



# O CAMPO DO DESIGN

*e a crise do monopólio da crença*

ALBERTO CIPINIUK

# O CAMPO DO DESIGN

*e a crise do monopólio da crença*



# O CAMPO DO DESIGN

*e a crise do monopólio da crença*

ALBERTO CIPINIUK

**Blucher**

O campo do design e a crise do monopólio da crença

© 2017 Alberto Cipiniuk

Editora Edgard Blücher Ltda.

Revisão: Ana Santos Maia

Projeto gráfico, diagramação e capa: Fabiana Oliveira Heinrich

Imagem da capa: *Faetonte, As Quatro Desgraças*, de Hendrick Goltzius, 1588.

The MET ([metmuseum.org](http://metmuseum.org)) / Creative Commons.

---

# Blucher

---

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-934 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 55 11 3078-5366

[contato@blucher.com.br](mailto:contato@blucher.com.br)

[www.blucher.com.br](http://www.blucher.com.br)

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios, sem autorização escrita da editora.

---

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blücher Ltda.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO  
NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

---

Cipiniuk, Alberto

O campo do design e a crise do monopólio da crença / Alberto Cipiniuk. – São Paulo : Blucher, 2017.

190 p. : il. color.

Bibliografia

ISBN 978-85-8039-268-5 (e-book)

ISBN 978-85-8039-267-8 (impresso)

1. Desenho industrial – Estudo e ensino  
2. Designers - Profissão 3. Desenho industrial – Filosofia 4. Desenho industrial – Aspecto político I. Título.

17-1024

CDD 745.201

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Desenho industrial - Ensaios

PARA *Nádia*



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus colegas que tiveram a ocasião de ler o manuscrito desse livro e que preferi colocar em ordem alfabética, contudo, *in pectore*, penso que cada um deles sabe exatamente qual é o meu débito pessoal em relação às críticas que fizeram.

Fabiana Oliveira Heinrich, Irina Aragão dos Santos, Karl Georges Meireles Gallao, Marcelo Vianna Lacerda de Almeida e Wilson Silva Prata.





# CONTEÚDO

Apresentação 11

## PRIMEIRA PARTE

1. No campo do design reina uma hipocrisia estrutural 31
2. O design é uma prática social 49
3. O valor de uso e o valor de troca, dois exemplos práticos 65
4. O que é isso que é uma prática social 78
5. Uma forma de ver as coisas do mundo 84
6. A insistência dos valores individuais e a visão como um fenômeno exclusivo da categoria profissional 90
7. O que se pensa sobre design e quem formula esse pensamento 99
8. A literatura do design como forma de legitimação de uma prática profissional 113
9. A literatura artística para quem? 119
10. Formas de legitimação teórica empregadas para a permanência de uma prática social 121
11. O design como um conjunto de postulados conservadores 122
12. Alguns exemplos da importância e da necessidade das discussões críticas 125

13. Como podemos distinguir qual é a fronteira entre uma obra de arte e um objeto de design? 128
14. A colaboração das ciências sociais 130
15. Os objetos definidos pela dinâmica social 132
16. Simples assim 133
17. Ainda práticas sociais 137
18. Três fórmulas narrativas e mais uma pergunta 140

## SEGUNDA PARTE

19. *Modus operandi* dos docentes do campo 147
20. Argumento da autoridade 160
21. As escolas de design como espaço de tomada de posição, ocupado por aqueles que desejam a privatização do monopólio das tomadas de posições 163
22. A “coisa em si” ou a obra de arte e o objeto de design 167
23. Crise do monopólio da produção de produtores 171
24. Os fatores que nos levaram à queda do paraíso 174
25. Segredo de polichinelo 184

## APRESENTAÇÃO

Algumas partes deste livro foram escritas no início de 2013 e as ideias foram se desdobrando durante os dois anos subsequentes. O livro estava planejado para ser publicado em 2016, mas com a agravamento da crise econômica aqui no Brasil, as iniciativas para sua publicação foram sendo retardadas, portanto, até o início de 2017 me dediquei à correção e aos detalhes, enfim, a todas as releituras em que aquilo que havia sido escrito foi sendo esmiuçado e aprimorado. O resultado me pareceu trazer para o leitor um texto mais sólido no assunto que pretendo tratar. Assim, se por um lado este livro reflete a temporalidade dos eventos ocorridos nesses três anos, também possui uma unidade e acaba convergindo para onde eu queria chegar. Admito que às vezes o texto pode parecer errático ou não linear, isto é, embora pareça marcado pela perplexidade dos vários eventos históricos vividos desde que decidi escrevê-lo, houve um fio condutor que se justifica pelos fins desejados.

No plano geral, os primeiros escritos desse texto coincidem com as famosas Jornadas de Junho no Rio de Janeiro, marchas populares que ocorreram em 2013, nas quais houve a destruição sistemática de mobiliário urbano por um grupo que se apresentava como herdeiro dos *Black Blocks*. Naquela ocasião, as depredações me pareceram ser destruições planejadas por movimentos de extrema direita para desestabilizar o governo federal na véspera das eleições presidenciais e que acabaram elegendo mais uma vez a coalizão PT/PMDB e Dilma Rousseff. A mídia informava que as marchas se explicavam por conta do

aumento do preço das passagens de ônibus em vinte centavos, mas esse tipo de argumentação me parecia vago ou ingênuo. Nessa explicação havia algo fora do lugar. Outras partes do texto que escrevi coincidem com a demonstração de ódio generalizado aos vencedores das eleições presidenciais, nitidamente estimulado pela mídia de um modo geral. A mídia também se encarregou de açular as movimentações políticas dos partidos de oposição e a adesão do PMDB para a consecução do *impeachment* da presidenta mesmo sem motivos claros; a mídia refestelou-se com o golpe político propriamente dito e em seguida pareceu festejar a atabalhoada ação governamental de Michel Temer e seus ministros comprovadamente corruptos. Tudo continuou como antes: benefícios, poderes e privilégios, enquanto o país afundava economicamente. Logo no início do novo governo tivemos a notícia da supressão do Ministério da Cultura e, depois de grande resistência, da sua restituição, por força de protestos. A mídia também se dedicou às prisões e aos vazamentos das delações premiadas dos processos encaminhados pelo juiz Sergio Moro, claramente politizado como uma espécie de salvador da pátria; houve a *débâcle* econômica generalizada, com desemprego em massa, mesmo que a mídia divulgasse promessas de um novo paraíso econômico com investimentos vindos do exterior, que nunca chegaram. Ora a favor, ora contrária, como é o seu ambíguo feitio, a mídia divulgou também a sistemática ação política de deputados conservadores e o crescimento revigorado dos partidários da ultradireita, a bancada da bala e os ultrarreligiosos. Pelas notícias também ficou clara a definitiva constatação da politização e partidarização do poder judiciário, que hoje ameaça seriamente a República. Durante o ano de 2016, houve ainda o encaminhamento de propostas para supressão da previdência social. Essa mudança de regras praticamente impediria que as pessoas pudessem se aposentar depois de contribuírem anos seguidos, com o argumento de que não havia dinheiro suficiente para bancá-las. O ataque à previdência social pública foi acompanhado de propostas para supressão dos direitos trabalhistas, em vigor no país desde o tempo de Getúlio Vargas. Essas medidas deixaram a nação entristecida e sem saber o que fazer. Na segunda metade do ano, a crise política e finan-

ceira do Estado do Rio de Janeiro e o cancelamento do pagamento de salários de funcionários ativos e inativos fizeram o pano de fundo dos meus escritos, afinal, sou funcionário público aposentado.

Também houve eventos externos presentes como pano de fundo desses escritos, iniciando com a chamada *primavera árabe* no Egito. Naquela ocasião, foi divulgado pela mídia que o êxito da democratização do Egito caminhava para a constituição de mais um estado fundamentalista, daí houve um golpe militar e ela foi suprimida por militares legalistas. Nesse período ainda pudemos acompanhar a destituição de todos os governos independentes do norte da África contrários à política imperial norte-americana e assistir a colocação de governos favoráveis, isto é, a manutenção da monarquia marroquina e do Estado de Israel, tal como do estado “tampão” da Jordânia. Vimos também o acirramento das ações guerreiras do Estado Islâmico, com um emprego de forças e disposição jamais vistas em tempos recentes e que resultaram no ataque ao jornal satírico francês *Charlie Hebdo*, degolações de suspeitos de espionagem, detonações de bombas na Bélgica, fuziladas em Paris, atropelamentos em Nice e bombardeio e integral destruição de cidades na Síria. Vimos horrorizados o drama dos refugiados econômicos e políticos e os sistemáticos afogamentos no mar Mediterrâneo. Acompanhamos a divulgação de escândalos sobre pedofilia na Igreja Católica; na Europa, vimos governos socialistas defendendo ações neoliberais e governos nitidamente fascistas serem eleitos democraticamente; fomos surpreendidos por um conflito armado entre povos irmãos na Ucrânia e Rússia; acompanhamos a saída do Reino Unido da União Europeia, apelidada de *Brexit*. Deixamos de lado as antigas teorias conspiratórias e passamos a vê-las concretamente, com os escândalos de espionagem exercida de modo sistemático pelos Estados Unidos e, finalmente, a eleição de Donald Trump, contra tudo e contra todas as previsões esperadas.

Todos esses acontecimentos históricos me deixaram confuso e perplexo, pois estavam presentes enquanto eu escrevia. Eles ajudaram a dar forma àquilo que estava informe. O mundo inteiro me parecia como se estivesse de cabeça para baixo. Houve também incidentes de

ordem pessoal que reforçaram a percepção negativa desses eventos fora do comum. O primeiro foi uma acusação infundada de homofobia por um aluno meu de graduação, no primeiro semestre de 2013. Um grande mal-entendido, que foi acatado pelos meus colegas com o objetivo de me expulsar do Departamento e, se possível, da Universidade. Essa extravagante decisão, um verdadeiro linchamento moral, foi tomada depois de eu estar trabalhando na mesma unidade universitária havia trinta anos.

Desde o início, eu já sabia que essa devastadora denúncia era contra a minha reputação e seu desleal encaminhamento era uma perseguição contra aquilo que penso e que só se justificava porque meus colegas a empregavam para a realização de desejos particulares, que até agora ainda não pude identificar claramente quais foram. Esse fato nos faz lembrar do famoso caso da Escola de Base em São Paulo, no ano de 1990, que destruiu a vida de pessoas por conta de uma espécie de histeria coletiva contra a pedofilia. Os fatos nunca ficaram esclarecidos, mas em verdade era para que nada ficasse realmente esclarecido, pois nada tinha acontecido, apenas suposições e um comportamento vergonhosamente antiético de uma mídia que produziu uma verdadeira comoção nacional. Finalmente, já no final de 2015, o reitor da PUC-Rio, assessorado pelos órgãos superiores da universidade, conduzido especialmente pelo Decano do CTCH, deu o caso por terminado. No entanto, a mágoa e a tristeza permaneceram e certamente esses acontecimentos conduziram meus pensamentos e os amalgamaram para formar um conjunto de argumentos que me levaram a escrever de modo mais radical. O segundo evento pessoal foi o falecimento de minha mãe, uma senhora judia nascida em Varsóvia e também refugiada econômica de uma Europa devastada, que à sua maneira tentou me ensinar a lutar contra o fascismo e sordidez humana.

Durante a redação deste livro, eu tinha clareza suficiente para afirmar que esse conjunto de acontecimentos históricos gerais e pessoais tinha um ponto em comum: o avanço ou caminho próprio do modo de produção capitalista para manter seu poder de ação, que é a causa primeira dessa falta de sentido e da percepção generalizada de as coisas

estarem fora dos seus lugares ou de cabeça para baixo. É inequívoco que não podemos considerar todos esses eventos históricos, nacionais e internacionais, como situações isoladas umas das outras, trata-se da percepção de uma grande transformação social que está tomando forma no mundo de hoje, acontecendo dia a dia, e poucos sabem explicar por que ela estava ocorrendo.

Embora eu seja alguém que pode se dizer de esquerda, devo ser como qualquer um dos meus leitores, penso. Com isso, quero deixar claro que não sou sectário e, desde que me convençam, posso mudar de opinião. Acho que não deixarei de ser de esquerda, mas posso rever as bobagens que por vezes digo ou escrevo. Logo, tal como todo mundo que pensa, às vezes tenho dúvidas, sinto-me inseguro em ter as convicções que tenho, afinal, em todo esse período, enquanto a mídia se encarregava de propagandear os horrores das assim chamadas ditaduras socialistas, especialmente contra o governo populares ou bolivarianos na América Latina, eu podia ler e ouvir sistemáticos comentários contra aquelas pessoas que, aqui no Brasil, falam alto em restaurantes e que não possuem modos ou não dispõem do decoro necessário para viajarem de avião, isto é, os outrora miseráveis ou pobres, que ascenderam socialmente depois dos governos do Partido dos Trabalhadores. É claro que nunca gostei de barulho em restaurantes e de maus modos de modo geral, mas os argumentos apresentados contra o povão eram insuficientes para que eu mudasse minha forma de pensar. Ademais, depois do golpe perpetrado contra o governo Dilma Rousseff, o que a mídia divulgava era que o Brasil ia se estabilizar novamente, voltaria a crescer de modo seguro, pois estaria livre dos corruptos e se tornaria uma grande nação, próspera, justa e feliz. Que o capitalismo neoliberal era uma coisa boa, que trazia progresso tecnológico, barateamento das passagens aéreas, possibilidade de as pessoas jantarem fora com suas famílias. Porém, e isso me parece ser óbvio para qualquer um de nós, seja de esquerda ou não, havia qualquer coisa que estava fora do lugar.

Como sou eu que escrevo essas linhas, sei que também sou agente ou ator histórico desses dias, construtor e destruidor das coisas que me cercam. Sei que atualmente as pessoas mais pobres são a maioria da



população do mundo, mas infelizmente são as criaturas mais desprezadas e insignificantes, caso algum dia tenham tido alguma importância em relação a todos os problemas que nos cercam. No meio social em que transito elas são praticamente silenciadas, praticamente invisíveis. Embora sejam tema de quase todas as notícias veiculadas na mídia, paradoxalmente ninguém fala delas.

Segundo a OXFAM<sup>1</sup> (*Oxford Committee for Famine Relief*), uma ONG britânica de assistência social e combate à pobreza, no ano passado (2016) eram sessenta e dois bilionários e hoje, um ano depois, apenas oito pessoas têm a posse de uma riqueza igual à da metade da população mundial<sup>2</sup>. No entanto, sabemos que certamente essa concentração de riqueza não foi por conta do trabalho e dos esforços que realizaram, e sim que saiu das mãos daqueles que não têm direito a falar. A notícia sobre essa meia dúzia de ricos e poderosos concretiza o que dissemos, pois é claro que essa concentração de riqueza está em relação direta com a pobreza dos mais pobres, mas o que é mencionado é a riqueza dos ricos e não a pobreza dos pobres.

Sei também que a desigualdade social não é um fenômeno novo na história da humanidade, assim, durante esse período em que escrevia, eu me perguntava sobre o porquê de o mundo estar arrevesado. Gostaria de saber se eu estava colaborando para construir ou destruir essa noção. Afinal, se o mundo não está de cabeça para baixo eu não deveria estar falando ou escrevendo sobre isso. Ainda assim, em quase todos os lugares em que transito, quase todas as pessoas com quem tenho ocasião de conversar, as quais eventualmente não teriam motivos para reclamar de nada, todas estavam com a mesma sensação que eu, e também mencionavam que o mundo parecia estar de cabeça para baixo.

1 Divulgado no Fórum Econômico Mundial, em Davos, na Suíça. Dois dias depois, a mesma ONG divulgou que aqui no Brasil a situação era equivalente. Eram apenas seis brasileiros (Jorge Paulo Lemann, Joseph Safra, Marcel Herrmann Telle, Carlos Alberto Sicupira, Eduardo Saverin e João Roberto Marinho) que possuíam o mesmo que a metade da população do país, isto é, cem milhões de brasileiros. <http://www.aljazeera.com/news/2017/01/oxfam-men-rich-world-170116080621379.html>. Acesso em 16 de janeiro de 2017.

2 Cerca de três bilhões e seiscentas mil pessoas.

Seria por conta das próprias pessoas? A humanidade era assim mesmo e eu estava apenas me associando à noção de uma utopia romântica? Afinal, existiam experiências empíricas, que constatee na própria pele, que provavam que não podíamos confiar em mais ninguém, pois todos agiam de má-fé e que o fundamental era cuidar de si mesmo? Por que todas as pessoas reclamavam tanto? Por que se pensavam como estrangeiros e diziam que os brasileiros não tinham consciência política e só votavam em políticos corruptos? Será que não estaríamos cometendo o mesmo erro? Perguntava-me por qual motivo essas pessoas não se organizavam para resistir e enfrentar aqueles que faziam com que tudo desse errado, assim como resistimos para manter o Ministério da Cultura funcionando, ainda que parecesse ao governo golpista uma despesa desnecessária?

Ora, essa não era a primeira vez que estavam acontecendo transformações sociais dessa magnitude. Os personagens de *Asterix o Gaulês*, bravos guerreiros que não se subsumiram à opressão de César e do Império Romano, também tinham medo de que o céu desabasse sobre suas cabeças. Para o povão aqui no Brasil, manipulado por uma mídia absolutamente comprometida com o desenvolvimento da lógica perversa e excludente do grande capital, eu podia entender por qual motivo escolhiam mal os seus representantes no Congresso, afinal são as pessoas mais pobres e os mais fracos socialmente. Contudo, sempre soube, também, que não era propriamente uma verdade afirmar que o povão votava mal. O problema é que nunca deixaram ele votar com liberdade. A quantidade de dobras existentes na Lei Eleitoral, os famosos casuísmos, permitem quase tudo, incluindo o voto livre.

Compreendo também porque o povão desenvolve uma capacidade de fabulação dotada de meios para inventar seus heróis e seus monstros, tal como fantasiou a existência do chupa-cabra. Os famélicos, silenciosos e macerados zumbis que transitam pelas noites, nas ruas da zona sul carioca, revirando sacos de lixo ou catando latas e garrafas, não têm como se defender de massivas campanhas diversionistas, factoides martelados diuturnamente pela televisão e outros meios de comunicação, mas têm capacidade para inventar seus próprios heróis e monstros. Os

heróis que inventam não são os barbeados jovens heróis das novelas e filmes que assistimos na televisão, do mesmo modo, os seus monstros são tão ou mais horripilantes que os que criadores de imagens são capazes de inventar.

Mas o que dizer de meus colegas na universidade? Por qual motivo pessoas ricas e viajadas, instruídas em ótimas escolas, falando idiomas estrangeiros, possuíam essa dupla moralidade? Que tipo de monstro ou heróis eles são capazes de inventar? Por que demonstraram uma aparente preocupação com minha filha e netas que moram na França, por conta dos atentados terroristas e, ao mesmo tempo, me atacaram com uma fúria de igual intensidade? Por que desejavam me cassar o direito ao trabalho que realizo dedicadamente há tantos anos? Que coisa tão monstruosa eu poderia estar fazendo? E mais, depois de trinta anos trabalhando juntos, será que ninguém ainda havia percebido antes essa deformação?

Como podem ver, de acordo com uma perspectiva geral ou particular, esse livro começou a ser escrito com a confirmação de que, de modo geral, as pessoas não são respeitadas. Não são respeitadas não apenas por conta de serem pobres, mas por conta de sua condição étnica, por pertencimento a essa ou aquela nação, por esse ou aquele gênero, por essa ou aquela orientação sexual, por essa ou aquela ideologia. Meus escritos foram realizados associados à consciência de uma falta de respeito generalizada no mundo em geral e na minha vida em particular. Em nome dessa falta de respeito, percebe-se que pessoas que possuem algum tipo de poder agem argumentando que é preciso que alguém faça alguma coisa para que a vida volte a ter o equilíbrio e estabilidade que possuía antes. Que precisamos de um novo Hércules, um herói que nos desvencilhe dos grilhões, tal como em seu décimo segundo trabalho libertou Prometeu.

Muitas vezes essa pretendida ação libertadora realizada por um herói é trazida como argumento de justificativa para que o gás pimenta ou lacrimogêneo seja aspergido sobre professores que estão nas ruas reclamando por salários não recebidos, afinal, não há dinheiro em caixa para pagamento do funcionalismo público. Ora, é claro que todos

devem ser nivelados pela Justiça, pois essa instituição, a que está em vigor, é a única que possui os instrumentos necessários e pode nos levar a uma regulamentação, nivelando as nossas diferenças, desde que as leis sejam verdadeiramente emanações da vontade do povo. Ocorre que o que está acontecendo é que estamos cientes, além de termos a impressão, de que as leis não são válidas para todos igualmente. Manifestamente, existem alguns poucos que possuem mais direitos do que todos os outros.

No geral isso poderia ser também a comprovação de que o Estado não possui os meios para gerir a coisa pública e que deveríamos entregar a sua gestão à iniciativa privada, aos capitalistas empreendedores, pois a mídia divulga quase o tempo todo que sabidamente eles demonstram sucesso nas ações em direção ao progresso e ao desenvolvimento. Como saber o que é melhor para nós? Como colocar o mundo novamente sobre os seus pés e com a cabeça para cima?

Meu trabalho como professor e pesquisador no Campo do Design não é isolado ou independente dos acontecimentos sociais que me cercam. Não vivi esses anos isolado em meu gabinete de trabalho escrevendo sobre arte e design sem ao mesmo tempo realizar conexões com as coisas que estavam acontecendo. Perguntava-me como poderia colaborar para resolver esses graves problemas sociais que estávamos vivendo. Perguntava-me quem poderia ser o nosso herói libertador e quem tinha razão nessa história toda: Hércules ou o monstro? Isto é, Hércules ou a Hidra<sup>3</sup> de muitas cabeças? Como sabemos, quando Hércules combateu a Hidra de Lerna, cada vez que ele cortava uma cabeça, nasciam mais duas. A metáfora de uma criatura monstruosa como a Hidra de Lerna é extremamente atual, pois em lugar dos problemas se resolverem, eles se multiplicam, ficam mais e mais complexos. Mas aqui, estou perguntando: quem são os verdadeiros monstros em toda essa história, quem são os ladrões e patifes do mundo de hoje? Hércules ou a Hidra? Como

3 Aqui estou me referindo à Hidra de Lerna e suas três cabeças, embora mais acima tenha mencionado indiretamente outra criatura monstruosa da mitologia grega de três cabeças e que Hércules também combateu no seu décimo segundo trabalho antes de libertar Prometeu: o cão Cérbero, que guardava o mundo inferior.



O trabalho dos designers é dar forma ao informe. Assim como os artistas, eles são capazes de concretizar coisas abstratas, produzir imagens. Esse é o trabalho dessa categoria profissional. É para isso que são preparados. Essas alegorias ou mitos que estamos mencionando, o chupa-cabras, Hércules, a Hidra de Lerna, Cérbero, têm um porquê nessa apresentação. A imagem que aparece na capa desse livro, uma gravura em *tondo*<sup>5</sup>, que Hendrick Goltzius fez a partir de uma pintura de Cornelis Cornelisz, pertence a uma bela série intitulada “As quatro desgraças”, publicada em 1588, e é uma metáfora do que estou tentando tratar.

Na verdade, esta série de quatro gravuras de personagens da mitologia grega é uma belíssima alegoria de nosso tempo: todas representam homens caindo – Ícaro, o mais famoso entre eles, Faetonte, Ixião e Tântalo. Mas por que homens em queda? Mais acima mencionávamos que o mundo parecia estar de cabeça para baixo, daí e por conta disso, quem está no mundo, cai. Enfim, minha intenção não é tratar dessas gravuras, mas dar forma concreta à sensação de queda, pois a imagem da capa do livro é a de Faetonte, filho de Apolo que teria cometido o crime da ousadia. Ele quis conduzir a carruagem de seu pai, isto é, o Sol, e não foi feliz naquilo que pretendeu. Escolhi a gravura de Faetonte, mas poderia ter escolhido qualquer uma das outras que fazem parte da mesma série. Essa escolha se deveu ao porquê de esses homens caírem. Fiquei fascinado pela maneira como esse artista havia representado homens em queda, pois ele tinha conseguido traduzir o mesmo sentimento a que estamos tentando dar forma nos dias de hoje, e certamente, por outros meios ou suportes, devemos estar produzindo imagens igualmente vigorosas dessa mesma sensação.

Como cheguei a essas gravuras? Em 2014 eu tive a oportunidade de visitar uma exposição no Museu do Prado em Madrid, intitulada *Las Furias – De Tiziano a Ribera* (de 21/01/2014 até 04/05/2014) e pude perceber como diferentes artistas do século XVI empregaram esses perso-

5 *Tondo* é o nome técnico de pinturas, esculturas e gravuras que possuem uma forma circular. O termo vem do termo italiano *rotondo*. Ver MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998.

nagens mitológicas para traduzir complexos estados de ânimo que, de certo modo, possuem uma forte conexão com os dias de hoje. Durante a minha licenciatura em história da arte, eu havia estudado os artistas do maneirismo por um ótimo livro de Hauser<sup>6</sup> e já compreendia o que o intelectualismo dessas imagens representava. As Fúrias, por exemplo, eram criaturas míticas femininas que personificavam a vingança e o castigo. Eram as zeladoras responsáveis pelo cumprimento das sanções a serem executadas por aqueles que haviam caído no Hades.<sup>7</sup> Durante o século XVI ainda não existiam designers, mas por diferentes razões essas imagens estiveram presentes, alguém as encomendou e alguém se dispôs a realizá-las, havia uma disposição social para houvesse uma demanda concreta para que essas imagens fossem produzidas e penso ser importante explicar o porquê.

Ocorre que na Idade Moderna essas imagens de homens caídos pertencem ao período de surgimento do capitalismo. O período da história da humanidade em que terras comuns, rios, lagos e florestas, assim como tudo que existia ou que vivia nelas, coisas públicas e pertencendo a todos e todas, passaram a ser privatizadas, para dar impulso ao intenso mercantilismo que ocorria depois das navegações para o Oriente e Américas pelo Atlântico. Esse foi um período histórico no qual, nas Ilhas Britânicas, por exemplo, os campos passaram a ser cercados e os camponeses expulsos de suas casas e de suas formas tradicionais de subsistência. Como ficaram vagando pelas estradas e cometendo pequenos roubos, foram vistos e tratados como criminosos, daí eram presos por vagabundagem, açoitados e, quando não eram enforcados por crimes comuns, quase sempre eram deportados para realizar trabalhos forçados nas *plantations* das colônias americanas, que por sua vez também tinham sido tomadas dos indígenas e privatizadas. Com mulheres ou crianças a coisa era semelhante. No caso das mulheres,

6 HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna**. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

7 Hades é o deus grego do mundo inferior e que nós chamamos de inferno, mas Hades é também o nome do seu reino.

havia o agravante de que eram acusadas de feiticeiras ou bruxas e muitas vezes queimadas em praça pública. No caso das crianças, mesmo aquelas que tinham famílias eram sequestradas e igualmente enviadas para o trabalho escravo nas colônias. As deportações não foram, portanto, casos isolados, mas uma verdadeira política de Estado que, antes da escravatura dos negros africanos, enviou milhares de pessoas para o trabalho forçado e a morte.

Enfim, mais ou menos como nos dias de hoje, quando vemos colegas professores, médicos, policiais e todo o funcionalismo público sem seus salários, sem condições básicas de subsistência, devastações das poucas florestas nativas que restaram, demarcações predatórias de terras indígenas para dar lugar a *plantations* ou criação de gado, escola e hospitais públicos sendo desmantelados, motins em prisões e assim por diante. Ao mesmo tempo, surpreendentemente, a mídia se esforça para transformar esses eventos em coisas normais na vida de homens e mulheres. Todas essas efemérides são apresentadas como se não tivessem comunicação entre si e de modo geral essas situações são acontecimentos normais do mundo em que vivemos e, segundo os guardiões da doxa, não deveríamos reclamar, mas aceitá-los resignadamente. Nesse momento, nos perguntamos por que isso está acontecendo. Por que antigos direitos estão sendo desfuncionalizados, por que está tudo como se estivesse de cabeça para baixo.

Gostaríamos de chamar a atenção dos leitores para que fizessem conexões entre os assuntos que estão sendo tratados: trabalhadores possuindo direitos sociais, indígenas, mulheres, crianças, pessoas que não possuem trabalho e, consequentemente, direitos sociais, enfim, pessoas que estão sendo claramente desrespeitadas, em nome de uma nova ordem econômica que se apresenta como melhor que a anterior, mais desenvolvida e progressista.

Aqueles que se rebelam são acusados de conspirar contra a ordem estabelecida e precisam ser castigados, tal como, no passado, as Fúrias eram as autoridades chamadas para zelar pelos castigos dos que haviam enfrentado a autoridade dos deuses. As imagens das Fúrias, dos homens em queda ou sendo remetidos ao Hades para pagar pelos cri-



mes cometidos, são concretizações, alegorias dessas políticas autoritárias para manutenção de poderes. As Fúrias eram e são representações da ferocidade e ódio contra as pessoas que defendem o bem comum e contrárias às privatizações daquilo que é público. Hoje, elas podem ser comparadas a essas pessoas mal informadas que batem panelas das janelas de seus apartamentos quando escutam um líder popular falando pela televisão.

No mundo mitológico grego, os condenados eram aqueles que haviam cometido crimes. Ícaro cometeu o crime de desrespeito à recomendação de manter um voo baixo e não se aproximar demasiadamente do Sol. Jovens são entusiastas e ele pagou caro por seu arrojo. Ixião foi rei dos Lápidas na Tessália e, após ter desposado Dia, não entregou ao pai da noiva os presentes que havia prometido e ainda acabou por matá-lo, por isso suscitou o horror de todos. Penalizado, Zeus o imortalizou, mas Ixião tentou seduzir sua mulher Juno, daí o deus dos deuses amarrou-o a uma roda de fogo e lançou-a através dos ares, caindo no Tártaro e condenado, coitado, a sofrer eternamente. Tântalo, filho de Zeus e da ninfa Pluto, revelou aos homens várias conversas dos imortais; roubou o néctar e a ambrosia para oferecer às suas concubinas; pediu emprestado a Mercúrio o cão de Zeus e não o devolveu e, finalmente, matou o próprio filho e serviu-o aos deuses em um banquete. Precipitado ao Hades, foi condenado a padecer de fome e sede. É curioso observarmos o que os gregos do passado entendiam ser um crime.

Mais ainda, os deuses também cometiam crimes, aliás, realizavam as maiores crueldades só porque eram deuses. O crime mais importante naquele mundo de deuses, que também era o do povo grego, era sobretudo o da ousadia. A petulância de ir contra a ordem estabelecida pelos deuses, contra os donos do poder. Como traduzir para os dias de hoje o horror, a violência e angústia das pessoas comuns que ousam se rebelar contra um poder cada dia mais distante e indiferente?

Aparentemente, outra situação social parece estar em jogo nos dias de hoje. Ou será que estamos assistindo mais uma vez uma concretização da mesma coisa? Seria uma nova cabeça do mesmo monstro, ou seria uma nova criatura teratológica? Temos a sensação de que uma

nova transformação social começou, isto é, de que, ao cortarmos uma das cabeças desse monstro, mais duas aparecerão. Essa sensação não é imaginada, mas concreta e objetiva. Se no século XVI as pessoas que defendiam a socialização das coisas e dos lugares como bens comuns a todos e todas foram perseguidas como rebeldes e vagabundos, devemos nos perguntar: o que os governantes ou poderosos de agora nos propõem? E como os designers entram nesse eventual novo jogo social?

Parece-me que daqui para frente o norte da África e a região do Levante continuarão do mesmo jeito que estão hoje; não há sinais de que nos próximos anos alguma nova política tomará o lugar da atual. Do mesmo modo, o capitalismo neoliberal manterá o complexo industrial-carcerário implantado e os sistemas prisionais dos diferentes países continuará sendo como é, com a diferença que deixará de ser público para ser privado. Tudo indica também que as desigualdades sociais continuarão e nos próximos anos o número de bilionários anunciados pela OXFAM será menor; isso que antes chamávamos de lutas de classes, os conflitos sociais entre ricos e pobres, entre os que defendem o bem comum e aqueles que pregam e impõem a sua privatização, tomarão formas diferentes. Daí o racismo, ultranacionalismo, rivalidades étnicas, conflitos religiosos, homofobia e sexismo presidirão os debates e, no meu modo de entender, passarão a ser mais violentos.

Acredito também que todas as ações chamadas de virtuosas, tal como o cuidado que devemos ter com os mais fracos, particularmente com os mais pobres e vulneráveis, serão desacreditadas publicamente pela mídia e pelas pessoas em geral. É claro que essa desumanidade virá disfarçada, assim como hoje ela nunca é clara e objetiva. A mídia continuará a afirmar que a iniciativa individual, o empreendedorismo, é a melhor virtude, e o critério comercial será o único critério empregado nas trocas sociais, a única simbologia válida, o único valor ou crença defendida, pois o que importará será o que poderá ser ganho, não importa como ou por que meios, pois essa é a coisa certa a fazer. O capitalismo neoliberal, o governo das finanças, continuará a progredir contra o governo do respeito ao trabalho, resultando em mais desindustrialização, destruição de postos de trabalho e desemprego. Os novos

empregos prometidos ainda não chegaram e as pessoas têm pressa, pois conforme Betinho dizia, quem tem fome tem pressa.

Diante desse quadro, o designer, assim como qualquer outra categoria profissional, se vê fragilizado. Antes os designers eram desenhistas industriais, trabalhavam para a indústria, desenvolviam projetos para atender a funcionalidade dos objetos industriais. Com o avanço da globalização e do neoliberalismo, tal como os engenheiros, passaram a se dedicar mais ao planejamento e à logística do que propriamente na produção e desenvolvimento de produtos. A grande maioria dos desenhistas industriais se transformou em designer, isto é, um profissional que vende serviços para qualquer um que possa pagar e, como a indústria não mais investe na produção industrial, passaram a vender sua força de trabalho para os empregos oferecidos pelo grande capital financeiro, passaram a operar para atender a venda de serviços e não mais a produção. Com isso, acompanhamos a precarização das relações de trabalho do designer, em meio à volátil e efêmera carreira do comércio e o desaparecimento das demandas pelos seus conhecimentos nas indústrias, junto a uma ampliação de sua ação profissional para atender aos serviços.

A prática do design hoje é exercida por profissionais desprezados. Quando muito, são empregados oprimidos, como a maior parte dos trabalhadores da sociedade industrial, mas curiosamente guardam um ar de fidalguia com certo exibicionismo. Gostam de aparecer como profissionais que podem resolver todos os problemas, incluindo os problemas da sociedade industrial. Esse livro examina o design como prática social localizada em um contexto concreto e sem mistificações. Nos capítulos que se seguem, minha intenção é demonstrar como o Campo do Design legitima seus agentes de produção e circulação e como esses agentes são responsáveis pela manutenção dessa crença que os designers têm em relação à sua profissão. Penso que desmontando o monopólio da crença, privilégio que está em crise, maiormente reproduzido pelas escolas de design, posso examinar como os pares do campo operam a reprodução dos seus valores e continuam a existir como categoria profissional.

Gostaria de chamar a atenção do meu leitor que não estamos propondo o fim da profissão do designer. Neste livro propomos uma reação de rebeldia contra o *establishment* que age apenas para se defender. Os pares do campo agem de modo egoísta apenas para se protegerem enquanto categoria profissional, pois se veem independentes dos outros acontecimentos históricos e das outras categorias que nos cercam. A ordem estabelecida dentro do campo não gosta que demonstrem como ela é realmente. Não gosta de se perceber como é percebida. Como pude comprovar a baixa qualidade do que oferecem, pude constatar que os meus colegas não dão muita importância aos cursos que ministram, não atendem às urgentes demandas dos que os procuram. Verifiquei que se preocupam sobretudo às ameaças de desmonte da imagem de “modernidade civilizatória” que fazem questão de manter, daí pensei que não poderia ficar contanto com essa leniência e decidi escrever.

Tal como nas imagens de homens que caem, este livro é uma iniciativa pessoal e solitária, resultante não de um crime, mas do exercício de um poder autônomo, o poder de se rebelar e lutar por direitos. É solitário pois é uma luta desigual face aos desafios que se colocaram diante de mim nesse período, aliás, julgo que esses homens que caem, não as figuras mitológicas, mas as muitas pessoas que conheço e se referiram a essa sensação de perda de direitos ou simplesmente de queda, padecem de uma imensa solidão. Contudo, ao resistirem para não serem aniquilados, percebem que existem muitos mais, embora isolados uns dos outros. Nessa solidão se pode enxergar boas ideias, grandes projetos.

Esse trabalho foi solitário pois não tive com quem contar. Percebi que o meu entorno estava contaminado, daí me voltei para minha própria consciência para seguir resistindo. Verifiquei que meus colegas e as instituições eram controlados por uma mentalidade meritocrática que advogava dogmaticamente para si os direitos de indicar quem merecia e o que merecia ser chamado de *correto* no mundo do design. Esse correto era totalmente divorciado do bem comum. Penso que confundem liberdade política, ideológica ou de pensamento com a forma liberalizada de espoliação econômica e de direitos que o capitalismo exerce de modo totalitário, a noção de que têm o direito ou liberdade de privatizar o bem comum.



## PRIMEIRA PARTE



# 1.

## NO CAMPO DO DESIGN REINA UMA HIPOCRISIA ESTRUTURAL

Nesses tempos difíceis e conturbados, período em que temos grande dificuldade de nos localizar para pensar sobre as coisas que nos cercam, muitas pessoas não têm conhecimento imediato do que é o trabalho de um professor do Campo do Design. Aliás, é preciso considerar também que diante da enormidade e complexidade dos problemas do mundo, as questões existenciais de um professor do Campo do Design deveriam, a bem da verdade, ser insignificantes, mas esse pequeno livro é sobre design e sobre o que os designers fazem. O que eles pensam e como constituem seus valores existenciais em relação às outras categorias profissionais. Procuo identificar onde os designers buscam forças para continuarem a trabalhar.

Pois muito bem, muitas pessoas consideram que em suas aulas e escritos o trabalho de um professor do Campo do Design resume-se à mera produção ou reprodução de enunciados tidos como fundamentais para a formação profissional de um bom designer. Com certa teatralidade ou com alguma formalidade, às vezes com afirmações categóricas sobre um determinado tema, norteiam o que é tido como um bom projeto ou bom design e como ele deve ser realizado. Ou então sua atividade se caracteriza em resumir uma descrição precisa de certos assuntos complicados, às vezes impenetráveis e, assim, ele ajuda seus alunos a construir a organização dos conhecimentos, mas no final das contas, quando o aluno deixa de ser aluno e se torna um profissional da área,



esses conteúdos só servem mesmo para afiançar a sua permanência e o olhar para o passado.

Evidentemente, estou me referindo de modo geral às pessoas que compreendem o ensino ou o preparo de profissionais à produção do conhecimento como uma forma de estocá-lo em alguma dependência de nossas faculdades intelectuais, coisa, diga-se de passagem, que julgo impossível. Penso que as pessoas esquecem, talvez, que falando ou escrevendo, a tarefa mais importante do professor – que é o meu caso – é tornar explícito aquilo que é de tal modo evidente que ninguém tem a ousadia de afirmar que se trata de um falso problema ou que ele não exista verdadeiramente. A sutileza dessa percepção talvez seja o mais difícil e efetivamente esse seria o conteúdo mais importante a ser ensinado. Este livro se dedica a explicar isso.

Acho que é unânime, entre todas as pessoas que um dia tiveram aulas regulares, se lembrarem de um ou dois, não mais que isso, bons professores. Normalmente, quando tentam explicar o que é um bom professor, o que se vê é indicarem aquele que pôde ensinar que as coisas não são como pareciam ser, que os alunos estavam olhando para o lado errado e que a questão principal era outra. Por exemplo, já houve um tempo em que os homens mais sábios do mundo ensinavam que o planeta Terra era plano como um tabuleiro de xadrez e que esse astro que habitamos também era o centro do Universo, afinal ele era o lugar de nascimento e morte de Nosso Senhor. Depois, os sábios professores passaram a nos ensinar que o planeta era esférico e girava em torno do Sol, fazendo círculos concêntricos perfeitos. Um pouco mais tarde, quando verificaram que os astros não efetuavam círculos perfeitos, mas sofisticadas elipses, passaram a defender que essa situação também poderia ser chamada de perfeição. Assim, nos perguntamos: como é possível a tarefa do ensino, se já sabemos que as coisas que existem no mundo e debaixo dos nossos olhos não são fixas? Qual seria o papel de um professor em um contexto dinâmico e movente como esse? Como poderiam ser suas aulas, caso precisássemos alterar sistematicamente tudo que está aí sendo dito à guisa de verdades e que indiscutivelmente é tido por estável e perfeito?

Como um bom professor deveria proceder? Uma vez que sabe que aquilo que está ensinando está sendo desmontado por outro saber e que esse novo saber ainda será contestado, qual tipo de consciência deveria ter? Enfim, como ensinar, uma vez que está ciente de que os professores estão ensinando coisas inúteis? Afinal, se tudo muda, tudo está em um processo dinâmico de transformação, como preparar um aluno para o futuro, para um mundo que desconhecemos como vai ser?

É possível que o exemplo que ofereci seja muito abstrato e distante para os profissionais de nossa área, afinal tratei de afirmações sobre o planeta e o sistema solar, coisas que a maioria das pessoas do Campo do Design nem sonha que um dia poderia perguntar. Mas o que os designers diriam, caso vivessem no final da Idade Média, por exemplo, e ouvissem dizer que poderiam navegar contra a força dos ventos? Ora, durante toda a Antiguidade e por quase toda a Idade Média, os navios à vela tinham que ser impulsionados pelos ventos que viessem pela popa e ninguém poderia imaginar que um dia os navios fossem navegar aproveitando os ventos que vinham de proa. Certamente, pensar essa possibilidade e aproveitar ventos de proa para fazer um barco avançar seria uma tarefa realizada por designers. E o trabalho de um professor dessa área é justamente esse, levar os seus alunos a se perguntarem por qual motivo certas coisas tidas como permanentes ou perfeitas devem continuar tal como estão.

Normalmente, os homens e mulheres pensam de acordo com aquilo que são ensinados a pensar. Caso sejam ensinados que algo é fixo ou definitivo, como um vaso de cristal, e se quebra, é lógico que ele não pode ser recuperado, ou melhor, não pode ser recuperado salvo se pudermos fundir mais uma vez o vidro e começarmos tudo de novo desde o início. Ocorre que aquilo a que estamos nos referindo, o exemplo que estamos oferecendo, é sobre um objeto da cultura material, um vaso de cristal, e o que normalmente nós estamos pensando e nos perguntando, é sobre valores e não sobre vasos de cristal. Será que valores não podem ser transformados? Valores não são dados ou coisas, eles nos deixam a possibilidade de pensarmos sobre a condição do que é possível ser transformado. Mas será que em algum momento as pessoas não pen-

sam que podem transformar aquilo que é tido por definitivo em algo dinâmico? Seria esse um problema de miopia científica por parte dos homens? Ou seria um problema de hipermetropia desse mesmo observador? Talvez estejamos trazendo apenas como problema da verdade científica o lugar onde as pessoas se colocam para “ver” aquilo que lhes cerca? Talvez, observando o problema de outro ângulo, possamos resolvê-lo de outra maneira; e talvez olhando de perto o problema seja bem diferente do mesmo problema visto de longe. De minha parte não acredito que o conhecimento possa ser reduzido a uma posição do sujeito, de onde ele observa o mundo, ou como ele o observa, tal como a maioria dos estudos contemporâneos afirma realizar. Penso que essa tarefa está na própria dificuldade de entender as coisas que estão fora de nós mesmos e como fomos ensinados a percebê-las.

Tais são as questões do **Campo do Design**<sup>8</sup> e os seus fundamentos, ou melhor, são as questões que passam pela cabeça dos pensadores, não importando qual seja a sua área de conhecimento, mas que para um professor do Campo do Design, são as perguntas que ele ouve e tenta responder. Daí mais uma pergunta: se é hegemônica a noção de que é posição ou localização do sujeito a circunstância fundamental para que haja a produção do conhecimento, onde devemos nos situar para observar os problemas do Campo do Design, para que possamos representá-lo cientificamente do modo mais aproximado possível? Olhar de perto ou de longe? Desse ou daquele ângulo? Gigantesco dilema para um professor dessa área do conhecimento. Nessas primeiras linhas, defendemos que ele deve ter a coragem de colocar o dedo na ferida e, aqui, o que tenho a ensinar é exatamente isso, falar de uma espécie de hipocrisia estrutural do Campo do Design, a qual os pares não ousam mencionar.

8 O termo campo é uma noção teórica que Pierre Bourdieu criou. Bourdieu não menciona um Campo do Design, definição que empregamos aqui, contudo, entendemos que a noção de campo pode ser empregada tanto para o estudo da arte como para o design. Para uma definição do Campo da Arte, verificar: “A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo”. In.: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. Ver também: “O mercado de bens simbólicos”. In.: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Em minhas pesquisas, verifiquei que, no Brasil, o design adquiriu uma configuração cujos contornos não estão nitidamente definidos. Pode parecer até mesmo que estou hostilizando a categoria profissional, mas constatei que quem se apresenta como membro do corpo que recruta e forma essa categoria profissional está defendendo que o designer não precisa pensar, não precisa ler, não precisa escrever e também não precisa saber desenhar.

Não precisa pensar, pois a prática do design é preponderantemente intuitiva, se dá simplesmente assim do jeito que é e ninguém precisa explicar por que é desse jeito e não de outro. Existem pessoas que são designers e outras que não são e ponto final. Não precisa ler, pois a prática do design é algo que os designers realizam com suas mãos e olhos, daí a coisa é mais construtiva ou mecânica do que uma operação de alguma faculdade intelectual. Não precisa saber escrever pela mesma razão que não precisa ler. Também não precisa saber desenhar, pois hoje existem tecnologias que substituem largamente a prática do desenho. Ora, que diabo de prática profissional seria essa, em que o designer se comporta como a atmosfera? Isto é, uma difusa camada de gases que envolve o planeta e é retida apenas pela atração gravitacional. Como e por que a prática do design se transformou nesse cenário vago e impreciso? Alguma coisa controlada por uma força tal como aquela que o personagem Luke Skywalker pode exercer sobre as coisas à sua volta.

É claro que a afirmação de que existe uma hipocrisia estrutural no campo é dura de admitir, como também é duro de admitir que essa afirmação mantém uma relação de correspondência com a maneira sórdida como a própria categoria profissional dos docentes de design se organiza, isto é, a forma perversa como excluem os dissidentes, como marginalizam brutalmente aqueles que ousam dizer aquilo que hegemonicamente é defendido e reproduzido nos bancos escolares, tal como aquilo que estou escrevendo agora. A homologia entre a hipocrisia estrutural do campo e a hipocrisia da categoria profissional dos docentes de design é também similar à forma como a sociedade capitalista se organiza. Assim, esse conjunto opera de tal modo que é evidente que só podemos falar dessa homologia ao tentar destruí-la, e fazer o mesmo

com o capitalismo. Cito aqui o capitalismo pois ele é o contexto histórico concreto no qual nossa categoria se constituiu e deve operar.

Ocorre que a hipocrisia estrutural examinada neste pequeno trabalho se refere a uma situação específica, isto é, ao peculiar contexto daqueles que se julgam encarregados de manter e reproduzir os falsos ou talvez míticos fundamentos do Campo do Design, e não à hipocrisia geral que viceja em nossas vidas e muito menos à hipocrisia de qualquer um dos colegas em particular.

Em minha longa experiência profissional<sup>9</sup> como professor no Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro tive ocasião de observar de perto muitos dos pares que hoje se dedicam à docência, seja os docentes do Rio de Janeiro, seja os de outros estados da União e também porque parte do meu trabalho é ler as coisas que essas pessoas escrevem. Assim, até onde pude observar, verifiquei que eles acreditam que o trabalho que realizam é legítimo, o que esse nosso pequeno exercício teórico se esforça para desmoronar.

Nesse trabalho escrevo aquilo que pude verificar em minhas pesquisas, isto é, pude averiguar que no reduzido universo das crenças<sup>10</sup> que os pares do campo reproduzem, o seu funcionamento acaba se assentando exatamente sobre a forma mítica como essas crenças são manipuladas ou operadas, ou seja, sobre quem as mantém, sobre quem detém o seu monopólio. Vejo que esses fundamentos foram estabelecidos de modo ingênuo e são mantidos sem discussão; contudo, essa forma de operação não é espontânea ou natural por conta de inocência ou ignorância dos meus colegas, mas um ato de vontade política, ainda que ignorada pelos pares. É bem verdade que esse microcosmo ausente

9 Ingressei na PUC-Rio em 1979 como aluno de pós-graduação em História da Arte no Brasil. Depois de 1982 passei a ministrar algumas aulas e em 1985 ingressei formalmente nos quadros do Departamento de Artes e Design como professor. Alguns dos meus colegas professores foram meus alunos.

10 Espero que o meu leitor entenda que quando emprego o termo *crenças*, estou me referindo à falta de cientificidade ou do emprego de argumentos rigorosos dos meus pares. Pois no Campo do Design existem ações científicas nas quais os argumentos empregados não são científicos.

de racionalidade é um lugar onde os pares se sentem em casa, onde estabelecem o seu lugar no mundo, onde se reconhecem como profissionais dessa área de conhecimento e, uma vez que possuem um mundo, podem estabelecer suas relações com os *outsiders*. Podem inclusive dizer quem dos *outsiders* fará parte desse mundo. Produzem uma experiência coletiva que torna possível a capacidade de definir o que é o design e a reproduzem para eles mesmos a partir dos bancos escolares. Há, portanto, um acordo ou combinação secreta. Uma maquiagem ou conluio sobre o que é o design. Essa inteligência é produzida e socializada. Sem essa inteligência, como seria possível identificar os elementos fundamentais desse campo de conhecimento? São os docentes e não outros que operam a definição do que deve ser ou pode ser conhecido com o nome de *design*.

Quando emprego o termo *hipocrisia* não estou me referindo apenas a uma ação imoral, tal como a maioria das tradições religiosas e os estudos sobre a ética pregam. É um pouco mais do que isso. Para que as crenças funcionem, a falsidade e a dissimulação precisam ser acompanhadas de uma crença profunda, assim como de certa ingenuidade por parte do crente e também dos agentes capazes de operar a sua manutenção. Assim, em um contexto histórico concreto, não basta afirmar que há inocência ou hipocrisia por parte dos agentes sociais, mas é preciso investigar o que havia de concreto no seu entorno social para que isso ocorresse. O Coelhoinho da Páscoa e o Papai Noel precisam da crença para existir. Do mesmo modo, sem o pai, sem a mãe e o resto da família, assim como os programas de televisão, os anúncios e toda a indústria que fabrica brinquedos para crianças e ovos de chocolate, toda essa estrutura do contexto deve insistir ou reforçar a legitimação das crenças. O Coelhoinho e o Papai Noel, por eles próprios, não possuem essa capacidade.

Quais foram os valores ou referências sociais que fizeram os designers “optarem”<sup>11</sup> por essa ou aquela inclinação identitária? No início do século XX, por exemplo, quando a noção de design surgiu, isto

11 Mais adiante demonstrarei que não se trata de opção ou de escolha, mas de estar de acordo com um *habitus* produzido pela categoria profissional.

é, quando ela se distinguiu da noção anterior – desenho industrial –, o profissional que maiormente projetava objetos industriais, pode-se afirmar que os designers, além de ignorantes, eram ingênuos, pois acreditavam na utopia de um mundo melhor, socializado e progressista. Aliás, desde o início, abraçar a modernidade, vir a ser moderno, era compreendido como uma ação ideológica. Ser moderno era a adoção de uma causa ideológica progressista. Essa noção politizada era muito mais forte do que apenas seguir, adotar ou “optar” por um estilo artístico.<sup>12</sup> Contudo, curiosamente, essa importante informação teórica, vinculada à consciência política dos direitos e deveres sociais da categoria profissional, praticamente desapareceu dos livros de história da arte e, conseqüentemente, da história do design.<sup>13</sup> Por essa razão, no momento inicial ou do surgimento da noção design, os designers estavam convictos de que essa disciplina era necessária socialmente. Porém, como sempre, era preciso que as pessoas acreditassem sinceramente em algo ou alguma coisa para que soubessem que o Coelho da Páscoa e o Papai Noel existiam realmente. Somente acreditando honestamente em algo é que possuímos os meios para perceber se a nossa crença está sendo atacada e nos colocarmos ideologicamente a favor ou contra aquilo que acreditamos. É preciso também que haja uma categoria específica de agentes responsáveis pela manutenção da crença, sejam os pais e mães, ou os professores, isto é, aqueles que transmitem essas ou aquelas noções e não outras, operando, portanto, os processos de legitimação de certas ideias.

No Campo do Design e no campo das atividades criativas de modo geral, que julgo serem assemelhados aos lugares sociais nos quais as crenças religiosas vigoram e no sentido inverso do pensamento científico, existe uma ortodoxia de defesa sistemática de crenças equivocadas e reproduzidas nos bancos escolares das escolas de design, que felizmente começam a ser desmontadas. Nos dias de hoje,

12 KOOP, Anatole. *Quand le moderne n'était pas un style, mais une cause*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1988.

13 Mais adiante veremos que as fronteiras entre o Campo da Arte e o Campo do Design são porosas ou fluidas.

o “gênio” criativo de Le Corbusier, por exemplo, está sendo desmontado<sup>14</sup> justamente por conta dos mitos ou falsidades divulgadas pelos pares. É – e sempre foi – pública e amplamente conhecida a retrógrada vinculação ideológica de Le Corbusier com o fascismo. Há inclusive toda uma discussão sobre os seus projetos arquitetônicos, que durante muito tempo foram compreendidos como altamente criativos e agora significam meras concretizações do autoritarismo da ideologia fascista. Gostaria de ressaltar que aqui não há nenhuma intenção polícial para desqualificar o arquiteto, mas sim a crença de um Le Corbusier neutro criativamente, que não possui nenhum comprometimento com a verdade dos fatos históricos. Basta que as pessoas acreditem que sua ação criativa era neutra ou independente do fascismo para que se possa afirmar que reina uma hipocrisia estrutural entre os pares. Afinal de contas, os pares do Campo do Design, especialmente os muitos professores com quem convivi profissionalmente, acreditavam e acreditam piamente que o design é uma prática social utilitária ou funcional de grande relevância social, neutra do ponto de vista ideológico, e eu estou afirmando que a coisa não é bem assim.

Muitas vezes fico chocado como aquilo em que os meus colegas acreditam. Surpreendo-me com certas afirmações genéricas que dizem e é difícil afirmar que eles não estão sendo honestos ao reproduzirem as bobagens que defendem. Como têm um papel importantíssimo na formação de novos profissionais, eles deveriam ser mais responsáveis, suponho que não deveriam se comportar do modo como se comportam.

No antigo conto de Hans Christian Andersen, o rei não tinha motivos para desconfiar que estava absolutamente nu, portanto, não estava fingindo suas convicções, era absolutamente sincero. Não desconfiava das falsidades que estavam sendo ditas sobre sua linda roupa nova, pois havia uma quantidade enorme de bajuladores e hipócritas o cercando

14 Menciono aqui o cinquentenário da morte do arquiteto (3 de agosto de 2015), com uma grande exposição em Paris, no Centre Pompidou, e a publicação de vários livros caracterizando-o senão integralmente fascista, muito próximo dessa ideologia. Ver por exemplo: CHASLIN, François. *Un Corbusier*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.; JARCY, Xavier de. *Le Cobusier, un fascisme français*. Paris: Albin Michel, 2015. e PERELMAN, Marc. *Le Corbusier - Une froide vision du monde*. Paris: Michalon Éditeur, 2015.



e sustentando que sua nova roupa era maravilhosa. Por isso, a situação ridícula de sair nu pelas ruas da cidade não lhe passava pela cabeça. Assim, por qual motivo alguém que foi ensinado a considerar uma série de ideias fundamentais como verdadeiras poderia considerá-las equivocadas?

Aqui reside o dilema de consciência do professor dessa área de conhecimento: ter que fazer com que seus alunos primeiro desaprendam mitos e crenças, para depois ensiná-los a aprender, aliás, é isso que devem saber. Se mencionamos a existência de uma hipocrisia estrutural dentro do Campo do Design, aqueles que em primeira instância possuem consciência do que é certo ou errado têm a obrigação moral de uma tomada de posição. Ocorre que a minha ação não é moralista, não estou lutando para voltarmos à velha ortodoxia, aos primeiros fundamentos do Campo do Design. Penso de modo diferente e julgo que preciso esclarecer como deveríamos agir para produzir essa transformação.

Forneço um outro exemplo para explicar essa situação. Um exemplo dentro das tradições religiosas de matriz judaico-cristã, pois sempre houve ensinamentos sobre como a **diferença** deveria ser tratada, como tratar aqueles que estavam fora da norma pregada pelos que acreditavam em uma determinada ortodoxia, e isso é perceptível concretamente em nossa cultura, tal como ocorre no Brasil em relação à sistemática discriminação contra comunistas, pobres, pretos, homossexuais etc.

Ensinava-se como deveriam ser tratados aqueles que comungavam outra fé, fora dos pressupostos tácitos de pertencimento a um corpo religioso institucionalizado, daí a forma escandalosa de tratar os religiosos independentes ou autônomos como perigosos desvios. Entre as religiões, vejam os exemplos de hoje em dia aqui no Brasil. Vejam as perseguições contra a Umbanda e o Candomblé. Vejam como são chamadas de seitas perigosas que precisam ser combatidas.

Ora, possuir uma ideologia diferente não é o mesmo que defender outra teologia religiosa ou uma moral. Não podemos discutir ideologias como os teólogos discutem as questões da teologia ou das religiões. Uma coisa é pensar diferente, possuir uma ideologia discordante; ou-

tra é ser herético. O herege está dentro de um ambiente religioso, ou de uma crença, isto é, de um Campo Religioso, e volta-se contra ele ou contra os seus ensinamentos. Assim, podemos compreender, por exemplo, o medo que os católicos têm em relação à cultura laica depois da Revolução Francesa e da República, o qual se verificou infundado, pois era o medo de que a separação do que era Estado republicano e do que era religião poderia ser prejudicial aos católicos, considerando-se que essa separação não deveria ser entendida como heresia. O lugar da heresia é particular dos teólogos e não dos políticos. Heresia foi o que os Albigenses defenderam, heresia foi a adoração de um bezerro de ouro, algo que acontecia dentro do campo das religiões. O que os republicanos pregavam era a separação política do Estado em relação à religião e não uma nova religião. De qualquer modo, essa questão nos interessa por um motivo: ela trata de como os meus colegas docentes, inculcados dentro de uma ortodoxia acrítica, semelhante àquela que acontece no espaço das religiões, tratam uma transgressão, ou um rompimento ideológico, como algo em que se acreditava e agora não se pode acreditar mais.

Na verdade, a dinâmica de um processo revolucionário deve ser compreendida de outro modo, ou de modo diferente de como as religiões tratam do que elas chamam de heresias, e esse é o ponto que nos interessa. A heresia é uma ruptura radical com coisas em que se acredita religiosamente, contudo, sabemos que no mundo dos homens e mulheres não existe uma ruptura absoluta, na qual uma tese se opõe a uma antítese de modo drástico da mesma forma como as religiões debatem a questão das heresias. Para o religioso, o herege ameaça mais, pois ele sai do espaço sagrado e vai às ruas questionar o monopólio da antiga crença, criando outra religião ou uma dissidência daquela professada pelo seu grupo social. O materialismo histórico nos ensinou que um pensamento do passado, um pensamento do presente e um do futuro se articulam delicadamente. Quando se dá a passagem qualitativa de um estado para outro ele ocorre lentamente, sem rupturas drásticas, e de repente se vê o mundo novo. A história da humanidade é uma história de lutas (de classes) e a passagem das sociedades agrícolas para a socie-

dade industrial é chamada de Revolução Industrial com razão, devido à radicalidade que ela postulou em relação ao antigo modo de produção agrícola. Podemos afirmar que depois dela estejamos em um novo mundo, contudo, as antigas questões da sociedade agrícola ainda estão presentes e continuarão acontecendo por muito tempo até desaparecerem. Do mesmo modo, não se pode confundir um dado qualitativo com um dado quantitativo. Uma mudança social é longamente preparada, de modo que não há passagens ou rupturas drásticas, mas lutas internas, discussões ideológicas<sup>15</sup> dentro dos campos, isto é, lutas localizadas em campos, tal como Bourdieu analisou no Campo da Arte. Aliás, por exemplo, não haveria muito sentido para um muçulmano da Idade Média discutir ou saber se a pessoa do salvador católico (Jesus) era una ou trina, ou se ele existiu como humano em carne e osso ou se era apenas uma aparição ou ilusão como um anjo. Essa discussão era dos católicos, de um subgrupo dos católicos, e não dos muçulmanos. Podemos concluir então que a ciência discute ideologias e as religiões discutem crenças.

Ocorre que meus colegas docentes não sabem disso. Eles estão mergulhados em um *habitus* conservador que os impede de possuir uma consciência fora da ortodoxia inculcada coercitivamente durante toda vida, e também consideram que esse tipo de saber não é necessário para o Campo do Design. Aí está um grande perigo.

Dentro do Campo do Design Gráfico, por exemplo, a noção de criação, isto é, o caso da dinâmica ou câmbio dos estilos, é compreendida dentro dessa ortodoxia acrítica. De modo geral, a maioria dos pares foi levada a acreditar que a questão da forma das imagens é apenas uma questão formal e disso decorre a passagem de um estilo para outro. O surgimento de outra forma de representação é normalmente associado a uma ruptura radical e contrária àquilo que existia no passado. Assim, a ruptura produzida pelos modernos, a ruptura que os impressionistas, que se opunham à pintura tradicional legitimada pelos salões de arte e pela academia, produziram é tida pelos pares como uma oposição

15 É preciso admitir que muitas vezes essas discussões são violentas, mas não o suficiente para produzir uma mudança qualitativa.

radicalmente contrária ao que existia antes. Como se os modernos lutassem para acabar ou destruir os acadêmicos. No entanto, o que se verifica em realidade é que as rupturas, sejam elas no Campo da Arte ou nas revoluções científicas e também no campo das religiões e, mais particularmente, no Campo do Design, é o fato de que elas são integradoras. Os momentos revolucionários e de transformação radical da história da humanidade são criadores, pois rompem com o passado integrando aquilo que ficou para trás e não o contrário.

Esse é o meu trabalho e o propósito desse livro: desacreditar a maioria dos fundamentos míticos ou crenças empregados ingenuamente pelos pares do Campo do Design, para que os designers saibam com clareza onde estão pisando.

Certamente esses escritos incomodarão muitos dos meus colegas, pois são revolucionários naquilo que acredito ser o sentido primeiro do termo revolução: uma transformação que se impõe de dentro para fora, um fato histórico que cria as condições de possibilidade de uma visão diferente sobre o design, contrária no seio de uma antiga noção. Os pares do campo que as criaram não podem viver sem elas, pois são o sal do seu mundo, e aí aparece alguém que conhece seus pseudo-fundamentos e passa a divulgar os seus segredos. Para meus colegas professores, isso é como roubar o fogo dos deuses e oferecê-los aos mortais, e os deuses não gostam de ser traídos. Como vimos na apresentação desse livro, o crime da ousadia é o mais duramente punido, vejam o caso de Tântalo, de Prometeu, de Marsias, de Sísifo ou de Moisés. Esse último, coitado, já dentro da matriz cultural judaico-cristã, foi cruelmente castigado e impedido de entrar juntamente com o seu povo, por cuja libertação lutou toda sua vida, no reino de Israel. Por outro lado, os meus colegas, já que acreditam e não argumentam política ou ideologicamente, talvez devessem pensar como é difícil, para mim, ter que operar no campo e ser reconhecido por aqueles princípios equivocados que desejo destruir.

Como se pode perceber, a minha posição de rebeldia nesse espaço social é muito complicada. Tenho plena consciência de que represento uma espécie de traidor, um dos pares do campo visto como uma es-

pécie de profeta da destruição. Um crítico que prevê acontecimentos catastróficos para o futuro do seu grupo social, pois examina as práticas consuetudinárias e delas deduz vaticínios terríveis. Que garantias posso oferecer com minhas análises? Como saber se meus pensamentos são coerentes para merecer validação dos colegas? Não estaria propondo outra ilusão? Uma ilusão intelectual que busca a sua verdade em princípios explicativos, deixando de lado o modo intuitivo com o qual os grandes criadores validam suas crenças, considerando-o como mais verdadeiro? Durante muito tempo fui acusado por colegas de ser um “teórico”, contrário à prática do design. Mas gostaria de tranquilizar a todos: estou defendendo o campo tal como meus colegas o fazem, e o meu viés pode ser compreendido como possuindo uma coerência de outra ordem e partindo de outras bases que não aquelas normalmente empregadas.

Para fundamentar cientificamente minha análise parti do campo das Ciências Sociais e especialmente de Pierre Bourdieu<sup>16</sup>, que em 1977 nos brindou com um brilhante artigo na *Actes de la recherche en sciences sociales*, sobre a crença e como ela se produz (ou se reproduz) no Campo da Arte.<sup>17</sup> Julgo que podemos aplicá-lo para essa grande discussão sobre as razões históricas que explicam por qual motivo os pares do campo adotaram ingenuamente essas falsas ou míticas bases teóricas – crenças – e permitem que as pessoas continuem acreditando, pois esses alicerces, além de consolidarem a categoria profissional, são também a razão de ser dos seus infortúnios. Esses fundamentos são uma espécie de crença acima de todas as crenças, e Bourdieu os nomeou de *illusio*<sup>18</sup>, uma crença fundamental que ninguém questiona, apenas reproduz, pois é tida como natural e assim reproduzida reiteradamente.

16 BOURDIEU, Pierre. *La production de la croyance. Actes de la recherche en sciences sociale*, 13, février 1977, pp. 3-43.

17 Talvez seja importante observar que Bourdieu tratou desse tema em vários textos e mais profundamente no *Règles de l'Art*. BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992. p. 274.

18 Ver especialmente em *Réponses*. BOURDIEU, Pierre et WACQUANT, Loïc. *Réponses Pour une anthropologie réflexive*. Paris: Libre Examen Politique. Éds. du Seuil, 1992. pp. 91-115.

No meu modo de ver, a crença principal que precisa ser destruída é o entendimento da prática do design como um “processo”, uma “atividade”, ou um “fazer” em si mesmo, daí porque é uma área de conhecimento e pode ser empregado por outras práticas sociais. Verifiquei, na prática cotidiana, que ninguém, ou quase ninguém em meu entorno profissional, consegue nomear o design como uma forma de trabalho específica de uma categoria profissional. Tal como afirmei, os designers sempre dizem que se trata de um “processo”, um “fazer”, ou uma “atividade”. Por quê? Por qual motivo o design não é uma prática profissional como as outras práticas profissionais, tais como a medicina, o direito, ou qualquer outra prática intelectual exercida por profissionais liberais? Que saber seria esse que é de tal modo específico que somente os designers teriam os meios de possuir? Seria esse saber exclusivo dos designers?

Penso que o que ocorre no Campo do Design é o mesmo que ocorreu no Campo da Arte. Os mitos que fundamentaram o que é a arte<sup>19</sup> são os mesmos que fundamentaram a categoria profissional dos designers. Ademais, é possível verificar que quando se trata de explicar o que são as práticas criativas de nossa área de conhecimento, as justificativas desses processos normalmente são míticas. Por isso, é preciso antes acreditar que os processos criativos são inatos e patrimônio de uns poucos escolhidos, tal como as crianças acreditam no Coelho da Páscoa ou no Papai Noel. Do mesmo modo, é preciso acreditar que o designer é dotado de uma singularidade tal como aquela que os artistas acham que possuem em relação ao que fazem. Esses mitos são mais fortes que as evidências contrárias que podemos examinar empiricamente, e não adianta que apontemos, que as denunciemos como falsas, pois ninguém pode acreditar que o rei esteja nu. Afinal, que rei teria coragem de sair às ruas completamente nu, acreditando que estaria vestindo uma linda e suntuosa roupa real? Acredito, enfim, defendo ou argumento que, diante do silêncio dos pares, seja preciso, tal como no conto da roupa nova do rei, que o menino grite. Talvez assim os pares saiam da pas-

19 LICHTENSTEIN, Jaqueline. **A pintura. Textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2004. Ver principalmente o volume 1, O mito da pintura.

maceira que vigora no campo. Somente quem não está mordido pela crença, sem as peias da cultura que está em vigor, ou quem ainda não a adquiriu, pode ver que o rei está nu.

Discutindo o nosso problema associado à questão das crenças, é curioso observar também que a burguesia, depois da Revolução Industrial e da Revolução Burguesa de 1789, muito se esforçou para afastar o Estado da religião, pois a mentalidade religiosa era percebida como obscurantista, não científica e muito ruim para os seus negócios. Concomitante a esses esforços, houve um grande desenvolvimento científico, como também o abandono do ordálio e do direito canônico como base para solução dos problemas sociais ou dos litígios comerciais. Nessa ocasião os mitos e crenças tornaram-se um apêndice da cultura, tolerado como coisa para crianças, e ninguém os levava a sério. Contudo, com o passar do tempo e com o próprio avanço do capitalismo, com os problemas de crise de superprodução do modo de produção capitalista, os mitos religiosos foram revitalizados, as crenças novamente foram chamadas pelos burgueses para ajudar a resolver – dar explicações – os graves problemas sociais, pois, afinal de contas, as crenças produzem coesão social, ademais, são baratas, basta se acreditar nelas. Hoje, há em Wall Street agentes da bolsa de valores atraindo investidores de acordo com seus signos astrológicos e se você é do signo de peixes, por exemplo, existem ótimos papéis para serem comprados. Basta acreditar.

Penso que seria mais simples ver o design tal como ele é e não de acordo com o que os bancos escolares divulgam. Ao contrário do que é pregado nessa realidade mítica das escolas, e talvez seja preciso afirmar ao mesmo tempo para os designers que o desmonte da antiga tradição não seria um desprestígio social para a categoria. Os designers continuariam fazendo aquilo que fazem, mas sabendo que existem limitações para o exercício de suas profissões. Algumas vezes, o conservadorismo dos designers, especialmente dos professores da área<sup>20</sup>, me parece ser mais por ignorância do que por intencionalidade política, embora já tenha examinado essa associação e constatado que aqui no

20 Refiro-me aos teóricos do Campo, aqueles que se apresentam como os guardiões da doxa, aqueles que recrutam e formam os novos designers.

Brasil suas causas são históricas<sup>21</sup> e volitivas do ponto de vista ideológico. Aliás, tenho motivos para acreditar que o reacionarismo político de modo geral está enraizado de tal maneira entre os meus colegas que seria muito difícil separar um do outro. Mesmo assim, imagino que, uma vez esclarecidos, não teriam motivos para pensar o que pensam e aí poderiam enfrentar essa estrutura hipócrita que rege o Campo.

Não posso negar que às vezes considero, ingenuamente, que todos meus colegas conhecem o chamado paradoxo socrático e é nele que me baseio. Para os que nunca ouviram falar do paradoxo socrático, trata-se de uma argumentação de Sócrates, que, considerando que se todos desejassem idealmente o bem – afinal, por qual motivo as pessoas desejariam o mal? –, apontava para a ignorância e o desconhecimento da verdade como os reais causadores da maldade humana, incluindo aí os atos de má-fé.

Dialogar com um ignorante, e sobre a sua ignorância, é o mesmo que forçar uma relação com um sujeito incapaz de suportar a diferença inerente ao diálogo, é um ato de resistência. Confrontar o ignorante, desvelar a sua ignorância, ou fornecer para ele o conhecimento, levá-lo à contradição, desconstruir suas certezas, forçá-lo a admitir que seu conhecimento é limitado, é o meu desejo neste livro. Estou apostando na potência do diálogo e na difusão do conhecimento como antídoto à tradição autoritária da crença que condiciona o pensamento no Campo do Design.

Pode ser até que muitos leitores desse trabalho considerem ingênua a minha argumentação. Contudo, Descartes também partiu de uma afirmação semelhante, se perguntando sobre a sensatez, afinal, como todos se julgavam sensatos – nem muito nem pouco sensatos, mas o suficiente –, chegou ao primeiro degrau de suas indagações epistemológicas. Portanto, antes de avançarmos para o desmonte desses mitos, penso que é preciso dizer mais alguma coisa sobre os motivos que me levaram a mencionar uma hipocrisia estrutural entre os pares do campo.

21 CIPINIUK, Alberto. **Design: o livro dos porquês. O Campo do Design como produção social**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e São Paulo: Editora Reflexão, 2014. pp. 111-134.



Mais uma vez, gostaria de ressaltar que não estou qualificando nenhum colega de hipócrita no sentido moral do termo, mas considero que existe a possibilidade de que alguns ajam de má-fé, pois sabem que estão divulgando falsidades e, por essa razão, possam merecer esse qualificativo. Penso que o reino da hipocrisia seria se todos os pares passassem a fingir ou dissimular seus verdadeiros sentimentos ou intenções em relação aos mitos que propagam. Nessa análise afirmo que o fingimento ou falsidade são estruturais no campo e, por conta de um *habitus* muito particular, os meus colegas estão sinceramente convencidos de que estão fazendo a coisa certa, daí, tal como alguém disse um dia, ou pelo menos dizem que essa figura mítica disse um dia, “bem-aventurados os pobres em espírito, pois deles é o Reino dos Céus”.<sup>22</sup>

22 Quase todos os evangelistas mencionam frases semelhantes em relação às pessoas pouco espiritualizadas, isto é, crianças ingênuas ou os muito pobres ou muito ignorantes. Ocorre que, para mim, gostaria apenas que os meus colegas docentes das instituições do ensino superior com quem venho trabalhando fossem menos crentes e mais letrados.

## 2.

### O DESIGN É UMA PRÁTICA SOCIAL

A significação geral do termo *prática social* se relaciona a uma ação humana voluntária e rotineira exercida por uma profissão qualquer, institucionalizada, conhecida e reconhecida socialmente. Uma prática social é basicamente uma forma de trabalho e visa um resultado concreto com algum valor social, isto é, uma forma de trabalho que seja essencialmente útil.

Ao iniciar esse capítulo, estamos afirmando que o design é uma prática social, contudo, a nossa dúvida é saber se essa forma de trabalho específica – o trabalho do designer – possui valor social ou não. Em minha prática cotidiana tenho escutado em diferentes ocasiões<sup>23</sup> que o design é uma espécie de panaceia, um remédio para todos os males, que o designer soluciona problemas de qualquer tipo e que basta aplicarmos esse pensamento ou metodologia em “modo design” para realizá-lo muito bem. Enfim, empregando o design, todos os obstáculos estarão resolvidos.

Evidentemente que essa afirmação não é verdadeira e funda-se em uma crença ingênua, uma fábula que ilustra elogiosamente a sociedade industrial como um sucesso na história da humanidade. No entanto, essa crença infantil se conecta com outras formas de pensar, formando uma rede de significados que parecem justos e absolutamente realizá-

23 Ver por exemplo em LÖBACH, Bernd. **Design industrial. Bases para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Editora Edgard Blücher LTDA., 2001.

veis, tal como todas as epidérmicas bobagens que escutam todos os dias nas histórias de pessoas bem-sucedidas. Assim, julgamos que é preciso esclarecer, antes de mais nada, o que é “valor” e o que é “valor social útil” ou utilitário, para sabermos se o design é uma forma de trabalho útil e necessário, tal como tem sido divulgado, seja pelos pares do campo, seja pela mídia em geral.

No campo da economia, o valor é compreendido como uma medida variável, uma importância que se atribui a um objeto (ou a um serviço praticado) que, embora condicione o seu preço monetário, quase nunca lhe é idêntico. Por exemplo: um sapato custa, em uma loja, cem reais, mas as horas de trabalho para sua fabricação, traduzidas nos salários dos trabalhadores que o fabricaram e no custo das máquinas, demais custos da produção, transporte, embalagem etc. são muito inferiores ao preço pelo qual ele é vendido. Essa diferença de valor entre o preço pago na compra – os cem reais – e o custo social do trabalho gasto na sua confecção, ou seja, entre o preço do sapato na loja e o valor do trabalho, os economistas denominam de *mais valor* ou *lucro*.

O mais valor não é resultado do trabalho socialmente produtivo ou útil para a confecção do sapato, mas um valor simbólico que todas as pessoas da sociedade industrial concordam que exista. Portanto, o valor social (valor do trabalho) não deve ser confundido com o preço – que também é um valor –, que é uma convenção social de acordo com o sentido geral que uma sociedade arbitrou. Trata-se de uma determinação quantitativa obtida por um cálculo ou mensuração entendido como socialmente válido.

Dessa maneira, não se trata, portanto, de sabermos se os cem reais são “preço” ou “valor”, mas se o grupo social em que essa convenção entre preço financeiro e tempo de trabalho foi arbitrada. Estamos debatendo politicamente para saber se este grupo social – os eventuais compradores – considera justo pagar essa diferença para obter um par de sapatos, que a maior parte não sabe que custou bem menos. Normalmente aquilo que as pessoas desejam saber é sobre o que foi acordado socialmente como valor para ser cobrado. Ninguém discute com

o vendedor da loja. Caso você disponha do dinheiro necessário para pagar o preço, você compra o sapato. Caso não possua, não compra.

Pode parecer estranha essa aquiescência sem discussão, mas é desse modo que as coisas acontecem. Depois da Revolução Industrial, essa noção passou a ser considerada não como uma convenção pertencente às inúmeras dinâmicas que regem a nossa vida social, mas algo inerente ao produto ou autorregulado, algo visto como natural quando se deseja adquirir alguma coisa. Um pacto social tão naturalmente arraigado quanto o comportamento de certas tribos andinas pré-colombianas, que enterravam crianças vivas para servirem aos deuses no além, por mais absurdo e bizarro que isso hoje em dia possa parecer.

Para efeito daquilo que estamos tentando explicar, precisamos entender que, de modo geral, o valor é uma categoria, uma qualidade que se confere a um objeto material ou mesmo a um comportamento, que estabelece a possibilidade de uma economia de trocas simbólicas. Ele passa a ser um critério para que possamos trocar o que chamamos de bens, sejam eles materiais ou imateriais.

Assim, para que um sapato tenha um valor social utilitário (socialmente produtivo) é preciso que ele seja compreendido como um objeto com valor de uso, algo necessário, que as pessoas precisem para caminharem sem machucar os pés. Caso contrário, se as pessoas não precisarem dos sapatos para calçá-los, pois já possuem vários pares em suas sapateiras, eles serão objetos desnecessários e a sua aquisição será compreendida como uma ação frívola, suntuária ou sem um sentido socialmente produtivo.

Do mesmo modo, quem fabrica ou projeta objetos desnecessários, do ponto de vista ético, está estimulando um consumo de frivolidades, pois assim é determinado pela estrutura social que nos cerca. Ninguém precisa ter mais do que aquilo que pode usar, mas pode consumir, embora não tenha serventia de uso. Ocorre, por alguma razão que os teóricos do Campo do Design jamais revelaram, que existem ações ou práticas para produzir objetos frívolos – eu acrescentaria ainda que, de acordo com o que posso observar empiricamente, que elas são majoritárias – e que a categoria profissional dos designers também não sabe

como nos livrar deles, aliás, tal como acontece com prática social dos artistas e aquilo que eles produzem – a arte –, é recorrente a afirmação de que o design é uma prática desnecessária e em certa medida é por esse motivo que são marginalizados. Nenhum pequeno-burguês ajuizado o suficiente, pai de uma mocinha no último ano de seus estudos de medicina, que impactaram dura e profundamente no orçamento da família, ficaria feliz em conhecer algum futuro genro que bate no peito dizendo que é artista. Não se trata de discriminar ninguém, mas de se estar de acordo com um contexto no qual as regras sociais são determinadas em grande parte pelos valores de trocas comerciais. Ninguém pensa em sair perseguindo um artista ou um designer por ele praticar aquilo que ele pratica, desenhar objetos frívolos, mas quando precisamos decidir concretamente entre diferentes práticas sociais, qual delas é a mais importante ou necessária, certamente a arte e o design são desacreditados. Assim, justamente por conta disso, dessa inutilidade que a arte e o design parecem possuir, o seu valor social resulta inapreensível. Por serem evanescentes, justamente por não servirem para nada, muitas pessoas lhe dão o valor que possuem. Na verdade, os valores da arte e do design aparecem romanticamente como revolucionários, isto é, contra uma visão de mundo estritamente materialista, então, se algo ou alguma coisa não possui uma função social direta, tal como a maioria dos objetos desenhados por designers, passam a se justificar por si mesmos. Talvez seja por isso que, muitas vezes, eles sejam confundidos com objetos de arte.

Quando ouvimos os designers afirmando que o design é uma prática social legítima, devemos compreender que eles clamam que não se veem dedicados a uma profissão que se encarrega apenas da produção de objetos frívolos e que o termo prática social é o nome que empregam para se legitimarem como categoria profissional séria. Querem nos dizer que trabalham para o bem-estar social, embora eventualmente muitos designers não definam ou não saibam com clareza o que é bem-estar social e também possam ser produtores de objetos frívolos.

Quando mencionamos que a profissão dos designers busca um “resultado social concreto” fazemos referência ao fato de que o designer

trabalha para produzir objetos industriais com valor de uso. Contudo, até onde podemos perceber, muitos designers também não sabem o que seria o que as Ciências Sociais chamam de valor de uso. Possivelmente, saber o que é valor de uso não fará com que muitos designers deixem de projetar objetos frívolos, mas certamente poderá colaborar para que possamos modificar nossa compreensão sobre a existência da frivolidade na maior parte dos objetos produzidos pelos designers.

Mais recentemente, principalmente depois do advento do Capitalismo Flexível<sup>24</sup>, dentro de um unânime quadro de decadência cultural, seja entre intelectuais de direita<sup>25</sup> ou de esquerda, parece que a desfaçatez da valorização do inútil, do inconsistente e do superficial veio para ficar. Nesse mundo conturbado, boa parte dos pesquisadores do Campo do Design passou a considerar o termo “valor de uso” de modo epidérmico, portanto, se um objeto é um fenômeno de vendas, por exemplo, ele passa a possuir valor de uso. A simplificação absurda resume-se ao caso de que se alguém o compra é porque vai fazer uso dele. Mas essa afirmação é um dislate de todo tamanho, muito embora seja empregada de modo recorrente. Evidentemente, não estamos pensando que poderemos ensinar os padres a rezarem suas missas. Melhor do que eu, os designers sabem exatamente aquilo que fazem, qual é a finalidade do seu trabalho, e também não é minha intenção criar polêmicas desnecessárias. Gostaria apenas de discordar dos argumentos que empregam na defesa dessa profissão por conta dos objetos que projetam, pois parece-me claro que a prática do design em uma sociedade como a nossa é praticamente desnecessária, posto que atendem majoritariamente a fabricação de objetos sem valor de uso.

Do mesmo modo que a compreensão do termo *prática* é percebida de uma maneira um pouco diferente do modo como as Ciências Sociais

24 HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo: Loyola, 1992.

25 Por exemplo: David Harvey é um intelectual de esquerda e no caso da denúncia sobre a decadência cultural, curiosamente encontra-se com seu antípoda Mario Garcia Llosa no mesmo tipo de pensamento. Ver **A Civilização do Espetáculo. Uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

o entendem de modo geral, os teóricos do Campo do Design afirmam que é preciso entendê-lo de maneira “ampliada”. Na verdade, há alguns anos percebemos que, embora os designers estejam classificados aqui no Brasil pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) como pertencentes à área das Ciências Sociais, eles nada compreendem das categorias que os pesquisadores da área trabalham, até porque, tal como já defendi, o design não é compreendido como uma forma de “trabalho”, mas como um “fazer” ou uma “atividade”. Os coordenadores de cursos de graduação também não se preocupam em oferecer esse tipo de ensinamentos escolares, propondo as disciplinas teóricas apenas para aqueles que já possuem uma formação técnica no Campo do Design. Verificamos que a maioria dos docentes do campo oferece uma compreensão equivocada para o emprego do termo “ampliado”, apresentado de modo formalista e semanticamente como sendo mais “largo” ou “abrangente” do que era anteriormente, portanto, mais apropriado ao fim a que se destina: consagrar a prática do design como algo frívolo. Conforme indicamos, gostaríamos de ressaltar que essa forma de compreensão é equivocada, possui pouca profundidade teórica, sem relevo e irresponsável. Se formos minimamente sérios em nossos trabalhos, precisamos rejeitá-la.

Defendemos a posição de que essa forma pueril de examinar o problema foi consagrada por sua ampla e sistemática utilização pelos meios de comunicação de massa. Na verdade, entendemos que essa noção invadiu e colonizou a universidade, ou talvez seja melhor dizer que ela tenha saído da universidade e colonizado a mídia. Acho que seria impossível afirmar com certeza, mas o fato concreto é que ela foi reproduzida pelos ambientes escolares universitários sem um debate crítico sobre suas fronteiras e aplicação. Ampliar a abrangência do termo *prática*, ampliando um lugar para a sua localização, argumentando que vivemos em um mundo “complexo”, não resolveu o problema da definição ontológica do design, mas colaborou para mediocrizá-lo. Esse jogo retórico ou formalista afirmando como desprezível a importância do conhecimento do termo prática lembra uma cena de um filme do grupo humorístico Monty Python “*The Meaning of Life*”, em que um

personagem caracterizado de médico, durante uma espécie de programa de televisão, tenta convencer uma frágil senhora do subúrbio de Londres – Mrs. Brown – a doar o seu próprio fígado. Como a proposta é absolutamente sem sentido, pois ninguém quer doar o seu único fígado, o personagem abre a porta de um refrigerador que está na sala onde se passa o evento e dele sai Terry Jones vestindo um terno cor-de-rosa e canta a *Galaxy Song*.<sup>26</sup> Nessa música, Terry Jones tenta mostrar à apreensiva e hesitante senhora que o problema da doação do fígado é uma irrelevância, uma coisa menor dada a extensão ou amplitude – *et pour cause* complexidade – do universo. Ora, quando Terry Jones debochadamente amplifica o contexto ou o seu lugar de existência até os limites do universo é lógico que o problema de uma senhora de um subúrbio de Londres doar o próprio fígado passa a ser uma coisa insignificante, uma irrelevância. Afinal, diante da imensidão do Cosmo ou, caso desejarmos, do Caos, qual é a importância de um fígado humano, ou melhor, do fígado da pobre Mrs. Brown?

*“Whenever life gets you down, Mrs. Brown  
 And things seem hard or tough  
 And people are stupid, obnoxious or daft  
 And you feel that you’ve had quite enough  
 Just remember that you’re standing on a planet that’s evolving  
 And revolving at nine hundred miles an hour  
 That’s orbiting at nineteen miles a second, so it’s reckoned  
 A sun that is the source of all our power  
 The sun and you and me and all the stars that we can see  
 Are moving at a million miles a day  
 In an outer spiral arm, at forty thousand miles an hour  
 Of the galaxy we call the ‘milky way’  
 Our galaxy itself contains a hundred billion stars  
 It’s a hundred thousand light years side to side  
 It bulges in the middle, sixteen thousand light years thick  
 But out by us, it’s just three thousand light years wide  
 We’re thirty thousand light years from galactic central point*

26 *Galaxy Song (Canção da Galáxia)* é uma canção escrita por Eric Idle e John Du Prez. A canção apareceu pela primeira vez no filme de 1983 *The Meaning of Life*.



*We go 'round every two hundred million years  
 And our galaxy is only one of millions of billions  
 In this amazing and expanding universe  
 The universe itself keeps on expanding and expanding  
 In all of the directions it can whizz  
 As fast as it can go, the speed of light, you know  
 Twelve million miles a minute and that's the fastest speed there is  
 So remember, when you're feeling very small and insecure  
 How amazingly unlikely is your birth  
 And pray that there's intelligent life somewhere up in space  
 'Cause there's bother all down here on Earth".*

Homologamente, penso que os docentes do Campo do Design tentam validar a platitude dessa incomensurável produção de objetos frívolos produzidos pela indústria e que ainda não possuem uma designação como objetos de design, empregando o termo complexidade, locução que não é rigorosa e não explica nada, lembrando que nem todos os produtos industriais são projetados por designers, mas se a categoria não cria instrumentos de controle, isto é, se omite ou silencia, penso que politicamente está concordando. Afinal, hoje em dia, esse aglomerado de insignificâncias industriais, produzidas sem nenhum crivo crítico, se constitui como a maior parte daquilo que os designers projetam e chamam de design.

Antes de avançarmos, talvez seja preciso explicar a estratégia política dos pares ao ampliar o lugar do design aos limites do universo, pois não há como pensá-lo sem situá-lo concretamente.

Julgamos que seja preciso lembrar que quando pensamos sobre algo ou alguma coisa, o fazemos dentro de um quadro de referências ou valores, afinal, é preciso admitir que o que chamamos *fenômeno observado*, *dado*, ou *problema teórico*, para ser discutido sobre algo ou alguma coisa, só passa a ter existência concreta na medida em que haja uma forma de pensar que o circunscreva teoricamente enquanto tal. Enfim, que ele seja identificado em um conjunto de outros problemas, para que possamos compará-los. Não há como pensar um problema rigorosamente fora dessa situação, caso contrário ele perde sentido ou razão de

ser. O pensamento também é uma prática social. Ele só acontece dentro de estruturas sociais e na medida em que está profundamente emaranhado na vida material, no trabalho e nas relações sociais dos homens e mulheres. Para início de nossa conversa, julgo que um pensamento descontextualizado, autônomo ou independente não é legítimo. Penso que negar esse pertencimento, embora também seja uma forma de pensar, trata-se de uma prática frívola de pensar.

Em minha vivência profissional pude constatar que existem docentes do Campo do Design que afirmam que a nossa prática social é de tal modo específica que as outras categorias profissionais não entendem e nunca entenderão o que é o design. Não entendem pois não alcançam os meios que os designers possuem para perceber a singularidade do design. Julgo que essa forma de pensar, além de frívola, é datada.<sup>27</sup> Baseia-se no mito da afirmação de que podemos produzir uma ciência ou conhecimento puro, *a priori*, e que a partir daí ele pode ser empregado conforme o interesse das pessoas. Os acadêmicos ficam nas universidades pensando, produzindo o conhecimento e, quando precisamos deles, batemos à porta de seus gabinetes para obter as repostas.

Gostaria de divergir frontalmente desse tipo de formulação, posto que essa independência é um engano de todo tamanho. Quem pensa, pensa dentro de um conjunto de outros pensamentos, pensa situado em um espaço no qual existem outras formas de pensar, mas dentro da mesma realidade material. Assim, o pensamento não é individual, tampouco autônomo. Ele é coletivo e se emula a outros pensamentos e precisa ser compreendido sobretudo como um ato político, pois sofre todo tipo de influências. Está sujeito a todo tipo de disputas, seja entre

27 Julgo que essa preocupação se constituiu nos anos noventa, por conta do surgimento dos programas de pós-graduação em arte e design, pois passaram a ser disciplinas universitárias. Os responsáveis pelos programas se viram despidos das normas e práticas tradicionais em vigor em outras disciplinas mais antigas e buscaram para a arte e o design o mesmo estatuto, seja por razões administrativas, estratégicas, burocráticas ou econômicas. Portanto, não são propriamente teóricas, mas corporativas, isto é, políticas. Ver FINDELI, Alain. *International Journal of Design and Innovation Research*, vol. 1, nº 1, 06-1998. In.: JOLLANT-KNEEBONE, Françoise (Org). *La critique en design. Contribution à une anthologie*. Nîmes (France), Éditions Jacqueline Chambon, 2003. p. 159-172.

os próprios pesquisadores, seja com a sociedade que paga ou demanda pelos seus serviços.

Por essa razão, não podemos afastar a academia ou a universidade do meio histórico concreto em que ela está. Caso contrário, as pessoas passariam a pensar que os acadêmicos ficam em seus gabinetes pensando sem sofrer influências sociais. Aliás, contrariamente a essa posição, muito já foi escrito, provando essa aproximação ao contexto social como necessária. Platão, por exemplo, já mencionava que a verdade da filosofia é a política e que não há pensamento fora da *polis*.

Nossa preocupação em relação a esse tema se justifica pois ele tem sido objeto de cuidado entre os pesquisadores do Campo do Design.<sup>28</sup> Os teóricos pensam em situar um lugar para o design em um espaço “ampliado” e, como vimos, isso dificulta imensamente o entendimento do que é o design. Essa forma de abordar o problema preocupa-nos, pois traduz uma espécie de medo ou insegurança por parte desses pesquisadores. Mas por qual motivo haveria dificuldade em definirmos o que é concretamente a prática do design como uma forma de trabalho como outra qualquer? Por qual motivo os pesquisadores que se dizem experientes escrevem sobre esse problema sem saber muito bem o que dizer?

Aqui é preciso intercalar uma informação adicional que nos parece ser essencial, que diz respeito à forma como o pensamento é operado, isto é, politicamente dirigido. Muitos consideram que o livre pensar é autônomo, neutro e depende apenas de quem está pensando, mas isso não é verdade. Em parte, caso estejamos de acordo com a cultura individualista que nos cerca, talvez possamos defender esse entendimento, mas no contexto geral em que atuamos profissionalmente é preciso considerar, também, que somos influenciados por forças de que não nos damos conta. Aliás, não apenas somos influenciados, mas pode-se dizer que somos determinados por elas. Talvez seja preciso considerar também que esse comprometimento não é ruim ou um exemplo de subsunção, tal como a afirmação de que somente os mansos obedecem.

28 Cardoso, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Nos dias de hoje, o suporte básico para que o sujeito social pensante sofra interferência política no pensar está justamente nos meios como a distribuição das informações e daquilo que é considerado útil ou relevante ser pensado é operado. Contemporaneamente, a grande imprensa ou a mídia tem um papel fundamental para o pensamento produzido pela academia, isto é, um lugar social que se pensa ser falsamente neutro e autônomo, longe das ideologias, para produzir o conhecimento. As duas instituições – mídia e academia – são estruturas sociais de legitimação e funcionam par e passo, afinal, a mídia exerce a ação moderadora ou facilitadora. A mesma que a *polis* e a *ágora* exerciam no tempo de Platão. Sem elas não há pensamento.

Ora, todos sabemos que a mídia possui um grande poder político, haja vista o controle que exerce. Aqui no Brasil, ela pertence a uma minoria patrimonialista, que obteve esse poderio durante a ditadura militar ou em governos autoritários antes dela. Portanto, é incontestavelmente um poder político e alguns afirmam que chega a ser até um partido. Por conta de sua posição central entre a produção e a recepção do conhecimento, acaba definindo o que é essencial a ser pensado, isto é, o que é relevante não apenas do ponto de vista partidário, mas de todas as outras formas de pensamento. Somente aquilo que é divulgado pela mídia passa a ser relevante. O que não é divulgado não é importante. Assim, a mídia marginaliza aquilo que seus proprietários e acionistas – ou os seus prepostos – supõem ou definem como contingente. Se considerarmos o pensamento na academia como um motor de um automóvel, a mídia funciona como uma espécie embreagem, liberando-o para aceleração, ou seja, entre o que a demanda social necessita e aquilo que os acadêmicos produzem.

À vista disso, podemos dizer sem risco de erro que, nos dias de hoje, a mídia produz sistematicamente uma indeterminação para a localização dos problemas sociais a serem pensados e, como consequência, muitos teóricos do Campo do Design julgam que objetos fúteis podem ser considerados possuidores de valor de uso. A estratégia da mídia é igualar tudo e todas as coisas, diante do incomensurável processo de mercantilização que estamos sofrendo. Na história ocidental da Idade

Moderna, algo parecido só ocorreu com o programa propagandístico empreendido pela Igreja Católica depois do Concílio de Trento, para levar o evangelho a todas as nações, para todos os corações e mentes. A Igreja Católica conseguiu reduzir praticamente todas as ações humanas àquilo que ela entendia como sendo a vontade de Deus. Durante algum tempo, essa epígrafe parecia ser a única coisa razoável a ser respeitada.

Meu atento leitor diria que não mencionei a mídia científica, as revistas especializadas, produzidas pelos pares e que não se confundiriam com a mídia comercial. Afinal ela seria “pura” e não produziria informações para serem vendidas de acordo com as necessidades do mercado. Um pouco mais acima indiquei rapidamente que ou bem a mídia influenciava a academia ou bem seria a academia que influenciaria a mídia. Esse ponto me parece irrelevante para ser debatido e tentarei abordá-lo de outro modo.

Para muitos jornalistas<sup>29</sup> aparentemente rigorosos em relação às suas obrigações profissionais, mesmo que sob contrato das grandes empresas midiáticas, mesmo atendendo a uma demanda de natureza econômica, mesmo que sua prática social se trate apenas de comércio de informações e que só sejam veiculados os temas que pagam por esse serviço, é possível extrair uma verdade examinando-se as informações entre as várias mídias ou emulando-as entre elas. De nossa parte, entendemos essa perspectiva como ingênua, pois as diferentes mídias há muito formam um cartel – um verdadeiro oligopólio – e aquilo que essas grandes corporações midiáticas não colocam em pauta em suas editorias simplesmente não é veiculado, ou melhor, desaparece. Se essa perspectiva não é ingênua, é descaradamente de má-fé quem a defende. Citamos como exemplo a própria mídia brasileira, ideológica e despidoradamente comprometida, totalmente a reboque das agências de notícias associadas às grandes corporações empresa-

29 Um exemplo: no Brasil, Alberto Dines dirige e coordena um *site* e um programa de televisão na TV Brasil, chamado *Observatório da Imprensa*. Nesses lugares o senhor Dines defende sistematicamente a noção de um jornalismo autônomo ou puro, justamente no interstício criado pela competitividade das diferentes empresas jornalísticas e seus suportes impressos, televisivos e também de comunicação eletrônica.

riais e, ainda assim, exercendo uma censura particular daquilo que pode ser publicado.<sup>30</sup>

A mídia científica normalmente é apresentada como “pura”, autônoma, independente, que só publica os resultados das pesquisas realizadas, contudo, permitam-me assumir posição contrária, pois julgamos que ela opera do mesmo modo que a comercial. Verifica-se que nunca divulga quais são os critérios que definem como as pessoas – aqui, os homens de ciência – se reuniram para realizarem tal e tal pesquisa, quais os critérios que empregaram para definirem a relevância de tal ou tal estudo. Do mesmo modo, nunca ficou claro como os conselhos editoriais das revistas científicas se constituem e, na distribuição dos artigos para aprovação dos pares, nunca citam como essa escolha é realizada. Com essas afirmações não estou querendo dizer que todos os cientistas são movidos por má-fé ou por interesses pessoais ou dos grupos de pesquisadores a que pertencem, mas em grande parte é assim mesmo que acontece. Assim como o conselho editorial, o pesquisador é apresentado como um ser fora do mundo, puro e casto como um bebê recém-nascido, e os conselhos e os pesquisadores não são assim. Como seria possível uma entidade – o teórico ou o acadêmico – que não sofresse nenhuma influência da sociedade em que está inserida, nunca estivesse em desacordo com as intermináveis reuniões de departamentos universitários, das minudências burocráticas da administração escolar, e assim por diante? Será que ele apenas identifica um problema, emprega uma metodologia científica e lá no final sai o resultado imparcial de todo esse processo? Muito bem, quem nós queremos enganar dessa vez? Nossos

30 Na abertura, em São Paulo, do Seminário Internacional de Mídia e Democracia, de 18 a 20 de setembro de 2015, o secretário de Comunicação Eletrônica, o senhor Emiliano José da Silva Filho, identificou claramente o movimento golpista que move as empresas controladoras da mídia no país, afirmando que “é inegável que os meios (de comunicação) têm empreendido um gigantesco esforço golpista”, na tentativa de derrubar o governo Dilma Rousseff. Por sua vez, o Relator Especial para Liberdade de Expressão da Organização dos Estados Americanos (OEA), o senhor Edison Lanza, criticou a concentração dos meios de comunicação em empresas privadas e o falso argumento de que a regulação das mídias é censura, o que já se tornou uma espécie de mantra dos grandes empresários do setor.

pares? Nossos alunos? Os órgãos superiores de nossas universidades? As agências de financiamento?

De nossa parte julgamos que precisamos discutir onde os pares do campo, os pesquisadores da prática social do design, buscam suas informações. Se definirmos que lugar é esse, pode-se discutir a validade ou a relevância de uma proposta verdadeiramente científica de design. Como vimos, a universidade e os congressos científicos não são os melhores lugares para encontrarmos essas informações e se não são os pares do campo, os acadêmicos, precisamos investigar as instâncias que, fora do campo, operam essa legitimação.

Podemos dizer que até pouco tempo atrás ouvíamos que o objeto de preocupação dos pesquisadores do Campo do Design<sup>31</sup> era situar um lugar para o design em um espaço concreto, ou como diria Victor Papanek, em um “mundo real”. Papanek afirmava que, embora nossa profissão colaborasse para a poluição do ar e projetasse automóveis inseguros, precisava atuar com grande responsabilidade social e, para isso, os designers precisavam conhecer as pessoas ou o público – isso que hoje nós chamamos de *usuários* – para quem os objetos industriais eram projetados. Contudo, mesmo que Papanek afirmasse que a profissão estivesse em vias de desaparecimento por conta dos objetos frívolos que os designers projetavam, foi um tanto quanto indulgente sobre o futuro. Não posso negar que ele explicava que os designers precisavam conhecer claramente o escopo econômico, político e social em que o design era produzido, mas ele próprio, contraditoriamente, continuava a projetar objetos que supunha atender ao que ele chamava de “*real world*”. Será que se perguntou algum dia como saberia, ou se poderia identificar o que ele chamava de mundo real? Será que se perguntou realmente se aquilo que postulava era uma demanda real da sociedade? Enfim, ele era otimista e acreditou que no futuro, ou se cotejadas todas as circunstâncias, o design colaboraria para modificar positivamente a sociedade. O design era uma prática útil socialmente. Mencionava que os designers estavam moral e socialmente envolvidos no processo

31 PAPANEK, Victor. *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change*. London: Thames & Hudson, 2011 (primeira edição em inglês 1971).

de operar com as verdadeiras necessidades do mundo. Curiosamente ele também nunca definiu claramente esse ponto. Como vimos, nunca definiu claramente que mundo real seria esse e que prática socialmente produtiva seria essa, ou seja, quais eram os critérios fundamentais para que pudéssemos realizar uma verdadeira prática social, isto é, uma prática do design que não fosse frívola.

Para Papanek, o design era ingenuamente uma prática que qualquer um poderia fazer, um atributo pertencente a todos. Todo mundo era designer, mas se todos somos designers, ninguém o é. Até porque, pulverizando ou tornando “complexa”<sup>32</sup> a sua singularidade, não podemos distinguir a prática do design das outras profissões que se ocupam do projeto. Não podemos, tampouco, distinguir o design frívolo do design socialmente produtivo.

Um problema formulado assim de maneira tão ampliada, como vimos, torna muito difícil não oferecer o próprio fígado para doação. É preciso dar um entendimento claro e distinto ao que é o design e humildemente julgamos que ele é uma prática social com valor de uso. Julgamos que os pesquisadores do campo estavam e estão acostumados a trabalhar idealisticamente com referências fixas, epígrafes dogmaticamente precisas, arguindo limites exatos no mesmo lugar e assim eternamente. Papanek, por exemplo, o entendia como um esforço consciente e intuitivo para impor uma ordenação nas coisas do mundo.<sup>33</sup> Julgava que havia um princípio essencial de ordenação das coisas do mundo e que o design poderia ser percebido pela razão ou então de modo afetivo pelos sentidos. Esse princípio fundamental do Campo do Design estaria presente no mundo desde a noite dos tempos. Mas essa espécie de definição metafísica<sup>34</sup> também não resistiu a um cenário com parâ-

32 Aqui, no sentido que estávamos discutindo sobre o caso da irrelevância da Mrs. Brown doar o próprio fígado.

33 PAPANEK, *op. cit.* p. 4. “*Design is the conscious and intuitive effort to impose meaningful order*”.

34 Ela nos lembra a doutrina medieval formulada por Abelardo – *Petrus Abaelardus* – (1079-1142), que atribuía aos conceitos ou ideias gerais, os *universais*, uma concretude específica que os distinguia das meras abstrações ou sinais linguísticos, apresentando uma forma real e existente, mas somente no interior da mente humana.



metros tão ampliados e moventes. Entender o que é o design nos dias de hoje tornou-se uma perspectiva aterradora.

Conforme afirmamos mais acima, essa forma descolada da realidade social, não contextualizada e que muitos designers empregam para abordar o problema preocupa-nos. Não é apenas uma fórmula idealista ou metafísica, ela traduz uma espécie de medo ou insegurança, mas não explica por qual motivo haveria dificuldade em definirmos de maneira distinta o que é a prática do design socialmente produtiva. Por qual motivo os pesquisadores escrevem sobre esse problema sem saber muito bem o que dizer?

Minha resposta é simples e nada tem a ver com o design. Trata-se de uma questão política, de natureza corporativa da categoria profissional, portanto, não é uma questão epistemológica. Julgo que, por falta de preparo teórico, por conta de uma rasa compreensão do que é a política, ignorância mesmo, boa parte dos teóricos do Campo do Design legitima e reproduz, por meio da crença, apenas a forma hegemônica, o design como uma prática frívola. Não possuem as ferramentas teóricas necessárias para produzir essa transformação, até porque elas não pertencem ao Campo do Design. Daí eu estar defendendo que o design, assim como os seus teóricos e docentes, a médio prazo, serão desfuncionalizados pelas próprias bobagens que escrevem e ensinam aos seus alunos. Esses disparates não resistirão a um exame aprofundado que certamente irá acontecer e só existem pois ainda não interessa politicamente à sociedade industrial que o Campo do Design seja pensado de um modo diferente. Em algum momento um menino vai gritar que o rei está nu.

### 3.

#### O VALOR DE USO E O VALOR DE TROCA, DOIS EXEMPLOS PRÁTICOS

Voltemos, portanto, à questão da definição de uma prática social com valor de uso, ou seja, valor de troca social produtiva ou humanizadora e não uma prática frívola ou inconsequente, naturalizada pela grande mídia e por produções análogas do meio acadêmico e legitimada nos bancos escolares.

Examinemos um primeiro exemplo explicativo. Outrora, quando afirmávamos que um relógio de pulso possuía valor de uso, isso era evidenciado pelo fato de que o relógio era uma ferramenta que servia para indicar as horas e algumas vezes minutos ou segundos. Ou melhor, as pessoas consideravam ou eram levadas a considerar que um relógio de pulso era um objeto industrial cuja função primeira era a indicação das horas para quem o portasse. Defendemos que agora ele é desenhado para outra finalidade ou função, isto é, é desenhado para algo ou alguma coisa que nós estamos qualificando de função frívola. Mas o objeto ainda é um relógio e os relógios servem para marcar as horas, diriam meus atentos leitores. Ocorre que os pares do campo estão aplicando o que viemos tratando como valor de uso entendido de uma nova maneira, que tal como no Campo da Arte, chamamos de modo “ampliado”<sup>35</sup> ou, se desejarmos, “mais complexo”, e acusam quem deseja pensar de

35 O termo foi primeiramente empregado por Rosalind Krauss e originalmente publicado no número 8 da revista *October*, em 1979. O texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, também apareceu em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, em 1984.

outro modo de estar pensando de um modo banal e corriqueiro ou incorretamente, já que na sociedade pós-moderna todas as coisas devem ser pensadas necessariamente a partir de sua complexidade. Discordamos dessa noção por dois motivos: i) primeiro, porque nosso entendimento é o de que continuamos vivendo em sociedade moderna e não pós-moderna, aliás, consideramos que o emprego desse termo é um equívoco teórico<sup>36</sup>; e ii) em segundo lugar, existem meios de pensarmos as coisas do nosso mundo objetivamente mesmo em sua complexidade, precisamos apenas ter o domínio das armas da crítica.

Essa discussão não é apenas por conta de um simples problema semântico, penso que sua ocorrência seja uma estratégia política da categoria profissional que opera as discussões críticas, seja no Campo da Arte, seja no Campo do Design, para desmontar – talvez ampliar – a antiga conceituação. Aliás, diga-se de passagem, não há mal algum em alterarmos o sentido ou significado de algo ou de alguma coisa, mas julgo que, caso isso esteja sendo realizado, é preciso saber por qual motivo está sendo feito. O Campo do Design reforça essa argumentação afirmando que o objeto possui mais finalidades, novas tecnologias etc., contudo, penso que essa argumentação deve ser compreendida como uma camuflagem, uma manobra diversionista para ocultar, ou subtrair do objeto industrial, tal como ocorreu no Campo da Arte, o seu valor utilitário original. Trata-se, portanto, de uma forma política para aqueles que desejam ressignificá-lo com um valor simbólico de distinção, que mais tarde possa ser convertido em valor financeiro. Os relógios de pulso deixaram de ser aquilo que eram e passaram a ser “outro” objeto, um objeto para outra finalidade, que não aquela para que ele foi projetado originalmente, marcar horas.

Se possui mais funções – fases da Lua, dias da semana, do mês etc. –, se possui novas tecnologias – baterias elétricas prolongando tempo de uso, ou sistemas mecânicos que substituem a antiga corda pelo movimento do braço do usuário quando ele se movimenta, vidros mais

36 CONTINO, Joana *et* CIPINIUK, Alberto. Ideologia, divisão capitalista do trabalho e papel social do designer: um estudo sobre a produção de materialidade no design de moda. *In.*: **Revista Moda Palavra**, v. 10, n. 19 (2017).

resistentes etc. –, meus colegas, teóricos do campo, julgam que esse objeto aperfeiçoado (redesenhado) passou a ter um maior valor social, aliás, os fabricantes e aqueles que o comercializam podem cobrar mais por ele. Trata-se, portanto, de aproveitar uma questão definida por critérios de quantidade e não mais de qualidade, para produzir mais-valia ou lucro. Não podemos também deixar de pensar que os relógios, tal como telefones celulares de hoje, são também minicomputadores e, se nos situarmos nessa conceituação, é óbvio que esses objetos passam a ser “outra coisa”, ou melhor, temos que pensá-los como se fossem outro objeto industrial, o minicomputador, é claro que com várias funções, incluindo indicar as horas. De qualquer modo, como estamos o empregando aqui, tenho a impressão de que o relógio de pulso ainda é válido como exemplo.

Antes de avançarmos, gostaria que ficasse claro que não estamos argumentando contra o aperfeiçoamento dos produtos industriais. Não estamos defendendo a volta das caravelas se já possuímos aviões a jato. O problema é mais sutil e peço-lhes um pouco de paciência para que possa me explicar.

Não sem importância, esse ponto verifica-se essencial para o exercício da profissão do designer, haja vista o fato de que os designers ou projetistas de relógios precisam, em primeiro lugar, saber se os objetos que projetam serão úteis ou não. Afinal, do ponto de vista utilitário, depois de muitos anos não se percebe nenhuma modificação no relógio de pulso, somente relógio, além de marcar as horas. Mesmo que sejam empregadas novas tecnologias digitais em lugar das mecânicas para a marcação da passagem do tempo, o que se vê ao final são as horas, minutos e segundos, ou ainda a marcação dos dias.

Portanto, qual seria a sua “nova” função social, o novo valor de uso social ou de utilidade para o relógio de pulso? Será que poderíamos acrescentar a ele os aspectos formais de configuração (estéticos)? Caso esse ponto seja importante, seria de bom alvitre considerar se a configuração estética do relógio é mais importante ou útil do que a antiga função, caso contrário estaríamos comprovando apenas que a

nova função simbólica do relógio de pulso seria operar distinção social a quem o possui.

Ora, penso que ninguém mais discute se os aspectos estéticos são importantes ou não. Nos dias de hoje, não há mais dúvida sobre o fato de o relógio ter se transformado simbolicamente em uma espécie de joia ou adorno pessoal de sofisticação ou refinamento, daí a ênfase nos aspectos estéticos. O valor de uso e o valor de troca simbólica foram iguados e me parece que a única consequência é que estamos discutindo uma questão que concerne mais ao domínio das quantidades ou medidas, uma questão de natureza quantitativa, enquanto ela deveria ser qualitativa.

Na verdade, desde o surgimento do relógio, a sua definição sempre foi associada ao seu uso social, isto é, a sua finalidade utilitária de marcar a passagem do tempo era majoritária, mas ao mesmo tempo ela se reunia à sua dimensão simbólica, que nesse caso era estética, com vistas à distinção social que esse objeto oferecia. É inequívoco que possuir um relógio era e ainda é um símbolo de distinção social, e seria inútil ficar aqui discutindo se no passado esse valor era mais ou menos importante em relação ao valor de uso.

De acordo com uma lenda funcionalista, também difundida no Campo do Design<sup>37</sup>, quando Louis Cartier teve a ideia de comercializar os relógios para serem colocados no pulso, considerou um pedido pessoal de seu amigo e meu xará Alberto Santos Dumont, que para pilotar seus dirigíveis precisava de uma ferramenta que marcasse o tempo em um lugar visível, de modo que não precisasse procurar o seu relógio nos bolsos do casaco ou da calça.

Portanto temos aqui um dilema: como considerar teoricamente o relógio de pulso? Ou bem ele será visto por conta de sua função ou propósito de marcar as horas, ou bem ele será considerado simbolicamente pela distinção social que traz ao seu portador. Como vimos com o exemplo do Monty Python, de nada serve expandir o contexto até os limites do universo, para diminuir o abatimento moral de Mrs. Brown.

37 LEON, Ethel. **Design Brasileiro, quem fez, quem faz**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley e SENAC-Rio, 2005, p. 27.

Do mesmo modo, também de nada adianta afirmar que os infectos hospitais da Guiné Equatorial são muito piores do que os do Brasil, pois isso não ameniza o problema dos pacientes mal atendidos em nenhum dos dois países.

Penso que a sua definição teórica deve ser sempre procurada no argumento mais abrangente, que é também o mais explicativo e que oferece a versão mais objetiva, daí devemos definir o objeto examinando-o empiricamente em sua situação de uso, ou tal como os diferentes segmentos sociais o empregam concretamente, para em seguida saberemos se esses objetos podem ser chamados de objetos de design.

Qual seria, portanto, a função de uso mais relevante ou mais empregada socialmente em relação ao relógio de pulso? Os meus alunos da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro diriam que as duas funções são necessárias e essa discussão seria inútil, mas o que estou trazendo para o debate e que me parece nítido e inquestionável é outro ponto.

Mais adiante eu discutirei os motivos pelos quais os meus alunos da PUC-Rio e de outras escolas de design pensam desse modo, mas nos dias de hoje não temos como negar que esse objeto (relógio de pulso) é visto muito mais por sua dimensão simbólica, como adorno pessoal de distinção. Quanto mais caro melhor. Muito mais do que por conta de sua capacidade de marcar as horas. Aliás, curiosamente, de modo geral, os meus alunos têm muita dificuldade de “ler” as horas em relógios com ponteiros. Para mim, esse dado já indica que o uso que se dá ao relógio de pulso não é o de indicar as horas e ao mesmo tempo evidencia o uso cultural de certas formas de representação e como elas são empregadas para comunicar algo ou alguma coisa. Ademais, nos tempos de uma eventual cultura pós-moderna, especialmente nas chamadas democracias capitalistas, começamos esse capítulo afirmando que hoje existem coisas e saberes denominados abertamente inúteis, mas que revelam, na realidade, uma extraordinária utilidade. Enfim, situações que acabam reforçando o oxímoro kantiano da finalidade sem fim, com a utilidade do inútil. A moderna ou a propalada e eventualmente equivocada noção pós-moderna da cultura capitalista fez com que as

peças parecessem não se importar se um objeto possui valor de uso. Os objetos industriais não se enunciam como problemas, exceto para o professor (apenas alguns) que precisa discutir essa questão em sala de aula ou nos livros que escreve. Aliás, mais uma questão: para quem os relógios de pulso servem? Para marcarem as horas? Um mero exercício de lógica, nos faz verificar que eles só servem para os estratos sociais que precisam saber as horas, correto? Quem é dono ou proprietário do próprio tempo não precisa consultar os relógios, e os meus alunos, que normalmente chegam atrasados às suas aulas e possuem relógios caros, também parecem não se incomodar com o tempo, afinal quarenta ou cinquenta minutos, para eles, nunca é estar atrasados para as minhas aulas, mas intransigência do mestre que tem a ousadia de exigir que cheguem na hora dos seus cursos.

Talvez o exemplo do relógio de pulso não tenha sido suficientemente nítido para esclarecer a diferença entre o valor de uso e o valor de troca simbólica com função social. Contudo, antes de avançarmos, gostaria de assuntar de acordo com uma hierarquia daquilo que realmente possui relevo, que não se trata de fazer juízo moral do objeto em discussão, mas de entendê-lo a partir da observação empírica do modo como ele é usado socialmente. Em uma época em que quase tudo aquilo que conhecemos parece estar de cabeça para baixo, em que é comum ouvir que somente as pessoas pouco inteligentes não julgam de acordo com as aparências, parece-me claro que a frivolidade orienta corações e mentes.

Tratando de questões complexas, quase nunca discutidas pelos pares do campo, julgo que involuntariamente poderia produzir o equívoco de considerar que o valor de troca simbólica é sempre um valor fútil e, por isso, ideologicamente comprometido com uma classe social, a burguesia, mas não é isso que estou defendendo. Não se trata de uma questão de definirmos qual é a classe social que faz uso disso ou daquilo, mas de entendermos como se produz um valor difuso, uma disposição, um *habitus*. Penso até que imediatamente os meus colegas correrão para argumentar que uma pesquisa científica deveria ser neutra para

que pudesse ser legítima, coisa de que eu discordo terminantemente.<sup>38</sup> Aliás, defendo o contrário: ela só é legítima se for ideológica.

Na circunstância de as investigações científicas ou acadêmicas, que por definição devem ser filosóficas ou especulativas, isto é, devem considerar qualquer fator da totalidade, incluindo aí os mais irrelevantes, mesmo aqueles que podem se associar indiretamente ao objeto de estudo, e daí o fato de parecerem desnecessárias ou suntuárias, as investigações aplicadas são instituídas para atingir um fim determinado, e nesse caso as hipóteses formuladas precisam ser confirmadas e porque são mais rápidas e expeditivas. Talvez o único problema que se verifica nesse dilema é que as investigações com vistas à maior agilidade para obter resultados produzem equívocos colossais. É muito difícil optar por esse afastamento ou contemplação, uma vez que os resultados são ansiosamente esperados. Por essa razão, gostaria de oferecer um segundo exemplo dessa situação complexa para discussão: o caso dos telefones celulares.

O que é hoje um telefone celular? Atualmente ele não é apenas um telefone, mas um objeto industrial passível de ser apreciado sob diversos ângulos e no qual todas as pessoas dizem encontrar uma série de funções e todas supostamente possuem um valor de uso, inclusive o de marcar as horas, tal como o relógio de pulso. Essa diversidade de usos “aperfeiçoados” do telefone celular é empregada como principal argumento para que ele seja uma verdadeira coqueluche popular, pois praticamente todas as pessoas fazem uso dele, daí pode-se dizer que tem valor de uso. *Vox populi, vox dei*<sup>39</sup>, ou seja, tal como vimos no exemplo do relógio de pulso, ainda se trata de um argumento quantitativo – o

38 Penso que não existe neutralidade na pesquisa científica, pois as diferentes circunstâncias que operam na escolha dos objetos de estudo são ideológicas, contudo, essas circunstâncias podem e devem ser consideradas como dialéticas, ou seja, ao mesmo tempo em que o contexto é determinante, o pesquisador não é um agente passivo e pode ter os meios críticos necessários para contestá-lo. Ademais, existe também o acaso nas pesquisas e, muitas vezes, procura-se algo e encontra-se outra coisa diferente. Considero essa possibilidade uma raridade, porém, não nego sua existência.

39 Esse velho provérbio latino significa: “A voz do povo (é) a voz de Deus”.



maior número de pessoas – para confirmar a verdade desse objeto. Se todo mundo adota ou usa esse objeto, essa deve ser a vontade de deus. O fato de eu empregar aqui o termo “vontade de deus” (em minúsculas) é justamente para reforçar o valor de uma crença. Não se trata, portanto, de uma convicção formulada a partir de análise ou verificação empírica de valores e usos sociais.

Contudo, ainda aqui, com esse exemplo mais atual e de difícil apreensão pelo intelecto, parece-me que os telefones celulares também funcionam preferencialmente do ponto de vista simbólico, ou seja, dentro de uma economia de trocas simbólicas, ele é a evidência de um importante capital simbólico. Porém, é ainda contraditoriamente chamado de *telefone* e é para isso que é comercializado, para comunicação telefônica interpessoal. Enfim, se já havia um dispositivo para comunicação interpessoal (o telefone), agora são apresentados muitos mais dispositivos e inúmeras outras funções, para outros fins, todas apresentadas às pessoas como extremamente úteis, com valor de uso. Entretanto, o meu interesse é evidenciar que o problema não está no objeto, mas nos valores simbólicos que servem de justificativa para quem o utiliza. É nesse ponto que reside a nossa discussão.

Penso que aqui existe um problema típico da situação histórica específica de nossa época, pois os objetos industriais possuem em si mesmos um maior valor de troca simbólica do que de uso, quer dizer, eles são produzidos pela indústria, que se encontra em crise de superprodução e, por essa razão, estamos discutindo esse problema e não outro. A sua função social verdadeiramente produtiva foi suplantada por outras não necessárias socialmente, mas de algum modo constituídas como se fossem. O que a indústria quer é vender mais aparelhos e não aparelhos disso ou daquilo. A indústria precisa que as pessoas considerem que esse ou aquele objeto industrial – aqui, o telefone celular – necessário para sua existência, que todo mundo considere que deve possuir um.

A dimensão estética do aparelho celular, suas formas, por exemplo, é uma das justificativas empregadas, isto é, se ele é mais fino, mais leve, fornece mais cores, mais luzes, etc., não é mencionada como estética, trata-se de uma questão formalista travestida de funcional. Desse

modo, agora poderíamos estar discutindo se o valor simbólico, que nesse caso é estético, pode ser considerado necessário, tal como o fato de o relógio de pulso servir para marcar as horas. Ora, o problema não é se o objeto é funcional ou estético, tampouco se ele adota uma estética funcionalista, mas é que há uma superprodução de bens e serviços e eles precisam ser consumidos ou vendidos, daí a categoria profissional dos designers, dentre outras – *marketing*, antropólogos, psicólogos, observadores de comportamento –, é chamada para produzir objetos atraentes e que ensejem o “desejo” dos consumidores.

É verdade, marcar a passagem do tempo é um uso simbólico do tempo, pois se nós nos perguntássemos para que serve marcar a passagem do tempo, verificaríamos que essa questão dos relógios só tem sentido para o tipo de convenção social que arbitramos seguir. Ela só existe em nossa sociedade pois decidimos regular o tempo de trabalho em horas e dividimos o dia dessa maneira. Ela é também responsável pelo cálculo de pagamento das horas trabalhadas. Existem sociedades que se organizam e funcionam muito bem e não fazem uso de nenhum instrumento para a marcação do tempo em horas. As pessoas olham para o céu e observam a situação do Sol e se dão por satisfeitas. Então, o que seriam realmente os objetos industriais com um valor de uso? Não estaríamos simplificando a nossa questão admitindo que todos os objetos teriam valor de uso? Ora, na sociedade industrial, todos os objetos fabricados possuem valor de uso, caso contrário, por qual motivo seriam fabricados?

Distintamente de Pierre Bourdieu<sup>40</sup>, afastando-se discretamente dos seus escritos<sup>41</sup>, estou defendendo o valor simbólico como valor de

40 BOURDIEU, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

41 Quando se lê o que Bourdieu escreveu, normalmente temos a impressão de que ele se aproxima do estruturalismo, aliás, para muitos ele é estudado dentro do estruturalismo (ver, por exemplo: DOSSE, François. *Historie du Structuralisme*. Paris: Éditions La Découverte, 1992.). Daí porque penso ser importante afirmar que os fatos sociais são históricos, condicionados por circunstâncias concretas de um determinado período de tempo e não uma estrutura autônoma, transcendental ou independente das dinâmicas sociais de um período histórico.

uso social, só que, para mim, trata-se de uma situação condicionada concretamente por sua condição histórica, que se estabeleceu depois do advento da grande indústria e do modo de produção capitalista e não relativamente autônoma como Bourdieu a entende. Um objeto possui legitimação ou valor de uso pois está situado no nosso período histórico e não antes dele ou em um período que vigorará depois, alcançando uma dimensão trans-histórica, na qual será ressignificado, tal como ocorre com os objetos de arte. Como essa noção possui mais sentido, ou melhor, é mais percebida pelos cientistas sociais nos dias de hoje, dessa forma e não de outra, passa garantir o valor simbólico como valor de uso, mas aqui, e voltando a Bourdieu, diante dessa disposição do campo, somente por conta das circunstâncias sociais que envolvem nossa observação, que também são históricas, nos parece que essa dimensão simbólica possui mais valor social do que outrora entendíamos.

Será que as pessoas realmente acham que é mais importante possuir um aparelho celular com ene recursos, entre os quais a telefonia, ou poderiam viver com o aparelho com restritos recursos que possuíam antes? É claro que suas “escolhas” serão por aparelhos com mais recursos. De minha parte, penso que as pessoas foram levadas ou orientadas a pensarem do modo como pensam e isso não é mais uma estapafúrdia teoria conspiratória. É um fato plenamente comprovado. Caso essa disposição social não se alçasse historicamente por conta do uso que nós fazemos dessa ferramenta, não poderíamos percebê-la como problema. Ocorre que hoje não consideramos isso como o mais importante em nossa discussão. Assim, gostaria de lavrar minha compreensão na direção desse fato, pois na verdade, todos os “utilitários” do telefone celular não são propriamente para serem utilizados, isto é, não possuem valor de uso para todas as pessoas, excetuando-se a comunicação telefônica ou suas substitutas, mas, no meu modo de entender, trata-se de trocar seis por meia dúzia. Os “novos” dispositivos podem ser empregados se o usuário individualmente assim o desejar, são necessidades criadas, arbitrárias e contingentes, contudo, quem deseja possuir um telefone celular hoje, não está pensando apenas em comunicação telefônica. Acima de tudo, pensa em adquirir um status social de sofisticação, por

ter condições financeiras de adquiri-lo. Está comprando uma razão de ser, um estatuto ontológico produzido em nossa sociedade consumista, isto é, o utente compra um valor de distinção social que é também um valor de uso. Afinal de contas, mesmo que não estejam sendo empregados, para cada um dos inúmeros aplicativos que ele possui, o usuário paga pelos suplementos além do uso primeiro, a telefonia. Poderia comprovar minha argumentação pelo simples fato de que na maioria das vezes os aplicativos não são empregados e não o são justamente pelos altos custos cobrados pelo serviço da operadora. No Brasil, as tarifas cobradas pelas operadoras pelo uso do telefone e dos seus inúmeros aplicativos ainda é uma das mais caras do mundo e, além disso, se houvesse leis que protegessem verdadeiramente os consumidores, pelo serviço prestado de péssima qualidade que oferecem, seus dirigentes deveriam ser processados por estelionato, pois vendem algo que não podem entregar, isto é, vendem serviços que simplesmente não funcionam. É bem possível que no futuro próximo essas tarifas sejam barateadas, mas isso não altera o valor da minha argumentação.

No Rio de Janeiro conheço um rapaz de vinte e poucos anos, pertencente à alta classe-média carioca, que considera estar firmemente dentro do decoro social vigente e não se sente constrangido de ir a um restaurante sofisticado calçando sandálias havaianas, bermudas e camiseta, pois ao mesmo tempo traz consigo o seu objeto de distinção, o seu aparelho de telefone celular que custa quatro vezes e meia o salário mínimo pago no Brasil por um mês de trabalho. Curioso também observar que muitos trabalhadores assalariados, que no Brasil recebem em média dois salários mínimos, também possuem como “objeto de desejo” o mesmo aparelho que esse rapaz da alta classe média, mas não têm recursos para pagar pelos seus serviços, daí nunca os empregam.

Para nós, contudo, para aquilo que nos interessa nesse trabalho, o importante é compreender os moventes de quem projeta esses objetos industriais, as variáveis consideradas pelo designer<sup>42</sup>, quem dá configuração ou fabrica esse aparelho e não de quem o adquire, embora

42 É preciso lembrar que o designer raramente trabalha sozinho, então, não esqueçamos da equipe de estratégia comercial de quem emprega e orienta o designer.

possamos entender alguns aspectos da produção examinando os seus efeitos na recepção.

Examinando esse conjunto dados parece-me que o designer não está preocupado nos usos sociais da ferramenta para atender uma necessidade socialmente produtiva, mas para vender serviços eventuais, que poderíamos chamar de “desejo”, por comodidades caras e supérfluas, pois isso é um atributo ambicionado por várias classes sociais e também pelas mais endinheiradas. Ou melhor, ele é um objeto de luxo, produzido ou projetado pelo topo da pirâmide social – de acordo com a sua vontade –, mas ao mesmo tempo a indústria o distribui para outros segmentos sociais como algo absolutamente necessário, por conta de tais e tais aplicativos. A nossa compreensão é que ele poderia não ser um produto de luxo e que todas essas comodidades fossem disponibilizadas para todos e não apenas para poucos. Mais uma vez, é preciso lembrar que não defendemos uma volta ao passado e é claro que qualquer conquista humana deve ser socializada.

Pode parecer antigo aquilo que defendo, mas um objeto fútil é aquele que se caracteriza para atender o gosto simbólico do fausto, o desejo de ostentação, ou por despesas excessivas de uns poucos, mas não estou fazendo um juízo moralista contra o consumo desses objetos. Parece-me que esse tipo de objeto não foi pensado por um designer para possuir uma importância moralmente concreta e ela o seria se ele o pensasse para que todas as pessoas pudessem fazer uso dele. Como é apenas para poucos, é um objeto inútil, frívolo ou de ligeira demanda. Assim, muito mais do que um produto acabado com uma função determinada, uma real necessidade socialmente produtiva, algo que o utente poderia possuir apenas um e não ficar trocando a cada seis meses, o objeto fútil é uma espécie de suporte cuja utilidade ou uso maior não é realizada por quem o usa, mas para garantir a venda de serviços suntuários, ou melhor, a sua venda, pois daí a seis meses o mesmo objeto estará à venda por um preço menor, pois estará “desatualizado”, ou apenas “fora de moda”. Essa diferença de comportamento do produtor dos objetos industriais (o designer é um agente que participa dessa produção, ainda que por delegação), assim como dos seus consumidores,

torna patente a diferença entre a sociedade do capitalismo industrial e a sociedade subsumida ao capitalismo flexível. Aliás, essa última se caracteriza também por isso, por sua maior ênfase na venda de serviços.

Como vimos mais atrás, a ampliação da designação do sentido do termo valor de uso para um produto que transmite distinção social está teoricamente equivocada, pois o valor de uso é um valor social necessário, embora o valor simbólico também tenha um uso social. Nas Ciências Sociais, o valor de uso se distingue do valor de troca desde os aprofundados estudos que Karl Marx realizou em *O Capital*.<sup>43</sup> Nos dias de hoje, muitos teóricos minimizam as análises fundadoras de Marx, pois julgam que ela se reduz apenas ao aspecto econômico, que todas as ações humanas se reduzem ao modo de produção econômico. Penso que aqui talvez não seja o lugar para discutirmos essa questão, pois ela é extensa e valeria outro livro, mas gostaria de deixar claro que não concordo com os teóricos e docentes que desfuncionalizaram as análises de Marx que distinguem valor e preço de um objeto, e que boa parte de minhas reflexões são ancoradas em seus escritos.

43 MARX, Karl. **O Capital. Crítica da Economia Política**. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo, Boitempo, 2013. p. 113-167.

## 4.

### O QUE É ISSO QUE É UMA PRÁTICA SOCIAL

Retornando ao significado específico do termo *prática social*, acredito que tenho que dar ciência aos meus leitores de que modernamente a noção foi difundida pela filosofia, assim, a sua definição traz um pequeno grande problema para os pesquisadores do Campo do Design, pois, tal como se sabe, no início da Idade Moderna, a principal preocupação de muitos filósofos, incluindo René Descartes, era separar o que era físico (*res extensa*) do que era pensamento (*res cogito*) e abstrato.

A separação entre o corpóreo e aquilo que era abstrato ou imaterial não era defendida apenas por Descartes, mas talvez ele tenha sido o autor da enunciação mais bem-acabada (*cogito ergo sum*) sobre o problema. De qualquer modo, essa noção se refletia em diferentes percepções das coisas do mundo. Assim, no movimento dos corpos de homens e mulheres, por exemplo, as pessoas o compreendiam de um modo muito particular: o corpo apresentava-se como alguma coisa puramente mecânica, ainda que essa mecânica fosse operada por músculos e nervos, em lugar de engrenagens e parafusos. Nesse período histórico de transição da Idade Média para a Idade Moderna, por conta da herança da patrística, homens e mulheres eram coisas materiais e espirituais<sup>44</sup> ao mesmo tempo, portanto, parecia importante aos filósofos como Descartes separar de modo distinto os mecanismos que operavam os movimentos dos corpos daquilo que eram os pensamentos,

44 Por espiritual entenda-se coisas do mundo espiritual, advindas do céu, moradia de deus, dos anjos e das almas dos mortos.

coisa que eles não explicavam muito bem o que seria.<sup>45</sup> Indicavam apenas que o pensamento era algo imaterial. Assim tínhamos, de um lado, o termo *prática*, que queria dizer uma ação empírica positiva, uma experiência vivida materialmente ou corporificada, ou ação realizada concretamente, e de outro lado a *teoria* ou *pensamento*, compreendida como ação de contemplação ou especulação abstrata ou imaterial. No latim eclesiástico, *teoria* vinha do grego *theôria*, observação ou contemplação; de *theôrein*, observar.<sup>46</sup> Portanto, teoria era o mesmo que observar e, normalmente, observar de fora das coisas do mundo material. Ou seja, desde o século XVI a teoria é uma operação realizada internamente nos corpos. Nos dias de hoje nós entendemos que teoria é um conjunto de faculdades intelectuais abstratas, fora do campo das práticas materiais, mas operadas dentro do corpo humano.

Essa separação entre o prático e o teórico ainda não foi resolvida pelos pares do Campo do Design e, por essa razão, é reproduzida confusa e sistematicamente pelas escolas de design nos dias de hoje. A maioria dos designers ainda entende a prática do design sem nitidez ou do mesmo modo que os filósofos do início da Idade Moderna. De modo geral, a prática do design é compreendida como uma ação externa às operações da mente do designer. A frase “o design se faz fazendo”<sup>47</sup> é muito frequente entre os pares e caracteriza o design no antigo sentido, como uma prática fora das operações da mente ou teóricas. No Campo do Design essa definição sem a devida clareza denomina a prática do design como um “fazer”, “criação”<sup>48</sup>, ou uma “atividade” e quase nunca uma forma de trabalho.

45 SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. p. 13.

46 ROBERT, Le Grand. **Le Grand Robert de la langue française**. Le Robert/Sejer. Version 2.0, 2005.

47 COELHO, Luiz Antonio Luzio. Mudando de patamar: a pesquisa no design. In.: **InfoDesign Revista Brasileira de Design da Informação 2-1**. [2005], p. 44-47, ISSN 1808-5377.

48 “Design é a prática da **criação** intencional com o objetivo de melhorar o mundo. É o campo do **criar** e do **fazer**, do **criar** bons produtos e serviços que atendam às necessidades humanas, que encantem e informem” (Grifos nossos). Don NORMAN, Don, et KLEMER e Scott. O estado da arte do design: como a educação em design deve mudar. In.: **Revista AGITPROP – Revista Brasileira de Design**, Ano VI, número 57 – ISSN: 1983-005X, julho de 2014.



Do mesmo modo, esse absconso “fazer”, “criação”, ou “atividade” mental, caracterizando, portanto, o trabalho realizado por um profissional liberal e não por um operário, é produzido individualmente pelo designer, isto é, em conformidade com uma intenção pessoal ou daquilo que ele deseja realizar por vontade própria e que se inicia por um projeto. No Ocidente esse “fazer”, “criação” ou “atividade” é considerado como hierarquicamente superior às práticas materiais de quem trabalha com as mãos e suando a camisa, tal como os artesãos, os oficiais mecânicos e demais práticos. Por conta desse engano da Idade Moderna, mas não moderno<sup>49</sup> como empregamos hoje, essa etapa propedêutica do processo – o projeto – é abstrata, mas temporária, pois ela deve necessariamente se concretizar em um modelo, para que possa ser testada consistentemente não no cérebro, mas no mundo material. Desse modo, mesmo que esse modelo venha a ser virtual, isto é, produzido virtualmente por um computador, operando com programas gráficos de três dimensões, a situação não muda, ele é externo à mente de quem o produziu, o designer.

Nos parágrafos acima insistíamos para esclarecer o fato de que para os designers a prática do design não era vista como uma forma de trabalho, algo que nos obriga a suar a camisa, mas um “fazer”, uma “criação”, ou uma “atividade” individual abstrata, uma operação realizada por uma faculdade intelectual e, sobretudo, realizada por um indivíduo, o sujeito social detendo uma consciência de si mesmo. A prática do design que é ministrada nos cursos superiores nunca foi pensada como uma atividade coletiva, realizada em colaboração com diferentes profissionais, embora se diga a todos os ventos que o design é interdisciplinar. Vejo que esse esquecimento ou lacuna deixada em silêncio pelos professores não é sem motivo ou infundada, mas uma ação política. Diferentemente dessa noção, que é hegemônica entre os pares, acredito que é preciso pensar a prática social do design tal como os cientistas sociais a entendem, isto é, como uma forma de trabalho coletivo. Não

49 Moderno é compreendido no Campo do Design tal como no Campo da Arte. Moderno é algo “novo”, ou melhor, algo que se opõe ao velho ou à tradição, pois o novo e o velho são entendidos como contrários e paradoxais.

é, portanto, um “fazer”, uma “criação”, nem uma “atividade” simplesmente, mas uma forma de trabalho dentro de um contexto histórico concreto tal como outras formas de trabalho e o contexto histórico da sociedade industrial é o do modo de produção capitalista. O trabalho que um designer realiza não é diferente em modo ou grau em relação a outras formas de trabalho. O seu propósito, tal como o de todas as outras categorias profissionais dentro de nossa sociedade, é a produção da mais-valia. Ademais, seria preciso ressaltar várias vezes e sobremodo que as práticas sociais não são individuais, mas sempre coletivas. Omitir um dado como esse me parece ser uma particularidade que indica uma formação ideologicamente comprometida com a produção de objetos inúteis. Considero também que, caso não exista uma intencionalidade pela ocultação desse dado, má-fé de quem sabe e não quer ensinar, devemos atribuir à ignorância dos pares, por terem sido formados pela mesma disposição ou mesmo *habitus* social.

Antropologicamente, desde o surgimento do *homo sapiens* todas as práticas humanas, isto é, todas as formas de trabalho dos homens e mulheres, foram coletivas e nunca individuais. E mais: nos dias de hoje, as práticas sociais, todas elas, continuam sendo coletivas.<sup>50</sup> Mesmo um trabalho que aparentemente é individual, tal como o realizado pelo designer, por exemplo, pode e deve ser compreendido como coletivo. Penso que a nossa categoria profissional confunde o trabalho individual com a privatização do trabalho comum que era realizado por todas as pessoas antes do surgimento do capitalismo. Desde o início da Idade Moderna, a história ocidental é marcada pela expropriação daquilo que era comum ou coletivo pelo individual ou privado, tal como ocorreu entre o trabalho artesanal e o surgimento do trabalho autoral do artista, noção que não existia antes do surgimento do capitalismo.

Apenas para ilustrar a afirmação de que o trabalho do designer é coletivo, gostaríamos de lembrar que até alguns anos atrás, o designer não fabricava a sua prancheta e as suas canetas de nanquim; também não fabricava as tintas guache, *ecoline*, nem os papéis com os quais tra-

50 Sobre esse tema sugerimos a leitura de BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

balhava. Hoje, sem o computador – *hardware* – e os programas – *softwares* – que opera no dia a dia, que também não foram criados ou fabricados por ele, também não poderia trabalhar. Se não existisse alguém para lavar a sua roupa suja, arrumar a sua casa e cozinhar o seu almoço, ou para levar e trazer seus filhos da escola, para que ele dispusesse de tempo para fazer o faz, ele também não poderia trabalhar como designer. Esses exemplos poderiam se estender infinitamente e também para situações mais indiretas ainda, tal como o fato da existência do guarda-chuva. Mas afinal, o que é que um guarda-chuva tem a ver com a produção do design? Aqui, gostaríamos de lembrar que a menção de um guarda-chuva não é uma enunciação de estilo surrealista.<sup>51</sup> Pois, nos dias de chuva, como o designer faria para levar o seu projeto para o *bureau* ou para a oficina, para construir o seu modelo e testá-lo? O guarda-chuva também não é fabricado por ele, mas interfere, ainda que indiretamente, em seu trabalho.

Esse é um debate interessante, pois quando perguntamos para um designer se a sua prática ou trabalho é material ou imaterial (intelectual), ele o denomina conforme o que lhe convém ideologicamente. Trabalho (prática) material, suando a camisa, quando interessa reproduzir a noção de que a prática ou o “fazer” é mais importante do que o pensar; e trabalho imaterial quando interessa reproduzir a noção de que o design é uma prática espiritual, inapreensível ou volátil, que reside no recôndito da alma dos homens.

De toda maneira, a prática social, ou seja, qualquer forma de “trabalho” humano produtiva, é uma ação humana coletiva e ela é coletiva porque atende a uma necessidade humana. Se só atendesse demandas individuais, não poderíamos argumentar na defesa de que ela era indispensável, mas de acordo com preferências individuais, isto é, poderíamos escolher individualmente se desejaríamos realizá-la ou não. Ainda que a noção hegemônica para os designers venha de uma indecisa no-

51 Refiro-me à famosa frase *non sense* (sem sentido) ou surrealista *avant la lettre* (antes de o surrealismo ser consagrado como estilo) de Isidore Ducase, o pseudo francês e igualmente falso Conde de Lautréamont – “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de dissecar cadáveres.”

ção do campo da filosofia moderna, maiormente da vertente idealista, acreditamos que sua revisão crítica é necessária, pois, para nossas atuais interrogações, está equivocada.

Julgamos que essa revisão crítica é essencial para o Campo do Design. Os designers precisam compreender que por ser uma prática social coletiva, o design passa a ser imprescindível ou inevitável para a humanidade. Caso o design não fosse realizado coletivamente ou em comum e para a comunidade, ele seria uma prática eletiva, isto é, um “fazer”, “criação” ou “atividade” sem demanda, algo frívolo, não necessário, sem uso social produtivo, ainda que possa ter valor de troca, tal como vimos mais acima.

## 5.

### UMA FORMA DE VER AS COISAS DO MUNDO

Além da forma sistemática como os pares do campo ocultam que a prática do design é uma prática social comum<sup>52</sup>, querendo com isso dar um estatuto de superioridade à sua prática social, por conta dessa confusão entre o comum coletivo e o comum como qualquer coisa ordinária e insignificante, criou-se um dos maiores mitos mantidos e reproduzidos, o do design como uma *forma superior de ver* as coisas do mundo e, do mesmo modo, considerar que essa competência ou especialidade dá ao designer um estatuto social hierarquicamente superior às demais profissões, isto é, uma forma radical ou definitiva de autolegitimação.

Ora, todos sabemos que tradicionalmente o designer trabalha sob demanda, isto é, ele é um mero empregado<sup>53</sup> e raramente dono de um escritório que vende projetos que concebeu por conta própria e que se examinarmos essa questão profundamente, também nunca é por conta própria. Há sempre um comanditário ou o diretor da indústria, que lhe oferece um *briefing* a partir do qual ele passa a colher dados sobre os exemplos existentes para começar a trabalhar. Por exemplo, em uma fábrica de móveis, uma vez que seja formalizado o pedido para a produ-

52 Comum no sentido de que pertence a todos e a todas e não como alguma coisa vulgar ou insignificante.

53 Na segunda parte desse livro eu tratarei dessa questão mais detalhadamente, pois na verdade, embora não possua dados estatísticos, a maior parte dos designers se constitui de subempregados sem direitos sociais.

ção de uma cadeira, o designer recebe um *briefing* explicando que tipo de assento o gerente de área ou o dono da indústria deseja produzir, então ele começa a trabalhar. Assim, ele não produz o *briefing*, ele não começa a trabalhar por conta própria, de acordo com uma espécie de chamado selvagem para criar uma cadeira de escritório. No *briefing* o diretor da indústria define claramente que tipo de material ele deseja empregar e o designer passa a pesquisar os exemplos de cadeiras de escritório que já existem, afim de redesenhá-la.

Temos que concordar que é um pouco desagradável para os pares do Campo do Design ter que aceitar o fato de que todos os mitos românticos atinentes à parte criativa do seu trabalho ficam comprometidos, pois no final das contas não se trata de produzir o objeto industrial desde o início, mas de realizar um redesenho ou de fabricar um *Frankenstein* combinando diferentes partes de outras cadeiras já existentes. Caso o diretor da indústria lhe ofereça uma nova tecnologia ou um novo material para fabricação, o seu trabalho é empregá-los para redesenhar a cadeira. Somente se a nova tecnologia ou se o novo material que ele terá que trabalhar forem radicalmente inovadores o designer terá que repensar a forma como desenhará sua cadeira e aí, talvez, haja uma demanda de sua capacidade criativa sobre o que é o sentar e então produzir um assento inovador. Como essas inovações tecnológicas são raríssimas e novos materiais não são trazidos com frequência, os designers, quando muito, procuram eventuais defeitos nos exemplos existentes e tentam corrigi-los, acrescentando ocasionalmente inovações tecnológicas ou novos materiais.

À luz desses fatos, nos parece que o trabalho inovador do designer deveria ser considerado apenas para novos usos produtivos, novas formas de sentar. Ele deveria desconsiderar os pressupostos ergonômicos que determinaram uma forma “científica” de sentar, enfim, que sua prática de desenhador não fosse apenas uma ação de aperfeiçoamento intelectual ou semântica para o ato de sentar, de tomar o termo *inovação* por *diferenciação*, mas de inventor de um novo modo de sentar.

Como a maior parte dos designers não realiza sua prática profissional tal como aludimos no parágrafo anterior, no processo de fabricação

de um móvel, a fase que se segue depois da pesquisa dos modelos existentes ou de criação, o designer constrói um modelo, seja material ou virtual, e passa a realizar testes para saber como ele funciona concretamente, afim de corrigi-lo de acordo com as respostas que o exame empírico lhe fornecer, caracterizando assim o processo de desenvolvimento do projeto como algo material, pois caso o projeto idealizado precise de ajustes, eles serão realizados antes da conclusão final e da fabricação do seu protótipo para o encaminhamento já na linha de produção. O projeto de um objeto de design é pensado teleologicamente como uma totalidade, a qual inclui o princípio e o fim, isto é, desde o *briefing* até a sua distribuição nas lojas, incluindo aí a sua embalagem e meios de estocagem com vistas à distribuição.

Como podemos ver, considerando o todo, a prática do design é basicamente concreta, coletiva, e se excluirmos a “pesquisa” dos modelos existentes, a parte denominada criativa é praticamente inexistente. Por exemplo, é comum ouvirmos entre os colegas a afirmação de que as rodinhas nas malas de viagem são “inovações” ou criação, mas penso que o termo correto seria *aperfeiçoamento* ou *incremento* de um produto e não propriamente produção do novo, a invenção de algo não conhecido alterando radicalmente aquilo que já existia. O novo, para a maioria dos designers, trata-se apenas da produção de um produto diferenciado por uma melhoria ou incremento. É claro que não estamos questionando que as rodinhas tenham sido um avanço importante para o transporte de malas de viagem, que possuem valor de uso para quem precisa de malas para viajar. Mas mesmo essa discussão sobre incrementos não é vista com muita frequência entre os pares, aliás, é mais provável e possível que ela não ocorra durante os cursos de graduação, em que os estudos são voltados para a formação de quadros profissionais técnicos de execução, isto é, de reprodução escolástica do conhecimento e quase nunca para uma discussão de valores, como estou indicando nessas linhas. Como a escola é ainda uma parte propedêutica, uma etapa anterior à vida profissional do designer, julgo que, no momento de sua formação, uma parte dos seus anos de estudo poderia ser dedicada a imaginar, conceber coisas que não servem necessariamente para uma

aplicação imediata e uma outra parte para acompanhar o processo de trabalho desde a parte inicial idealizada ou abstrata – o projeto –, até a entrega, tal como ocorria no trabalho artesanal na Idade Média, quando o artesão ia à floresta escolher as árvores a serem cortadas, orientava a secagem da madeira, toda a parte pesada de carpintaria, o fino trabalho de marcenaria, a confecção propriamente dita e inclusive se encarregava da entrega do móvel. Seu trabalho demandava grande quantidade de saberes interligados. Entretanto, ocorre que nos dias de hoje todo esse processo é realizado por máquinas, mas apresentado como se fosse uma forma de trabalho exclusivamente intelectual e individual, ou melhor, que sem o desenvolvimento de uma habilidade individual do designer para abstrair-se do concreto o projeto não se realiza. O longo processo de trabalho, fragmentado e executado por diferentes profissionais, sem o seu controle intelectual, é esquecido.

Antes de avançar, seria interessante mencionar que essa polarização de discussões entre o trabalho prático e o teórico, além de inútil, é estúpida, não nos leva a lugar algum. Não há prática humana que não tenha em si mesma uma dimensão abstrata ou intelectual. Prática e teoria caminham juntas e são complementares. A maior parte dos designers consideram que prática do design não é um trabalho mecânico e enfadonho, tal como aquele que é realizado por um operário na linha de produção de uma fábrica. Esse desprezo se dá por razões de natureza social e não porque o design seria por definição apenas intelectual. Desse modo, o esforço para caracterizar a prática do design como abstrata e intelectual é uma falácia e só é explicado pelo fato de desejarem ser considerados profissionais liberais tal como as outras profissões dessa natureza. Assim, nos parece que quanto mais os pares se esforçarem para esconder essa evidência, mais eles revelam a sua verdadeira identidade.

A noção do design como uma forma superior de ver as coisas do mundo é, portanto, mais uma camuflagem da sua natureza prática e do fato de que, de modo geral, o designer é apenas um elemento em uma cadeia produtiva. Essa amaneirada forma de disfarce a situa no sentido da visão, um modo ou maneira de ver, um olhar singular. Poderia ser



também o sentido da audição, da nossa percepção biológica dos sons, mas nunca o sentido tátil das mãos ou do paladar que possuímos com a língua e a boca, ou mesmo o olfato. Parece-me que a visão e a audição, em relação aos outros sentidos, são compreendidas como mais abstratas, daí podem ser confundidas e empregadas como metáforas das abstrações intelectuais. Assim, ao apresentar o design como uma prática que emprega os sentidos da visão, os pares do Campo do Design estão querendo nos dizer que ele é uma prática mental – *cosa mentale* –, sofisticada e distinta socialmente, que não se realiza com as mãos e que não é um mero ofício mecânico, mas uma profissão liberal. O meu leitor poderia me perguntar por que o design não poderia ser uma profissão liberal e eu responderia que ele já é, mas há um cacoete arrogante da categoria que insiste em evidenciar que os designers possuem saberes singulares superiores e que eles não são “práticos” no sentido de serem manuais ou sem status social. Enfim, me parece que estão confundindo tudo.

Ademais, nos dias de hoje, justamente por conta do gigantesco investimento para o crescimento da produção industrial de imagens e das novas tecnologias digitais desenvolvidas para atender essa produção, a visão está em alta conta. Nesse sentido, devido à alta demanda do grande capital, o design passa a ser a disciplina teórica com os meios necessários para entendermos e operarmos abstratamente as coisas do mundo industrializado relativas à imagem, posto que os antigos caudatários desse tipo de produção, os artistas, foram desfuncionalizados, haja vista a antológica noção que defendem em relação à gratuidade do trabalho que realizam. É curioso perceber como boa parte dos teóricos e docentes do Campo do Design menciona esse tipo de classificação e como ela acaba migrando para o senso comum, isto é, como divulgam essa mitologia entre os jovens alunos e futuros profissionais e como ela transpira para o senso comum. Ver é uma operação dos olhos de quem vê, mas é também algo biológico e, se um homem não for cego, é capaz de ver. Do ponto de vista teórico, a ação humana do olhar (ver) pode ser considerada como objeto de estudo tradicionalmente atribuídos aos estetas ou ao Campo da Arte ou da Filosofia da Arte, isto é, uma vez que

essa ação é concreta, ela também é uma percepção sensível ou material, especialmente visual ou, se desejarmos, uma simples forma de ver, e pode ser compreendida como uma categoria sob o domínio da disciplina estética. Caso não haja luz ou caso o observador não seja cego, isto é, sem as condições materiais para a constituição do olhar, nada poderá ser visto. A noção de uma singularidade do olhar como disciplina chave para o design, portanto, é compartilhada não apenas por designers, mas também por outras categorias profissionais, daí porque os designers são convocados para “resolver” problemas<sup>54</sup> que somente eles têm competência para resolver, pois somente eles são capazes de “ver” o problema.

54 “O pensamento de design compreende **estratégias para encontrar e resolver problemas** levando para o design da tecnologia uma compreensão sobre pessoas e sociedade, **focando na descoberta do problema correto antes de correr para uma solução**” (grifo nosso). Don NORMAN, Don, et KLEMER e Scott. *Op. Cit.*

## 6.

### A INSISTÊNCIA DOS VALORES INDIVIDUAIS E A VISÃO COMO UM FENÔMENO EXCLUSIVO DA CATEGORIA PROFISSIONAL

Como vimos mais acima, estamos trabalhando a partir da hipótese de que o que ocorre no Campo do Design – crise do monopólio da crença – não é por conta do acaso ou um fenômeno místico determinado pelas obras do divino espírito santo, mas que há uma intencionalidade humana. Existe um grupo que ministra aulas em cursos superiores para a formação de designers, uma extração específica da sociedade, que, dotado de uma vontade política, opera articuladamente para que as coisas aconteçam da maneira como estão acontecendo. Indicamos que os docentes situados nas instâncias que recrutam e formam os designers afirmam que a prática do design é uma “prática individual” e, por conta disso, algo muito mais amplo do que esse equívoco que eles chamam ou compreendem como sendo a sua prática, que possui um valor de uso. Na verdade, gota a gota, os docentes do Campo do Design compreendem e divulgam nos bancos escolares que a ação individual é um processo que dá especificidade à disciplina do design, isto é, somente pelo fato de o design ser a prática individual que é, por conta da individualidade e superioridade do seu modo de olhar, ele pode ser explicado por quem o exerce individualmente. Que somente o próprio indivíduo que pratica o design “vê” do modo que os designers são capazes de ver. Daí essa forma egocêntrica de percepção, ora habilidade natural de nascença, ora modalidade profissional aprendida nos bancos escolares, possuir uma singularidade capaz de informar aos outros campos do conhecimento coisas que eles não percebem. Os meus colegas docentes

partem da esdrúxula convicção de que a singularidade dessa forma de ver faz parte de um grande esforço intelectual da categoria para que os teóricos dos outros campos do conhecimento precisem dela ou então de que, sem a mesma, as coisas do mundo sempre ficam mais pobres ou difíceis de serem compreendidas. Ora, a prática do design é uma experiência coletiva, um *habitus* social compartilhado, não é uma escola, um programa ou protocolo escolástico, não há um proprietário, ou uma exclusividade de uma parte da categoria que pode possuí-la, e isso precisa ser dito.

Vemos, por exemplo, nos trabalhos acadêmicos, que os designers se considerarem capazes de melhorar processos de alfabetização, facilitar leituras, suprimir os embaraços dos processos educativos em geral, dinamizar o gerenciamento de empresas, tornar eficaz o planejamento de distribuição de produtos e assim por diante.<sup>55</sup> Tudo por conta dessa especificidade e superioridade do modo de olhar específico dos pares do campo, produzido nos bancos escolares.

O design para os designers, portanto, é aqui uma noção teórica (abstrata) apenas durante o projeto, em que se acredita que um indivíduo nos faz entender o que são os artefatos industriais ou que de alguma forma se misturam com a produção artesanal. E fazem mais: nos dizem para que servem os objetos que estão diante nós e, quando eles são mal projetados, quer dizer, para os objetos que não tiveram essa origem escolar, que podem ser redesenhados dentro da forma correta.

Na academia os designers sofrem um processo de violência simbólica para aceitarem essa noção sem discussão. Penso que deveriam discutir se essa *forma superior de ver* os artefatos industriais é natural ou biológica, tal como o que chamamos de *ver* quando olhamos para uma paisagem, ou se ela é construída socialmente. De acordo com o que posso observar entre os pares do Campo do Design, isto é, os meus colegas, a maior parte dos designers acredita ou é partidária da noção que defende a *forma superior de ver* como algo natural para

55 “Acreditamos que as habilidades ligadas ao pensamento de design serão fator chave para o sucesso de uma nova geração de líderes criativos na tecnologia, nos negócios e na educação”. Don NORMAN, Don, et KLEMER e Scott. *Op. cit., Idem.*

aqueles que se dedicam a essa atividade profissional, sendo que alguns designers têm mais capacidade do que outros, pois essa capacidade é individual e intransferível. Como as pessoas são diferentes, uns veem mais e melhor do que os outros e por isso temos designers que são melhores do que os outros.

Talvez seja necessário lembrar que essa forma de ver particular ou inata é compreendida pelos pares como oriunda da influência que os designers sofreram ao serem formados de acordo com a mitologia reproduzida nas escolas de formação, inicialmente tendo seus estudos baseados em antigas teorias artísticas, na romântica noção de que existem algumas pessoas com habilidades ou dons naturais e outras não. O nosso ponto de vista defende que, para ser científico, o design (e a arte também), para ser exercido de modo eficaz, precisa ser aprendido, mas não para atender uma demanda da ideologia comercial, mas para que seja uma prática humanizadora. É preciso, portanto, ensino e longo treinamento, assim como capacitação teórica, leituras e bagagem cultural. Não basta seguir um protocolo de etapas e procedimentos.

As pessoas que olham uma paisagem quase nunca pensam que ela é uma construção simbólica produzida coletivamente, que antecipa aquilo que se vê na própria paisagem e que há uma verdadeira história de como os homens são instruídos para essa capacidade de ver uma paisagem.<sup>56</sup> Julgam que olhar uma paisagem é uma ação natural dos homens e mulheres, basta abrir os olhos e, dependendo da subjetividade do observador (que é individual), ele será capaz de perceber nuances ou detalhes que os outros, os infelizes mortais, não são capazes de perceber. Em minhas aulas tenho me esforçado para ensinar aos meus alunos que o olhar é uma ação humana arbitrária, construída a partir de inúmeras convenções sociais e não uma ação gratuita ou natural, dependendo apenas da individual subjetividade do observador. Eles ficam desconfiados, pois esses ensinamentos destoam daquilo que os demais professores ensinam e, curiosamente, ficam agitados e muitas vezes respondem com agressividade. Acham que estão sendo engana-

56 COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1984.

dos. Recentemente fui violentamente agredido por um aluno com uma acusação infundada, pois o mesmo não estava conseguindo estabelecer uma relação entre os conteúdos que estava desenvolvendo em minhas aulas e nas dos outros professores.

Muitos designers pensam que essa atribuída singularidade da categoria para ver as coisas do mundo lhes é inata e que eventualmente pode ser ensinada nas escolas. De minha parte penso que ela não é natural, tampouco inata, mas que pode ser ensinada sim. Ainda não é o momento de discutir esse ponto, mas gostaria de esclarecer que raríssimas vezes os designers pensam que essa *forma superior de ver* os objetos industriais seja o resultado do uso que fazemos deles, isto é, que ela seja resultado das nossas relações com os objetos industriais, ou do modo como empregamos essa noção, ou seja, como ferramenta teórica, como maneira de examinar ou observar, para a concretização simbólica dos objetos industriais. Portanto, é exatamente por ser uma prática social que o design é o resultado do uso que fazemos dele.

Observa-se também que essa *forma de ver* as coisas do mundo passou a ser compreendida em nossos dias como uma *forma de pensar*, comumente chamada pelos pares de “*design thinking*” migrando inclusive para outros setores fora do Campo do Design. Porém, julgo que essa patética e epidérmica noção continua tendo como base o que estamos discutindo, que a singularidade do design é o designer possuir uma espécie de olhar superior que lhe dá uma competência interdisciplinar, pois a sua forma de ver cruza todas as disciplinas; que o “*design thinking*” garante que se resolva o problema de maneira correta; que “*systems thinking*” cruzam e englobam todas as disciplinas e como eles são “*human centered*” (focado nos homens) garantem que pessoas e tecnologias trabalhem harmoniosamente e de forma colaborativa. Ora, mesmo que seja citado ridiculamente em inglês para que tenha mais legitimidade que no nosso combalido idioma português, a situação não muda. É mais do que óbvio que a disciplina é centrada no homem, pois qual seria a prática humana que não tem por fim último o ser humano?

Ainda na esfera da definição de quem “usa” o artefato, há também uma delimitação importantíssima ignorada por muitos designers,

a qual julgamos que, antes de avançarmos, carece de uma explicação. É preciso considerar que vivemos em uma sociedade de classes, isto é, que a nossa sociedade está dividida em vários segmentos sociais, assim, e a partir desse importante dado concreto, perguntamo-nos: quem define o uso do artefato industrial? Quem seria o juiz com os méritos necessários para julgar a legitimidade dessas pessoas que se dizem juízes?<sup>57</sup> Desse imenso grupo social estratificado, quem possui a competência ou os méritos necessários para definir criticamente o que é design? Os designers diriam que seria o público, os “usuários” ou os consumidores, mas são eles mesmos, isto é, os teóricos e docentes do campo que exercem essa função de legitimação. São eles que consagram os valores e os fazem migrar para os profissionais do campo e aqueles que adotam o design.

Tal como vimos mais acima sobre a questão de o design ser ou não ser uma prática social como outra qualquer, os pares do campo jamais se referem a eles próprios ou aos donos das indústrias como instâncias de legitimação, enfim, ao que eles próprios demandam. No entanto, há que se considerar que o uso de um artefato pensado pelo dono da indústria é muito diferente do uso que eu e você – os usuários – fazemos desse objeto, ainda que possamos pertencer ao Campo do Design, isto é, ainda que possamos ser projetistas dos objetos, designers ou teóricos do campo.

Isto posto, seguindo a mesma lógica, o uso que os designers fazem do artefato industrial é muito diferente do uso que a maior parte da sociedade faz dos artefatos industriais, pois para que os designers possam trabalhar, eles recebem demandas precisas (*briefings*) dos donos de indústrias, que argumentam estar fabricando aquilo que o povo quer. Ora, um estudo sistemático das demandas do público, ou de um eventual “desejo” por isso ou aquilo que ele realmente deseja não foi feito, isto é, eu não realizei essa pesquisa e também não considero que ela seja necessária, pois é de tal modo óbvia que um teórico que se pense responsável não pode pensar por essa vertente ingênua e rasa. Normal-

57 BOURDIEU, Pierre. *Homo Academicus*. p. 275-284.

mente, essa iniciativa parte do dono das indústrias<sup>58</sup> e também das instâncias de legitimação das referências sociais, muito bem estudadas por Pierre Bourdieu. Entretanto, se considerarmos de modo mais amplo, é o sistema capitalista que, para sobreviver, precisa produzir mais-valia.

Talvez aqui resida um ponto fulcral, pois os designers partem do princípio de que existe uma igualdade entre aquilo que eles pensam e o que os usuários pensam e, de certo modo, isso é verdadeiro. Que essa simultaneidade ou concomitância de pensamentos é o fim último dos seus trabalhos como designers. Que o designer só projeta a partir de um usuário concreto, portanto, essa prática social é centrada no humano; que ele parte daquilo que o público “deseja” encontrar nos objetos industriais. Como vimos, em parte isso é verdade, mas aqui cabe uma pergunta: será que os designers orientam realmente a sua prática social para atender o que o público “deseja” ou está precisando? Ou apenas impõem aos usuários o seu design de escola ou aquilo que eles e os donos das indústrias julgam ser o melhor?

Ocorre que onde os designers operam a legitimação de suas noções teóricas, isto é, do ponto de vista do próprio Campo do Design, do lugar onde se produz o senso comum sobre o que é o design, boa parte dos seus esforços normalmente são dedicados a costurar os diferentes usos sociais do artefato, como o já citado uso dos aplicativos no telefone celular, em uma noção única de que o melhor uso é aquele que os fabricantes através dos designers dizem que é, constituindo assim a sua representação social, ou seja, o seu significado legitimado ou o seu valor social. É surpreendente a preocupação que os designers têm de se classificarem como uma disciplina basicamente interdisciplinar. Será que não percebem que isso estaria associado ao “multiuso” dos artefatos industriais ou das “inovações” requeridas nos mesmos pelo grande capital? Ora, a prática social do design não é interdisciplinar tal como os meus colegas docentes inocentemente pensam, nem nunca foi. Ela não difere de outras práticas humanas correlatas, que também realizam projetos. Igualmente poderíamos afirmar, por exemplo, que a prática

58 FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo. Design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.



da engenharia é interdisciplinar, que os engenheiros também são interdisciplinares, pois operam com várias disciplinas na constituição dos seus projetos. Quando recebem a incumbência de projetar uma ponte, quais são as variáveis mais importantes que eles consideram? Os materiais a serem empregados? As tecnologias de construção? O volume de pessoas e veículos que por ela passarão? Os aspectos estéticos de sua configuração? Pois então os engenheiros também poderiam dizer que a sua prática profissional é interdisciplinar, mas que evidentemente eles privilegiam algumas delas, deixando as demais para os especialistas da área, correto?

Quando os designers dizem que há uma singularidade na metodologia projetual – *forma superior de ver* ou *forma de pensar* (*design thinking*) – e que ela se dá por conta de um olhar que reúne todas as disciplinas, garantindo sua interdisciplinaridade, estão desejando corporativamente ou politicamente uma legitimação social para a sua prática. No meu ponto de vista, não há qualquer fundamento científico para essa afirmação.

Os cientistas sociais sabem que os grupos humanos se formam por conta do modo como exercem suas práticas sociais e, a partir dessa constituição, se estabelecem as demais relações, organizadas de acordo com outras práticas entre grupos e não o contrário. Desse modo, a maneira como um grupo social vê as coisas do mundo é uma indicação importante da maneira como ele o compreende, como determina suas relações com o mundo. Assim, o que chamamos *forma superior de ver* também é uma forma de acreditar, de se definir, de produzir uma identidade social, ou ainda, um conjunto de características comuns que os distingue socialmente e por meio das quais é possível individualizar como categoria. Pode-se, portanto, escrever uma história de uma sociedade e de sua economia através da observação do uso que se faz dessa noção. Contudo, essa segunda *forma de ver* não deve ser confundida com aquela que a escola de design propõe, meramente protocolar, que tem a ver com textos escritos, com arrogantes receituários e sem humildade diante das coisas do mundo.

Ao estudarmos a formação da noção de design, portanto, é interessante nos determos em como essa noção é representada socialmente, como ela aparece ou transita nos meios sociais. Os efeitos que ela produz no meio social como um todo. As emergências do termo *design* em diferentes contextos sociais, como uma espécie de panaceia para todos os males da produção industrial (o design como solução de problemas), seu aparecimento ou esquecimento são manifestações culturais que expõem também boa parte da subjetividade dos agentes que operam essas relações.

A noção ou teoria do design, o que é o design, é um resultado de uma prática social dessa categoria, ou um produto social. Trata-se de um resultado de uma ação humana coletiva na transformação das coisas que nos cercam, no caso, as coisas – produtos e serviços – da sociedade industrial. Essa ação humana é consequência de uma apreciação individual das coisas do mundo e também do uso coletivo que se faz desta. Vale lembrar que a noção de design está muito mais próxima da noção de arte do que de uma especificidade que ela julga possuir, contudo, dela se mantém separada em meio a uma intensa discussão entre os pares do campo.

Essa separação também revela e reforça o fato de que a noção de design é uma ideologia, que serve como forma de representação do modo como certas classes sociais vêm se referenciando a si mesmas e ao mundo. A forma como essas classes imaginam e definem suas relações com o mundo que as cerca é análoga à forma como esses grupos definem seu papel social e os comunicam para si e para os outros.

A sociedade de modo geral não se organiza para definir o que é a arte ou o design, mas muita gente é capaz de se organizar em torno dos problemas gerais que encontramos na sociedade. A sociedade como um todo emprega a definição produzida pelos pares desses dois campos, ou pelos meios que essas categorias profissionais divulgam como sendo as definições de arte e design. Arte e design não são problemas para a sociedade de modo geral, são problemas apenas para os agentes desses dois campos. Por outro lado, se os designers resolverem entender os problemas da sociedade estarão apenas resolvendo os problemas da

sociedade que concernem à arte e ao design. Ademais, me parece que devemos discutir aquilo que é mais amplo ou universal, pois quando nos detemos no particular silenciemos o todo.

# 7.

## O QUE SE PENSA SOBRE DESIGN E QUEM FORMULA ESSE PENSAMENTO

Existem programas de pesquisas no Campo do Design em instituições acadêmicas de ensino superior do Brasil, mas não em instituições privadas. Nas escolas de design, os professores são os profissionais do campo que realizam essas pesquisas e se dedicam ao recrutamento e formação de quadros profissionais da categoria. São eles também que escrevem regularmente para revistas especializadas e quase sempre os mesmos que realizam pesquisas financiadas pelas agências de fomento (CAPES, CNPq, FAPERJ etc.), assim como ministram aulas nos cursos de graduação e pós-graduação. Esses profissionais se percebem ideologicamente como observadores privilegiados. Eles acreditam que exercem uma prática social sobrevinda da constituição do campo e julgam que cumprem um papel de grande relevância para o campo, assim como para a sociedade em geral, pois supõem que podem tornar público aquilo que está equivocado nos procedimentos projetuais elaborados pelos designers e cobrar medidas ou soluções para os problemas identificados.

A hegemônica noção de que o projeto<sup>59</sup> precisa estar correto ou bem feito (seja lá o que isso possa significar) não se pergunta se deveria advir de uma definição do que é o design, que aliás é uma falácia entre os pares e, além disso, lamentavelmente, não se percebe muito sua discussão, seja em artigos, seja em livros. Na verdade, estes meus escritos

59 No Campo do Design essa ação é também chamada de metodologia projetual.

asseveram que deveríamos debatê-la mais intensamente. De qualquer modo, a noção de design é presidida pelo princípio de que o projeto, método para a realização de todo o processo, é uma questão de regulamentação das suas etapas, com vistas a ir ao encontro de um equilíbrio ou perfeição do objeto industrial, isto é, da sua correção. Uma racionalização ou criação de normas para funcionamento desse procedimento governado por uma relação de causa e efeito, ou do estabelecimento de princípios e concatenação das várias etapas do mesmo processo, com vistas a encontrar uma espécie de harmonia nas diferentes fases do percurso, que culminam no que poderíamos chamar de objeto industrial eficaz, que atenderia à demanda para que foi projetado.

É curioso observar também que é senso comum entre os pares que se ocupam em transformar a prática teórica em prática material que ela deve ser presidida pela metodologia projetual. Isto é, a maneira para conduzir uma pesquisa teórica deve ser homóloga à prática material dos designers, à forma como eles trabalham na elaboração dos projetos que realizam. Se considerarmos que uma pesquisa científica possui formalmente as mesmas etapas para o seu desenvolvimento do que o trabalho profissional dos designers, temos que concordar que formalmente a metodologia projetual também servirá para nossa prática teórica, correto? Ocorre que os poucos pesquisadores que eventualmente examinam para o que serviria essa racionalização ou harmonia formal se perguntam sobre o porquê dessa investigação de caráter formalista. Para os pares, parece que a identificação dessa homologia é o suficiente para que uma pesquisa científica seja realizada corretamente. Poucos ou praticamente nenhum pesquisador ainda se debruçou sobre o que me parece ser fundamental: indicar que entre as etapas de desenvolvimento de um projeto de design nenhum designer se preocupa com o fato de que, ao incluir em suas variáveis critérios para evitar custos desnecessários e, assim, produzir objetos mais baratos, trata-se na verdade de produzir mais-valia para os donos de indústria. Ultrapassando esse paradoxo prático e teórico ao mesmo tempo, será que não se perguntam se a atividade científica possui uma singularidade em relação à prática cotidiana do design? Será que, embora haja uma homologia nas etapas

constitutivas das duas atividades, há uma especificidade da prática teórica da pesquisa científica em relação à primeira?

A exigência da produção da mais-valia é vista pelos pesquisadores como natural, não problemática, mas até onde podemos enxergar, ela produz efeitos indeléveis ao produto que é resultado dessa metodologia. Portanto, nem a prática material dos designers, nem a prática dos teóricos sobre o design pode ser reduzida à sua forma ou configuração estética, pois definitivamente não se trata de um problema estético, de organização estética das partes que a compõem, embora haja uma homologia entre as formas da pesquisa e a elaboração de projetos de design.

Muitas vezes os designers julgam que é preciso acrescentar às etapas da metodologia projetual um foco teleológico na recepção, pois acreditam que em algum momento do processo projetivo, os usuários, os consumidores, ou o público para o qual se dirigem os objetos projetados são desconsiderados. Como vimos, os projetos são realizados para atender o que chamam de “demanda humana” (*human centered*) e nunca para a produção de mais-valia, isto é, não uma demanda social concreta, mas a demanda do modo de produção capitalista. Além de conformar todas as práticas sociais, incluindo aí a pesquisa teórica no Campo do Design, no modo de produção capitalista todas as formas de trabalho são desprestigiadas para obtenção do lucro, concentrando as riquezas nas mãos de poucos ou produzindo desigualdade social. O meio sendo dominado por sua finalidade. Portanto, o que seria essa “demanda humana” do ponto de vista dos designers, senão esforços para a supressão da produção da mais-valia? Penso que seria sobretudo importante dizer que a humanização do projeto seria empregá-lo para pôr fim ao processo de exploração do trabalho humano pelo capital, exploração predatória do meio ambiente etc. No entanto, isso nunca é pronunciado pelos pesquisadores do campo, ou melhor, em todos os meus anos de pesquisa e magistério, nunca ouvi algum pesquisador ou professor de design ter clareza dessa conexão.

Na verdade, quando os designers tratam do problema da desumanização do design, quando consideram que haveria uma espécie de frie-

za mecânica na elaboração dos seus projetos, eles pensam que ela é o resultado da racionalização excessiva, isto é, um problema de natureza técnica, ou que em algum momento erraram a mão no momento de equilibrá-lo, acrescentando aspectos humanizadores que em geral tratam-se de adicionar algo ou alguma coisa de natureza estética, enfim, um problema de equilíbrio do processo. Pensam, ainda, que poderão desenvolver uma tecnologia que possa controlar as que estão empregando e, por conta de sua imperfeição, precisam ser aperfeiçoadas, sendo que todo processo, o antigo e o que virá, será técnico. Isso seria “desumanização” do design.

No meu modo de entender, os designers estão pensando de modo epidérmico, ou em relação aos aspectos formais (estéticos) do projeto (equilíbrio), e nunca em relação às suas causas sociais.

Por exemplo, na defesa disso que se chama *humanização* ou *ética* do design existem verdadeiras teorias, tal como o design social.<sup>60</sup> Essa última noção se apresenta como uma espécie de panaceia ou contrapeço *vis-à-vis* à frieza ou racionalização das etapas do processo projetivo. Contudo, até onde posso enxergar, essa inclinação teórica percebe o problema da desumanização como se fosse de natureza estética, alguma coisa sensível ou objetiva, isto é, algo que se vê, daí a forma ou configuração que aparece na superfície do objeto industrial ser considerada desumana.

Portanto, a noção *design social* é confusa e contraditória. Ademais, me parece ainda ser um argumento pouco explicativo, se o compararmos ao argumento da produção da mais-valia, pois a quase totalidade dos autores que defendem essa vertente – a harmonia ou equilíbrio projetivo –, trata de empregar nos projetos o que eles chamam de uma variável ética, orientada pelos problemas da sociedade de modo geral. No meu modo de entender, isso é falso e um grande equívoco teórico. O denominado design social teria como meta a “melhoria” das condi-

60 LÖBACH, B. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Edgar Blusher, 2001. Ver também: MARGOLIN, Victor *et* MARGOLIN, S. *A “Social Model” of Design: Issues of Practice and Research*. **Design Issues**, v.18, n. 4. 2002.

ções de vida de determinados grupos sociais, colocando os “problemas do usuário” como centro das atenções no projeto, respeitando o meio ambiente, a cultura como “valor agregado” e privilegiando a mão de obra local.<sup>61</sup>

Ocorre que essas considerações em relação à racionalização da produção ou da ênfase do projeto calcado na recepção nunca definem claramente o que é a sociedade ou o grupo social para o qual estão sendo projetados os objetos industriais. Quais seriam as reais necessidades sociais dos grupos humanos para os quais os projetos de “design social” não redundam, no final, em considerações cínicas<sup>62</sup> e irrealizáveis socialmente? Por fim, refiro-me à impudência dos meus colegas que esquecem princípios morais em relação aos escrúpulos alheios e, por essa razão, praticam atos antiéticos, camuflados por um processo de denegação, tal como o exemplo cartesiano de que a sensatez é a coisa mais bem compartilhada do mundo, pois todos acham que a possuem de modo suficiente. Todos os meus colegas professores, ou a maior parte daqueles que conheço, afirmam que são éticos, aliás, por qual motivo não seriam? Por qual motivo não seriam honestos e honrados? Em um mundo como o nosso, altamente competitivo, eles querem apenas trabalhar para poder pagar as suas contas no final do mês, como todo mundo.

Na verdade, não julgo os meus colegas, mas aqueles que desconsiderarem a responsabilidade política que envolve aquilo que pode resultar de suas meditações confusas e fantasiosas. Julgo também que são eles, justamente por serem os agentes de legitimação do Campo do Design, que constroem essas teorias, que hierarquizam prioridades sobre o que é mais relevante na elaboração de um projeto e aqui é formulada a noção legitimada de que o projeto “harmonioso” ou “equilibrado” é a parte mais importante na prática do design.

61 Nesse parágrafo as aspas são minhas. Elas se justificam pois esses são os termos empregados pela maioria dos pesquisadores e professores do Campo do Design.

62 Aqui não faço referência à filosofia dos cínicos gregos, mas à noção contemporânea da mesma.



Para mim, o conjunto dos professores pesquisadores, categoria à qual pertencço, responsável pela maior parte da produção denominada científica, aquela que estabelece o que é relevante para ser estudado ou praticado, atua no campo basicamente de forma política, isto é, ordenando ou estabelecendo administrativamente normas de controle sobre como, o que e quando estudar, daí considerarmos que esse estrato dos agentes do campo deveria agir produzindo justificativas teóricas em relação aos seus procedimentos. É isso que está em julgamento. Verifico que em lugar de participar de debates teóricos sobre a validade daquilo que propõem, passam mais tempo discutindo como ordenar ou disciplinar – burocratizar – métodos de trabalho. E mais, agem por absoluta desinformação ou despreparo teórico. Até onde posso avaliar, esse despreparo e desinformação também são políticos, pois essa ausência deve ser considerada como falta de consciência ou alienação à totalidade do processo. O afastamento temporário da política ou da noção do que chamamos de ideologia é também uma tomada de posição política. Nenhuma posição de neutralidade é esvaziada de sua condição ideológica ou despolitizada.

Assim, se algum equívoco existe na formulação dos procedimentos denominados teóricos ou científicos do Campo do Design, aqueles que são sistematicamente reproduzidos pelos meus colegas, julgo que suas causas devem ser procuradas entre aqueles que tecem considerações sobre o que é certo ou errado nos procedimentos projetuais, ou seja, nos agentes de consagração do que chamamos de design.

Partindo do pressuposto de que a ação dos professores pesquisadores é muita mais política do que técnica ou teórica, penso e defendo a posição de que não há um saber específico do Campo do Design em relação às demais atividades profissionais que afirmam que a singularidade do seu saber se deve exclusivamente ao projeto, mesmo que esse nome seja cambiado para *metodologia projetual*. Poderíamos citar como exemplo o caso da fronteira com o Campo da Arquitetura, que aliás, emula-se quase sempre em conflito com o Campo do Design, basicamente quando se trata da questão projetual. Qual seria a diferença entre um projeto executado por um designer e um efetuado por um arquiteto?

Toda essa ação política dos pares, que se apresenta dissimulada como científica, possui consequências, daí porque julgo que é preciso demandar responsabilidades ou conduta ética aos agentes que produzem essas ações. Penso que não há ingenuidade no câmbio entre discussão técnica ou teórica pela discussão política. Penso que essa ação é ideológica. Nenhum pesquisador é ingênuo ao adotar essa ou aquela postura teórica. A eventual inocência, pureza ou inconsciência do pesquisador em relação à ética não pode balizar uma pesquisa realizada no campo, pois não se pode mensurar uma ação política apenas pela sua intenção, mas deve-se considerar aquilo que ela produz como resultado ou os seus efeitos. A sabedoria popular afirma que o inferno está cheio de gente bem-intencionada. As pesquisas no Campo do Design são aquilo que são, pois houve uma intencionalidade<sup>63</sup> e nunca a ingenuidade do pesquisador. Foi o próprio Campo do Design que constituiu a disposição ou o *habitus*<sup>64</sup> coletivo no qual o designer opera. Não se trata de uma escolha individual de um ou de outro agente, de uma intenção dirigida por um método ou uma técnica de trabalho, mas de uma disposição ampla e difusa, que determina o que ele escolhe e ainda o faz pensar que é dono dessa decisão. Enfim, a justificativa de que o teórico, ainda que mal preparado ou mal informado, agiu de boa vontade, não pode ser alegada na defesa dos disparates ditos a torto e a direito dentro das instâncias de legitimação e consagração do Campo do Design. Ele deveria discutir criticamente os postulados legitimados pelo campo.

Em um recente e breve artigo publicado no Foroalfa, Rique Nitzsche<sup>65</sup>, defendia que o design era algo “natural” (as aspas são minhas)

63 Na verdade, isso que estamos chamando de “intencionalidade” é um rumo ou um norte, ou seja, a adoção de uma deontologia acrítica dos postulados reproduzidos pelos próprios pares.

64 O emprego recente do termo *habitus* foi de Pierre Bourdieu. Para uma definição do conceito verificar: “A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo”. In.: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. Ver também: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

65 NITZSCHE, Rique. *Qual é a diferença entre arte e design? Mergulhando na origem das palavras e no conceito do design thinking*. Acesso em 05/02/2014, in.: <http://foroalfa.org/articulos/qual-e-a-diferenca-entre-arte-e-design>

nos homens e mulheres, juntamente com Herbert A. Simon, prêmio Nobel em economia em 1978, por suas pesquisas no âmbito do processo de tomada de decisões dentro de organizações econômicas. Observo, de passagem que não conheço pessoalmente o senhor Nitzsche e que estou discutindo ideias, sem nenhuma alusão à sua conduta ética como professor. Escolhi o seu texto aleatoriamente, pois foi publicado em uma revista pertencente ao Campo do Design e mencionava questões que examino nesse livro, tais como a defesa de que a prática do design seria natural ou que o design se presta à solução de problemas.

De acordo com Nitzsche, Herbert A. Simon teria afirmado que existiriam três elementos essenciais para que uma decisão ou uma escolha fosse tomada: inteligência, design e escolha, que deveriam ser considerados caso houvesse a intenção ou desejo de solucionar “corretamente” (*Idem.*) um problema ou algo que ainda não conhecemos. Assim, as ciências naturais se ocupariam de como as coisas são e o design se ocuparia de como as coisas deveriam ser, isto é, os artefatos deveriam realizar objetivos para os quais foram projetados, respeitando uma escolha ou intencionalidade.

Por óbvia e patética que pareça essa afirmação, quando aplicada aos grupos sociais, isto é, às organizações humanas, podemos dizer que todas são produtos da prática do design. Perdoem-me, mas não consigo compreender como uma instituição séria como a Fundação Nobel pôde consagrar um importante prêmio para alguém formular algo que já era sabido há muito no Campo das Ciências Sociais. Talvez eu esteja sendo duro demais e completamente equivocado em relação a Herbert A. Simon, mas gostaria de saber por qual motivo o senhor Rique Nitzsche foi buscar nele os fundamentos das platitudes que escreveu. Recurso da autoridade? O uso do termo *design*?

Depois das explicações que oferecemos acima, definindo o design como uma prática social, parece-me até trivial defender mais uma vez que todas as práticas humanas são coletivas e históricas, isto é, que respondem a uma necessidade, por oposição às ações individuais que nós podemos decidir ou escolher livremente fazer ou não.<sup>66</sup>

66 FUCHS, Catherine. Pratique/práxis. In.: UNIVERSALIS, *Enciclopaedia. Notions*. Paris, 2004. p. 797.

As práticas sociais existem visando atender demandas sociais concretas ou objetivas, pois, se não houver uma demanda clara, elas passam a não ter sentido e, por essa razão, não são realizadas. Uma prática social pode ainda durar algum tempo respondendo a antigas demandas sociais, mesmo quando elas não existem mais, contudo, pouco a pouco será substituída ou hibridizada por outras mais eficazes. Vejamos como exemplo o ofício ou prática social do fabricante da colher de pau. Ainda que existam dezenas de utensílios fabricados para misturar os alimentos em panelas ou gamelas, colheres feitas de todas as formas possíveis e de muitos materiais diferentes, algumas empregando novos materiais e de usinagem de alta tecnologia, a colher de pau ainda é hegemônica nas cozinhas brasileiras e em muitas cozinhas mundo afora. A demanda pelo ofício artesanal do fabricante da colher de pau não desapareceu do mundo e das nossas cozinhas eventualmente pós-modernas simplesmente porque possui valor de uso e é eficaz. Penso também que, além disso, a colher de pau é uma espécie de capital simbólico de nossa cultura, um símbolo de resistência popular de uma cultura regional frente à inexorável mundialização dos processos industriais. A colher de pau é térmica, barata, realiza sua tarefa com presteza e ainda acaba colaborando para o tempero da comida, pois há uma colher de pau para fazer doces e outra para misturar alimentos salgados.

Ora, não é o “design que transforma as situações existentes em situações preferidas”.<sup>67</sup> Não me parece razoável afirmar que seja o designer aquele profissional que constrói a preferência ou o desejo do usuário. Ele jamais teria os méritos necessários para escolher ou decidir pelos outros. Como vimos, isso que é compreendido como design pelo senhor Rique Nitzsche é uma noção equivocada, pois na verdade o design é uma prática social. E são as práticas sociais que, juntamente com as relações sociais que elas ensinam, os mecanismos que podem produzir os câmbios e as transformações sociais, não o contrário. Por transformações sociais estamos considerando a transformação dos ofícios, ou das práticas sociais, que a médio prazo transformam os próprios homens ou a sociedade.

67 NITZSCHE, *op. cit.*

Afirmar ou induzir as pessoas a considerar que “toda cultura humana foi gerada a partir de um processo de design”<sup>68</sup>, isto é, de acordo com a metodologia projetual desenvolvida e aplicada pelos designers, que de certo modo seria endógena e universal, não é apenas arrogante, mas raso e politicamente desinformado. Penso que o senhor Nitzsche deveria dizer que o design é uma prática social e que toda a cultura, incluindo a que se incumbe de produzir os produtos materiais, é resultado das práticas sociais e das relações que elas ensejam. Do mesmo modo, afirmar que “arte é design”, para quem se propôs orientar seus leitores sobre os significados das palavras, ou qual era o sentido da palavra latina *ars* e como ela se transformou em arte, o senhor Nitzsche fracassou estrondosamente.

Tenho defendido que tanto o termo *design* como o termo *arte* deveriam ser considerados práticas sociais, pois mesmo que não sejamos sofisticadas inteligências premiadas com o Prêmio Nobel, é o que essas duas atividades são. Ademais, arte e design são práticas sociais diferentes, embora, como veremos mais adiante, o design seja caudatário da arte, reunido na mesma noção escolástica.

O sentido do sofisma que o senhor Nitzsche nos traz, de que embora “toda arte seja resultado da prática do design, nem todas manifestações de design podem ser chamadas de arte”, lembra os teólogos da patrística e seus delírios metafísicos e recursos retóricos na defesa dos mesmos. Penso que não deveríamos recorrer ao recurso da autoridade tal como o senhor Nitzsche fez ao trazer o prêmio Nobel Herbert A. Simon para legitimar seus confusos argumentos, ou mesmo por outra vertente, mais “humanizada” do Campo do Design, digamos assim, trazendo os pensamentos de Victor Papanek, aludindo que um design para o mundo real seria mais humano, sem efetivamente definir o que ele considerava mundo real e mais humano.

O argumento para aproximar arte e design empregado pelo senhor Nitzsche é que arte e design são práticas criativas. As práticas não podem ser consideradas tal como os filósofos gregos ou os da patrística as compreendiam, isto é, que havia na verdade dois tipos de práxis – a

própria práxis e a *poiésis*. A primeira era autotélica, bastando-se em si mesma, possuindo um valor de per si e concluindo-se em si mesma. A segunda, a *poiésis*, também era uma espécie de prática, mas diferente da primeira, pois era criativa, isto é, concluía-se teleologicamente quando o seu intento era alcançado. A noção de criação (*poiésis*) entre os gregos e, depois, com os filósofos da patrística, era muito diferente da que empregamos nos dias de hoje. A começar pelo fato de que aqueles que a realizavam, os artistas<sup>69</sup>, não produziam coisas reais, haja vista o fato de que os gregos consideravam a realidade isso que nós chamamos de ideal, o absoluto, o mundo primigênio, o mundo dos deuses. Portanto, para Platão, por exemplo, criação tinha a ver com mimese, com a cópia ou a imitação, mas não das coisas do mundo sensível. Criar, para os gregos, possuía um sentido pejorativo, pois a coisa criada estava afastada em três graus da verdade (do real) do que para eles era o mundo ideal.<sup>70</sup> Ademais, ela estava sujeita à inspiração divina, relacionada intimamente com aquilo que os gregos chamavam de *natureza*, ou seja, um lugar onde a criação se manifestava, mas não para todos, apenas para as almas delicadas e puras. Para que a criação se manifestasse nos homens, era preciso uma espécie de arrebatamento ou inspiração produzida previamente pelos deuses, coisa que hoje chamaríamos de *loucura* ou o *estado sonambúlico*, que os românticos atribuíam aos artistas.

69 Na verdade, o termo correto não seria chamá-lo de *artista*, mas *artesão*. Os gregos não conheciam o termo *arte* tal como nós o conhecemos. Como sabemos, o termo que os gregos empregavam era *tekhne*, que foi traduzido para o latim como *ars*, daí o termo *arte*. Ocorre que *tekhne* para os gregos era o mesmo que nós chamamos hoje de *técnica*, tal como o trabalho técnico manual de um sapateiro, de um serralheiro, pedreiro etc. Um pintor era um pintor, isto é, alguém que dominava a técnica da pintura e nunca um artista, alguém dotado de uma natureza especial diferente da maioria das pessoas e, por essa razão, merecedor de status social.

70 Quando o artista ou artesão produz a sua cadeira, na verdade ele está realizando uma cópia de outra cadeira existente no mundo sublunar, daí estaria realizando uma cópia em segundo grau, mas como a primeira cadeira era, por sua vez, uma cópia da cadeira “real” ou “verdadeira”, isto é, aquilo que era considerado real e verdadeiro para os gregos, uma abstração existente apenas no mundo das ideias, temos o fato de ser a nossa última cadeira uma cópia do terceiro grau.

No início da Idade Moderna ou do capitalismo, não foram os filósofos, mas os próprios cristãos que começaram a valorizar o trabalho artesanal, isto é, a prática, dando-lhe uma importância que nunca teve na história da humanidade. Daí os protestantes afirmarem que a verdadeira vocação dos homens era pelo trabalho prático e menos para o trabalho contemplativo ou teórico, distinguindo-se radicalmente dos católicos. Aliás, nesse sentido, permitam-me iluminar esse texto com outro tipo de argumento: duas belas pinturas religiosas (página 111), uma de Diego Velázquez e outra de Vermeer Van Delft, *Cristo na Casa de Maria e Marta*, lembrando que Velázquez era católico e Vermeer protestante. Naquele período, a noção, tal como hoje, era compreendida confusamente. Nessas duas pinturas aparece uma parábola narrada por Lucas, na qual Jesus explica a Marta e Maria que existem dois tipos de práticas, a do trabalho, a prática em si; e aquela da contemplação, criativa ou teórica, que no sentido bíblico seria a da devoção cristã. Em ambas, o objetivo era uma pedagogia moral, ainda que calcada na história religiosa, sobre a validade da ação prática, pois antes desse período, no âmbito da filosofia somente a primeira tinha importância.

Hoje, é unânime a afirmação de que todas as práticas sociais são por definição criativas, pois o sentido moderno ou capitalista foi adotado plenamente ou, se desejarmos, são prevalentes as noções partidárias de uma ontologia da ação, embora a maneira como a filosofia tradicional – a ciência da contemplação – não tenha mais sido o foro privilegiado dessas discussões. Lamentamos que a filosofia tenha se transformado em uma prática fechada nela mesma, pois totalizante ou totalitária, esse suporte teórico foi perdendo o brilho, dissolvendo-se na arte, na política e na religião, e há que se considerar que nos dias de hoje alguns colegas<sup>71</sup> meus a anunciam (a filosofia) como algo anacrônico e ultrapassado.

É lamentável, mas mesmo que modernamente admitamos que as práticas sejam por elas mesmas criativas, não temos como negar que, sob o capitalismo, foram pervertidas e passaram a ser o que o senhor

71 CIPINIUK, *op. cit.*, pp. 115-116.



*Cristo na Casa de Marta e Maria.*  
Diego Velázquez, (circa) 1618, National Gallery of London.



*Cristo na Casa de  
Maria e Marta.*  
Vermeer Van Delft,  
1655, National Gallery  
of Scotland, Edimburgo.



Nitzsche está defendendo como eito da categoria, isto é, práticas camufladas para a produção do mais valor ou valor de troca, ou do que a mediocridade dos marqueteiros e publicitários chama de “valor agregado”.

Não devemos ser ingênuos. Caso eu seja um pesquisador que procura ser rigoroso, não posso acreditar que a disciplina do design, isoladamente, poderá construir um mundo melhor, pois é de sua essência resolver ou solucionar todos os problemas do mundo. Ou que o mundo ficará melhor se os designers não forem alienados e os pesquisadores do campo forem mais objetivos e bem preparados teoricamente ou, como afirmava acima, preparados politicamente.

O design e os designers têm uma responsabilidade social muito grande, mas ela não é maior do que a responsabilidade de outras categorias profissionais ou de outras práticas sociais. Todas devem transformar o mundo, fazê-lo mais igualitário e menos perverso. Essa tarefa não pertence apenas àqueles que fazem parte do Campo do Design.

## 8.

### A LITERATURA DO DESIGN COMO FORMA DE LEGITIMAÇÃO DE UMA PRÁTICA PROFISSIONAL

Os professores e pesquisadores do Campo do Design empregam, para divulgação e perpetuação de suas ideias, textos reproduzidos para os alunos formando um *corpus* teórico que serve de base para a consagração dos valores ou referências teóricas e práticas consagradas pelo campo. Essa literatura do design é, portanto, uma espécie de suporte material do campo e é por ela que se produz a amálgama ideológica dos pares do campo. Mais ou menos como o que o Velho e o Novo Testamento são para judeus e católicos exercerem suas religiões.

Essa literatura é composta por livros, monografias acadêmicas, dissertações e teses, artigos “científicos” apresentados em congressos e simpósios da categoria, artigos de divulgação científica em revistas e jornais de grande circulação, matérias mundanas nesses mesmos meios e assim por diante. No início desse livro examinamos alguns comprometimentos ideológicos desses textos, sua emulação com a imprensa cotidiana que todo mundo lê, assim como a sua duvidosa cientificidade.

Para a análise que realizaremos agora, partimos de uma noção específica, a compreensão da literatura do design não somente como meio expressivo capaz de narrar ou relatar como se dá a prática profissional do designer, como também produzindo os mitos, equívocos, assim como os acertos. Tudo isso como parte de um conjunto de artefatos culturais de uma época, que fundam ou instituem uma profissão.

Nos dias de hoje, podemos encontrar colegas defendendo filmes ou documentários de televisão como suportes mais eficazes de reprodução

ou consolidação de valores culturais do que o que estou localizando com o termo *literatura*, mas prefiro restringir-me ao que é escrito e impresso. Entendo essa literatura como a mais importante forma de representação social. Ou seja, se comparada aos filmes e documentários, como também às feiras de design, concursos e demais exposições físicas de objetos industriais, incluindo os objetos de design gráfico, a literatura do design pode ser considerada um objeto que existe materialmente e tem a possibilidade de produzir a coesão interna de uma categoria profissional, mais do que qualquer outro artefato cultural.

Tal como um bolo precisa de farinha, ovos e leite, a literatura do design atua e se define como um apêndice do imaginário social ou coletivo da categoria, um conjunto de representações imaginárias próprias desse grupo social, e efetua a aglutinação da categoria profissional dos designers. Ocorre que o termo *imaginário* nos remete àquilo que pertence ou existe apenas no mundo da imaginação, mas essa é a noção posta em vigor pelo senso comum. Ainda que seja imaterial ou abstrata, a noção do imaginário coletivo forçosamente participa para o funcionamento das estruturas sociais. Enfim, embora o imaginário social seja uma categoria intelectual, pode-se afirmar com alguma certeza que é um *locus* social privilegiado, no qual se revelam as práticas e relações sociais de uma forma de trabalho arbitrada como específica de uma categoria profissional, isto é, daqueles que praticam um determinado tipo de trabalho, os designers. Configura o *ethos*<sup>72</sup> da categoria.

Esses escritos sobre o design não servem, portanto, apenas para a formação técnica dos futuros designers, mas funcionam para o fortalecimento das reciprocidades, laços de amizade e compadrio entre os membros da categoria profissional. Os chamados valores e comportamentos, os significados que produzem um sentido para a existência dessa prática social, a singularidade ou especificidade do design é, por conseguinte, produzida juntamente com o próprio grupo profissional. A prática social da produção do texto sobre o design pelos teóricos ou docentes do campo, dessa maneira, é um momento original de criação

72 O modo de ser da categoria.

e construção da memória coletiva do ofício do design e tem muito a dizer em termos da representação social.

Existe um copioso número de referências<sup>73</sup> que indica a importância dos textos literários como prática autônoma ou livre, isto é, da leitura em si mesma ou a leitura desinteressada, por puro prazer, que é muito diferente do que estamos defendendo sobre a literatura do design. A noção de uma literatura que se possa chamar de *literatura* não serviria para isso ou para aquilo, mas tal como o sentido que analisamos acima, para prática da *poiésis*, algo que se bastaria a si mesma. Essa forma de compreensão poderia pôr fim ao que venho oferecendo, contudo, no sentido mais geral, os textos literários de “lazer” também atuam como suporte material das formas de representação social que legitimam os mitos sobre o design. As formas de representação se emulam com o indivíduo empírico, embora ela esteja “livre” para quem acredita que o exercício mais legítimo da leitura seja exatamente esse, que a leitura gratuita ou para o lazer é o mais relevante. Lembraria que a legitimação dos valores do campo não passa apenas pela literatura técnica, mas também pela de lazer. Para mim, considerar que a literatura só é válida se for para o lazer, para dar vazão ao livre pensar, trata-se de uma liberdade manipulada pelas convenções ou pelo *habitus*<sup>74</sup> que caracteriza as práticas sociais do grupo ao qual pertence. Aliás, existem muitas coisas tidas como gratuitas, ou sem finalidade, cuja inutilidade é de grande utilidade, inclusive muito da prática do design contemporâneo diz respeito a essa modalidade.

Não podemos deixar de recusar a separação das estruturas internas desse tipo de literatura, das funções que ela cumpre para aqueles que a produzem, para os que as divulgam e também para aqueles que as consomem. Isso, na verdade, parece-me mais apropriado ao tipo de percepção que lembra o viés interessado das contemplações desinte-

73 CHATIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Bertrand, 1990; *IDEM*. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001; *IDEM*, **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial, 1999.

74 SETTON, Maria da Graça Jacintho. **A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea**. Revista Brasileira de Educação. N° 20, Maio/Jun/Jul/Ago, 2002.

ressadas dos que defendem o “prazer” da leitura das pessoas que leem romances, por exemplo. As experiências individuais ou as ações tidas como pessoais dos designers estão inseridas no *habitus* coletivo desse grupo social, assim, o “sentido” produzido, isto é, a singularidade ou especificidade desse grupo social é orientada para ser compartilhada socialmente pelos membros de cada corporação profissional, sejam organizados (institucionalizados) ou não. Então, uma literatura aparentemente gratuita ou de lazer também é um poderoso suporte de legitimação.

Do ponto de vista histórico, os textos sobre design foram precedidos pelos da literatura artística, e parte de nossa intenção é defender esse importante vínculo histórico. Para isso, a partir de agora estarei afirmando não mais uma literatura para o design, mas para a arte e o design. Acreditamos que a forma como são escritos, o tema design e a maneira como foram organizados revelam a intenção arbitrada pela própria categoria profissional (os designers) de mantê-los reunidos. Enfim, não os vejo como uma simples coincidência, mas uma homologia, uma comprovação do mesmo *habitus*. Houve, portanto, uma ação política da categoria, tal como por parte dos artistas que o fizeram depois do *Cinquecento* para com a literatura artística. O registro escrito estabelece um diálogo da prática social dos designers, assim como dos seus predecessores (os artistas), trata-se, portanto, de um propósito político para expressar valores e intenções sociais.

Aquilo que aqui denominamos literatura artística é a reunião dos antigos textos sobre arte. Eles orientavam as descrições do cotidiano dos artistas, como trabalhavam, como deveriam proceder tecnicamente, recomendações para alcançar destreza ou habilidades específicas, como resolver problemas práticos do ofício, organização dos ateliês, recrutamento e formação de aprendizes, aquisição de matéria-prima para confecção dos trabalhos. As relações entre os diferentes ofícios que se entremeavam por conta da proximidade, enfim, uma temporalidade do campo artístico repleta de estratégias de sociabilidade ou convivência, tal como Julius Von Schlosser<sup>75</sup>, em colossal trabalho publicado pela

75 SCHLOSSER, Julius Von. *La littérature artistique*. Paris: Flammarion, 1984.

primeira vez em 1924, apresentou. Esse conjunto normalmente recebe o acréscimo daquilo que os especialistas sobre o tema – os historiadores da arte, filósofos, estetas e críticos de arte – escreveram e continuam escrevendo. Não podemos desprezar, ainda, a documentação epistolar dos artistas entre si ou com seus amigos teóricos ou seus protetores. Do mesmo modo, hoje os textos produzidos por artistas, que muitas vezes podem ser mais numerosos que suas próprias obras, mas que, de qualquer modo, produzem um efeito e, para nosso estudo, fazem parte do conjunto real, de uma totalidade, do que chamamos literatura artística.

Sobre a literatura artística, aqui no Brasil tenho empregado a boa tradução do livro de Jacqueline Lichtenstein, *A pintura*, publicada originalmente pela Editora Larousse, na França, em 1995, em um único volume de novecentos e vinte oito páginas. Aqui no Brasil, foi publicado em quatorze volumes, pela Editora 34, desde 2004. Penso que deveria ser lido por todos os alunos de design e também pelos professores dessa área, mas lamentavelmente essa edição brasileira é raramente citada entre os pares do campo.

Lendo esses escritos sobre arte, verifica-se rapidamente que a institucionalização do objeto de arte e mais tarde a do objeto de design não se resume apenas aos meios técnicos empregados na sua produção, mas também à atividade prática traduzida por escrito e publicada nisso que estamos chamando de literatura do design. Na verdade, penso que nos dias de hoje o design é majoritariamente uma prática endogâmica, na qual os designers produzem trabalhos para outros designers ou para especialistas (*scholars*) em design, tal como eu estou fazendo agora. Enfim, penso que o design e quem o entende como “*sub specie eternitatis*”<sup>76</sup>, no momento em que se converte no único tema para os designers, esquece-se do mundo material, de seu verdadeiro compromisso social, associado concretamente ao real. Do mesmo modo, penso que esses

76 Em latim, “de acordo com a eternidade”. Essa noção é metafísica e não concordo com esta forma de pensar, contudo, aqui ela serve para descrever aquilo que é tido pelos pares como eterno e universalmente válido em design, sem nenhuma referência ao que é temporal ou material, enfim, daquilo que os designers entendem como essência (seja lá o que isso for) do seu ofício, isto é, outra definição de natureza metafísica.

escritos estabelecem os meios de controle para que os designers atuem de acordo com aquilo que julgam ser uma “maneira eficiente” de educação do “olhar”, as formas ou o estilo como deveríamos ver o objeto de design, isto é, o que identificamos como específico ou singular nos chamados de objetos de design. À medida que essa prática ou experiência social se configura como um dado cultural, passa a orientar um *habitus* coletivo da produção dos artefatos que denominamos design, ou seja, promove o rompimento e a distinção entre arte e design.

## 9.

### A LITERATURA ARTÍSTICA PARA QUEM?

Talvez por conta da tradição de transmitirmos os significados de nossas práticas sociais de geração para geração, temos a tendência de imprimir um efeito de imutabilidade ou de permanência, um valor de continuidade, às coisas que criamos ou às noções que produzimos. O livro – o objeto – e a literatura – a prática social – são partes dessa tradição.

Entre os profissionais da arte, a literatura artística tinha uma dupla função social: ao mesmo tempo em que servia de base para que os leigos pudessem se inteirar sobre as práticas profissionais dos artistas, ela também conformava essas práticas a um *habitus* coletivo de uma categoria profissional. Associados a outros documentos históricos, outros códigos do exercício da profissão – muitos deles orais –, e não esquecendo as próprias obras, temos uma janela aberta para uma possível definição do que é a arte e, com isso, fundarmos uma teoria da arte.

O início da redação e impressão dos escritos sobre isso que hoje denominamos arte é datada, situa-se no final da Idade Média. Primeiramente, foi exercida pelos membros dessa categoria profissional (os artistas) e tinha como fim duas vertentes principais: i) a democratização das receitas técnicas de ateliê entre os pares; e ii) a manutenção de reciprocidade com a comunidade leiga, que ignorava detalhes sobre os



processos de “criação”<sup>77</sup> desse ramo de atividade profissional. Depois, foi recebendo colaborações de literatos ou dos humanistas em geral e, mais tarde, somada aos escritos que existiam na Antiguidade clássica, formando um todo coerente. No final da Idade Média<sup>78</sup> essas relações entre diferentes categorias profissionais, especialmente os literatos e os pintores, eram mais ou menos orgânicas, isto é, práticas ou intuitivas e de proximidade. Porém, com o passar do tempo, foram sendo desvinculadas dos processos coletivos que anteriormente a identificavam como assunto atinente apenas aos participantes do campo e burocratizadas em “receitas” ou fórmulas acabadas de como fazer arte. Portanto, é claro que essa literatura passou a ser uma espécie de alegoria ou metáfora da arte praticada pelos artistas, a verdadeira arte. Independentemente dessa situação esdrúxula, não há outra forma de entendê-la. Fora as próprias obras de arte, que são silenciosas, a única maneira de entender ou estudar a arte é pelo exame desses escritos.

77 O termo *criação* está entre aspas porque minha intenção é que o leitor possa distinguir que o artista do final da Idade Média não tinha a menor noção disso que hoje chamamos de *criação*. *Criação*, para ele, nada tinha de comum com invenção, ou com partir do zero para uma coisa absolutamente nova.

78 BAXANDALL, Michael. *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture 1340-1450*. Paris: Éditions du Seuil, 2013.

## 10.

### FORMAS DE LEGITIMAÇÃO TEÓRICA EMPREGADAS PARA A PERMANÊNCIA DE UMA PRÁTICA SOCIAL

As evidências que podemos observar empiricamente nos indicam que é patente o nosso costume ou *habitus* de garantir uma disposição duradoura às construções do espírito ou imateriais, de procurar entender as coisas criadas artificialmente, coisas físicas ou noções abstratas, como estáveis ou permanentes. Se tomarmos como exemplo as religiões, a formação das noções de Estado, das nações, das leis, das teorias científicas, temos de concordar que procuramos vê-las de um modo estático, buscando atribuir-lhes características de constância ou imutabilidade. Poderíamos, caso desejássemos, ter tomado como exemplo outras noções de práticas imateriais, tais como a necessidade de registrarmos os sons das músicas que cantamos para nossos filhos, que aprendemos com nossas mães, das receitas culinárias de nossas avós, da forma como elas nos contavam histórias e assim por diante. Ocorre que, se essa forma de ver as coisas criadas for examinada filosoficamente, verifica-se que sua enunciação se postula despótica ou sentenciosa, como a maioria dos textos acadêmicos, posto que se pauta por categorias fixas e, de acordo com os pares que as institucionalizaram, assim devem permanecer.

Quase todas essas coisas da cultura são compreendidas dogmaticamente como entidades autônomas, independentes em seus limites com aquilo que lhes é externo, razão pela qual precisam ser preservadas tal como são. Enfim, isso é um bem e um mal, e nos parece que se nos deixarmos seduzir por esse viés de pensamento tudo ficaria do jeito que está, não haveria nenhuma mudança social na história da humanidade.

# 11.

## O DESIGN COMO UM CONJUNTO DE POSTULADOS CONSERVADORES

Depois da constituição institucionalizada do Campo do Design, é possível que um dos assuntos mais controvertidos para se discutir teoricamente o design foi mais ou menos o que estamos realizando agora sobre a literatura artística e de design, isto é, a definição de fronteiras entre os campos da Arte e do Design. Normalmente os designers empregavam noções advindas do Campo da Arte para postularem suas questões e, por isso, percebe-se que ficou muito complicado definir quais eram os verdadeiros elementos que fundamentavam ou ofereciam legitimação teórica ao fenômeno do design, haja vista o fato de que as fronteiras da arte não poderiam ser confundidas com as do design.

Antes de avançarmos, penso que é preciso trazer uma questão importante, a aversão contemporânea, aqui no Brasil, às discussões de um modo geral. É nítido e certo que, de modo geral, existe certa aversão às discussões, quaisquer que sejam elas. É muito comum escutar as pessoas afirmando que futebol e política, por exemplo, não se discute. Essa aversão aos debates tem várias razões, mas julgo que no caso do Campo do Design ela é política.

No Campo da Arte, embora sempre tenha havido um grande interesse em se definir o que é a arte, pode-se dizer também que sempre existiram aqueles que não desejavam discutir, mas apenas apreciá-la de modo diletante. Algo semelhante ao que nos referíamos um pouco acima sobre a literatura: a verdadeira literatura era aquela voltada para o prazer gratuito. Havia até um antigo ditado latino, atribuído a Quinti-

liano e muito empregado nas discussões entre os humanistas, isto é, depois do início da Idade Moderna, específico sobre uma questão relativa às discussões artísticas: “*de gustibus et coloribus non [est] disputandum*”, ou “gosto e cor não se discute”. Aliás, esse ditado é também empregado pelos leigos, como uma espécie de bordão de sabedoria popular para a justificativa de que o futebol e a política não deveriam ser discutidos.

Ocorre que, nos dias de hoje, é nítido e certo também que as pessoas são levadas a não discutir, ou melhor, elas estão sendo levadas apenas a denunciar cabotinamente aquilo que é ditado pelas pautas da grande mídia e sistematicamente desestimuladas a pensar criticamente, mas isso não é novo no país. Por pensar criticamente, entendemos buscar outros ângulos, outras abordagens, se perguntar por qual motivo o trânsito e a meteorologia têm a mesma importância do que os graves problemas políticos nos noticiários brasileiros. Se, no futuro, um pesquisador for considerar a quantidade de informações dadas sobre o tempo e o tráfego, a importância que os noticiários dão para elas, pensarão que nós só pensávamos nisso. As pessoas acabam caindo nessa pasmeira e idiotia dos mansos, que podemos ver todos os dias, afáveis e sossegados, aguardando nas filas de espera dos hospitais públicos, onde sempre há uma televisão ligada dando notícias sobre o tempo e o tráfego.

Não é só a cultura – e com ela as discussões sobre arte e design – que está gravemente ameaçada por essa forma de violência simbólica, mas a política de modo geral. Aliás, para efeito desse trabalho, é importante saber que essas coisas caminham juntas. Saber sobre arte e, no que me diz respeito, especialmente entre os acadêmicos de nossa área de conhecimento, passou a ser uma questão pessoal. Cada um tem a sua opinião e não se discute mais, não se deve discutir mais qualquer problema teórico. Por quê? Porque discutir é simplesmente inútil, diriam meus colegas.

A polêmica ou a desculpa para escapar da discussão sobre o fenômeno da criação, seja na arte ou no design, são frutos desse grande conjunto que abrange muitas partes, em cuja ponta estão as demandas ou a ausência de demandas da sociedade industrial, enfim, se elas se

associam ou não ao processo produtivo. Na verdade, na defesa de que para discutirmos o Campo do Design, tendo como base as questões da arte, que se justapõem às do design, essa discussão sobre o gosto e a cor, desde Quintiliano, pode ser associada ao Campo do Design, pois os fatos ou circunstâncias do campo fenomenal da arte e do design são problemáticos, muitas vezes um não tem qualquer ligação ou nexos com o outro. Ou seja, parece que o Campo do Design herdou do Campo da Arte essa infundável discussão, mas também esse comportamento conservador reproduzido pelos pares nos bancos escolares, empobrecendo a vida cultural e a formação profissional dos alunos.

## 12.

### ALGUNS EXEMPLOS DA IMPORTÂNCIA E DA NECESSIDADE DAS DISCUSSÕES CRÍTICAS

Moedas antigas, seja de ouro ou de cobre, podem ser consideradas obras de arte, como também objetos de design, quer dizer, se as considerarmos resultado de um projeto para a confecção de um objeto industrial. Moedas são objetos industriais, daí podemos afirmar que moedas antigas também são objetos industriais, correto? Uma escultura de mármore renascentista ou uma tora de madeira entalhada e pintada para a cerimônia do Quarup entre os Camaiurás também podem ser consideradas obras de arte e em muitos sentidos como um objeto industrial e eventualmente como resultado saído das mãos de um designer, pois poderíamos considerar que o seu produtor empregaria a metodologia projetual antes de sua elaboração, ainda que não possamos falar de design em uma sociedade não complexa, aliás, toda a cerimônia do Quarup também pode ser objeto dessa denominação.

Pode ser obra de arte uma pintura de Carlos Scliar e a cidade<sup>79</sup> na qual ela foi pintada, mas também podemos dizer coisas sobre o design empregando a pintura de Scliar e a conformação urbanística da cidade como exemplos.

Pode-se ouvir falar desses dois termos, *arte* e *design*, sobre o desenho com caneta de ponta de feltro na parede do corredor do seu andar que dá acesso ao elevador, realizado por seu vizinho de cinco anos, ou

79 Penso particularmente em Ouro Preto ou Cabo Frio, cidades onde o pintor residiu e produziu muitos trabalhos.

de um quadro de Matisse. Também pode ser considerada como obra de arte o trabalho de um esquizofrênico do Hospital Psiquiátrico D. Pedro II ou, se desejarmos, podemos afirmar que ele produziu soluções projetuais dignas de um designer na confecção de seus “objetos” de arte.

Desta maneira, dependendo do ângulo de visão, olhando de perto ou de longe, não importando o objeto, não importando o material com o qual o objeto foi confeccionado, não importando o tamanho, a procedência ou situação histórica, várias coisas podem ser consideradas obras de arte ou objetos de design.

Contudo, sabemos que é preciso ter cuidado, pois sabemos também que deveríamos nos perguntar antes se essa definição não seria presidida apenas por um problema oriundo de um ponto de observação. De onde nos colocamos para observar o objeto? Nem todas moedas antigas<sup>80</sup>, sejam elas de ouro ou cobre, são obras de arte ou objetos de design; nem toda escultura renascentista é arte, ainda que tenha uma importância histórica ou documental; nem todas toras entalhadas do Alto Xingu; nem toda pintura de Carlos Scliar, ainda que tenha valor de mercado, nem qualquer cidade onde ele pintou; nem todos os vizinhos de cinco anos são artistas; nem todos os trabalhos de Matisse e tampouco todos os esquizofrênicos do Hospital D. Pedro II são artistas ou designers. Qualquer coisa pode ser arte ou design e qualquer um de nós pode ser artista ou designer, mas nem todas as coisas criadas pelos homens são obras de arte ou objetos de design e, para concluir, nem todos nós somos artistas e designers. Pois se tudo for considerado arte e design, nada poderá ser considerado arte e design, simplesmente porque não saberíamos distinguir o que é um simples produto da cultura material e os objetos de arte e de design. Assim, teríamos que concordar que no Campo do Design nos deparamos com as mesmas questões

80 A bem da verdade, nenhuma moeda antiga poderia ser considerada como objeto de design, pois nenhuma delas foi pensada para ser produzida em série, tal como modernamente o designer emprega a noção no momento em que elabora o projeto. Isso seria um anacronismo, contudo, o momento projetivo, a instância de idealização do objeto antes da confecção, capacidade que as aranhas e as abelhas não possuem, tornam o pior designer melhor projetista do que qualquer aranha ou abelha, correto?

encontradas no Campo da Arte e, dependendo do ponto de vista do observador, o mesmo objeto pode ser considerado de arte ou de design.

Como definir criticamente o que é um objeto de design? Qualquer objeto fabricado pela indústria poderia ser um objeto de design? Quem afinal decide ou quem define o que é um objeto de design? Quem são os guardiões da doxa?



# 13.

## COMO PODEMOS DISTINGUIR QUAL É A FRONTEIRA ENTRE UMA OBRA DE ARTE E UM OBJETO DE DESIGN?

Como distinguir um simples objeto da cultura material de uma obra de arte ou de um verdadeiro objeto de design? Eis aí o nosso problema. A discussão da arte e do design é confusa, pois empregamos as mesmas definições para muitos objetos e não paramos de estender os limites do que se designa obra de arte e design, isto é, não conseguimos parar de incluir no mundo da arte e do design mais e mais coisas construídas pelos homens.

Seriam então as fronteiras do Campo da Arte e do Design suficientemente elásticas para conter tudo o que desejamos incluir nelas? Se elas não são suficientemente flexíveis, qual é o seu limite de flexibilidade? Eis aí mais uma face do nosso problema teórico. Eis aí nossa dificuldade. Talvez o problema maior seja a forma como entendemos a arte e o design, o significado que essas práticas têm para nós, o sentido que emprestam às coisas que designamos como tal.

De modo geral, acreditamos que dependendo da forma como nomeamos arte e design podemos definir o que pertence ao campo fenomenal da arte e do design e o que está fora dele. Uma pintura a óleo é obra de arte e um ferro de passar roupa é um objeto de design, contudo, a compreensão do fenômeno não é apenas uma questão semântica, um simples estudo das mudanças de significado sofridas pelos termos os quais costumamos denominar os objetos, tal como não se trata apenas de mais um problema classificatório. É assim que classificamos um e outro. Se não tivermos cuidado, a descrição positivista dos sucessivos

significados desses termos nos levará a um labirinto teórico paralisante. Nossa dificuldade se acresce se considerarmos que nossas discussões sobre a arte e o design estão ancoradas em certos argumentos instituídos, quase sempre inflexíveis ou irredutíveis.

Há também certo número de “verdades” sobre a arte e o design que ninguém ousa transgredir. Ninguém ousaria discutir, por exemplo, que Miguel Ângelo foi um grande artista, ninguém ousaria discutir que para fazer a cadeira Thonet foi necessário talento, ninguém ousaria discutir que somente uns poucos homens são dotados disso que nomeamos talento e que a maioria das pessoas não têm o talento necessário para serem artistas ou designers. Todas essas verdades são os pontos ou argumentos insolúveis ou aporias que empregamos para discutir o fenômeno da arte e do design, os quais, paradoxalmente, nos encaminham para longe das conclusões. Se, por conta dessas limitações, não há solução ou possibilidade de resposta para a definição da arte e do design, será que há outra forma para discuti-los? Será que existe outra possibilidade de discutir o fenômeno da arte e do design utilizando outros argumentos?

# 14.

## A COLABORAÇÃO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS

Do ponto de vista das Ciências Sociais, por conta da manutenção das amarras que atam os membros dos grupos sociais, fica evidenciado que as dogmáticas concepções filosóficas de classificação, que empregamos para compreensão das coisas criadas como fixas ou imutáveis, são equivocadas. Os cientistas sociais desafiam a defesa desse pensamento conservador da filosofia tradicional, segundo o qual os objetos são identificados ou classificados somente em suas substâncias mais profundas e especulativas. Os cientistas sociais sabem que a consequência teórica da operação mental que os filósofos idealistas empregam é a compreensão de que a essência fundamental das coisas criadas pelos homens é não poderem ser sujeitos do conhecimento, mas passivas de serem conhecidas.

A característica móvel ou dinâmica das relações sociais torna manifesto que a pretendida independência das situações concretas ou materiais das coisas entendidas em si mesmas e para sempre é enganosa, pois os sentidos ou significados das coisas do mundo são dinâmicos, tal como a própria sociedade, e mais, podem conferir aos objetos que tomamos para estudo um feitio, uma configuração muito distante daquilo que realmente são. Ora, arte não pode ser discutida apenas por artistas e saber o que é o design não é uma questão apenas para designers.

O pensamento calcado nas Ciências Sociais destaca o estudo dos objetos da cultura material como algo que sofre ou recebe ações ou impressões externas e, portanto, caracteriza-os como dinâmicos. Esse

tipo de análise comprova que a concepção independente e fixa é equivocada, posto que inadequada para definirmos o que é um valor. Empregando o pensamento filosófico, o objeto que estamos desejando estudar acaba perdendo definição e obtém equivalência entre as outras coisas criadas e os outros conceitos conhecidos e aplicáveis. Por intermédio dessa forma passadista de pensar, definimos as coisas do mundo por operações mentais (espirituais) ou apenas no pensamento (*res cogito*), especulações abstratas que jamais descem para a terra, para a dinâmica da vida, do mundo dos homens e das mulheres. Assim, o objeto fabricado é rebaixado à trivial posição de projeção do intelecto do sujeito, este sim capaz de produzir conhecimento, posto que o objeto não possuiria sua verdade na sua configuração e engendraria a sua opacidade. Por outro lado, perdem-se aqueles que buscam encontrar um estatuto epistemológico para as coisas do mundo, criadas ou não, na sua função ou serventia, visando uma solução das necessidades humanas. Ora ela é estética, ora é para o trabalho, ora é para a política, ora é para o lazer, e assim até o infinito.

Com efeito, as Ciências Sociais estabeleceram que o verdadeiro estatuto epistemológico das coisas criadas artificialmente pelos homens, entre as quais se encontra o objeto de design, não se encontra nelas enquanto entidades físicas isoladas, nem tampouco como expressão do espírito (faculdades intelectuais) ou do sujeito que as observa empiricamente. São as relações sociais humanas, os homens com as suas escolhas teóricas para observação e interpretação, que lhes dão existência e significação. Não há, portanto, apenas as coisas criadas concretas tal como muitos acreditam, ou se desejarmos, não existe a obra de arte ou objeto de design isolados em si mesmos ou puros, do mesmo modo que não há uma essência fundamental para eles, como também não existe uma disciplina ou domínio específico para o seu entendimento. Sua verdade ou sua razão de ser é definida pelo estudo crítico das estruturas sociais ou das relações sociais que procuram lhe definir.

# 15.

## OS OBJETOS DEFINIDOS PELA DINÂMICA SOCIAL

Tal como aludimos mais acima, a parte mais expressiva dos estudos sobre a configuração sensível dos objetos é caracterizada pela história positivista da narração ou interpretação metódica dos sucessivos entendimentos que ele obteve, considerando suas datas históricas. Acredita-se que como esses sentidos semânticos são dinâmicos, eles às vezes progridem para o futuro, às vezes se hibridizam, tal como a própria sociedade, noção com a qual estamos de acordo. Ocorre que nessa forma de pensar privilegiamos apenas alguns objetos – apenas alguns –, como coisas fixas criadas pelos homens. Atenção: mais uma vez, não se trata do exame de qualquer objeto, do seu modo considerado mais notável, tal como ele foi compreendido simbolicamente em um momento particular da história da humanidade como hierarquicamente superior aos demais, em sua situação apodítica na cultura material, como consideramos as obras de arte. Assim ficaria faltando a compreensão dos outros objetos, aqueles que estariam fora da dimensão hierarquizada socialmente e explicar por qual motivo essa posição foi hierarquizada.

# 16.

## SIMPLES ASSIM

Quando, nos dias de hoje, pensamos sociologicamente a questão da arte e do design, ela é sempre pensada em sua relação com a cultura e com a sociedade e daí procura-se definir a ontologia e o *locus* dos objetos produzidos por artistas e designers como coisas criadas pelos homens na história da humanidade, suas interpretações críticas e suas relações com os outros objetos da cultura material. Trata-se de pensá-los situados no tempo, na sua condição histórica concreta e também na daqueles que os produziram e como os legitimaram ideologicamente como algo que possui um valor.

Assim, os três grandes momentos desses objetos, fixados pela literatura da arte e do design são: i) o objeto de arte e do design e sua relação com o mundo natural: como algo contíguo ao mundo natural, parcial ou integralmente – arte e design como representação das coisas do mundo –; ii) o objeto de arte e de design e sua relação com a questão da cópia ou da verossimilhança, como algo assemelhado às coisas que já estão no mundo, mas não como parte das coisas naturais do mundo, mas produzidos arbitrariamente – o viés idealista da Escola de Eléia; e iii) o objeto de arte e de design sem qualquer relação analógica com o mundo, algo convencional ou totalmente arbitrário e novo, podendo ser decifrado apenas com o auxílio de um código esotérico dos pares dessas categorias profissionais. Os três momentos podem ser estudados e possuem valor explicativo, mas somente se forem considerados em si mesmos, definidos como elementos puros, ou coisas em si.

Para definir o objeto de arte e de design de maneira mais abrangente, os cientistas sociais realizam seu descentramento como entidades apodíticas e indiscutíveis, isto é, procuram estabelecer uma mudança de posição em relação àquela que ocupavam, face ao eixo no qual as discussões ocorriam anteriormente e pretendem desconsiderar a maior parte das formulações teóricas que examinavam a questão. Desse modo, o viés social, em lugar de examinar os objetos isolados em suas características supostamente mais autênticas os percebe como parte ou subconjunto da cultura, ou seja, como noções arbitrárias.

O Campo da Arte, assim como o Campo do Design, são conceitos e, portanto, enunciados teóricos arbitrários, isto é, representações ou imagens, noções teóricas, convenções, que fazem parte de um sistema de códigos elaborado por pares com a mesma ideologia e o mesmo *habitus*, um modelo que pode ser decifrado desde que tenhamos as chaves conceituais.

O Campo da Arte e o Campo do Design são compostos, além das obras<sup>81</sup> e das suas instituições formais de legitimação, por seus agentes (atores sociais), que moldam suas práticas sociais (como o trabalho singular do artista e do designer, relacionamentos familiares, criação e manutenção das suas instituições formais de legitimação e consagração), símbolos e representações. Enfim, pelas dinâmicas condições sociais de produção, de reprodução e circulação dos objetos de arte e de design.

De acordo com Pierre Bourdieu, podemos estabelecer espacialmente<sup>82</sup> três grandes lugares onde são exercidas as práticas sociais dos Campos da Arte e do Design. O lugar, aqui, é a própria sociedade em que os agentes atuam, na qual se institucionalizam todas as suas ações: i) a **produção** (artistas, designers, autores, criadores, intérpretes, produtores, promotores, indústrias, operários etc.); ii) a **recepção**

81 Não sei se os meus leitores perceberam, mas no caso do design, em lugar de empregar o termo *obra* estive preferindo empregar o termo *objeto*, pois me parece que o termo *obra* reforça uma noção passadista.

82 Seria interessante observar que esse espaço é topológico e não físico. Trata-se do espaço da noção de campo formulada por Pierre Bourdieu.

(o público, quem compra, quem frui a obra etc.); e iii) a **circulação** (museus, galerias, crítica de arte, professores de arte e design, mídia, distribuidores etc.).

É preciso salientar que Bourdieu não considerava uma diferença qualitativa entre as práticas sociais dos agentes em relação aos diferentes trabalhos que realizavam, quer dizer, nunca afirmou que essa era melhor do que aquela, mas procurou definir uma nova teoria sobre os lugares sociais que as práticas ocupavam no campo. Ele procurou nos explicar que essas práticas foram sendo hierarquizadas (localizadas) com o passar do tempo e, nos dias de hoje, para o senso comum, o artista ou o designer tem uma posição social “mais bem situada” do que por exemplo o dono de uma galeria de arte. Ou seja, pode até ser que o galerista seja mais rico e frequente as colunas sociais, restaurantes chiques etc., mas o lugar simbólico do artista ou do designer é melhor ou mais distinto socialmente do que o do galerista e, do mesmo modo, a obra, uma pintura de Guignard ou um exemplar de uma cadeira Barcelona, por exemplo, tem “mais valor” simbólico do que o colecionador que a possui.

O valor explicativo, nessa forma de abordagem, é a sua abrangência, a percepção do campo evitando a hierarquização moral, por assim dizer, mas social, dos agentes, sem desejar diminuir a importância simbólica das práticas de um ou outro, garantindo uma mesma posição conjuntural. Todos pertencem ao mesmo campo e o legitimam como tal por meio de uma disputa, aliás, do ponto de vista estrito, do ponto de vista das práticas sociais hegemônicas, nos dias de hoje, o crítico de arte, ou o curador, enfim, aquele que recruta os artistas ou o responsável pelo direito de ingresso dos pretendentes ao mundo profissional dos designers, assim como quem define quais serão os objetos ou obras a serem exibidos em uma exposição, tem mais importância do que o artista ou que o designer propriamente dito, comprovando que esses lugares são móveis e que atualmente, na disputa pelo melhor lugar, quem legitima – o curador – tem mais importância do que quem produz a obra – o artista.



A arte e o design hoje são compreendidos de um modo que me parece problemático, pois são práticas consideradas mais como fórmulas discursivas ou narrativas dos agentes, dos que se ocupam dos espaços de consagração e da circulação, do que como práticas sociais de quem as produz. A maior parte dos meus colegas acredita que a arte e o design são artefatos teóricos, representações simbólicas que os agentes sociais produzem, formulações, enunciados, um modo discursivo de construir um **sentido** ou uma **explicação** coerente de algo que influencia e organiza as práticas sociais desse campo, assim como as concepções simbólicas daqueles que nele atuam.

Essa situação nos obriga a uma tomada de posição. Parece-me que isso está correto em parte, pois a arte e o design deixaram de ser considerados como práticas materiais das quais se desprendiam as noções e os conceitos humanizados, nunca o contrário. Evidentemente que esse juízo é particular, serve para que pessoalmente possa me posicionar. No entanto, não há como negar que essa situação serve maiormente para atender as demandas sociais da ideologia comercial, hegemônica nos dias de hoje. A noção hegemônica se apoia sem resistência à noção rodriguiana da vida como ela é e não como deveria ser. Portanto, no caso da arte podemos afirmar que ela ficou mais rara de ser encontrada, pois hegemonicamente aquilo que está sendo produzido pelos agentes das instâncias de consagração é a *antiarte*, o contrário do que existia. No caso do design, como não temos legitimado um termo como *anti-design*, pode-se falar de frivolidade ou inutilidade da maior parte dos objetos industriais produzidos.

# 17.

## AINDA PRÁTICAS SOCIAIS

Considerando os pontos descritos, daqui para frente não mencionaremos os termos *artistas*, *designers*, *criadores* e as suas *obras* ou *objetos*, ou ainda *criações*, mas empregaremos o termo *práticas sociais* para caracterizar as ações e os resultados produzidos pelo Campo da Arte e do Design, pois são as práticas que produzem os objetos de arte e de design e, do mesmo modo, um sentido aos termos ou conceitos de arte e de design, legitimando o artista e o designer.

Com eles, pode-se identificar ou construir identidades de pertencimento ao Campo da Arte ou do Design, o que quer dizer, *grosso modo*, que, ao cantar durante o banho, você não é “melhor” nem “pior” do que Pavarotti no Scala de Milão ou, em termos mais precisos, cantar no banheiro não é propriamente “fazer música” tal como um cantor de ópera que exerce o canto profissionalmente em um teatro lírico. Gostar de cantar ou gostar de música nos faz pertencer ao campo na categoria da recepção musical, isto é, em outra localização, que por sua vez não é tão prestigiada quanto a de Pavarotti. Ocorre, contudo, que essa posição no campo é tão importante quanto o papel do cantor profissional, pois essa categoria é responsável por legitimar ou fornecer sentido ao campo como um todo, já que sem os agentes da recepção não há sentido para a existência dos agentes da produção. Em outras palavras: Mozart só é importante porque há quem escute suas músicas ou tente tocar como ele.

Muitos dos enunciados que fornecem um sentido ou legitimam o Campo da Arte e o Campo do Design se expressam pelo intermédio das fórmulas históricas tradicionalmente empregadas no Campo da Arte e do Design, nas narrativas em que são contadas as efemérides das práticas sociais desses campos. As memórias conectam seu presente e seu passado, assim como as imagens ou representações que deles são construídas. Como não temos mais fogueiras para nos reunirmos em torno e discutir nossas práticas sociais, temos os bancos escolares, um lugar social onde essas memórias são passadas para as novas gerações. Ademais, as diferenças entre os enunciados ou discursos teóricos de legitimação do Campo da Arte e do Design residem nas diferentes formas pelas quais são imaginadas (pensadas consciente ou representadas inconscientemente) e narradas de forma anedótica. Gostaria de colocar em relevo que a vida da arte ou do design, da mesma forma que a vida dos homens, é vivida em grande parte na imaginação, em operações mentais (*res cogito*), o que não impede a possibilidade de examinarmos o fenômeno de forma objetiva, material ou racional, e também não exclui uma realidade objetiva para a prática da arte e do design.

Se perguntarmos, então, qual é a imagem (representação simbólica) da arte e do design hoje?; qual é a imagem da arte e do design contemporâneo?; quais são as estratégias representacionais utilizadas para construir um “senso comum” de pertencimento ao Campo da Arte e do Design, uma identidade em relação aos campos?; quais são as representações disso que é designado como arte ou design e que domina as identidades dos agentes (atores) do Campo da Arte e do Design?; ou ainda, quem, no Campo da Arte e do Design, pode ser considerado produtor (artista ou designer)?; temos nossos mitos fundadores, que sutilmente foram naturalizados.

Ora, todo meio de representação empregado simbolicamente por sistemas de comunicação (escrita, fotografia etc.) ou dentro do Campo da Arte e do Design (pintura, desenho, escultura etc.) traduz seus objetos situados no tempo e no espaço. Tempo e espaço são, portanto, as coordenadas que dão condição de possibilidade à representação de um objeto. Assim, os enunciados narrativos trazem sequências crono-

lógicas ou temporais, um início, um meio e um fim. Se as imagens que percebemos com o sentido da visão traduzem dimensões espaciais – extensão, dimensão bidimensional, dimensão tridimensional etc. –, espaço e tempo são coordenadas simbólicas, ou seja, valores ou critérios construídos pelas práticas sociais em períodos históricos concretos. Eles não existem fora dessas práticas. Os diferentes períodos históricos empregaram de modo diferente as coordenadas de espaço e tempo, assim, uma pintura do século XVII (barroca) possui um princípio de organização formal fundado no equilíbrio e na simetria, ainda que os artistas do período, muitas vezes, tenham se excedido nos aspectos decorativos e formas elípticas ou arrevesadas. Nos dias de hoje, talvez por conta da “compressão de espaço-tempo”<sup>83</sup>, a forma de representação do nosso tempo apresenta-se fragmentada, assimétrica, rompida ou dilacerada. Esse conjunto possui uma unidade que se diferencia da unidade dos períodos históricos anteriores.

O mesmo pode-se dizer do Campo do Design e do emprego de disposições formais racionais, geometrizarantes, típicas ou homólogas à estética dos produtos industriais, pois os agentes de legitimação que operam no Campo do Design acreditam que com menos elementos decorativos suas funções utilitárias ficariam privilegiadas.

83 Ver “A experiência do espaço e do tempo” *In.*: HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.

# 18.

## TRÊS FÓRMULAS NARRATIVAS E MAIS UMA PERGUNTA

Ora, como foi e como é narrada hoje a história do Campo da Arte e do Design hoje no Brasil? Isto é, como os fatos históricos concretos do passado e do presente são transformados em ideias ou noções abstratas e como elas são inculcadas nos alunos de design? O Campo da Arte e o Campo do Design possuem sua história, suas fórmulas narrativas, ou seja, suas fórmulas de legitimação, cantadas sistematicamente pelos docentes nas escolas de design. O que é eleito para ser narrado como verdade histórica, sabidamente é uma convenção dos pares – dos historiadores do campo –, os quais são os agentes encarregados de contarem isso que chamamos de a *verdadeira história do design*. No caso da arte vimos que, historicamente, são apresentados majoritariamente enunciados mitológicos<sup>84</sup> (que normalmente remetem suas origens a concepções míticas do tempo), cujas fronteiras tendem a se concretizar apenas simbolicamente, nos olhos da mente.

Ainda que muitas vezes as fórmulas narrativas apresentem-se meio embaralhadas com a realidade, vejamos três dessas formas de narrativa de um modo que acreditamos ser o mais didático.

A primeira, ou a que me parece ser a mais importante narrativa mítica da arte e, mais tarde, do design, é aquela contada nas histórias que chamamos comumente de *histórias da arte*, que são em realidade

84 KRIS, Ernest *et* KURZ, Otto. *Legend, myth and magic in the image of the artist. A historical experiment*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

biografias de artistas que repercutem hegemonicamente sobre as demais, isto é, que contemporaneamente se disseminam para além das elites que adquirem “obras de arte” ou objetos de design autorais e da crítica que os legitima, na cultura de massa e na cultura popular. Essas histórias fornecem uma série de narrativas, imagens, sistemas de organização, cenários, eventos e ritos, regras e cerimônias que devem ser observadas nas práticas sociais dos campos da arte e do design. Os êxitos e os fracassos daquilo que simbolizam ou representam as memórias compartilhadas dão sentido ao que nomeamos arte ou design. Por seu intermédio, designamos ou classificamos os membros dessas comunidades reais e das imaginadas, podemos nos ver e nos classificar. Com nossos racionais olhos da mente podemos saber se pertencemos a essa ou àquela forma de ser, ou se estamos absolutamente fora delas. Esse tipo de fórmula narrativa fornece importância ao trabalho rotineiro trilhado mecanicamente pelo artista e o designer, estabelece méritos à enfadonha repetição dos trabalhos, associando-os a uma espécie de desígnio fundamental que precede a fama daqueles que pretendem pertencer à categoria carismática de artista ou de designer e, mais importante, continua existindo após a sua morte. No caso do Campo do Design, aqui do Brasil, os dois heróis fundadores, até o momento, são Aloísio Magalhães e Lina Bo Bardi, ou melhor, pode-se verificar um grande esforço dos pares para legitimá-los como os pais do Campo do Design no Brasil.

Configura-se assim a velha imagem de um ateliê imundo, pobre de mobiliário, com cortinas rasgadas, cheio de pontas de cigarro apagadas; de uma mansarda em um prédio de uma rua alcantilada de paralelepípedos molhados pela chuva e açoitada por ventos frios. Da echarpe vermelha em que a cabeça afunda nos ombros ou da boina basca. Do revoltado cabelo do artista em um vento que só nele venta, do pai alcoólatra e da mãe prostituta; de uma grave doença venérea, ou outra nos pulmões, ou ambas. Das brigas de rua e bebedeiras; da sua miserável existência, pela eterna insuficiência de recursos. Das atitudes insanas, como cortar a orelha e enviar para um amigo; e finalmente, do reconhecimento público após a morte. Imagens que fixam o ponto em que

convergem as identificações de pertencimento a esse espaço social fugidio, uma categoria profissional marginalizada ou celebrizada a duras penas. As nossas mais queridas e sentimentais lembranças, aquelas que fornecem uma continuidade, nos prendem de forma invisível à trama da cultura que consagra e legitima os campos da arte e do design.

O segundo grupo de fórmulas narrativas de legitimação é formado por aquelas que produzem prestígio às origens, dão crédito à continuidade, relevo à tradição e autoridade à noção de intemporalidade para o campo. A identidade de pertencimento à indemarcável espacialidade do campo é representada como algo primigênio, estava ali todo o tempo, desde sempre, mas ninguém conseguia ver. Uma natureza verdadeira, uma ordem natural muitas vezes afocinhada no sono, mas esperando ser acordada de sua misteriosa sonolência e pronta para preencher seus deveres e desempenhar obrigações, cumprir suas incumbências. Parece que os elementos essenciais do que o senso comum designa como sendo arte e design permanece imutável, apesar das eventualidades, acaso ou contingências que se sucedem em sua história. O mito afirma que o artista é artista desde o seu nascimento, manifesta essa tendência com antecipação desde muito cedo, ainda que ela possa eventualmente “desaparecer” durante a sua vida se ele não for protegido por algum mecenas. De forma contínua e unificada, o imutável emerge inexorável ao longo das mudanças e reivindica seu caráter permanente. Por exemplo: a família estava totalmente errada. Sob intensa pressão familiar o rapaz foi levado a exercer a profissão de médico, mas um dia ele abandonou tudo: mulher, filhos, dinheiro, influência, prestígio e posição social da carreira médica e foi pintar quadros. Aliás, nesse processo verificou-se também que ele era de outra orientação sexual, como também artista de circo – malabarista, piloto de monociclo e montador de pernas de pau – e ainda com vocações para música. Coitado. Acabou morrendo de SIDA (Aids). Essa fórmula narrativa mítica validando uma vida ilógica e estapafúrdia parece ser típica tanto para artistas como para designers.

Um detalhe importante sobre as narrativas de legitimação do Campo da Arte e do Design, a estratégia de consagração dos seus enunciados de pertencimento, é o fato de elas serem atualizadas, substituídas

parcial ou totalmente. É preciso entender que elas não são tão antigas como parecem ou alegam ser, normalmente têm origem recente. Outras, como Hobsbawm<sup>85</sup> demonstrou, são inteiramente inventadas. As fórmulas narrativas inventadas se traduzem por um conjunto de relatos, representações de regras e cerimônias simbólicas que os agentes devem observar nas práticas sociais. Elas trazem valores e normas de comportamento e se expressam por sua similaridade quase escatológica com um passado “histórico”, isto é, se adaptam pela repetição inconsciente e externa às práticas concretas daquele período, reivindicando uma continuidade com o passado. Evitam uma comprovação dos fatos concretos e um cotejamento das práticas antigas com as atuais, remetendo-as a uma intemporalidade metafísica. São, com efeito, uma estratégia discursiva de repetição de certas estruturas que pretensamente teriam sido comuns. Assim, torna-se uma verdade o fato de que todo artista ou designer deve sofrer muito. Devem ter necessariamente uma vida marginal e viverem excluídos do convívio de sua comunidade. O artista e o designer morrem pobres e esquecidos até que um dia eles são “descobertos” e passam a ser celebrados por seus méritos e conquistas. Por essa razão, devem ter suas vidas contadas para os mais jovens.

Na formação da identidade de pertencimento ao Campo da Arte e do Design enquanto “artista” e designer, quando o candidato passa a possuir os méritos necessários ou julga desfrutar do conjunto das características próprias e exclusivas diante das quais ele é visto como membro definitivamente reconhecível, transforma-o em uma espécie de povo escolhido. O enunciado do axioma que constrói a identidade de artista e do designer é incerto e situado de modo ambíguo entre o passado e o futuro. Ele dá margem ao raciocínio de que por vezes é necessário voltar ao passado para restaurar o presente para defender nostalgicamente um “tempo perdido”. Um tempo em que os homens reconheciam de forma mais orgânica o membro nato da “corporação” ou da família. Vem daí também a noção de que alguns são dotados desde o nascimento e têm o direito profético de purificação do campo – os

85 HOBBSAWM, Eric *et* RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.



seus messias –, da eliminação dos partidários corrompidos – expulsá-los do templo –, aqueles que ameaçam a identidade do grupo, ou então de preparar uma marcha florescente para o futuro.

O terceiro modelo de narrativa de legitimação do Campo da Arte é a narrativa ou mito anedótico da perfeição técnica do artista ou designer ao copiar as coisas do mundo natural. O desenho como arte, como ferramenta capaz de realizar uma cópia perfeita das coisas do mundo, parece ser o mito de fundação da arte, e de certo modo ainda persiste no Campo do Design, localizando a origem da arte ou do criador, do artista ou do designer e sua natureza essencial.<sup>86</sup> Esse tipo de narrativa confunde-se, portanto, com a questão platônica da representação do mundo sensível. Platão, como todos nós sabemos, era herdeiro da Escola de Eléia e não admitia que o visível, o percebido pelo sentido da visão, pudesse ser objeto do conhecimento. A formidável oposição entre o filósofo e o artista lançada por Platão, a desconfiança de um e o amor do outro pelas coisas visíveis, parece ser, ainda hoje, um problema no que diz respeito à figuração das formas, a como representá-las tecnicamente, se aquilo que nos aparece aos olhos é passível de ser conhecido ou se seriam necessários os olhos da mente. Nesse sentido, a famosa disputa dos pintores gregos Zeuxis e Parrasius<sup>87</sup> é emblemática, pois funda a origem da arte como representação verossímil das coisas do mundo. É interessante observar que o mesmo mito serve de anteparo fundador das rupturas produzidas bem mais tarde pela arte moderna, no que diz respeito à tradição clássica. O mesmo mito gerou a estética clássica e a anticlássica, isto é, a proposição alternativa à estética clássica, a estética anticlássica ou moderna, que refuta a cópia ou a doutrina da representação verossímil das coisas do mundo.

86 Os designers hibridizaram a noção da verossimilhança, por uma capacidade milagrosa de solucionar os problemas do mundo. O designer, empregando o desenho ou a capacidade de projetar, pode realizar coisas que os simples mortais não realizam. Essa noção se associa ao “*deus artifex*”, ou divino criador.

87 A narrativa é contada por Plínio (*Gaius Plinius Secundus*), o Velho, em sua História Natural (*Historia Naturalis*), no livro número 35. Zeuxis teria pintado um cacho de uvas tão verossímil que os pássaros vinham bicá-las, confundindo-as com uvas verdadeiras.

## SEGUNDA PARTE



# 19.

## *MODUS OPERANDI* DOS DOCENTES DO CAMPO

Até aqui viemos examinando as bases literárias sobre as quais os docentes se baseiam para operar os mecanismos de reprodução dos valores ou crenças do campo. Consideramos que os livros – ou a literatura – eram os principais objetos de suporte empregados para operar concretamente a reprodução dos valores – o suporte da crença –; vimos como os principais mitos ou crenças são divulgados no Campo do Design, isto é, a forma (estilo) e o conteúdo (temas) dos textos que empregam; e daí supomos que pudemos entender um pouco mais sobre a disputa pelo monopólio dos processos operatórios de reprodução desses escritos, ou seja, a luta entre os pares para definir quem deve possuir o controle para saber quem deve se afastar desses saberes, ilusórios que sejam, ou quem pode se aproximar deles.<sup>88</sup> Estivemos, portanto, examinando os suportes concretos de acesso à elucidação dos saberes produzidos, enfim, os saberes autorizados a serem “conhecimentos” nessa área e onde eles se encontram.

Do mesmo modo, apontamos que o controle da preservação do monopólio da literatura de artes e design se dá nas escolas, pois ninguém lê sozinho, nem os livros se levam eles mesmos a serem lidos, portanto, é nas salas de aula que essa literatura é distribuída e quem propaga esses

88 Posso dizer sem titubear que esses escritos fazem parte das lutas simbólicas entre os pares para a definição de quem detém o monopólio político da transmissão dos saberes do campo, portanto, estou confirmando que existe realmente um Campo do Design e que esse espaço topológico é um espaço de lutas simbólicas.

saberes passa a ser um esteio do campo, um elemento concreto que dá condição de possibilidade para que ocorram as conexões com os outros agentes da recepção e da legitimação, dando coesão ao campo. Como? Empregando os mesmos termos, as referências bibliográficas, citando autores, frases etc. Portanto, em uma condição intermediária, mas extremamente importante, os docentes são por excelência os teóricos do campo. Verifiquei também – e isso por outras razões – que poucos são os docentes intermediários dos saberes por mérito intelectual. A minha constatação foi que o que chamamos de mérito profissional não é propriamente um domínio intelectual dessa literatura que descrevemos, mas um poder político, e que o maior mérito que possuem os docentes é a manutenção do poder político que detêm. Contudo, ainda não examinamos com clareza quem são os agentes de distribuição dos valores ou crenças, por qual motivo afirmo que não possuem méritos intelectuais e porque, mesmo assim, ocupam esse espaço social – a academia.

No desenvolvimento de minhas investigações, um ponto logo ficou muito claro. Como um conjunto de pessoas que eu julgava mal qualificadas intelectualmente pôde ter acesso a um espaço social tão importante? Se no conjunto dos pares havia pessoas qualificadas, por qual motivo eram os desqualificados que exerciam o poder? Como essas pessoas eram capazes de vender um serviço que não tinham condições de oferecer? E se nada ofereciam, o que os alunos levavam para suas casas? Conversa fiada? Penso que para responder essas questões devemos examinar qual é o *habitus* individual dessas pessoas (docentes), como se constituiu o escopo que lhes deu possibilidade de obter o monopólio de guarda e reprodução desses saberes e, ainda, como eles são reproduzidos com tamanha desfaçatez? Ou seja, como essas pessoas, que de modo geral nada leem, mantêm e reproduzem o monopólio dos monopólios – os textos, ou se desejarmos, os discursos no sentido foucaultiano do termo, ou, ainda, os saberes “sagrados” do design? Como divulgam o que está escrito, posto que nem tudo que está escrito é divulgado pela leitura sistemática? Se ao menos exigissem essa modalidade de divulgação de toda essa rica história, talvez pudéssemos mitigar um pouco seus nefastos efeitos. Como oferecem acesso aos textos que certamente não

leram<sup>89</sup> ou conhecem vagamente? Como facilitam ou dificultam esse conhecimento, ou então, como convencem os alunos de sua excelência acadêmica? Qual é o seu *modus operandi*?

Se tivermos em consideração o ponto de vista dos métodos tradicionais empregados pelos sociólogos, é preciso avançar aos meus leitores que não possui todos os elementos necessários para examinar o *modus operandi* dos docentes do departamento onde trabalho e que tomei como base para minhas reflexões. Assim, poderia ser argumentado que não deveria escrever as linhas que se seguirão e que poderiam servir de base para um exame mais aprofundado de como os pares do Campo do Design operam na academia a reprodução dos valores míticos que venho analisando, portanto, essa análise não corresponderia integralmente à realidade. Ocorre que não tive recursos intelectuais e financeiros para obter mais dados particulares sobre meus colegas pelo Brasil afora, além daqueles que obtive pelo convívio prolongado no exercício da profissão. Contudo, ainda que sem a integralidade dos dados, julgo que esse fato não invalida minha análise e mais, julgo que posso estabelecer uma homologia entre meus colegas de departamento aqui no Rio de Janeiro com os de outras escolas do país, pois é inequívoco que há uma semelhança social muito grande entre eles. Penso que tenho um bom argumento sociológico para defender minha análise ou essa homologia.

As observações que trago são muito próximas daquilo que realmente ocorre nas escolas de design, pois estão calcadas na homologia que existe entre o Campo da Arte<sup>90</sup> e o Campo do Design. Minhas observações expressam alta probabilidade de acerto e baixo grau de dúvida so-

89 É fato evidente que os pares do Campo do Design, em seus trabalhos acadêmicos, não citam os escritos que chamamos de Literatura Artística, embora sejam profundamente influenciados por eles ou tenham sido impregnados pelos mitos da arte mesmo que nunca os tenham lido. Enfim, meus colegas se caracterizam como reprodutores desses mitos.

90 Sobre a forma como se organizam as escolas de arte, existe uma imensa bibliografia, mas gostaria de oferecer aos leitores apenas um exemplo, o de Nikolaus Pevsner, que possui um bom livro sobre esse assunto. Ademais, como Pevsner é contestado pelos pares do Campo do Design, penso que esse ataque é uma declaração de reconhecimento de sua importância. Ver PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

bre certos comportamentos sociais dos docentes, que isoladamente nada significam, mas que no seu conjunto configuram um *habitus* coletivo e, por consequência, o individual. Nesse trabalho emprego uma importante categoria sociológica: o *habitus* dos docentes do Campo do Design. Daí, julgo que meu argumento pode servir de eixo temático para futuros trabalhos de outros pesquisadores do campo, haja vista a originalidade do emprego dessa categoria criada por Pierre Bourdieu.

Por quê? Porque estou convencido de que a descoberta dessa categoria de análise da sociedade é o lugar onde talvez resida a maior virtude de Bourdieu como pesquisador. Ele descobriu e escreveu com todas as letras que podemos transferir o que se sabe sobre um campo para outro, considerando evidentemente que homologia entre os campos não significa o mesmo que identidade, mas identidade na diferença. O termo *habitus* não significa o vago *zeitgeist*<sup>91</sup> que unia aproximativamente em uma mesma atmosfera cultural diferentes formas de representação humanas de um período histórico qualquer. Trata-se de uma contextualização complexa, cujo conteúdo abarca aspectos linguísticos (intelectuais) e históricos (materiais), e que dá origem a uma experiência coletiva particular, participando de um sistema geral de formas simbólicas como parte de uma verdadeira cultura do design.

Depois dos escritos de Pierre Bourdieu, particularmente dos escritos que tratam da sociologia dos processos criativos e também dos processos educacionais, penso que posso afirmar com bastante nitidez que, a partir do convívio com aqueles que tenho tido a oportunidade de trabalhar por mais de trinta anos, que os pares do Campo do Design são de origem pequeno-burguesa, muitas vezes vindos de cidades que poderíamos chamar de provincianas para os grandes centros urbanos. A minha proposta é compreender o *habitus* da categoria em seu próprio

91 *Zeitgeist* – espírito de uma época – foi um termo cunhado por Johann Joachim Winckelmann, em sua famosa *História da Arte Antiga*, publicada em 1764. Nesse livro ele defendia que na Grécia antiga havia uma atmosfera cultural propícia para a criação artística. Essa noção foi apropriada e difundida por Hegel e mais tarde por Herder, afirmando idealisticamente que essa consonância de diferentes práticas sociais forma um “espírito de uma época”. Enfim, são expressões singulares de uma época ou período histórico e, por conta disso, alcançam universalidade.

ambiente, como ele se formou, como se reproduziu e as consequências nefastas que provocou.

Uma localização geográfica é importante antes de avançarmos. O *habitus* do Campo do Design se formou consolidado em grandes cidades do Brasil, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Acho que, por razões óbvias, nesses espaços se localizou o desenvolvimento industrial e a venda de serviços. Contudo, é preciso lembrar que poderíamos chamar de provinciana até mesmo a cidade de São Paulo, pois tal como Caetano Veloso nos levou a pensar, isso no final dos anos oitenta,

*“Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João  
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi  
Da dura poesia concreta de tuas esquinas  
Da deselegância discreta de tuas meninas  
Ainda não havia para mim Rita Lee, a tua mais completa tradução”.*<sup>92</sup>

Penso que uma capital não pode ser definida apenas por variáveis econômicas ou por seus recursos industriais, mas também pelos valores culturais, que Canclini chamaria de modernos<sup>93</sup>, em oposição aos tradicionais, e como essa justaposição ou hibridação das tradições com a modernização foi institucionalizada, daí podermos afirmar que existe uma atmosfera provincial, mesmo em uma grande e moderna cidade como São Paulo. Por outro lado, o Rio de Janeiro<sup>94</sup> é uma cidade que, depois de ter sido alçada à capital do país, nunca se pensou ou foi

92 Veloso, Caetano. **Sampa**. Álbum: Muito – dentro da estrela azulada. Rio de Janeiro: CBD Phonogram, 1978.

93 Em trabalho muito importante, tratando homologamente a questão latino-americana de modo geral, Néstor García Canclini, em *Culturas Híbridas*, nos evidenciava que em muitos países houve modernidade apenas econômica, com adoção da grande indústria, mas que não tinha havido “modernização” dos antigos valores culturais. Ver: CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2006. pp. 25-30.

94 Em minha análise, conforme informei, tenho como referência a cidade do Rio de Janeiro, pois é nela que se localiza a PUC-Rio.



pensada como cidade de província como outras capitais. Pode ser que existam, mas não conheço estudos teóricos a mencionar provincianismo para o Rio de Janeiro. Para definir com mais clareza o *habitus* individual de muitos dos meus colegas, decidi que precisava procurar suas origens sociais mais finamente do que em categorias economicistas e totalizantes, como o termo pequeno-burguês, que acabei de empregar, ou proveniência de uma grande cidade. Afinal, se não foram nem a cidade do Rio de Janeiro nem a mentalidade dos pequeno-burgueses que habitam a cidade a principal influência para a formação do *habitus* da categoria dos meus colegas aqui do Rio de Janeiro, julguei que deveria me perguntar onde eles foram socializados dentro de uma disposição conservadora. Aliás, depois do nível intelectual da categoria, essa foi a primeira característica do *habitus* que pude identificar. Contudo, isso não significa dizer que todas as pessoas que residem em pequenas cidades são conservadoras, mas temos que concordar que é mais provável que elas o sejam.

A cidade onde alguém reside é um universo simbólico decisivo na sua formação cultural, mas a cidade é também um universo muito amplo para ser chamado de lugar social, daí entendemos que é preciso considerar outra localização de grande importância – as escolas onde estudaram – para situar com mais clareza essa disposição conservadora que de imediato pude identificar. Além do lugar onde viviam com suas famílias, onde mais essas pessoas poderiam se socializar e obter uma formação cultural? E sob qual perspectiva cultural o *habitus* individual dos docentes foi moldado?

Crianças brincam de mãe e filho, pois reproduzem aquilo que veem ou vivenciam. Brincam também de escola, mas não há propriamente uma escola em suas casas. Logo, a escola como brincadeira é um exercício de adaptação às formas de inculcação externas à família e de como operam coercitivamente as instituições sociais. Suposto está que, ser professor, além de ser detentor de um conhecimento, é também ser um reproduzidor ou divulgador de formas de pensamento, ou seja, detentor do monopólio político da reprodução ou legitimação de certos saberes, os saberes oficiais ou autorizados, ainda que sejam falsos ou

míticos. Brincar de escola seria, portanto, um exercício de uso de poder *avant la lettre*. Foi exatamente a partir desse ponto que comecei a pensar que meus colegas professores foram socializados por um sistema escolar que muito possivelmente deveria ser conservador, ainda que fossem classificados como oriundos de “boas escolas”, uma definição que não era muito clara. Essa afirmação seria possível, pois passei a considerar que meus colegas, tal como em brincadeiras de escola, reproduziam os modelos do sistema educacional no qual foram educados.

No Rio de Janeiro e em São Paulo<sup>95</sup>, o ensino técnico ou formal das “boas escolas” era de alguma qualidade se o compararmos com as escolas de outras grandes cidades. Porém, talvez devamos qualificá-los de médios ou inexpressivos, pois eram de um conservadorismo banal, especialmente se compararmos, por exemplo, à radicalidade do conservadorismo político de escolas francesas do mesmo período.<sup>96</sup> As famílias enquanto instituições sociais sempre foram mais importantes para a formação educacional do que as escolas, tanto que no Brasil as crianças nunca brincavam de escola ou de qualquer outra coisa, com crianças “da rua”, mas somente entre primos e primas, sob a tutela de adultos da mesma família, incluindo aí as empregadas domésticas e domesticadas por esse mesmo *habitus*.<sup>97</sup>

Nas “boas” famílias, desde o século XIX, as crianças eram educadas por professores particulares e, quando realizavam estudos superiores, o faziam fora do país. Portanto, as escolas brasileiras podem ser qualificadas como médias ou medíocres, afinal, dedicavam-se apenas a ministrar conteúdos e cobrar a sua assimilação. A cultura vinha do mundo ou da vida, algo fora da casa de família e também da escola.

95 A minha análise se situou basicamente no Rio de Janeiro e São Paulo, pois nessas duas capitais foram criadas as primeiras e mais importantes escolas de design. As escolas que se seguiram reproduziam aquilo que foi experimentado no Rio de Janeiro e São Paulo.

96 OZOUF, Jacques *et* OZOUF, Mona. *La république des instituteurs*. Paris: Gallimard – Le Seuil, 1992.

97 BINZER, Ina von. **Os Meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora no Brasil**. Tradução de Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira. 3a edição. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1982. Introdução de Antonio Callado e prefácio de Paulo Duarte.

Portanto, temos aqui um segundo dado importante sobre o *habitus* da categoria: o saber necessário para se possuir cultura não é apenas um saber técnico, mas inclui o domínio de algo difuso, que estamos nomeando de universo simbólico.

A “boa escola”, era socialmente importante por duas razões: i) porque cobrava bem a assimilação de conteúdos técnicos; e ii) oferecia a oportunidade de socialização das crianças com outras do mesmo *habitus*, mas que não pertenciam à mesma família. Eram organizadas por professores que tinham por origem as elites econômicas e os ensinamentos ministrados eram para elas mesmas. A pequena burguesia colocava seus filhos nessas instituições porque aspirava ascensão social e o domínio técnico dos saberes que eram privativos das elites até aquele momento. Nas “boas escolas” havia uma possibilidade de a pequena burguesia ter acesso ao que ambicionava. Ofereço inclusive um patético exemplo dessa situação nos dias de hoje: uma criança chamar a sua professora de “tia”. A formação de uma dimensão crítica ou de domínio de um difuso universo simbólico e que deveria acompanhar a parte cognitiva dos estudos era geralmente o papel das famílias, a escola e as “tias” apenas reproduziam o *habitus* das famílias.

Até o final dos anos quarenta e boa parte dos anos cinquenta, esse era o panorama geral do ensino no Brasil, mas a partir daí, por conta da democratização do país e da grande necessidade de uma formação básica para a classe trabalhadora, houve um estímulo à formação de professores e de escolas públicas primárias e de ensino médio, onde as noções políticas republicanas eram divulgadas, assim como os demais conteúdos técnicos. Nessa época as professoras ainda não eram chamadas de “tias” e essa situação foi muito positiva para a formação intelectual e política das camadas médias da população, mas de modo geral a qualidade crítica dos debates se limitava, quando muito, aos princípios mais gerais do ideal republicano. Contudo, temos que concordar que, em um país onde a maioria da população ainda era analfabeta, esse pouco era muito.

Quando os militares tomaram o poder em 1964, essa noção conservadora foi levada adiante intencionalmente, como programa público de

ensino para as massas. Todos os alunos passaram a ser despolitizados sistematicamente, como parte de uma política de integração nacional. Ser despolitizado significava ser educado a não possuir uma capacidade de discussão política sobre qualquer tema e inclusive sobre política partidária. Portanto, ser despolitizado era o mesmo do que aceitar apenas um viés ideológico único, determinado tecnicamente pelos militares. Os alunos foram levados a uma cultura que negava as diferenças sociais, de gênero, étnicas, religiosas e assim por diante. Essa ação coercitiva nas escolas foi acompanhada pela intervenção de sindicatos e outras associações civis que se dedicavam à formação da opinião pública democrática e fora da tutela direta do Estado. Além disso, provocaram o declínio da leitura dos jornais impressos de outras opiniões, pois eles eram regularmente censurados. Agiram também emulando a imprensa impressa aos jornais televisivos e das rádios. Esse processo coincidiu com o uso da televisão<sup>98</sup> e massificação da cultura. O resultado desse catastrófico processo de despolitização me parece ser um elemento chave na formação do *habitus* individual dos meus colegas, pois a despolitização e desideologização anularam a crítica dentro da universidade e de modo geral no país. Podemos afirmar com nitidez que, mesmo residindo em uma capital cosmopolita como o Rio de Janeiro ou em São Paulo, encontramos atraso e reacionarismo cultural.

É fato inequívoco que a partir de meados dos anos sessenta, as chamadas “boas escolas” eram umas poucas escolas públicas – colégios de aplicação de estudos, isto é, laboratórios de ensino das faculdades de pedagogia/educação de universidades públicas, colégios como o Pedro II e a Escola Militar – e as escolas particulares. Essas escolas foram frequentadas majoritariamente pelos estratos pequeno-burgueses que outrora estudaram nas escolas primárias públicas, antes da falência do ensino público e gratuito promovido no período da Ditadura Militar. Estranhamente, os militares destruíram inclusive o ótimo ensino técnico que ofereciam aos filhos dos seus pares na Escola Militar. Assim, se antes dos anos setenta os pais dos meus colegas docentes estudaram em

98 Televisão e rádio foram empregados igualmente, embora o rádio já tivesse sendo empregado desde os anos trinta.

colégios públicos e laicos sob ideais republicanos, os seus filhos foram alunos das escolas particulares que estamos chamando de “boas escolas”. Boa parte dessas escolas particulares eram confessionais, aliás, esse dado fundamental não pode ser considerado isoladamente, mas é também fator ou chave importante na constituição do *habitus* ou no valor da crença dos meus colegas.

É preciso considerar que além dos estudos formais ou técnicos, nessas escolas se construíram círculos de amizade, matizados por um *habitus* excessivamente individualista e consumista, produzido pela revitalização econômica depois do final da Segunda Guerra Mundial. A escola particular era uma espécie de centro do mundo, mas agora e concretamente, um mundo culturalmente mutilado de ideologias diferenciadas, um mundo de informações técnicas e ministradas acriticamente, tematizada pela indústria cultural e pelas pautas de jornais impressos e televisivos domesticados. Foi nessa topologia que a pequena burguesia e, conseqüentemente, os meus colegas docentes aprenderam a confundir informação com conhecimento.

Estudar em escolas privadas laicas ou confessionais significava mais do que estar em consonância com o processo político geral de despolitização imposto pelos militares, queria dizer também sofrer, de modo sutil, a coercitiva influência religiosa de direita, pois havia outras orientações em curso, tal como a Teologia da Libertação. Além das famílias, que eram lugares privilegiados de legitimação de valores, as “boas escolas”, confessionais ou laicas, exerciam aquilo que Bourdieu chamou de violência simbólica, naturalizando a ortodoxia ou o autoritarismo.

Se nas escolas laicas os ideais patrióticos eram martelados pelas aulas de moral e cívica, no ensino das escolas confessionais o sagrado também precisava ser preservado, daí a ortodoxia ser algo institucionalizado ou naturalizado em ambas as escolas, mas a ortodoxia religiosa, por razões óbvias, era especialmente reforçada nas confessionais. Portanto, fosse em escolas religiosas, fosse em escolas laicas, privadas ou públicas, ninguém – os pais, os alunos e os próprios professores, docentes religiosos ou não – poderia considerar a possibilidade de ou-

tra experiência educativa, ou *modus operandi* fora das normas pétreas e inquebrantáveis dos dogmas religiosos ou dos ideais patrióticos conservadores impostos pela tradição religiosa e pelos militares.

Lembramos aqui que esse conjunto em si mesmo é uma cultura e que ele se legitima a si próprio, daí quem vive nesse caldo cultural não está errado de ser como é, de possuir o comportamento que possui. Nem mesmo pode ser acusado de se comportar do modo como se comporta, mas pode e deve ser acusado e responsabilizado de estar construindo e reproduzindo apenas uma representação de mundo parcial e que eventualmente pode estar equivocada. No entanto, como essas pessoas não foram politizadas e não estão habituadas às discussões democráticas, penso que temos uma situação muito complicada para ser enfrentada.

Todos aqueles que se opunham à ortodoxia dessas regras únicas eram vistos como contestadores ou “hereges”. Era assim que a banda tocava e a sociedade não pensava fora desse quadro simbólico, constituindo uma verdadeira disposição ou *habitus* tido como natural para com essa exigência autoritária. Isso significava que a reprodução dos valores chamados de *científicos*, contraditoriamente repousava essencialmente na crença, seja nos ideais patrióticos conservadores, seja nos de ortodoxia religiosa de direita. Eram maiormente valores de confiança entre os pares do mesmo credo e não havia discussão científica sobre o que era apresentado como verdade, vista como alguma coisa que se estudava isoladamente. Relacionar os saberes técnicos às relevâncias políticas ou ideológicas era considerado equívoco teórico ou ameaça aos verdadeiros e puros valores sociais que precisavam ser preservados.

Os alunos que não se inclinavam a cumprí-los ou acatá-los eram mal considerados. Havia, portanto, nas escolas, um pequeno grupo social de dissidentes ou de “hereges”. Como estavam isolados e eram minoritários, se apoiavam neles mesmos, defendendo quase sempre outro tipo de crenças, crenças “alternativas” inócuas<sup>99</sup>, que eram muito mais

99 Penso nos ideais alternativos pregados de modo geral pela contracultura despolitizada, pelos *hippies*, a cultura das praias, do *surf*, comunidades líricas campestres, religiões exóticas ou místicas e, de modo geral, sexo, drogas e *rock' n' roll*.

convenientes politicamente ao que era hegemônico do que alternativas. Suas ações se caracterizavam como individualistas e eram validadas por seus próprios instintos contra a crença dos demais. Outro grupo, esse menor ainda, se associou aos movimentos políticos partidários de esquerda, mas foi massacrado pela repressão militar. Nas “boas escolas”, romper com as estruturas em vigor era extremamente mal visto e, em geral, os alunos rebeldes eram aqueles que sofriam os maiores castigos, eram suspensos das aulas ou mesmo expulsos.

Por conta do aumento natural da população escolar de nível primário e secundário, nos anos setenta havia uma grande carência de vagas nas universidades públicas, pois tal como ocorria na área da saúde, o ensino universitário era constitucionalmente de acesso público e gratuito. A alternativa para solução do problema apresentada pelos governos da ditadura militar foi a privatização do ensino universitário, do mesmo modo como se deu a privatização da saúde. Daí surgiram as primeiras faculdades privadas com interesses nitidamente comerciais, que de modo geral seguiam o modelo educacional do ensino primário e secundário das “boas escolas”, somado à introdução do sistema de créditos que suprimiu o modelo das turmas seriadas, fragmentando socialmente a formação espontânea de grupos de jovens e os estimulando a cumprir os créditos para concluírem seus estudos o mais rápido possível. O sistema de créditos também foi adotado nas universidades públicas e apresentado como uma espécie de solução milagrosa para dar mais oportunidades aos alunos, afinal, verdadeiramente ou não, por conta desse arranjo, houve disponibilidade de mais vagas com a nova alocação de professores.

Depois da adoção desse modelo distributivo dos alunos, com a eliminação das turmas, o lugar físico e subsequente natural para a coesão social seria os centros acadêmicos, mas por conta do famoso decreto militar número 477, de 26 de fevereiro de 1969, verificou-se o contrário, com o fechamento daqueles que existiam. Assim, o espaço social ou o lugar físico natural – a turma –, destinado ao encontro e ao debate político, foi praticamente suprimido e isso durou mais de dez anos, até a decretação unilateral, por parte dos militares, daquilo que chamaram

de *anistia*. Portanto, em lugar da formação de grupos ou de produção de grupos entre os alunos, passou a vigorar a equivocada noção de que a atividade política de modo geral era alguma coisa moralmente muito ruim, especialmente a atividade política partidária, que passou a ser vista como totalmente antipatriótica. O estudante deveria evitá-la para o seu próprio bem, pois o “bem” era entendido como algo privado ou privilégio de uns poucos.



## 20.

### ARGUMENTO DA AUTORIDADE

Em minhas investigações sobre os pares das escolas de design, pude observar que, na formação do *habitus* individual dessa parcela da pequena burguesia, ter passado por “boas escolas” era um argumento invocado normalmente para se classificarem como membros da burguesia, embora fossem apenas pequeno-burgueses. Então, me perguntei sobre o motivo dessa insistência, no fato de quase todos mencionarem ter estudado em “boas escolas”. Entretanto, essa menção era totalmente naturalizada, eles não a percebiam como decisiva em suas formações. Era algo que todos possuíam, algo visto como sendo sem importância. Na verdade, tínhamos aqui um aspecto importante do *habitus* docente, que é a aspiração de ascensão social dessa classe social, conforme já havíamos mencionado mais acima, mas penso aqui que devemos indicar que eles – os pequeno-burgueses – pretendem aparecer como possuidores de atitudes de rebeldia em relação às suas origens de “boas famílias”, embora não tenham “boas famílias” como origem e nunca tenham sido rebeldes.

O burguês rebelde é uma figura social interessante.<sup>100</sup> A noção é datada do romantismo do século XIX, em que o burguês se apresentava falando baixo, muito bem vestido, conhecedor de vinhos, falando alguns idiomas e com boa educação formal. Limpos<sup>101</sup> ou perfumados, quase

100 LÖWY, Michael *et* SAYRE, Robert. *Révolte et mélancolie. Le romantismo à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 1992.

101 Seria interessante lembrar que sujeira e limpeza, assim como discricção e indiferença, também são categorias de classificação social.

sempre sérios (jamais gargalhavam), exibiam discrição, fleuma e indiferença ao mundo que lhes cercava. Dessa forma, caso desejassem, poderiam ser muitas vezes cáusticos e irônicos nas tomadas de posição críticas em relação aos seus valores originais de classe.

Os ex-alunos das “boas escolas” brasileiras a que nos referíamos acima, embora fossem apenas pequeno-burgueses conservadores, pretendiam-se dândis, mas para sê-los nos trópicos era preciso ser abonado e a maioria não era. O legítimo burguês da alta burguesia sempre esteve autorizado a ser rebelde, mas o pequeno-burguês não. Nas “boas escolas” suas diatribes eram toleradas, pois eram “filhinhos de papai”. Já o pequeno-burguês que alegava ter passado por “boas escolas”, “ter grande amizade” ou frequentar eventualmente alguns “filhinhos de papai” reais e suas famílias, afinal estavam todos juntos na mesma escola, tentava se comportar como eles, daí esse *habitus* se caracteriza como uma espécie de argumento de autoridade, embora esses candidatos à distinção pelo capital financeiro, não possuíssem nem capital financeiro nem tampouco o capital cultural que afirmavam possuir. Filhos de pequenos comerciantes ou funcionários públicos, faltavam-lhes as vivências mundanas adquiridas em muitas viagens às capitais europeias ou norte-americanas, um cosmopolitismo que nunca possuíram.

Por outro lado, tinham e passaram a reproduzir um capital particular, o capital social de “pertencer” a esse estrato social ou a esse *habitus* singular pequeno-burguês retrógrado e conservador, mas que se via pertencendo à burguesia e se aglutinava nas “boas escolas”. Ou seja, houve um reforço social de uma prática relacional, que passou ser moeda de troca simbólica para obtenção de favores e prestígio social.

Tal como pude ouvir muito frequentemente entre muitos dos meus alunos de hoje em relação às minhas cobranças em relação aos estudos que deveriam realizar, eles afirmavam que não era preciso “ser” nada na vida, mas “conhecer” ou ter bons amigos. Muitas vezes, possuir um “bom” caderninho de telefones passou a ser um capital simbólico equivalente ao financeiro.

Enquanto as “boas escolas” ainda garantiam a assimilação dos conteúdos, essas pessoas adquiriram um conhecimento formal ou técnico.

Sabiam português, matemática, geografia, história e tinham boa caligrafia, escreviam corretamente e falavam empregando regência verbal e nominal. Porém, com o advento da indústria cultural, a obtenção de informações pela televisão em lugar da leitura dos jornais impressos, a ausência dos debates políticos, embora vindo dessas “boas escolas”, pode-se dizer que os estratos sociais que viriam a formar os docentes das escolas de design passaram a ser bárbaros incultos, ainda que falassem e escrevessem com alguma correção.

Seria interessante observar que o fenômeno é homólogo a quase todas as categorias profissionais das denominadas profissões liberais brasileiras. Por exemplo, hoje, caso você não possua algum “conhecimento”, ou seja, alguém que possa indicar alguém, é muito arriscado confiar nos conselhos profissionais de um médico apenas, ou de apenas um advogado, ou de um único arquiteto, e assim por diante. A crise das profissões liberais é também a crise da educação formal claudicante que a pequena burguesia recebeu nas “boas escolas” e, depois, nas faculdades privadas a partir da ditadura militar. Nos dias de hoje podemos perceber que algumas organizações de classe, tal como os advogados, estão realizando exames de admissão para seus pares ingressarem na carreira profissional, muito embora tenham cursado seus estudos em “boas universidades”. A quantidade desproporcional de reprovações nesses exames sindicais é uma evidência cabal de que há algo errado no âmbito da formação escolar e estou convencido de que o mesmo ocorre no Campo do Design.

## 21.

### AS ESCOLAS DE DESIGN COMO ESPAÇO DE TOMADA DE POSIÇÃO, OCUPADO POR AQUELES QUE DESEJAM A PRIVATIZAÇÃO DO MONOPÓLIO DAS TOMADAS DE POSIÇÕES

Tal como ocorreu com todas as universidades públicas e privadas, a instituição escola, para não chamá-la de academia<sup>102</sup>, passou a ser um espaço atravessado por conflitos e contradições internas em razão dessa cultura conservadora e antidemocrática. No caso das escolas de design, que passaram a existir para atender a projetos desenvolvimentistas de uma pequena parte da burguesia urbana, isto é, de acordo com alguns grupos sociais burgueses progressistas, mas que por sua vez também não tinham muita clareza política do tipo de progresso desejavam, existe um movimento singular.

Vimos acontecer, desde o final da Segunda Guerra Mundial, uma sucessão de exemplos, uns em São Paulo e outros no Rio de Janeiro, tais como aqueles propostos por Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand, em 1949, na Escola Livre de Artes Plásticas no MASP e depois com o Instituto de Arte Contemporânea, o IAC, em 1950, a Escola Técnica de Criação, ETC e a do MAM, pelas mãos de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, em meados da década, o curso de desenho industrial na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo –

102 No meu modo de entender, o termo *academia* se relaciona com um privilégio ou sinecura outorgado por uma autoridade, tal como foi criada a *Académie Royal de Peinture, Sculpture et Gravure*, por Louis XIV em 1648. Em uma academia há um mestre e ele escolhe quem terá o privilégio de ser seu discípulo, daí a reprodução endogâmica dos saberes. A noção de *escola* é republicana e se relaciona com a utopia de um ensino democratizado e oferecido a todos os cidadãos, mas que com o passar dos anos se verificou tão restritiva e legiferante como a academia.

FAU/USP, em 1962 e a Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI, em 1963. Até onde podemos enxergar, além da instauração de uma endogamia dos pares, produziram-se ou acabaram sendo criadas as bases para que um pouco mais tarde vigorasse um *modus operandi* do inculto e iletrado, além de ser despolitizado, *ma non troppo*.<sup>103</sup> Assim, de acordo com a cultura política desenvolvimentista que gerou as condições para a fundação das escolas de design, pode-se concluir que condenaram a maioria dos futuros profissionais à crença mítica de que o design poderia arrogantemente resolver os problemas do mundo, mas especialmente os problemas do desenvolvimento industrial do país, tecnicamente e de uma vez por todas. Se os designers fossem chamados, haveria desenvolvimento industrial, caso contrário, atraso e subdesenvolvimento. Aliás, diga-se de passagem, esse *habitus* autoritário de resolver as coisas tecnicamente e de uma vez por todas, tal como Fernando Collor propunha acabar com a inflação com “apenas um tiro”, ou dos militares que acabariam com a corrupção de uma vez por todas fechando o Congresso Nacional, é exemplo dessa arrogância pequeno-burguesa tecnicista.

No Rio de Janeiro, particularmente no caso do Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, que estamos tomando como modelo para análise da formação desse *habitus* da categoria docente no país, o processo de sua criação é emblemático, um bom exemplo para nosso estudo. Ele nasceu de uma costela do Departamento de Letras, em 1972. No meu modo de ver, já naquela ocasião havia uma demanda confusa para os cursos de arte e design. Acreditava-se que havia uma demanda de artistas, isto é, de “educadores artísticos” e de designers, por conta do *boom* econômico produzido pela ditadura militar, ou talvez porque a Universidade tivesse a ambição de possuir o seu próprio departamento na área artística ou de criação que não fosse literária. Sem desejar aprofundar muito essa questão, gostaria apenas de trazer para a discussão que o termo “educação artística”, naquela época, foi uma noção tecnicista daquele

103 Lembramos aqui que possuir o *habitus* despolitizado é na verdade possuir uma visão política dogmática e unilateral. Ser despolitizado não significa de maneira alguma ser neutro ou independente politicamente.

período histórico em relação à arte, normatizada arrogantemente como obrigatória para todas as escolas do país de nível primário e secundário, depois de um parecer de Valnir Chagas<sup>104</sup>, encomendado pelos militares. Mais uma vez sem desejar polemizar, gostaríamos de deixar uma pergunta no ar: o que mais pode educar artisticamente? O exercício da própria arte ou educação artística?

Rapidamente, os órgãos superiores da Universidade e alguns pares do corpo docente do novo departamento verificaram que essa demanda pela formação de professores de educação artística não era o mesmo que a formação de artistas, e ela também se escasseou por conta da impossibilidade de haver “educadores artísticos” em todas as escolas do país, isto é, a formação de uma gigantesca categoria de funcionários públicos para atender essa demanda. Do mesmo modo, havia uma contradição na formação pura de artistas, pois nunca se definiu teoricamente e de modo claro se os artistas precisavam de uma escola para sua formação, haja vista a crença romântica de que o artista não precisa de uma escola, pois já nascia artista. Portanto, o design, mais ou menos artístico – conforme escrevi acima, a fronteira entre a noção de arte e design era confusa –, poderia ser a “verdadeira” modalidade profissional “artística” a ser oferecida, daí se constituiu o Departamento de Artes e Design, isto é, embora hoje (2017) ele seja um departamento de design, ainda guardou em seu título o termo “artes”, de sua origem histórica. Em meu modo de compreender as escolas de design, esse esquecimento não foi gratuito, mas traduz a incompetência intelectual ou a má formação técnica dos pares e mais, outra capacidade típica do *habitus* pequeno-burguês oriundo das “boas escolas”: uma “esperteza” política para manter a fronteira entre arte e design confusa e obter frutos de ambos os lados.

104 Raimundo Valnir Cavalcante Chagas (1921-2006). Valnir Chagas contribuiu para a gênese e regulamentação do sistema brasileiro de educação, por meio de sua atuação no Conselho Federal de Educação de 1962 a 1976, com a idealização da Lei de Diretrizes e Bases no 5.692/1971 em favor da reforma do ensino de primeiro e segundo graus. Foi um dos principais autores também da reforma universitária de 1968 e um dos fundadores da Universidade de Brasília (UnB), tendo lecionado por várias décadas na Faculdade de Educação.

Do núcleo docente, os professores do Quadro Principal, que também são os de tempo contínuo, quase todos foram alunos de “boas escolas” e caudatários desse processo de formação de um *habitus* que estivemos descrevendo. Ademais, muitos dos colegas são ex-alunos do próprio Departamento, portanto, além do mesmo *habitus*, caracteriza-se a endogamia desses docentes. Do mesmo modo, depois da criação do curso de mestrado e em seguida de doutorado, esse núcleo principal passou a colonizar os professores do Quadro Complementar com seus ex-orientandos, antes contratados tendo como justificativa o argumento de que eram profissionais com atuação no “mercado” e que serviriam para oxigenar os estudos ministrados, afinal entre os pares do Quadro Principal não havia designers com projeção profissional no mercado, mas de acordo com a crença, detentores do monopólio dos saberes fundamentais que serviam de base para todas as práticas a serem exercidas dentro do campo.

## 22.

### A “COISA EM SI” OU A OBRA DE ARTE E O OBJETO DE DESIGN

Como vimos mais acima, nas escolas de formação técnica de designers o trabalho de criação ou o projeto dos objetos industriais, a fronteira entre o Campo do Design e o Campo da Arte nunca foi muito clara, daí “fazer” design, era – e ainda é, em grande parte – compreendido mais ou menos como “fazer” uma obra de arte. Ou seja, embora o objeto de design – o objeto industrial projetado por um designer – deva tradicionalmente<sup>105</sup> ser pensado para ser reproduzido em série e industrialmente, ele era e é pensado tal como uma obra de arte, uma coisa em si mesma, tal como Kant definiu a “coisa em si”. Uma obra única na sua categoria, ou seja, nela mesma e por ela mesma, em um jogo ensimesmado, identificada basicamente pela sua forma ou estilo e compreendida apenas pela “leitura” interna de sua sintaxe.

Essa noção filosófica não é mítica, mas fundada em sólidas bases filosóficas, mas verifica-se falsa se nós a cotejarmos com outras definições de criação, pois não há no mundo apenas obras de arte. Aliás, e por isso mesmo, por conta dessa poderosa noção filosófica idealista,

105 Depois do surgimento da sociedade industrial, durante algum tempo ainda perdeu a noção econômica de valor do trabalho associada à produção industrial, isto é, a crença de que os objetos industriais deveriam ser fabricados com os mesmos cuidados com os quais os artesãos trabalhavam. Essa antiga noção, por conta da substituição dos trabalhos manuais para aqueles realizados com o auxílio das máquinas, acabou mostrando-se sem sentido e cedeu lugar à noção mais moderna da produção de serviços ou de uma economia voltada para a circulação e que certos autores chamam de capitalismo cognitivo. Ver GORZ, André. **O imaterial. Conhecimento, Valor e Capital**. São Paulo: Annablume, 2005. pp. 59-63.



parece que só podemos falar em criação se falarmos em obras de arte, pois o entendimento geral é de que a criação é coisa de artistas e nunca de designers ou de qualquer outra categoria profissional. Os pares do Campo do Design a empregam, porém intelectualmente não têm noção do que ela seja, ignoram que essa forma de pensamento aristocrática, de serventia para uma pequena elite europeia daquele período e adotada pela burguesia que a destituiu dos seus poderes foi legítima para aquela época e continuou sendo depois, foi formulada no século XVIII e possui uma longa história até os dias de hoje, assim como para trás, nas profundas raízes filosóficas que remontam à Escola Eleática.

Na verdade, contestamos essa noção idealista de Kant, pois defendemos sociologicamente que o uso da noção de criação como um “fazer” ou como uma “atividade” gratuita ou sem finalidade é equivocada. Equivocada pois não é compreendida como uma forma de trabalho socialmente produtivo, aliás, e isso é importante, de acordo com nossa compreensão, ela é mais um dos elementos teóricos na disputa que define ou identifica um campo, tal como Bourdieu nos ensinou. Só se pode afirmar que existe um campo de conhecimento para o design quando a sua definição, a definição tradicional, não possui mais um sentido explicativo único e compartilhado por todos, tal como acontece com as crenças religiosas que precisam ser unificadas ou únicas. Hoje, ninguém pode afirmar sozinho, tal como a aristocracia europeia fazia, o que é a arte, tampouco o que se deseja para o design, assim como para aquilo que não é design. Um campo surge ou define suas fronteiras quando os pares lutam ou discutem politicamente entre si para saber quem possui o monopólio para afirmar o que é a sua prática principal. Daí porque o Campo do Design é um espaço político de tomadas de posições e a disputa se dá entre os pares para saber quem terá o monopólio das tomadas de decisão.

Tenho clareza absoluta de que estou escrevendo coisas muito anti-páticas para a maior parte dos meus pares da PUC-Rio e para muitos outros colegas de outras escolas. Intuitivamente, posso perceber que eles gostariam que eu mantivesse o segredo do nosso *modus operandi*, de nossa vida profissional. Acho que consideram a manutenção da crença

o nosso principal segredo profissional, no qual residiria a força política da nossa categoria. Ao enfrentar a ortodoxia dos pares exponho um pensamento de oposição ao *habitus* de reprodução hegemônica do paradigma da verdade única das estruturas formais, pois nunca escondi que defendia as condições sociais de produção, seja da obra de arte, seja do objeto de design, como um suporte para a concretização de valores sociais.

Imagino que minhas observações ameacem profundamente uma visão de mundo, diga-se de passagem, uma visão passadista, pois sempre desejei discutir cientificamente os fundamentos dessa ordem simbólica e isso parece ser percebido como um ataque ao monopólio da crença. É possível que minha tomada de posição contrária à crença dos demais represente ou seja vista como uma tentativa de colocar de cabeça para baixo todo um universo simbólico sobre o qual repousa a definição do que os pares chamam de design. Ora, o fato de estarmos afirmando que o design se apoia em bases míticas não é um bem nem um mal, mas a formulação de uma noção diferenciada, que propõe um debate de ideias. Na verdade, a universidade, desde a Idade Média, é o espaço natural da diversidade de pensamentos e o lugar da sua discussão. Se não é, deveria ser.

Defender essa noção passadista é um despautério de todo tamanho e só é possível ao desconhecer que é justamente o trabalho que produz a riqueza e não o “fazer” ou a “atividade” gratuita da antiga noção da “coisa em si” e da obra de arte. Aliás, meus despolitizados e incultos colegas pensam que defender o trabalho é coisa de comunista, mas gostaria de lembrar que essa noção, de que o trabalho produz a riqueza, é burguesa. Foi por meio dela que a economia política argumentou contra o modo de produção da sociedade feudal, evidenciando que aquela forma antiga de acumulação não produzia capital. Somente o trabalho produziria riqueza.<sup>106</sup>

106 CIPINIUK, Alberto. A Ideologia Comercial do século XVIII e A transição dos estilos. *In.*: COUTO, Rita Maria de Souza; OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FARBIAS, Jackeline Lima; NOVAES, Luiza. **Formas do design: por uma metodologia interdisciplinar.** Rio de Janeiro: Rio Book's, 2ª Edição Revisada e Ampliada, 2014. pp. 39-62.

Tenho que admitir, contudo, que afirmar que o conjunto de professores das escolas de design possui um *habitus* coletivo conservador e formam uma massa uniforme que é expressão de sua ortodoxia, é difícil de ser admitido. Pior ainda é o fato de eu ter que admitir que de modo geral não há brecha possível para discussão, embora digam que há plena liberdade de expressão. Do meu lado, afirmo que, de modo geral, não há democracia nem cultura nas escolas de design. Ou bem se está a favor ou bem se está contra, e quem está contra precisa ser excluído.

## 23.

### A CRISE DO MONOPÓLIO DA PRODUÇÃO DE PRODUTORES

Como vimos, as escolas de design concentram em si o monopólio da produção do capital simbólico do campo, pois são instituições detentoras dos saberes que definem a produção dos produtores do campo – os designers – e demais agentes do campo (agentes de recepção – o público consumidor – e agentes de circulação – os docentes e demais críticos). As escolas são, portanto, o lugar social onde se localiza e se instaura o monopólio dos textos, o monopólio do direito de manifestação correta ou verdadeira sobre o design e das exposições do genuíno design, isto é, a escola tem o monopólio do dogma ou da doxa. A escola possui o direito de exercer a violência simbólica para manutenção de uma visão de mundo – o mundo do design. Os docentes, os pares da escola, se investiram da missão de nomear quem serão os outros pares do campo, e essas autodenominadas autoridades superiores controlam os cânones ou as regras do design, as regras da crença. Elas devem manter firmes as fronteiras que definem o que é e o que não é design. Ocorre que humildemente estou apontando que essa cidadela está desmoronando e, nesse sentido, os meus escritos se propõem como uma colaboração.

No meu modo de entender, as escolas estão atualmente sofrendo uma profunda crise identitária e correspondente declínio. Por essa razão, exercem uma influência negativa ao que se refere à área do design no Brasil, isto é, estão prometendo aos alunos aquilo que não podem entregar, ou seja, oferecem uma elitista formação pseudotécnica de baixa qualidade e mais importante ainda, uma debilitada crença de valores

que, comparados com aqueles de uns poucos anos atrás, são muito inferiores. Na verdade, as escolas nunca puderam entregar tudo aquilo que prometeram em relação à formação técnica dos seus alunos, mas por conta da crise da crença, estão oferecendo menos ainda, pois a crença produzia uma amálgama simbólica que dava força aos pares para continuarem acreditando que os ensinamentos ministrados eram suficientes.

O que hoje oferecem não é mais um design de execução, mas um insustentável design de escola. Um pasticho de design, um design escolástico, isto é, os designers estão formando funcionários para o exercício profissional normativo ou escolar. Os alunos estão sendo ensinados a executarem um protocolo burocrático e intelectualizado, uma metodologia e não uma prática profissional, um trabalho. Os designers possuem um senso prático determinado pelo trabalho que executam, sabem que o design exige uma compreensão prática, a partir de um saber fazer.<sup>107</sup> Sabem coisas que somente eles compreendem, algumas tradições de trabalho eminentemente práticas – eu alinho isso com aquilo, eu puxo aqui mais para o lado, eu misturo isso com aquilo etc. – e esse saber fazer é um “*tópos*”, mas que não é literário nem intelectual, precisam usar o próprio corpo para poder realizá-lo. Portanto, o treinamento oferecido nas escolas de hoje não habilita o aluno para essa prática.

Os meus colegas professores de design precisariam compreender que existem uma série de problemas práticos que se definem sem necessidade de muita conceptualização<sup>108</sup>, que não são teóricos, por assim dizer. Uma coisa é compreender intelectualmente, outra é fazer. Os designers sabem que precisam desenhar aquilo que pensam, isto é, de alguma maneira precisam concretizar aquilo que conceptualizam. Não fosse assim, não precisaríamos construir modelos de nossos objetos in-

107 Aqui o termo “saber fazer” é sinônimo de um saber prático.

108 Na Idade Média o filósofo patrístico Abelardo defendia que os conceitos ou ideias gerais – os universais – se distinguiam dos nomes (*flatus vocis*) por possuírem uma concretude diferente das abstrações ou dos sinais linguísticos, pois apresentavam uma forma real, embora somente dentro das mentes humanas. Menciono conceptualização, pois os pares do Campo do Design parecem defender que a dimensão ontológica dos objetos, ou a razão de ser dos objetos, são as palavras.

dustriais antes de começar a produzi-los em série e daí percebermos que a coisa que havíamos pensado não está funcionando no concreto como deveria funcionar. Pode ser que eu esteja equivocado, mas talvez aqui resida uma resposta a essa enormidade de *recalls* que estão acontecendo com os produtos industriais de hoje. Eles simplesmente não funcionam, pois quem os projeta não sabe projetar.<sup>109</sup>

109 Evidentemente que não culpamos apenas os designers, é preciso considerar sobretudo quem define as políticas de produção industrial. De qualquer modo, o designer é um dos agentes do modo de produção industrial.

## 24.

### OS FATORES QUE NOS LEVARAM À QUEDA DO PARAÍSO

Há algum tempo venho acompanhando o tormento espiritual de um colega meu da PUC-Rio, José Mendes Ripper, em relação a essa crise profissional da categoria, pois ele verificou que a prática do design que ele produzia e ensinava a produzir está desaparecendo. Ele percebe e vive reclamando que a prática do design está sendo substituída pelas aulas dos professores, por um design de escola, que antes ele chamava de teórico. A prática do design está sendo substituída por um design escolástico, por algo que pode ser “lido”, pois agora a noção de design repousa sobre um conceito retórico ou ostentatório para exibição, mas não para ser usado socialmente.

Nós sabemos e muitos de nós viemos acompanhando o abalo violento gerado pelo desenvolvimento do sistema produtivo da sociedade industrial dos últimos anos, que alterou profundamente o sistema de ensino que se ocupava de oferecer formação técnica superior para que as pessoas pudessem trabalhar e fazer operar todas as outras instituições sociais. As profissões chamadas clássicas (medicina, engenharia e direito) em certa medida deram conta dessa demanda, mas aos poucos tiveram que ser desmembradas para atender a dinâmica da lógica do modo de produção capitalista, daí o surgimento de outros cursos de nível superior para atender a demanda social. Há inclusive uma hierarquia entre eles, sendo que existem também cursos de nível superior que servem de amparo ou de refúgio para os pequeno-burgueses que não se adequam a nenhuma dessas profissões clássicas, mais rigorosas, diga-

mos assim, mas posto que *la noblesse oblige*<sup>110</sup>, necessitam avidamente de títulos universitários ou superiores, afinal precisam dos seus galardões de classe para exhibir socialmente.

É preciso lembrar que o trabalho do designer até recentemente era muito exaustivo e custava muitas horas para ser realizado. Lembro-me claramente do que era montar um simples cartaz desde o esboço inicial à lápis, pintando com nanquim letra por letra, preenchendo os campos com pincel e tinta guache, ou da construção de modelos de argila, de gesso ou madeira para os produtos industriais. O trabalho de um designer equivalia a uma das virtudes teológicas. É espantoso verificar como a dinâmica da sociedade industrial desmontou essa virtuosa prática profissional. Contudo, muitos colegas docentes, que certamente ignoram o que seja uma prática profissional, por conta do *habitus* elitista da categoria, pensam e divulgam de forma equivocada que é preciso investir justamente no uso dessas novas tecnologias, pois o “fazer” do design se tratou e trata-se de um problema técnico, unicamente do uso dessas tecnologias, que o problema se resume nelas. Esquecem, contudo, que essas tecnologias, embora promovam rapidez do processo de execução, pois ajudam enormemente, não resolvem problemas estruturais de pensamento que as precedem, pois, a máquina ou os algoritmos não pensam. Enfim, se ajudam de um lado, alienam de outro, nada se apresenta apenas positivamente no âmbito das novas tecnologias. Existe o lado ruim que vem junto com o lado bom e posso afirmar que não estamos propondo uma filosofia barata, mas algo muito sério, ocorre que esse não é o propósito desse trabalho.

Dentre os vários fatores que colaboraram para essa influência negativa associados à crise da crença no Campo do Design, que caracteriza o declínio da nossa prática profissional, talvez o primeiro ponto a ser observado seja o fato de que os cursos de design cobravam e talvez ainda cobrem muito pouco como direito de entrada e saída, se compararmos às demais profissões liberais em geral e, em particular, aos cursos de arquitetura. Por essa razão, os cursos de design são um amparo

110 A nobreza obriga.



ou refúgio para uma parcela da pequena burguesia que não possui os méritos necessários, estudo e disciplina, para concorrer para os cursos oferecidos nas carreiras profissionais clássicas e precisam da distinção social que eles proporcionam. Ainda mais agora que, por conta da progressiva democratização do país e da concretização de políticas públicas para o acesso de grupos sociais discriminados, tal como as cotas para negros, índios e gente pobre de modo geral, precisam disputar vagas no ensino superior.

Aliás, atualmente existem várias modalidades de cursos de profissionalização de nível superior que cobram muito pouco como direito de entrada e saída para seus cursos de formação.<sup>111</sup> No âmbito da criação, especialmente da criação que envolve o sentido da visão e do tato, as escolas de design superaram as escolas de arte, quando da escolha profissional da pequena burguesia. Os cursos de design, talvez por acenarem que ofereçam uma formação mais técnica ou mais socialmente distinta do que os cursos de artes plásticas ou visuais, passaram a ser mais respeitados, e hoje formam uma espécie de núcleo técnico profissional mais teórico em relação a uma série de profissões assemelhadas, tais como estilismo, decoração de interiores, vitrinismo<sup>112</sup>, cabeleireiros, cartazistas etc. Todas essas profissões eminentemente práticas, que antes solicitavam para ingresso apenas o nível médio de escolarização, emulavam-se com os cursos “superiores”, quer dizer, mais elitizados, de arte. Em boa medida ainda o fazem, mas as escolas de design, pouco a pouco os foram incorporando em sua zona de influência. Hoje temos uma série de profissões subalternas, tais como *fashion designers*, *interior designers*, *hair designers* etc., aspirando serem considerados mais distintos por conta dos seus saberes se aproximarem dos saberes “superiores” em design.

Ocorre também que tanto os cursos de artes como os de formação de designers agora estão desfuncionalizando os saberes e as formações

111 Fisioterapia, pedagogia, fonoaudiologia, sociologia, filosofia, artes plásticas, licenciaturas de modo geral, músicos, artistas circenses etc.

112 Arrumação ou decoração de vitrines de lojas comerciais.

práticas, tal como saber desenhar à mão ou pintar com um pincel, por uma modalidade de expressão criativa mais conceitual, isto é, mais intelectualizada e abstrata. Como exemplo podemos oferecer a arte conceitual e o *design thinking*. Os antigos saberes, advindos do trabalho prático, foram desfuncionalizados por trabalhos mais “modernos” ou mais intelectualizados, que podem ser realizados sem suar a camisa. É importante observar aqui que o trabalho de conceptualização teórica também é uma prática importante e possui a sua singularidade. Não estamos combatendo, portanto, a prática ou trabalho teórico, estamos tentando evidenciar que é preciso realizá-los seriamente e não como pasticho, como forma de exibição.

Talvez, antes de concluirmos, seja importante lembrar que de modo geral todos os cursos superiores existentes, não importa em qual área de conhecimento, estão muito enfraquecidos e alguns estão sendo desfuncionalizados. Ainda que sejam cursos clássicos e cobrem alto o direito de entrada e saída, de modo geral são de baixo nível de formação técnica comparados ao que era oferecido antes, isto é, não cobram quase nada simbolicamente, aliás, não possuem profissionais habilitados para cobrar. Perdoe-me se pareço ser cáustico e pessimista nessas linhas, mas penso que temos que encarar de frente os enigmas que a esfinge da contemporaneidade está formulando.

Podemos apontar ainda, para o Campo do Design, mais dois elementos, que na verdade são a mesma coisa e que nos parecem ser causas da crise das escolas de design: a sua endogamia, que sendo parte ou uma resposta natural da própria situação histórica do capitalismo no Brasil, pode ser chamado de causa fundamental do declínio dessa área do ensino, ou seja, a crise da crença dos seus fundamentos.

Primeiro fator: depois que a crença já tinha sido legitimada, consagrando a área do design como uma profissão de grande relevância social para o país, que oferecia distinção social para quem a exercesse, houve um aumento da procura por essa carreira profissional e, consequentemente, um aumento do número de alunos. Ocorre que a industrialização no Brasil, assim como a industrialização de modo geral, trouxe consigo um problema que os capitalistas não souberam resolver:

as sucessivas crises de superprodução, devido às quais foi preciso continuar produzindo e vendendo objetos para manutenção da mais-valia. Na verdade, ninguém está dizendo que não precisamos de tantos produtos de baixa qualidade apenas para serem vendidos, mas produtos bem desenhados, funcionais e duráveis, para que possamos viver melhor sem produzir montanhas de lixo, destruir florestas, poluir rios e produzir conflitos sociais. Para desenhar esses produtos é preciso empenho e determinação nos estudos.

O segundo fator foi o recrutamento de novos professores entre aqueles que foram formados dentro do processo endogâmico da instituição e também daqueles que foram recrutados como “horistas” ou pertencentes aos quadros temporários ou complementares. Na verdade, seguindo o exemplo da forma como o curso de design da PUC-Rio foi organizado, penso que ele pode nos auxiliar a entender esse processo mais ou menos complexo.

Na PUC-Rio existem duas categorias de professores, os pertencentes ao Quadro Principal, formado por professores que possuem título de doutorado, encarregados das pesquisas científicas, da definição dos programas didáticos e demais trabalhos administrativos, e também um Quadro Complementar, isto é, um quadro de profissionais do mercado que ministram vários cursos monográficos que não são atendidos pelos professores do Quadro Principal.

Começamos pelo Quadro Complementar. Sabemos que entre as centenas de profissionais do Campo do Design que são excluídos sistematicamente do mercado formal de trabalho, seja pelo excesso de profissionais na profissão, seja pela falta de demanda projetos pelas indústrias, seja por falta de méritos profissionais mesmo, haja vista a baixa qualidade do ensino que receberam, seja por conta da precarização das relações de trabalho produzida pelo capitalismo, ou também por todas essas circunstâncias juntas. Pois então, essas pessoas querem e precisam trabalhar. Muitos designers desempregados passam a ser *freelancers* – os “frila” –, isto é, acabam aceitando trabalhos precários de todas as procedências, inclusive no Campo do Design. Eu já encontrei um antigo aluno como comissário de bordo, outro como tradutor, ou-

tro como garçom, outro como comerciário e tantos outros que não me lembro mais.

Enfim, constantemente eu encontro antigos alunos meus que relatam que mudaram de profissão. Alguns matricularam-se em outros cursos, agora de carreiras clássicas, ou ingressaram em cursos especiais e fizeram concurso público. Hoje trabalham, tal como seus pais, como funcionários públicos. Outros, muito poucos, ou aqueles que já possuem café, almoço e janta garantidos, residindo ainda na casa dos seus pais e possuindo um bom relacionamento social com antigos “colegas de escola”, puderam exercer a profissão de design no mercado, sob baixa remuneração, durante mais tempo e a ponto de obterem uma qualificação mais sólida do que aquela que receberam nos bancos escolares e acabam batendo às portas das escolas de design oferecendo a venda de sua força de trabalho. Assim, as escolas de Design acabaram produzindo ou reforçando o seu proletariado específico, que já existia no mercado profissional.

Muitos desses professores “horistas”, verdadeiros “boias frias” do magistério<sup>113</sup>, possuem méritos profissionais comprovados e de alta qualidade, outros não. Como em todos os meios profissionais, existem oportunistas, que tal como os ratos dos navios possuem a capacidade de saber se o navio está afundando e, além de serem os primeiros a saltarem para fora, são também os primeiros a reivindicar os “privilégios” dos amparos e refúgios que suas antigas instituições de formação podem oferecer.

Nessa procura de emprego dos professores “horistas” observa-se uma espécie de denegação em relação ao verdadeiro fato que os levou a procurar trabalho em suas escolas de formação ou em tantas outras que pipocam no dinâmico mercado do ensino privado. A robustez da crença é poderosa e aqui pode-se perceber claramente a sua força. Alguns colegas alegam que possuem horas livres e que gostariam de ocupá-las

113 Esses professores, tais como os “boias frias” dos canaviais brasileiros, trabalham em várias escolas de design na cidade do Rio de Janeiro, onde existe oferta de trabalho. Muitas vezes possuem ainda um “escritório” privado ou em sociedade com colegas, para venderem suas forças de trabalho para o mercado.

ensinando aos mais novos e daí acabam “descobrimdo” a sua verdadeira vocação profissional, outros que admitem que precisam do *label* da instituição para auxiliar a sua consagração no mercado, existem aqueles que argumentam simplesmente estão “cansados” de trabalharem no mercado e assim por diante. Curioso, mas raramente mencionam as verdadeiras causas da procura de emprego, que no meu modo de ver trata-se da baixa remuneração que recebem dos trabalhos que realizam para o mercado e, ainda, da incerteza em relação ao futuro, portanto, a crença na carreira é mantida intacta. Essas pessoas, na verdade, não estão procurando trabalho, mas procuram apenas um emprego, para continuarem sendo respeitadas socialmente.

Até onde posso perceber, esses profissionais são os que mais contribuem para com a perpetuação da crença, pois prestam-se a exercer o papel de massa de manobra para a sua produção ou reforço do que é enunciado pelos professores que foram seus mestres. De modo geral, reforçam a noção de que existe um mercado de trabalho real e que se o aluno tiver méritos, será respeitado e poderá ganhar muito dinheiro. Não há como negar que exista essa possibilidade, mas isso me parece tão raro e distante como ganhar muitos milhões na Mega Sena sozinho, ou seja, essa crença é um mito. Aqueles profissionais mais sérios e que também têm méritos comprovados, enquanto esperam orientações acadêmicas dos docentes do Quadro Principal e nunca chegam ou chegam sem muita clareza pedagógica, se esforçam para reproduzir suas próprias práticas, tal como foram ensinados nas escolas de design, e também como acabaram adaptando-as ou aperfeiçoando-as na labuta diária.

Muitos professores “horistas”, por conta da descoberta dessa nova vocação profissional, a do ensino de design, acabam procurando os colegas do Quadro Principal, buscando orientação para realizarem estudos de mestrado e doutorado na área, com vistas à progressão na carreira, isto é, maior remuneração, ou então são recrutados por eles. Ocorre que muitas vezes essa progressão é apenas pelos títulos acadêmicos que poderão ostentar. Outros, aqueles que ingressaram diretamente nos cursos de mestrado e doutorado, muitas vezes são recruta-

dos para ministrarem algumas horas de aula nos cursos de graduação, justamente pelos méritos que demonstraram em seus estudos, daí a distinção. Todos eles tomam em consideração uma vida profissional do Campo do Design como docentes, ou seja, todos eles gostariam de ser também guardiões da doxa. Aqui já podemos identificar uma nuance: alguns propõem um trabalho sério, outros se dirigirão para a busca de distinção como verniz cultural, ou design de exibição dos seus títulos, que cobram baixo direito de ingresso e também de saída.

Já os professores do Quadro Principal são profissionais da carreira plena do magistério, digamos assim. Argumentam que estudaram design para serem professores da área e afirmam que possuem, além dos méritos necessários, a vocação genuína para o exercício desse sacerdócio. Contudo, muito poucos entre eles possuem licenciatura na disciplina, aliás, ela não existe formalmente nos cursos de graduação em design, que no Brasil só formam bacharéis. No entanto, esse não é o problema principal em relação a esse estrato do magistério. Penso que o problema principal é estar mergulhado no *habitus* particular, elitista e conservador que se formou nas “boas escolas”, o *habitus* de comportamento das pessoas de “bem” que estive descrevendo. Como ele se constituiu e como se mantém de forma endogâmica.

Ora, a organização dos grupos sociais é presidida por uma crença orquestrada. Ninguém em particular dita as regras de como ela vai funcionar, mas quando examinamos a sua organização parece que há um misterioso princípio canônico ou uma regra que organiza todas as partes. Se parece com como as formas orgânicas se organizam naturalmente, como a vida biológica dos vegetais e animais se organiza, daí porque quase sempre mencionamos de modo equivocado homeostasia ou organicidade dos corpos como modelo dos grupos sociais. Ou então tal como a lei geral da gravitação dos corpos, pois todos os corpos caem por conta da gravidade. Enfim, parece que todas as coisas sobre o planeta buscam um equilíbrio. Por isso, por exemplo, em quase todos os grupos sociais existe uma polícia para defesa e a regulação dos comportamentos, ou uma vigilância coletiva para garantir esse equilíbrio e a liberdade dos demais dentro dos campos em que atuam.

O *habitus* é um princípio gerador de práticas sociais unificadas e ele é assim justamente pelo fato de que as novas práticas são formadas e passam a existir de acordo com os mesmos princípios das anteriores. Portanto, existe uma espécie de afinidade eletiva entre os pares, isto é, um vínculo de acordo com aquilo que foi constituído dentro de um mesmo *habitus* ou de outro muito próximo. A noção de *habitus* permite que possamos mencionar por exemplo que um grupo de homens e mulheres tem ou adota o mesmo estilo de vestir, o mesmo estilo de vida, ou o mesmo gosto alimentar, o mesmo modo de ver, pois eles são precedidos por uma espécie de afinidade tácita, como se fosse uma crença. Quando a gente diz: fulano é muito simpático, nós estamos na verdade querendo dizer que essa pessoa possui o mesmo *habitus* ou um *habitus* vizinho ao nosso.

Definir um *habitus* para a categoria profissional dos docentes de design é tentar relacioná-lo com o *habitus* da pequena burguesia brasileira, mas ele possui uma singularidade, pois nem todos os pequeno-burgueses são designers. Assim, estar dentro da carreira profissional do design é como possuir uma posição social ambígua como a do burguês rebelde ou dândi. Enfim, ser professor de uma escola de design significa possuir um *habitus* tido por “revolucionário”, de “*gauche*” ou “*outsider*”, embora os professores não sejam nada disso, são apenas mal informados sobre o que realmente são. Trata-se de pura exibição.

Penso que essas poucas características comportamentais supõem um *habitus* singular, distinguem um lugar social, mesmo que seja muito resumido para explicar profundamente uma identidade social dos designers. Essa “escolha” de uma trajetória profissional “marginal” ou “descolada”, sugere – apenas sugere – que os pares têm coragem para abrir mão de suas posições de relativo conforto econômico e social para abraçarem uma carreira marginal de criadores, mas isso é uma mentira. Esse é o paradoxo do ousado e provocante “*hippie* chique” ou “*hippie* de boutique”, ou eventualmente poderia ser aquilo que O Pasquim chamava pessoal da “esquerda festiva” depois de 1969, um bando de incultos ou iletrados que reivindicavam um lugar como defensores da doxa marxista. Essas pessoas não possuem estofo para convencer nin-

guém, salvo se estiverem protegidos por uma crença de que eles são sensacionais naquilo que fazem. O fato de terem passado por “boas escolas”, seu argumento de autoridade básico, não os impede de pregar os maiores disparates com a lógica, com o bem, com as normas, de um inepto contumaz.

Como de modo geral essas pessoas desconfiam do conhecimento, têm ódio de quem demonstra saber algo que afronte ou se revele capaz de abalar suas crenças, não sabem muito bem o que querem, ou melhor, só sabem bem aquilo que não suportam. Ignorância e confusão pautam suas posturas sociais, daí porque não suportam a democracia como um processo de educação para a liberdade e de limites ao exercício do poder que possuem.



## 25.

### SEGREDO DE POLICHINELO

Paralelo ao *habitus*, mas que se emula com ele, um aspecto secundário que também pudemos observar em nossas investigações e nos pareceu ser circunstância determinante do declínio das escolas, da crise da crença, foi a constituição de um corpo acadêmico eclético, composto por profissionais de diferentes procedências. Como o Campo do Design é recente, a formação dos quadros docentes foi sendo montada dessa maneira, daí essa impressão de interdisciplinaridade que impera no meio acadêmico do design e dificulta imensamente a constituição de um *corpus* teórico definido. Os procedentes de outras formações teóricas não possuem o mesmo *habitus* que a prática do design enseja, daí termos “intrusões” vindas do campo da pedagogia, da comunicação, de letras, da psicologia, da história da arte e de outras tantas disciplinas, que em lugar de colaborar para a união, são um desafio constante à produção de uma unidade entre os pares.

Também por conta do *habitus*, a constituição de um quadro docente mais graduado em relação aos professores precários, ao menos no caso da PUC-Rio, se formou basicamente pela transformação de professores “horistas” em professores plenos. O processo foi presidido maioritariamente por razões de natureza relacional<sup>114</sup>, na medida em que os pares possuíam capital social, ou seja, possuíam um bom caderninho de telefones, para serem chamados e, ao mesmo tempo, por que houve um pro-

114 O termo relacional aqui significa relações de amizade e compadrio.

jeto objetivo para a criação de uma pós-graduação na área e todos pares precisavam obter títulos universitários, mas como não havia titulação nessa área do conhecimento, montou-se esse conjunto eclético que, por incrível que pareça, passou a andar sozinho. O segredo de polichinelo, que também faz parte da crença, assevera que os docentes possuem os méritos necessários para exercerem seus trabalhos e mais, que possuem os meios mais aperfeiçoados para recrutar novos professores para os quadros do magistério, basicamente calcado no mérito ou excelência dos candidatos. Mais uma vez tenho que ser antipático e afirmar que a coisa não é bem assim. Na verdade, vejo que no Campo do Design, mas não apenas nele, possuir capital social, sem possuir capital cultural, pode ser fator de acesso à carreira, raramente se dá o contrário.

Ainda nessa linha de pensamento que certamente provocará repúdio dos meus pares, mas lembrando que não estou fazendo juízo de ninguém em particular, para operarem a manutenção da crença, os agentes detentores do monopólio da crença se aproveitam dos seus oblatos bestializados<sup>115</sup>, isto é, normalmente se apoiam nos seus escravos brancos, nos nossos queridos alunos e naquilo que chamaríamos “riso dos imbecis” em lugar do sorriso da razão. De boca aberta e olhos apertados, ouvem, fingem entender, sorriem solidariamente. Enfim, desses coitados que acompanham fervorosamente as transformações que estão ocorrendo, mas que não as produzem. E dos seus pais, ou daqueles que são responsáveis pelos recursos financeiros que os mantêm nas escolas. Pais e filhos são partícipes do mesmo *habitus* pequeno-burguês e com aspirações de ascensão social, de modo que não percebem claramente a crise da crença, pois os agentes da recepção normalmente não participam das revoluções internas nas escolas, mas as legitimam. Em geral os pais<sup>116</sup> são conservadores, ignoram e praticamente são indiferentes ao que está acontecendo dentro das escolas. Normalmente acreditam em seus filhos, ou na crença que seus filhos e filhas acreditam.

115 CARVALHO, José Murilo. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.

116 Eu os classifico como pertencentes à categoria da recepção.

De modo geral, as escolas de design, tal como a PUC-Rio, são estruturas independentes e fechadas dentro de outra estrutura fechada e independente, a Universidade. Assim, um Departamento de Artes e Design possui grande liberdade para a manutenção do monopólio da crença. Ademais, como ele é relativamente mais antigo em relação às escolas mais recentes – penso que o mesmo ocorre em outros estados país afora –, e ainda possui programa de pós-graduação *stricto sensu*, de mestrado e de doutorado, pode cobrar simbolicamente dos alunos mais severamente pelo direito de entrada e de saída.

Aquilo que acontece no mercado só vai atingir o Departamento indireta e muito lentamente, portanto, se o mercado vai mal das pernas e não há empregos para designers, esse fato não se reflete imediatamente nos bancos escolares. Por exemplo, no início de 2016, no meio de uma gigantesca crise política e econômica brasileira, a PUC-Rio possuía aproximadamente 1300 alunos na graduação e 100 na pós-graduação (mestrado e doutorado). Esse fato foi celebrado como mérito dos ensinamentos ministrados e força do curso e da Universidade no país. Parece-me óbvio que não há mercado de trabalho no Rio de Janeiro e talvez no Brasil inteiro para esse número de profissionais que está sendo preparado para trabalhar. Pergunto-me, então, se ninguém pensa no dia de amanhã ou que tipo de preparo será necessário para poder trabalhar quando os estudos terminarem.

Porém, há uma consolação em relação aos nossos pobres coitados alunos<sup>117</sup>, uma instituição começa a perder o pé quando os agentes que detêm o monopólio da crença não percebem que a crença começa a ser contestada exatamente por seus alunos mais críticos, e posso afirmar que eles são muitos. Por conta dessa ameaçadora percepção, os guardiões da doxa principiam a endurecer os procedimentos de produção da sua legitimidade. Os mitos que pregavam são sistematizados e cobrados mais amiúde, daí uma espécie de esclerose ou burocratização das “verdades” defendidas. Os docentes vão para as salas de aula e o controle dos alunos

117 No meu grupo de estudos, jocosa e carinhosamente, costumo chamá-los de almas penadas, pois ficam vagando pelo campus pedindo orações – reforço da crença – aos vivos para obterem redenção.

fica muito maior, presidido por uma atmosfera de ansiedade e competição permanente. Entre os docentes verificam-se ações muitas vezes percebidas pelos alunos como absurdas, mas eles continuam afirmando que são educativas.

Nas reuniões acadêmicas dos professores, reuniões de planejamento, pensam e propõem a redefinição da “missão” dos pares, que os pares precisam “vestir a camisa”, minúsculas ou gigantescas propostas de modificação nos currículos, na destituição de sentido dos julgamentos das defecções que ocorrem entre os pares e das absurdidades teóricas que passam a cobrar como sendo coisas extremamente importantes. Lamento, não gostaria de generalizar essas críticas, mas sinto-me impedido de nomeá-las integralmente por uma questão de ética profissional, contudo, conforme afirmei mais acima, trata-se de um segredo de polichinelo. Penso que no futuro alguém poderá escrever sobre isso mais amiúde. Portanto, como lenitivo podemos notar também reações dos alunos mais críticos, que exigem ensino de qualidade, assim como podemos observar um incremento das respostas em ricochete, demagógicas e conservadoras, por parte dos docentes responsáveis.

Outra circunstância que pode ser observada e que aparece como ameaçadora à manutenção do monopólio da crença, é o surgimento de novas escolas paralelas, curso livres ou regulares na área do design. Como o número dessas escolas se multiplica, o número de alunos também se multiplica e daí o número de “pretendentes” começa a ameaçar o número de “dominantes”<sup>118</sup> – os guardiões da doxa – no mesmo campo. Os pretendentes produzem para si mesmos inúmeras posições fluidas, com fronteiras mal definidas, reivindicando ingresso ao mundo do design<sup>119</sup> e

118 *Pretendentes e dominantes* são termos empregados por Bourdieu. Ver BOURDIEU, Pierre. *La production de la croyance*. *Op. cit.*

119 O termo “mundo do design” não deve ser confundido com o termo Campo do Design. O termo “mundo do design” é uma alusão à Howard S. Becker (BECKER, Howard, S. **Mundos da Arte**. Tradução Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.), que entendia isso que Bourdieu chamou de “campo”, um espaço de disputas entres os agentes. Diferentemente, Becker o entendia como um espaço social de colaboração. Aliás, nessa edição, comemorativa do 25º aniversário da primeira edição, foi publicada uma entrevista interessantíssima entre Becker e Alain Pessin, exatamente sobre essa importante distinção.

ao monopólio dos pares dominantes sem possuírem a legitimidade do capital simbólico fornecido pelas escolas mães<sup>120</sup>, e assim criam para si mesmos critérios de baixa qualidade *vis-à-vis* aos produzidos pelos dominantes, que embora sejam igualmente burocráticos e legiferantes, reforçam uma crença de baixo clero da categoria, criando uma *intelligentsia* paralela que se qualifica a si mesma, contudo mais medíocre ainda do que a anterior. Esse baixo clero da categoria, ou o proletariado do design que aludimos mais acima, incerto e instável em relação ao que lhe acontecerá nos dias vindouros, passa a ser uma ameaça concreta para os cursos mais antigos, até porque, como dissemos, a formação técnica dos antigos também é de baixa qualidade.

O aumento do número de alunos não é uma circunstância por si só responsável pela crise do monopólio da crença e pelas transformações que se avizinham. Embora haja uma grande demanda de produção industrial, e ela tenha se transformado em produção simbólica e não mais em produção industrial, o emprego das novas tecnologias também influenciou profundamente as escolas, mas os docentes não estão sabendo muito bem como lidar com elas. Os saberes de outrora, extremamente válidos, tal como desenhar, possuir uma sólida cultura literária sobre as próprias práticas criativas (a arte, a música, história em quadrinhos, cinema, mobiliário, o teatro etc.) e as demais literaturas, assim como saber se expressar escrevendo, enfim, possuir uma consistente cultura geral, são tidos como anacrônicos pelos pares, que mencionam práticas ou vagos saberes interdisciplinares ou transdisciplinares, técnicas de empreendedorismo, *design thinking* ou simplesmente que os alunos deveriam abandoná-las todas e de um vez só, sentando-se diante das telas dos computadores, e se dedicarem apenas a escovar *bites*, mas essas denominadas novas ações para manutenção da crença denotam claramente a falta de rumo ou desorientação. Atenção, não estamos defendendo a volta ao tempo das caravelas, mas tentando entender que as antigas práticas são fundamentais para que as novas ocorram. Negá-las é simplesmente uma asneira de todo tamanho.

120 As escolas mães são as escolas mais antigas. Posto que mais antigas, elas fornecem um certificado simbólico de maior importância, por assim dizer, em relação às mais recentes.

Pierre Bourdieu<sup>121</sup> já tinha nos ensinado que o sistema escolar contribui para reprodução das distâncias sociais e, com isso, colabora de maneira determinante para a perpetuação das diferenças sociais. Isto é, as instituições de ensino intensificam a concorrência dos pares entre si, portanto, reforçam o individualismo e o salve-se quem puder. Penso que já está na hora de começarmos a pensar fora dessas noções formalistas ou de considerar que os incrementos do uso de tecnologias digitais salvarão o planeta e, nesse contexto, os designers e os cursos de design.

Ora, aquilo que estamos tentando explicar, é que o que estamos vendo hoje no campo são os efeitos desse *habitus*, isto é, uma disposição perversa e elitista que vem sendo implantada e reproduzida sistematicamente e as pessoas não se apercebem ou ignoram que estão fazendo parte desse processo, justamente por conta dessa indiferença *blasé* de que o design é uma “atividade” ou um “fazer” presidido pela gratuidade da ação projetual.

121 BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude. *La reproduction*. Paris: Minit, 1970.

FONTE *Plantin 11/ 15*  
PAPEL *Off-set 90gr. E Cartão 250gr.*

JULHO DE 2017.