

**O PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA VILA BELGA-SM/RS O
DESIGN E A EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL COMO
POSSIBILIDADES PARA UMA CIDADE EDUCADORA: UM
ESTUDO DE CASO**

por

Gerson de Oliveira Marques

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Educação**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Luíza Ruschel Nunes

Santa Maria, RS, Brasil

2006

000170004

070469

Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação


A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**O PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA VILA BELGA-SM/RS O DESIGN E A
EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL COMO POSSIBILIDADES PARA UMA
CIDADE EDUCADORA: UM ESTUDO DE CASO**

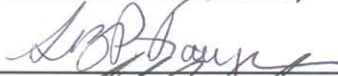
elaborada por
Gerson de Oliveira Marques

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Educação

COMISSÃO EXAMINADORA:



Dr.^a Ana Luíza Ruschel Nunes (UFSM/RS)
(Presidente/ Orientador)



Dr.^a Lucimar Bello Pereira Frange (UFU/MG)



Dr. Jorge Luiz da Cunha (UFSM/RS)

Santa Maria, Março de 2006

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e familiares pelo apoio.

À Professora Dr^a. Ana Luiza Ruschel Nunes, pelo crédito depositado e pela dedicação ao orientar a pesquisa.

Aos componentes da banca, Dr^a. Lucimar Bello Pereira Frange, Dr. Jorge Luiz da Cunha e P.H.D. Airton Dutra pelas sugestões que contribuíram para este estudo.

Aos educandos, Fernanda Mirasso Lemes, Tágor Jussie dos Santos Conceição, Guilherme Mirasso Lemes e Luiz Sérgio Flores Leal, que permitiram a realização desta investigação.

À Presidente da Associação dos Moradores da Vila Belga, Idalina Mirasso, por ter acreditado sempre na pesquisa.

A Arquiteta e Urbanista Priscila Terra Quesada do Escritório da Cidade da Prefeitura de Santa Maria.

À Helenita Peruzzo, a amiga certa no momento certo.

Aos colegas da Linha de Pesquisa Educação e Arte do Programa de Pós-Graduação em Educação.

E a todos que de uma forma ou de outra colaboraram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Santa Maria

O PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA VILA BELGA-SM/RS O DESIGN E A EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL COMO POSSIBILIDADES PARA UMA CIDADE EDUCADORA: UM ESTUDO DE CASO

Autor: Gerson de Oliveira Marques
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Luíza Ruschel Nunes
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 28 de março de 2006.

Este estudo insere-se na linha de pesquisa de “Educação e Artes” vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Maria – RS. O presente trabalho trata do estudo da visualidade urbana e da valorização identitária da comunidade Vila Belga Santa Maria e seu conjunto habitacional por sua importância enquanto Patrimônio Histórico do estado, buscando as concepções desse patrimônio através da Educação Não-Formal e da criação de um espaço alternativo de produção e educação em Artes Visuais, pelo viés do Design de Estamparia, investigando as possibilidades para um processo de transformação de Santa Maria em uma Cidade Educadora. Dessa forma optou-se pela abordagem metodológica quantiquantitativa, através de um estudo de caso, onde buscou-se compreender as questões relativas à delimitação do estudo que abrangeu os moradores da Vila Belga, totalizando quatro educandos. A coleta de dados se organizou por meio de entrevistas semi-estruturadas com os moradores, da análise documental, portfólio e diário de campo, documento referente ao registro dos momentos cotidianos da pesquisa. Balizando-nos nos conceitos de Cidade Educadora que vê a cidade, não mais apenas como um espaço físico para morarmos e trabalharmos, mas também como local de reflexões sobre os aspectos educativos nos espaços formais e não-formais que permitam aos cidadãos aprenderem na e com a cidade, nesse sentido o conhecimento informal gerado no meio cotidiano urbano é também conhecimento sobre esse próprio meio. (GADOTTI, PADILHA, CABEZUDO, (2004); GADOTTI, GUTIÉRREZ, (2001); ZAINKO, (1997)) Verificou-se na prática educativa não formal a produção do conhecimento cotidiano, compreendido e incorporado como cultura local. As relações de identidade com o Patrimônio Vila Belga, foram observadas através da infância, do trabalho e da vida social dos educandos com o local, durante as experiências vividas na construção dos trabalhos, observou-se uma nova concepção do patrimônio entendido como um todo, pertencendo a toda comunidade de Santa Maria. A nova visualidade urbana, foi revelada através dos elementos como telhados, calçadas e fios elétricos, carregados de significados e vivências representados nas estampas produzidas pelos educandos. A pesquisa apontou a importância da abertura de espaços coletivos nas comunidades para realização de projetos culturais voltados à comunidade, que gerem relações de cooperação, produção e aprendizagem mediadas pelo poder público que deve dotar esses espaços de equipamentos, materiais e pessoal, reforçando assim as possibilidades para uma Cidade Educadora.

ABSTRACT

Master Dissertation
Post-Graduation Program in Education
Federal University of Santa Maria

THE HISTORICAL PATRIMONY OF VILA BELGA-SM/RS: THE DESIGN AND THE NON-FORMAL EDUCATION AS POSSIBILITIES FOR AN EDUCATING CITY

Author: Gerson de Oliveira Marques
Adviser: Prof^a. Dr^a. Ana Luíza Ruschel Nunes
Date and place of defense: Santa Maria, march 28th 2006.

This study is inserted within the "Education and Arts" research line associated to the Post-Graduation Program of the Education Center of UFSM-SM-RS. The present paper approaches the study of the urban visual and the valorization of the identity of Vila Belga's community from Santa Maria and its habitational conjunct for their importance as Historical Patrimony of the state, searching for this patrimony conceptions through the non-formal education and the development of an alternative space of production and education in visual arts by the printworks design's perspective analyzing the possibilities of a changing process of Santa Maria into an educating city. Thus, the quantitative/qualitative was the chosen approach through a case study where we have tried to understand the questions regarding the delimitation of the study which embraces the residents of the Vila Belga community totaling four students. The data collection was developed through the semi-structured interviews, the field diary, a document referring to the register of the daily moments of the research. According to the concepts of educating city which sees the city not only as a physical space to live and to work but also as a reflections place around the educative aspects in formal and non-formal spaces allowing the citizen to learn in and with the city, the informal knowledge generated in the urban daily environment is also knowledge about the environment itself (GADOTTI, PADILHA, CABEZUDO, (2004); GADOTTI, GUTIÉRREZ, (2001); ZAINKO, (1997)). We have verified within the non-formal educative the production of the daily knowledge assimilated and incorporated as local culture. The relations of identity with the Vila Belga Patrimony have been observed through the childhood, work, and social life of the students with the place. Along the works development, we have observed a new conception of the patrimony as a whole belonging to the community of Santa Maria. The new urban visual has been showed through the elements such as roofs, sidewalks and electric threads, full of meanings and experiences present in the prints produce by the students. The research has emphasized the importance of the alternative spaces opening in the communities for the accomplishment of cultural projects for the community developing cooperation production and learning relations mediated by public government which must to provide these spaces with equipments, material, and people reinforcing the possibilities for an educating city.

Key words: Patrimony, Non-formal Education, Educating City, Design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Período Neolítico.....	16
Figura 02 – O Coliseu de Roma.....	24
Figura 03 – Vista de Santa Maria antiga no começo do século XX.....	29
Figura 04 – Oficinas da Viação Férrea.....	29
Figura 05 – Praça Saldanha Marinho.....	33
Figura 06 – UFSM vista aérea.....	34
Figura 07 – Art Nouveau, casa em Pesaro, Itália.....	43
Figura 08 – Metrô de Paris.....	44
Figura 09 – Vila Belga, Rua Ernesto Becker.....	45
Figura 10 – Vila Belga Rua Manoel Ribas.....	46
Figura 11 – Desenho casa tipo 1.....	50
Figura 12 – Desenho casa tipo 2.....	50
Figura 13 – Desenho casa tipo 3.....	51
Figura 14 – Desenho casa tipo 4.....	51
Figura 15 – Desenho casa tipo 5.....	52
Figura 16 – Prédio da Bauhaus.....	71
Figura 17 – Elemento selecionado – Fernanda.....	113
Figura 18 – Elemento selecionado – Sérgio.....	113
Figura 19 – Exercício de rede – Fernanda.....	114
Figura 20 – Exercício de rede – Sérgio.....	114
Figura 21 – Disco de cores.....	116
Figura 22 – Disco de cores.....	116
Figura 23 – Exercício de cor.....	117
Figura 24 – Exercício de cor.....	117
Figura 25 – Exercício de cor.....	117
Figura 26 – Casa com cores diferentes.....	118
Figura 27 – Casa com harmonia de cores.....	118
Figura 28 – Exercícios de percepção da cor.....	122
Figura 29 – Exercícios de percepção da cor.....	122
Figura 30 – Arte-finalização com lápis dermatográfico.....	123
Figura 31 – Arte-finalização com caneta nanquim.....	123
Figura 32 – Processo de estampagem - Estampa corrida.....	126
Figura 33 – Processo de estampagem - Estampa corrida.....	126
Figura 34 – Processo de Estampagem – Estampa Localizada.....	126
Figura 35 – Processo de Estampagem – Estampa Localizada.....	126
Figura 36 – Processo de Elaboração da Estampa.....	129
Figura 37 – Processo de Elaboração da Estampa.....	129
Figura 38 – Processo de Elaboração da Estampa.....	130
Figura 39 – Processo de Elaboração da Estampa.....	130
Figura 40 – Estampagem.....	131
Figura 41 – Estampa Concluída.....	131
Figura 42 – Coqueiro da Rua Manoel Ribas.....	132
Figura 43 – Detalhe do coqueiro.....	132
Figura 44 – Exercício de desenho.....	132
Figura 45 – Simplificação da forma.....	132
Figura 46 – Exercício de rede.....	133

Figura 47 – Arte-finalização.....	133
Figura 48 – Estampagem.....	134
Figura 49 – Estampa coqueiro.....	134
Figura 50 – Imagem do tema patrimônio.....	135
Figura 51 – Processo criativo.....	135
Figura 52 – Arte-finalização.....	135
Figura 53 – Processo de Estampagem.....	136
Figura 54 – Camiseta.....	136
Figura 55 – Referencial telhas.....	140
Figura 56 – Processo criativo.....	140
Figura 57 – Exercício de rede.....	140
Figura 58 – Arte-finalização.....	139
Figura 59 –Estampagem.....	139
Figura 60 – Almofada Tagor.....	139
Figura 61 – Referencial postes e fios.....	140
Figura 62 – Processo criativo.....	140
Figura 63 – Rede com exercício de cor.....	141
Figura 64 – Arte-finalização.....	141
Figura 65 –Estampagem.....	141
Figura 66 – Almofada Tagor.....	141
Figura 67 – Clube da Associação dos Moradores.....	142
Figura 68 – Foto do trem.....	143
Figura 69 – Imagem retrabalhada na computação gráfica.....	143
Figura 70 –Estampagem.....	143
Figura 71 – Camiseta Tagor.....	143
Figura 72 – Antigo local do Clube de Escoteiros.....	145
Figura 73 – Rua Ernesto Becker.....	146
Figura 74 – Imagem retrabalhada na computação gráfica.....	146
Figura 75 – Artes Finais.....	147
Figura 76 –Estampagem.....	147
Figura 77 – Camiseta Guilherme.....	147
Figura 78 – Estética do cotidiano.....	148
Figura 79 – Estética do cotidiano.....	148
Figura 80 – Referencial gateiro.....	149
Figura 81 – Exercício de rede.....	149
Figura 82 – Arte-finalização.....	149
Figura 83 –Estampagem.....	149
Figura 84 – Almofada Guilherme.....	150
Figura 85 – Referencial detalhe da janela.....	151
Figura 86 – Módulo.....	151
Figura 87 –Estampagem.....	151
Figura 88 – Almofada Guilherme.....	151
Figura 89 – Calçamento.....	153
Figura 90 – Cooperativa.....	154
Figura 91 – Referencial Calçada.....	155
Figura 92 – Criação do módulo.....	155
Figura 93 – Exercício de rede.....	155
Figura 94 – Arte-finalização.....	155
Figura 95 – Processo de Estampagem.....	156
Figura 96 – Tecido a metro.....	156

Figura 97 – Loja com toldo	156
Figura 98 – Referencial tartarugas	158
Figura 99 – Desenho da estrela	158
Figura 100 – Exercício de cor.....	158
Figura 101 – Artes Finais.....	158
Figura 102 –Estampagem	159
Figura 103 – Almofada	159
Figura 104 – Referencial Calçamento	160
Figura 105 – Conjunto Rua Ernesto Becker	160
Figura 106 – Imagem retrabalhada na computação gráfica	161
Figura 107 – Realização das Artes Finais	161
Figura 108 –Estampagem	161
Figura 109 – Camiseta Sérgio	161

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Acontecimentos Culturais.....	35
Quadro 02 – Tipologia das casas.....	53
Quadro 03 – Métodos da Bauhaus.....	73
Quadro 04 – Situação da moradia da população.....	98
Quadro 05 – Transporte coletivo.....	99
Quadro 06 – Religiosidade dos sujeitos da pesquisa.....	99
Quadro 07 – A Vila Belga como patrimônio.....	101
Quadro 08 – Prioridade na Restauração.....	101
Quadro 09 – Participação em projetos sociais.....	102
Quadro 10 – Estampas da Vila Belga.....	103
Quadro 11 – Tema gerador a partir das questões da memória.....	106
Quadro 12 – A partir do tema gerador patrimônio.....	109
Quadro 13 – A partir do tema gerador estética do cotidiano.....	111
Quadro 14 – Palavras definidas para as estampas localizadas.....	124

ANEXOS

ANEXO A – Carta aos moradores.....	173
ANEXO B – Lei municipal.....	174
ANEXO C – Informativo.....	175
ANEXO D – Plantas Arquitetônicas.....	176
ANEXO E – Roteiro de Entrevista.....	177
ANEXO F – Carta a Presidente da Associação de Moradores.....	178
ANEXO G – Autorizações.....	179

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
 PRIMEIRA PARTE – REFERENCIAL TEÓRICO	
CAPITULO 1 – SANTA MARIA COMO PROJETO EDUCATIVO	
1.1 – Concepções de cidade.....	15
1.2 - A cidade como fator de civilização.....	21
1.3 - Espaço Visual da cidade	22
1.3.1 – Valor estético e valor Histórico	23
1.4 – Santa Maria, memória e História	25
1.4.1 – A colonização do Rio Grande do Sul.....	25
1.4.2 – A origem de Santa Maria.....	27
1.4.3 – Santa Maria Cidade Ferroviária.....	29
1.4.4 – Santa Maria cidade Cultura	31
1.5 – Patrimônio Cultural e Artístico como subsídio Educativo	36
1.5.1 – Conceitos e Origens.....	36
1.5.2 – O Patrimônio na Modernidade.....	37
1.5.3 – Novos conceitos, novos Patrimônios.....	38
1.5.4 – Educar para preservar.....	39
 CAPÍTULO 2 – PATRIMÔNIO CULTURAL E IDENTITÁRIO DA VILA BELGA	
2.1 – Patrimônio cultural e Vila Belga: identidade para Cidade Educadora....	41
2.1.1 – A Europa e o final do século XIX.....	41
2.1.2 – “Arte Nouveau e a origem do Design	42
2.1.3 – Vila Belga e História	45
2.1.4 – Uma Identidade para Cidade Educadora	47
2.2 – Vila Belga – Processo de tombamento e preservação	48
2.2.1 – Aspectos físicos da Vila Belga	48
2.2.2 – Residências e suas tipologias	49
2.2.3 – Vila Belga: Tombamento, preservação e Revitalização	53
2.2.4 – Processo de tombamento	54

CAPÍTULO 3 – ESBOÇANDO O DESIGN E A VISUALIDADE DA CIDADE

3.1 – Design e concepções.....	57
3.2 – Design, Arte e possibilidades criativas.....	59
3.2.1 – A Arte e o Designer, o artista e o Design	59
3.2.2 – Processos criativos	61
3.2.3 – Design, Arte e Criatividade.....	63
3.3 – Design de Estamparia.....	65
3.3.1 – Design de Estamparia e Serigrafia.....	66

CAPÍTULO 4 – EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL E ENSINO DO DESIGN

4.1 – Educação Comunitária: Uma possibilidade não-formal	68
4.2 – Bauhaus, Ensino e Design	70
4.2.1 – A pedagogia da Bauhaus	72
4.3 – A Educação não-formal e a Identidade	75
4.3.1 – A Pessoa e a Identidade	75
4.4 – O Ensino do Design na educação não-formal	78
4.4.1 – O Design e a Pedagogia	78
4.4.2 – Design, estética e cotidiano	80

SEGUNDA PARTE – CONTEXTO INVESTIGATÓRIO CAPÍTULO 5 – DELINEANDO UM DESIGN NO PERCURSO DE PESQUISA

5.1 – Objetivo.....	82
5.2 – Área Temática.....	82
5.3 – Categoria Geral: Cidade Educadora.....	82
5.3.1 – Categoria específica: Vila Belga, Patrimônio Cultural	83
5.3.2 – Categoria específica: Design e Visualidade	83
5.3.3 – Categoria específica: Educação não-formal e Design.....	84
5.4 – Questão de pesquisa	84

CAPÍTULO 6 – UNINDO OS BLOCOS: FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA DA PESQUISA

6.1 – Abordagem Metodológica 86

TERCEIRA PARTE - CAPÍTULO 7 – ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS. INVESTIGANDO: DA VISIBILIDADE A PARTIR DA PRÁTICA EDUCATIVA

7.1 – Traçando um design do perfil na comunidade Vila Belga a voz e a vez dos moradores: tecendo considerações..... 94

7.2 – Organização Pedagógica da Prática Educativa do Design de Estamparia 103

7.3 – O design como forma de expressar a visibilidade: processo vivido e relatado 127

7.3.1 – A educação e o design como processos de criação e construção 128

CONSIDERAÇÕES FINAIS 163

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 167

ANEXOS 173

INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa trata do estudo da visualidade urbana e das relações de identidade entre a comunidade da Vila Belga – Santa Maria e seu conjunto habitacional por sua importância enquanto patrimônio histórico do Estado, buscando através da educação não-formal a criação de um espaço alternativo de produção e educação em Artes Visuais visando um processo de transformação para uma cidade educadora.

A cidade como espaço que tenha uma função educativa e que permita aos cidadãos aprenderem com a cidade, não apenas em seus espaços formais de ensino, mas também em locais alternativos como nas associações de bairros, clubes e Igrejas, é um assunto que vem sendo discutido há pouco tempo, mais precisamente na cidade de Barcelona, em 1990, onde foi realizado o primeiro Congresso Internacional de Cidades Educadoras, no qual foi aprovada a Carta das Cidades Educadoras, envolvendo concepções e princípios. Nesse sentido, foi definida como Questão de Pesquisa:

Que concepção visual possuem os moradores da Vila Belga, nas relações de identidade com o Patrimônio e quais as possibilidades para o processo de construção de uma Cidade Educadora?

No sentido de contribuir para as novas formas de olhar a cidade como um espaço que educa, iniciei meu referencial teórico no Capítulo 1, abordando o tema Cidade, sua história e diferentes concepções as principais civilizações que influenciaram a formação cultural e urbana das cidades. Após foi pesquisada a história de Santa Maria suas origens, memórias e os fatores históricos que transformaram e criaram as diferentes identidades assumidas no decorrer do tempo. No Capítulo 2, foi investigado o Patrimônio Cultural da Vila Belga, sua criação, seus aspectos físicos, sua importância como elemento que consolidou o título de Santa Maria como Cidade Ferroviária e as influências causadas na vida cultural da cidade. Também foi abordada a Legislação Municipal no processo de tombamento do conjunto e seu entorno.

No Capítulo 3 foi esboçado o Design e a visualidade da cidade, analisando as relações entre o Design, a Arte, o artista e o designer; a criatividade e suas possibilidades. Também foram observadas as especificidades do Design de

Estamparia, a técnica da Serigrafia e suas possibilidades de produção artesanal e semi-industrial.

No Capítulo 4 foram pesquisadas as características da educação não-formal e suas relações com a pedagogia do design, que surgiu com a escola Bauhaus, onde foram formados os primeiros professores de design. Também neste capítulo foi desenvolvido um estudo sobre as concepções de pessoa e os conceitos de identidade. No Capítulo 5 foi delineada a metodologia, com o objetivo geral, suas categorias, área temática e questão de pesquisa. O Capítulo 6 caracteriza-se pela abordagem metodológica definida como quantiqualitativa através de um estudo de caso e de uma pesquisa participante, centrando no espaço os sujeitos envolvidos e seus processos bem como a escolha dos materiais de coleta de dados.

No Capítulo 7 foi desenvolvida a análise e a interpretação dos dados coletados no decorrer da pesquisa, onde se buscou, através da visualidade da Vila Belga, materializada nas estampas criadas pelos educandos, os caminhos que possam transformar Santa Maria em uma Cidade Educadora.

PARTE I – REFERENCIAL TEÓRICO

CAPÍTULO 1 SANTA MARIA COMO PROJETO EDUCATIVO

1.1 Concepções de cidade

A cidade possui uma criação histórica particular, pois ela não existiu sempre, teve sua origem em um dado momento da evolução social movida pelas grandes mudanças da organização produtiva que transformaram a vida cotidiana das sociedades. A idade dos mais antigos vestígios do homem sobre a terra data de quinhentos mil anos, que em Geologia corresponde ao período pleitocênico, época em que o homem coletava seu alimento e procurava abrigo em cavernas.

Tudo devia ser colhido e caçado à mão, necessitando de uma locomoção constante, obedecendo às estações do ano e ao deslocamento dos animais, dificultando assim a permanência prolongada de muitos indivíduos em um local. Esse período os arqueólogos denominam Paleolítico (pedra antiga) que compreende mais de 95% da existência humana, (Benevolo, 1991).

A era Neolítica (pedra polida) surgiu há cerca de dez mil anos, com o degelo. Os homens das regiões temperadas aprenderam a produzir seu alimento cultivando as plantas e domesticando os animais através do aperfeiçoamento das ferramentas e armas que proporcionaram melhorias na produtividade do trabalho. O domínio do fogo, o arco e a flecha, a cerâmica, o cortimento das peles e a agricultura. São descobertas e invenções dessa época que impulsionaram o surgimento das primeiras aldeias, que ficavam próximas ao local de trabalho, pois a alimentação de uma tribo era obtida em áreas menores que antes (Figura 1).



Figura 01 - Período neolítico. Fonte: Geosites.

Com o passar dos tempos, as relações sociais foram modificando-se, da promiscuidade tribal e do comunismo primitivo em que não havia diferença de organização social para pessoas e bens, onde era provável que um único teto sem divisões cobrisse a todos, passando por estágios intermediários dos grupos consangüíneos e clãs, para famílias estáveis e monogâmias; construindo assim, os primeiros domicílios independentes e criando os primeiros centros urbanos.

Há dificuldades em precisar o momento da origem das primeiras cidades, contudo Sposito (1997) é unânime em apontar que teria sido provavelmente perto da Mesopotâmia (área compreendida entre os rios Tigre e Eufrates) tendo surgido posteriormente no vale do Rio Nilo (3100 a.C.), no vale do Rio Indo (2500 a.C.) e no Rio Amarelo (1550 a.C.). Quando as cidades começaram a produzir e acumular riquezas, atraindo a invasão e o saque por elementos estrangeiros, buscando a proteção desses bens, foram criadas as primeiras paliçadas e muralhas.

Para Benevolo (1991) os produtores do campo eram obrigados a produzir alimentos excedentes para sustentar os especialistas da cidade, mercadores, artesãos, sacerdotes e guerreiros. Esta nova organização social gerou a escrita,

começando de fato a civilização e a história, em contraponto à pré-história. Outros acontecimentos históricos também foram importantes para as transformações da cidade, como a mudança da civilização feudal para a civilização burguesa, originada pela atividade mercantil instalada no burgo exterior fora do burgo feudal e organizada em um mercado de troca. Segundo Nunes, “foram esses mercados, gradativamente instalados e fixados, que deram origem às cidades e, com estas, uma nova classe nascente: o habitante do burgo, ou seja, o habitante da cidade, que veio a denominar-se burguês – burguesia” (Nunes, 2004, p. 82), preparando, então, o desenvolvimento da produção com métodos científicos que caracterizam a nossa civilização industrial.

A cidade no Egito não se diferenciava dos demais povos mediterrâneos que eram formados por tribos nômades e aldeias de pastores, lavradores e pescadores e estendiam-se ao longo do vale do Nilo. A concentração deu-se pela conquista militar dos clãs mais fortes encabeçados pelo Faraó, misto de deus e rei. Através das conquistas, os egípcios escravizaram nações inteiras, levando as riquezas para os cofres do estado e empregando os escravos na lavoura e em obras públicas, obtendo assim valiosos meios para a construção e manutenção dessas cidades.

Benevolo (1991) coloca que a prioridade na construção das cidades egípcias, era de defesa contra as cheias do Nilo e a disposição das ruas era orientada de acordo com os ritos religiosos e não por motivos econômicos. O templo era a residência e sede do governo. As avenidas por onde eram conduzidas as procissões, os edifícios públicos, as casas dos sacerdotes e dos guerreiros, tudo convergia para o templo. O povo e os escravos eram relegados à periferia urbana. Essa distribuição constituía um claro esquema de centralização de poder e de composição social. A arquitetura das pirâmides constituía a celebração e a solidificação dos conceitos divinos do faraó, que permanecia imortal e protegido contra invasões na forma de engenhosos meios de defesa.

Na Grécia, o progresso político produziu a construção de diversas cidades surgidas pela união espontânea de diversas aldeias autônomas. O poder não era personificado nem adquiria características divinas. O centro da cidade como vida social era a praça pública (*ágora*), onde o povo se reunia para debater os problemas, exercer funções deliberativas e para o intercâmbio de mercadorias. Era

uma nova concepção de urbanismo (*pólis*). Separados da praça pública, os monumentos e santuários eram reunidos em um ponto comum e fortificado (*acrópole*). A parte restante da cidade desenvolvia-se moldando a topografia e a iniciativas individuais. (Benevolo,1991).

Com a evolução do estado, a cidade modificou-se. Com a exploração do trabalho escravo e a submissão dos povos estrangeiros, criou-se uma classe social isenta do trabalho, porém, dedicada às ocupações culturais e recreativas. O trabalho passou a ser degradante para a elite.

Segundo Sposito (1997), o império romano é o melhor exemplo de expansão da urbanização na Antigüidade, devido a um poder unificado. A vitória dos romanos sobre os gregos da Itália e da Sicília e a anexação de outros impérios permitiram a apropriação e o aperfeiçoamento dos sistemas econômico e administrativo já desenvolvidos por estes povos.

No ano 200 a. C. Roma já havia conquistado toda a Itália; e nos três séculos seguintes criou-se um império que se estendia da Espanha ao Golfo Pérsico, onde foram construídos acampamentos militares permanentes, que mais tarde tornaram-se importantes cidades do Império Romano. Para os romanos, uma cidade não era apenas um centro comercial político e religioso, mas também um lugar em que as pessoas tinham vontade de viver. Estabelecia-se um tamanho máximo para a cidade e população antes do início da construção, determinava-se a distribuição dos espaços para as casas, lojas, praças e templos, previa-se a necessidade de água, o número e a extensão das ruas calçadas e esgotos. Eram projetos que buscavam satisfazer as necessidades tanto dos ricos como dos pobres.

Macaulay (1989), coloca que quando uma cidade alcançava sua população máxima, era preciso construir outra, pois os romanos conheciam os perigos da superpopulação. Se uma cidade desenvolvia-se para além das muralhas, haveria problemas com o abastecimento de água, esgotos e serviços de limpeza pública trazidos também para o campo, de cuja colheita a população vivia.

O poder político do Império Romano propiciou uma ampliação imensa na divisão interurbana do trabalho, pois as funções exercidas e a produção das maiores cidades deixaram de suprir apenas os cidadãos para suprirem também a população de outras áreas, incentivando o comércio entre as cidades.

A queda do Império Romano e as lutas pelo poder entre o clero, os poderes civis e as famílias mais influentes da Europa, bem como as invasões bárbaras, estão entre os fatores que formaram um longo período de intranqüilidade para as cidades da Idade Média, que segundo Sposito (1997), compreende o longo período que se estende do século V ao XV, que viveu mudanças sociais, econômicas e políticas, fazendo com que o modo de produção feudal também passasse por momentos diferentes. Didaticamente, o início do período medieval é marcado pela queda do Império Romano no século V (ano 476), quebrando assim, o poder dos romanos sobre a bacia do Mediterrâneo, e trazendo como consequência a desarticulação da rede urbana.

As constantes invasões obrigaram as cidades a construírem muros e fossos, o que reduziu a área urbana ao mínimo, e constituiu a maior separação entre cidade e campo em relação a qualquer outra era. Essas condições eram excelentes para o Senhor Feudal que valorizava suas terras, onde levantavam as cidades, obrigando os cidadãos a pagarem direitos (*cânones*) sobre a terra.

A ausência de tráfego e o congestionamento da cidade resultavam em ruas estreitas alargando-se em direção do centro. Nas praças localizavam-se os edifícios mais ricos, inclusive a catedral que dominava pelo tamanho e pela majestade, que para Mattos (1952) simbolizava o espírito místico da época e o grande patrimônio da igreja, oriundo da exploração de vastos latifúndios e da arrecadação do dízimo, de acordo com o quinto mandamento. Com o crescimento rápido das cidades, as construções também se davam de forma rápida, perdendo a unidade e resultando num caos arquitetônico. Em compensação, o século XVIII despontava com importantes descobertas na área da ciência e da tecnologia. Era o início da Revolução Industrial.

A máquina de fiar e a energia a vapor criada no século XVIII, simbolizavam o declínio do artesanato ante a produção manufatureira, reunindo operários em um só local, sob o controle de um único capitalista e sob o regime de divisão de trabalho. Sob esse aspecto, Nunes (2004) nos coloca que a divisão minuciosa do trabalho racionalizava a produção do produto e desqualificava a maioria da força de trabalho, pois a produção era realizada de forma repetitiva. Ainda para a autora, essa passagem de período marcava historicamente a necessidade do homem em

adaptar-se ao ritmo das máquinas que desvalorizava a força do braço humano em detrimento da força da motriz, tornando o homem um apêndice da máquina.

Essa revolução nos meios de produção revolucionou também os meios de comunicação e transporte, introduzindo, assim, as estradas de ferro nas cidades e dirigindo o crescimento de vários distritos. O grande número de trabalhadores concentrados no mesmo lugar exigia a construção de grandes bairros operários dentro ou nas imediações das cidades industriais. O planejamento urbano era encarado como um problema técnico desprovido de qualquer fator espiritual, era preciso construir rapidamente casas funcionais na mesma velocidade do crescimento industrial. Com esta forma de capitalismo sendo desenvolvida, a rede urbana foi se constituindo e formando grandes aglomerados urbanos: As metrópoles, que para Sposito (1997) formam grandes espaços de concentração de capital, meios de produção e o crescimento vertical com os arranha-céus, causando problemas de superpopulação.

A indústria criou na cidade o consumo de massa, promovendo através da mídia esse consumo cada vez mais uniforme e anulando as diferenças culturais que se refletem também na paisagem urbana, pois andando pelas principais vias de Nova York ou de Tóquio, não vamos notar diferenças marcantes: Edifícios de concreto e vidro, avenidas, viadutos, automóveis modernos e outdoors da coca-cola, elementos que também podem ser observados na Avenida Paulista, ainda que São Paulo seja dita uma cidade do terceiro mundo.

A metrópole hoje ainda é um grande atrativo para o homem do campo que vem em busca de salários mais elevados, melhores habitações, recreação e de um melhor padrão de vida. Mas a grande maioria acaba habitando a periferia e as ruas. A metrópole torna-se uma ilusão, com problemas urbanos de toda a ordem: a falta de coleta de lixo, a precária rede de água e esgoto, as ruas estreitas e a poluição, enfim, problemas urbanos que fazem da metrópole um espelho de uma sociedade desigual e injusta.

1.2 A cidade como fator de civilização

Certas normativas são necessárias para manter a ordem, a paz e a segurança em uma comunidade. Desta forma foram estabelecendo-se direitos e deveres para cada indivíduo em relação ao grupo como um todo.

A manutenção da ordem no interior dos grupos também exige um sistema de autoridade. Na família, o grupo social básico, os pais exercem a autoridade sobre os filhos. Nos agrupamentos sociais maiores, inclusive nas cidades, os cidadãos devem aceitar a autoridade do governo. Além das formas de organização social, a civilização caracteriza-se por certo progresso no domínio das ciências, das artes, da religião, da política, dos meios de expressar e comunicar idéias e das técnicas econômicas e científicas. No decorrer da história, cada povo possuía a sua definição de civilização. Para os gregos era a *Pólis*, para os romanos as *Civitas*, sendo que a vida social, urbana, religiosa, técnica, guerreira e econômica dos demais povos não era civilização, e sim barbárie; quando muito motivo de curiosidade para os historiadores, mas nunca comparável com a *Politéia* ou com a verdadeira *Civitas*.

Os povos cristãos passaram a entender como civilização apenas a civilização cristã, os povos pagãos e até os judeus ficavam excluídos de participar da civilização. Somente mais tarde os estudiosos passaram a definir o conceito civilização de uma forma mais ampla. A civilização passou designar a existência de certos conhecimentos, costumes, artes, técnicas e a presença de alguma organização social ou divisão do trabalho e de alguma vida econômica, por mais imperfeitos que sejam. Assim compreende-se que há civilização em diversos graus de desenvolvimento ou de desintegração, pois o apogeu e o declínio das civilizações variam segundo os povos e as épocas.

Para o historiador holandês Johan Huizinga (1975), só podemos vislumbrar a existência de uma civilização autêntica com a existência de um ideal comum, como característica da feição espiritual de uma época ou de um povo, seja qual for esse ideal, tanto o ideal da terra prometida dos judeus, como o da beleza artística entre os gregos, como o da conquista universal entre os romanos, como os ideais ultratumba dos egípcios, ou o supremo ideal da salvação entre os cristãos e até os ideais da Revolução Francesa que atingiram os privilégios da nobreza, resultando na

sociedade burguesa, que ainda hoje permanece sobre quatro quintos da superfície terrestre.

Podemos observar que dentre as várias definições e conceitos de civilização, sempre um elemento é comum. É necessário que haja relações humanas com o convívio social que pode acontecer em uma tribo, aldeia ou cidade que para Gadotti (2004, p.122) “Cidade, cidadão, cidadania referem-se a uma certa concepção da vida das pessoas, daquelas que vivem de forma “civilizada” (de *civilitas*, afabilidade, bondade, cortesia), participando de um mesmo território, autogovernando-se, construindo uma “civilização.”

Portanto, o surgimento da cidade tornou-se fator importante para a formação da civilidade nos cidadãos, aqueles que se apropriam de um determinado espaço, de algum lugar e possuem a consciência de seus direitos e deveres.

1.3 O espaço visual da cidade

Ao ser construída, a cidade transforma a paisagem, cria limites entre a cidade e o campo. Projetada em função do povo, ela espelha o legítimo conteúdo humano, e será construída conforme a escala humana. Dessa forma nasceu o urbanismo, o planejamento das cidades e regiões conforme as suas condições naturais e ambientais, a fim de satisfazer as necessidades sociais, econômicas, biológicas e estéticas de acordo com os recursos técnicos e condições políticas de cada local e época. Segundo Argan (1998), o urbanismo interpreta, estabelece, reorganiza e programa para o futuro a conformação da cidade, enfim, organiza as funções da vida coletiva na cidade e no campo, possuindo quatro funções básicas: a habitação, o trabalho, a recreação e o transporte que une entre si as três primeiras.

A industrialização fez com que as cidades modernas crescessem de forma desordenada, causando um caos urbano em todas essas funções, transformando também a estética da cidade definida por Pesavento como sendo:

“As imagens urbanas trazidas pela arquitetura – ou pelo traçado da cidade, ou pela publicidade, pela fotografia, pelo cartaz, pelo selo, pela pintura, pelo desenho e pela caricatura – tem pois o potencial também de remeter tal como a literatura, a um outro tempo, é o caso de um monumento que se edifica no passado, mas que é pensado e sentido a partir do presente. O espaço urbano na sua materialidade imaginética, torna-se assim, um dos suportes da memória social da cidade.” (PESAVENTO, 1999 p.16)

Pensar nos espaços visuais da cidade é também pensar em qualidade de vida, programá-la visualmente não só com as construções futuras, mas também com a preservação dos monumentos antigos, mesmo que hoje atribuamos a eles significados completamente diferentes daqueles para o qual foram construídos. Para Argan (1998), o urbanista projeta para o futuro, mas também projeta para o passado, à medida que projeta o que deve ser conservado e que possui valor estético ou histórico, pois somos seres sociais, e como tal necessitamos de referências comuns a todos e da consciência de nossa situação no contexto histórico cultural. O passado é algo que pertence a uma coletividade, é um patrimônio social e todo o nosso referencial para o presente.

1.3.1 Valor estético e valor histórico

O espaço visual das cidades não é formado e nem deve ser pensado apenas nos grandes monumentos modernos e imponentes, pois a cidade de hoje é o resultado cumulativo de todas as outras cidades anteriores, transformadas, reconstruídas, destruídas, enfim, é um processo de transformações sociais, históricas e culturais de outras épocas.

Desse acúmulo histórico sobraram monumentos das mais variadas formas e manifestações que ajudam a criar hoje o espaço visual das cidades e que devem ser analisados de uma forma conjunta por seus valores estéticos e históricos; e não apenas como valores distintos, mas como um só.

Argan (1998) cita o Coliseu (Figura 2) como exemplo para esse tipo de análise. Do ponto de vista histórico, está a história do cristianismo primitivo, a história social do próprio império romano e a história da arquitetura antiga. Na leitura estética, se é que pode ser separada da leitura histórica, o Coliseu não tem mais

valor, sua forma artística está como um esqueleto de um animal, para o animal vivo. No entanto, ele simboliza e representa Roma, tanto que se alguém tentasse destruí-lo, não apenas se revoltariam os arqueólogos e historiadores, mas também todo o povo romano e todo o mundo. Seriam contra também se alguém propusesse a reconstrução, portanto querem o Coliseu como chegou até nós, no estado de ruínas considerado um símbolo, justamente o símbolo da ruína do Império Romano sob o cristianismo.



Figura 02 - O Coliseu de Roma. Fonte: Upjohn, (p. 53, 1965).

Dessa forma, devemos considerar os valores estéticos e históricos inseparáveis ao analisarmos os conjuntos de obras de arte de uma cidade. Marcílio Ficino, citado por Argan (1988, p.128), nos diz que “A cidade não é feita de pedras, mas de homens”, portanto somos nós que atribuímos valor a essas pedras levando em conta não o valor em si, mas a atribuição de valor. Ainda para Argan (1998) o valor de uma cidade deve ser atribuído por toda uma comunidade, mas se em alguns casos é atribuído somente por uma elite de estudiosos, esses devem agir no interesse de todos, pois hoje o que é ciência de poucos será a cultura de todos amanhã. O desenvolvimento urbano e visual de uma cidade só é moral quando ocorre no interesse e proveito de todos os cidadãos e imoral quando ocorre no interesse e em proveito de uma classe ou indivíduo e em prejuízo dos outros.

1.4 Santa Maria, memória e história

1.4.1 A colonização do Rio Grande do Sul

Para se ter uma compreensão melhor da temática pesquisada, achou-se significativo rever a memória da colonização do Rio Grande do Sul, aproximando as inter-relações entre o espaço do estado e a cidade, organizados nesta pesquisa para a memória e história de Santa Maria.

O estado do Rio Grande do Sul situa-se no extremo meridional do Brasil na zona temperada, ligando ao norte e noroeste com o estado de Santa Catarina e é banhado a leste e sudeste, pelo oceano Atlântico. Ao sul e sudoeste, limita-se com a república do Uruguai e a oeste e noroeste com a república da Argentina. Segundo Cesar (1970), do descobrimento do Brasil à expedição demarcatória de Martim Afonso e Pêro Lopes de Souza, essa região não havia sido tocada pelo europeu em suas viagens de reconhecimento. Os navegantes, tanto de Portugal como da Espanha, na ânsia de explorar a parte meridional da América, passavam ao largo da costa riograndense. Somente em 1531 uma expedição procedente de Lisboa, liderada por Martim Afonso, veio explorar o extremo sul do Brasil, e em Janeiro de 1532 implanta-se no Brasil o sistemas de capitanias hereditárias, que consistia em dividir a terra em quinhões.

Segundo Lopes (2002/2003), o Rio Grande do Sul teve como origem duas frentes de ocupação. A primeira foi no final do século XVI com os jesuítas provenientes do Paraguai atravessando o rio Uruguai, onde fundaram os chamados Trinta Povos Missioneiros; a segunda foi a portuguesa, em 1680, quando foi fundada a Colônia do Sacramento, em frente à cidade de Buenos Aires. Com a perda do império, os portugueses voltaram suas atenções para o Brasil, buscando tirar o máximo proveito, dedicando-se então, ao inexplorado extremo sul.

Outras importantes correntes imigratórias vieram povoar o Rio Grande, no século XIX: os imigrantes alemães (1824) e os italianos (1875), estabelecendo novas forças produtivas e uma nova mentalidade no povo riograndense. Lopes (2002) nos coloca que a Alemanha não havia se formado ainda com a vinda dos primeiros

alemães, logo, não havia cidadão alemão, mas o termo era utilizado para todo o indivíduo com formação cultural germânica, sobrepondo-se o conceito de cultura ao étnico. Dessa forma, entraram no Brasil imigrantes de várias etnias, thecos, eslovacos, húngaros, poloneses, nórdicos e suíços que possuísem passaporte de países germânicos. Com a reestruturação social e o início da Revolução Industrial na Alemanha, grande parte dos imigrantes eram agricultores que se estabeleceram em sua maioria nas zonas rurais.

Em 1875 chegaram os primeiros imigrantes vindos da Itália. Eram profissionais especializados, como religiosos, técnicos, artistas, militares e arquitetos que participaram ativamente da construção do nosso estado. O capitalismo estava sendo introduzido na Itália, provocando no sul a destruição do artesanato, restringindo, assim, o mercado de trabalho. Havia na região um grande número de pequenas oficinas familiares que operavam com independência da atividade agrícola. Esse trabalho era o resultado da estrutura educacional em que se aprendia um ofício para melhor sobreviver.

O capitalismo trouxe a indústria, que somado à crise da pós-unificação afetou os pequenos proprietários das oficinas familiares, provocando então a emigração. Muitos deles vieram para o Brasil, os Vênetos e Lombardos eram agricultores, e os Meridionais eram dedicados às atividades urbanas. No Rio Grande de Sul os agricultores estabeleceram-se na parte superior da serra nordeste, deixada de lado pelos portugueses mais interessados na criação de gado; já na depressão central e zona da campanha localizaram-se os alemães.

A colônia de Silveira Martins, fundada em 1877, era o maior elo de ligação entre o planalto e a depressão central, o campo e a cidade, pois a ligação entre o camponês e a cidade sempre formou a trama do tecido social italiano. Assim alemães e italianos ajudaram a compor junto com os portugueses, índios e negros, os valores culturais e étnicos do Rio Grande do Sul.

1.4.2 A origem de Santa Maria

Santa Maria, localiza-se na região central do Rio Grande do Sul sendo considerada ponto geográfico e estratégico do estado. Por falta de documentos oficiais e de dados concretos da época, considera-se que Santa Maria surgiu com o primeiro registro escrito sobre a região.

Segundo Beltrão (1958), a Comissão Demarcadora dos limites da América meridional, liderada pelo capitão de engenheiros José Saldanha, atinge o rincão de Santa Maria acampando na margem ocidental do passo sobre o Arroio de Santa Maria, hoje Passo da Areia, no domingo do dia 15 de abril de 1787.

Em 1789, Francisco Antônio Henrique de Amorim recebe uma sesmaria, um lote de terra sem cultivar que o império cedia para o cultivo, cuja área se estendia da encosta da serra ao Arenal e do Cerrito de Santa Maria ao arroio do mesmo nome, hoje chamado Cadena, que após foi vendido ao padre Ambrósio José de Freitas, junto à qual se estabeleceu o acampamento da Comissão Demarcadora, em novembro de 1797. Derrubada a mata onde hoje se localiza o início do calçadão e a Rua do Acampamento, foram construídos os ranchos de moradia, o depósito de materiais, o escritório, o quartel e a capela.

Segundo Rechia (1999), Santa Maria teve um crescimento com diferentes fases. Começou com um acampamento, depois povoado, curato, distrito, freguesia, vila e por fim, cidade. Com a partida da 2ª subdivisão demarcadora, permaneceram ali famílias de indígenas, agricultores e operários, transformando Santa Maria em um povoado que foi aumentando com a chegada de pessoas vindas de Rio Pardo, Cachoeira, Taquari, Triunfo e Viamão, fazendo surgir as primeiras ruas: a Pacífica (atual Dr. Bozano) e a São Paulo (atual Acampamento).

Outro fato importante para o desenvolvimento da cidade, deu-se com a chegada de cinquenta famílias Guaranis, vindas das Missões Orientais. Eram índios catequizados, agricultores e operários que contribuíram para o desenvolvimento cultural do povoado, instalando-se no terreno chamado Aldeia, hoje Avenida Presidente Vargas. Em 27 de julho de 1812, Santa Maria emancipou-se da freguesia de Cachoeira sendo promovida à Capela Curata de Santa Maria da Boca do Monte, podendo, como curato, administrar os sacramentos da eucaristia e realizar batismos.

Aos 22 anos, Santa Maria já contava com um centro bem populoso, com um número aproximado de cem casas e com uma indústria agrícola e pastoril bem desenvolvida. Possuía uma importância econômica, realizando intercâmbio comercial com Buenos Aires e Montevideú, encontrando-se no estágio de distrito. Lopes (2002) coloca que em 1826 foi realizado o primeiro senso, acusando 303 edifícios, 62 estâncias e 2.128 habitantes; recebendo um significativo aumento em 1831, com a vinda do 28º Batalhão de estrangeiros e também do 1º Batalhão em 1831, constituídos por alemães assalariados contratados para lutar contra os orientais.

Conforme Rechia (1999), em 1837 foi criada a Freguesia de Santa Maria da Boca do Monte onde o Curato passou a ser Paróquia, deixando de ser filial de Cachoeira para ser também Matriz. Outro fato importante nessa Freguesia foi a primeira aula pública (1838) cujo primeiro professor foi João Maria Braga.

Segundo Rechia (1999), a lei provincial nº. 400, de 16 de dezembro de 1857, elevou Santa Maria a categoria de Vila, emancipando-se administrativamente de Cachoeira do Sul, constituindo uma população de cinco mil cento e dez habitantes. Sua história política começou em 17 de maio de 1858, ao ser instalada a Primeira Câmara Municipal da Freguesia de Santa Maria da Boca do Monte, sediando a partir de 1861, o comando mais importante da Cavalaria da Guarda Nacional do Rio Grande do Sul.



Figura 03 - Vista de Santa Maria no começo do século XX.
Fonte: Marchiori, (p.112, 1997).

Em 16 de abril de 1876, Santa Maria (Figura 3) é elevada à categoria de cidade, sendo no mesmo ano inaugurada a linha telegráfica com a capital do estado, e no ano seguinte iniciada a construção da primeira ferrovia que uniu Santa Maria a Porto Alegre.

1.4.3 Santa Maria, cidade ferroviária.

Até o final do século XIX, a cidade se caracterizava por ser um centro militar e ter sua economia baseada no comércio e na prestação de serviços. Em 1885, Santa Maria começava a adquirir uma outra característica que marcou a cidade até os dias de hoje: a inauguração do trecho ferroviário Cachoeira do Sul - Santa Maria, que ainda não ligava a cidade à capital, o que se deu com a conclusão dos trechos Montenegro - Rio dos Sinos (1909) e Santo Amaro – Montenegro (1910), tornando-se então possível a viagem de trem completa entre Santa Maria e Porto Alegre.

Conforme relata Isaia (1983), as conclusões das linhas Porto Alegre – Uruguaiana ligando o estado leste a oeste e Santa Maria – Cruz Alta e em 1900 a linha Cacequi – Rio Grande, Santa Maria passou a comandar o tráfego de trens no Rio Grande do Sul, devido a sua posição geográfica privilegiada no centro do estado e também por sediar a diretoria da Compagnie Auxiliaire de Chemins de Fér au Brèsil, que havia arrendado a rede Riograndense a partir de 1898.

Com a chegada dos trilhos a Santa Maria, vários fatos começaram a acontecer em diversas áreas na cidade: a abertura de novos hotéis para hospedar o fluxo contínuo dos viajantes, o aumento das atividades econômicas com a abertura dos entrepostos comerciais e depósitos de produtos agrícolas e pastoris. (Figura 4)



Figura 04: Oficinas da Viação Férrea. Fonte: Marchiori, (p.112, 1997)

Em 1886 foi fundado o Clube Caixeiral e concluído o Teatro Treze de Maio, inaugurado no ano seguinte, ano em que também foi fundada a Praça do Comércio sendo um acontecimento de grande repercussão na vida econômica da cidade e que mais tarde (1972) viria se chamar Câmara de Comércio e Indústria de Santa Maria (CASISM).

Em 1904 chegam na cidade os primeiros Irmãos Maristas que fundaram o Colégio São Luiz e o Ginásio Santa Maria e no mesmo ano começa a funcionar o Ginásio Santana das Irmãs Franciscanas. Santa Maria começa a receber alunos de diversos municípios do estado, começando a projetar-se no cenário educacional e cultural do Rio Grande, Isaia (1983).

Em 1907 foi inaugurado o primeiro lote de casas da Vila Belga, um dos primeiros conjuntos habitacionais destinado a abrigar os funcionários da Companhia Belga Auxiliaire. A Vila Belga foi a semente do surgimento do “Sindicato Cooperativista dos Empregados da Viação Férrea do Rio Grande do Sul” (SEVFRS) fundado em 1913, sendo responsável pela criação da Escola de Artes e Ofícios, armazéns, farmácia, hospital, e fábricas de sabão e café. Era o período do apogeu da era dos trilhos na cidade.

Mas em 1920, com a saída da Auxiliaire foram-se também os funcionários com suas famílias. A Viação Férrea começava seu declínio, encontrando-se já em

precárias condições e originando reclamações de toda a ordem. Devido à má administração das companhias, os protestos se avolumavam em proporções equivalentes à desorganização dos serviços. Em consequência desses acontecimentos, o então governador do estado Borges de Medeiros propôs ao Governo Federal a encampação da estrada de ferro e sob o governo do presidente Epitácio Pessoa, a rede foi entregue à administração Riograndense em 29 de julho de 1920. Em 1952 a lei estadual número 1892 autorizou a revisão amigável do referido contrato, revertendo a ferrovia para a administração Federal, e em 1957 tornou-se a Rede Ferroviária Federal Anônima (RFFSA).

A década de 60 marcou o início da decadência e o abandono da ferrovia em Santa Maria e no Estado, devido a vários fatores como a falta de manutenção das vias e de renovação do material e a escassez dos recursos de energia elétrica desde a primeira metade do século XX. Somando-se a esses fatores, o transporte rodoviário começava a crescer com as modernas rodovias que passavam a cortar todos os recantos do estado.

As tentativas de recuperar o transporte ferroviário foram inúteis, trazendo como consequência a privatização e o arrendamento das malhas ferroviárias às companhias privadas. O final do século marcou também o final da ferrovia. Hoje conjuntos como a Vila Belga foram leiloados. As Gares encontram-se em precárias condições, as linhas férreas e os trens que restaram restringiram-se ao transporte de cargas e está sob o domínio de empresas privadas como a ferrovia Atlântico Sul que arrendou as linhas férreas do estado por 30 anos desde 27 fevereiro de 1997.

1.4.4 Santa Maria cidade cultura

Os tempos se passaram, e na segunda metade do século XX houve o declínio do uso da ferrovia devido à política de ampliação das rodovias. Este processo acarretou o declínio da cidade ferroviária, onde ficaram apenas os escombros, monumentos, imagens fotográficas e memórias.

Eu acho é bom preservar, aliás, eu acho que toda a população de Santa Maria deveria se interessar por isso, porque a cidade deve à Rede Ferroviária, antiga Viação Férrea do Rio Grande do Sul, o alavancar de seu crescimento. Claro que depois vieram a Universidade, os quartéis, mas o primeiro degrau foi a Viação Férrea. (Memória Cidadã, Vila Belga, 2002, p.32).

A Viação Férrea foi o primeiro degrau, foi a mola propulsora responsável pela consolidação da cidade dos militares, cidade comerciar, cidade cultura. Santa Maria começava a buscar outras identidades, a cultura na cidade começava a se formar há muito tempo com a vinda dos primeiros colonizadores que trouxeram seus conhecimentos, hábitos e valores para a região. Conforme Keesing (1961, p.49) “cultura é o comportamento cultivado, isto é, a totalidade de experiência adquirida e acumulada pelo homem e transmitida socialmente, ou ainda, o comportamento adquirido por aprendizado social.” Dessa forma, a cidade de Santa Maria foi sendo formada pelo aprendizado social, com a mescla de várias etnias, adquirindo e transmitindo diferentes aprendizados sociais característicos de cada povo: os índios, os espanhóis, os portugueses, os alemães, os italianos, os árabes e os japoneses.

Cada povo trouxe seus hábitos e valores procurando mantê-los, no entanto o convívio social proporcionou o cruzamento dessas culturas, resultando na cultura Santa-mariense. Revendo a história da cidade podemos observar alguns fatos que foram marcantes para a consolidação do título de cidade cultura.

Em 1802, quando Santa Maria vivia na condição de povoado, chegaram aproximadamente cinquenta famílias Guaranis vindas das Missões Orientais. Eram índios catequizados que trouxeram conhecimento em fundição de metais, construção e agricultura, o que contribuiu para o primeiro salto cultural do povoado (Beltrão, 1958).

A chegada dos primeiros imigrantes alemães foi seguida mais tarde pelos italianos, que fundaram associações com finalidades de amparar materialmente e moralmente os associados e conservar suas tradições culturais.

A vinda da estrada de ferro (1885) foi, sem dúvida, um dos acontecimentos mais marcantes para a consolidação da cidade cultura. Criaram-se sociedades recreativas, escolas e o Teatro Treze de Maio, (Figura 5) responsável pela apresentação de várias companhias estrangeiras.



Figura 05: Praça Saldanha Marinho, ao fundo o Theatro Treze de Maio.
Fonte: Marchiori.

Na inauguração da Vila Belga (1907), a cidade também ganhou culturalmente com a chegada de funcionários graduados, técnicos e engenheiros; entre eles muitos belgas e alguns franceses. Segundo Lopes (2002), grande parte deles eram versados em arte e literatura, sendo comum manterem vínculos culturais com a Europa através de assinaturas de revistas, publicações periódicas e encomendando livros sobre os mais variados temas, mantendo as pessoas atualizadas nos acontecimentos artísticos, políticos e culturais da Europa através da chegada de jornais livros e revistas estrangeiras.

O último grande fato deu-se com a criação da Universidade Federal de Santa Maria em 14 de dezembro de 1960 sob o decreto lei nº. 3834, que estabeleceu a primeira universidade federal numa cidade do interior possuindo o maior campus da América do Sul. Para Foletto (2002), a cidade tornou-se um grande pólo regional pela existência de grande quantidade de estabelecimentos educacionais, entre eles, a UFSM (Figura 6) que possui um papel importante pela concentração de professores e estudantes vindos de vários locais do estado e do país, dedicando-se aos estudos e participando de vários eventos ligados à cultura e ao saber.



Figura 06: UFSM, centro gerador de cultura e conhecimento. Fonte: www.ufsm.com.br

A seguir, alguns dos principais acontecimentos que consolidaram o título de Santa Maria como Cidade Cultura.

Quadro 1 – Acontecimentos Culturais

Década	Acontecimento
1890	• 1890: Implantação da Viação Férrea e inauguração do Teatro Treze de Maio
1910	• 1911: Cine Teatro Coliseu (na Rua Ângelo Uglione onde funcionava o Cine Glória e hoje funciona a Boate Cinema) • 1919: vinda de João Belém para Santa Maria, o que estimulou grupos de teatro amador.
1920	• 1922: Cine Independência (na Praça Saldanha Marinho).
1930	• 1935: Cine Imperial - hoje Casas Eny (na Rua Doutor Bozano) • 1938: Biblioteca Pública Municipal (no andar térreo do Teatro Treze de Maio).
1940	• 1943: Escola de Teatro Leopoldo Fróes • 1945: Instituto Municipal de Belas Artes (na Rua do Acampamento)
1950	• Clube de Cinema de Santa Maria (criado por Edmundo Cardoso, no prédio do atual Teatro Treze de Maio)
1960	• 1964: Escola de Belas Artes da UFSM, atual centro de Artes e Letras (CAL). • 1966: Orquestra Sinfônica de Santa Maria.
1970	• 1973: 1ª Feira do Livro de Santa Maria, na Praça Saldanha Marinho. • 1978: Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria (CESMA).
1990	• 1994: 1º Santa Maria em Dança • 1997: Reabertura do Teatro Treze de Maio que havia sido fechado em 1913
2000	• Santa Maria Vídeo e Cinema, Santa Cena e Minuano da Canção Nativa.

Quadro 1 - Quadro demonstrativo de Santa Maria como cidade cultura, elaborado pelo pesquisador a partir de documentário do jornal "O Diário de Santa Maria de 19 de março de 2005. Fonte: Jornal O Diário de Santa Maria, 19 de março de 2005.

1.5 Patrimônio cultural e artístico como subsídio educativo

1.5.1 Conceitos e origens

Patrimônio pertence àquele número de palavras que, por possuir um conteúdo aparentemente claro, parece não se fazer necessário definir um conceito. Podemos defini-lo num conceito geral, apenas como um conjunto de bens, ou no dicionário Aurélio da Língua portuguesa (1985) como: “herança paterna, complexo de bens materiais ou não, direitos, ações, posse e tudo o mais que pertença a uma pessoa ou empresa e seja suscetível de apreciação econômica, riqueza: patrimônio moral, cultural e intelectual.”

No Dicionário Jurídico (Diniz, 1998), o Direito Civil define o patrimônio como direitos e deveres redutíveis a dinheiro, conseqüentemente, nele não estão incluídos os direitos de personalidade, os pessoais entre cônjuges, os oriundos do Pátrio Poder (proteção do filho), e os políticos. No Direito Constitucional e Administrativo, o patrimônio pode ser histórico, arqueológico, científico, cultural e artístico, no qual se define como um complexo de bens materiais ou imateriais relativos à identidade, às ações, à memória, às formas de expressão, aos modos de criar fazer e viver, cabendo ao poder público, promover a proteção por meio de inventários, registros, tombamento, desapropriação e outras formas de acautelamento e preservação.

Dessa forma, percebemos como o conceito patrimônio abrange uma rede de elementos objetivos e subjetivos de uma sociedade. Sua origem vem das sociedades patriarcais, que foram se formando com a necessidade da força masculina, para a caça dos grandes animais e a proteção da tribo.

O primeiro patrimônio do homem era a casa, palavra italiana de onde se originou o termo *ka*, que está na base do termo italiano *casa*, identificando o recinto no qual o homem coloca sua habitação e os lugares de sua produção; o lugar da colheita do trigo e das ervas, o lugar dos animais onde guardam os seus bens, o recinto no qual o homem toma posse, o seu território, o seu patrimônio que deve ser protegido e repassado em forma de herança para seus descendentes. Com o

aumento das cidades e as novas relações sociais geradas pela troca e pelo comércio, foi sendo criado o patrimônio público com nova forma de sociabilidade.

Para Menezes (1992), o espaço público na Grécia Clássica (séc. V e IV a.C.), era o espaço público da cidadania, espaço da gestão coletiva da cidade, canal exclusivo de mobilidade social, uma atividade política, encomendada pela *Pólis* (a cidade-estado), paga por ela e destinada a atender os interesses públicos.

Este patrimônio público construído representa a acumulação dos esforços herdados por uma sociedade que expressa seu desenvolvimento habitacional e a capacidade de investimento da comunidade através dos tempos. Dessa forma, o homem percebe sua mortalidade, mas imortaliza-se pelos seus feitos e os feitos dos antepassados, criando a origem da sociedade e preservando os símbolos que representam essa origem, dando a ele a imortalidade.

1.5.2 O patrimônio na modernidade

A vontade de conservar os vestígios do passado nasceu com a Revolução Francesa em 1789, que constituiu um marco de ruptura radical com o passado nacional, buscando promover novos modos de existência social, com um forte desejo de regeneração. Mesmo com esses ideais de uma nova era, os franceses optaram por não destruir todos os monumentos, em especial, os testemunhos plásticos do passado feudal odiado.

Segundo Rébérioux (1992, p. 47) “a República conclamou no sentido de conservar estes monumentos e criou para eles os primeiros museus. Mas era necessário confrontá-los para criar o presente e o futuro.” Esses acontecimentos marcaram novas idéias e conceitos sobre os significados do termo patrimônio, enquanto na Idade Média as invasões bárbaras tratavam de destruir todos os testemunhos culturais da cidade invadida. Com isso perdeu-se no tempo uma grande riqueza de saberes e monumentos culturais; a modernidade começou a preservar também os monumentos que simbolizavam nossos erros, buscando na reflexão sobre eles a sua não repetição. Embora na prática, o que o sistema buscava, era selecionar os monumentos que servissem de apoio para a

consolidação do mesmo, apesar de os valores terem sido desviados eles pré-existiam à revolução.

A Revolução Industrial trouxe as grandes migrações campo/cidade, causando um crescimento descontrolado das cidades que para Segre (1992, p. 105) “a modernidade trouxe consigo a construção em massa. A extensão suburbana e a demolição dos ambientes históricos, uma epidemia capaz de apagar de nossa memória qualquer ambiente cultural.”

Dessa forma, vários intelectuais, filósofos, arquitetos e historiadores começaram a organizar encontros, congressos e seminários com objetivos de criar leis, recomendações e cartas relativas à proteção do patrimônio cultural.

As primeiras cartas produzidas no começo do século XX, segundo Cury (1995) possuíam uma preocupação em definir a noção de monumento e de seu entorno, isto é, as circunvizinhanças dos seus bens e os direitos da coletividade em relação à propriedade privada, buscando conciliar o direito público com o particular.

Mais tarde, observamos uma preocupação com a proteção dos conjuntos arquitetônicos; e numa etapa posterior, deu-se ênfase aos aspectos ligados ao urbanismo, seu uso e preservação em todos os planos de desenvolvimento. As cartas mais recentes destacam questões referentes à garantia da qualidade de vida e à proteção do meio ambiente, e existem documentos específicos voltados para a arqueologia, restauração e comércio de bens.

1.5.3 Novos conceitos, novos patrimônios

No final do século XX, começaram a surgir novos valores e novas linhas de pensamentos referentes ao que preservar e porque preservar.

Alguns critérios que estabeleciam o que é principal e secundário em termos de patrimônio foram se modificando: a preocupação com a história de vida das minorias e o reconhecimento da tradição oral como fonte válida para registros, são alguns dos pontos que definem os novos rumos para os conceitos de patrimônio. Dessa forma, a declaração do México em seu artigo vinte e três define o patrimônio cultural de um povo como:

“(...) as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular é o conjunto de valores que dão sentido à vida. Ou seja, as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo; a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas.” (Cartas Patrimoniais 1995, p. 144),

Podemos observar que o conceito de patrimônio tornou-se mais amplo, abrangendo aqueles saberes e tradições antes relegados a um segundo plano pelas classes dominantes. A esse respeito diz Silva (O direito a memória, 1992, p. 17), “As tradições populares são subjugadas a outras tantas tradições inventadas, na perspectiva de ocultar conflitos e produzir a imagem de uma sociedade harmônica.”, a própria folclorização da cultura popular que, ainda segundo a autora, é um processo de desqualificação da experiência e o saber dos dominados.

A consciência de que a memória histórica ao longo dos tempos foi sempre o instrumento de poder dos vencedores para destruir a memória dos vencidos e para impedir que a história fosse capaz de questionar a legitimidade de sua dominação faz com que as experiências silenciadas da população se reencontrem, tenham voz ativa e ganhem uma dimensão histórica.

1.5.4 Educar para preservar

A cidade é destruída e desfigurada, na maioria das vezes, de forma irreversível, perdendo áreas que representam a história de vida de uma comunidade. Fica evidente a importância de formar um acervo histórico na cidade, através dos símbolos que identifiquem a vida de um povo pela sua produção cultural. Esse patrimônio deve ser respeitado e preservado, pois pertence à coletividade, representa nossos antepassados e fatos que determinam os rumos de nossa vida e é ainda todo o nosso referencial para o presente.

O problema é que esse patrimônio passa despercebido pela maioria da população local, Costa (1982), chama atenção para a fundamental mobilização da comunidade no processo de proteção provocando uma maior convivência daquilo que representa o acervo ainda existente. É preciso possibilitar uma relação maior entre acervo e comunidade, para que possam adquirir uma consciência de que

cuidar desse patrimônio é cuidar de si mesmo; portanto, descobrir o valor de nossos bens culturais é formar pessoas que defendem sua memória. Nesse sentido, Soares (2003, p.25) nos coloca que “A melhor forma de conservar a memória é lembrá-la. A melhor forma de contar a história é pensá-la. A melhor forma de assegurar a identidade é mantê-la.”

A preservação não se dá apenas na conservação física dos bens mas na vivência e compreensão de seu conteúdo. Para isso é preciso promover uma maior participação do sistema educacional e do poder público. Mais investimentos também na educação não formal para a preservação, conservação e valorização cultural, enfim, uma Educação Patrimonial.

Educar através do patrimônio é também combater uma política urbana que dê margens à uma parcela mínima da população, que seja beneficiada pelos interesses imediatos de lucro, pois o patrimônio do passado e do presente é algo que pertence a toda comunidade.

Esse “sentimento de pertença” (Soares, 2003) deve se dar no sentido população – patrimônio e patrimônio – população. O patrimônio pertence a mim, ao mesmo tempo em que eu pertença a ele; só adquirimos essa consciência se nos identificarmos com o objeto, que se dá a partir da aproximação e interação com os patrimônios de uma região.

CAPÍTULO 2

PATRIMÔNIO CULTURAL E IDENTITÁRIO DA VILA BELGA

2.1 Patrimônio, cultura e Vila Belga: uma identidade para a Cidade Educadora

2.1.1 A Europa e o final do século XIX

No século XIX, Paris tornava-se a capital do mundo artístico e intelectual, proporcionando o surgimento de novas idéias em consequência dos artistas de várias origens que ali se estabeleciam e influenciavam todos os países da Europa. Na arquitetura, o ecletismo era a principal característica; copiavam-se os pormenores dos estilos mais diversos, combinando-os de forma extravagante, criando, então, monumentos com os mais variados estilos. Com a chegada da Revolução Industrial na Inglaterra e mais tarde na França e Bélgica, esse processo começou a espalhar-se pelo mundo, a partir de 1850. Surgiram também novas fontes de energia como a eletricidade e o petróleo que aceleraram o surgimento das indústrias e da produção em série. (Memória Cidadã: Vila Belga, 2002)

Esses fatos refletiram-se nos movimentos artísticos que, no começo do século XX, buscavam uma série de possibilidades de combinar arte, indústria e as novas tecnologias. A produção industrial refletia-se em todas as cenas da vida cotidiana, incluindo os objetos de uso comum, utilizados no dia-a-dia. Conforme Benevollo (1994), começava a surgir um movimento com objetivo de melhorar a forma e o caráter desses objetos, móveis, tecidos, utensílios, roupas, enfim, objetos de todos os gêneros.

Eram as “artes aplicadas”, separando-se das artes maiores, uma das conseqüências da Revolução Industrial e da Cultura Historicista, estabelecendo-se, assim uma relação unilateral entre arte e indústria, não uma verdadeira troca de experiências. Os “artistas”, defensores da cultura tradicional, limitavam-se a um setor sempre menor de produção, através de objetos menos ligados ao uso cotidiano e que podiam ser considerados como arte pura.

Quanto aos objetos produzidos em série pelas indústrias, eram subtraídos do seu controle, e relevados à criação de projetistas, com finalidades estritamente comerciais. Começava a separação entre criação e execução, fazendo surgir os primeiros profissionais encarregados de criar protótipos para serem executados pela indústria; profissionais que, mais tarde, com a criação da Escola Bauhaus, viriam a se chamar Designers.

2.1.2 “Art Nouveau” e a origem do Design

A industrialização e a produção em série impulsionaram a criação do primeiro movimento representando as artes aplicadas, que surgiu na última década do século XIX até os primórdios do século XX e que representava o rompimento com o estilo “histórico”, baseando-se na realidade presente e até mesmo em visões futuristas.

O Art Nouveau caracterizava-se pela beleza, elegância e aspecto decorativo, inspirado em linhas sinuosas e entrelaçadas. (BARILLI, 1991). Suas formas eram orgânicas, bimórficas e fitomórficas, pois os artistas buscavam descobrir os processos ocultos que determinavam o crescimento e o desenvolvimento das plantas e dos animais.

Foi um movimento que se espalhou por toda a Europa Ocidental, influenciando as mais diversas técnicas, linguagens e processos das artes visuais, produzindo obras variadíssimas que incluem desde cartazes e revistas, pintura, mural, jóias, vasos, até mobiliário, edifícios e obras urbanas. Embora possuísse um estilo definido que continha características identificáveis e uma unidade formal, o Art Nouveau apresenta certas particularidades de acordo com a época e o país.

A Bélgica destacou-se na arquitetura onde foi criada a “Linha Belga”, ou “Linha Galão” ou “Linha Correia de Chicote” que eram linhas entrelaçadas, espiraladas e sinuosas, parecidas com as gavinhas de uma videira (Figura 7). Percebia-se esse novo estilo nas obras dos arquitetos Vitor Horta e Van de Velde em algumas edificações tais como a Maison Tassel (1892-1893), Maison Solvay (1895), a Maison Horta e a Maison Du Peuple, todas em Bruxelas. (Barilli, 1991).

Na Inglaterra começou com o nome de estilo “Liberty” e destacou-se nos trabalhos do escocês Charles Rennie Mackintosh, com exemplos autênticos da arquitetura Art Nouveau britânica e William Morris com estampas em tecido, design de móveis e jóias.

Na França recebeu várias designações como Style Métro, referindo-se a entrada de uma estação do metrô de Paris, projetada por H. Guinard. A França também foi pioneira na utilização do ferro nas edificações como na construção da Torre Eiffel (1887), obra sem nenhuma característica Art Nouveau, mas que impulsionou o movimento com a ousadia da edificação modernista e futurista.



Figura 07: Villa próximo ao mar, característica da Linha Belga. Pesaro, Itália. Fonte: Barilli, (1991, p.45).

Na Espanha, as linhas ondulantes e paredes convexas e côncavas com decoração em relevo caracterizavam a obra de Antonio Gaudi que para Barilli é:

“Ironicamente, a figura mais surpreendente, complexa, talentosa e inventiva de todo o movimento Art Nouveau e, cronologicamente, a primeira apareceu num país cuja cultura e gosto artístico se encontravam distantes de seus correspondentes ingleses: Antonio Gaudi, que atuou em Barcelona, lugar onde nasceu, de onde nunca saiu e onde realizou quase todos os seus projetos já na década de 1880.” (BARILLI, 1991, p. 20)

Em suas primeiras manifestações, o Art Nouveau defendia que cada etapa da criação artística deveria ser executada pelo artífice, sem o auxílio de estereótipos da produção mecanizada, atuando inclusive como força antiprogressista em alguns contextos, como na França onde foi claramente invocado como reação à mecanização. Isso pode ser observado na entrada do metrô de Paris. (Figura 8) A indústria crescia a passos largos e aos poucos a Art Nouveau foi adaptando-se a uma nova realidade. As formas começaram a tornar-se mais geométricas e angulares, visando a produção em série. Conforme Denis (2000, p. 88) “embora imortalizado pelo virtuosismo artesanal e artístico (...), o Art Nouveau acabou por se tornar o primeiro estilo divulgado em escala, suscitando uma reprodução industrial intensiva das suas formas em artigos de todas as espécies”.



Figura 08 - Entrada do metrô, Paris. Fonte; Barilli.

Dessa forma o Art Nouveau ajudou a abrir as portas para o que seria chamado mais tarde de design. Denis (2000), nos coloca que a história do design é relativamente recente, os primeiros estudos datam de 1920, quando outros movimentos já haviam substituído o Art Nouveau. Foi lá que o homem começou a esboçar modelos, compor, visualmente limitando-se a projetar o objeto para ser fabricado por outras mãos ou, de preferência por meios mecânicos.

2.1.3 Vila Belga e história

Todo o contexto europeu do século XIX, com a industrialização, a utilização do ferro e da máquina a vapor, o surgimento das artes aplicadas e o Art Nouveau, chegou em Santa Maria através da ferrovia, em 1885, com a inauguração do trecho ferroviário Cachoeira do Sul - Santa Maria.

A influência da ferrovia no desenvolvimento social, econômico e cultural da cidade foi imenso e transformou-se num marco na evolução do Município, que segundo Lopes (2002, p. 129) “o período 1885-1905 é o de maior desenvolvimento em toda a história da cidade, aumentando consideravelmente sua população e edificações”.



Figura 9: Vila Belga, Rua Ernesto Beck. Fonte: Portifólio da Pesquisa.

O poder público, através do Governo Federal, arrendou as linhas férreas promovendo a concorrência pública do sistema ferroviário, e em 15 de março de 1898, a Compagnie Auxiliaire des Chemins de Fér au Brèsil foi a empresa Belga arrendatária das estradas de ferro da Região Central do Rio Grande do Sul, adquirindo os direitos sobre a ferrovia por 53 anos.

Imediatamente, a Auxiliaire manifestou interesse em instalar seus escritórios em Santa Maria, onde já funcionavam as oficinas e alojamentos para funcionários. Assim, sob a direção o engenheiro Belga Gustave Vauthiér, a Auxiliaire adquiriu, em 9 de agosto de 1905, o terreno do senhor Osvaldo Frederico Becker, com o objetivo de construir um dos primeiros conjuntos habitacionais do Rio Grande do Sul, a Vila Belga. (Lopes, 2002).



Figura 10. Conjunto de casas da Rua Manoel Ribas. Fonte; foto do autor.

O conjunto de oitenta casas geminadas (construídas duas a duas), foi construído por etapas e por vários empreiteiros, sendo que a edição do dia 13 de abril de 1907 do Jornal A Tribuna relatava a comemoração da entrega da última casa feita pelo empreiteiro Pedro Serra. Considera-se esta a data de inauguração do conjunto que mais tarde em 1954, receberia mais quatro casas dos altos funcionários, localizadas na Rua André Marques.

Embora o conjunto seja simples, pois foi construído para abrigar os funcionários da Compagnie, podemos observar detalhes arquitetônicos sutis e de grande riqueza: algumas janelas possuem formas que representam cipós e sementes estilizados, que junto com as fachadas simples e funcionais, lembram o estilo Art Nouveau da arquitetura Belga da época.

2.1.4 Uma Identidade para a Cidade Educadora

Santa Maria é hoje uma cidade que passou por diferentes fases durante a construção de sua história, que surgiu devido às causas militares, passou para cidade comerciária, cidade ferroviária e cidade universitária. Cada momento contribuiu de diferentes formas para a evolução política, econômica e social da cidade e está representado por patrimônios materiais e imateriais que simbolizam as várias identidades da cidade, representando assim, possibilidades para uma cidade tornar-se educadora.

A carta das cidades educadoras, realizada na cidade de Barcelona, em novembro de 1990, define em seu preâmbulo que a cidade educadora deve promover o equilíbrio e a harmonia entre identidade e diversidade, salvaguardando os contributos das comunidades que a integram e o direito de todos aqueles que a habitam, sentindo-se reconhecidos a partir da sua Identidade Cultural. (CARTA DECLARAÇÃO DE BARCELONA, 1990)

Dessa forma, Cabezudo (2004) nos coloca que a cidade educadora pode ter expressões ou identidades diversas, pois está em constante evolução, mas sempre buscará o investimento cultural e a formação de sua população como prioridades. Ainda segundo a autora:

“uma cidade educadora deve promover o respeito à diversidade e facilitar a afirmação da própria identidade cultural, uma identidade coletiva que se apóia na adesão ao passado, na memória, nos símbolos e festas, mas também na construção de um futuro coletivo nesse território comum que a cidade oferece”. (Cabezudo, 2004, p. 13)

A Vila Belga representa uma dessas expressões, não só por seu espaço físico, mas por sua memória que contém a história viva de Santa Maria, em suas casas, ruas, calçadas, trilhos e trens. Estão guardadas as tristezas, alegrias, chegadas e partidas de pessoas que ajudaram a formar Santa Maria.

“O movimento de passageiros era enorme. Quando o trem chegava de Porto Alegre era uma festa. Vinha uma leva de gente desembarcando, que fechava toda a gare da estação. Enquanto as pessoas iam descendo, chegavam os vendedores de pipoca, de comida, de tudo. Os transportadores de mala faziam anúncios dos hotéis Itália, Jansen, enfim, de todos os hotéis de Santa Maria. Tinha pessoas que gritavam, convocando ou convidando os passageiros que chegavam de Porto Alegre para hospedarem-se. Era uma festa, tinha gente que vinha de madrugada só para ver a chegada do trem.” (DOUTTO, 2002, p. 52).

Esse relato acima nos mostra que, embora a estética da Estação Férrea não possua mais valor, pois está em total abandono, seu valor histórico torna-se importante por relatos, imagens fotográficas e objetos, lembranças de uma época passada, que tornaram-se valiosos recursos pedagógicos para a aprendizagem e conservação desse patrimônio no sentido de fortalecerem as idéias de transformar Santa Maria em uma cidade educadora.

2.2 Vila Belga - processo de tombamento e preservação

2.2.1 Aspectos físicos da Vila Belga

A Vila Belga é um conjunto formado por oitenta residências geminadas, unifamiliares, térreas, projetadas pelo engenheiro Belga Gustave Vauthier, que visava alojar os funcionários do segundo e terceiro escalões da Companhia Belga Auxiliaire. O local para a construção era uma chácara de propriedade de Ernesto Becker, filho de imigrantes alemães. As casas foram construídas no perímetro formado pelas ruas André Marques, Manuel Ribas, Ernesto Becker e pela sua transversal Dr. Vauthier. (Schlee, 1996)

O estilo arquitetônico das casas foi concebido segundo os moldes da arquitetura das vilas operárias vigentes em alguns países da Europa. Segundo

Lompa (in Lopes, 2002), as casas eram de alvenaria, com paredes grossas, pé direito alto, grandes vãos, com divisões internas de madeira, permitindo uma maior utilização dos espaços e para um melhor aproveitamento pelos moradores. As casas possuíam um teto forrado de madeira e a cobertura era feita de telhas de barro, possuindo luz elétrica, poços artesianos e fossas sépticas.

Conforme Schlee (1996), as ruas foram calçadas com pedras irregulares com o chamado “meio calçamento” e possuíam partindo do meio fio, no sentido longitudinal, uma faixa de um metro e meio de piso de pedras irregulares em todo o comprimento do quarteirão. Nas esquinas e no meio de cada quarteirão havia uma faixa de pedras irregulares de cerca de dois metros de largura, ligando as calçadas fronteiras, sendo que o resto da via pública era de chão batido sendo restaurado e nivelado periodicamente.

As casas estão distribuídas ao longo de quatro vias principais: no sentido Leste-Oeste, ruas Ernesto Becker (32 residências) e Manoel Ribas (25 residências). No sentido Norte-Sul, Ruas Dr. Vauthier (10 residências) e André Marques (13 residências). As ruas Ernesto Becker e Manuel Ribas, que concentram a maior quantidade de casas, apresentam um grande declive no sentido Leste-Oeste (em direção a rua André Marques) trazendo como consequência a criação ou não de porões em imóveis da mesma tipologia.

2.2.2 Residências e suas tipologias

Nesse conjunto de oitenta casas unifamiliares térreas, edificadas junto ao passeio público, as casas são distribuídas ao longo das quatro principais vias automotivas. As residências construídas com exceção de uma, são geminadas, ou seja, duas a duas com parede central de meação. Esta característica nos dá a idéia de que o conjunto é constituído por apenas quarenta edificações.

O conjunto possui cinco tipos diferentes de casas caracterizadas pelo número de aberturas e pelo acesso na fachada central ou lateral. A seguir estão descritas as cinco tipologias residenciais existentes na Vila Belga.

- Tipo 1 Morada Geminada com acesso na fachada lateral: Caracteriza-se por apresentar quatro janelas de guilhotina em sua fachada frontal e uma porta central na fachada lateral.

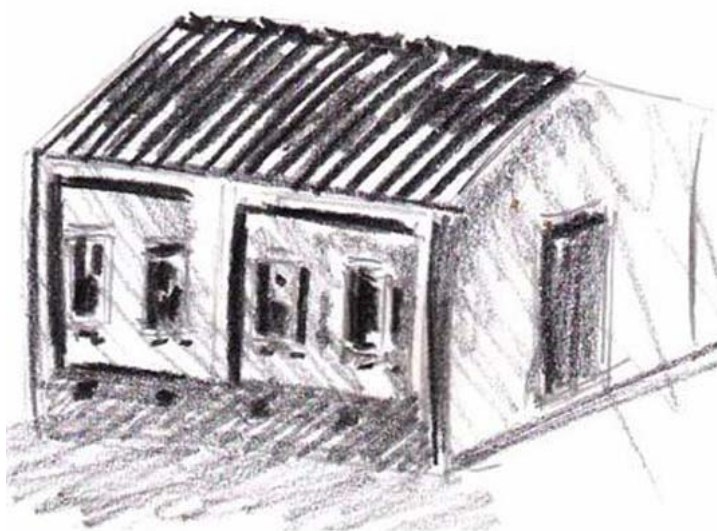


Figura 11. Casa tipo 1. Desenho do Pesquisador

- Tipo 2 Morada Geminada com acesso na fachada principal: É caracterizada por apresentar quatro janelas de guilhotina, separadas, duas a duas, pela união das duas portas das unidades habitacionais.



Figura 12. Casa tipo 2. Desenho do Pesquisador.

- Tipo 3 Morada Geminada com acesso por recuo lateral: Caracteriza-se por apresentar quatro janelas de guilhotina em sua fachada frontal, fachada lateral cega e as portas das unidades, nos fundos do bloco principal.



Figura 13. Casa tipo 3. Desenho do Pesquisador.

- Tipo 4 Morada Geminada com acesso na fachada principal: Caracterizada por apresentar seis janelas de guilhotina, três por unidade, e duas portas afastadas uma da outra.



Figura 14: Casa tipo 4. Desenho do Pesquisador.

- Tipo 5 Morada Geminada com acesso na fachada principal: Caracteriza-se por apresentar quatro janelas de guilhotina, duas por unidade e duas portas afastadas uma da outra.



Figura 15. Casa tipo 5. Desenho do Pesquisador.

Conforme Lopes (2002/2003) atualmente o número de edificações reduziu-se em consequência da destruição e desconfiguração, sendo hoje em número de 79 unidades habitacionais utilizadas como residências, quatro transformadas em escritórios e duas destruídas para construção da Associação dos Empregados da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, atual Clube dos Funcionários da Rede Ferroviária Federal conforme a tabela que segue.

Quadro 2 – Tipologia das Casas

Tipos	Nº de Residências Geminadas	Nº de Unidades Habitacionais	Localização
Tipo 1	7	14	7 - Manoel Ribas
Tipo 2	9	18	3 - Manoel Ribas 6 - Coronel Ernesto Becker
Tipo 3	17	34	7 - Manoel Ribas 5 - Dr. Vauthier 10 - Coronel Ernesto Becker
Tipo 4	3	6	3 - Coronel André Marques
Tipo 5	3	7	3 - Coronel André Marques
Total	39	79	

Fonte: Schlee, 1996, p.6

Ao percorrermos o conjunto temos a impressão de homogeneidade devido à volumétrica bastante uniforme das construções. Mas ao observarmos mais atentamente, podemos notar a diversidade dos detalhes que tornam cada construção única, formando uma unidade na diversidade e ao mesmo tempo diversidade na unidade.

2.2.3 Vila Belga: tombamento, preservação e revitalização.

A Vila Belga possui uma importância não só como monumento arquitetônico que faz parte de um conjunto maior de prédios, formando a chamada “Mancha Ferroviária” de Santa Maria, que engloba a Estação Férrea, as construções de apoio, as oficinas, o Largo da Estação e as escolas Manoel Ribas e Hugo Taylor, mas também por sua importância histórica que vem acompanhando a evolução de Santa Maria, pois nada se relaciona mais com a cidade do que os prédios que testemunham a vida dos que trabalham, estudam e moram nessas casas.

A comunidade de Santa Maria sempre se manifestou a favor da preservação da Vila Belga, tanto que os seus moradores, por cerca de setenta e sete anos, desde sua inauguração até a primeira lei em maio de 1982, souberam preservá-la das ações do próprio homem e do tempo.

Em seu primeiro artigo, A carta de Petrópolis define o sítio histórico urbano como

“O espaço que concentra testemunhos do fazer cultural da cidade em suas diversas manifestações. Esse sítio histórico urbano deve ser entendido em seu sentido operacional de área crítica, e não por oposição a espaços não históricos da cidade, já que toda cidade é um organismo histórico”. (CARTAS PATRIMONIAIS, 1995, p.329)

Dessa forma a Vila Belga e a Mancha Ferroviária fazem parte desse organismo histórico de Santa Maria, pois é o resultado de um processo de produção social, constituindo-se em uma ferramenta básica para o conhecimento do acervo histórico e cultural da cidade.

2.2.4 Processo de tombamento

Foram necessários dezoito anos entre decretos, normas e leis para que completassem e definissem os critérios de proteção do conjunto e do entorno da Marcha Ferroviária.

A seguir descreveremos a Legislação existente sobre a Vila Belga:

■ Lei Municipal nº. 2255 de maio de 1982 dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico e cultural do Município de Santa Maria, na qual se baseia o presente processo de tombamento e em seu capítulo 1, define como patrimônio histórico e cultural do Município:

□ Artigo 1º - constitui o patrimônio histórico e cultural do Município o conjunto de bens móveis e imóveis existentes em seu território e que por sua vinculação a fatos pretéritos memoráveis e a fatos atuais significativos, ou por seu valor cultural, seja de interesse público conservar e proteger contra a ação destruidora da atividade humana e do perpassar do tempo.

No capítulo III desta mesma lei citado anteriormente, referente aos efeitos de tombamento os artigos 14 e 16 definem que:

□ Artigo 14 - Os bens tombados deverão ser conservados e em nenhuma hipótese poderão ser demolidos, destruídos ou mutilados.

□ Artigo 16 - Sem prévia autorização não poderá ser executada qualquer obra nas vizinhanças do imóvel tombado que lhe possa impedir de reduzir a visibilidade ou ainda que a juízo do órgão consultivo, não se harmonize com o aspecto estético ou paisagístico do bem tombado.

■ Lei Municipal nº. 2983 de junho de 1988 - Considera a Vila Belga Patrimônio Histórico e Cultural do Município de Santa Maria em seu Artigo 1º define o espaço físico do conjunto:

□ Artigo 1º - Fica considerado patrimônio histórico e cultural do Município, a Vila Belga, cujas casas residenciais estão distribuídas em quatro quarteirões compreendidas entre as ruas Manoel Ribas, Ernesto Becker, Dr. Vauthier e André Marques.

- Norma de fiscalização nº. 02 de setembro de 1994 - Define critérios, parâmetros e atribuições para a fiscalização e anotações de responsabilidade técnica - ART, para atividade de projeto e execução de obras em monumentos.

- Mandado de intimação nº. 01 de junho de 1996 declara o tombamento provisório da Vila Belga.

- Decreto Executivo nº. 53 de março de 1996 - Regulamenta o processo administrativo referente às obras e procedimentos para formação de processo de aprovação e licenciamento de construção e concessão de carta de habilitação.

- Decreto Executivo nº. 161 de agosto de 1997 - Declara o tombamento executivo da Vila Belga, por ocasião do processo de leilão das casas que seria realizado pelo governo.

Nesse decreto, a Secretaria de Cultura salienta sobre a importância da aquisição dos imóveis pelos moradores, caso contrário, teríamos hoje esse importante patrimônio descaracterizado e adquirido por pessoas descomprometidas com a história e a importância da Vila Belga para Santa Maria.

Dessa forma, a Associação de Moradores da Vila Belga, elaborou um informativo sobre o edital de tombamento publicado no Diário Oficial de 19/08/97, salientando três importantes pontos:

- Fica determinado que não poderão ser realizadas modificações nas oitenta casas que compõem a Vila Belga, tanto externa, como internamente.

- A Prefeitura Municipal de Santa Maria fará realizar periodicamente vistorias dos imóveis.
- Não poderá ser construído ou serem feitas ampliações nas obras dos terrenos, que venham sobrepor a imagem do imóvel tombado.

No ano de 2000 o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual (IPHAE) emitiu o parecer técnico nº. 21/00, referente à definição de entorno do Sítio Ferroviário tombado no Município de Santa Maria, caracterizando a área, as edificações, definindo e propondo diretrizes para a revitalização da área. Dentre essas propostas, o IPHAE destaca:

- A trepidação ocasionada pelo intenso movimento dos ônibus causa fissuras nos prédios e danos a pavimentação. Ficou constatado que por esta grande movimentação, a Rua Ernesto Becker, principalmente, possui o asfaltamento com muitos danos e as casas apresentam fissuras, além do ruído excessivo causado por essa atitude. Assim o IPHAE propõe a retirada do terminal de ônibus da área.
- Remoção do asfalto e restauração da pavimentação original em pedra irregular, nas quatro vias que compõem a Vila Belga.
- Seja criado um parque no vazio urbano da estação, e que a área edificada não ultrapasse a de 5% com altura máxima de dois pavimentos, a ser regulamentada por legislação específica.
- Pequenas reformas nas coberturas das unidades residenciais, que seja resgatado o telhamento original, cerâmico, com telhas do tipo capacanal.
- Que seja feita a avaliação da vegetação existente e um planejamento de reposição das espécies em final de ciclo.
- Recuperação dos passeios públicos e eliminação de postes e fiação aérea, bem como a recuperação das fachadas dos imóveis da Vila Belga.

Por fim, o programa de preservação e revitalização da denominada Mancha Ferroviária, formada pela estação férrea, as garagens da viação, o Colégio Manoel Ribas, a Vila Belga e seu entorno, propõe o projeto do tombamento Federal, prevendo a elaboração de um dossiê, contendo as justificativas necessárias para a captação de recursos, visando a restauração e preservação desse patrimônio.

CAPÍTULO 3

ESBOÇANDO O DESIGN E A VISUALIDADE DA CIDADE

3.1 Design e Concepções

O termo design começou a afirmar-se através dos trabalhos da Arts & Crafts, criada em 1888, por William Morris (1834/1896), na Inglaterra, onde se buscava estabelecer uma nova unidade entre arquitetura, pintura, escultura e as artes decorativas com a intenção de criar uma obra global. A problemática do design centrou-se na fusão do objeto dentro do ambiente e primou pela estrutura sobre a forma adequando-se a função desse objeto.

Embora para Denis (2000) a história do design seja relativamente recente, pois seus primeiros ensaios são da década de 1920, e sua maturidade acadêmica começou a partir dos últimos vinte anos, podemos observar que alguns acontecimentos anteriores já começavam a moldar essa atividade que gera projeto no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos.

Segundo Souza (2000) hoje o design é uma área de conhecimento autônomo, independente da arquitetura ou da arte, possuindo um desenvolvimento próprio que foi influenciado pelo modo de produção capitalista e industrial. Para o autor, três grandes produções influenciaram na criação e origem dos discursos e da atividade do design:

- Revolução Americana (1776). O racionalismo no conceito de indivíduo e sua liberdade no sentido de o consumidor possuir o direito a livre escolha de um produto, exigindo assim uma maior variedade de opções desse produto no mercado.
- Revolução Francesa (1789). O Iluminismo e a racionalidade como possibilidade de controle sobre a natureza e o desenvolvimento de riquezas a partir desse controle.

- Revolução Industrial (1800). Surgiu na Inglaterra e possuía como base do seu discurso o progresso, o desenvolvimento técnico e científico, dando a idéia de que a beleza do objeto depende de sua utilidade, ou seja, de sua adequação à função a que se destina. Eis aí a definição de design.

Podemos observar nessas três revoluções os principais fatores que ajudaram a criar a atividade do design. Na Revolução Americana, a liberdade de escolha e o consumismo forçaram uma maior criação de produtos exigindo um alto grau da divisão do trabalho em que as etapas envolvidas na fabricação de um único objeto eram distribuídas entre vários indivíduos, dando início ao processo de separação entre projeto e execução.

A busca pelo controle da natureza na Revolução Francesa foi um fator que também influenciou na origem do design. Nesse sentido, Redig (1963, p.41) nos coloca que “O design é a disciplina que estuda a relação homem/meio sob o ponto de vista do homem”. Portanto é necessário moldar o mesmo material em função das necessidades do homem, a estética, a escala e a comunicação são alguns dos fatores que exemplificam os objetivos do processo de trabalho do designer.

Mas foi com a Revolução Industrial, na Inglaterra, que o design consolidou-se como atividade e profissão. Não por acaso, o primeiro registro da palavra designer encontra-se no Oxford English Dictionary do século XVII, permanecendo seu uso infreqüente até início do século XIX, quando surge na Inglaterra um número considerável de trabalhadores que se intitulavam designers, ligados principalmente à confecção de padrões ornamentais na indústria têxtil (Denis, 2000).

Sob o ponto de vista prático, concluiu-se que as atividades ligadas ao design, antecedem o surgimento da figura ao profissional designer. Nesse sentido, Denis (2000) nos coloca que, na França de Luis XIV, foi fundada em 1667 a fábrica de Gobelins que desenvolvia a manufatura real dos móveis da coroa e que chegou a empregar centenas de artesões. O pintor Charles Lê Brun, nomeado diretor da fábrica exercia o papel de *inventeur*, ou criador das formas a serem fabricadas. Ele concebia o projeto para um objeto e gerava um desenho, o qual servia de base para a produção das peças pelos mestres artesãos, portanto, em Gobelins já existia uma nítida separação entre o projeto e a execução.

A figura do profissional designer surgiu de forma anônima, emergindo de dentro do processo produtivo da fábrica. Eram aqueles operários promovidos por sua experiência em conceber projetos dos objetos a serem fabricados por outras mãos ou por meios mecânicos.

O designer, como profissional liberal, tem suas origens operárias e corresponde a um longo processo evolutivo. Ficava claro que a divisão das tarefas permitia a aceleração da produção e uma economia de tempo gasto em cada etapa, portanto, as transformações na indústria desse período eram mais de ordem social do que tecnológica. Essa divisão permitia ainda ao fabricante um maior controle sobre a mão-de-obra e eliminava a necessidade de contratar trabalhadores com alto grau de capacitação técnica. Bastava um bom designer para gerar o projeto e um grande número de operários sem qualificação nenhuma, com a função de meros geradores de máquinas. A economia não era só de tempo, mas, também de dinheiro.

À medida que a indústria se mecanizava, o valor monetário do projeto também aumentava. Assim para Denis (2000), na indústria têxtil, quando um desenho executado pelo designer era bem resolvido, gerava lucros imensos para o fabricante sem nenhum investimento adicional de mão-de-obra. O design e o designer adquiriam um valor redobrado, pois o critério de originalidade passou a distinguir-se da habilidade e da execução. Dessa forma, começaram a surgir as primeiras escolas de design no século XIX, que continuaram com a consolidação da profissão ao longo do século XX e que formavam os primeiros profissionais liberais.

3.2 Design, arte e possibilidades criativas

3.2.1 A arte e o designer, o artista e o design

Observando a história do design, podemos constatar em suas origens, influências e vínculos com as artes plásticas e seus movimentos. Os primeiros profissionais que se intitulavam designers eram oriundos do artesanato ou das artes plásticas; dominavam todas as partes do seu processo de produção que compreendiam desde a criação, passando pela obtenção da matéria prima, o

domínio das técnicas de produção e do processo de trabalho até a finalização da obra. Até mesmo com a criação da primeira escola de design, a Bauhaus, fundada por Walter Gropius na Alemanha, os professores, arquitetos, artistas-pintores e escultores tinham como idéia básica o equilíbrio entre arte e a técnica. (Munari, 1990). As relações entre arte e design, artista e designer entrelaçam-se até nossos dias, convergindo em alguns pontos e divergindo em outros.

Durante a sua curta história, o design foi adquirindo características próprias enquanto disciplina, atividade e profissão, diferenciando o designer do artista em alguns pontos. Segundo Munari (1990), o artista é um autor de peças feitas pelas suas próprias mãos, trabalha de forma pessoal e procura exprimir uma linguagem com estilo próprio, suas idéias são subjetivas, absolutas e indiscutíveis, não possuindo um público alvo. O designer é objetivo, racional e exageradamente lógico; tem por meta a estética como técnica pura, seu trabalho não é pessoal, mas de grupo; organiza um grupo de trabalho segundo o problema que deve ser resolvido, não executa manualmente sua obra, com exceção do modelo.

Outra diferença marcante refere-se ao público alvo: o artista não possui um público específico, mas uma vez tendo que viver, precisa vender suas obras que, por custarem caro, serão consumidas por uma elite. O público atingido pelo designer é definido por Munari:

“Aqui, não é a elite o público a quem o designer se dirige, mas sim todo o grande público dos consumidores... o consumidor anônimo deveria sentir a presença de um trabalhador que pensou nele, no sentido de produzir um objeto que funcione bem e que tenha além disso a sua estética, não devido ao estilo pessoal de alguém, mas nascida do próprio problema”. (MUNARI, 1990, p. 30)

Esse “problema” para o artista é pessoal, é íntimo; ele expressa o mundo que o rodeia segundo o seu olhar, buscando integrá-lo a si. Conforme Fischer (1987), o artista anseia por unir na arte o seu “eu” limitado com uma existência humana coletiva e busca tornar social a sua individualidade. Assim, o artista também possui uma preocupação em comunicar-se com a sociedade, divulgar suas idéias através do seu trabalho, embora essas idéias alcancem apenas uma parcela da sociedade.

O designer não possui uma visão pessoal de mundo no sentido artístico, busca métodos que abordem os vários problemas. Quando se trata de projetar sua produção não possui elementos estéticos particulares, conforme Munari (1990, p. 53) “o designer pode produzir um candeeiro esférico cúbico ou tubular, mas sua primeira preocupação é que ilumine e que o seu preço seja adequado ao material de que é feito”. Dessa forma, o problema do designer não é pessoal, ele advém das existências impostas pela sociedade em que vive, e deve resolvê-los de acordo com as técnicas e os meios mais adequados, considerando o contexto específico.

Analisando essas diferenças entre a atividade do design e do profissional designer nas suas relações com a arte e o artista, observamos que embora o design e a arte em alguns momentos afastam-se, trilhando caminhos diferentes, são atividades que se aproximam em muitos aspectos como em suas origens e em alguns dos processos de criação. Portanto, o design muitas vezes utiliza-se da arte como instrumento de consulta no seu processo criativo e ao mesmo tempo auxilia a popularização da arte. Nesse sentido, Munari (1987) nos coloca que o designer hoje refaz o contato, há muito perdido, entre arte e povo, não só através dos objetos de uso cotidiano, mas também pelo design de programação visual que envolve livros e impressos em geral.

3.2.2 Processos criativos

Como observamos anteriormente, arte e design são duas atividades distintas, mas com vários aspectos em comum que se tornam inseparáveis, chegando a fundirem-se em alguns pontos, como a criatividade e seus processos.

A criatividade está presente em todo o ser humano; os psicólogos acreditam que ela pode ser estimulada, assim todos podem ser criativos. Segundo Novaes (1972), a criatividade sob o ponto de vista etimológico está ligada ao termo criar, que significa, dar existência a, estabelecer relações até então não estabelecidas no universo individual, visando determinados fins.

A autora acima define quatro categorias a respeito da criatividade: a pessoa que cria, enfatizando os valores emocionais, individuais; o processo criativo, destacando as motivações e a percepção; o produto criado, que diz respeito às

obras científicas ou inovações científicas; e as influências ambientais, sobre as relações sociais e culturais.

Essas quatro categorias fazem parte do conjunto de operações que formam o produto, que para o artista é o quadro, a escultura, a obra de arte materializada e para o designer é a garrafa térmica, o talher, o automóvel ou o cartaz.

Entendemos que a criatividade é um processo que possui fases ou níveis, definidos por Taylor (in Novaes, 1972) como níveis de criatividade, que são os modos de manifestar o comportamento criativo e que são compostos por cinco etapas:

- 1- Nível expressivo: descobrimos novas fórmulas de expressar sentimentos, visando a comunicação com o meio externo.
- 2- Nível produtivo: preocupações com a técnica e a execução.
- 3- Nível inventivo: para descolar novas realidades é preciso ser flexível e perceptível, válido tanto para a ciência como para a arte.
- 4- Nível inovativo: refere-se à originalidade, envolve modificações nos princípios básicos do sistema que forma o objeto criado.
- 5- Nível emergente: não apenas modifica mas cria princípios novos. Ocorre com menor frequência, define o talento e o gênio.

Podemos verificar que o nível expressivo é de vital importância para o desenvolvimento dos outros níveis, sem ele não descobrimos as formas de nos expressar com o meio, não há comunicação, portanto não há criatividade.

Ainda considerando que a criatividade é suscetível ao treinamento, Graham Wallas (in Gardner 1997) formulou quatro estágios no processo criativo, que foram sugeridos para a ciência, mas os estudiosos consideram adequados também para as artes:

- 1- Preparação: refere-se à identificação das idéias para o trabalho.
- 2- Incubação: fase em que a consciência envolve-se com outros pensamentos, mas o inconsciente está selecionando e brincando com as idéias.
- 3- Iluminação: refere-se à consciência que temos de como todos os elementos se ajustam, obtendo o quadro geral da idéia.
- 4- Verificação: o resultado final é verificado e a exatidão é assegurada.

Nesse processo de criação, a semente da criatividade está nos primeiros estágios: a preparação e a incubação, fases em que o criador define metas e toma posição para executar o seu projeto.

As etapas e os estágios que compõem o processo criativo definidos pelos autores, em nem um momento asseguram a garantia do sucesso para criar, mas o uso desses métodos certamente poderá aumentar as chances de desenvolver soluções criativas, pois o processo criativo necessita de uma preparação. Quando surge uma idéia, não surge ao acaso, houve um esforço consciente na busca da solução, portanto ela não ocorre aleatoriamente a qualquer pessoa, como uma mágica, mas sim às pessoas que se preparam para recebê-la.

3.2.3 Design, arte e criatividade

A criatividade é necessária a qualquer ramo de atividade profissional, pois, o profissional criativo altera e configura o mundo que o cerca, buscando soluções para os problemas que surgem no cotidiano profissional.

Para o artista e o designer a criatividade é a essência de suas atividades, pois criar faz parte do dia-a-dia desses profissionais, que embora utilizem técnicas e materiais semelhantes para desenvolver uma obra ou um produto, alguns pontos diferem-se em seus processos criativos. Essas diferenças começam na origem da obra, em que na arte parte do artista para o público, e no objeto de design, ocorre do público para o designer. Dessa forma, podem ser observados, alguns pontos em que a arte e design se distanciam no ato de criar.

O processo criativo do artista em seu desenvolvimento é extremamente individual, valorizando suas memórias pessoais e recriando estados emocionais que por ser uma forma livre e individual, não possui um tempo determinado.

Segundo Gardner (1997), Mozart conseguia perceber uma composição inteira de uma só vez quando estava deitado no divã, e conhecia suas composições tão bem que as escrevia de antemão como se fosse uma carta. Já Bethoven trabalhava durante anos em certas passagens. Em alguns trabalhos como Guernica, Picasso realizava dezenas de esboços até sentir-se satisfeito; em outros, apenas moldava um bloco de argila em um só movimento e criava uma mulher; ocupando um tempo

mínimo para criação e execução. Iberê Camargo (in Lagnado 1994, p.23) coloca que cada artista tem seu tempo para criar. É difícil quando começa a gravidez e quando se dá o parto, “eu antes de iniciar a viagem - o quadro - consulto minha bússola interior e traço o rumo”. Dessa forma o tempo é um elemento que se torna maleável e molda-se à obra e ao artista.

O tempo para o designer possui outra dimensão em seu processo criativo, Redig, (1963), deteve três atitudes que orientam a prática do designer: o fazer, o fazer de forma coerente e o fazer de forma coerente e útil.

O tempo necessário para fazer ou criar o projeto, passando por todas as fases de análise e criação até a materialização do produto coerente e útil não é determinado pelo designer, outros fatores como a concorrência acirrada, o desenvolvimento de um produto para alcançar um determinado público, o prazo de entrega, enfim, todas as exigências do mercado é que determinam o tempo do designer. O tempo, por sua vez, é influenciado por outro elemento, o espaço, tanto o espaço físico com suas condições de estrutura, quanto o espaço determinado pelas relações humanas e da autonomia no processo criativo.

O espaço físico do artista é o Ateliê, habitado e organizado pelo próprio artista, caracterizando assim, o processo criativo e a materialização da obra, atividades solitárias e individuais. O espaço utilizado pelo designer é o escritório da agência ou da fábrica, enfim, espaços divididos por outros profissionais onde os materiais de trabalho são organizados e dispostos para um trabalho em conjunto. Embora o processo criativo do designer seja individual em sua origem, o restante do processo e os procedimentos técnicos são coletivos. As definições de cor e público alvo, são realizadas em conjunto.

Essas diferenças que ocorrem no processo criativo entre arte e designer acabam no final, na execução, pois, é necessária a prática, conforme Nachmanovitch (1993, p. 69): “uma pessoa pode ter fortes tendências criativas, gloriosas inspirações e elevados sentimentos, mas sem criações concretas não há criatividade”. Se não há design, não há arte.

3.3 Design de estampa

Como vimos anteriormente, o termo Design vem do inglês e quer dizer projetar, compor visualmente ou colocar em prática um plano intencional. No entanto, a palavra Design é empregada para identificar uma atividade referida como um todo, englobando suas principais especializações, ou habilitações.

Redig, (1963), divide o Design em dois grandes campos de atuação: o Design industrial (desenho de produto), referente aos objetos e meios de produção ou como os aspectos ligados à tridimensionalidade do produto; e o Design gráfico (programação visual), termo que identifica a especialização que lida com as imagens e meios de comunicação ou com os aspectos bidimensionais do produto.

O autor define a bidimensionalidade como uma parte da tridimensionalidade, pois qualquer objeto é necessariamente tridimensional. Como exemplo, cita uma impressão ou um letreiro como objetos tridimensionais, pois o papel possui espessura e o letreiro tem perfis de sustentação, embora para esses objetos, esses elementos não constituam suas principais funções enquanto objeto informativo, pois a informação se dá através da percepção e da leitura que estão contidas na bidimensionalidade da imagem. Por outro lado, os produtos que possuem informações bidimensionais, embora indispensáveis como informações sobre o uso desse produto, tornam-se secundárias em relação ao produto como objeto tridimensional.

Portanto, o Design de Superfície caracteriza-se como Design de Programação Visual, pois suas principais funções e características estão na bidimensionalidade representadas pelas linhas, formas, texturas e cores, apresentando soluções estéticas técnicas e funcionais específicas a sua linguagem, materiais e processos visando um determinado público para o mercado.

Para o Design de Superfície são utilizados, basicamente três suportes convencionais: o papel, a cerâmica e o têxtil, onde são desenvolvidos desenhos como motivos orgânicos ou geométricos, posteriormente transformados em estampas e que serão impressas de forma localizada, que consiste em uma estampa sem repetição, é única e ilustra uma mensagem, como por exemplo, as

estampas em camisetas, ou a estampa corrida, que caracterizam-se pela repetição na estampa ao longo do suporte.

3.3.1 Design de Estamparia e Serigrafia

Quando se trabalha sobre uma matriz de madeira (xilo), pedra (lito), metal ou *nylon* (serigrafia), que funciona como condutora de imagens, temos a gravura, que era utilizada como objetivos comerciais, documentais ou artísticos. Era usada também com objetivos de massificar e popularizar a obra de arte, tornando-a mais acessível. Entre as gravuras mais utilizadas, a serigrafia é a técnica mais usada para o Design de Estamparia. Pela evolução de seus materiais facilitada pelos recursos da conquista tecnológica, adaptou-se rapidamente à cerâmica, ao tecido e ao papel.

O termo serigrafia vem de *sericum* (seda) mais *grafia*, ou seja, desenho na seda, sendo também chamada de *silkscreen*, para o seu emprego industrial. Sua origem remonta de vários séculos e deu-se no Oriente. Para Hires (1988), ignora-se se foram os chineses ou os japoneses a utilizá-la, sabe-se que as primeiras telas eram feitas de “cabelos de mulher” tramados e esticados sobre bastidores de bambu ou madeira. Sua implantação na Europa é de origem britânica e ocorreu em 1890, era utilizada exclusivamente para a estampagem na decoração de tecidos, passando para os franceses de Lyon, também fabricantes de tecidos em 1900 onde utilizavam um processo de impressão a que denominavam “*pochoir*”.

As primeiras aplicações gráficas (industriais) foram americanas, em 1910 começando a ser chamada de *silkscreen* e sendo largamente utilizada na segunda guerra mundial para marcar o material bélico; trazendo também em 1945, a técnica para o Brasil, onde eram impressos os uniformes dos soldados americanos no Nordeste brasileiro, vindo a se popularizar mais tarde na década de 50 com a confecção das flâmulas dos clubes de futebol. (Fajardo, 1999)

Seus materiais básicos são: a tela formada por um bastidor de madeira ou alumínio, o tecido de poliéster ou *nylon* que é esticado e fixado sobre esses chassis e um rodo de borracha.

A técnica da serigrafia possui diferentes processos que consistem em vedar algumas áreas da tela para que a tinta não possa passar. Para a estampagem

artesanal, são utilizadas as matrizes de papel como molde vazado, o giz de cera e a goma laca, para trabalhos que não exijam muitas cópias.

Já para a estampagem semi-industrial e industrial, utiliza-se a matriz fotográfica, onde podem ser feitas centenas de cópias, com uma maior exatidão no desenho e nos encaixes das cores, podendo ser usado pelo processo quadro a quadro ou por meio de cilindro em indústrias. Dessa forma, podemos observar que a serigrafia tornou-se uma técnica versátil e que proporciona várias alternativas, tanto para o processo artesanal quanto para a indústria do Design de estamperia.

CAPÍTULO 4

EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL E ENSINO DO DESIGN

4.1 Educação comunitária: uma possibilidade não-formal

Vivemos no tempo da velocidade das informações e de mudanças conceituais, levando-nos a questionar, dentre outros, o papel da educação formal na escola que, de um modo geral, não tem respondido aos interesses e necessidades dos jovens às exigências e mudanças do mundo do trabalho, o que trouxe o desassalariamento e a diminuição do emprego nos setores que pagam bons salários.

A escola tem como principal objetivo a preparação do aluno para o ingresso na universidade, desenvolvendo conteúdos desvinculados da realidade e do contexto desses alunos. Ao terminar o ensino médio, o aluno enfrenta a triste realidade de passar no vestibular ou ingressar no mundo do trabalho totalmente despreparado, submetendo-se à economia informal, trabalhos temporários, subempregos e o desemprego. Dessa forma passamos da sociedade da exploração para a sociedade da exclusão.

Em face a esses problemas, torna-se necessário a busca de outras soluções fora da escola que não só auxiliem e completem o ensino formal, mas que também propiciem e criem alternativas de produção para os setores excluídos da sociedade definidos por Gadotti (2001) como todos aqueles não produtores que, em consequência, são também não-consumidores.

Os problemas relativos à renda e ao emprego ultrapassam a dimensão individual e familiar, transformando-se em problemas da comunidade, reforçando a educação, que na opinião de Freire (1981), inclui ao mesmo tempo a consciência e o

mundo, a palavra e o poder, o conhecimento e a política, em breve a teoria e a prática, deixando clara a definição de educação não-formal como um problema não individual, mas coletivo e deve ser pensado e inventado através do conhecimento, leitura e prática do mundo.

Por enfrentar os possíveis problemas de ordem social e comunitária, a educação não-formal deve buscar relações e valores solidários, no sentido que as atividades estabeleçam relações de ajuda mútua e cooperativa, procurando enfrentar os problemas de forma coletiva e participativa.

Conforme Gadotti (2001), a educação não-formal e comunitária deve fundamentar-se no reconhecimento da diversidade cultural, na multiculturalidade, no desenvolvimento da autonomia de pessoas, grupos ou instituições que promovam a cidadania para atingir uma melhor qualidade de vida, educando-se ao mesmo tempo em que trabalham, isto é, produzem.

Portanto não devemos buscar como “aprender a ser” ou como nos adaptamos a uma sociedade já feita, e sim como “chegar a ser” em uma sociedade que pode ser transformada e está por ser feita. Para essa realidade ser transformada é necessário um pensamento crítico que, segundo Freire (1981), cria relações em que a consciência e o mundo se dão simultaneamente. Dessa forma não há uma consciência antes e um mundo depois e vice-versa.

A educação não-formal deve desenvolver nos educandos a consciência, que para Freire (1981), é a capacidade que temos de nos distanciarmos das coisas para fazê-las presentes, adquirindo a consciência de quem somos e qual o nosso lugar no mundo. Segundo Freire (1996, p. 46) “adquirir consciência é assumir-se como ser histórico-social, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar”. Dessa forma, com a tomada de consciência, os educandos acreditam que a partir da sua fraqueza individual podem tornar-se fortes na coletividade, cada um pode dar a sua contribuição ao bem estar de todos, adquirindo um espírito comunitário.

A educação formal não deve confundir-se ou restringir-se apenas à criação de espaços para a economia informal, que para Gadotti (2001) localiza-se, sobretudo, no nível da sobrevivência e das necessidades imediatas, muitas vezes passageiras, enquanto a crise durar para o indivíduo ou enquanto ele não encontrar lugar no

mercado formal de trabalho. Deve ter, então, como meta, uma economia popular, que significa criar um espaço que propicie um novo modo de vida; que implica um novo projeto de sociedade com novos valores solidários como a participação, a autogestão, a autonomia e iniciativas de caráter integral, como vida coletiva, cultural e educativa.

Não pretendemos eleger a educação não-formal como solução para todos os problemas sociais nem como forma de substituir a escola formal, pois os setores populares da comunidade devem lutar sempre por uma escola pública de qualidade. O ensino não-formal é a criação de espaços coletivos e alternativos que propiciem a inclusão social daqueles que hoje se sentem excluídos e chegar assim, ainda que em pequeníssima escala, a uma mudança social, na esperança de uma sociedade melhor e mais justa.

4.2 Bauhaus, ensino e design

A Bauhaus é certamente a escola de arte mais celebrada dos tempos modernos, fundada por Walter Gropius, em 1919, durante a República de Weimar na Alemanha. Constituíam-se em uma experiência pedagógica que buscava dominar e relacionar o artesanato, o design, as artes, a arquitetura e o urbanismo, vindo a explorar o quadro institucional de uma escola e transformar-se em um movimento cultural e artístico de alcance internacional.

Segundo Goebel (1999), artesanato, escultura e pintura constituem uma única estrutura que, em alemão, se diz *Baú*, ou *Bauart* (estrutura), que se une a *Hauss* (casa), formando, então, a escola que buscava a noção de totalidade na obra de arte expressa através da arquitetura.

Conforme Rodrigues (1989, p.19) “a Bauhaus contém várias “Bauhaus” que dialogam e/ou se contradizem, marcando um discurso cheio de nuances e até mesmo de conflitos”. Dessa forma, o desenvolvimento histórico da Bauhaus é compreendido de 1919 a 1933, o qual é dividido em três fases. Primeiro a Bauhaus de Weimar (1919-1925), que se constituía em uma instituição pedagógica do Estado, a Bauhaus de Dessau (1925-1932), tornando-se uma escola municipal, e a Bauhaus de Berlin (1932-1933) que era uma escola privada.



Figura 16. Prédio da Bauhaus. Fonte: Gropius, (p.102, 1988).

Cada fase possui um diretor que procurou desenvolver uma filosofia própria de trabalho. Walter Gropius foi o fundador e atuou de 1919 a 1928. Havia participado como oficial da cavalaria na guerra, presenciando o poder destrutível das máquinas e modificando sua opinião anterior a respeito da mecanização. Segundo Whitford (1991), essa mudança de crença ajuda a explicar o caráter da primeira Bauhaus que dava ênfase ao artesanato em detrimento da produção mecânica, com um programa docente voltado não só para o conhecimento técnico, mas também para o desenvolvimento da personalidade do estudante.

O segundo diretor foi Hannes Meyer (1928-1930), que dirigia o gabinete de projetos arquitetônicos. Sua estratégia de racionalização espacial e a sua preocupação com o funcionalismo técnico definiram o perfil da escola. Meyer acreditava que o trabalho do arquiteto era melhorar a sociedade através do desenho de edifícios funcionais, assumindo assim, uma metodologia hiperfuncionalista. Segundo Goebel (1999, p.81) “Para Meyer, a Bauhaus deveria projetar modelos que se adaptassem às necessidades do povo e do proletariado, visando um trabalho com objetivo social, criando produtos standart para produção em série”. Dessa forma a Bauhaus chegava a uma nova concepção no processo do design, o desenho industrial.

O terceiro diretor foi Mies Van Der Rohe (1930-1933), arquiteto e engenheiro que primava pelo formalismo e pela busca do equilíbrio entre os espaços exteriores e interiores. Para Mies o arquiteto foi um artista que se converteu num especialista em organização, e a construção é somente a organização social, técnica, econômica e mental. O departamento de arquitetura se dividiu em duas seções: teoria e prática da construção e desenho interior, que incluía a fabricação de móveis e utensílios. Todos os ateliês, com exceção do teatro e do departamento de publicidade recém criado, estavam em contato mais estreito com a arquitetura e subordinados aos assuntos da arquitetura.

Desde sua criação em 1919, a Bauhaus passou por três cidades e três diretores, cada uma com suas características e visões diferentes sobre a pedagogia da arte, design, arquitetura e as suas relações com a indústria e a produção em série. Entre todas essas diferenças, um fator sempre foi comum. Conforme Rodrigues (1989, p.165), “a Bauhaus não era somente um “laboratório” para o desenvolvimento em série e de métodos racionais de construção, era também um instituto artístico, e era precisamente, do seu campo artístico que derivava a sua força”. Portanto, desenvolvia-se a criatividade, e o ensino essencial era o processo que permitia a auto-reflexão, buscando sempre o desenvolvimento de produtos que atendessem a maior parte da população.

4.2.1 A pedagogia da Bauhaus

Desde sua criação, a Bauhaus passou por várias fases, modificando-se no decorrer do tempo em função das diferentes cidades, de seus diretores e do contexto histórico. Conforme Rodrigues (1989), a Bauhaus surgiu em clima de crise de 1919 a 1923. As conseqüências econômico-sociais da guerra geraram uma instabilidade social que paralisava as atividades industriais constantemente. O horror da guerra criava um clima místico e profético, acentuado a rejeição à sociedade mecanicista, tida como responsável pela catástrofe. Este contexto vai determinar o ambiente cultural e toda a estratégia pedagógica dos anos de formação da Bauhaus.

O processo pedagógico da Bauhaus foi construído em sua base, sob dois grandes objetivos. O primeiro era a síntese estética, que tinha a arquitetura como

linguagem principal, integrando todos os gêneros artísticos; e o segundo era a síntese social, que buscava na produção estética abranger uma maior parte da população, e não de poucos privilegiados sociais.

O programa pedagógico da Bauhaus era composto de três etapas, começando com um curso preliminar, passando pelos ateliês e oficinas, finalizando com o estudo da construção, que envolvia conhecimentos em engenharia e arquitetura. A Bauhaus pode também ser dividida em cinco fases, segundo os aspectos estilísticos: seus mestres e programas, planos de aula, objetivos e métodos de ensino:

Quadro 3 Métodos da Bauhaus

Fases	Aspectos Estilísticos	Objetivos e Métodos	Mestres
1ª Fase 1919-1921	• Expressionista	• Artesanato • Individual • Artístico	• Johannes Itten • Schreyer
2ª Fase 1922-1924	• Formal	• Formas e cores básicas • Equilíbrio	• Kandinsky • Theo Van Doesburg
3ª Fase 1924-1928	• Funcional	• Indústria • Condicionamentos técnicos, sociais e funcionais	• Nasázio Moholy • Nagy
4ª Fase 1928-1930	• Analítica	• Marxista • Romantismo Revolucionário • Problemas da Filosofia da Arte	• Hannes Meyer
5ª Fase 1930-1933	• Consciência do material	• Estética	• Mies Van der Rohe

Fonte: Goebel, (1999).

Em todas essas fases um objetivo sempre era comum: aliar a técnica à arte, pois a técnica não precisava da arte, mas a arte precisava e muito da técnica. Assim os estudantes desenvolviam-se através da experiência, construam inventando e aprendiam descobrindo, formando os elementos necessários à educação criativa.

No manifesto formulado pela Bauhaus de Weimar definia-se que a arte não se ensinava abstratamente, e que sua aprendizagem passava por uma prática de ateliês, considerando que não havia diferenças de qualidade entre o artista e o artesão pois todo o artista deveria ter uma competência técnica. Dessa forma, a escola visava à formação global de trabalhadores de arte, e não de especialistas de arquitetura, pintura ou escultura.

Na busca pela formação de um profissional com essa visão global, a escola trabalhava com a psicologia da Gestalt, que se apresentava em categorias não históricas e independentes de contextos. Conforme Goebel (1999), os criadores da psicologia da Gestalt trabalhavam com um paradigma experimental que tornava muito transparente a demonstração de que a situação global (o todo) é decisiva para determinar o que é percebido (as partes). Nesse sentido, não assimilamos estímulos isoladamente, mas como co-participantes de uma forma que é o limite das massas, que se reduz ao que se vê a partir de um ponto de observação fixo, a perspectiva.

A seguir, as leis que regem a Gestalt utilizadas na pedagogia da Bauhaus.

1. similaridade - itens semelhantes tendem a formar grupos na percepção
2. proximidade - se várias linhas paralelas são espalhadas desigualmente numa página, aquelas colocadas mais próximas tenderão a formar grupos contra um fundo de espaço vazio. Na memória, as velhas impressões são menos bem reconhecidas e evocadas do que as novas, devido ao traço recente estar mais próximo no tempo.
3. lei do fechamento - o comportamento dirige-se a uma situação final de que traz consigo o fechamento, numa situação problemática, o todo é visto como incompleto e uma tensão forma-se em direção ao acabamento, gerando aprendizagem.
4. lei da boa continuidade - uma linha reta parece continuar como uma linha reta, uma parte do círculo como um círculo.

Podemos observar que a Gestalt, através de suas leis, busca o equilíbrio pela proximidade e semelhança e que o termo força existe não só no campo físico, mas também existe psicologicamente no campo da visão.

Segundo Rodrigues (1989), embora a Bauhaus tenha influenciado tanto as outras escolas de arte do século XX, sempre foi uma instituição relativamente pequena, possuindo um número máximo de cento e noventa e sete alunos. O número de docentes em tempo integral era de doze e de tempo parcial, cinco;

acrescentando alguns conferencistas e colaboradores esporádicos. O segredo da riqueza do processo pedagógico deu-se com a escolha de grande qualidade dos docentes, a capacidade de estabelecer um diálogo com a diversidade e uma gestão democrática e participativa. Mas foi com a metodologia transdisciplinar, unindo teatro, música, artes plásticas e arquitetura, que permitiram uma formação polivalente integrada na realidade social, estabelecida por um contato permanente com o mundo exterior, impedindo que a escola se convertesse em uma torre de marfim e assegurasse que seus estudantes estivessem bem preparados para a vida.

4.3 A educação não-formal e a identidade

4.3.1 A pessoa e as identidades

A identidade se constitui como uma categoria de atribuições de significados específicos, com valores étnicos, éticos, estéticos, enfim, valores culturais que vão sendo construídos através das relações e práticas de convívio social, definindo essa identidade que nos torna sujeitos, com nomes, símbolos e sinais de diferenças formando uma diversidade cultural que para Morin (2003), constitui-se um dos mais preciosos tesouros da humanidade: o ser humano singular e ao mesmo tempo múltiplo.

Para compreendermos melhor o conceito de identidade torna-se necessário um esclarecimento sobre a idéia de pessoa e de como acontece a construção social da pessoa. Conforme Brandão (1986), é evidente que cada um de nós é o resultado de uma lenta construção da sociedade através de um trabalho de ensino-aprendizagem de formas, de sentimento, pensamento e ação, o sujeito transformado em pessoa é, ele mesmo, uma expressão individualizada da estrutura de símbolos do mundo social onde vive.

O cientista social Francês Marcel Mauss (Brandão, 1986) define três princípios básicos ao estudo da origem social da idéia de pessoa:

- 1) como uma categoria de denominação e diferenciação de outros seres do mundo, a idéia de pessoa não é inata ao espírito, ela é uma produção social;

2) como outras construções simbólicas da cultura dos povos, a idéia de pessoa tem uma história própria dentro da história social da humanidade;

3) em uma época, essa idéia difere de uma sociedade para a outra, podendo não existir sequer em algumas.

Brandão diz que Marcel Mauss buscava nesses princípios, a noção e o conceito de pessoa; que no curso dos séculos, através de numerosas sociedades o homem de diversas épocas criou, segundo seus direitos, suas religiões, seus costumes, suas estruturas sociais e suas mentalidades.

Na busca por esse conceito, o autor nos mostra que, mesmo nas sociedades do passado, já existiam bases sociais de ensino e aprendizagem capazes de produzir sujeitos aptos a agirem segundo os padrões do grupo tribal. Não havia ainda uma idéia que correspondesse ao que hoje denominamos “uma pessoa”, havia um imaginário capaz de representar lugares sociais, personagens da tribo ou de seus rituais, mas ainda não pessoas. Marcel Mauss, citado por Brandão (1986) menciona o exemplo da Tribo dos Índios Zuni da América do Norte, em que os sujeitos por posição de nascimento, ocupavam lugares próprios na ordem social e simbólica da vida do clã e da tribo. Enquanto vivo, o sujeito passava a ocupar o lugar através do qual passam títulos, máscaras e desempenhos nos rituais, posses e bens, passando pela idéia de que o ancestral retorna no outro, o descendente que lhe herda os nomes e ocupa o seu lugar.

É como se em cada uma de nossas famílias houvesse não um Pedro, mas um lugar obtido por motivos de descendência, pelos quais ao longo dos anos passariam vários “Pedros” herdeiros de um mesmo ancestral verdadeiro ou imaginário. Portanto, a idéia de pessoa, para os Zuni, está contida nos nomes, papéis e personagens definidos dentro do grupo social. Não haviam pessoas, mas sim personagens pelos quais passam sujeitos cujas vidas tornam vivos e preservam as suas vidas simbólicas.

A idéia de pessoa como sujeito jurídico perante o Estado e a Nação, ou como sujeito individual perante si emergiu entre os Gregos e Romanos. Segundo Brandão (1986), a origem da palavra pessoa é Grega e Latina. Entre os Gregos significava *persona*, máscara, figura de madeira que viajava no mastro da proa dos barcos. Mais tarde tornou-se o personagem que cada indivíduo é ou aspira ser. Pessoa

traduz igualmente o Latim *persona*, *personare*, a máscara que no teatro ritual o personagem usa e através de cujo orifício sai o som de sua fala.

Com o desenvolvimento da vida social, os sistemas de trocas entre pessoas e grupos, a idéia de *persona* passa das máscaras usadas nos rituais para os atores que usam as máscaras. Da sociedade tribal, o homem passou a exercer outro papel na polis-cidade: o lugar social do exercício da cidadania, de personagem ritual. Passa a ser sujeito-cidadão, sujeito social que coletivamente vivem os homens livres de Roma (Brandão, 1986).

Este é o momento em que finalmente na história o homem livre possui a sua pessoa, torna-se perante o Estado responsável pessoal por seus atos. Por isso, em Roma os escravos não eram pessoas, sujeitos da Polis, eram coisas, propriedades de cidadãos, não possuíam bens, nem o seu corpo e nem tinham nomes de descendência. Já na Roma Cristã, o conceito de pessoa passa a ter um sentido ético e metafísico. O sujeito passa a ser um ser pessoal, consciente de seus sentimentos e de sua própria história de vida, responsável por seus atos, independentemente de sua posição social, portanto, os atos de consciência que o cristianismo reveste de sagrado, não servem apenas para dirigir a conduta do sujeito através do seu próprio destino.

É sobre essa idéia individualizada e universalizada de pessoa que trabalharam os pensadores e filósofos dos séculos seguintes. Todos nós, enquanto pessoas, possuímos uma identidade, a consciência de posse de um “eu”, de uma realidade individual que cada um de nós torna diante dos outros “eus”. A consciência de minha continuidade em mim mesmo, porém essa identidade também é formada por outras identidades que vão sendo construídas aos poucos, ao longo das experiências trocadas com outros. Nesse sentido Morin nos coloca que:

“Cada qual pode e deve, na era planetária, cultivar a poli-identidade, que permite integrar a identidade familiar, a identidade regional, a identidade religiosa ou filosófica, a identidade continental e a identidade terrena, permitindo construir a identidade complexa plenamente humana”. (MORIN, 2003, p. 78)

Essas múltiplas identidades sofrem mudanças no decorrer de nossa vida; quando mudamos de país, casamos ou passamos a não acreditar mais em alguma

religião, pois as identidades são híbridas, em meio às práticas sociais dos sistemas ou função que nos rodeiam.

4.4 O ensino do design na educação não-Formal

4.4.1 O design e a pedagogia

O ensino formal do design teve sua origem com a Bauhaus, que começou a formar os primeiros profissionais aptos a desenvolverem projetos para a indústria. Sabemos que antes da Bauhaus já existiam profissionais que projetavam máquinas, teares, estampas, objetos utilitários e móveis, que em sua maioria, eram fabricados em pequenas oficinas, seguindo os princípios artesanais. O ensino e a aprendizagem das técnicas e materiais acontecia nos próprios ateliers, nas oficinas entre mestres e aprendizes. Aprendia-se fazendo, portanto podemos observar que o ensino do design teve uma origem não-formal e sem relações entre teoria e prática.

Com a Bauhaus, surgiram as primeiras preocupações com a metodologia, conteúdo de ensino, produção artística, enfim, a pedagogia do design. O surgimento da Bauhaus permitiu articular as coerências e contradições entre o sistema escolar e as relações entre a atividade do design e a produção cultural e econômica da sociedade no seu conjunto. Segundo Rodrigues (1989), a primeira Bauhaus de Weimar, nos primeiros anos de funcionamento, entre 1919 e 1922, apresentava uma tipologia específica nos programas, nos projetos e na produção artística, ainda marcada pela concepção romântica em que se confundia o artista e o artesão.

O artista ainda era visto como criador do belo, alheio aos modelos industriais, recusando a tecnologia crescente da máquina. Somente após 1922 dá-se uma mudança a nível programático com novos currículos, novos professores, iniciando um novo perfil da escola, marcados por uma concepção técnico-funcional que possuía como princípios a identidade entre o artista e o engenheiro, a indústria a serviço da sociedade, da arte, estendendo o investimento e a experimentação, servindo à inovação. Essas mudanças só ocorreram porque a Bauhaus possuía uma filosofia democrática, conforme Goebel:

“A estratégia pedagógica da Bauhaus de Weimar foi um processo dialético em um período de transição. Uma pedagogia transdisciplinar criando novas perspectivas para a arte... Por ser uma metodologia democrática e participativa, houveram contradições gerando assim, reestruturações curriculares e transformações programáticas.” (GOEBEL, 1999, p. 52)

Essas transformações foram levadas para Dessau, cidade industrial que tornou-se sede da Bauhaus a partir de 1925. A preocupação com a criação dos modelos estandarizados e econômicos para a produção em série, a cargo da indústria eram alavancas das principais características da nova pedagogia da Bauhaus Dessau. É importante também registrar que foi sob a direção de Hannes Meyer que se formaram os primeiros alunos licenciados, e os primeiros professores especializados da área do design (Goebel, 1999).

Outra importante escola de design também teve sede na Alemanha, que após a II Guerra procurava reerguer a economia e a identidade do país. Segundo Niemeyer (1998), Max Bill, designer e educador suíço e ex-aluno da Bauhaus, fundou em 1951, uma escola de design em Ulm, a Hochschule Für Gestaltung, com a proposta de continuar o trabalho a partir de onde a Bauhaus havia parado. A escola, sob a direção do pintor argentino Tomás Maldonado, em 1956, adquiriu uma estrutura de curso mais rigorosa e interdisciplinar, com matérias como sociologia, psicologia social, antropologia e teoria da percepção, história da cultura e outras disciplinas correlatas seriam incluídas na formação do designer. Dessa forma, o renascimento do design alemão caracterizou-se por uma estética puramente racional.

Infelizmente, o destino da escola de Ulm foi semelhante ao da Bauhaus, quando as controvérsias em relação à validade dos conceitos da escola ultrapassaram os limites acadêmicos. A escola se auto-extinguiu em 1968.

O design brasileiro sofreu grande influência da Bauhaus e de Ulm que, na década de 50, começava a sentir a necessidade de formar profissionais com a qualificação adequada para suprir a demanda da crescente indústria nacional e que fosse capaz de criar uma linguagem original, oriunda da nova cultura.

O ambiente do pós-guerra, em São Paulo, era propício à criação de instituições ligadas à cultura. Conforme Niemeyer (1998), havia dinheiro e pessoas da elite que queriam ver seus nomes ligados às atividades culturais. Dessa forma,

nasceu o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, que passou a tratar o design sistematicamente, seja nas atividades didáticas e exposições, seja nos seus equipamentos. A criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), em 1951, foi a semente do ensino do design de nível superior no Brasil, que ministrou os primeiros cursos de design no País.

Após um processo evolutivo de 14 anos, em 1962 foi incluído o design no curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, com a inclusão do Desenho Industrial e da Comunicação Visual (Niemeyer, 1998). Também no Rio de Janeiro foi criada no Museu de Arte Moderna (MAM), a Escola Técnica de Criação, em 1958, cuja duração do curso era de dois anos e objetivava a cultura técnica e contemporânea. Somente em 1962 foi criada a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro que surgiu como um espaço institucional, em que seria produzida a identidade nacional dos produtos, com a estética racionalista trazida da Escola de Ulm.

Podemos observar que desde sua origem, o ensino de design no Brasil tem preocupação com a identidade nacional, formar profissionais que possuam uma formação técnica e social. O design brasileiro necessita trabalhar também para usuários das classes sociais de baixa renda, buscando atender as carências materiais da sociedade brasileira.

Adquirindo essa consciência social, poderemos produzir um produto genuinamente brasileiro e trocar experiências em outros países, somente quando e sempre essa troca representar um desenvolvimento criativo para ambas as partes.

4.4.2 Design, estética e cotidiano

No design de produto bem como no design de programação visual, a imagem e seus fundamentos de linguagem são um dos principais focos de estudo e trabalho do designer, pois é o elemento utilizado para comunicar e seduzir o público. Dessa forma, analisar esteticamente um produto de design exige conhecimentos próprios e específicos da área, diferenciando em vários pontos da análise de uma obra de arte. Elementos como o conforto, a escala, a comunicação e sua utilidade e função precisam ser considerados na leitura dos valores estéticos do design. Outro fator é a

tecnologia como forma de recursos para a produção e os materiais com suas diferentes características que são utilizados como meio para atender o fim, que é o usuário (Redig, 1963).

O conhecimento desses fatores visam um ponto comum, a funcionalidade, pois não basta um automóvel ter linhas arrojadas, é preciso que ande, tenha conforto, seja econômico, é preciso que funcione. Também não basta um cartaz ser agradável visualmente, é preciso que comunique e que sua forma e conteúdo adapte-se à sua função.

Como vimos, o design é uma atividade que visa resolver um problema surgido das necessidades de sobrevivência do homem em relação ao seu meio, criando objetos que são portadores de signos e valores da vida cotidiana. Portanto estudar a estética do design é também estudar os valores da estética do cotidiano, que vem a nós como nos exemplos familiares da vida diária, simbolizada pelos objetos visuais do meio ambiente e que possuem valor estético.

Conforme Rader e Jessup (Richier, 2003), o valor estético é constituído pelas qualidades estéticas do objeto e pelo interesse do sujeito que se combinam em componentes objetivos e subjetivos para constituírem uma qualidade sentida. Portanto, estudar a estética do cotidiano e seus significados auxilia os alunos a lerem as imagens que para Buoro (2002), hoje ocupam um espaço considerável em nosso dia: livros, revistas, *outdoors*, internet, cinema, vídeo e tevê produzem imagens incessantemente todas ao alcance da maioria da população.

Diante desse excesso de imagens presentes em nossas vidas, estabelecemos relações de visualidade pouco significativas fazendo-se necessária uma reeducação estética. Ainda para a autora, uma leitura estética crítica da imagem ocorre quando a educação transforma os sujeitos envolvidos em intenso e consistente diálogo com o mundo, estimulados pelas informações subjetivas que circulam entre a verbalidade e a visualidade contidas na arte, na mídia e no design.

Dessa forma, trabalhar com a estética do cotidiano no ensino das Artes Visuais supõe ampliar o conceito de arte para um sentido mais amplo de experiência estética (Richter 2003), criando, assim, caminhos para que possamos descobrir os nossos próprios valores estéticos.

PARTE II – CONTEXTO INVESTIGATÓRIO

CAPÍTULO 5

DELINEANDO UM DESIGN NO PERCURSO DE PESQUISA

5.1 Objetivo

O objetivo desta pesquisa é possibilitar uma prática educativa não-formal com o olhar na visualidade urbana, na área do Design de Estamparia subsidiado pelo Patrimônio da Vila Belga e sua comunidade, buscando na valorização identitária uma produção visual cultural de cidade educadora.

5.2 Área temática

A prática educativa visual na educação não-formal, utilizando como tema gerador o Patrimônio Histórico da Vila Belga como possibilidades para uma Cidade Educadora.

5.3 Categoria geral: Cidade Educadora

A cidade não deve ser vista mais como apenas um espaço físico para morarmos e trabalharmos, mas também como local de reflexões sobre os aspectos educativos que permitam aos cidadãos aprenderem na e com a cidade.

Isso se dá através da abertura de suas instituições formais para a vida da comunidade na qual estão inseridas e da criação de espaços alternativos não-

formais, pois o conhecimento informal gerado no meio do cotidiano urbano é também conhecimento sobre esse próprio meio.

Conforme Bernet (in Zainko 1997), “Quando a Grécia antiga estabelecia um vínculo muito íntimo entre os conceitos de paidéia y polis já se estava dotando de conteúdo a idéia de cidade educadora ou educativa.” Portanto essa idéia entre a cidade e suas relações com uma educação completa definida pelos gregos como paidéia, educar para a vida, é que devemos resgatar, trazendo para as cidades uma proposta de repensá-las como um meio democrático que possibilite diversas formas de educação.

5.3.1 Categoria específica: Vila Belga, Patrimônio Cultural

A Vila Belga é um conjunto habitacional fundado no começo do século XX por iniciativa do Diretor e engenheiro Belga Gustavo Wauthier. Tinha como objetivo servir de moradia aos funcionários da Compagnie Auxiliare de Chemins de Fer au Brèsil, companhia Belga que arrendou as estradas de ferro da região central do Rio Grande do Sul.

Atualmente o conjunto encontra-se tombado pelo Estado, possuindo vários elementos estéticos e históricos necessários para o desenvolvimento da pesquisa na visualidade urbana pela área do Design de Estamparia.

5.3.2 Categoria específica: design e visualidade

O design é uma linguagem das artes visuais que corresponde à atividade de projetar objetos tridimensionais e bidimensionais para o uso no cotidiano social. Segundo Redig (1963), o design divide-se em dois grandes grupos, design de produto que lida com objetos tridimensionais e o design de programação visual, especialização que atua na área das imagens e meios de comunicação ou com os aspectos bidimensionais do produto. Essas duas especializações possuem um elemento em comum: a visualidade; a comunicação é visual. Mesmo nos produtos tridimensionais em que a prioridade é a funcionalidade, a preocupação estética

desse produto tem se tornado um ponto importante para sua comercialização. A visualidade do design se manifesta tanto em roupas como também através dos cartazes, *out-doors* e nas sinalizações. Portanto design é cor, ponto, linha, planos de luz e sombra, enfim todos os elementos que ajudam a compor e a comunicar visualmente.

5.3.3 Categoria específica: Educação Não-Formal e o Ensino do Design

A origem das relações entre a educação e o design deu-se de maneira não-formal. A realização de um projeto e o conhecimento das técnicas e os materiais eram aprendidos na oficina, com a experiência prática do dia-a-dia.

O ensino formal em design surgiu com a criação da Bauhaus e a formação dos primeiros professores especializados ocorreu na segunda fase da escola em Weimar (1919 – 1925). Atualmente, várias instituições formais trabalham com o design nas suas mais diversas especificidades, também em diferentes espaços educativos, como nas comunidades e grupos sociais e em espaços alternativos com a educação não-formal. (Goebel, 1999)

O design como conhecimento cultural aliando teoria e prática através de uma educação não-formal possibilita a criatividade dos sujeitos e também proporciona atividades compartilhadas e solidárias no sentido de buscar soluções para os problemas da coletividade; isso se dá pela própria natureza no trabalho do designer que é realizado em grupo. Dessa forma, o design e seu ensino tornam-se grandes aliados da educação não-formal pela sua flexibilidade quanto ao conteúdo e espaço físico, capacitando os sujeitos a se organizarem e construírem uma cidade educadora.

5.4 Questão de pesquisa

Qual a concepção do Patrimônio Vila Belga e sua visibilidade, bem como suas relações com a Identidade Cultural e suas possibilidades para a construção de uma

cidade educadora na educação não-formal em Artes Visuais pelo olhar do design de estamperia?

CAPITULO 6

UNINDO OS BLOCOS: FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA DA PESQUISA

6.1 Abordagem Metodológica

Esta pesquisa caracteriza-se como uma abordagem qualiquantitativa, através de um estudo de caso onde o pesquisador buscou compreender as questões relativas à problemática apontada pela sua delimitação de estudo, abrangendo moradores da comunidade da Vila Belga.

A caracterização “estudo de caso” é abrangente e pode designar uma diversidade de pesquisas que coletam e registram dados de um caso ou de vários casos a fim de organizar um relatório ordenado e crítico de uma experiência, ou ainda, de avaliá-la analiticamente visando tomar decisões a seu respeito ou propor uma ação transformadora.

Também é considerado como marco de referência de complexas condições sócio-culturais, retratando uma realidade ou revelando multiplicidade de aspectos globais presentes em dada situação (Chizzotti, 2000, pg. 102).

Conforme o autor acima, o estudo de caso supõe três fases:

- Seleção e delimitação do problema:

O caso deve ser referência significativa para merecer a investigação, apto para fazer generalizações a situações similares ou autorizar inferências em relação ao contexto da situação analisada. A delimitação deve precisar os limites do trabalho a fim de reunir informações sobre um caso específico;

- Trabalho de campo:

Visa reunir um conjunto comprobatório de informações que são documentadas, abrangendo qualquer tipo de informação disponível, escrita, oral, visual ou gravada, que serviu para fundamentar o relatório da pesquisa.

- Organização e redação do relatório ;

Seu objetivo é apresentar os múltiplos aspectos que envolvem um problema, mostrar sua relevância, situá-lo no contexto em que acontece e indicar as possibilidades de ação para modificá-lo. Neste sentido o pesquisador procurou estabelecer uma relação com o grupo de sujeitos, delimitando o caso a ser estudado e também com o grupo a ser investigado a fim de compreender a contribuição dos pressupostos pedagógicos artísticos e históricos do fenômeno a ser investigado. Também é importante ressaltar que o estudo de caso de uma determinada realidade se dá em um processo de conhecimento de fatos, de dados, de uma memória e mais a percepção que deles esteja tendo toda a população envolvida, ou, consoante a Freire (1981, pg.35) “a realidade concreta se dá a mim na relação dialética entre objetividade e subjetividade”.

Dessa forma, a realidade não se deu ao pesquisador como algo parado, imobilizado, mas em sua relação dinâmica, não podendo se conhecer essa realidade a não ser com o grupo “estudado”, como sujeitos também desse conhecimento. Conforme C2000, pg. 83) “Os “pesquisadores” ou todas as pessoas que participam da pesquisa, são reconhecidas como sujeitos que elaboram conhecimentos, produzindo práticas adequadas para intervir nos problemas que identificam.”

Assim, iniciei através de uma carta de apresentação (Anexo A) meus primeiros contatos em agosto de 2003 com a presidente da associação dos moradores da Vila Belga, Idalina Mirasso, enfermeira aposentada da Viação Férrea. Expus o trabalho e solicitei um local para iniciar a pesquisa e abrir as relações com os sujeitos moradores da Vila Belga e posteriormente para a produção plástica. O trabalho foi muito bem recebido e Idalina prontificou-se a ajudar-me no que fosse possível para organizar o campo de espaço da pesquisa. No princípio houve certa dificuldade, pois o clube da associação dos moradores, espaço este utilizado para festas, reuniões e boates, encontrava-se interdito por motivos de segurança, já

que o prédio apresenta problemas arquitetônicos. Assim conseguimos uma sala nos fundos da casa nº.1928 na Rua Manoel Ribas, pertencente a associação dos moradores.

Iniciei no mês de agosto a **Observação Participante**, pois dessa forma pude inserir-me no cotidiano do espaço em colaboração com os sujeitos estudados, interagindo e socializando-me com o grupo, visando à busca dos pontos mais significativos para a investigação. A observação participante é definida por Chizotti (2000) como uma partilha completa e intensiva do cotidiano dos participantes, identificando-se com eles e vivenciando os aspectos de suas vidas, das ações e dos significados. O observador participa dessa interação em situações espontâneas e formais, interrogando-se sobre os significados dos seus atos. Como complemento da observação participante, o **Diário de Campo** foi importante, pois referiu-se a todos os registros dos momentos investigatórios no cotidiano da pesquisa resgatando e construindo a história do grupo. Optei pelo diário de campo, pois neste foram anotadas as vivências, reflexões, dificuldades, avanços e conflitos, que surgiram no decorrer da prática educativa. Dessa forma, as falas foram sendo registradas seguindo o processo que constituía a memória da pesquisa, bem como a pesquisa em arte, valorizada pelas referências do Patrimônio Vila Belga.

A **Análise Documental** foi executada na área do Patrimônio Histórico Vila Belga/ Santa Maria e sua função na sociedade contemporânea. Segundo Gil (2002) a análise documental possui objetivos bem mais específicos que envolvem muitas vezes testes de hipóteses; exige consulta de arquivos públicos e particulares; constituindo-se de livros e artigos científicos. Proporciona ao investigador a cobertura de uma trama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente. Assim, fiz uso nessa investigação dos seguintes documentos:

No processo de tombamento da Vila Belga foi investigada a Lei municipal nº. 2255/82 de 25 de maio de 1982, que em seu artigo 1º define o conceito de patrimônio histórico e cultural do município.

No capítulo III da referida lei, os artigos 14 e 16 referentes às causas e conseqüências dos efeitos de tombamento.

A lei municipal nº. 2983 de junho de 1988 (anexo B), que em seu artigo 1º considera a Vila Belga patrimônio histórico e cultural do município de Santa Maria. Informativo da associação de moradores da Vila Belga (anexo C) referente ao edital de tombamento definitivo da Vila Belga. Mapas das fachadas das casas e de Plantas Baixas da mancha ferroviária (anexo D).

Os referidos documentos foram pesquisados na Secretaria de Município da Cultura da Prefeitura Municipal de Santa Maria.

Foram analisados também os periódicos do jornal “A Razão”, onde foram pesquisadas as reportagens dos principais fatos referentes ao local em estudo. Essa pesquisa ofereceu todos os dados teóricos para uma melhor compreensão dos direitos e deveres dos proprietários em suas residências, e de uma visão global do local de estudo através dos mapas e plantas.

O **Portfólio** teve sua função na pesquisa de organizar e registrar as imagens e representações visuais do local, bem como do processo criativo, dos procedimentos técnicos e resultados finais. Para tanto, foi utilizada uma máquina fotográfica digital onde foram gravadas imagens estáticas do processo de trabalho, envolvendo os educandos pesquisados, o que podemos denominar de imagens de registro.

A **Entrevista Semi-estruturada** permitiu maior flexibilidade na pesquisa entendida como diálogo; estimulou as falas e expressões dos educandos. Segundo Gil (2002) a entrevista semi-estruturada embora livre, necessita ser guiada por relação de pontos de interesse.

Dessa forma foi realizada uma entrevista semi-estruturada com os educandos, objetivando a análise das imagens fotográficas tiradas pelos participantes da pesquisa, captadas do local e relacionadas com a memória, o patrimônio e a estética do cotidiano da Vila Belga. Para a entrevista foi utilizado um mini-gravador cassete para registrar na íntegra todas as falas, que após foram transcritas e posteriormente analisadas. Também foi elaborada uma **Entrevista Estruturada** de cunho sócio-antropológico visando a obtenção dos dados quantitativos com resultados uniformes para um maior entendimento e uma visão global da comunidade. A referida entrevista foi realizada nas setenta e uma casas habitadas da localidade alvo (Anexo E).

Sobre o espaço e os sujeitos da pesquisa tornam-se necessários alguns apontamentos que antecedem e influenciaram no desenvolvimento dessa pesquisa.

O primeiro espaço foi aberto no mês de agosto de 2005. A sala localizava-se na Rua Manoel Ribas nos fundos da casa nº. 1928, medindo dez metros quadrados. Era uma peça única com duas janelas e em bom estado, mas não possuía água e a luz elétrica estava desligada. Mesmo com algumas dificuldades, o local foi limpo e conseguimos as classes com a Escola Municipal de Aprendizagem Industrial (EMAI), localizada na Rua Manoel Ribas. O restante do material, papéis, lápis, tintas, foram sendo conseguidos durante a pesquisa pelo pesquisador.

Durante a abertura do espaço foram redigidos oitenta convites e entregues em todas as casas habitadas do local, convidando os moradores para uma reunião que se realizaria na escola EMAI, para uma explanação do projeto e sua intencionalidade (Anexo F). No dia da reunião, não posso deixar de registrar minha decepção, pois das quase trezentas pessoas apareceram apenas três moradores.

Tágor Jussie Santos da Conceição, jovem de vinte anos, morador da Vila Belga e filho de ferroviário aposentado, Idalina Mirasso, presidente da associação dos moradores e Luiz Sérgio Flores Leal, ferroviário aposentado de quarenta e oito anos e morador da Vila Belga há dez anos.

A presidente disse-me que compreendia as dificuldades para encontrar a disponibilidade dos sujeitos, pois os moradores não estavam acostumados a esse tipo de contato e interação, mas como ela acreditava na pesquisa, propôs-se a ajudar e a conseguir mais sujeitos. Assim, já iniciando com apenas três participantes, marcamos dois horários semanais; sextas e sábados pela manhã, dias escolhidos pelos mesmos.

A pesquisa teve seu desenvolvimento prejudicado no restante do mês de agosto. Alguns moradores apareciam no ateliê, ouviam, acompanhavam o processo e desistiam. Nas poucas aulas que tivemos o clima não ajudou, a sala ficava escura, pois não possuía luz elétrica. No final do mês de setembro eu estava com apenas um educando que havia aparecido em duas aulas. Foi um momento muito difícil e cheio de reflexões. Questionei-me: Por que as pessoas não queriam participar da pesquisa? Onde estavam os erros? Pensei em mudar a pesquisa para a escola formal, pois o tempo estava passando. Mas no dia vinte e três de setembro

apareceram mais dois moradores interessados em participar da pesquisa: os irmãos Fernanda Mirasso Lemes, dezoito anos, estudante nascida na Vila Belga e Guilherme Mirasso Lemes, vinte anos, nascido em Porto Alegre e morador do local há dezoito anos.

Na primeira semana do mês de outubro o espaço foi transferido para outra casa da Vila Belga, a nº. 2127, na Rua Ernesto Becker, cedida pela presidente da Associação de Moradores da Vila Belga: que prontamente dados os problemas, abriu este espaço de Ateliê para dar continuidade à pesquisa.

O espaço é amplo e arejado, possuindo banheiro e tanque para a gravação das telas. Assim começamos os trabalhos no mês de outubro com quatro educandos moradores da Vila Belga, mediante autorização para o uso dos nomes e registros fotográficos (Anexo G).

PARTE III

CAPÍTULO 7 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

INVESTIGANDO: DA VISIBILIDADE À VISUALIDADE A PARTIR DA PRÁTICA EDUCATIVA.

Nesse capítulo constam a descrição e a análise dos resultados criados durante a prática educativa, onde se buscou relacionar com a metodologia descrita no capítulo anterior; caracterizando-se com uma abordagem quali-quantitativa através de um estudo de caso. Os dados foram coletados do diário de campo, das observações participantes, das entrevistas semi-estruturadas, do portfólio e análise documental.

O desenvolvimento do processo criativo e as reflexões das ações durante a prática educativa ocorreram a partir desse material coletado, que posteriormente foi selecionado, relacionando-o com as teorias estudadas.

A partir da análise das categorias construídas pela pesquisa, surgiram os resultados identificados na criação das estampas produzidas pelos educandos, nas entrevistas com os moradores, nas anotações do diário de campo e nas observações das falas e relatos dos educandos sobre os temas propostos para discussão. Segundo Freire (1999, p.30) “inquietar os educandos, desafiando-os para que percebam que o mundo dado é um mundo dando-se e que por isso mesmo, pode ser mudado, transferido, reinventado.” Dessa forma os educandos foram formando seus pensamentos e opiniões partindo das reflexões teóricas e das experiências vividas no decorrer da pesquisa.

A construção do conhecimento deu-se com as relações entre a realidade dos educandos em seu contexto sócio cultural, respeitando a individualidade e as idéias de pessoa como um ser que diferencia-se dos outros no mundo, não sendo inata ao

espírito, mas formada através da produção social. Assim, a relação entre sujeito-objeto deu-se por caminhos próprios, buscando na visibilidade coletiva do Patrimônio Vila Belga, uma visualidade própria cuja cognição e ação se fundiam nas representações da arte/design.

Buoro (2002) nos traz a definição de visibilidade como a qualidade ou estado do que pode ser visto assim como daquilo que se dispõe ou inclina-se para ser visto. A visibilidade necessita ser construída com um olhar sensível, aqui mediado pelo Patrimônio Vila Belga, ampliando a consciência visual dos educandos, criando um repertório de imagens que possibilitaram a escolha de vários caminhos, de forma intencional com conhecimento teórico e prático no percurso da materialização criativa do designer.

A visualidade é definida por Buoro (2002), como sendo a capacidade de estímulos visuais do mundo externo e é descrita como a qualidade ou estado tanto do que se vê como aquilo que se pode visualizar. Dessa forma, a visibilidade é estimulada da construção de uma competência para a visualidade.

Na busca por essa visualidade do patrimônio através da linguagem do Design de Estamparia, foi fundamental considerar algumas questões sobre a educação patrimonial como meio privilegiado para a construção simbólica de identidades.

Segundo Itaqui (in Soares 2003, p.25), “a metodologia da Educação Patrimonial é materializada através do estudo de objetos comunitários como estratégia de aprendizagem do contexto sócio-cultural”, considerando a questão patrimônio a partir dos objetos contidos no seu universo imediato. Portanto buscou-se através da interação com os objetos materiais e afetivos, a percepção desse patrimônio que ocorre dentro e fora de nós. Nesse sentido, Freire coloca que

“No processo de produzir e adquirir conhecimentos, terminamos também por aprender a “tomar distância” dos objetos, maneira contraditória de nos aproximarmos deles, a tomada de distância dos objetos pressupõe a percepção dos mesmos em suas relações uns com os outros.” (FREIRE, 1999, p. 113)

Esse afastamento do objeto deu-se não só com um novo olhar dos educandos, mas também com as reflexões nos temas propostos sobre a realidade

cultural local e suas relações com a cidade de Santa Maria, com possibilidade de tornar-se uma Cidade Educadora.

A concretização das questões acima forneceram a base para construir uma prática educativa não-formal sob o ponto de vista da criação artística em Design de Estamparia, manifestando o cotidiano investigado e os saberes sentidos e vividos pelo grupo, articulando as objetividades e subjetividades.

Buscou-se sistematizar a prática educativa através dos temas geradores oriundos da memória dos educandos, suas ligações de identidade com o patrimônio e a estética do cotidiano dos moradores da Vila Belga, temáticas de origem de suas próprias falas e da pesquisa sócio-antropológica.

Para tanto foi relevante conhecer e entender o contexto cultural da comunidade e de seu entorno; compreendendo de forma concreta a realidade vivida pelos sujeitos.

7.1 Traçando um design do perfil na comunidade Vila Belga – a voz e a vez dos moradores a partir da pesquisa sócio-antropológica: tecendo considerações.

Considero a entrevista um importante instrumento de coleta de dados para um melhor entendimento e integração do pesquisador com a comunidade investigada, pois proporcionou uma visão mais detalhada e global do local. No sentido de buscar um maior nível de aprofundamento, investigou-se todo o contexto sociocultural da comunidade Vila Belga através de uma pesquisa sócio antropológica.

Assim percebeu-se que os moradores, ao longo de suas trajetórias de vida, já possuíam conhecimentos sobre as questões de patrimônio, tombamento e suas leis, trazendo consigo valores incorporados na própria vida, que faz parte da história da Vila Belga e que esta é parte da história de suas próprias trajetórias de vida.

Então, para uma melhor compreensão do processo educativo realizado na comunidade alvo, passamos à análise dos principais eixos da pesquisa sócio-antropológica, da qual foram utilizados nomes fictícios para as falas.

A - Vila Belga: espaço público ou privado

A questão que mais gerou discussões durante as entrevistas na comunidade, foi a que se referia às leis de tombamento e restauração que os moradores devem realizar. Embora a maioria tenha consciência das normas que devem ser seguidas, alguns moradores reclamam da falta de privacidade e do direito de pintar a sua casa da cor que quiserem.

As tensões entre o universal e o particular, entre o público e o privado, são constantes nos processos de tombamento de seus particulares. Nesse sentido, Fonseca (1997) nos fala que existem duas coisas num edifício, seu uso e sua beleza, seu uso pertence ao proprietário, sua beleza a todo mundo; destruí-lo é, portanto extrapolar o que é direito de toda a comunidade.

Portanto as casas da Vila Belga pertencem aos seus moradores, mas a sua história e beleza, estão inseridas na comunidade santamariense, cabendo ao poder público, tantas vezes citado como omissos pelos moradores, uma maior participação no sentido de desenvolver uma política patrimonial, considerando que ela é mais ampla do que apenas definir um conjunto de atividades visando a proteção material de determinados bens.

B - Educação Não-formal: possibilidades de inclusão social

Os problemas econômicos e sociais que atingem o país ocorrem também na comunidade alvo. A economia da Vila Belga gira em torno das aposentadorias dos ferroviários, sendo esta a principal renda na maioria das famílias.

A extinção da Viação Férrea no Brasil trouxe um problema específico para as famílias dos ferroviários como aponta a seguinte fala:

“Primeiro todo pai procurava coloca o filho na viação, porque era um emprego seguro, do governo. Agora que acabo tudo, a gente fica meio perdido, não sabe que conselho da o que eu posso fazer pelo meu é dizer pra ele estudar, porque não tem outro jeito.”

(José, ferroviário aposentado)

Essa fala expressa as dificuldades encontradas pelos jovens filhos dos ferroviários que concluem o ensino médio e ficam sem perspectiva de trabalho.

Alguns prestam o vestibular, outros vão trabalhar no comércio ou na economia informal. Dessa forma, a educação não-formal torna-se uma forte opção no sentido de criar, entre outros, o acesso às tecnologias da informação e das comunicações, proporcionando aos sujeitos aprenderem, trocarem, compartilharem e, por conseqüência, desenvolverem uma formação ao longo da vida

C - Localização e constituição familiar

A Vila Belga localiza-se na região norte da cidade de Santa Maria e constitui-se de oitenta casas distribuídas ao longo de quatro vias automotoras. Das oitenta residências nove encontram-se fechadas por motivos de venda, locação ou reforma. Portanto, os resultados qualitativos das entrevistas foram considerados no universo de setenta e uma residências.

A população constitui-se de duzentos e oitenta e cinco indivíduos; em sua grande maioria, jovens e crianças em idade escolar. Observa-se que as descendências em sua maioria são de brancos (italianos e alemães). Os negros e pardos moram nas casas mais simples e sem restauração, retratando um fato histórico na região relatado por um morador.

“Quando eu era novo em cinqüenta (1950). As únicas formas de um negro progredir na vida eram o exército e a viação, nos outros lugares tinha racismo, nunca que um negro ia trabalhar num banco ou numa loja, então os negros entravam como tucos mesmos, fazendo linha, era o que tinha de pior, alguns ate faziam cursos, progrediam mesmo, por isso que hoje tu vê ferroviário aposentado nessa época, ou é negro ou é mulato, tu vê, eu mesmo sô negão...”

(Adão, ferroviário aposentado)

Portanto, a ligação dos moradores com a viação férrea se dá através do trabalho, sessenta e cinco casas possuem moradores aposentados, seis casas não possuem ligação direta com a viação e são constituídas por estudantes, locatários e proprietários que adquiriram as casas após o tombamento. Há casos em que a família é composta pelos avós, pais, filhos, netos e tios. Os filhos vão construindo até os fundos dos terrenos que medem cinqüenta metros de profundidade. Foram encontradas seis casas com moradores em difícil situação após a terceirização da

Rede Ferroviária, alguns possuíam até vinte anos de serviços prestados e perderam todos os direitos de aposentadoria.

“Quando a viação quebrou, não tinha outra proposta, era receber a indenização e ficar desempregado. Agora o dinheiro acabo e eu to com quase quarenta anos e não sei fazer mais nada.”

(Pedro, ferroviário aposentado)

Esse relato nos mostra o descaso do poder público com esses trabalhadores que dedicaram parte da vida para a Viação Férrea e hoje se tornaram vítimas de um processo histórico inevitável: a substituição das estradas de ferro pelas rodovias. Alguns entraram na justiça e aguardam respostas, outros trabalham como motoboys ou no comércio informal abrindo pequenos negócios. Pode-se observar que a grande maioria é proprietária das casas, mas ainda não são donos por estarem pagando as prestações e boa parte encontra-se em atraso; pois a renda média dos moradores é de três salários mínimos. Os aposentados reclamam dos cortes nos ganhos que não conseguem acompanhar as prestações.

D - Moradia e infra-estrutura.

A grande maioria das casas são confortáveis e seguras, algumas estavam sendo reformadas no exterior e interior. O interior das casas foi todo modificado, os moradores mudaram o piso e as paredes internas e foram feitas construções para os fundos.

As casas possuem luz elétrica, telefone, esgoto e água encanada, as ruas estão asfaltadas e em alguns trechos pode ser visto o calçamento original. Sobre a coleta de lixo os moradores fizeram restrições em relação às lixeiras.

“Acho que deveria ter um só tipo de lixeira para todas as casas.”

(José)

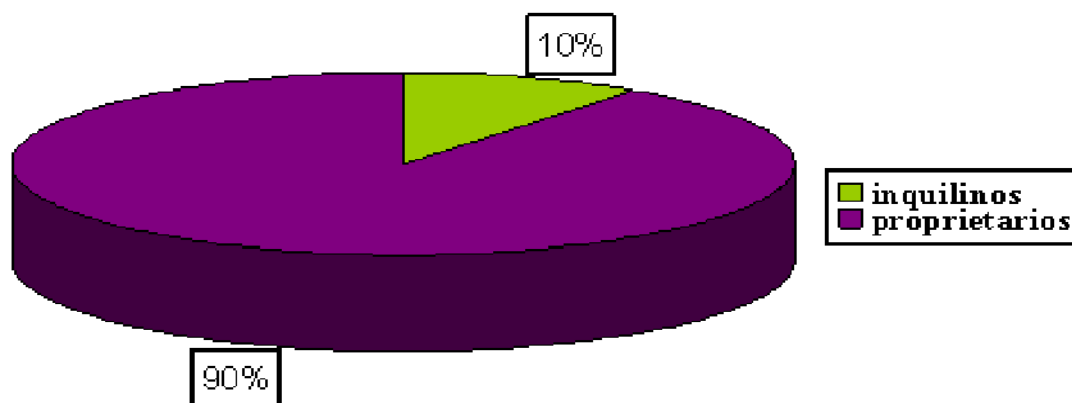
“Isso tem que ser coisa da prefeitura, ele que têm que trocarem as lixeiras”.

(Raquel)

“Já foi dito para os moradores só botarem o lixo no final da tarde, mas ninguém fez, fica feio essas sacolas na rua, acho que não tinha que ter nem lixeira”.

(Paulo)

Quadro 4 – Situação de moradia da população



Fonte :Pesquisa Antropológica.

O transporte coletivo é considerado muito bom, pois na região situa-se o final da linha de muitas localidades da cidade, proporcionando varias opções aos moradores, mas alguns moradores ainda reclamam do trânsito dos ônibus pelas ruas, pois é proibido.

“Às vezes eles passam por aqui isso pode provocar rachaduras nas casas de novo” (Maria).

O único ponto que recebeu críticas foi à falta de um posto de saúde no local:

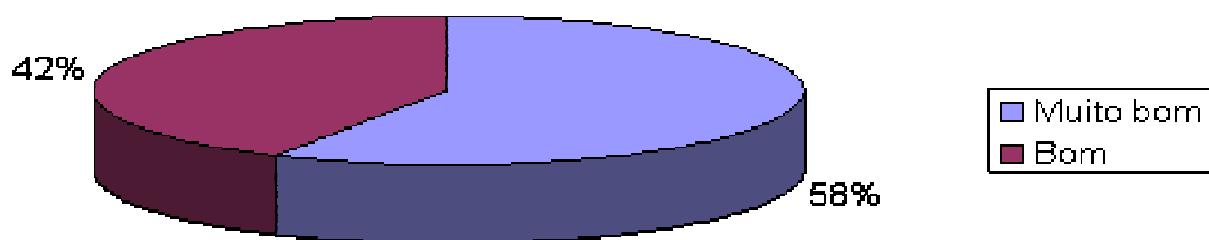
“o mais perto daqui fica na igreja do rosário, mas mesmo assim não é ruim”.
(Raquel)

A questão convívio com os vizinhos obteve a melhor nota, todos relataram uma excelente relação com a vizinhança. Isso pôde ser observado no dia-a-dia da Vila Belga; no final da tarde, as pessoas colocam cadeiras nas calçadas, tomam chimarrão e conversam, todos se conhecem e gostam de morar no local como relata esse morador.

“Aqui é bom de morar, é seguro e tudo é perto, é a única vila que eu conheço que fica no centro...”.

(André)

Quadro 5 – Transporte coletivo

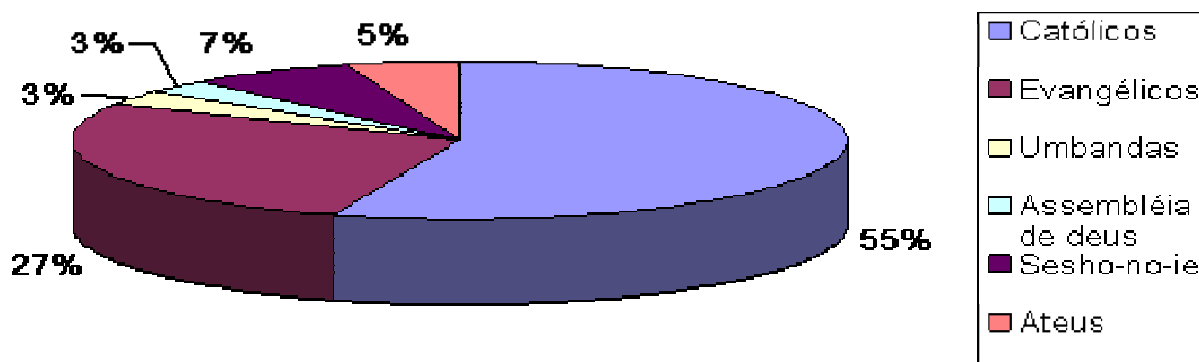


Fonte: Pesquisa Antropológica.

E - Lazer e Religiosidade

A religiosidade se faz presente em todas as famílias com a predominância dos católicos e evangélicos, mas também possui representantes da Umbanda, Assembléia de Deus, ateus e praticantes da Seisho-no-ie , religião que já teve sede na rua Ernesto Becker.

Quadro 6 – Religiosidade dos sujeitos da pesquisa



Fonte: Pesquisa Antropológica.

As atividades de lazer nas famílias são parecidas, pois o nível social e as condições econômicas são praticamente as mesmas. Alguns consideram ir à igreja e cultos um lazer; os adultos assistem televisão, lêem e conversam com os vizinhos no final da tarde; os jovens vão ao cinema e divertem-se na cidade, pois o clube encontra-se interditado pelos bombeiros por motivos de segurança. As crianças brincam nas ruas. No final da tarde e finais de semana a Rua André Marques é considerada rua de lazer pela prefeitura.

“A Rua André marques é considerada rua de lazer né... Ela é lei, no sábado e no domingo, sempre que agente pedia, só ligava uns dois, três dias antes daí os caras metiam uma corrente.”

(Guilherme)

Algumas atividades são promovidas pela associação dos moradores ferroviários da Vila Belga, presidido por Idalina Mirasso, que está no seu segundo mandato.

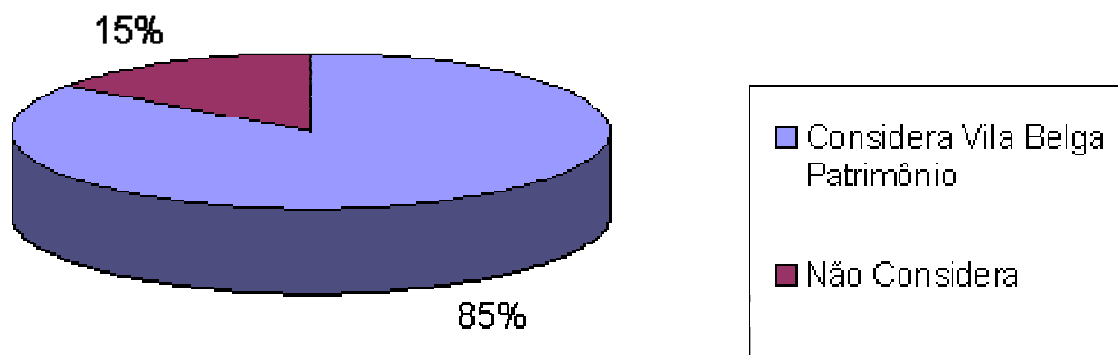
F - Noções de Patrimônio

A comunidade como um todo reconhece e considera a Vila Belga um patrimônio histórico da cidade. Ao serem questionados sobre as questões de tombamento e preservação, aqueles moradores que não possuem ligação com a viação, posicionam-se contra, pois acham que têm o direito de mexerem nas fachadas das casas. As famílias de ferroviários são a favor e defendem a restauração como relata um filho de ferroviário.

“...sou a favor do tombamento e acho que tem de preservar, alguns aqui são contra, mas quando foi pra tombar, todo mundo foi a favor porque o valor das casas ia baixar quase a metade, agora tem gente que é contra, pois tem que gastar com a restauração, agente já recebe desconto no IPTU pra isso”.

(Adão)

Quadro 7 – A Vila Belga como patrimônio



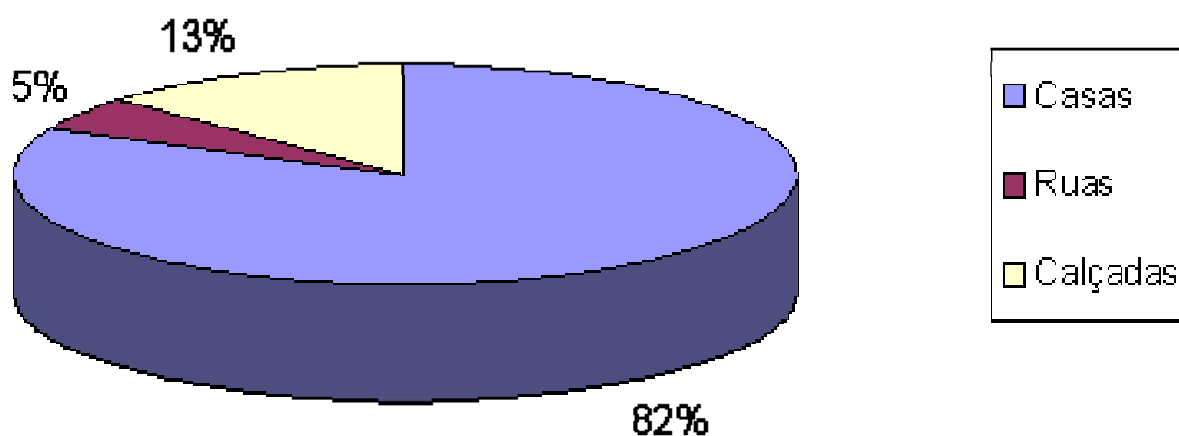
Fonte: Pesquisa Antropológica.

A fachada das casas é a primeira preocupação com a restauração na vila, os moradores acreditam que se pintarem as casas, o local todo fica com mais unidade. Todos reclamam e acham que o poder público deveria ser mais participativo nas questões da política patrimonial.

"Acho que se pintarem todas as casas, todo mundo se empolga".

(José)

Quadro 8 – Prioridade na Restauração

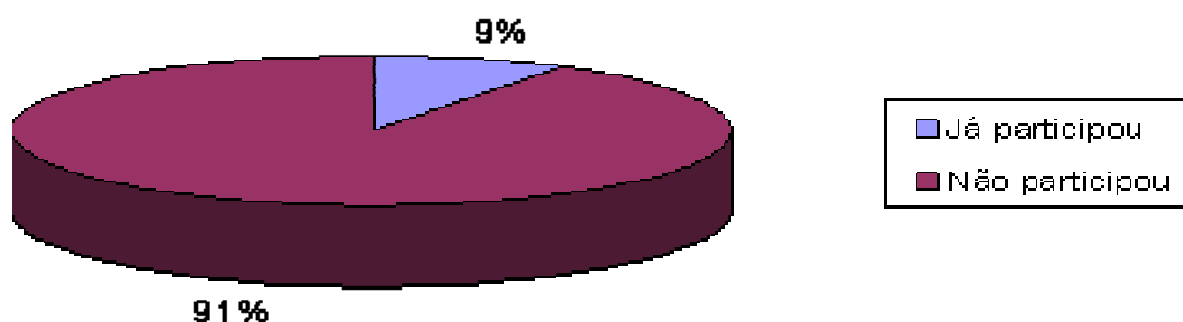


Fonte: Pesquisa Antropológica.

G - Educação Não-formal e o Design de estamparia.

A falta de projetos sociais no local é percebida pelos resultados da pesquisa. Apenas em sete casas foram encontradas pessoas que já participaram de oficinas fora da escola. Alguns confundem a educação não-formal com cursos formais feitos em instituições como SENAI, SEBRAE e na própria viação férrea; demonstrando a necessidade de ser realizados mais projetos com a participação dos moradores.

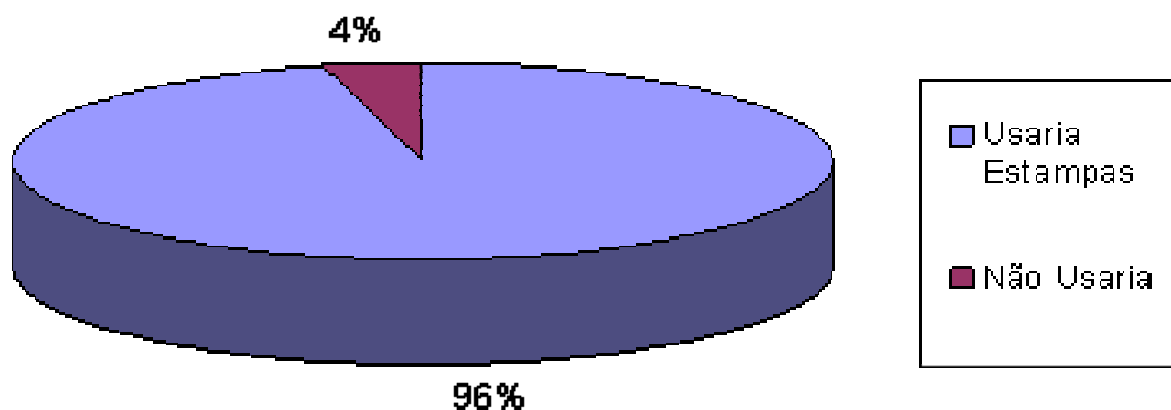
Quadro 9 – Participação em projetos sociais



Fonte: Pesquisa Antropológica.

Ao revelarem a importância da estampa na compra de um tecido para decoração ou vestuário, a metade dos sujeitos revelou primeiro se preocupar com o preço e a maioria não tem preferência pelos motivos, mas usaria produtos com estampas da temática Vila Belga.

Quadro 10 – Estampas da Vila Belga



Fonte :Pesquisa Antropológica.

7.2 Organização Pedagógica da Prática Educativa do Design de Estamparia.

Percebeu-se no capítulo anterior que um dos problemas encontrados foi a falta de um espaço na comunidade para desenvolver a proposta pedagógica na área do Design de estamparia utilizando a técnica da serigrafia.

A questão do espaço físico influenciou diretamente no desenvolvimento da pesquisa, pois a primeira sala utilizada no período do mês de setembro não possuía a infra-estrutura necessária para desenvolver as atividades, embora já possuísse dois educandos. Os poucos encontros realizados resumiram-se à explicação do projeto, algumas reflexões sobre o tema patrimônio e uma melhor interação com os educandos através de conversas informais.

Com a mudança do espaço para a casa nº. 2127 da Rua Ernesto Becker, propriedade de Idalina Mirasso e a vinda de mais dois educandos, deu-se o início da prática educativa já no mês de outubro de 2003. Por tratar-se de uma pesquisa participante necessitando que todos os envolvidos vivam os momentos influenciando o desenvolvimento desta.

Foi definido em conjunto com os educandos um encontro semanal nos sábados à tarde. Foram iniciados os trabalhos estudando a memória da Vila Belga e os processos criativos do Design de Estamparia bem como os conhecimentos

técnicos necessários para a criação das estampas. As aulas foram ministradas pelo pesquisador, considerando o grupo composto por quatro educandos todos moradores da Vila Belga: Fernanda Mirasso Lemes, dezenove anos, estudante, Guilherme Mirasso Lemes, vinte anos, estudante, Tagor Jussié Santos da Conceição, vinte anos, estudante e Luiz Sérgio Flores Leal, quarenta e oito anos, ferroviário aposentado.

O planejamento das atividades foi modificando-se algumas vezes em função do desenvolvimento da percepção individual e coletiva dos educandos e pesquisador sobre os temas propostos.

A seguir serão descritos os momentos de maior importância ao estudo desenvolvido durante os encontros.

Primeiro momento

1º momento

Temática:

Os acontecimentos e fatos históricos da Vila Belga.

Objetivo:

Refletir sobre a importância dos fatos históricos como elementos que ajudaram a contribuir e a consolidar a Vila Bela como Patrimônio Histórico.

Procedimentos metodológicos:

1º momento: Relato sobre os principais fatos políticos, econômicos e geográficos que deram origem à Vila Belga.

2º momento: Apresentação dos educandos, relatando nome, idade, tempo de moradia na Vila Belga e a lembrança de algum fato histórico.

3º momento: Relacionar esse fato histórico a um elemento visual do objeto de estudo.

4º momento: Buscar, através da estética visual do elemento, as possibilidades da criação de uma estampa caracterizando a temática.

Material Utilizado:

Informação visual do trabalho do pesquisador e imagens de estampas em tecidos de decoração e vestuários através de revistas ilustradas.

O primeiro encontro caracterizou-se por uma aula expositiva, pois os educandos estavam muito tímidos e manifestavam-se apenas quando indagados.

Assim relatou-se sobre a história da Vila Belga, suas origens e relações com a ferrovia. Fazendo uma relação com o design de estamperia através da exposição das estampas e do processo criativo com seus elementos arquitetônicos e históricos realizados pelo pesquisador junto ao curso de Especialização em Design de Estamperia da Universidade Federal de Santa Maria, defendido no ano de 2002. Dessa forma, os educandos tiveram um melhor entendimento sobre o processo de criação em suas várias fases para desenvolver e criar um estampa.

Ao serem perguntados sobre os fatos históricos do local, os educandos lembraram apenas dos fatos mais recentes, que ocorreram durante a sua vivência na Vila Belga.

“Lembro do tombamento do conjunto, eu era adolescente”.

(Tagor)

“Me lembro da briga dos moradores pelo tombamento, se não virasse Patrimônio Histórico as casas seriam compradas por um empresário de carros e ele ia demolir tudo”.

(Sérgio)

A partir desse momento teve início a construção da memória coletiva e individual de cada educando. Portanto, as questões norteadoras foram criadas a partir do processo de identificação vivido pelos educandos no espaço em que estão inseridos e as relações que se estabeleceram a partir dessa identificação.

Através dessas questões começaram a ser criados os temas geradores. A esse respeito diz Freire apud Novoa:

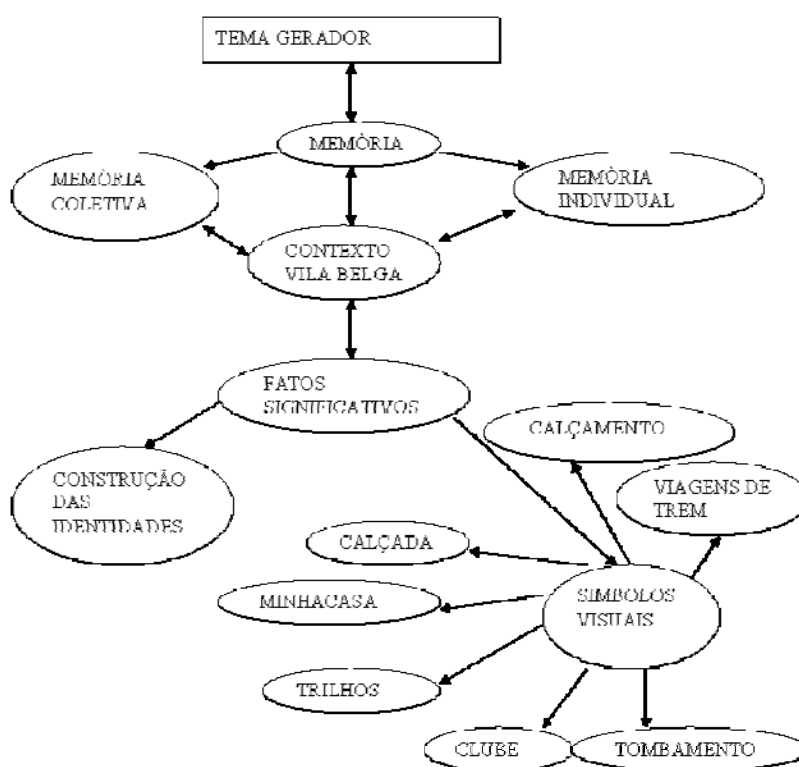
“...investigar a temática significativa é investigar o pensamento, a linguagem dos homens que se refere dialeticamente a sua realidade...esta investigação procura alcançar os temas geradores através do conhecimento crítico de como estão se desenvolvendo as relações homem-mundo.” (NOVOA, 1979, p.27)

O autor ainda salienta que a investigação temática é uma forma inacabada, a própria comunidade continua investigando-se buscando transformar-se criando novos valores culturais próprios.

Questões norteadoras:

- Que fatos importantes ocorreram durante sua vida na Vila Belga?
- Como eles influenciaram na sua vida?
- É possível relacionar esse fato a uma imagem com elementos visuais da Vila Belga?
- Quais as possibilidades estéticas dessa imagem para a criação de uma estampa localizada ou corrida?

Quadro 11 - Tema gerador a partir das questões de memória



Fonte: Pesquisa Antropológica.

Podemos observar que após os educandos relacionarem os fatos e acontecimentos a sua memória de vida, novos elementos foram surgindo através dos relatos.

“Eu andava direto de trem, eu ia pra Dilermando direto, fui uma vez pra Porto Alegre...”

“Viajei até o começo de noventa e um (1991), depois acabo tudo, acho isso ruim pra historia...”

“Eu andava muito de trem, gostava de brinca de se esconde dentro do trem.”

“Ali no clube tinha um CTG, e eu era prenda, prenda farroupilha, era bem legal, tinha baile... sarau... tudo ali.”

“Uma coisa que terminou foi o paralelepípedo né? Porque eu cheguei a pega calçamento antigo, o último asfalto foi feito em 2000.”

(diário de campo)

Como se percebe, cada um revela suas marcas vividas, lembranças que estão presentes, mas ainda significativas porque são reflexo de uma memória não esquecida. Os trens, o clube e o calçamento antigo foram alguns dos elementos visuais que surgiram como símbolos, representando as vivências dos educandos neste primeiro momento, o que fez surgirem novas idéias para o próximo encontro.

Segundo momento

2º momento

Temática:

Os significados de patrimônio e suas identidades.

Objetivo:

Conhecer os conceitos de patrimônio, relacionando-os com as características da Vila Belga, buscando os laços de identidade com esse patrimônio.

Procedimentos metodológicos:

1º momento: Debate sobre os significados do termo patrimônio.

2º momento: Buscar, através dos conceitos de patrimônio as características que levaram a Vila Belga à condição de Patrimônio Histórico.

3º momento: Investigar no local de estudo os elementos arquitetônicos e visuais que compõem esse patrimônio, buscando manifestações de identidades culturais com o mesmo.

Material utilizado:

Imagens fotográficas do local de estudo.

Nesse momento, os educandos começaram a expressar um pouco mais suas opiniões, ainda que de forma restrita, pois não possuíam conhecimento sobre alguns conceitos.

A princípio a idéia de patrimônio ainda estava muito ligada aos bens. Assim que foram apresentados alguns conceitos de patrimônio, considerando o patrimônio imaterial que se apresenta de forma abstrata como saber popular local e que possui sua importância cultural. Nesse sentido, Fenelon (in O Direito a Memória, 1992, p.) esclarece que a cultura é mais do que belas artes, é memória, vestuário, é religião. Ali onde os seres humanos criam símbolos, valores, práticas, há cultura.

Após adquirirem e refletirem sobre esse conhecimento, os educandos começaram a fazer relações dos conceitos com o objeto de estudo, pode se perceber através de algumas falas que havia um maior entendimento:

“Quer dizer que festa também é cultura?”

“Mas e a ferrovias e a estação, já ta quase tudo demolido.”

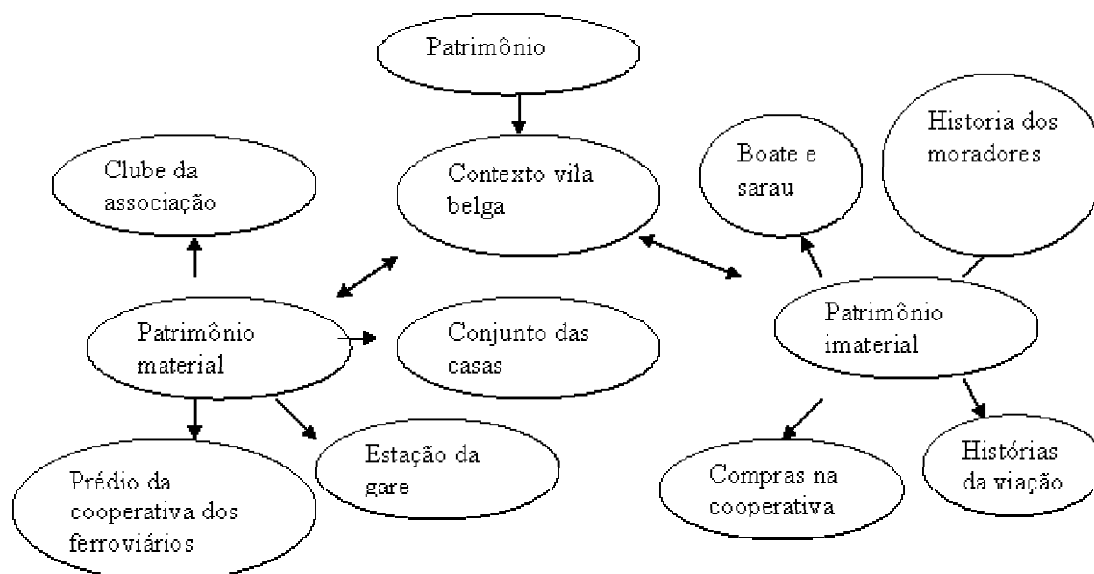
“Então isso aqui também é patrimônio porque a gente mora aqui.”

(diário de campo)

Como se percebe a Lei municipal nº. 2255182, que no capítulo um sobre o Patrimônio Histórico do Município, refere-se no artigo primeiro: “Constitui o patrimônio histórico e cultural do município o conjunto de bens móveis e imóveis existentes em seu território e que, por sua vinculação a fatos preteridos memoráveis e a fatos atuais significativos e por seu valor cultural, [...]”

Nesta direção, os educandos, pelo diálogo coletivo e leituras visuais diretas da arquitetura, identificaram os símbolos desse patrimônio vinculados a sua vivência no local.

Quadro 12 - A partir do tema gerador patrimônio



Fonte: Pesquisa Antropológica.

Notamos que alguns elementos como o prédio sede da Cooperativa dos Ferroviários, hoje em reforma, foi relacionado por sua estética e importância histórica, mas também por suas relações com os educandos, pois funcionava como mercado. O clube, embora interditado, também foi lembrado pelas festas e vida social.

“A cooperativa, é que a maior parte dos ferroviários comprava ali”.

“Eu lembro que todo início de mês era fila pra fazer rancho”.

“O clube tinha festa, sempre no carnaval eu entrava de graça”.

(diário de campo)

Terceiro momento:

3º momento

Temática:

A Vila Belga e sua estética do cotidiano.

Objetivo:

Observar no dia-a-dia da comunidade os acontecimentos e imagens que caracterizam a estética do local.

Procedimentos metodológicos

1º momento: apresentação de imagens relacionadas à estética do cotidiano de outras localidades históricas tais como Ouro Preto (MG) e Salvador (BA), ressaltando a importância do tema como subsídio para a criação do Design.

2º momento: investigação do patrimônio e anotações dos elementos estéticos, que compõem o seu dia-a-dia através de observações diretas com o grupo no local da Vila Belga.

Material utilizado: informações visuais através de revistas e postais.

No primeiro momento, os educandos ouviram o relato sobre a estética do cotidiano e seus significados, também foram mostradas imagens em revistas e postais sobre o tema. Nesse sentido, Richter apud Iop afirma que:

“A estética do cotidiano subentende, além dos objetos ou atividades presentes na vida comum, consideradas como possuindo valor estético por aquela cultura, também e principalmente, a subjetividade dos sujeitos que a compõe e cuja estética se organiza a partir de múltiplas facetas do seu processo de vida e transformação.” (RICHTER, 2005, p. 91)

A autora ainda defende que sejam respeitados os valores culturais e estéticos de uma comunidade e da família, sendo assim também inseridos na educação e aceitos como códigos que darão base para construir a compreensão crítica da memória da cidade, ou do bairro e ou da vila, bem como no diálogo com os outros códigos estéticos e culturais. Após muito diálogo, os educandos manifestaram em suas falas a sua estética cotidiana:

“Quando abro a janela do meu quarto, só vejo telhado”.

“Antes os ônibus passavam por aqui, agora é só na rua de baixo (André Marques) e o movimento dos carros diminuiu com a colocação das “tartarugas.”

“Fios de luz e postes também tem estética?”

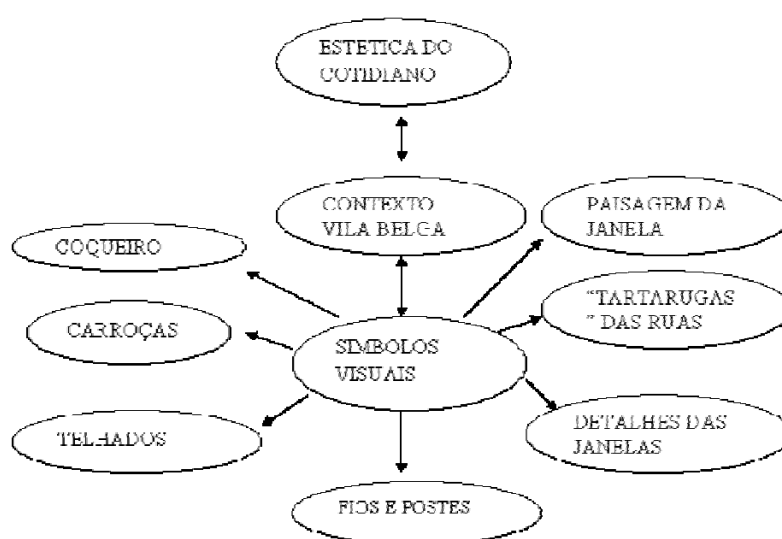
“Acho que o coqueiro faz parte do dia de todos aqui, e é um símbolo da vila.

“Vejo as casas todo o dia, mas gosto dos detalhes das janelas, sempre um é diferente do outro.”

(Diário de Campo)

As falas demonstram um bom entendimento dos educandos sobre o tema, vemos abaixo o quadro em que foi construída uma rede temática desenvolvida em conjunto sobre a temática estética do cotidiano.

Quadro 13 – A partir do tema gerador estética do cotidiano



Fonte: Pesquisa Antropológica.

Quarto momento:

4º momento

Temática:

O desenho, seus elementos básicos e sua importância para o design de estampa.

Objetivo:

Identificar os elementos básicos do desenho de observação, o processo criativo e procedimentos técnicos do design de estampa.

Procedimentos metodológicos:

1º momento: Oficina sobre os elementos do desenho de observação, investigando as características, do ponto, da linha, da textura, da luz e sombra, e da perspectiva.

2º momento: A partir da criação de desenhos os elementos visuais relacionados aos temas geradores, buscar possibilidades para a criação de estampas através dos

procedimentos técnicos com o rebatimento, giro e repetição das figuras para a posterior criação de redes no programa Adobe Photoshop 7.0.

Material utilizado:

Foi utilizado o lápis grafite e o papel sulfite tamanho ofício. Como recurso técnico foi utilizado o programa Adobe Photoshop 7.0 e cópias xérox.

Os trabalhos foram iniciados realizando desenhos de observação de objetos com formas simples e sintéticas, buscando desenvolver a criatividade e as noções de proporção através das linhas e das relações entre figura/fundo.

O desenho, como uma das formas de representação humana, é visto por Gomes (1996), como um exercício sistemático de expressão que nos dá condições de discernir e expandir o conhecimento e a consciência crítica sobre a qualidade, a funcionalidade e a estética dos ambientes que nos abrigam, dos artefatos que nos servem e das mensagens com que nos comunicamos. Dessa forma, a prática do desenho auxilia no desenvolvimento da visão projetual e espacial, importante para outras atividades que necessitam de criatividade. Nesse sentido, Archer apud Gomes coloca:

“Se o tema é mobiliário, o desenhador pode ser um marceneiro. Mas se o tema é um detergente, o desenhador será um químico; se o novo produto alimentício, o desenhador, será um mestre cuca; se um novo sistema de cartão de crédito, banqueiro [...]”, portanto o desenho desenvolve nossa capacidade de organizar e projetar idéias. (ARCHER, 1996, p. 89)

Os educandos demonstraram uma certa dificuldade quanto ao desenho e sua prática de desenhar nos primeiros trabalhos como podemos observar pelas falas:

“Eu não sei desenhar.”

“A parte mais difícil pra mim é a perspectiva”.

“Às vezes imagino um desenho bem bonito, mas nunca consigo fazer como eu vi”.

(diário de campo)

Após os primeiros exercícios com os objetos, buscando desenhar os espaços entre figura/fundo desenvolvendo a estrutura do desenho, foram realizados os primeiros esboços, utilizando elementos dos temas geradores; através de fotografias

e visitas ao local. Assim, cada educando definiu um elemento a partir de suas vivências pessoais.

A dificuldade de materializar as formas através do desenho continuou sendo um problema para o educandos.

“É difícil desenhar um trem”. “As texturas das casas são bonitas, mas como vou desenhar tudo isso?”

(diário de campo)

Os desenhos foram realizados com lápis 6B sobre papel sulfite tamanho A4, e apesar das dificuldades, foram selecionados alguns elementos para serem retrabalhados na linhagem do design de estampa.

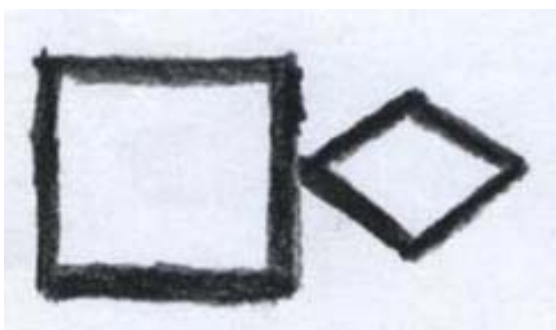


Figura 17 – Elemento selecionado. Autor: Fernanda. Fonte: Idem figura 09.

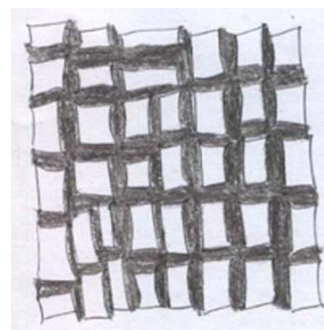


Figura 18 – Elemento selecionado. Autor: Sérgio. Fonte: Idem figura 09.

Também no local do Ateliê coletivo de design havia um computador com o programa gráfico Adobe Photoshop 7.0, assim foram ministradas algumas aulas sobre os conhecimentos básicos do programa. Os três educandos mais jovens não tiveram muitas dificuldades no aprendizado, pois o computador já fazia parte do seu cotidiano. Apenas um dos educandos apresentou dificuldades no entendimento da linguagem da computação. Assim, alguns elementos foram *escaneados*, girados, rebatidos e repetidos buscando a formação das primeiras redes que são exercícios de repetição dos desenhos visando a simulação do tecido estampado em menor escala.

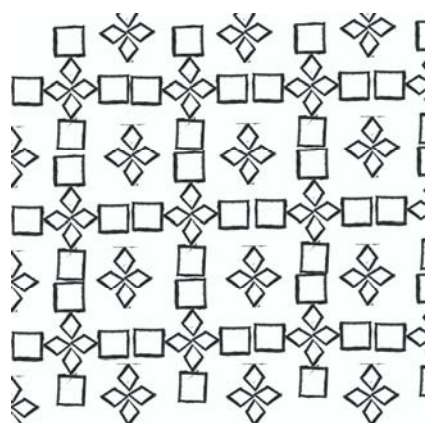


Figura 19 – Exercício de rede.
Autor; Fernanda. Fonte: Idem
figura 09.

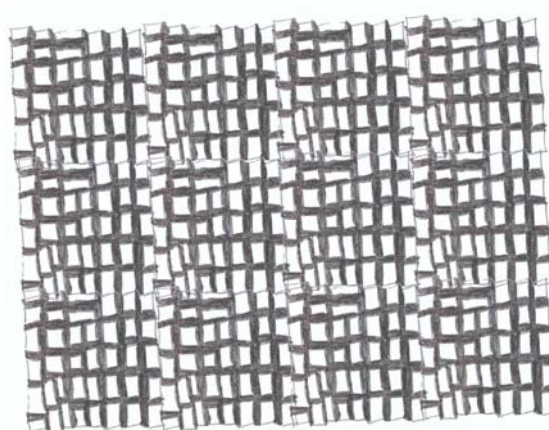


Figura 20 – Exercício de rede. Autor:
Sérgio. Fonte: Idem figura 09.

Esse trabalho estimulou os educandos, pois eles começaram a perceber melhor as relações entre o tema, os elementos visuais e a estampa final:

“Quando agente gira parece uma flor”. “A repetição faz agente ver outras formas.”

(diário de campo)

Quinto momento:

5º momento

Temática:

A cor, seus fenômenos e funções no Design de Estamparia.

Objetivo:

Conhecer as diferenças entre a cor luz e cor pigmento, reconhecendo os diferentes matizes formados a partir das cores primárias, suas características e funções no Design de Estamparia.

Procedimentos metodológicos:

1º momento: Realização de aula teórica sobre os conceitos de cor, pontuando aspectos como: as cores primárias e seus matizes, cores quentes, frias e cores complementares.

2º momento: Investigação das funções da cor no design de estamparia como: ritmo, direção e público alvo.

3º momento: Realização do disco das cores com experimentos práticos, buscando reconhecer os diferentes tons através das misturas e a importância do preto e do branco na obtenção e uso de novas tonalidades.

4º momento: Após os exercícios realizados, criar uma cartela de cores relacionadas a partir dos elementos visuais da vila belga.

Material utilizado:

Imagens de revistas e catálogos de moda, papel sulfite, tinta acrílica, Guache e lápis aquarela.

Neste planejamento, buscou-se desenvolver o conhecimento sobre a cor, não apenas como um elemento decorativo, ou estético, mas também ligado a valores espirituais e psicológicos.

O fenômeno da cor ocorre de duas formas: a “cor luz” e a “cor pigmento”, assim definidas por Pedrosa:

“A luz colorida, é a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva, a luz branca. Sua melhor expressão é a luz solar. E cor pigmento é a substância material, que conforme a sua natureza absorve refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se define sobre ela.”
(PEDROSA, 1982, p. 17)

Podemos observar que tanto a “cor luz” como a “cor pigmento” é influenciada pela luz em suas tonalidades. Dessa forma foi proposto aos educandos que observassem as cores da vila belga nas diferentes horas do dia, buscando a percepção das diversas tonalidades formadas em função da luz solar:

“De manhã parece que tudo fica mais claro.”
“De meio dia, tem casa com cor clara que não dá nem pra ver direito.”
(diário de campo)

Depois do processo de observação, os educandos fizeram experiências práticas realizando o disco das cores, com as cores primárias, secundárias, e complementares. (Figura 17 e 18).



Figuras 21 e 22 - Disco de cores. Fonte: Idem figura 09.

Também foram realizados estudos com as cores frias com tons de azul e verde e as cores quentes com a predominância de tons com amarelo e vermelho, Segundo Ostrower (1983) essa distinção originou-se das experiências humanas elementares. Dessa forma o amarelo e o vermelho são associados à cor e ao fogo, enquanto que o azul se associa a céu, gelo e frio. As cores quentes avançam expandindo-se no espaço, enquanto que as frias recuam, retraindo-se.

Após a realização dos exercícios, os educandos começaram a investigar as diferentes cores existentes no contexto da Vila Belga relacionando e significando as suas vivências pessoais. Nesse exercício, os educandos apresentaram algumas dificuldades principalmente na pesquisa com os tons neutros:

“Como é que eu vou fazer a cor das pedras?”

“Só sei que as calçadas são cor de laranja, mas acho que não é só amarelo e vermelho.”

“O que eu misturo aqui pra fazer a telha?”

(Diário de Campo)

Sendo assim, a partir das dúvidas observadas nas falas foi desenvolvido um trabalho com o branco, o preto e as escalas de cinza. Para Farina (1982, p. 80) “o branco é pois, a síntese aditiva de todas as cores, e o preto, resultado da síntese substrativa, isto é, a superposição de pigmentos coloridos.” Portanto, o branco que percebemos é acromático, isto é, não tem cor, também o preto que representa a absorção de todas as cores, a negação de todas elas.

Após os exercícios com as escalas de cinzas, os educandos utilizaram o preto e o branco em diferentes proporções na cores puras. Assim foram percebidos os resultados nas cores neutras e nos tons pastéis, tonalidades predominantes nas residências.



Figuras 23, 24 e 25 - Exercícios de tonalidade. Fonte: Idem figura 09.

A cor foi um tema muito debatido pelo grupo, pois a Vila Belga possui uma particularidade. A fachada de uma casa pertence a dois moradores, acarretando um problema, sendo que em algumas das casas, cada morador pintou sua fachada com cores diferentes, causando a má impressão da casa pintada pela metade.

“Acho que as casa devem ser pintadas toda iguais.”

“Pode até ter uma diferença, mas bem pequena.”

“Tinha que ser tudo meio cinza, senão fica um carnaval.”

(diário de campo)



Figura 26 Casa com cores diferentes. Fonte: Idem figura 09.



Figura 27 - Casa com harmonia de cores. Fonte: Idem figura 09.

Num último momento, foi abordada a cor e sua função como elemento de composição na estética do Design de Estamparia. A cor no Design é abordada por Farina (1982) como o fator que em primeiro lugar atinge o olhar do consumidor, sendo para ela que devem se dirigir os primeiros cuidados, considerando as ligações emotivas que envolvem seu poder de sugestão e persuasão.

A cor no Design de Estamparia possui outras importantes funções como dar ritmo à estampa corrida, formando linhas diagonais, verticais, horizontais e xadrezes, definindo também elementos como gênero, classe social e faixa etária dos consumidores. Dessa forma, o tema cor foi amplamente discutido e experimentado pelos educandos, não se esgotando e estendendo-se até o final da pesquisa com a materialização das estampas.

Sexto momento:

6º momento

Temática:

Criação das estampas a partir do registro visual, feito pelos educandos, das imagens fotográficas.

Objetivo:

Tendo como base os conhecimentos práticos e teóricos construídos durante o processo iniciar projetos de estampas a partir de imagens fotográficas do local tiradas pelos educandos.

Procedimentos metodológicos:

1ºmomento: Debate sobre os resultados individuais e coletivos alcançados na pesquisa até o momento.

2ºmomento: Coleta de material visual através do registro de imagens fotográficas relacionadas aos temas geradores construídos durante a pesquisa.

3ºmomento: Análise individual das imagens para posterior seleção dos elementos visuais com características decorativas para criação no Design de Estamparia.

4ºmomento: Realizar os procedimentos técnicos da linguagem do Design de Estamparia através da técnica do xérox e do uso do programa gráfico Adobe Photoshop 7.0.

Esse primeiro momento teve como característica a realização de uma avaliação em conjunto dos resultados da pesquisa desenvolvidos até o momento. Os educandos demonstraram ter adquirido conhecimentos através das aulas teóricas sobre a definição dos temas geradores e nas aulas práticas de desenho, conhecimentos de cor e da linhagem do Design de Estamparia. No entanto, a pesquisa apresentava problemas na coleta e criação das imagens, pois eram insuficientes para a criação das estampas causando certo desânimo nos educandos

Assim, optamos pela utilização de uma máquina fotográfica digital para o registro das imagens relacionadas aos temas geradores. No dia quinze de outubro conseguiu-se uma máquina fotográfica digital no Programa de Pós Graduação em Educação (PPGE), sendo proposto que cada educando, a partir da visualidade e de suas vivências na Vila Belga, registrassem em torno de cinco imagens referentes à memória através de lembranças vividas na comunidade: cinco imagens de elementos que simbolizassem o patrimônio através dos laços de identidade cultural com o mesmo e cinco imagens sobre o cotidiano do local e sua estética. A partir desse momento, a análise e seleções das imagens passaram a ser feitas de forma individual, através de uma entrevista semi-estruturada com cada educando.

Assim, as primeiras fotos foram sendo transferidas para o computador para posterior análise. Após as primeiras análises, foi necessário o retorno ao local de estudo para mais registros de detalhes relacionando os elementos à linguagem da estamparia. Foram analisadas oitenta e duas imagens que serão detalhadas individualmente no próximo capítulo, sendo transferidas para o programa Adobe

Photoshop 7.0, onde se realizaram as primeiras experiências com brilho e contraste das imagens e suas possibilidades de rebatimento e repetição.

A utilização das Novas Tecnologias, através da máquina digital e do computador foram sempre pensados como instrumentos para o auxílio no processo criativo, nesse sentido Ostrower afirma que:

“Somente a partir de um contexto mental já estruturado na pessoa, abrangendo tanto sua experiência de vida, seus conhecimentos e valores, quanto sua capacidade crítica, é que as informações processadas via computador poderão ser relacionadas e eventualmente transformadas em conhecimento.” (OSTROWER, 1983, p. 190)

É a imaginação humana que organiza e planeja as ações da máquina e que também interpreta, podendo reformular o enfoque. Dessa forma, o processo criativo das imagens incentivou as primeiras reflexões sobre os temas geradores que deram significados a essas imagens materializadas pela câmera fotográfica digital. A partir do uso da câmera, os educandos demonstraram maior interesse pela pesquisa.

“Eu fiquei um tempão esperando o ônibus passar.”
“Eu tirei duas fotos do clube, também da cooperativa e do mercado.”
“Aqui era onde tinha o clube dos escoteiros... aqui agente fazia as atividades de escoteiros.”

(diário de campo)

Podemos observar nas falas uma atribuição de significados pessoais às imagens. Nesse sentido Ostrower (1995) nos diz que a busca de significações. Provavelmente seja movida por necessidades internas nossas na busca de encontrar ordenações para que os fenômenos façam sentido. Assim, as imagens se transformam sem significados. Ainda para a autora, cabe frisar que cada significado que se define, será novo, único e singular na arte como na vida das pessoas.

Após a análise final, foram relacionadas dez imagens por educando referentes aos temas construídos. As imagens foram transferidas para o programa Adobe Photoshop 7.0, onde os elementos com características de estampa corrida foram recortados, girados e repetidos, buscando a formação das primeiras redes. Esses procedimentos técnicos, também foram realizados manualmente através da

técnica do xérox. As estampas foram retrabalhadas, eliminando as cores e diminuindo os tons de cinzas através do aumento do contraste.

Esses momentos foram produtivos, pois os educandos começaram a visualizar as estampas através do programa gráfico e dos exercícios manuais, demonstrando uma maior confiança durante o processo criativo.

Sétimo momento

7º momento

Temática:

Criação e experimentação, a cor e os procedimentos técnicos através dos conhecimentos da serigrafia.

Objetivo:

Desenvolver exercícios com a cor, suas funções e características a partir dos módulos e exercícios de redes.

Procedimentos metodológicos:

1º momento: Aula teórico-prática sobre a técnica da serigrafia, sua história, materiais e processos de estampagem.

2º momento: Realizar experimentos com a cor, observando a criação de novos espaços e direções nas estampas.

3º momento: A partir das estampas criadas e impressas em preto e branco, realizar as artes finais pelo processo de separação de cores sobre papel vegetal.

Material Utilizado:

Exposição das artes finais e suas estampas impressas em camisetas e tecidos, material produzido pelo pesquisador, lápis aquarela, tinta acrílica, papel vegetal, tinta nanquim e lápis dermatográfico. Materiais serigráficos como: rodo, telas, emulsão fotográfica e mesa de luz.

Nesse momento, realizou-se uma aula expositiva teórico-prática sobre a técnica da serigrafia, suas origens, materiais, linguagem e processos de impressão. Esses conhecimentos auxiliaram os educandos a adquirirem uma melhor visão sobre o trabalho e de como distribuírem as cores nos projetos. Foi repensado o número de cores em função dos trabalhos práticos a serem realizados, limitando-se no máximo três cores para cada estampa.

A proposta inicial foi de investigar os comportamentos da cor na estampa e não as tonalidades. Dessa forma, causa um maior impacto visual. Nesse sentido, Arnheim (1991) nos coloca que a configuração de um objeto provém da nossa capacidade em diferenciar as áreas de diferentes claridade e cor, mesmo para as linhas que constroem a configuração de um desenho, serão mais visíveis quando a tinta difere do papel, na cor. Assim a cor foi utilizada como meio perceptivo para auxiliar a visualização das estampas.



Figuras 28 e 29 - Exercícios de percepção da cor. Fonte: Idem figura 09.

O acompanhamento na realização das artes finais foi feito de forma individual, pois cada educando possuía um processo de aprendizagem diferenciado. Os educandos preferiram o lápis dermatográfico para preencherem as áreas maiores de cor, buscando também mais espontaneidade no desenho. A caneta nanquim foi utilizada para os contornos e acabamentos.



Figura 30 - Arte-finalização com lápis dermatográfico. Fonte: Idem figura 09.



Figura 31 Arte-finalização com caneta nanquim. Fonte: Idem figura 09.

As primeiras artes com o lápis apresentaram alguns problemas pois estavam borradas e cinzas, necessitando de reparos também em relação a alguns encaixes.

Para um melhor aproveitamento da telas e tecidos, primeiro foram realizadas as artes finais das estampas corridas e durante a impressão dos tecidos foram sendo desenvolvidas paralelamente as estampas localizadas em camisetas. Essas estampas possuem algumas diferenças durante o seu processo criativo, pois não existe a preocupação com a repetição durante a estampagem.

Na linguagem das estampas localizadas a mensagem que muitas vezes necessita ser complementada com palavras ou frases e datas informativas relacionadas à imagem auxiliando, não só na comunicação, mas também na composição estética da estampa.

Após a criação das estampas, foi realizado um debate onde cada educando falou sobre os significados da imagem e seus elementos. A seguir, todos opinaram sobre as estampas definindo, assim, algumas palavras a partir das reflexões.

“Acho que tem que ter Santa Maria e Vila Belga, alguém de fora pode quere compra.”

“Agente podia faze uma homenagem ao centenário que é no ano que vem(2007).”

“Acho importante dizer que é patrimônio do estado e que agente quer o tombamento federal.”

“A Vila Belga e a ferrovia são uma coisa só.”

(diário de campo)

A seguir as palavras e números definidos na discussão:

Quadro 14 - palavras definidas para as estampas localizadas

Vila belga	Patrimônio	História
Santa Maria	Ferrovia	Memória
Rio Grande do Sul	Trilhos	Passado
Inauguração/1907	Trens	Passagem
Centenário	Estação	Cultural
Tombamento	Gare	Federal

Fonte: Diário de Campo

Oitavo momento

8º momento:

Temática:

Impressão das estampas utilizando o processo fotográfico através da linguagem serigráfica.

Objetivo:

Materializar as estampas a metro e localizadas através do sistema de produção serigráfica quadro a quadro.

Procedimentos metodológicos:

1º momento: Revelação e gravação das matrizes serigráficas em telas de 45 fios através da exposição em uma mesa com luz de mercúrio branca.

2º momento: Definição das cores e estampagem dos tecidos pelo meio de produção semi-industrial quadro a quadro.

Material utilizado:

Telas de poliéster com quarenta e cinco fios, emulsão fotográfica e sensibilizante, rodos de borracha para impressão, mesa de luz com lâmpada de mercúrio de 250 wats, mesa de largura por um metro de comprimento. Pasta mix acrílica, pigmentos e tintas acrílicas para tecidos.

Foi utilizada uma peça de seis metros quadrados com ausência de luz branca para emulsionar e secar as telas. A mesa de luz possuía um tempo de dois minutos e trinta segundos para gravação das matrizes.

Todos demonstraram grandes dificuldades em emulsionar as telas por ser uma atividade que exige muita prática. Algumas telas foram regravadas devido a problemas com o tempo de luz e as artes finais cinzas. Assim foram gravadas quinze telas medindo 40 x 50cm. A partir da prática realizada, os educandos observaram os resultados refletindo sobre os problemas.

“Quer dizer que qualquer sujeirinha já grava na tela?”

“Tem que ter paciência para fazer arte final.”

“Não sabia que ia sair assim, acho que vou fazer de novo essa.”

(diário de campo)

Percebemos, através das falas, que os conhecimentos teóricos desenvolvidos, complementaram-se com o fazer prático. Nesse sentido, Gadotti (1986) nos coloca que a prática é o critério de verdade da teoria, pois o conhecimento parte da prática e a ela retorna dialeticamente. Assim os educandos identificaram os problemas buscando nas suas causas as resoluções, retornando às etapas anteriores e refazendo-as.

A estampagem dos tecidos foi realizada de forma individual com cada educando em função do espaço, pois a mesa permitia a impressão de apenas uma peça e também pelo tempo dos educandos, pois três deles iriam prestar o vestibular, tornando, assim, o tempo para a pesquisa mais restrito.

As estampas para decoração foram impressas em tecido com fio natural de algodão cru. Nas estampas para vestuário foi utilizado o tecido de tricolini e para as camisetas, malha de Polviscose.

As cores foram sendo definidas através da observação das imagens fotográficas do local, relacionando com os elementos das estampas. Nas estampas corridas a preferência das cores deu-se pelos tons neutros e cores frias, demonstrando uma forte influência pelas cores do local. Nas estampas localizadas foram escolhidas cores mais contrastantes para as letras, com objetivos de chamar a

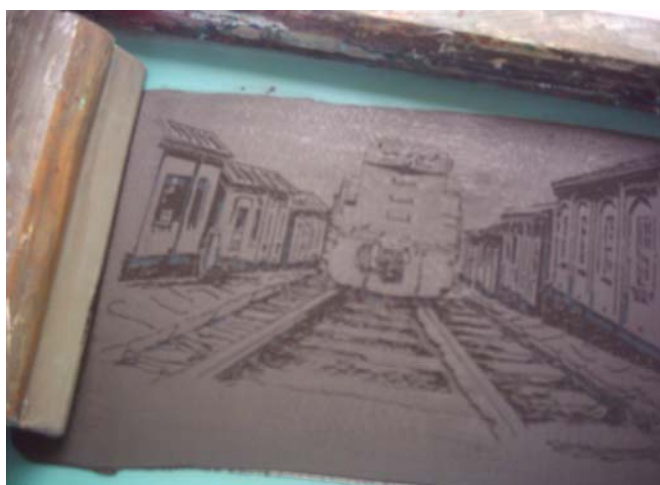
atenção para as mensagens. Primeiro, foram realizados testes em retalhos observando os encaixes das cores e as repetições.

A partir dos testes, os educandos não tiveram dificuldades durante a impressão das estampas. As estampas corridas exigiram um tempo maior para a impressão devido à repetição, o número de cores e a secagem.



Figuras 32 e 33 - Processo de estampagem – Estampa Corrida. Fonte: Idem figura 09.

As estampas localizadas foram realizadas em menor tempo e com menos dificuldades, devido à experiência adquirida anteriormente pelos educandos. Para a impressão das camisetas foram utilizadas folhas de duratex com cola permanente para fixação da malha.



Figuras 34 e 35: Processo de estampagem – Estampa Localizada. Fonte: Idem figura 09.

A partir dos resultados obtidos, os educandos fizeram observações sobre os trabalhos realizados.

“Quando eu olho, eu não acredito que fui eu que fiz.”

“Eu gostei, aprendi muita coisa, agora já sei como se faz uma camiseta.”

“Dá pra fazer mais camisetas pra vender?”

(diário de campo)

As falas demonstram um maior interesse pelas estampas das camisetas, por serem menos trabalhosas e pelas possibilidades de vendas. Os resultados obtidos foram considerados satisfatórios por todos, pois as imagens produzidas representam suas histórias e suas vivências através da visualidade materializada nas estampas.

7.3 O Design como forma de expressar a visualidade: processo vivido e relatado

Os registros dos momentos vividos pelos educandos foram analisados e interpretados a partir das narrativas particulares durante o desenvolvimento da pesquisa de educação e aprendizagem em Design de Estamparia, considerando na criação e produção das estampas os laços de identidade cultural com o patrimônio Vila Belga.

Ao analisar a experiência vivida, conclui-se que os programas e métodos de ensino precisam ser adaptados pelo professor ao contexto do local. Conforme Gadotti (1986), o método nos serve como guia, um quadro geral, orientando-nos para conhecer cada realidade, apreendendo suas contradições e movimentos internos peculiares.

Assim, a partir do contexto investigado, percebeu-se que as ações efetivaram-se com a participação de todos os envolvidos na pesquisa. Dessa forma buscou-se investigar e analisar as idéias e fatos vividos por, Fernanda Mirasso Lemes (19 anos), Guilherme Mirasso Lemes (20 anos), Tágior Jussie Santos da Conceição (20 anos), Luiz Sérgio Flores Leal (48 anos).

A escrita dos relatos foi realizada analisando a experiência vivida pelos educandos, suas relações e significados que foram sendo construídos durante as várias etapas no processo criativo das estampas.

7.3.1 A Educação e o Design como processos de criação e construção

- **Fernanda Mirasso Lemes(19 anos)**

Fernanda Mirasso Lemes nasceu em 1984 e tem 19 anos de idade. É a primeira de um casal de dois filhos. Nasceu na Casa de Saúde, hospital que foi fundado pela Viação Férrea, viveu sempre na casa de nº. 2127 na Rua Ernesto Becker. Terminou o ensino médio e pretende prestar vestibular para Pedagogia na Universidade Federal de Santa Maria. Divide seu dia entre os estudos, os afazeres da casa e a ajuda na administração de uma clínica de Massoterapia localizada nos fundos da casa, pertencente à mãe, Idalina Mirasso que é enfermeira aposentada da Viação Férrea.

A educanda nunca tinha participado de um projeto e teve aulas de artes somente na escola. Quando aberta a possibilidade da pesquisa, resolveu participar porque queria saber mais sobre o lugar onde mora e aprender algo diferente. Desconhece os fatos históricos e a origem do local, mas é consciente quanto ao tombamento do conjunto:

”É muito bom para preservar nossa história”.

Identifica-se como uma típica moradora do local, gosta da sua casa, do lugar onde mora e nunca pensou em se mudar, só se fosse para outra cidade. As relações de memória da educanda com o local ocorreram a partir da infância com as brincadeiras pelas ruas da Vila Belga.

“Agente brincava de se esconde...andava de bicicleta, jogava vôlei...naquele tempo não tinha muito movimento.”

Também relata que foi escoteira no clube que tinha sede na Rua André Marques:

“Era bem legal, agente fazia brincadeiras e acampava, mas depois o clube fechou...”

O clube da associação dos moradores também foi lembrado pela educanda pela vida social que ali se materializava:

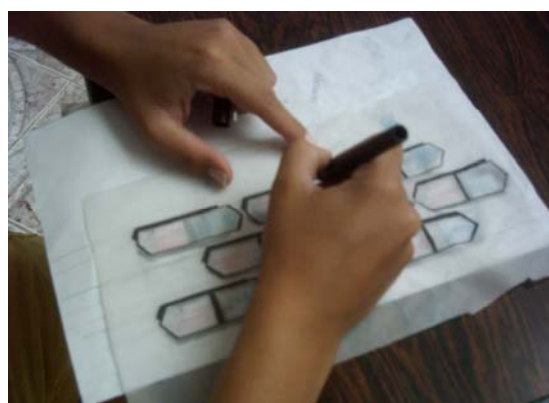
“Tinha baile gaúcho e eu era prenda farroupilha...A gente encontrava mais amigos antes de fecharem o clube.”

Assim, a educanda buscou simbolizar essas vivências que, sem dúvida, configuravam uma relação identitária com o local e suas relações sociais desde a infância através das imagens fotográficas registradas no local. Assim, ao buscar o que marcou e demarcou sua memória ainda presente hoje, através de imagens fotográficas do local tiradas por ela mesma como sugestão do pesquisador, estas foram registradas e, após a análise, foi selecionada a imagem mais significativa para Fernanda, manifestando daí grandes possibilidades estéticas para desenvolver a criação de uma estampa.

“Eu nasci aqui, tudo o que aconteceu na minha vida, tem a ver com essa casa... gosto dos detalhes da janela parecem brincos.”

A fachada foi recentemente restaurada, mas ainda encontra-se sem a pintura. Os detalhes da janela são formados por figuras geométricas rígidas e exatas.

A educanda teve como idéia inicial fazer uma estampa localizada, mas achou difícil desenhar toda casa. Assim foram selecionados alguns detalhes das janelas para serem girados e repetidos resultando em alguns exercícios de rede.



Figuras 36 e 37 - Processo de elaboração da estampa. Fonte: Idem figura 09.

Após a seleção, a forma foi repetida através da computação gráfica e da técnica do xérox, onde foram formados os módulos para criar as estampas. A seguir a educanda realizou exercícios de cor, utilizando lápis aquarelável, com o uso de cores contrastantes. Dessa forma, a estampa foi definida com três cores, criando linhas horizontais no tecido. As artes finais foram realizadas pelo processo de separação de cores em papel vegetal.



Figuras 38 e 39 - Processo de elaboração da estampa. Fonte: Idem figura 09.

A preferência foi por cores frias com dois tons de azuis e o preto para unir a estampa.

“Tem que te lista vertical e cor azul, se for uma saia tem que parecer magra.”

A educanda demonstrou conhecimento sobre as características e funções das cores no design, pois os tons derivados do azul retraem-se, enquanto as cores quentes possuem a característica de expandirem-se. Ostrower (1995).

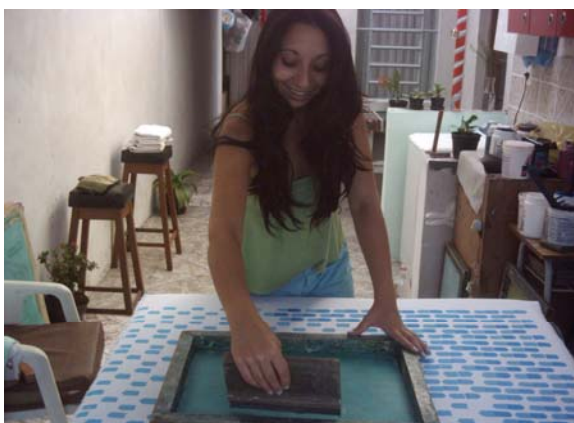


Figura 40 - Estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 41 - Estampa concluída. Fonte: Idem figura 09. Autor: Fernanda M. Lemes.

A estampagem foi realizada em tecido de tricolini medindo 1,50 x 1,00 com telas de 45 fios, resultando em uma estampa leve e simples.

Sobre o tema estética do cotidiano, a educanda buscou registrar nas imagens o movimento do dia das ruas da comunidade.

“Antes tinha mais carroça,...Antes passava mais ônibus, porque os ônibus passavam aqui na frente e tem também o movimento do colégio né?”

Também foram registrados alguns elementos estéticos do local que simbolizam o cotidiano de todos que passavam pelas ruas.

“Acho que o coqueiro ta lá todo dia... Desde que nasci, e todos conhecem a Vila Belga quando a gente fala da rua do coqueiro.”

Dessa forma o coqueiro da Rua Manoel Ribas foi selecionado como símbolo que representa não só o cotidiano da educanda, mas de todos que passam pelo local. Nos primeiros registros fotográficos o coqueiro encontrava-se muito distante, tendo sido necessário um retorno ao local para registrar mais detalhes.



Figura 42: Coqueiro da Rua Manoel Ribas. Fonte Idem figura 09.



Figura 43: Detalhe do coqueiro. Fonte: Idem figura 09.

O processo criativo da estampa teve início com desenhos de observação das folhas do coqueiro, os primeiros desenhos possuíam muito grafismo, dificultando o desenvolvimento da estampa. Foi necessária a observação da linguagem, assim os desenhos foram refeitos buscando a simplificação da folha e eliminando os grafismos.



Figura 44: Exercício de desenho. Fonte: Idem figura 09.



Figura 45: Simplificação da forma. Fonte: Idem figura 09.

O módulo foi formado por duas folhas sobrepostas e repetidas no sentido horizontal do tecido.

A educanda continuou com a preferência pelas cores frias, um tom de verde sobreposto o marrom, dando a idéia de profundidade na estampa.

“O verde é das folhas e o marrom do tronco e das folhas secas.”

Na fala, a educanda demonstra que buscou relacionar as cores com objeto de estudo dando mais realismo à estampa. Após os exercícios de rede (figura 46) as artes finais foram realizadas por separação de cores no papel vegetal utilizando a caneta nanquim.



Figura 46: Execução de rede. Fonte: Idem figura 09.



Figura 47: Arte-finalização. Fonte: Idem figura 09.

Para a estampagem foram utilizadas duas telas de 45 fios sobre tecido de tricolini verde claro medindo 1,00 x 1,50m. O fundo verde amenizou o contraste figura/fundo dando uma característica mais sóbria ao tecido.



Figura 48: Estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 49: Estampa coqueiro. Fonte: Idem figura 09. Autor: Fernanda.

No tema patrimônio, a educanda buscou registrar nas imagens os prédios e conjuntos de casas que possuem valores sentimentais e estéticos. O clube e o prédio da associação dos ferroviários, hoje em reformas, foram imagens selecionadas.

“Podia fazer uma estampa da associação, antes era um mercado, sempre tinha fila no final do mês.”

A educanda demonstra consciência na questão da restauração e preservação da vila.

“Acho que o asfalto não é característico... tinha que botar o calçamento original... eu gostaria que as casas fossem restauradas, mas de maneira padrão.”

Esta fala de Fernanda revela que sua consciência é fundamental. O conjunto de casas foi à imagem selecionada pela educanda para a criação da estampa.

“Essa imagem eu vejo do portão da minha casa, gosto de vê as casas seguindo no horizonte, a única coisa que mudou foi a cor das casas que foram pintadas e repintadas, dependia do morador.”

Dessa forma, a educanda procurou representar na imagem em perspectiva, o conjunto dos valores estéticos que caracterizam esse patrimônio. Ostrower (1983) nos coloca que tudo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem para poder chegar ao nosso consciente, traduzindo em imagens que comuniquem sobre esses valores de vida.

A imagem foi recortada no programa Adobe Photoshop 7.0 onde a educanda buscou selecionar apenas três casas em perspectiva. As casas foram desenhadas e retornaram ao programa gráfico para serem rebatidas e repetidas horizontalmente.



Figura 50: Imagem do tema patrimônio. Fonte: Idem figura 09.



Figura 51: Processo criativo. Fonte: Idem figura 09.

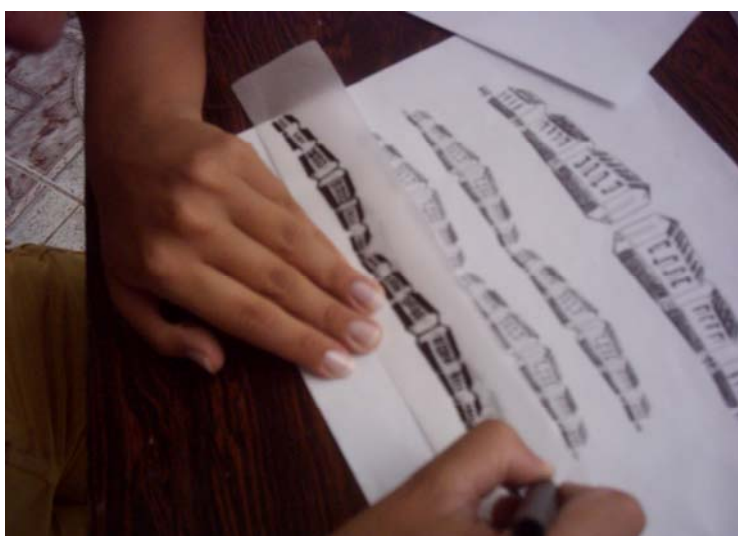


Figura 52 - Arte-finalização. Fonte: Idem figura 09.

A educanda optou por fazer um barrado para camisetas, diminuindo a escala das casas para dar uma característica discreta para a estampa. Foram utilizadas as cores frias com um tom de azul, o verde e o preto como complemento.



Figuras 53: Processo de estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 54 – Peça: Camiseta. Técnica Serigrafia. Fonte: Idem figura 09. Autor: Fernanda.

Os trabalhos realizados pela educanda possuem características marcantes e de visão através das cores e formas criadas. As estampas caracterizaram-se pela simplicidade de descrição com os elementos geométricos em pequena escala e a predominância de cores frias.

A educanda considerou muito bom os resultados alcançados nas três estampas, pois representaram com fidelidade a sua visualidade e valores construídos durante as várias etapas do processo criativo.

- Tágor Jussê Santos Conceição. (20 anos)

Tágor nasceu na Vila Belga, na casa número 140 da Rua Gustavo Wautwier. Hoje reside na casa n°. 2062 da Rua Ernesto Becker. Passou parte de sua infância fora do local pois morou nove anos em Dilermando de Aguiar, cidade localizada nas proximidades de Santa Maria.

É o mais novo dos dois filhos de um casal cujo pai é ferroviário aposentado e a mãe microempresária. O educando trabalha como segurança em bailes e boates nos clubes da cidade, atividade realizada apenas para sobrevivência, pois ele

pretende prestar vestibular para o curso de Música da Universidade Federal de Santa Maria.

“Eu tocava tuba na banda do colégio, agora nós temos um grupo aí...as vezes a gente toca na noite, é o que eu gosto mesmo de fazê.”

Sobre a sua vivência com a arte, ele relata que teve aulas de educação artística no ensino fundamental no primeiro ano do Ensino Médio. Decidiu participar do projeto porque queria aprender uma técnica diferente e pelas possibilidades de trabalhar na área.

O educando gosta do lugar que mora e considera o tombamento do conjunto importante para a cultura santa-mariense. Por ser filho de ferroviário busca valorizar também a ferrovia.

“Acho que a Vila Belga não são só as casas, se não fosse a ferrovia, isso aqui nem ia existir, tem que tomba os trens e os trilhos também”.

A memória do educando está mais ligada à vivências da sua adolescência no local, como o carnaval, as boates realizadas no clube da associação dos moradores e a quadra de futebol.

As duas casas em que o educando morou também foram registradas nas imagens. A passagem da janela do quarto foi considerada a mais significativa para o educando por estar ligada as suas vivências pessoais do passado.

“A segunda casa que eu morei em Santa Maria foi essa né? Então eu chegava do meu quarto e dava de cara com essa vista aqui né? Essa vista me dá calma, é aqui no quarto que eu faço música, leio, faço as minhas coisas, acho que é isso.”

Dessa forma foi atribuído à imagem valores subjetivos como a calma e a paz. Arnheim (1991) contribui quando diz que a influência da memória é aumentada quando o observador movido por uma necessidade pessoal deseja ver nos objetos certas propriedades perceptivas. O educando também demonstrou ter adquirido um

bom conhecimento sobre a linguagem do design de estampa através do ritmo causado pela repetição das telhas.



Figura 55 – Referencial telhado. Fonte: Idem figura 09.

O processo criativo da estampa iniciou-se com a eliminação das cores, aumento do contraste e impressão em preto e branco. Através do processo de recorte foram realizados módulos para os exercícios de redes e cor. As artes finais foram realizadas pelo processo de separação de cores em papel vegetal. O educando optou pelo lápis dermatográfico para uma maior espontaneidade no desenho.



Figura 56 – Processo Criativo. Fonte : Idem figura 09.

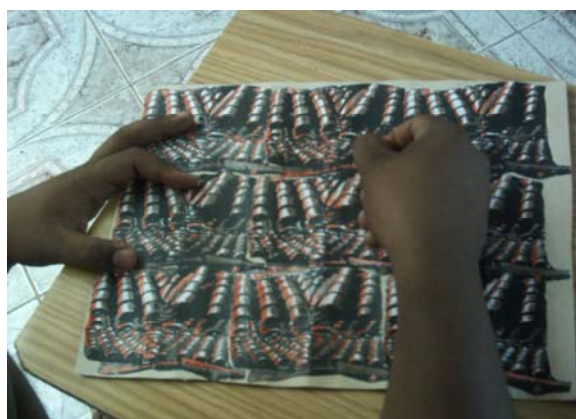


Figura 57 – Exercício de rede. Fonte: Idem figura 09.



Figura 58 – Arte-finalização. Fonte: Idem figura 09.

Na estampagem foram definidos três tons de marrons terrosos com suas funções específicas: o marrom avermelhado para a profundidade, o ocre para iluminar a estampa e o marrom escuro para ligação. A estampa foi definida para área da decoração. Assim, para a estampagem foi utilizado tecido de algodão cru medindo 1,00 x 1,50m e três telas de 45 fios.



Figura 59 – Estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 60 – Peça: Almofada. Técnica: Serigrafia. Medida: 0,50 x 0,60m. Fonte: Idem figura 09. Autor: Tagor J. Santos

Em sua visão sobre a estética do cotidiano o educando retratou imagens paradas e solitárias, devido ao horário do seu trabalho.

“De noite é tudo silencioso, tem só um ou outro passando, vejo muito gato passando pelas luz dos postes.”

A vida noturna da Vila Belga e sua estética foram registradas através de elementos como os portões das casas, as ruas vazias e os fios e postes.

“Fotografei os fios e postes porque eles atrapalham muito o visual, tinha que fazer ligação subterrânea.”

Dessa forma foi selecionada a imagem de um poste com seu emaranhado de fios, localizado em frente da casa do educando, retratando a poluição visual causada pela rede elétrica no local. Segundo Richter (2003) a experiência estética envolve mais que simples prazer, podendo provocar toda a mente e o espírito, pois relaciona-se de inúmeras maneiras com outros interesses e experiências e com outros valores.

Portanto o termo valor está relacionado na estampa através do desconforto visual causado pelos postes e fios. A imagem foi retrabalhada no programa gráfico Adobe Photoshop 7.0, onde foram realizados exercícios de rebatimento e repetição. A imagem do poste foi “vazada” em seu interior para dar mais leveza a estampa.



Figura 61 – Referencial postes e fios. Fonte: Idem figura 09.

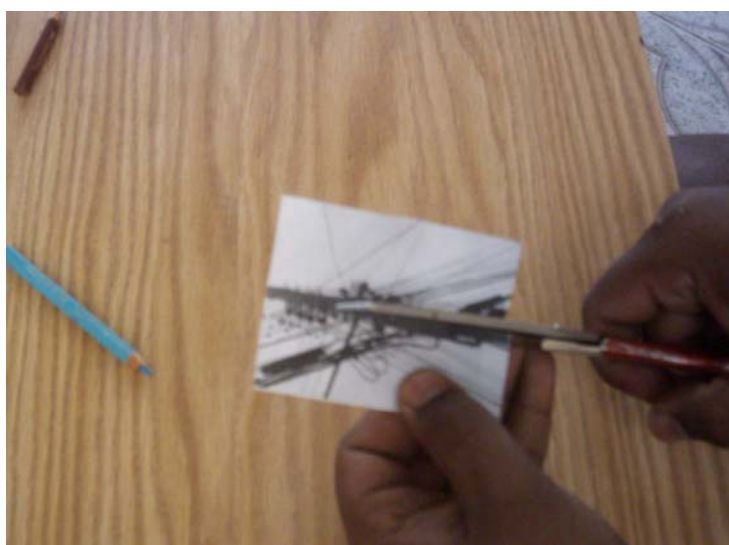


Figura 62 – Processo Criativo. Fonte: Idem figura 09.

As artes finais foram realizadas com lápis dermatográfico sobre papel vegetal, sendo definidas duas cores para a estampa através dos exercícios de redes.



Figura 63 – Rede com exercício de cor. Fonte: Idem figura 09.



Figura 64 – Arte-finalização. Fonte: Idem figura 09.

Na estampagem, o educando definiu a cor azul para representar o céu e o preto para os fios e postes, ressaltando o grafismo na estampa. Foi utilizado como suporte o tecido de algodão cru medindo 1,00 x 1,50m. O resultado foi uma almofada que se caracterizou pelo grafismo acentuado nos fios buscando mostrar a poluição visual causada por esses elementos no local.



Figura 65 – Estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 66 - Almofada. Serigrafia. Medida: 0,50 x 0,60m. Fonte: Idem figura 09. Autor: Tagor J. Santos

Na análise das imagens sobre o tema patrimônio, o educando registrou os elementos visuais mais significativos relacionados à vida social e às lembranças de infância.

“Tirei essa foto do clube porque eu sempre ia no carnaval e no sarau... eu quis mostrar os vidros das janelas todos quebrados.”



Figura 67 – Clube da associação. Fonte: Idem figura 09.

As imagens do clube demonstram uma preocupação com o abandono do local. A forte ligação com a ferrovia foi observada nas imagens enfocando os trens, os trilhos e a estação.

“Fotografei a ponte e os trilhos sem trem, porque ta um abandono, é um matagal nas garagens... consegui pega esse trem de carga, ele tava parado, meu pai era ferroviário e eu viajava direto pra Dilermando...”

As lembranças das viagens de trem e a profissão do pai foram simbolizadas na imagem selecionada para o tema patrimônio. A figura do trem foi retrabalhada no programa gráfico Adobe Photoshop 7.0, onde foram redefinidas as proporções, tornando a imagem mais vertical e buscando causar mais impacto a estampa.



Figura 68 – Foto do trem.
Fonte: Idem figura 09.



Figura 69 Imagem retrabalhada na computação gráfica. Fonte: Idem figura 09.

A imagem foi impressa em preto e branco em folha sulfite tamanho A 3 para ser realizado o desenho. As artes finais foram feitas em papel vegetal com lápis dermatográfico e caneta nanquim.

O educando optou por realizar uma estampa localizada para camiseta, definida em duas cores: o azul claro para o fundo e o preto para o contorno. Também foram acrescentadas as palavras “Preserve a Ferrovia, Santa Maria RS”. A estampagem foi realizada pelo processo quadro a quadro em malha de poliviscose.



Figura 70 – Estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 71 – Peça: Camiseta.
Técnica: Serigrafia. Fonte:
Idem figura 09. Autor: Tagor J.
Santos.

As estampas caracterizaram-se pelo grafismo e espontaneidade; resultado dos desenhos com o lápis dermatográfico. Os tons de azul, ocre e preto foram as cores predominantes, pois representavam para o educando o abandono e a poluição do local.

Tágor considerou os resultados alcançados nas três estampas como muito bons, pois observou que durante o processo em que esteve envolvido pode externar seus sentimentos e opiniões através das recordações da memória dos fatos vivenciados no local.

- Guilherme Mirasso Lemes (20 anos)

Guilherme é o segundo filho de Idalina Mirasso e Idelcideo Lemos, nasceu em 1985 em Porto Alegre e veio para Santa Maria com um ano de idade. Terminou o ensino médio e pretende prestar vestibular para o curso de Educação Física, pois gosta de esportes.

Desconhece fatos históricos do local, e considera o tombamento ótimo:

“Pois mostra mais a cultura dos ferroviários.”

O educando demonstra um grande conhecimento sobre os direitos e deveres dos moradores, criticando a instalação dos aparelhos de ar condicionado nas fachadas de algumas casas. Essa consciência é o resultado do trabalho de apoio à mãe, presidente da associação dos moradores.

“A gente sempre ajuda a leva a urna nas eleições, digita convites pras reuniões, a gente já se acostuma com isso aqui em casa.”

Guilherme teve aulas de educação artística no ensino fundamental e técnicas industriais no Ensino Médio. Resolveu participar da pesquisa porque sempre quis saber como os desenhos são transferidos para o tecido. Nos primeiros momentos, o educando demonstrou muita timidez e dificuldade nos desenhos de observação, conseguindo um melhor rendimento com a utilização das imagens fotográficas e os

exercícios, utilizando a técnica da computação gráfica por ser uma linguagem que faz a parte do seu cotidiano.

Assim, nas imagens analisadas sobre o tema memória, o educando buscou registrar os locais que representaram as vivências de uma infância vivida intensamente pelas ruas da Vila Belga.

“No clube era mais futebol, a gente brincava mais era na rua né, da André Marques até aqui na esquina...toda Manoel Ribas e a rua do meio, a gente brincava de polícia e ladrão...se esconde...e tinha um ponto de encontro, quando todo mundo tinha bicicleta né...aqui na André Marques.”

O educando também lembrou da sua vida de escoteiro na infância.

“Aqui eu tentei pega mais ou menos, aqui era o galpão dos escoteiros, a gente jogava taco, acampava, era muito legal, mas agora só tem a arvore.”



Figura 72 – Antigo local do clube dos escoteiros.
Fonte: Idem figura 09.

Segundo Ostrower (1995), a memória dos objetos começa na lembrança das situações vivenciadas, onde se estrutura também a percepção da forma que representa as qualidades inerentes ao objeto como sendo atributos de nossa identidade.

A forma do trem também simbolizou situações vivenciadas pelo educando:

“Eu andei muito de trem, mas a gente gostava mesmo era de brinca de se esconde quando tava parado.”

Dessa forma foram selecionadas duas imagens que representavam os espaços das brincadeiras de infância, a Rua Ernesto Becker, onde localiza-se a casa do educando era o ponto de encontro das crianças e a imagem frontal de um trem com os trilhos em perspectiva.

“A gente podia bota um trem dentro da Vila Belga.



Figura 73 –Rua Ernesto Becker. Fonte: Idem figura 09.



Figura 74 – Imagem retrabalhada. Fonte: Idem figura 09.

A partir dessa frase deu-se início o processo criativo da estampa onde a imagem do trem foi recortada no programa Adobe Photoshop 7.0, e colada na rua da vila. Num segundo momento as cores foram eliminadas e a figura foi impressa em papel sulfite tamanho A 4. As artes finais foram realizadas em papel vegetal com caneta nanquim.

Para a estampagem foi utilizada malha de poliviscose branca com telas de 45 fios. As cores escolhidas foram o vermelho para os detalhes do trem, o azul para o fundo e o preto como contorno.



Figura 75 – Artes Finais. Fonte: figura 09.



Figura 76 - Estampagem. Fonte: figura 09.



Figura 77 – Peça: Camiseta. Técnica: Serigrafia. Fonte: Idem figura 09. Autor: Guilherme M. Lemes.

Foram acrescentadas as palavras “Estação Vila Belga”, que significa para o educando a forte ligação entre a viação férrea e a comunidade. A frase “Um século de história 1907/2007, Santa Maria/RS” refere-se às comemorações do centenário do local, que já estão sendo previstas para o próximo ano.

A estética do cotidiano foi observada pelo educando através das imagens do movimento dos ônibus e da falta das árvores no local.

“Fotografei um ônibus passando na André Marques, antes eles passavam aqui na frente, até hoje tem rachadura numas casas... e aqui eu quis pega essa árvore porque não tem árvore aqui... antes tinha aqueles sinamomo e abacateiro... aqui em casa tinha três nos fundos.”



Figura 78 – Estética do cotidiano. Fonte: Idem figura 09.



Figura 79 – Estética do cotidiano. Fonte: figura 09.

A falta de árvores no local provoca uma discussão na comunidade, pois alguns moradores são contra o plantio devido à interferência estética no conjunto, as árvores tapariam as fachadas.

Uma imagem chamou a atenção durante a análise por sua riqueza de texturas e seus significados.

“Tirei uma foto desses buracos que tem nas casas com porão, porque minha mãe contou uma história que uns moradores taparam os buracos e começo a apodrece as tábuas do chão, a umidade não tinha pra onde sai e tiveram que distapá.”

Dessa forma o educando agregou valores à imagem da “gateira”, não só pela estética, mas também por sua importância para a circulação do ar evitando o acúmulo de umidade nos porões.

A imagem foi rebatida e repetida quatro vezes pela computação gráfica, a textura foi repetida e ampliada formando o fundo do módulo. Nos exercícios de rede foram utilizadas duas cores para as “gateiras” e outra para a textura.



Figura 80 – Referencial “gateira”. Fonte: Idem figura 09.



Figura 81 – Exercício de rede. Fonte: Idem figura 09.

Nas artes finais foi utilizado papel vegetal para as “gateiras” e a técnica do xérox foi realizada na ampliação de repetição da textura dando mais fidelidade à estampa. Para a estampagem foram definidas três cores; duas tonalidades de ocre para as “gateiras” e um azul neutro na textura; a estampa foi definida para a área da decoração; para tanto foi utilizado um tecido de algodão cru medindo 1,50 x 1,00. O resultado foi um tecido entonado e leve, que chama a atenção para o geometrismo e a textura. Foi confeccionada uma almofada medindo 0,50 x 0,50m.



Figura 82 – Arte-finalização. Fonte: Idem figura 09.



Figura 83 – Estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 84 – Peça: Almofada. Técnica: Serigrafia.
Medida: 0,50 x 0,60m. Fonte: Idem figura 09.

Sobre o tema patrimônio, o educando enfocou nas imagens, a denúncia dos erros arquitetônicos no conjunto, demonstrando uma preocupação com a preservação do patrimônio através das imagens das rachaduras nas casas e da má conservação das calçadas. As outras imagens foram referentes à beleza estética dos detalhes das portas e janelas.

“Aqui é aquele...tipo uma janela que tem na porta.. e esse negócio aqui é bah...super bonito, esse detalhe que tem em cima da janela.”

O educando refere-se ao detalhe estilizado de sementes e galhos que lembram o estilo *Art Nouveau*, movimento que caracteriza os detalhes do conjunto. Ostrower (1995) nos fala sobre a importância das formas estilísticas para o enraizamento da mentalidade de um determinado contexto social e cultural, e sempre englobam uma visão de mundo, pois no estilo se incorpora uma maneira de focar e compreender o viver, noções de realidade que são válidas para todos. Assim, as formas de arte abrangem a realidade existencial de uma época, suas contradições e esperanças. Então foi selecionada a imagem do detalhe *Art Nouveau*, para a criação da estampa.

O educando demonstrou grande aprendizagem na linguagem da computação gráfica, recortando, girando e repetindo a figura. Foram trabalhados dois elementos

girados e repetidos diversas vezes em diferentes escalas, buscando a criação do módulo.



Figura 85 – Referencial. Detalhe Janela. Fonte: Idem figura 09.



Figura 86 – Módulo. Fonte: Idem figura 09.

A arte foi realizada no computador para posteriores retoques à mão. Na estampagem foi utilizado o tecido de algodão cru e uma tela de 45 fios. O módulo foi girado quatro vezes, formando uma estampa localizada para almofada medindo 0,50 x 0,50m. As cores utilizadas foram dois tons de cinza escuro.

“Não quero bota cor porque acho que as casas tinham que ser assim.”



Figura 87 – Estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 88 – Peça: Almofada. Técnica: Serigrafia. Medida: 0,50 x 0,60m. Fonte: Idem figura 09.

O educando refere-se às cores originais das casas em tons de cinza.

Ao final do trabalho, o educando demonstrou ter adquirido um bom conhecimento na linguagem da computação e do design de estampa. Guilherme conseguiu expressar suas idéias e conceitos através da visualidade individual das estampas. A experiência vivida durante o processo criativo ampliou sua visão da estética e seus valores.

“Nunca pensei que com buraco ia dar uma almofada.”

Freire (1981, p. 120) nos diz que “toda a investigação temática de caráter conscientizador se faz pedagógica e toda autêntica educação se faz investigação do pensar.” Dessa forma, a temática foi materializada pelo educando nas estampas representadas pelos elementos, as cores e as texturas do local.

- Luiz Sérgio Flores Leal (48 anos)

Sérgio é o segundo filho de um casal com três filhos. Vem de uma família sem nenhuma tradição ferroviária, trabalhava como soldador e hoje é ferroviário aposentado e mora na casa n°. 2127 da Rua Ernesto Becker, onde vive há dez anos como companheiro de Idalina Mirasso.

O educando é muito consciente quanto ao valor histórico do local e considera o tombamento um fato histórico importante, mas faz restrições quanto à falta de leis para o patrimônio, como pode ser observado nesse relato:

“Acho que o tombamento foi muito bom mas falta fiscalização do governo e falta normas do que não deve ser modificado.”

Sérgio mostra preocupação em relação à fiscalização, pois mesmo após o tombamento, alguns moradores fazem modificações fora dos padrões.

Em relação a sua vivência com a arte, revela que teve aula de artes na escola e fez cursos de origami e cestaria. Nunca teve contato com a técnica da serigrafia e resolveu participar do projeto pois gostaria de aprender e trabalhar com essa técnica. Sérgio demonstrou grande conhecimento sobre a história e as leis do local,

foi sempre participativo nas aulas, opinando sobre os temas, criticando sempre que possível os moradores que desrespeitam as leis e de obras eleitoreiras do poder público, assim relata:

“O asfalto traz voto, o asfalto fica mais limpo, o paralelepípedo cria grama no meio e tem que ta limpando, outra coisa negativa qui eu vejo é que o asfalto não deixa a água entrar na terra e acaba dando as enchentes né.”

Questões como o asfalto das ruas e a restauração das calçadas eram sempre abordadas pelo educando. (Figura 87)

Nos exercícios práticos, Sérgio teve dificuldades nos primeiros desenhos de observação e na linguagem da computação gráfica, necessitando de uma maior mediação do pesquisador durante os procedimentos técnicos com as imagens. No uso da câmara fotográfica digital, foi o educando que mais registrou imagens, pois possuía uma câmara própria. Retornava sempre aos locais para encontrar outros ângulos.

Nas imagens relacionadas sobre a memória do educando e suas relações com o local, observou-se uma ligação com o seu trabalho na viação.

“Eu tenho memória do tempo de serviço né... no tempo que a gente saía para o serviço o trem apitava, isso já terminou né. Também tirei uma foto da escada, onde os maquinistas entravam pra pega o ponto deles e do outro lado na frente funcionava o centro de controle operacional, ali tinha mais de cinquenta funcionários trabalhando.



Figura 89 – Calçamento. Fonte: Idem figura 09.

A imagem de uma escada trouxe lembranças do movimento e do número de funcionários que trabalhavam no local. O antigo armazém também foi lembrado através da fachada do prédio onde hoje funciona um pequeno negócio.

“Aqui era a porta do antigo armazém, do mercado que era uma cooperativa, aqui existia fila que pegava mais de quadra, todo mundo com gancho pra pega carne.”



Figura 90 – Cooperativa. Fonte: Idem figura 09.

Referindo-se à forma de se comprar carne por peça em que cada morador levava um gancho de metal para adquirir o produto.

As imagens das calçadas lembravam os momentos de espera nas filas:

“Aqui eu fotografei a calçada porque naquele tempo tinha calçada nova, agora tem umas quantas quebradas, a lajota em si sabe, ela é bem geométrica.”

Através desse relato sobre a memória das calçadas originais, foi selecionada a imagem de uma calçada em perspectiva. O elemento foi girado tomando a forma de uma flor para após ser repetido e modificado em sua escala para a criação do módulo.



Figura 91 – Referencial. Calçada. Fonte: Idem figura 09.

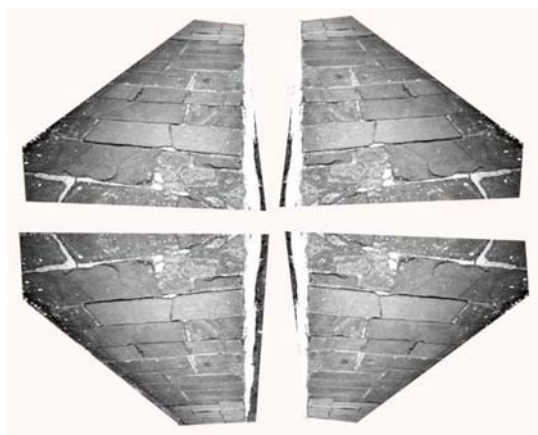


Figura 92 – Criação do módulo. Fonte: Idem figura 09.

Após a definição do módulo, foram utilizadas duas cores para os exercícios de rede. A imagem foi impressa em preto e branco para a realização das artes finais pelo processo de separação de cores.



Figura 93 – Exercícios de rede. Fonte: Idem figura 09.

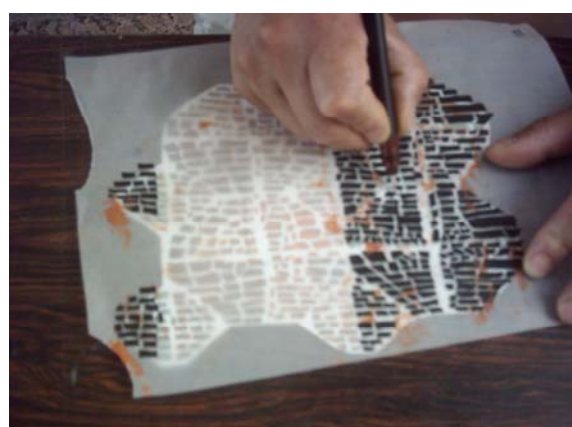


Figura 94 – Arte-finalização. Fonte: Idem figura 09.

A estampa foi definida para a área do vestuário. Para tanto, se utilizou um tecido de tricolini em tom de laranja medindo 1,00 x 1,50m. Para a estampagem foram definidas duas cores, em tons de laranja e marrom, cores essas relacionadas pelo educando por fazerem parte das tonalidades observadas nas calçadas.



Figura 95 – Processo de estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 96 – Estampa pronta. Fonte: Idem figura 09.

O resultado foi uma estampa geométrica com listas verticais lembrando um vitral fragmentado.

Na análise das imagens sobre a estética do cotidiano, o educando buscou selecionar os elementos que não fazem parte da estética original do patrimônio.

“Essa loja com toldo pela lei de tombamento, não é permitido isso aí, mais é que as pessoas... quem não é ferroviário, compra as casas e faz o que quer e o governo não reclama da nada.”



Figura 97 – Loja com toldo. Fonte: Idem figura 09.

Sérgio refere-se à uma loja localizada na Rua Manoel Ribas e que possui um toldo azul que destoava da estética do conjunto. O educando sempre tenta dar uma solução para o problema:

“Ele tem que tira o todo e bota uma plaquinha de madeira e bota pra dentro no fim do dia.”

Pequenos detalhes como os números das casas também foram observados e criticados:

“Os números ó, esse número aqui não é permitido né. Tem que sê de ferro fundido ou de alumínio, daí pinta de escuro.”

Mas a maioria das imagens estavam relacionadas às ruas da Vila Belga, às calçadas, e ao calçamento que ainda existe em parte da rua Gustavo Wauthier.

“Falando em asfalto, ali tem uma parte que tem a metade asfalto, a metade calçamento, eu cheguei a pega calçamento antigo, o asfalto aqui foi feito em 2000.”

O asfalto aumentou a velocidade dos carros trazendo problemas de segurança. Devido às reclamações dos moradores, a Prefeitura Municipal instalou uma sinalização que consiste em semi-esferas de cor amarela, fixadas no asfalto chamadas popularmente de “tartarugas”. A instalação das “tartarugas” gerou discussão entre os moradores e a Prefeitura. Relata Sérgio:

“Essas tartarugas já deram pano pra manga, os técnicos do patrimônio histórico diziam que tava cercado a vila, eu pra mim cercá é uma coisa de tela, agora bota simplesmente umas tartaruguinhas no chão, o que ta mudando a estética é o asfalto, as tartarugas podem sê pintadas de preto ou cinza.”

Podemos observar que a simples colocação dos redutores de velocidade causam discussão em função das leis que em alguns momentos parecem ser contra os moradores.

A imagem das “tartarugas” foi selecionada pelo educando para a criação de uma estampa. O educando selecionou uma estrela de oito pontas com elementos decorativos. A estrela foi escaneada e os elementos foram eliminados, buscando apenas a sua estrutura. Foi selecionada a foto de uma tartaruga e sua sombra projetada no asfalto. Através da repetição e do giro, a figura foi colocada na estrutura, visando o preenchimento da mesma.



Figura 98 – Referencial. Tartarugas. Fonte: Idem figura 09.



Figura 99 – Desenho da Estrela. Fonte: Idem figura 09.

Após os exercícios de cor foram definidas três cores para a realização das artes finais.



Figura 100 – Exercício de cor. Fonte: Idem figura 09.



Figura 101 – Artes finais. Fonte: Idem figura 09.

Para a estampagem foi utilizado um tom de amarelo ocre claro, representando a luz, um ocre escuro na sombra e um azul escuro representando a cor do asfalto. O módulo foi definido com cinco elementos que foram girados quatro vezes para formar a estrela. O tecido utilizado foi o algodão cru, resultando uma estampa localizada em uma almofada medindo 0,50 x 0,50m.



Figura 102 – Estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 103 –Peça: Almofada. Técnica: Serigrafia. Medida: 0,50 x 0,60m. Fonte: Idem figura 09. Autor: Sérgio Flores.

O patrimônio foi lembrado mais uma vez pelo prédio da cooperativa dos ferroviários. O educando fala com orgulho do local:

“Aquilo funcionava como shopping, tinha gente que casava e fazia todo o enxoval lá, a idéia foi trazida da França e já foi a maior cooperativa da América Latina.”

Sérgio registrou várias fotos das casas, seus detalhes e o conjunto todo, tendo o calçamento e o asfalto das ruas como elementos de destaque nas imagens e nas falas:

“Aqui na frente os caras detonaram tudo com a tubulação de água, levaram as pedras e deve tá em algum aterro por aí, tem que conseguir as pedras de uma rua antiga pra refazê.”

A partir dessas idéias e imagens, o educando começou a construir a criação da estampa.

“Eu quero tira uma foto do calçamento e fazo uma montagem.”

Dessa forma buscou-se selecionar uma imagem que tivesse a rua em primeiro plano para realizar a montagem. Foram selecionadas duas imagens do calçamento ainda existente e uma perspectiva da rua Ernesto Becker com seu conjunto de casas.



Figura 104 – Referencial Calçamento.
Fonte: Idem figura 09.



Figura 105 – Conjunto Rua Ernesto Becker.
Fonte: Idem figura 09.

As imagens foram transferidas para o programa gráfico Adobe Photoshop 7.0, sendo retrabalhadas. O calçamento foi recortado e colado na imagem atual do local. Após, a imagem foi transformada em preto e branco para dar a idéia de uma foto antiga. As artes finais foram realizadas em papel vegetal com caneta nanquim, tendo sido definidas duas cores para a estampagem.

Durante a realização das artes finais, o educando eliminou os postes da paisagem, com a intenção de mostrar a Vila Belga do passado.



Figura 106 – Imagem retrabalhada na computação gráfica. Fonte: Idem figura 09.

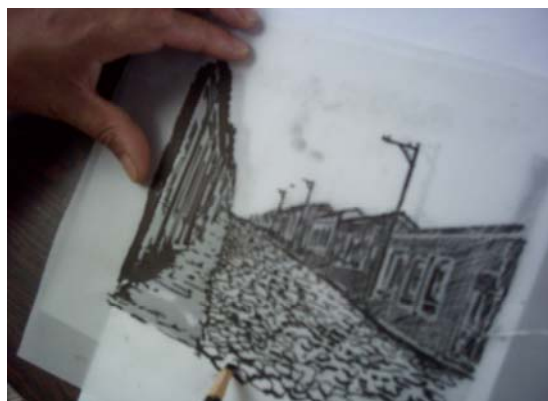


Figura 107 – Realização das artes finais. Fonte: Idem figura 09.

Durante a estampagem foram acrescentadas as expressões: “Vila Belga 100% patrimônio e Santa Maria/RS”, Sérgio justifica:

“Assim eu to querendo dizê que a Vila Belga é tudo patrimônio, desde o calçamento até o telhado.”

O resultado foi uma estampa localizada de duas cores impressa em uma camiseta de poliviscose branca. O educando procurou representar através do marrom terra a impressão de antigo, e o cinza para dar destaque ao calçamento.



Figura 108 – Estampagem. Fonte: Idem figura 09.



Figura 109 – Peça: Camiseta. Técnica: Serigrafia. Fonte: Idem figura 09. Autor: Sérgio Flores.

Sérgio considerou-se muito satisfeito com os resultados alcançados nas estampas, pois conseguiu transmitir suas vivência, opiniões e anseios através das formas e cores da Vila Belga.

As imagens do educando estavam sempre carregadas de significados pelas narrativas. Aumont (1995) afirma que a narrativa insere-se tanto no espaço quanto no tempo. Por conseguinte, toda imagem representativa é marcada por códigos da narratividade. A imagem narra antes de tudo quando ordenados os acontecimentos representados. Dessa forma, as estampas foram sendo criadas a partir das histórias contadas que ordenam os elementos como as pedras e as calçadas através da linguagem do design de estamperia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo tem considerações referentes aos momentos significativos e relevantes, de caráter prático e educativo à pesquisa, tendo em vista seu objetivo e problema de pesquisa.

O Patrimônio Vila Belga, o Design e a Educação não-formal como possibilidades para uma Cidade Educadora situa-se como uma pesquisa participante e quali-quantitativa que, através de um estudo de caso, analisou as relações de identidade cultural entre a comunidade Vila Belga e a concepção desse patrimônio, verificando na prática educativa não-formal se o saber histórico e identitário são compreendidos como conhecimento e cultura local.

A prática educativa não-formal de ensino e aprendizagem em Design de Estamparia foi desenvolvida com os moradores do Patrimônio Vila Belga Santa Maria/RS. O estudo expõe especificamente os momentos vivenciados coletivamente e de forma individual por quatro educandos moradores do local, que participaram do processo criativo em Design. O conhecimento e a produção individual foram desenvolvidos em conjunto nas práticas educativas coletivas colaborativas e compartilhadas no ambiente de ateliê aberto no espaço da Vila Belga. Dessa forma, pontuam-se as considerações pertinentes olhando o todo da pesquisa. Infere-se que foi significativo o processo educativo, cuja metodologia tenha como ponto de partida o estudo da realidade, sendo esta problematizada, alavancou os temas de estudo e produção do Design.

Os temas foram oriundos da coletividade frente a realidade do contexto sócio cultural de cada educando, tendo em vista uma pessoa humana singular e única, entendendo-a no coletivo social

Considerando as possibilidades para uma Cidade Educadora, se faz necessário trabalhar conjuntamente em projetos que desenvolvam o valor educativo do espaço urbano em toda a cidade, transformando-se em uma escola aberta à comunidade.

Isto alavancou a criação desse espaço de cooperação, criação e produção, através de uma prática educativa não-formal como um vetor que possibilita resignificar a cidadania de seus habitantes: de objetos urbanos à sujeitos humanos,

multiplicando redes educativas e culturais, que se somam no nosso entender com as redes educativas formais, como por exemplo a própria escola, e que em ambos espaços, tem-se como pressuposto o fato de educar no acontecimento histórico-social de uma cultura e, portanto, no nosso caso em particular da cultura da comunidade da Vila Belga, sem dúvida, do processo de ensino-aprendizagem, gerando saberes e ofícios numa formação ao longo da vida.

Nesse sentido, compreende-se a educação não apenas reduzida às instituições escolares, mas a partir desse estudo, penso e defendo que a educação também deve ser compreendida como um processo complexo que, sem dúvida, se desenvolve em múltiplos espaços. O espaço da Vila Belga, tenho certeza, abriu possibilidades, aliando a criação a partir da arte do Design, não só para conhecer e conscientizar a comunidade pesquisada e por extensão toda a comunidade de Santa Maria/RS, mas da possibilidade da tarefa educativa que não se centra apenas em sujeitos históricos como o professor formal, porém, institui outros atores, a partir da perspectiva de um professor pós-formal e, portanto, não-formal no processo educativo.

Dessa maneira, para realizarem os trabalhos em Design de Estamparia, foram desenvolvidos conhecimentos em história, geografia, artes visuais e design, revelando a interdisciplinaridade como um saber necessário ao professor nas práticas não-formais, que deve respeitar também o tempo de aprendizagem do processo criativo de cada educando, pois na educação não-formal a organização da turma se dá de forma voluntária e coletiva, sem a institucionalidade e a hierarquia da Educação Formal.

Podemos observar nessas práticas, a necessidade do professor em conhecer e desenvolver os saberes disciplinares, mas também considerar os saberes experienciais, desenvolvidos a partir do trabalho cotidiano e do conhecimento do próprio contexto vivido pelos educandos.

Notamos que estes saberes organizados na educação formal, tornam-se necessários para uma ação pedagógica urbana não-formal, reforçando a necessidade de um trabalho em conjunto, realizado entre essas formas de educar, compartilhando os saberes através da troca de experiência, reconhecidos em

múltiplos espaços e que não nega no nosso entender a importância e o significado histórico da escola.

Durante o percurso da pesquisa no contexto sócio-cultural da comunidade, os educandos buscaram revelar seus laços de identidade com o local através das trajetórias vivenciadas da infância, do trabalho e da vida social e cultural na comunidade Vila Belga. As experiências vividas durante a construção dos estudos, trouxeram uma nova concepção de Patrimônio aos educandos, observadas através da visualidade da arte e design na produção plástica. As imagens dos telhados, casas, ruas e as relações históricas com a ferrovia, demonstram essa nova concepção do Patrimônio Vila Belga como um todo, superando a concepção de Patrimônio como algo privado, para a compreensão de Patrimônio como “coisa pública”. Embora o público, no nosso entender, tenha a ver com a singularidade da identidade vivida pelos moradores-sujeitos, em momentos passados e presentes. Assim, esta identidade manifestada nas poéticas partindo desta identidade para o espaço patrimonial Vila Belga, os educandos apreenderam que hoje convivem com identidades do passado e do presente histórico com os atores contemporâneos da comunidade.

Isto ocasionou um impacto educativo alastrando espaços urbanos que possibilitam experiências culturais no espaço de toda a cidade como uma possível Cidade Educadora. Com múltiplos cenários para a educação, apesar de nos depararmos com obstáculos muito fortes, o que nos leva a tecer outra consideração, de que a pesquisa fora da escola, nesse incerto mundo das ruas e de instituições culturais, se produzem outras “práticas educativas” que alguns pensam que ameaçam e desorganizam a ordem escolar. Pensa-se que isto ocorra, talvez porque essas práticas não ficam de fora mas inserem-se nas instituições, e ao fazê-lo, produzem ruídos e, em alguns casos, emudecendo os atores.

Entretanto é preciso reconhecer que tais ruídos excluem pensar em Cidade Educadora, mas não é isso que se quer, pois é preciso olhar a complexidade do mundo, cujas transformações são um sinal de época. Sendo que este mundo não se restringe apenas ao plano político, social e artístico, mas também afeta o mundo pedagógico. Este mundo pedagógico ficou evidente em nossa prática educativa, pois fomos desafiados a desconstruir o percurso metodológico apenas formal, após

buscarem a partir de uma memória identitária problematizando-a, gerando significados carregados de saberes esperenciais e complexos originados do cotidiano vivido no contexto da Vila Belga. Sendo assim, a prática do design em sua representação visual, aliou a partir dos temas geradores, a fusão de forma e conteúdo, dado pela visibilidade da Vila Belga à visualidade intersubjetiva manifestada nas poéticas. Estas poéticas materializadas na produção plástica superando a visualidade inicial da produção dos moradores, desconstruindo-a, e a partir desta velha visualidade, reconstruíram uma nova visibilidade da Vila Belga.

A pesquisa apontou problemas que prejudicam e não oportunizam possibilidades para uma Cidade Educadora, que são as tramas das relações institucionais entre a comunidade Vila Belga e o Poder Público. Os moradores reclamam uma maior participação do município para a criação e implementação de uma cartilha de leis, já elaborada e ainda não aprovada, construída entre a comunidade e a prefeitura. Esta cartilha explicita as normas de direitos e deveres referentes ao patrimônio e sua preservação. Este é um problema que necessita ser resolvido, através de uma maior participação dos moradores, buscando mais diálogo junto ao poder público, exigindo leis e fiscalização.

Está posto aqui que falta maior esclarecimento da questão entre o público e o privado. O que gera desconforto e estranhamento entre as partes.

Dessa forma, a pesquisa destaca uma questão fundamental, a abertura do espaço público o clube da Vila Belga, hoje interditado, para que sejam realizadas ações culturais gerais com a comunidade, na comunidade e para a comunidade, tornando este espaço um local de cultura viva de cidadania, abrindo possibilidades para uma Cidade Educadora.

Portanto esta foi uma pesquisa participante e de intervenção que buscou nas narrativas implícitas e nas poéticas visuais frente ao estudo do Patrimônio Vila Belga pelo Design de Estamparia, as relações identitárias conscientizando pela visibilidade desse patrimônio e, mas acima de tudo sua visualidade, exigindo dos educandos o conhecimento, o sentido afetivo identitário, o desenvolvimento social regional e para além disso a beleza estética urbana da cidade, para então compreendê-la como possibilidade para uma Cidade Educadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. 6. ed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1991.

AUMONT, Jaques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

BARROS, José Antônio Nonato. Nota do tradutor. **Cartas patrimoniais**. Brasília: IPHAN, Ministério da Cultura, 1995.

BARILLI, Renato. **Art nouveau**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BELTRÃO, Romeu. **Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto Município de São Martinho 1787-1930**. 2. ed. Canoas: Tipografia Editora La Salle. 1958.

BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BENEVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquiteto**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e etnia, construção da pessoa e resistência cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUORO, Anamélia Bueno. **Olhos que pintam: leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: EDUC/FADESP/CORTEZ, 2002.

CABEZUDO, Alícia, GADOTI, Moacir, PADILHA, Roberto Paulo (orgs.). **Cidade educadora: Uma proposta para os governos locais**. In: Cidade Educadora, princípios e experiências. São Paulo: Cortez, 2000.

CESAR, Guilhermino. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1970

CHAUÍ, Marilena. **Política cultural, cultura e patrimônio histórico**. In: O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e Sociais**. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2000

COSTA, Francisco Assis. **João Pessoa, a história à espera da recuperação**. Revista Cidade – Volume I, N.º 4 – out. dez. 1982.

CURY, Isabelle. In.: **Cartas patrimoniais**. Brasília: IPHAN, Ministério da Cultura, 1995.

DECCA, Edgar Salvatori de. **Memória e cidadania. In o direito a memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH, 1992.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução a história do Design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DINIZ, Maria Helena. **Dicionário jurídico**. São Paulo: Saraiva, 1998.

FAJARDO, Elias; SUSSECKIND Felipe; VALE Márcio do. **Senac DN. Oficinas: Gravuras**. Porto Alegre: SENAC Nacional, 1999.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blücher LTDA, 1982.

FENELON, Déa Ribeiro. **Políticas culturais e patrimônio histórico**. In: O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara S. A., 1987.

FOLETTTO, Vani Terezinha; BISOGNIM, Edir Lucia (org). **As artes visuais em Santa Maria: contextos e artistas**. Santa Maria: Palotti, 2002.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

FREIRE, Paulo. **A educação na cidade.** 3. ed. São Paulo: Editora Cortez, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra S/A, 1996.

FREIRE, Paulo in NOVOA Carlo Alberto Torres. **Diálogo com Paulo Freire.** São Paulo: Joyola, 1979.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido,** 10 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GADOTTI, Moacir. **Concepção dialética da educação, um estudo introdutório.** São Paulo: Cortez, 1986.

GADOTTI, Moacir; GUTIÉRREZ, Francisco. **Educação comunitária e economia popular.** São Paulo: Cortez, 2001.

GADOTTI Moacir, PADILHA Paulo Roberto, CABEZUDO Alicia (orgs.). **Escola cidadã, cidade educadora: Projeto político pedagógico e práticas em processo,** In: Cidade Educadora: Princípios e Experiências, São Paulo: Cortez, 2004.

GARDNER, Howard. **As artes e o desenvolvimento humano: um estudo psicológico artístico.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** São Paulo: Atlas, 2002.

GOEBEL, Marília. **Influência da Escola Bauhaus no ensino de artes: uma visão contemporânea.** Santa Maria: UFSM, 1999. Tese (Doutorado em Educação), PPGE, Universidade Federal de Santa Maria, 1999.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo.** Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

HIRES, Manoel. **Conceitos básicos de serigrafia.** Porto Alegre: Prodil, 1988.

HUIZINGA, Johan. In: Magalhães, Alvaro (Org.). **Enciclopédia brasileira globo**. Volume IV, 14.ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

OLIVEIRA, Marilda de; HERNÁNDEZ, Fernando (orgs.). **A formação do professor e o ensino das artes visuais**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005.

ISAIA, Antônio. **Santa Maria - livro guia geral**. Santa Maria: Palotti, 1983.

KEESING, Félix M. **Antropologia cultural, a ciência dos costumes**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

LOPES, Caryl Eduardo Jovanovich. **A Vila Belga**. In: MÜLLER, Siomara Ribeiro; LOPES, Caryl Eduardo (orgs.). **Território, patrimônio e memória**. Porto Alegre: ICOMOS; Santa Maria: UFSM, 2002.

LOPES, Caryl Eduardo Jovanovich. **A Compagnie des Chemins de Fer au Brésil e a cidade de Santa Maria no Rio Grande do Sul, Brasil**. Santa Maria: UFSM, 2002-2003. Tese (Doutorado). PDAG, Universidade Federal de Santa Maria, 2002 – 2003.

MACAULAY, David. **Construção de uma cidade romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MARCHIORI, José Newton Cardoso, FILHO, Valter Antônio Noal. **Santa Maria, relatos e impressões de viagem**. Santa Maria: UFSM, 1997.

MEMÓRIA CIDADÃ: VILA BELGA. Secretaria de Estado da Cultura, Centro de História Oral. Sedac/CHO. Gráfica Metrópole, Porto Alegre, 2002.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. **O patrimônio cultural entre o público e o privado**. In: **O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH, 1992.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Brasília: Cortez, 2003.

MUNARI, Bruno. **A arte como ofício**. Lisboa: Presença, 1987.

MUNARI, Bruno. **Artista e designer**. Lisboa: Presença, 1990.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo, o poder da improvisação da vida e na arte**. São Paulo: Summus, 1993.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

NOVAES, Maria Helena. **Psicologia da criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1972.

NUNES, Ana Luiza Ruschel. **Trabalho, arte e educação: Formação humana e prática pedagógica**, Santa Maria: UFSM, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1982.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da cidade: Visões literárias do urbano**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

RÉBÉRIOUX, Madeleine. **Os lugares da memória operária**. In: O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania, São Paulo: DPH, 1992

RECHIA, Aristilda. **Santa Maria: Panorama Histórico Cultural**. Santa Maria: Palloti, 1999.

REDIG, Joaquim. **Sentido do design ou desenho industrial**. Rio de Janeiro: ESDI, 1963.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

RODRIGUES, Antonio Jacinto. **A Bauhaus e o ensino artístico**. Lisboa: Presença, 1989.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **Processo de tombamento da Vila Belga**. s.l. s.ed. 1996.

SEGRE, Roberto. **Havana: o resgate social da memória**. In: O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania, São Paulo: DPH,1992

SILVA, Olga Brites da. **Memória, preservação e tradições populares**. In: O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania, São Paulo: DPH,1992

SOARES, André Luis Ramos (org.). **Educação Patrimonial: valorização da memória, construção da cidadania, formação da identidade cultural e desenvolvimento regional**. In: Educação Patrimonial: relatos e experiências. Santa Maria: UFSM, 2003.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **Notas para uma história do Design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. **Capitalismo e urbanização**. São Paulo: Contexto, 1997.

WHITTFORD, Frank. **La bauhaus**. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.

ZAINKO, Maria Amélia Sabbag (org.). **Cidades educadoras**. Curitiba: UFPR, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – Carta aos moradores

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA, EDUCAÇÃO E ARTE

Santa Maria, 30 de agosto de 2005.

De: Dr^a. Ana Luíza Ruschel Nunes
Prof. Orientadora-PPGE/CE/UFSM,
Gerson de Oliveira Marques
Acadêmico do Curso de Mestrado – PPGE/CE/UFSM

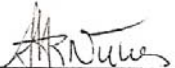
Para: Moradores do Conjunto habitacional Vila Belga.

Cumprimento-vos cordialmente na oportunidade em que venho pedir sua presença na reunião que realizarse-á nas dependências da Escola do EMAE, sala 6, no terceiro andar, as 14:00 horas do dia primeiro de setembro (quinta-feira), onde será explicado o projeto de mestrado em Educação e Arte com o título "PATRIMÔNIO VILA BELGA-SM/RS: O DESIGN E A EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL COMO POSSIBILIDADES PARA UMA CIDADE EDUCADORA", que será realizado na Vila Belga com seus moradores.

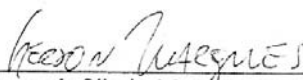
O projeto envolve Educação Patrimonial, conhecimentos em desenho, Design de Estamparia e a técnica da serigrafia, visando a abertura de um espaço alternativo em que os moradores produzirão estampas com imagens geradas por elementos visuais do patrimônio/Vila Belga.

Desde já agradeço e conto com sua presença para um melhor entendimento do projeto. Sendo o que tinha para o momento subscrevo-me.

Atenciosamente



Prof. Dr^a. Ana Luíza Ruschel Nunes
Orientadora da Pesquisa
PPGE/CE/UFSM



Gerson de Oliveira Marques
Pesquisador/Acadêmico
PPGE/CE/UFSM

ANEXO B – Lei Municipal



Estado do Rio Grande do Sul
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA

Gabinete do Prefeito

LEI MUNICIPAL Nº 2983/88, DE 06.06.1988.

* Considera Patrimônio Histórico e Cultural do Município, a VILA BELGA. *

JOSÉ HAIDAR FARRET, Prefeito Municipal de Santa Maria, - Estado do Rio Grande do Sul.

FAÇO SABER, de conformidade com o que determina a Lei Orgânica do Município, em seu artigo 90, inciso VI, que a Câmara de Vereadores aprovou e Eu sanciono e promulgo a seguinte,

L E I :

Art. 1º - Fica considerada PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL do Município, a VILA BELGA, cujas casas residenciais estão distribuídas em quatro quarteirões compreendidos entre as ruas Manoel Ribas, Ernesto Beck, Dr. Vauthier e André Marques.

Art. 2º - Fica o Executivo Municipal, autorizado a determinar o processo Administrativo do tombamento, através da Secretaria de Município da Educação e Cultura, conforme o que determina a Lei Municipal nº 2255/92.

Parágrafo Único: Na fase do processo administrativo, através de notificação por mandado, o possuidor ou detentor do imóvel será cientificado dos atos e termos do processo.

Art. 3º - Decorrido o prazo do processo, sem que haja sido oferecida a impugnação ao tombamento, proceder-se-á o tombamento definitivo no Registro de Imóveis, à margem da transcrição do domínio, para que se produzam os efeitos legais.

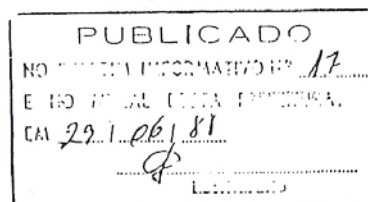
Art. 4º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação.

Art. 5º - Revogam-se as disposições em contrário.

Gabinete do Prefeito Municipal, em Santa Maria, aos seis (06) dias do mês de junho do ano de mil novecentos e oitenta e oito (1988).

V. H. Farret

JOSÉ HAIDAR FARRET,
Prefeito Municipal.



ATENÇÃO!

EDITAL DE TOMBAMENTO DEFINITIVO DA VILA BELGA

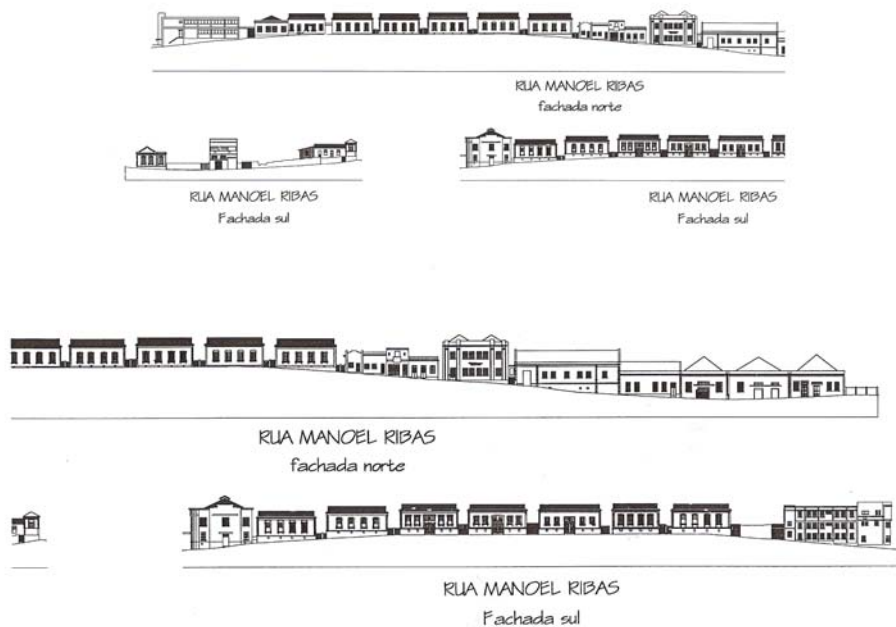
Publicado no Diário Oficial de 19/08/97

Conforme o Edital de Tombamento:

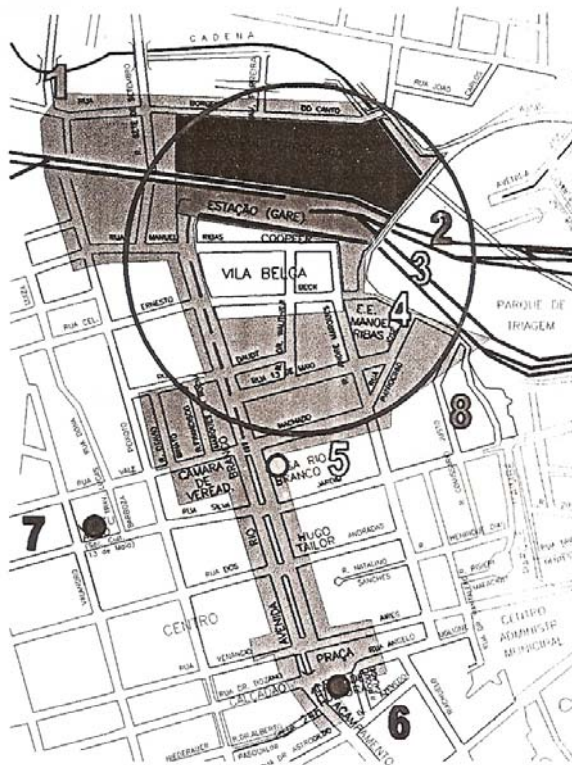
- ⇒ Fica determinado que não poderão ser realizadas modificações nas 84 casas que compõem a vila Belga, tanto externamente quanto internamente.
- ⇒ A Prefeitura Municipal de Santa Maria fará realizar periodicamente vistorias nos imóveis para observar o que ficou determinado pelo Edital de Tombamento do movimento histórico-cultural do município de Santa Maria.
- ⇒ Não poderá ser construído ou serem feitas ampliações na sobra do terreno das casas tombadas, construções que venham sobrepor a imagem do imóvel tombado, tais como: edificações, piso de dois ou mais andares, etc.

**Informativo da Associação
de Moradores da Vila Belga**

ANEXO D – Plantas Arquitetônicas



Plantas de Fachadas.



Planta de localização.

ANEXO E – Roteiro de Entrevista

Roteiro de Entrevista Sócio Antropológica

Fonte parcial do roteiro de entrevista: Escola Municipal Aramy Silva. SMED/POA.

Constituição Familiar – Religiosidade.

1. Você tem alguma ligação com a Viação Férrea e a Vila Belga?
2. Você é proprietário ou Inquilino?
3. Quantos moram na casa?
4. Qual o principal lazer da família?
5. A família tem alguma crença religiosa? Quais?

Trabalho – Segurança.

1. Quantos trabalham na casa?
2. Quais os afazeres dos outros?
3. Você considera a Vila Belga um lugar seguro?

Saúde/Doença – Meio Ambiente – Infra-estrutura.

1. Como você avalia suas condições de moradia? (ruim, regular, boa, muito boa)
 - Água e luz. _____
 - Saneamento (esgoto, Coleta de lixo) _____
 - Transporte Coletivo. _____
 - Acesso a posto de Saúde. _____
 - Convívio com Vizinhos. _____

Patrimônio, Tombamento e Restauração.

1. Você considera a Vila Belga um Patrimônio?
2. Você é a favor do tombamento e da preservação?
3. O que você restauraria primeiro?

Educação Não Formal.

1. Você já fez algum curso fora da Escola ou da Universidade? Qual?
2. Já participou de alguma oficina ou projeto social?
3. O que você acha da educação fora da Escola? (Em lugares alternativos como, Clubes, Paróquias, Associações etc...)

Design de Estamparia.

1. Você se preocupa com a estampa quando compra um tecido para vestuário ou decoração?
2. Você tem preferência por tecidos com motivos florais, geométricos ou texturados?
3. Você usaria estampas com o tema e os elementos da Vila Belga?

ANEXO F – Carta para Presidente da Associação de Moradores

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO

Santa Maria, 12 de agosto de 2005.

Da: Profª. Drª. Ana Luiza Ruschel Nunes
Ao: Presidente da Associação dos Moradores da Vila Belga-Srª Idalina Mirasso.

Senhora Presidente:

Cumprimento muito cordialmente, na oportunidade em que venho através deste apresentar o Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria, Gerson de Oliveira Marques matrícula nº 2460665, portador do RG 1030076515 SSP-RS, CPF 582375930-49, para desenvolver pesquisa científica com os moradores desta localidade, durante o período de agosto a fevereiro de 2006.

Sendo o que se apresenta no momento, subscrevo-me

Atenciosamente

Profª. Drª. Ana Luiza Ruschel Nunes
Orientadora do Programa de Pós-Graduação
Em Educação – PPGE/ CE/ UFSM.

*Ciente do
do, eu mesmo Recebi
Assinatura
12/08/05*

ANEXO G – Autorizações

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
PESQUISA: O PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA VILA BELGA-SM/RS E A
EDUCAÇÃO NÃO FORMAL COMO POSSIBILIDADES PARA UMA CIDADE
EDUCADORA: UM ESTUDO DE CASO

ORIENTADORA: Ana Luiza Ruchel Nunes
AUTOR: Gerson de Oliveira Marques

AUTORIZAÇÃO PARA FOTOGRAFAR

Eu, Fernanda Mirasso Lemes, Estou ciente de que o aluno do programa de pós-graduação, Gerson de Oliveira Marques, realizará algumas fotografias para o projeto de mestrado em Educação intitulado: "O Patrimônio Histórico da Vila Belga-SM/RS e a Educação Não Formal como Possibilidades para uma cidade educadora: um estudo de caso".

Assim, encontro-me ciente desse fato e de acordo que me fotografe e utilize as mesmas para publicação, sendo assim o presente documento.

Fernanda Lemes
(responsável)

Santa Maria, 27 de SETEMBRO de 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
PESQUISA: O PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA VILA BELGA-SM/RS E A
EDUCAÇÃO NÃO FORMAL COMO POSSIBILIDADES PARA UMA CIDADE
EDUCADORA: UM ESTUDO DE CASO

ORIENTADORA: Ana Luiza Ruchel Nunes
AUTOR: Gerson de Oliveira Marques

AUTORIZAÇÃO PARA FOTOGRAFAR

Eu, Luiz Sergio Flores Leal, Estou ciente de que o aluno do programa de pós-graduação, Gerson de Oliveira Marques, realizará algumas fotografias para o projeto de mestrado em Educação intitulado: "O Patrimônio Histórico da Vila Belga-SM/RS e a Educação Não Formal como Possibilidades para uma cidade educadora: um estudo de caso".

Assim, encontro-me ciente desse fato e de acordo que me fotografe e utilize as mesmas para publicação, sendo assim o presente documento.


(responsável)

Santa Maria, 17 de SETEMBRO de 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
PESQUISA: O PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA VILA BELGA-SM/RS E A
EDUCAÇÃO NÃO FORMAL COMO POSSIBILIDADES PARA UMA CIDADE
EDUCADORA: UM ESTUDO DE CASO

ORIENTADORA: Ana Luiza Ruchel Nunes
AUTOR: Gerson de Oliveira Marques

AUTORIZAÇÃO PARA FOTOGRAFAR

Eu, Guilherme Mirasso Lemes, Estou ciente de que o aluno do programa de pós-graduação, Gerson de Oliveira Marques, realizará algumas fotografias para o projeto de mestrado em Educação intitulado: "O Patrimônio Histórico da Vila Belga-SM/RS e a Educação Não Formal como Possibilidades para uma cidade educadora: um estudo de caso".

Assim, encontro-me ciente desse fato e de acordo que me fotografe e utilize as mesmas para publicação, sendo assim o presente documento.


(responsável)

Santa Maria, 27 de SETEMBRO de 2005

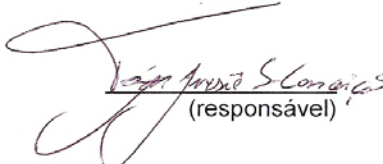
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
PESQUISA: O PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA VILA BELGA-SM/RS E A
EDUCAÇÃO NÃO FORMAL COMO POSSIBILIDADES PARA UMA CIDADE
EDUCADORA: UM ESTUDO DE CASO

ORIENTADORA: Ana Luiza Ruchel Nunes
AUTOR: Gerson de Oliveira Marques

AUTORIZAÇÃO PARA FOTOGRAFAR

Eu, Tágor Jussie Santos Conceição, Estou ciente de que o aluno do programa de pós-graduação, Gerson de Oliveira Marques, realizará algumas fotografias para o projeto de mestrado em Educação intitulado: "O Patrimônio Histórico da Vila Belga-SM/RS e a Educação Não Formal como Possibilidades para uma cidade educadora: um estudo de caso".

Assim, encontro-me ciente desse fato e de acordo que me fotografe e utilize as mesmas para publicação, sendo assim o presente documento.


(responsável)

Santa Maria, 27 de setembro de 2005.