

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*⁷² 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 referências⁷³ 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*⁷⁴ 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 Schlosser⁷⁵, 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*”⁷⁶, 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.