

la materialidad ha de tenerse en cuenta en su relación directa con la representación.

Hechas estas reflexiones previas parece interesante presentar la tesis de Villafañe (1996) donde trata de explicar la naturaleza de la imagen, para quien el concepto de imagen comprende otros ámbitos que van más allá de los productos de la comunicación visual y del arte; implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma la conducta. La idea de la cual parte es que toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconicidad, su naturaleza o medio que la produce.

Aquí entramos entonces en la esfera de la imagen representada que a diferencia de la imagen mental se constituye en vehículo de comunicación, por lo tanto en lenguaje. La percepción y la representación visual, responsables de la modelización icónica, se basan en una serie de mecanismos *sui generis* que confieren a la imagen esa especificidad que la caracteriza y distingue de otros tipos de productos comunicativos.

Del análisis visual de la realidad, el emisor extrae un esquema preicónico que recoge los rasgos estructurales más relevantes del objeto de la representación.

La reflexión teórica se vuelve cada vez sobre el fenómeno de la imagen. Estamos inmersos en la era de la imagen, la palabra se reacomoda y encuentra un espacio al lado de la imagen.

La imagen siempre ha tenido fuerza en la conformación de l imaginario colectivo, pero es durante el transcurso del siglo XX que se ha instalado por primera vez la lucha entre palabra e imagen, y también la dicotomía entre verdad y razón: la imagen como sede de la verdad (a partir de la aparición de la fotografía) pero también como ente de no razón. La razón continúa estando de lado del logos; la imagen del lado de la expresión.

La imagen no sólo es eficaz sino que trasciende su propia eficacia, es una fuerza social que actúa sobre la vida

simbólica de la sociedad, independientemente del valor funcional. Visto de esta manera, ¿cuáles son los mecanismos sobre los que se articula la función de comunicación de la imagen?

Se califica a la imagen de polisémica por lo tanto no necesariamente asociada con la claridad, pero la comunicación es también ambigüedad, confusión, ideología, deseo y contradicción. Estos constituyentes del acto comunicativo aparecen en la imagen incluso como recursos expresivos. No existen respuestas cerradas, podemos advertir en las reflexiones de diferentes autores, cuan abiertos están los esbozos. La confrontación y la polémica son modos de acercar mayores precisiones.

#### Referencias bibliográficas

- Aicher, O. (2000). *Analógico y digital*. Barcelona: GG.
- Arheim, R. (1971). *El pensamiento visual*. Bs. As.: EUDEBA.
- Brannnd, G. (1989). *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. Alianza Universidad.
- Daucher, J. (1985). *El pensamiento Gráfico*. Bs. As.: GG.
- Eco, H. (1989). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Flavell, J. H. (1981). *La psicología evolutiva de Jean Piaget*. Barcelona: Paidós.
- Gubert, R. (1992). *La mirada opulenta*. Barcelona: GG.
- Kant, E. (1961). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Edit. Losada.
- Maldonado, T. (1994). *Lo real y lo virtual*. Barcelona: GG.
- Maldonado, T. (1974). *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: GG.
- Piaget, J. (1984). *Psicología de la inteligencia*. Bs. As.: Edit. Psique.
- Morin, E. (1986). *Introducción al pensamiento complejo*. Editorial Gedisa
- \_\_\_\_\_. (1978). *El paradigma perdido: el paraíso olvidado*. Barcelona, 2º: Ed. Cairós.
- Vilches, L. (1995). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Villafañe, J. (1996). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Edit. Pirámide.

## Ressonâncias na arquitetura das escritas, desenhos e cenografia<sup>1</sup>

Maria da Conceição Pereira Bicalho

### As palavras e as coisas

Permito-me fazer referência à estreita relação entre as palavras e as coisas partindo da experiência teatral em cenografia: a possibilidade e a necessidade de confrontar o verbo à visualização de um conteúdo, remetendo à análise das potencialidades de ambos. Deste jogo resultam sintaxes muito distintas que exigem seleções e diferenciações gramaticais e tonais muito específicos. Para um estudioso do desenho, desenhista, escritor ou ator envolvido com as especificidades de seu trabalho, o saber diferenciador dos usos técnicos –antes poéticos– de cada vogal, sílaba, cor ou nuance convocados, remetem

a lugares distintos porque geram novas frases, outros conceitos.

Chegar ao osso, apurar estruturas com as quais o pensamento possa transitar límpido e assentar sobre o conjunto das variadas texturas que resultarão na forma desejada da apresentação definitiva, é saber que para que tudo possa confluir tudo deve significar.

Trabalhar inteligentemente em equipe, que é da natureza do teatro, tem como um dos seus méritos o abandono da coisificação dos objetos.

Esclareço que não estamos defendendo a tradicional postura do ensino de desenho nem da montagem texto-cêntrica e suas conseqüências para a atuação do ator tais como adestramento, memorização, fala impostada, etc. Investigo a palavra e a imagem sob a forma adequada ao que se deseja mostrar. Há em ambas uma capacidade de receptáculo de sentido, condição da escrita em formar tramas, –daí a autonomia do texto escolhido, que através de seus signos invade todos os espaços em que tenha sido

visto, ouvido ou pronunciado. Na mesma intensidade, ocorrem possíveis mutações abertas pela ênfase sonora, aliada à entrada de objetos cenográficos –também mutáveis em sua conformação e usos potenciais.

Acompanhei como profissional do desenho de ilustração literária, com grande atenção às metodologias de montagem teatral de Joaquim de Sousa Andrade<sup>2</sup>, por Antonio Hildebrando, desde as leituras iniciais e preparatórias na formação do elenco para a montagem de *O Guesa errante*. Interessei-me na escrita como trama, que de maneira abrangente se expande em imaginário aberto à recepção do leitor, pretexto também para aparar as noções de bidimensionalidade e tridimensionalidade entre: escrita, desenho e cenografia.

Busco situar a fraternidade das linguagens tendo como partida os objetos do mundo –do matérico ao espiritual. Falar da capacidade de encontro entre as artes e suas especificidades para percorrerem por outro viés os mesmos suportes, e irem além, sem se perderem em identidades truncadas.

### Multidimensionalidade do pensamento

Um escritor, através de sua literatura, acondiciona na linearidade da escrita a tridimensionalidade do mundo. Ele busca uma realidade através de artifícios da linguagem na criação das fabulações. Interessa-nos, abordar o trabalho teatral como etapa final e de recomposição da tridimensionalidade perdida num processo que parte dessa planificação da forma escrita, na qual há a queda vertiginosa de uma gota de tinta sobre um cartão.

Sobre este último aspecto, nos referimos à liquidez volumosa do nanquim recebida pela finura planográfica dos papéis que lhe imporão uma nova condição: a matéria fluida é aparada em bandeja no exato momento de sua explosão. Esta então se transforma em figuração e executa sua trajetória da tridimensionalidade para a superfície de linearidade traduzível. Desta nova condição, que tem o plano como suporte é que novamente se levantará a voz que sussurrou na inteligência do autor.

Assim também, um desenho aparado pela folha, se comparado ao mundo da escrita, surge em sua inteireza como um eco invertido. Chamamento para fora e além do signo que curiosa ou paradoxalmente reacende o encontro do plano com a esfera. A superfície e a profundidade: tela de sempre novas projeções, que em solo firme libera-nos do apego dos pés ao chão.

### O espaço e o tempo

Cenografar o texto de Sousa Andrade foi um processo que permitiu reencontrar outros tempos persistentes entre outros espaços: atravessamento da expansão para fora dos suportes e suas projeções para o mais longínquo do olhar. Ejetar vozes de arquivos esquecidos.

O engendramento das formas provocado por esta experiência de montagem teatral alcança repercussões nos corações e mentes daqueles que por ele passaram, ou se deixaram trespassar.

A escolha do texto. A capacidade de, na sua leitura, tocar as vivências latino-americanas inscritas em suas várias superfícies e camadas. Trazer de volta as muitas energias

de um mundo do século XIX, através da revelação de imagens que se inflam no espaço para em seguida – após a encenação– desaparecerem deixando um rastro de silêncio.

Texto, desenho, encenação. Eis o nascimento do teatro. A criação de um espaço entre tempos. Há, na adaptação teatral, certa insatisfação com a escrita e de seu espelhamento diante do plano (o desenho) como únicas tentativas de acercamento da realidade.

O teatro, tão antigo quanto os primeiros desenhos e simultaneamente as primeiras escritas, constantemente se redefine e atualiza, porque é do impalpável que se levanta a voz da arte, como dos corredores quotidianos no prédio da EBA/UFMG se levantou o cenário para o surgimento do *Guesa errante*.

Nesse estar entre, o privilégio das Artes Cênicas e das Artes Plásticas de poderem ocupar qualquer dos dois lugares, ora num, ora noutra: escrever como quem desenha... desenhar como quem escreve. Atuar como quem desenha, e escrever como quem apruma uma idéia, cria arquiteturas... Ocupar espaços... A volta ao trânsito anterior das artes: origens cooperativas. Expansão de riquezas sutis e impossíveis de executarem-se unicamente dentro das próprias linguagens.

A magia da adaptação teatral consiste em destacar de um plano escrito uma trama. Seu papel: ser papel, suporte das experiências do corpo. Ser o aparo momentâneo de um movimento para frente no tempo.

Passado no presente. Foi assim Sousa Andrade. Fomos com ele os guesas... Suas errâncias... Fomos com eles –e cada um a seu modo– um texto novo, por um semestre, tão antigos e tão atuais quanto Joaquim de Souza Andrade. Essa flexibilidade, condição de um corpo ator, é um dos aprendizados da mente de um poeta. Então, ser poeta e ator passa a ser a forma possível de se encontrar no mundo –sendo mundo de representação, apresentação, condição: transcendência.

É imprescindível, na atualidade, dar nomes precisos às coisas. Tal como nas leituras preparatórias do *Guesa errante*, um mês passado na diversidade dos coloridos de um único verso! Por que vivemos hoje no limiar de mudanças profundas advindas dos novos meios tecnológicos e que repercutem em todas as áreas de conhecimento, ação e produção humana, não podemos deixar de considerar as superfícies de contato entre cada elemento da arte. A cultura adapta-se aos processos de deslocamento de valores e correntemente o faz esvaziando seus significados. Apesar e em função disso faz-se necessário uma prática que vise o apuro na tentativa de apresentar novas dimensões de um texto.

Encontramo-nos sob o domínio do caos e verificamos que nos orientamos como num único tabuleiro de um jogo: terminada uma partida, reinicia-se outra e em seguida outras, alterando morosa e imperceptivelmente as movimentações sobre os campos.

Desenhar é atuar, mas atuar cenograficamente implica algo mais que a simples metáfora –implica aplicar conceitos como o de ação física desenvolvida por Grotowski<sup>3</sup>. Quando a metáfora servira à poesia, sua maneira era diferencial daquela em que servirá à imagem. E servir aqui pode tomar seu amplo sentido semântico de ajuste, não apenas de prestar-se ou escravizar-se à.

Para um leigo, o mais visível é o que ressalta. Para nós, produtores de imagens, o apuro do olhar é a busca incisiva do estudo que se volta inteira para o aprofundamento das questões específicas da linguagem visual. A paixão pelo teatro ensina desde muito cedo, a limpar-se dos excessos, maneirismos pessoais, um aprendizado que, se direcionado para o ensino do desenho também no conceito de ação física, pode vir a transformar toda a atividade artística que inclua esta linguagem.

### O acordo com os objetos

Trabalhar em arte é ainda ler, pesquisar, experimentar. Depois, discutir, calibrar idéias. Seu rigor consiste em dissecar cada novo elemento que se apresenta em seu diálogo com os elementos já existentes. Usar do mesmo rigor na leitura de um texto ou de um plano cenográfico: lição número um –nunca fazer concessões ao amorfo ou simples decorativismo. Se das novas relações entre os objetos surgem novos significados, por que abrir mão desta relação intrínseca e natural das linguagens e de sua condição de unir forma e conteúdo?

De todas as artes, escolher o teatro é ter a pretensão de lidar com todas elas: cênicas (arquitetônicas), visuais (plásticas, cinematográficas), literárias em verso e prosa (sem dispensar a música para além da sonoridade dos textos). Quando Kandinski<sup>4</sup>, em seu livro *Do espiritual na arte* convoca à leitura das catedrais para falar do compacto intersemiótico como exigência de suas construções, chama nossa atenção para tal associação de linguagens. Da mesma maneira, inaugurando sua participação na Bauhaus, remete-nos à diversidade de usos e experimentação de materiais, levando em consideração sua readequação à designs que suportem, resistam à sua condição de aparição em cena.

A cenotécnica, engenharia de mise-en-scène, é por seu lado uma arte à parte no teatro, aproximando-se inúmeras vezes da criação de um escultor-arquiteto. Não apenas pelos objetos criados, mas principalmente pela sua expressividade a partir da incidência de luzes e tons quentes e frios capazes de transportar ator, cena e público a outros mundos.

Aliar direção, metodologia e ensaios, é outra arte que se apreende, impregna e remete a uma visão analítica. A troca de experiências entre metodologias na preparação do *Guesa errante*, foi de tal forma enriquecedora que leva-nos a repensar outras possibilidades de atuação conjuntas. Exercícios de pesquisa em teatro são de tamanha abrangência e densidade signíca que quase sempre presenciamos, já nas provas e metodologias de Antonio Hildebrando, esquetes se transformarem em cenas ou desdobramentos poéticos de algum trecho em andamento. Reconhecer a habilidade de um diretor na provocação de ações capazes de trazerem à tona o melhor de cada ator é um premio a parte na participação coletiva.

Por outra via, na turma de tópicos especiais, suporte de montagem para o *Guesa errante*, vivemos momentos de levantamento de materiais inovadores para o trabalho com o desenho sob a condição de montagem teatral. Assim, foi feito um levantamento filmográfico com a temática do teatro –já que há intimidade histórica nas duas artes– e acessamos arquivos de imagens que propiciaram a com-

preensão de todos das variantes cenográficas existentes, tanto no teatro de sombras, como nos figurinos e adereços. Com todo este material em mãos, caracterizar os personagens grifados por Antonio Hildebrando, em sua escolha dramaturgica, levou-nos, e a mim particularmente, a entrar nas iconografias religiosas de pinturas sacras, etnográficas –uma vez que o texto passava pelos Andes latinos, pela Amazônia peruana e brasileira– no *crack* de 1920 da bolsa em NY e principalmente no desafio de pensar a paisagem pela referência das inscrições geográficas e geológicas –os geoglifos dos antepassados pré-colombianos que tanta margem dão à reflexão da arte contemporânea. Outro desafio foi pensar a nudez das vestimentas dos índios, sob códigos antropofágicos que nos aproximaram de vertentes tropicalistas e de natureza urbana da arte *pop* e de sua resignificação contemporânea em penetráveis –de ultimíssima hora– nas barreiras textuais da morte do Guesa, tudo isto executado em tecidos e tintas não muito utilizadas na academia, antes das intervenções das Artes Cênicas.

Abandonando o acesso à arte pelo via da crítica, realizamos a partir da produção cenográfica outro acesso àquela, o da produção, seja na execução das mantas para os personagem Arthur bispo e Voz da América ou na resultante abstração da pintura dos macacões vista em ação e gerando um movimento de linhas móveis enriquecidas pela coreografia dos atores em cena.

Momentos privilegiados de ver um desenho em movimento, não sendo mais animação cinematográfica, surgiram de experimentações gráficas adequadas ao corpo dos atores, na representação do cortejo espanhol, dialogando com os painéis dos manuscritos que relatam a dominação Inca pelos espanhóis. Aqui, investigamos a forte herança ocidental na presença do livro manuscrito sobre as formações culturais em questão no texto de Sousândrade. Elaboração de maquetes, cabeças de arame, (armações de esculturas), xilogravuras para impressão em tecido, animações precárias como resgate de processos alternativos em Photoshop troxeram-nos momentos de grande prazer e material inesgotável para pesquisa e deslocamentos técnicos.

Consideração à parte, cabe ainda relatar que sobre a natureza coletiva da execução de tudo o que foi proposto como elemento cenográfico: objetos, adereços, maquiagem e figurino, contaram com felizes contribuições de todo o elenco que se instalou no atelier improvisado de Artes plásticas nas salas do Prédio das Artes Cênicas em dezembro de 2007. Em homenagem a tal investida, fomos brindados com uma exposição especial quatro meses depois na Mostra das Profissões, evento anual da UFMG e aberto ao público estudantil da capital, nos dias 28, 29 e 30 de abril. Fechando tudo com alguns detalhes de maquiagem ainda na referência do desenho, podemos dizer que o *site* aberto para troca de informações e pesquisas dos componentes da montagem do *Guesa errante* é o reservatório de uma enciclopédia em processo sobre a cultura latino-americana para novos usos nas Artes Cênicas. Pela própria natureza da criação gráfica e demanda de um produto já finalizado, a turma de Artes Gráficas-Projeto, convidada a participar desde o início, perdeu o ritmo de criação por não poder freqüentar os ensaios dos sábados, dia em que todos poderiam ter sentido a riqueza dos

estágios alcançados semanalmente. Apesar disto, várias peças gráficas ensaiadas em sala apresentaram qualidade digna de serem expostas em duas das mostras Linha gráfica na Biblioteca Universitária da UFMG por quatro meses consecutivos: de dezembro 2007 a março de 2008.

### A experiência da imersão

Toda vibração provocada no público por uma montagem teatral traduz um envolvimento de todos os elementos em cena: atmosfera, clima, ritmo, coreografia, concentração, alternâncias de silêncio e vozes que demonstram a inteireza dos corpos em ação. Ao contrário da lentidão ou agilidade da ocorrência dos fatos no dia-a-dia, a condensação destes componentes é conseguida nas alternâncias de energias dispostas diferencialmente a cada ensaio. A exigência de uma disciplina de trabalho, a capacidade de comunicação na antecipação do que pode levar cada ator a responder com prontidão cada papel é um processo que exige experiência e um fino trato de um diretor com o que há de mais importante e pessoal nas relações de trabalho, o diálogo.

Simpatia e afetividade aliadas à percepção dos limites e potências dos atores nem sempre se constituem como única fórmula de alcançar a vontade de agir do elenco. Acompanhar a criação de uma montagem, por outro lado apresenta-se como o lugar privilegiado de inserção de toda a equipe de assistência de um diretor.

Nem mesmo quando assistimos os documentários sobre a metodologia de trabalho de grandes autores cinematográficos conseguimos absorver a dimensão do envolvimento e energia, dispostos na lapidação das cenas e do conjunto da montagem que demonstra o aspecto visionário através do qual o diretor passa a processar a limpeza, as transições, as aberturas e antecipações para a seqüência narrativa em sua forma mais elaborada.

Trabalhar cada ensaio com a maestria de saber dosar a cada encontro mais dados, dividir imaginários e selecionar na ação o melhor dos movimentos –com os quais, muitas vezes nem mesmo o ator tem consciência e sabe lidar– é ver um espetáculo à parte. Da mesma forma, acelerar ações amorfas, cortar cenas e falas anteriormente tão bem estudadas, rearranjar, deslocar, mudar o tom, abrir mão de detalhes em função do inesperado e algumas vezes com a ferocidade de um caçador e sua presa, foram alguns dos *shows* que assistimos na gestação da produção teatral empreendida pelo artista e professor Antonio Hildebrando e sua equipe de estudantes atores. O teatro, muito mais que apenas o espetáculo apresentado, fornece este lugar de imersão e apuro tão desejado pelas artes visuais contemporâneas. Daí a disciplina da arte não poder ser tratada apenas como hierarquia e obediência. Daí a distinção de autoridade “de fato”. Daí a liberdade adquirida pelo ator como ação consciente, longe da dureza e divisão de um corpo cuja energia se apresenta dividida. Daí a força, o impacto, a surpresa capaz de colocar o público em suspensão. O acordo tácito dos corpos na visualização de lugares vislumbrados e alcançados por mentes criativas.

O silêncio consentido pelo público diferencia-se e transforma-se em ação de corpos que se permitem estáticos para que do espaço se ouçam outras vozes. Liberdade para

ouvir, entremeados pela liberdade de participar, no caso, quando das entradas da Escola de Samba Acadêmicos do Makeneyá<sup>6</sup>. Estamos novamente diante da verticalização material de um texto em nuances simultâneas a passear pelos corpos em novo desenho que se sabe em processo, a espera da quebra do tempo naquele espaço através do qual novamente cairá sobre outras folhas de papel – papéis que, coletivamente iremos reciclar daí à diante.

### O acordo com o espaço

Impossível relatar aqui todo o aprendizado coletivo que se processou na EBA no segundo semestre de 2007 renovado em 2008, e suas repercussões sobre as várias e posteriores apresentações com novas ocupações dos espaços disponíveis seja no palco do Auditório da Reitoria ou no galpão da ZAP-18, nas apresentações para o Projeto Rede Teia, ocupando salas de diferentes formatos, ou ainda para o FIT –Festival Internacional de Teatro/BH– e na cidade histórica de Diamantina com o evento anual do Festival de Inverno da UFMG<sup>7</sup>.

Neste aspecto é que tomo finalmente a liberdade de utilizar a comparação entre ilustrar livros e cenografar<sup>8</sup>. No caso presente, de fato, e em primeiro lugar, foi o texto o primeiro chamado. Ao livro ou ao teatro estão disponíveis várias concepções e espaços. A instauração em determinado local ou página, muitas vezes como condição ou contingência, nem sempre é a escolha do criador. Para nós, foi versatilidade e flexibilidade o que nos indicou quantas novas formas de olhares existem ocultas no mundo da adaptação teatral. Não escolhemos impunemente nossas atuações e estas implicam em atualizar, adequar, modificar, transportar, transformar, reinventar diariamente.

### Notas

1. Consideração sobre algumas das relações que se estabelecem entre texto, desenho e cenografia na observação da condição intrínseca e atemporal da criação intersemiótica no Teatro a propósito do texto *O guesa errante* de Joaquim de Sousa Andrade, na montagem do Professor Antonio Barreto Hildebrando, doutor em Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG.  
A incorporação pela EBA do curso de graduação em Teatro tem presenteado a todos nós, artistas plásticos, visuais, atores, aspirantes a cenógrafos, *performers*, com os exercícios diários e ensaios no pátio e no entorno, cada vez mais intensos de semestre a semestre, com a alegria e o rigor experienciados e tão necessários à criação de novos conceitos.
2. Souzaandrade - Joaquim de Souza Andrade. Escritor brasileiro (Maranhão em 1832-1902). Considerado um dos precursores do Romantismo brasileiro, foi referência para o movimento tropicalista brasileiro nos anos 60. Em *O guesa errante*, relata mitos e lendas da América latina como valores culturais, permeados pelas mudanças ocorridas no fim do século XIX e início do XX.
- 3- Grotowski - Jerzy Grotowski, teatrólogo inventor do “teatro pobre” e de métodos de preparação do ator - sem figurino, sem música, sem texto, sem iluminação. Tem como eixo o ator vivo, presente da ação actoral.
4. Kandinski, Wassili. Pintor cubista, percorreu várias movimentações da pintura de vanguarda, do futurismo ao concretismo atuante também em cenografia. Escreveu vários textos fundamentais para a análise das imagens.



5. A direção de Antonio Hildebrando nas alterações rítmicas no ensaio geral foi brilhantemente concluída na solução das transições espaço-temporais com investidas sobre os elementos já existentes e melhor dispostos sobre o texto.
6. O teatro contemporâneo conta desde René Clair com a abertura para a participação do público. No contexto das vanguardas do início do séc. XX, esta abertura era feita com uma dose de choque para quebra de hábitos extremamente arraigados. Na montagem de Antonio Hildebrando deparamo-nos com o oposto: é o carioca alegrando-nos com uma das mais belas festas de nossa cultura, já esquecida de sua exuberância.
7. A maior prova desta capacidade aparece-nos com uma segunda versão do *Guesa errante* no projeto “Quarta doze e trinta”, ocupando o palco da Reitoria, no Campus da UFMG. Alterações de atores no elenco, cortes e adequações de cenas, inclusão de elementos novos, outra iluminação, novas medidas, outras projeções. O teste de resistência dos materiais na arquitetura destas nossas construções: outras surpresas, novas revelações.
8. Tentativa de abordar as condições para os processos criativos entre as áreas em questão, apesar de implícito o conceito expandido de ilustração, anteriormente restrito à área de Artes Gráficas.

#### Referências bibliográficas

- Amaral, Ana Maria de Abreu (1996). *O Teatro das Formas animadas: máscaras, bonecos, objetos* (3ª Edição). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Foucault, Michel (1985). *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Grotowski, Jerzy (2007). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski - 1959-1969*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Kandinski, Wassily (1996). *Do espiritual na Arte e na pintura em particular*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Mirada Retrospectiva*. Buenos Aires: EMECÉ Editores.
- Pavis, Patrice (2003). *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- De Campos, Augusto e Haroldo (2002). *Revisão de Sousandrade. O guesa: de Joaquim de Sousandrade*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

**Maria da Conceição Pereira Bicalho.** Artista plástica, professora de desenho e ilustração na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais-Brasil, com passagens também pela cerâmica e gravura na UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais-Guignard.

## Formando diseñadores de interiores del Siglo XXI con planes de estudio del Siglo XX

Julia Virginia Pimentel Jiménez

### Introducción

El diseño hoy en día debe estar en situación de reflejar las condiciones históricas, culturales y tecnológicas. El diseño, al contrario que el arte, necesita de un fin práctico y lo encuentra ante todo en cuatro requisitos: ser funcional, significativo, concreto y tener un componente social. En las escuelas de diseño no sólo se aprende a proyectar; se aprende a pensar, a instrumentar la propia inteligencia con una serie de ideas que luego se reciclan e incorporan en procesos productivos de distintas especies. La universidad tiene que cumplir la función de formación superior del ciudadano.

El diseño es una actividad que se relaciona con las nociones de creatividad, fantasía, inventiva e innovación técnica. Entre el público predomina a menudo la idea de que el proceso del diseño es una especie de acto de creación de tal modo que hoy se habla de que el nuevo diseño está subordinado al talento creativo del diseñador. La formación de los futuros diseñadores implica aprender a pensar en contextos más amplios de relaciones, conlleva ocuparse seriamente y profesionalmente de los materiales y de sus alternativas, del despilfarro y del empleo de los recursos, del reciclaje, de la utilización reiterada, de la sustitución. Implica también cimentar las bases para una mayor sensibilización de cara a una relación recíproca entre hombre y medio ambiente, entre entorno natural y

artificial, entre pasado y presente, tradición e innovación, entre identidad cultural y objetivos globales.

Avanzar en la enseñanza del diseño quiere decir profundizar en esta línea de rigor científico, considerando las diferentes fases circunscritas a la proyección (aspectos culturales, económicos, tecnológicos, ambientales, estéticos, estratégicos, empresariales, etc.) que se establecen en el diseño de un producto, ya sea un espacio o un objeto. El futuro de la disciplina pasa por investigar, interpretar y proponer modelos de enseñanza que hagan posible la confrontación creativa e innovadora del diseño con la racionalidad industrial y económica, potenciando una aproximación holística, dirigida a generar, encontrar y sistematizar un determinado equilibrio cultural. Una auténtica cultura proyectual capaz de crear una sinergia entre la lógica de la industria y la economía, a través de una creatividad aplicada a las condiciones que la sociedad y el entorno exigen.

Una de las preguntas más importantes cuando se aborda la problemática de cómo enseñar el diseño de interiores es la siguiente; ¿Se podrá en algún momento a cambiar los actuales planes de estudio, o se seguirá formando los diseñadores del Siglo XXI con planes del Siglo XX? La primera distorsión en la problemática académica del diseño –y de cualquier proceso de formación superior– es el protagonismo abusivo de la acción docente, sus métodos, técnicas y planes pedagógicos. Tal tendencia constituye una desviación en la medida en que no presta atención al proceso de capacitación real: centra la atención sobre uno de los medios (la docencia) y elude u olvida la verdadera meta (el aprendizaje). El docente desdeña el eje troncal de la experiencia: el desarrollo de capacidades autónomas del aprendiz adulto, o sea, responsable y con metas propias.