

# 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.