

## DESIGN E SOCIEDADE

### 1.1 A TEORIA CRÍTICA E O DESIGN

Ao observar as profundas transformações sociais, culturais, políticas e econômicas que marcaram o início do século XX, é possível elucubrar sobre o período que também marca o surgimento do design e a sua relação intrínseca com a indústria, bem como com escolas de engenharia, arte e movimentos artísticos. Esse momento importante da humanidade é objeto da Teoria Crítica, em especial dos postulados de Benjamin (1992) e de Adorno e Horkheimer (2006), da Escola de Frankfurt. Faz-se necessário esclarecer que não se pretende aplicar a Teoria Crítica aos estudos em design, mas, a partir dessa visão de mundo, trazer à luz discussões relevantes que interessam ao design e à sociedade. Esse é um desafio audacioso, não convencional no design: um desafio de caráter político, que representa convicções e uma visão crítica da sociedade contemporânea que, desde o século passado, vem se constituindo como tal. Todavia, não se pode ignorar a sua relação com a industrialização, que resultou em profundas transformações sociais, econômicas e políticas.

A industrialização, ícone da modernidade, é resultado do desenvolvimento da técnica e da supremacia da razão. Portanto, fazem parte desse debate paradigmas

que criticam um momento da humanidade no qual o domínio da técnica e da razão, preconizado pelo Iluminismo,<sup>1</sup> prevalece em busca do Esclarecimento. O programa do Esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (ADORNO; HORKHEIMER, 2006). Com essa afirmação, os autores criticavam a perspectiva do saber como justificativa da supremacia do homem, um saber que representava o poder de dominação do homem sobre a natureza. Destaca-se, nesse contexto, que os interesses econômicos, muitas vezes, superaram os interesses sociais. A lei do mercado moldou a ideologia de vida e passou a ser um meio de sobrevivência em uma sociedade na qual o consumo insere ou exclui os indivíduos.

Quando Adorno e Horkheimer (2006, p. 9) afirmam que “o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade, encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade”, eles defendem a ideia de que a racionalidade técnica é a racionalidade do próprio domínio relativo à sociedade que se autoaliena. Essa racionalidade é compreendida como aquilo capaz de dominar o sujeito e domesticar a visão sobre a realidade. Adorno e Horkheimer (2006) chamaram de Indústria Cultural esse processo de racionalização da própria cultura e alienação<sup>2</sup> do homem. Segundo Adorno (2004), a Indústria Cultural impede a formação de indivíduos autônomos, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Se a Revolução Industrial tornou mecânica a relação entre homem e trabalho, a Indústria Cultural tornou mecânica a relação entre o homem e sua própria subjetividade. Pois a produção em série de bens culturais tem como finalidade satisfazer, de forma ilusória, necessidades geradas pela estrutura de trabalho. O resultado, para Adorno e Horkheimer (2006), é que o homem passa a ser um simples meio para a produção de riquezas; logo, para o acúmulo de capital.

Outra grande transformação, também abordada na crítica à Indústria Cultural, é a transformação da arte. Benjamin (1992) chama de “era da reprodutibilidade técnica” o período em que a fotografia e o cinema protagonizam importantes transformações sociais. Esse momento marca profundamente a arte, desde os meios de produção até o consumo, com a reprodução técnica que

---

<sup>1</sup> Adorno e Horkheimer (2006), a partir de uma análise sobre a sociedade técnica, entendem por Iluminismo o itinerário da razão, que pretende racionalizar o mundo, tornando-o manipulável pelo homem.

<sup>2</sup> Segundo Marx (2006), a alienação é uma condição objetiva, historicamente situada, resultante do processo de divisão social do trabalho sob o capitalismo e da condição da propriedade privada. É também uma condição subjetiva em relação à condição do homem sobre ele mesmo. A condição do homem depende do trabalho e vice-versa, é alheia a ele.

permitiu sua distribuição em massa. Lembra-se que, a partir de Benjamin (1992), a produção artística teve início com imagens a serviço da magia, quando não havia sua exposição e distribuição e o acesso às obras de arte era restrito aos reis e religiosos. Porém, uma vez que a arte se emancipou do ritual da magia e sua exposição aumentou, ela passou a fazer parte de um aprendizado social e também do mercado. Com isso, a arte perdeu a sua aura e atingiu um *status* político, em que o valor do culto deu origem ao valor da exposição. O valor da exposição e o *status* político conferem à arte a possibilidade de emancipação do homem dessa Indústria Cultural. Ao fazer parte de um aprendizado social, ela se torna um meio de produção de conhecimento e de transformação da sociedade. No entanto, Benjamin revela que foi a arte o instrumento de doutrinação das massas, utilizada pelos projetos políticos totalitários que marcaram o início do século XX, como o nazismo e o fascismo. A crítica de Benjamin repousa sobre o uso que os regimes totalitários fizeram da arte, a finalidade, em especial do cinema. Segundo ele, “o fascismo tende para a estetização da política” (BENJAMIN, 2017, p. 46); tal fato decorre das possibilidades oriundas da era da reprodutibilidade técnica.

A transformação da arte não modifica apenas o mundo das imagens, mas modifica o mundo perceptível e, portanto, a forma como a sociedade constrói a sua realidade. E na fotografia isso acontece pelo viés da reprodução em massa das obras de arte existentes e também pela difusão das imagens que representavam uma realidade que antes não podia ser captada a olho nu, chamada por Benjamin (2017) de inconsciente óptico. A partir disso, foi possível focar nos detalhes que a imagem podia apreender e, assim, perceber fatos antes ocultos a olho nu. Um exemplo é a transformação que o fotojornalismo provocou nos meios de comunicação da época. A cena de um crime, antes descrita somente pelas palavras do texto jornalístico, passou a ser amplamente difundida; a fotografia do crime apresentou os mais obscuros e profundos detalhes do fato, imagens que o olho humano não poderia captar sem o recurso da câmera fotográfica.

O cinema também foi objeto de crítica para Benjamin (2017). A partir da aceleração da sequência de imagens por meio da montagem e dos recursos como enquadramento, lente de aumento e tomadas em primeiro plano, o cinema criou nova experiência de percepção do mundo. A câmera lenta, para o autor, é um exemplo importante que destaca momentos e detalhes que antes passavam despercebidos, uma vez que no teatro, por exemplo, tais recursos não estavam disponíveis.

Benjamin (2017) explica que o cinema não mostra a realidade para o espectador, mas apresenta imagens da câmera. Para ele, o espectador experimenta diversas sensações, testando e estranhando. E ainda: “o cinema caracteriza-se não

só pelo modo como o homem se apresenta perante a aparelhagem, mas também pelo modo como, com a ajuda desta, ele representa o mundo circundante [e como isso] enriqueceu nossa percepção” (BENJAMIN, 2017, p. 37). Fotografia e cinema marcam o período chamado pelo autor de “era da reprodutibilidade técnica”. A crítica de Benjamin condiz com as transformações também apontadas na crítica de Adorno e Horkheimer (2006) à Indústria Cultural.

Para Adorno (2004), o homem é um mero instrumento de trabalho e consumo nessa Indústria Cultural e pode ser comparado a um objeto manipulável e ideologizado, em aspectos que vão além do seu trabalho, quer seja em sua vida familiar, de lazer ou religiosa. O que disso decorre é que a ideologia dominante passa a ser a máquina e o homem, em parte, torna-se também um produto. A saída, segundo Adorno (2004), encontra-se na própria cultura do homem, na limitação do sistema e na valorização da estética. Adorno (1970), com a Teoria Estética, afirma que não adianta combater o mal com o próprio mal, pois é a arte que pode libertar o homem das amarras do sistema e transformá-lo em um ser autônomo. Para ele, o campo da arte é o único reduto autêntico da razão emancipatória e da crítica à opressão social. Se na Indústria Cultural esse homem é um objeto de trabalho e consumo, na arte ele é um ser livre que sente, pensa e age. Adorno e Horkheimer (2006) conferem à arte um papel crítico em relação à cultura, à sociedade capitalista e à racionalidade técnica. Para os autores, as transformações sociais exigem mudanças culturais.

A Teoria Estética de Adorno aponta para caminhos contrários à estética de Kant, que postula ser a racionalidade a marca da nossa maioridade enquanto humanos. Kant (1995) relaciona a estética ao conceito de belo e propõe ao homem o julgamento da beleza a partir dos princípios e dos conceitos da razão. Para o filósofo alemão, “aquilo que é puramente subjetivo na representação de um objeto, isto é, o que constitui a sua relação ao sujeito, e não ao objeto, é a sua qualidade estética” (KANT, 1995, p. 49-50). De outro modo, Adorno denuncia a crise desse sujeito kantiano e propõe a liberdade do homem pela arte, em face do processo de racionalização do mundo. O sujeito, enfraquecido pelo domínio da indústria cultural, encontra na relação com outros sujeitos uma retomada da sua subjetividade. Interessa a este estudo, portanto, a experiência estética em Adorno, uma vez que não está mais subordinada pela relação sujeito e objeto, como em Kant (1995). Na arte, a supremacia do homem em relação à natureza perde força, pois a experiência estética permite a recusa da dominação, própria da racionalidade instrumental. O homem refugia-se na natureza oprimida e uma nova relação homem-natureza e sujeito-objeto é estabelecida em uma perspectiva não mais antropocêntrica. Tal

premissa equivale a uma visão de que o homem, pela racionalidade, não domina a natureza e não domina o objeto. À luz da Teoria Estética, proposta por Adorno e Horkheimer (2006), entende-se que o design, que surge como produto dessa Indústria Cultural, de algum modo pode ser emancipado pela arte. A intenção, como alerta Benjamin (2017), não é de uso da arte, pois implicaria a estetização do design. A arte não pode ser vista como finalidade ou pela sua função social.

Por outro viés, Rancière (2005) entende a arte pela sua forma libertadora, como um regime de partilha. O autor critica a visão de arte como um regime figurativo, que educa e ensina pelo padrão figurado, e concebe-a como um modo de ser (*ethos*) ou, ainda, como um regime poético ou representativo que organiza as maneiras de fazer na sociedade. Para contrapor essa visão de arte como regime figurativo ou representativo, Rancière (Ibid.) propõe um regime estético da arte no qual a estética apresenta-se como um modo de ser específico da arte, relativo ao modo de ser dos seus objetos. A estética, para Rancière (Ibid.), não corresponde ao gosto ou ao prazer, mas é relativa ao sensível. Para esse autor, o regime estético é o paradoxo da forma da própria arte, pois atenta contra todas as formas. Portanto, a arte, como o design, poderia não ser somente a imitação ou representação da realidade, como também poderia ser a criação e, sendo assim, ela **não representa o mundo**, mas cria o seu mundo. Benjamin (2017), ao criticar a estetização da política na arte, aponta para o regime figurativo e representativo, para um regime que provoca o modo de ser, que ensina pela *mimesis*. Rancière (2005) se contrapõe a essa premissa com a proposta de um regime estético, o que marca a diferença da arte enquanto fim e meio. A arte na sua forma libertadora, deve-se ser compreendida pelo regime estético, viés crítico adotado por Rancière (Ibid.). Ou seja, o autor **não alicerça sua perspectiva de arte sobre o uso que faz dela, mas pela sua forma e os regimes que as sustentam**.

Acrescenta-se que a arte tem na faculdade da imaginação a possibilidade de criar aquilo que não existe, pois ela representa aquilo que não foi submetido ao estado de dominação imposto pela racionalidade técnica (ADORNO, 1970). Adorno (2004) observa que a arte, ao apresentar a imagem daquilo que não equivale à realidade, cria no sujeito uma experiência estética que ultrapassa os limites da racionalidade, permite a ele negar aquilo que o domina (a realidade), portanto, o liberta. Nesse sentido, Benjamin (1992) propõe uma relação entre *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência) com os conceitos freudianos de memória e consciência. A experiência é associada a uma memória, a um tipo de produção de sentido, uma marca inscrita no sujeito. E a vivência cria no sujeito uma consciência, um modo para lidar com o mundo moderno.

Para Adorno (2004), a arte é a instância crítica que possibilita uma experiência diferente daquilo que é imposto pela Indústria Cultural. A arte moderna é abstrata, aponta para aquilo que não existe, para o novo, escapando a qualquer tentativa de instrumentalização. Adorno (1970), então, confere à arte um caráter social, uma forma de conhecimento e também de crítica à razão absoluta e ao totalitarismo. Diferente da perspectiva de função da arte com caráter utilitário, objeto da crítica de Benjamin (2017).

Desse modo, aproximar a arte e os processos de projeção em design pode ser transformador, colocando o design no campo da imaginação e não somente da representação. Essa proposta parte do princípio de que uma sociedade pautada exclusivamente pela racionalidade técnica opera entre o pensar e agir e que, por outro viés, pensar e sentir, ou sentir e pensar, seriam próprios de uma sociedade pautada não apenas por essa racionalidade. O design implicado pela arte encontra caminhos para alcançar uma sociedade humana além do Iluminismo, além da dominação resultante da doutrina do Esclarecimento.

Nesse sentido, a projeção envolve uma ação reflexiva que critica a realidade e, com potencial prático, age sobre essa realidade. Ao apontar a relevância da relação entre arte e design, evidencia-se a possibilidade da transformação da realidade em que a técnica prevalece para uma nova sociedade que a incorpora, mas que não é dominada por ela. Se o design opera, por vezes, em uma lógica de mercado, na qual sua autonomia é limitada pelos interesses econômicos, então ele corre o risco de também tornar-se um produto da Indústria Cultural. Todavia, o design pode ser emancipado dessa Indústria Cultural quando se aproxima da arte. A arte é livre, emancipatória. Pela arte, resgata-se a estética, a ética e a política no projeto de design. Ou seja, deve-se pensar em uma sociedade na qual o projeto de design não seja orientado somente pela lógica de mercado, em que o lucro está na centralidade das demandas, mas em uma sociedade na qual o sujeito sente, pensa (sobre a própria realidade) e age (com ferramentas, tecnologias).

## 1.2 O DESIGN E A ARTE: ESTÉTICA, ÉTICA E POLÍTICA

A partir da premissa de que a relação entre arte e design favorece resultados transformadores, pois promove a imaginação, inicia-se um caminho em direção à estética, ética e política na projeção em design. Sem a pretensão de determinar um conceito estrito, apenas pontuaremos que a arte, nesse contexto, é compreendida pelos regimes estético, ético e político relativos ao que Rancière (2005) chama de *partilha do sensível* que, em suma, são modos de relacionar-se com o mundo, relativos aos modos de ser, de viver e de dizer.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Parece oportuno observar que o design opera nesse sistema de evidências sensíveis e pela experiência do sujeito, “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Ou seja, a experiência do sujeito faz ver. Essa partilha é percebida de forma consensual e dissensual, o que marca a posição política do homem no mundo, a exemplo do lugar da mulher ou do negro em determinados momentos históricos. O mesmo autor propõe na partilha do sensível, a união do comum e a separação das partes exclusivas ao definir o fazer ver, pois coloca luz ao que é visível e, também, ao que é invisível nessa partilha. Nesse sentido, a arte inaugura uma nova forma de visibilidade, e assim faz ver.

Ademais, entende-se essa partilha como um tecido, cujos fios são as relações estabelecidas pelas práticas sociais que os constituem, o modo como sentimos e percebemos o mundo. Por isso, Rancière afirma: “a estética promete uma concepção não polêmica e consensual do mundo comum” (RANCIÈRE, 2002, p. 8, tradução da autora). E mais, a política acontece no encontro discordante das percepções individuais, das subjetividades – ela é, na sua essência, estética, pois está fundada sobre a partilha do sensível. Então, a política tem sempre uma dimensão estética;<sup>3</sup> sendo assim, a dimensão sensível do design corresponde às evidências sensíveis desse sistema. Sugere-se que essas evidências são sempre organizadas pela possibilidade dos corpos que se fazem ver visíveis e invisíveis em um estado de tensão, uma vez que sempre haverá a chance de alternância dessas posições por eles ocupados. Por isso, a partilha do sensível é dinâmica e é marcada pela possibilidade de mudança. Tais alternâncias são matéria de interesse para o design, pois representam a possibilidade de elaboração de novos sistemas de partilha sensível, o que é materializado pelo projeto de design.

A estética é um tipo de percepção sobre o mundo que se manifesta pela dimensão sensível, como um modo de se relacionar com os fenômenos. É aquilo que funda a percepção do sujeito sobre o mundo através dos sentidos. Ou seja,

---

<sup>3</sup> Essa dimensão estética da política, não é correlata à estetização da política, que Benjamin critica, uma vez que a perspectiva de Rancière sobre a arte não é sobre o uso da arte, seu fim, mas relativo ao regime estético que é um modo de ser da arte.

a estética não está na forma, nem no objeto, mas no modo como percebemos o mundo e também remete ao modo de ser específico da arte, à matéria do sensível (RANCIÈRE, 2005). A estética, pela compreensão da partilha do sensível, sustenta o modo de funcionamento da sociedade. A partir disso, Rancière (2009) propõe pensar a estética pelo ato estético que, em particular, é caracterizado pela introdução de objetos novos e heterogêneos ao campo social da percepção, no comum. O ato estético é uma ação em que o sujeito percebe o mundo pelo sensível, assim como o ato projetual é uma ação de projeção. Ao fazê-lo, o ato estético afeta a experiência do sujeito de certa maneira: reorienta o espaço da percepção e rompe as formas de pertencimento sociocultural arraigadas no mundo cotidiano. Enquanto ato, ele representa a sua realização, sua ação, sua existência no mundo.

Sobre política, Rancière (1996, p. 372) a define como “o conjunto das atividades que vêm perturbar a ordem [...]. Manifesta-se apenas pelo dissenso, no sentido mais originário do termo: uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável”. Nesse sentido, a política que envolve um tipo de ação está presente na projeção em design, assim como a estética, que envolve a percepção do mundo sensível. Além disso, “antes de ser um conflito de classes ou de partidos, a política é um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos” (RANCIÈRE, 1996, p. 372). A realização da promessa política é o ato político e ambos (ato estético e ato político) têm consequências que não são controladas ou programadas, segundo o mesmo autor. Logo, o debate se torna profícuo para o design quando ganha o *status* da prática, não apenas conceitual, e é ressignificado nos processos de projeção.

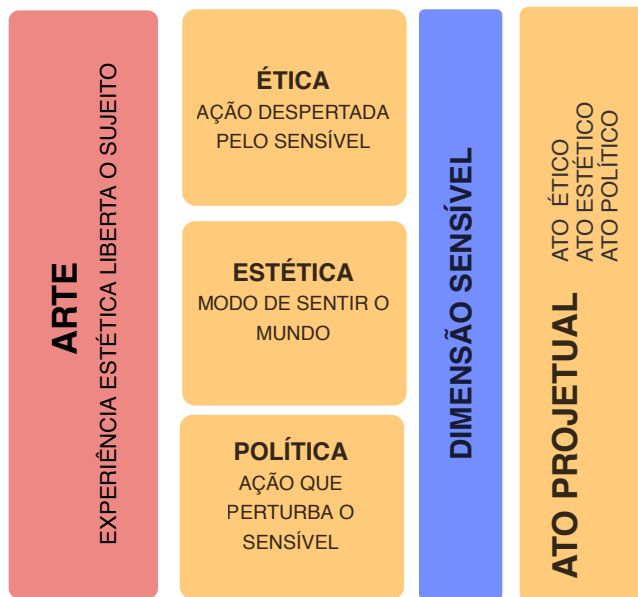
Ainda nessa reflexão, a ética, segundo Rancière (2005), equivale ao comum, à maneira de ser do sujeito e do coletivo, relativa às formas de discursos e de práticas, sob um ponto de vista consensual. Assim, o autor apresenta a ética enquanto *ethos*: como modo de ser e viver, o que garante ao sujeito um vínculo com o entorno; e ainda a ética enquanto princípio de ação, pelo viés social. A ética diz respeito ao modo como a partilha do sensível se realiza, pela maneira como os sujeitos relacionam-se. Por outro viés, a ética, em uma perspectiva kantiana, está relacionada àquilo que se manifesta como uma exigência moral, como o homem deve agir. Para Kant (1995), a ética não é determinada pelo princípio da motivação do sujeito, mas é externa a ele, como lei universal. Assim como na estética, Adorno (1993) contrapõe-se à perspectiva da ética kantiana; na obra *Minima moralia*, explica que se deve aprender a lidar com a moralidade, a senti-la e, assim, a se apropriar dela. Para Adorno (1993), a consciência moral interna no sujeito é despertada pela experiência do corpo, pela sensibilidade. Por isso, ética, estética e política



estão intimamente relacionadas, não pela noção de dever, como diria Kant, mas pela dimensão do sensível, o que está de acordo com a proposta de Rancière. E a ética é um modo de agir, sem dúvida, mas atrelado à percepção da dimensão sensível. E mais: diferentemente do sujeito kantiano, que age motivado pelo dever moral (externo a ele), o sujeito, em Adorno, é enfraquecido pela sociedade, no entanto, pela experiência estética, e experiência com outros sujeitos, ele retoma à sua subjetividade. Nesse resgate, a moral passa a ser uma operação interna do sujeito, na relação entre o corpo (do sujeito) e o mundo.

Se o ato político representa a ação que perturba pela sensibilidade, o ato estético é um modo de percepção do mundo pela dimensão sensível, e o ato ético é um modo de agir despertado pela sensibilidade. Logo, os atos ético, estético e político são emancipatórios, pois podem libertar o sujeito. A proposta não é dissociar tais atos, mas, a partir da sua concepção como tal, colocá-los no horizonte dos processos de projeção. Essa proposição é sintetizada pela Figura 2.

**Figura 2** – Ato projetual



Fonte: elaborado pela autora.

Configura-se como indissociável a relação entre estética, ética e política e entende-se os atos estético, político e ético como próprios do ato projetual. Logo, as ações realizadas em decorrência do processo de projeção, ao fazerem parte da processualidade, são também ações estéticas, éticas e políticas. Trata-se de um caminho contrário à estetização do processo projetual em design. Para justificar

a importância dessa afirmação, retomamos Benjamin (1992) quando explica que a estetização da política conduziu à guerra, como ocorreu no fascismo e no nazismo. Ele afirma que:

A humanidade que outrora, com Homero, era um objeto de contemplação para os deuses do Olimpo, é agora objeto de autocontemplação. A sua auto-alienação atingiu um grau tal que lhe permite assumir a sua própria destruição, como a um prazer estético de primeiro plano. É isso o que se passa com a estética da política, praticada pelo fascismo. O comunismo responde-lhe com a politização da arte (BENJAMIM, 1992, p. 196).

Não se deve propor uma estética para o design ou uma política para o design, pois há o risco de acabar em uma estética para a política do design, ou uma política para a ética do design. A relação entre a arte e o design ocorre então pela implicação dos atos éticos, estéticos e políticos com o ato projetual, em uma dimensão sensível. Esse tipo de projeção é motivado pelo desejo de transformação sociocultural que, pela imaginação, pode atuar na construção de novas realidades.