeiramente daqui, mas de outro lugar e de outro tempo – uma condição que permite aos próprios designers manterem um estatuto de missionários da modernidade, vendo o país a partir de fora, como uma folha em branco ou, nos casos mais generosos, como uma fonte de inspiração.

No entanto, quando o design enfrenta problemas locais e específicos, as coisas nunca são limpas ou abstractas. Há sempre um processo de negociação em que pelo menos dois lados – um designer e um cliente – precisam de fazer inúmeras imposições e cedências. O resultado é sempre um compromisso, com todas as conotações positivas e negativas que a palavra tem. Podemos ver esse compromisso como uma distorção das intenções iniciais de toda a gente envolvida no processo; no entanto, a tese deste texto é que, por vezes, um objecto de design acaba por ser, por causa desse mesmo processo de negociação, uma síntese das identidades que o produziram. Neste caso, essas identidades valorizam ao extremo uma mediação cuidada entre centro e periferia, global e local – de facto, no exemplo específico português, derivam mesmo a sua legitimação social dessa mediação. (Atenção, não se trata de enaltecer um design “nem-sim-nem-sopas”, mas de entender que,

LCSH:

PALAVRAS-CHAVE

Artes Gráficas - Portugal

Arquitectura - Portugal

Características

Nacionais - Portugal

Teoria Crítica

- Pós-colonialismo

KEYWORDS

Graphic Arts - Portugal

Architecture - Portugal

National Characteristics

- Portugal

Critical theory - Postcolonialism

LCC:

NC998.6.P8 M68

mesmo nos objectos mais bem sucedidos, esse sucesso deriva em parte da representação ao nível das próprias formas de um compromisso entre centro e periferia. Naturalmente, nem todos os objectos bem sucedidos procuram representar esse compromisso; embora seja menos frequente, alguns procuram assumir uma ruptura, como veremos mais adiante, quando discutirmos a Casa da Música do Porto).

De uma forma ou de outra, fora dos grandes centros, os designers derivam muita da sua legitimidade social e intelectual da capacidade de importar e traduzir objectos e conceitos desde o centro até à periferia e vice-versa. Tradicionalmente, o designer procurava traduzir um modelo internacional para uma realidade local; mais recentemente, o designer procura também exportar características periféricas, locais, que possam ser capitalizadas no panorama internacional. É claro que os designers são apenas um exemplo possível entre muitos outros. Poderíamos mesmo dizer que em Portugal existe uma elite tradutora, obsessivamente bilingue, que deriva a sua legitimidade de actos de tradução, e inclui cineastas, políticos, filósofos, artistas. Naturalmente, estas elites precisam de um género de objecto – poderíamos mesmo chamar-lhe uma monumentalidade – onde se possam rever e que, em suma, os celebre.

Na arquitectura da chamada Escola do Porto, e revelando-se sobretudo nas obras de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura, podemos encontrar o nosso primeiro exemplo deste tipo de representação. Muita da análise da obra destes arquitectos enfatiza a importância dialéctica entre exterior e interior, mas, para o cidadão comum, estas casas acabam efectivamente por não ter exterior; a transição é de tal forma suave que elas literalmente desaparecem nas suas redondezas: a Casa das Artes de Souto Moura vista de fora parece um muro; outra das suas casas confunde-se com o socalco de uma vinha; o Estádio do Braga esconde-se numa pedreira; a Faculdade de Arquitectura de Siza anicha-se invisível entre as colinas do Porto. De maneira geral, é difícil encontrar as obras de Siza e de Souto Moura até se estar no seu interior. Victor Consiglieri e J. Teixeira Lopes resumem bem esta sensação quando dizem que “Siza ignora e quer ser ignorado pelo exterior” (Consiglieri e Lopes 2005, p.61). De certa maneira, o arrojo purista da arquitectura da Escola do Porto é um arrojo mediado por uma zona de transição através da qual exterior e interior são mantidos separados. Poder-se-ia mesmo dizer



que o exterior destas casas é a casa do emigrante, a aberração arquitectónica, porque os edifícios de Siza e de Souto Moura não pretendem ocupar o mesmo espaço de intervenção que a casa de emigrante ou a aberração arquitectónica. Naturalmente, esta análise não pretende diminuir a importância da arquitectura de Siza e de Souto Moura, mas afirmar que parte do seu sucesso depende precisamente da representação adequada de uma necessidade local de mediação entre exterior e interior, periferia e centro. De certa forma, esta é uma monumentalidade onde as nossas elites intelectuais – bilingues, vivendo obsessivamente para o “lá fora” e exercendo o seu poder através de actos de tradução – se revêem.

O esquema de representação torna-se particularmente óbvio se o compararmos com um contra-exemplo, neste caso a Casa da Música do Porto, da autoria de Rem Koolhaas. Os comentários que ocorreram na imprensa, aquando do anúncio do projecto, mostram como ela se situa quase programaticamente em oposição à arquitectura da Escola do Porto. Por um lado, comentou-se a visibilidade do edifício, que não tem uma zona de transição que o oculte do exterior, sendo visível a grande distância; por outro, comentou-se repetidamente que este não é um projecto concebido originalmente para o local onde foi construído. Esta inserção arbitrária viola a regra tácita de que toda a arquitectura portuguesa deve estar “integrada”. Na verdade, a Casa da Música é um daqueles objectos em que se procura representar uma ruptura entre periferia e centro, e não um compromisso. As implicações sociais e políticas disto não escaparam ao próprio Koolhaas, estando bem demonstradas numa fotografia da Casa da Música publicada no seu livro *Content* (Koolhaas 2004,

p.306-7). Ainda em construção, é fotografada a partir da rua central de uma “ilha”, um bairro degradado construído no interior dos quarteirões do grande Porto. Seria difícil produzir uma imagem semelhante das obras de Siza ou de Souto Moura. Mesmo no caso do Bairro da Bouça, de Siza, que durante anos, incompleto, foi efectivamente uma “ilha” – de formas puras, mas ainda assim uma “ilha”, a obra acabou por revelar-se, depois de completa, uma cidadela oclusa por detrás de um muro de grandes dimensões. Apropriadamente, seriam as elites, jovens arquitectos, artistas e designers, que viriam a ocupar o antigo bairro de intenções sociais.

As zonas de transição entre exterior e interior nas obras de Siza e de Souto Moura podem ser comparadas a actos de *tradução*. Trata-se de uma tradução que pretende manter a sua neutralidade assegurando a integridade dos objectos traduzidos; no entanto, assegura também que não acontecem quaisquer contactos efectivos. Estas zonas de transição são, na verdade, zonas de descompressão que permitem a passagem, evitando porém as contaminações, as hibridações, as misturas. Tal como já dissemos, isto corresponde à própria subjectividade das elites portuguesas: obsessivamente bilingues, preocupando-se constantemente com os actos de tradução, que se transformam efectivamente em actos de boas maneiras ou talvez até numa forma de moral, e que, no fim de contas, legitimam o seu estatuto de intermediários entre o centro e a periferia. Poderíamos encontrar ecos deste género de legitimação social obtida através de actos de tradução na análise que Benedict Anderson faz das elites coloniais nativas, que sendo bilingues formavam uma zona de transição entre o poder colonial e a restante população (Anderson 2005).

A ideia de tradução, que no caso da arquitectura funciona como uma metáfora, torna-se bastante literal no design gráfico, em particular nas difíceis negociações entre tipografia e gramática, onde a prática cosmopolita do design entra em contacto com a especificidade local da língua. É costume pensar na gramática como um conjunto de regras abstractas que governam o bom uso das palavras, mas a gramática também regula a forma como estas aparecem sobre a página, entrando portanto no campo de acção dos designers gráficos. Ao colocar um texto numa página é preciso ter em atenção várias coisas. A mancha de texto precisa de se conformar aos limites impostos pelas margens – se uma palavra ultrapassa esse limite, tem de ser hifenizada, passando parcialmente para a linha inferior ou para a página seguinte. Este

processo é familiar a toda a gente que tenha andado na escola; faz parte da cultura geral. Mas vamos imaginar que não se trata de um livro, mas de um cartaz. Neste caso, surpreendentemente, existem muitas resistências ao corte de palavras, mesmo quando são hifenizadas. Quando alguém quer produzir uma peça de teatro chamada “Intercumplicidades”, por exemplo, é extremamente difícil ao designer convencer o cliente que é seguro dividir a palavra e que, pelo contrário, não o fazer implica uma redução dramática do tamanho da tipografia. Porém, é comum o cliente acreditar que este corte iria prejudicar a legibilidade; que está contra as regras da ortografia; que o público não iria entender. Os domínios do design e os domínios da linguagem precisam de ser bem demarcados, como fica demonstrado na análise que Rosa Alice Branco faz de um logótipo no texto de introdução à secção de design de comunicação do catálogo (*P*) Portugal 1990|2005 ¹:

É também de pôr em relevo que nem sempre uma boa captação do conteúdo textual necessita de respeitar linearmente as leis da *gestalt*. Dir-se-ia que, por exemplo, a palavra “coimbra” ganharia legibilidade se fosse escrita na mesma linha e não repartida por duas linhas: “coim/bra”. À primeira vista, esta opção vai contra a lei da boa continuidade. Mas sabemos como a nossa percepção tem a capacidade de criar continuidade, desde que sejam criadas as condições para o efeito, como é o caso. Esta proposta gráfica, elidindo parcialmente o carácter de totalidade do morfema “coimbra”, seduz pelo jogo da interrupção/continuidade, actuando de modo a suscitar activamente a participação dos “leitores”, pelo que se constitui enquanto aliciante (VV AA 2005, p.88).

Esta análise deixa uma série de indícios que acentuam a precedência das regras da escrita sobre as regras do design – no fim de contas, esta é uma perspectiva literária sobre o design. A quebra da palavra “Coimbra”, por exemplo, é aqui vista como um acontecimento que a subtrai subtilmente à linguagem escrita. A sua apreciação deixa de ser um acto de interpretação consciente para passar para os domínios da percepção e da emoção, tornando-se um acto de sedução e de aliciamento. Finalmente, o público é levado a participar activamente no jogo, para, no entanto, ser despromovido subtilmente de leitor a “leitor”. O design é levado também aqui a assumir o papel de agente exterior que precisa de ser mediado para entrar em contacto com a localidade, neste caso com a própria linguagem. Por um lado, esta abordagem favorece o próprio design que, como vimos mais atrás, prefere muitas vezes ser o representante do centro e do “lá fora”; por outro lado, o

resultado destes actos de mediação contribui em boa parte para neutralizar os efeitos mais radicais do design, que em alguns casos poderiam mesmo alterar a própria linguagem. De certa maneira, as formas resultantes destas negociações entre design e gramática estabelecem também um precedente em relação ao qual transgressão e conformidade são medidas, favorecendo obviamente esta última.

Qualquer um destes exemplos – quer na arquitectura, quer no design – resulta de um embate entre duas linguagens, dois espaços ou dois tempos, que nunca chega a concretizar-se, perdendo-se em processos de negociação, de diplomacia, de transição – uma indecisão que acaba por se fixar ao nível das próprias formas. Poder-se-ia também afirmar que é nestas representações que acontece a oposição entre periferia e centro; se, por um lado, esta relação é uma inevitabilidade geográfica, por outro, ela também precisa de acontecer no plano das representações para poder efectivamente exercer algum tipo de poder. Não podemos definir a periferia apenas como o resultado de uma distância em relação a um centro – em suma, como um local onde as emanções desse centro perdem finalmente a sua força; a hierarquia entre periferia/centro, para ser verdadeiramente pertinente, tem de ser reencenada nos próprios locais onde o seu poder é exercido. A diferença entre centro e periferia não deriva unicamente da distância geográfica, mas aparece nos objectos e nas pessoas sob a forma de uma transição, de um acto de tradução inscrito sobre as próprias coisas – deve ser procurada nas representações em geral, e no design, em particular.

Mas se o design toma parte na encenação da relação entre centro e periferia, então estão postas em causa as ambições modernistas que acreditam que o design é inovação, que pode ajudar-nos a recuperar do nosso atraso e que vai resolver a nossa periferia. De acordo com estas ambições, design e periferia opõem-se – se, idealmente, houvesse suficiente design, não teríamos periferia alguma. Esta posição implica que design e periferia não só vivem em tempos diferentes, como em espaços diferentes – o design seria o futuro e o “lá fora”, a periferia seria o atraso e o provincianismo. Neste ensaio, é defendido algo distinto: que design e periferia não se opõem de todo, nem se situam em espaços ou tempos distintos – o design participa activamente na representação da periferia, contribuindo também para a produzir e reproduzir activamente.

Ao longo deste texto, procurou estabelecer-se o esboço de um modelo alternativo para uma teoria crítica do design em Portugal, fortemente inspirado na Teoria Pós-Colonial. A aplicação desta área de estudos ao design português pode parecer inusitada; no entanto, a nossa situação periférica, em conjunto com o interesse internacional pelo design produzido nas periferias tornam este género de análise não só viável, como necessário. À primeira vista, pode parecer um modelo pessimista – afinal, põe em causa o regime actual das representações, concentrando-se sobretudo no género de representações em que confiávamos mais para resolver o nosso problema de atraso, de periferia, etc. No entanto, se virmos bem, a ideia de que a relação centro/periferia precisa de ser reencenada localmente através de dispositivos de arquitectura, design, etc. fixa também estas disciplinas localmente – aqui e agora –, tornando-as necessariamente políticas e permitindo entrever alternativas, também elas resolvidas localmente.

Concluindo, e resumindo, fazer design na periferia é, pelo menos dentro do esquema descrito neste artigo, produzir e reproduzir essa mesma periferia. Se existe uma solução para isso, ela passa necessariamente por “activar” o próprio lugar, praticando um género de design que revele, critique e ponha em causa estas zonas de tradução onde os embates entre centro e periferia se diluem. Em última análise, se as tensões entre o global e o local precisam de ser recriadas localmente, então a solução para a periferia é necessariamente local e pode portanto também ser resolvida ao nível das representações e do design.

¹ No catálogo, nem o autor do logótipo é identificado, nem o próprio logótipo aparece reproduzido.

Bibliografia:

- ANDERSON, Benedict (2005). *Comunidades Imagina-das*. Traduzido por C. Mira. Lisboa: Edições 70, 2005.
- APPADURAI, Arjun (1996). *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Teorema, 1996.
- CONSIGLIERI, Victor; LOPES, J. Teixeira (2005). Álvaro Siza e Tomás Taveira. *Jornal Arquitectos*, 218-219, Janeiro/Junho de 2005, Ordem dos Arquitectos.

- FISS, Karen (2005). *Eating the Other*. *Print*, vol. LX-#1, 2005.
- KOOLHAAS, Rem (2004). *Content*. Koln: Taschen, 2004.
- NEGRI, Antonio e HARDT Michael (2000). *Empire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.
- SAID, Edward W. (1994). *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.
- SAID, Edward W. (2004). *Power, Politics and Culture*. London: Bloomsbury, 2004.
- VV AA. (P) *Portugal 1990-2005*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.