

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

**INTENCIONALIDADE E INDETERMINAÇÃO
INTERPRETATIVA NO *DESIGN* DE PRODUTO**

HAROLDO COLTRI EGUCHI

BAURU
2012

HAROLDO COLTRI EGUCHI

**INTENCIONALIDADE E INDETERMINAÇÃO
INTERPRETATIVA NO *DESIGN* DE PRODUTO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design, área de concentração em Desenho do Produto da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Bauru. Como requisito à obtenção do título de Mestre.


Orientador Prof. Dr. Olimpio José Pinheiro

BAURU
2012

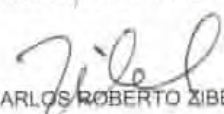
ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado DE HAROLDO COLTRI EGUCHI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DO(A) FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO DE BAURU.

Aos 28 dias do mês de maio do ano de 2012, às 08:00 horas, no(a) Sala dos Órgãos Colegiados da Unesp-Campus de Bauru, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. OLÍMPIO JOSÉ PINHEIRO do(a) Departamento de Artes e Representação Gráfica / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. CARLOS ROBERTO ZIBEL COSTA do(a) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / Universidade de São Paulo, Prof. Dr. JOSÉ CARLOS PLÁCIDO DA SILVA do(a) Departamento de Design / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE Mestrado de HAROLDO COLTRI EGUCHI, intitulado "Intencionalidade e indeterminação interpretativa no design de produto". Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: ___

APROVAÇÃO Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. OLÍMPIO JOSÉ PINHEIRO



Prof. Dr. CARLOS ROBERTO ZIBEL COSTA



Prof. Dr. JOSÉ CARLOS PLÁCIDO DA SILVA

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Olimpio, por todo o auxílio e compreensão na elaboração desta pesquisa. À CAPES, pelo auxílio financeiro que me permitiu dedicar ao estudo em tempo integral. Aos meus pais, que além do auxílio afetivo também me auxiliaram financeiramente até o início da bolsa de estudos. À amiga Erika que ajudou a revisar. Ao Helder e ao Silvio pela paciência nas minhas muitas dúvidas quanto aos prazos e documentos. E aos demais professores do programa de pós-graduação, e também da graduação, que vêm me apoiando desde então.

RESUMO

Esta dissertação tenta identificar o que pode significar alguns textos escolhidos de Barthes, Derrida e Flusser para a teoria do design. Estes textos/autores a princípio estão associados à linguística, mas é importante frisar que esta é aqui entendida como uma teoria da comunicação. O contexto pós-estruturalista destes autores aponta como uma obra depende da comunidade de “falantes” daquela linguagem. Ou seja, depende não só de quem constrói o discurso como também do público-alvo ao qual se destina essa produção. De modo que o significado não existiria na obra em si, mas seria uma reconstrução, talvez até co-criação posterior por parte do público. Mas, afirmar que a obra não apresenta significado em si mesma não é afirmar que ela não significa ou que não tem valor. É afirmar que este significado e este valor são uma construção comunitária. Neste contexto é interessante questionar até que ponto o criador desses objetos coloca-se no lugar do público-alvo. Apesar de instável e múltiplo, o senso comum engendrado no seio dessa rede de inter-relações, a que se dá o nome de comunidade ou campo cultural, seria a base onde as ideias são construídas e reconstruídas, configuradas e reconfiguradas. Portanto o diálogo se faz necessário.

Palavras-chave: design; semiologia; criação.

ABSTRACT

Starting with studies related to poststructuralism, specially Barthes and Derrida, where linguistics can be understood as a theory of aesthetical communication, this paper tries to demonstrate how the meaning of a cultural object, that could be of art, design, architecture, music, theatre or any other area of knowledge and expression, depends of their community of “speakers”. It depends not only of the author of the discourse as well as the targeted public of this production. This way, the meaning would not be a characteristic of the work itself, but a re-construction *a posteriori* by the reader, almost always under the influence of the specialized criticism. In this scenario it is interesting to ask how much the designer thinks on his public. Has the creator the domain of communication technics and are this technics really efficient? But to say that a work has no meaning on itself does not mean that it has not value and that it does not mean anything. It is, to affirm that the meaning and value are communitarian. This responsible community would be the basis where the ideas are generated, re-generated, configured and re-configured.

Keywords: design; semiology; creation.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Poltrona Proust. Alessandro Mendini, 1978	26
Figura 2. Hotel e SPA Termal Bad Blumau em Blumau, Áustria. Friedensreich Hundertwasser, 1990-7	27
Figura 3. O globo da linguagem anexo em Flusser (1963)	34
Figura 4. Pirâmides de arte/cultura baseadas naquelas pensadas por Abraham Moles e Wassily Kandinsky	39
Figura 5. A cultura como conjuntos de culturas. Organizado pelo autor como forma de uma proposta mais policultural, sem juízo de valor	40
Figura 6. Estante Malabar. Ettore Sottsass, 1982	42
Figura 7. Por que não Espirrar, Rose Sélavy? Marcel Duchamp, 1921/1964	46
Figura 8. Cartão de <i>designer</i> de sobrancelhas	49
Figura 9. Logotipo Adidas Bounce	60
Figura 10. Relações entre formas e cores segundo questionários de Kandinsky e Jacobsen	62

SUMÁRIO

1	Introdução	9
2	Objetivos	14
3	Delimitação dos conceitos em uso	15
3.1	<i>Arte</i>	15
3.2	<i>Design</i>	17
3.3	<i>Linguagem</i>	17
3.4	<i>Estruturalismo</i>	18
3.5	<i>Pós-estruturalismo</i>	18
3.6	<i>Desconstrução</i>	19
4	Um percurso de revisão bibliográfica: Barthes, Derrida, Flusser	21
4.1	<i>Estruturalismo, Pós-estruturalismo e Desconstrutivismo</i>	22
4.1.1	Barthes em <i>Crítica e Verdade</i>	29
4.1.2	Derrida sobre o limite do inteligível	30
4.2	<i>Um pensador independente: O Design em Flusser</i>	31
4.2.1	Leitura e considerações acerca de <i>Língua e Realidade</i>	32
4.3	<i>Considerações sobre a revisão bibliográfica</i>	38
4.3.1	Linguagem e público	38
4.3.2	O leitor como possível construtor do significado	42
4.3.3	O autor como leitor da própria obra	45
5	Desconstruções	48
5.1	<i>Ensaio sobre a formação acadêmica do designer</i>	48
5.2	<i>Modernismo como fundamentalismo religioso</i>	53
6	Estudos de caso	59
6.1	<i>Adidas Bounce</i>	59
6.2	<i>Kandinsky sobre as formas e cores</i>	60
7	Consequências	64
7.1	<i>Toda a cultura só pode ser contemporânea e conterrânea: É o público o criador das obras-primas?</i>	64
7.1.1	O Discurso da qualidade: complexidade e simplicidade como manifestações do gênio	65
7.2	<i>Significado e senso comum</i>	67
8	Considerações Finais: Por uma ética da comunicação	69
9	Referências Bibliográficas	71
10	Bibliografia Complementar	80

Introdução

Este trabalho busca preencher uma lacuna pouco explorada no campo do *design*¹ que o trata como integrante das chamadas *Humanidades*, ou Ciências Humanas. A pesquisa partiu de uma pergunta aparentemente simples: O discurso do *designer*, presente na forma de comunicação visual em sua obra é igual ou diferente do discurso redigido pelo crítico? E a leitura do público? Pressupondo já uma diferença, como estes discursos difeririam entre si?

Partiu-se de uma ideia, a de que a obra de *design* como pensada pelo autor difere daquela leitura feita pelo crítico e pelos historiadores. O artista não é o crítico e vice-versa, seus motivos não são sempre coincidentes. O público leigo, por sua vez, possuiria outra visão sobre o objeto, já que nem sempre dispõe do repertório em comum com o criador. Se a leitura das obras de arte, por exemplo, já são complicadas por parte do público leigo, talvez no campo do *design* – em especial aquele mais complexo, cheio de significados e/ou propostas ideológicas – torna-se ainda mais complicado, já que o público nem sempre espera que o objeto signifique algo propriamente dito, como seria o caso de uma pintura. Existe uma “aura”² nas chamadas – talvez erroneamente – belas-artes que induz à expectativa de comunicação. Daí o interesse de uma obra como 4’33” do John Cage: música composta só de pausas. Mas que tem a intenção de colocar o ouvinte neste estado de atenção para que possa ouvir os sons ambientes ou, como diria Merleau-Ponty: tornar visível o invisível. (MERLEAU-PONTY, 1980) Este estado de contemplação, apesar de possível de ocorrer no *design*, não o caracteriza de uma maneira geral.

Para responder questionamentos da natureza da nossa pergunta inicial, o mais provável em um curso de *design* seria o uso da semiótica, esta peça fundamental do pragmatismo americano criada por C. S. Peirce na virada dos séculos XIX-XX. Pois esta base teórica vem sendo largamente estudada nos cursos de *design* mundo afora, desde sua inclusão na grade curricular da HfG Ulm (FUSCO, 2002). De fato existem estreitas relações entre o pensamento americano e o alemão, em especial pela afinidade de Peirce com a obra de Hegel.

O argumento hegeliano central em Peirce, e na filosofia analítica americana é de que

¹ Optou-se pelo uso do vocábulo “*design*” e “*designer*” em itálico para reforçar a ideia de que se faz presente um termo estrangeiro. Como deixa a entender o livro *O Design Brasileiro Antes do Design*, organizado pelo Rafael Cardoso (CARDOSO, 2005), existia uma tradição de projeto no Brasil antes da vinda do *design* de Ulm. *Design* este, que era “*Gestaltung*”. Estes termos todos são intraduzíveis de um para outro. “Desenho” não é o mesmo que “*design*”, pois “*design*” inclui uma ideia de projeto, enquanto “*Gestaltung*” se relaciona à configuração formal. Além disto, “*design*” ainda é uma palavra em processo de incorporação à língua portuguesa. Não encontramos flexões verbais como “Eu designo”, a não ser que derivem de “desígnio” e não “*design*” (que têm a mesma origem latina). Isto não ocorre com “delete” (deletar), ou “scanner” (escanear), por exemplo.

² Cf. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica *In* Walter Benjamin (1996). Ver também A Aura e seus Avatares de Olympio Pinheiro (1993).

a experiência só pode ser inteligível a partir do momento em que é nomeada. Quer dizer, que somente através da língua se pode compreender o mundo (STOCKER, 2006). Assim podemos entender a importância da classificação no sistema peirceano.

Entretanto, outra abordagem muito semelhante da linguagem é possível, desenvolvida pelo *corpus* mais ou menos conhecido como filosofia continental, isto é, a filosofia desenvolvida na Europa continental. Por sua natureza geográfica, é uma classificação tão pouco eficiente quanto dizer que os países do norte são desenvolvidos e os do sul subdesenvolvidos. O próprio Hegel aparece como precursor da filosofia analítica. O Círculo de Viena também parece mais próximo desta tradição do que da continental – mas tendo influenciado o neopositivismo do americano Karl Popper. E a Escola de Ulm ter escolhido incluir a semiótica americana em sua grade ao invés da semiologia suíça é um fator notável da insuficiência das classificações de origem geográficas.

Outra possibilidade a se seguir seriam os textos voltados para interpretação de trabalhos de cunho artístico/culturais, como é o caso de *Como se lê uma obra de arte*, de Omar Calabrese (1998), *Arte e Percepção Visual*, de Rudolf Arnheim (1998). Ou voltados ao estudo prático da elaboração de trabalhos de *design* ou artísticos, como ocorre em *Sintaxe da Linguagem Visual* de Donis A. Dondis (2005). Entretanto, estas obras buscam explicar a comunicação através da decomposição em seus elementos básicos, atomizados ou em sua *Gestalt*. Por exemplo, é importante reconhecer que em um cartaz há elementos como textura, ritmo, peso, etc. É muito útil para o *designer* tomar conhecimento destes elementos que utiliza e pode, a partir deles, cunhar significados para a sua obra. Mas para que o povo de uma maneira geral entenda a obra a partir de seus elementos, parece que ou estes valores deveriam fazer parte de um vocabulário do público ou eles deveriam ser universais e inatos.

Vocabulário foi um termo central para dar o tom da pesquisa. Para que uma comunicação se estabeleça, é necessário um referencial em comum. Pensando nas linhas de pesquisa que tem isto em mente, logo se chegou à conclusão de que o uso da linguística e semiologia continental poderia lançar luz sobre o tema. Não se pretendeu tentar abordar o *design* a partir dos múltiplos estudos de semiologia da escola que sucedeu a Saussure. Ao invés disto, foram selecionados alguns autores cuja obra aparentava mais pertinente ao tema.

A publicação – e redação – póstuma do *Curso de Linguística Geral (Cours de linguistique générale)*, muitas vezes citado por outros autores apenas como *Cours*) de Saussure em 1916 marca não só o início da linguística moderna³, como desta nova ciência da semiologia, mais ou menos

³ A obra de Saussure marca o início das preocupações com as estruturas linguísticas em oposição à linguística oito-

simultânea ao desenvolvimento que Peirce realizava do outro lado do Atlântico. Por que então escolher estudar uma ao invés da outra?

Primeiro porque apesar de semelhantes, existem diferenças – e diferença é justamente um termo central em Saussure – escolher trabalhar um texto ou outro produz resultados diferentes e, tendo a tradição do *design* sempre escolhido sua cara-metade americana, parece útil tentar uma abordagem diferente na esperança de alguma saudável originalidade.

Em segundo lugar, o *Cours* gerou outras correntes de pensamento derivadas da semiologia, o Estruturalismo, sua superação nas diversas correntes recolhidas sobre a alcunha de Pós-estruturalismo, e sua versão derridiana mais ou menos radical no Desconstrutivismo, estas últimas sim, de extrema importância para o pensamento que se pretende desenvolver, e que dificilmente poderíamos substituir pelas teorias semióticas desenvolvidas até o presente momento.

Também é preciso dizer que a tradição de ensino no Brasil é, historicamente, francesa e, portanto, continental. Já no design, em particular, é alemã, via Escola de Ulm (HfG)⁴. Podemos pensar aqui, para a formação francesa, em todos os escritores e juristas que foram estudar na França e, em seu regresso, se tornaram os intelectuais de destaque no Brasil, mas também nos professores que lecionaram nas primeiras universidades brasileiras no início do século XX, como foi o caso, entre outros, de Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS e ERIBON, 2005). Mas, ao dizer historicamente, pretende-se fazer entender que o presente não é precisamente desta maneira. O que faria o uso desta tradição, de certa forma, um resgate histórico de um passado que vem se perdendo.

O próprio caso do *design*, aliado ao pragmatismo talvez exacerbado dos diversos cursos de graduação nos mostra que hoje o ensino brasileiro segue um modelo predominantemente norte-americano. Não americano no sentido de *design* americano, como seria o caso do chamado *styling*, mas por ser um ensino predominantemente pragmático, pensado mais em termos de causa, efeito e eficiência do que reflexão e autorreflexão. Será a tradição americana tão ruim? Na verdade, se se acreditar em *A Condição Pós-Moderna* de Lyotard (2006), o valor das coisas não estaria em sua teoria, mas no *feedback*, quer dizer, da relação entre o *input* e o *output*. Quer dizer, o maior valor no mundo contemporâneo seria a eficiência, obtida através do conhecimento. Entretanto, escolher a tradição europeia é uma forma de dar um contrapeso e respiro nesta cultura que valoriza, talvez em excesso o volume e a eficiência.

centista, que se preocupava excessivamente com a etnologia da língua, tendo por base, principalmente, o estudo do sânscrito como modelo mais puro para um suposto idioma indo-europeu original. (SAUSSURE, 2006)

⁴ Vide *ESDI: Biografia de uma Idéia* de Pedro Luiz Pereira de Souza (1998)

Foram escolhidos três autores para serem estudados: Roland Barthes, Jacques Derrida e Vilém Flusser. Enquanto os dois primeiros geralmente são classificados como integrantes de uma mesma escola de pensamento, o pós-estruturalismo (muito embora Barthes também seja visto como estruturalista), o último, Flusser, encontra-se alheio a classificações. Entretanto, sua obra mais estudada aqui, *Língua e Realidade* (1963), evoca também ideias pós-estruturalistas mesmo que não demonstre contato com o que estava sendo desenvolvido na França no mesmo período.

A pesquisa, muitas vezes, atua como um organismo vivo. E sua evolução escapa aos desígnios pré-concebidos. Primeiro houve a percepção de que uma teoria sobre obra e público seria um problema de estética geral. Preferiu-se então, tratar o problema como ele aparece na realidade e não mascará-lo como sendo especificamente um problema de teoria do *design*. Para tratá-lo especificamente no caso do *design* seria preciso desenvolver a teoria mais abrangente e depois aplicá-la. Isto aumentaria o trabalho, mascararia suas reais intenções e tornaria o texto difícil para pessoas de outras formações. Mas, sendo uma dissertação para um curso de *design*, o mínimo que poderia ser feito seria dar preferência a exemplos do campo do *design* e da arquitetura onde se mostrarem pertinentes. Existem situações onde um conceito é mais bem demonstrado através de um episódio da história da música, por exemplo. Neste caso, é feito um esforço para ser compreensível a pessoas de diversas formações.

Outro desvio de rumo que a dissertação tomou foi uma mudança de título. O título original, em projeto, dizia respeito à diferença entre as visões de autor, crítico e público. No entanto, a pesquisa foi se modificando a luz das novas leituras. Ainda existe a preocupação das diferenças entre autor, obra, público e crítica, mas aparecem em menor grau no texto, já que o caminho seguido aponta uma diferença mais abrangente que a pretendida inicialmente.

Esta é a situação em que se encontra este trabalho de, a partir destes conhecimentos mais desconstrutivos que construtivos, aplicar esta teoria sobre o significado na relação autor, crítica e público do *design*. Por ser um trabalho apresentado como defesa de mestrado em um curso de *design* tenta-se, sempre que possível, contextualizar as ideias neste nosso campo do conhecimento mais familiar. Mas, por se tratar de um problema de estética geral, acaba sendo necessário recorrer a exemplos de diversos campos através de transportes transversais e interdisciplinares.

Quanto à organização deste trabalho. Primeiro há a explanação do que se quer dizer com alguns conceitos-chave utilizados ao longo do texto. Muitos destes conceitos carregam um universo de possibilidades e é preciso delimitar para tornar inteligível. Então parte-se para a Revisão Bibliográfica, onde são apresentadas as obras mais importantes para o desenvolvimento do

trabalho e desdobramentos de suas leituras. *Desconstruções* e *Estudos de caso* dizem respeito à aplicação desta bibliografia, são exemplos de uso. *Consequências* versa sobre o modo de observar a cultura, em um sentido geral, à luz destas teorias. Por fim, nas *Considerações Finais*, a intenção é demonstrar como este discurso possui uma raiz fundamentalmente ética.

1 OBJETIVOS

Apesar de utilizar de textos de fontes filosóficas, este não é um trabalho em filosofia. Muito menos a tentativa de um sistema filosófico. É, ao contrário, um trabalho teórico que utiliza a filosofia como ferramenta para pensar o problema proposto. É uma autorreflexão do *design* por um *designer* tomando a filosofia como instrumento. *Design* este sempre visto em sua relação com outras formas de expressão artístico-culturais. Também não se trata de uma estética comparada. Utilizar exemplos de outras áreas não é afirmar que as áreas compartilham de um vocabulário traduzível entre si, mas é uma tentativa de demonstrar que arte, *design*, arquitetura, música e literatura apresentam esta característica em comum: pretendem comunicar, formar e informar, às vezes até deformar.

O que se pretende, na verdade, é trazer uma discussão sobre a relação entre autor e público para o campo do *design*. Isto poderia ser feito do ponto de vista da antropologia, das ciências sociais, da hermenêutica, da psicologia, entre muitos outros campos. No caso deste trabalho, a fonte foi a filosofia pós-estruturalista desenvolvida principalmente entre as décadas de 60 e 80 do século XX. Foi um período de certa radicalidade no pensamento, como se pode observar nos trabalhos pós-modernistas que se manifestaram no *design* como um anti-*design* ou mesmo nos eventos sociais como a greve geral de maio de 68 na França. Entretanto, esta dissertação não pretende seguir o mesmo radicalismo. Pretende mostrar, através desta base teórica, um caminho com o qual se possa pensar o *design* nos dias de hoje.

2 DELIMITAÇÃO DOS CONCEITOS EM USO

Uma palavra pode significar diversas coisas diferentes. Palavras como arte e *design* ainda geram muitas discussões sobre seu real significado. Esta espécie de glossário não pretende ser uma palavra final sobre o que estes termos significam. Talvez seja até o contrário disto, já que é uma delimitação. É retirar o conceito de uma amplitude de significados possíveis apenas por um caráter funcional: especificar o que esta palavra significa no contexto desta dissertação.

Abrangem, deste modo, alguns conceitos teóricos dos quais se parte e que julgamos esclarecedor explicitá-los: Arte; *Design*; Linguagem; Estruturalismo; Pós-estruturalismo; e Desconstrução.

2.1 ARTE

A definição de arte sempre acalorou muitas discussões e não é diferente nos tempos atuais. Se antes poderia associar arte à técnica (PINHEIRO, 2005), ao domínio do processo de confecção da obra, desde a arte moderna isto já não é mais possível. Principalmente após os artistas do minimalismo e do movimento que ficou conhecido como Arte Conceitual terem produzido obras onde o artista não participava da execução, mas apenas definia as diretrizes da obra.

Por outro lado, outras definições podem incluir um espectro tão amplo de possibilidades, que a palavra pode ser aplicada a atividades que contemporaneamente o ocidente não considera como tal. Vide a arte de navegar, da medicina, ou no oriente a arte japonesa do chá. Richard Wollheim (TURNER, 1996) fala sobre a complicação que é saber se uma determinada sociedade produz ou não arte, já que a arte como a conhecemos é um contexto ocidental e fixado em uma época após a Idade Média.

Por questões práticas, já que o estudo das definições de arte é um assunto muito extensos, ficamos aqui com a definição de David Leeming (2005) num inusitado livro sobre mitologia:

Enquanto os físicos estavam lutando com os problemas causados pelo desmoronamento dos absolutos newtonianos e cartesianos na virada do século XX, os artistas estavam se afastando do tipo de obras baseadas nestes absolutos e, ao invés disto, celebravam, de fato, a consciência que nos define como recriadores. Sob a luz do desenvolvimento da nova ciência e a necessidade humana de contar uma história verdadeira ao invés de simplesmente recontar as antigas, a emergência do modernismo aproximadamente ao mesmo tempo em que surgiam teorias como a da relatividade não é uma surpresa. As características fundamentais do que chamamos de modernismo e pós-modernismo nas artes sugerem que, na falta de símbolos válidos processando o poder do divino, o artista se volta ao *processo* de fazer arte por questões subjetivas. Tornamo-nos

conscientes deste processo ao menos desde o tempo de Van Gogh, que revelou através das pinceladas visíveis e pontos na tela vazia a luta entre a visão do artista e a resistência do meio. Nós o encontramos nos pintores cubistas, que consideravam várias perspectivas das formas para formar a pintura. Encontramos no expressionismo abstrato de Jackson Pollock, cuja relação pessoal a sua arte emanou de pinturas literalmente sobre pintura. A mesma tendência é presente nos primeiros filmes do *cinema verité* de Vertov e na *nouvelle vague* de Jean-Luc Godard e François Truffaut. Em certo sentido estes são filmes sobre filmagem, assim como prédios como o Centre Pompidou ou o Museu Guggenheim são mais construções sobre construção do que metáforas (...) ⁵ (Tradução livre do autor)

É interessante retirar desta bela citação de Leeming a ideia de arte como criação, ou o que Pareyson (2001) chama de arte como *formatividade*, isto é, como a criação de uma forma radicalmente nova. A citação talvez tenha se estendido mais que o necessário para incluir a leitura que Leeming faz das poéticas modernas e contemporâneas, onde a criação artística é uma forma de exercer o poder da criação. Daí sua importância também em um livro de mitologia.

O *design* nesta visão não é arte pura. Mas é uma atividade que contém arte na medida em que a criação se faz necessária. Movimentos do *design* vistos como mais artísticos, como o Memphis, o *Art Nouveau* e diversas outras correntes contemporâneas, são justamente aqueles que mais se preocupam com o que Leeming fala de a criação por si própria. Em um sentido estrito, fazer um *design* antifuncionalista, por exemplo, é fazer *design* sobre *design*? Ou é fazer *design* nas fronteiras entre arte e *design*?

5

While the physicists were wrestling with the problems arising from the undermining of Newtonian and Cartesian absolutes at the turn of the twentieth century, artists were turning away from the kind of work based in these absolutes and were instead celebrating, in effect, the very consciousness that defines us as re-creators. In light of the development of the new science and the human need to tell a true story rather than merely retell an old one, the emergence of modernism at approximately the same time as the rise of such theories as relativity and uncertainty is not surprising. The underlying characteristics of what we call modernism and postmodernism in the arts suggests that in the absence of valid symbols processing numinous power, the artist turns to the process of making art for subject matter. We are made aware of this process as early as the time of Van Gogh, which reveal through visible brush strokes and bits of bare canvas the struggle between the artist's vision and the resistance of the medium. We find it in the cubist painters, who consider from various perspectives the forms that make up the painting. We find it in the abstract expressionism of a painter such as Jackson Pollock, whose personal relation to this art emanated from paintings literally about painting. The same tendency is present in the early modernist eye-as-camera films of Veto, in *cinema verité*, in the *nouvelle vague* cinema of Jean-Luc Godard and François Truffaut. In a sense these are films about filmmaking, just as buildings such as the Centre Pompidou or the Guggenheim Museum are buildings about building rather than metaphors (...) (LEEMING, 2005, p. 30)

2.2 DESIGN

Um dos grandes problemas da palavra *design* é que ela pode definir duas coisas mais diferentes do que parecem a princípio: o objeto e o processo.

Design enquanto objeto diz respeito à configuração. O que a tradição alemã chamava de *Gestaltung*. Quer dizer, são ideias materializadas nas formas de um objeto. Neste sentido não é muito diferente da definição de Pareyson (2001) [1961] de arte. É preciso acrescentar adjetivos para delimitar o objeto. Então ele se torna *design* gráfico, *design* de produto, entre outras possibilidades. Passa a definir o aspecto material sensível de uma poltrona, para utilizar um exemplo do *design* de produto.

Design como processo representa o ato de projeto e também da produção. *To design* é pensado como a ação de projetar. Uma definição também demasiado abrangente, pois teríamos que admitir a existência de *design* em qualquer atividade que se utiliza de projeto⁶, como a arquitetura, a engenharia e outras áreas. Até campos que parecem distantes. Edgar Allan Poe legou à posteridade o projeto que pensou anteriormente de como escreveria seu famoso poema *O Corvo* (*The Raven*) (DE MASI, 2002).

É interessante notar que esta associação da palavra *design* com projeto, inclusive se falando no *design* de um código fonte, ou de uma estrutura de banco de dados, já foi ocupado pelo termo arquitetura. A arquitetura era a metonímia do projeto. Seguindo esta linha, para Flusser (1999; 2007), *design* é o projeto inerente a qualquer atividade de criação.

A palavra *design*, como aparece nesta dissertação, indica o *design* gráfico e de produto, tendo em vista os parágrafos acima.

2.3 LINGUAGEM

No sentido mais antigo, linguagem se refere à língua falada (do francês *langage*). É neste sentido que Saussure diz que a linguagem é composta da língua (*langue*) e da fala (*parole*) (SAUSSURE, 2006). Entretanto, no mesmo livro reconhece que a língua pode se referir a qualquer sistema de signos e propõe o questionamento se estaria a linguística inserida na semiologia ou se o oposto seria verdadeiro.

⁶ Ou, dizendo o oposto do que foi dito sobre o termo arte: Associar *design* ao projeto é afirmar que existe *design* na arte.

Nesta dissertação, optou-se pela definição muito ampla de que a linguagem é qualquer sistema de signos que permita a comunicação. É neste sentido que Barthes (2009) [1967] pensa o sistema da moda e Peirce a sua semiótica. Os estudos nesta corrente pós-estruturalista não são possíveis sem tocar o campo da linguística. Em certo sentido, é a própria linguística que os sugere:

A interação entre interlocutores é, portanto, o princípio fundador da linguagem. A subjetividade dos interlocutores certamente é decisiva para a existência dos atos de fala. No entanto, Bakhtin diz que até mesmo essa subjetividade é construída em um processo social e histórico. Nenhuma subjetividade escapa completamente a seu espaço social e a seu tempo histórico. Não há pensamento sem linguagem. Para alguns filósofos (cf. Derrida, Heidegger, Merleau-Ponty, Russell e Wittgenstein), a linguagem estrutura nossa compreensão do mundo de tal forma que a própria realidade poderia ser vista como um efeito da linguagem. (BENETTI, Marcia *In* MARCONDES FILHO, 2009, p. 228)

2.4 ESTRUTURALISMO

Estruturalismo é o nome geralmente atribuído à corrente de pensadores que derivaram seus estudos da linguística de Saussure, em especial a questão de que os significados são apreendidos a partir das diferenças (LECHTE, 2003). Neste sentido não existiria significado em um signo isolado, mas seria a estrutura dos signos e suas relações que estabeleceriam o sentido. Por exemplo, um signo como “casa” só funciona porque existe um universo de signos entre os quais poderíamos apontar qualquer um, como “carro”, que diferencia uma coisa da outra. Neste sentido, qualquer sistema de comunicação só poderia ser analisado a partir de sua estrutura, já que, fora dela, os elementos individuais não possuiriam valor nem significado.

De fato, existem muitas semelhanças entre os pensadores estruturalistas e pós-estruturalistas, o que leva pensadores a serem classificados em uma ou outra corrente de acordo com o autor. Lechte (2003), por exemplo, classifica Lacan como estruturalista, enquanto Belsey (2002), o classifica como pós-estruturalista. Barthes, muitas vezes associado ao estruturalismo, também possui obras inegavelmente pós-estruturalistas, como é o caso de *Crítica e Verdade* (BARTHES, 2007a), ou ainda *A Câmara Clara* (BARTHES, 2006) [1980]. Vale lembrar que, estes pensadores eram vistos dentro da corrente estruturalista até serem renegados por seus colegas (MARCONDES FILHO, 2009).

2.5 PÓS-ESTRUTURALISMO

O pós-estruturalismo é uma corrente filosófica que, de certa maneira, dá continuidade à algumas

ideias estruturalistas mas as superam. Apesar de ser visto como quase oposto ao estruturalismo, é inegável a influência de Saussure nesta linha de pensamento que, como escreve Belsey:

O pós-estruturalismo propõe que as medidas que fazemos não são necessariamente dadas pelo mundo ao nosso redor mas, ao invés disto, são produzidas pelos sistemas de símbolos que aprendemos. (Tradução livre do autor) (BELSEY, 2002, p. 7)⁷

No pós-estruturalismo é central a relação entre sujeito e objeto em questionamento sobre a natureza do outro, razão que o tornou uma linha de pensamento relevante para esta dissertação.

É uma corrente que abraça autores dos mais diferentes campos e de diferentes formações, como parte da obra tardia de Roland Barthes, os trabalhos de Georges Bataille, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Emmanuel Levinas e, ocasionalmente até o trabalho do psicanalista Jacques Lacan. (BELSEY, 2002) (LECHTE, 2003)

Para alguns, a superação do estruturalismo tem um caráter essencialmente ético. Neste sentido não é de se estranhar que Jacques Derrida tenha dedicado tanto tempo ao estudo do pensamento político. Vale a pena lembrar a crítica de seu amigo Levinas ao estruturalismo:

Emmanuel Levinas diz que o estruturalismo promove uma dissolução da moral num relativismo generalizado, onde nenhuma obrigação vale para todos. Ele nos isenta de qualquer compromisso ético, visto que a causalidade é transferida para a instância inconsciente, acima de nós. Isso, segundo Levinas, já vem do hegelianismo, que diz que a verdade não está na evidência adquirida por cada um, mas na plenitude dos conteúdos pensados. Antes de existir o pensamento estrutural, Hegel já promove a desconfiança diante dos fatos imediatos da consciência, ou seja, o homem, diz Levinas, apaga-se atrás de estruturas matemáticas que pensam por ele mais do que ele próprio pensa. (MARCONDES FILHO, 2009, p. 129)

Já as críticas em perspectiva histórica ao pós-estruturalismo são levadas a cabo por filósofos contemporâneos dos quais se destaca Ken Wilber (2001, 2005) (PINHEIRO, 2012).

2.6 DESCONSTRUÇÃO

O termo mais facilmente associável à filosofia de Jacques Derrida não foi o mais utilizado pelo filósofo. Segundo Stocks (2006), desconstrução é reconhecer a diferença no único. Mas também pode ser no sentido de *descoser* o que está costurado. Quer dizer, demonstrar como um mesmo e

7

Poststructuralism proposes that the dimensions we make are not necessarily given by the world around us, but are instead produced by the symbolizing systems we learn.

único objeto é múltiplo. Enquanto *différance* – um neologismo criado pelo filósofo – indicaria a unidade através da diferença ou, como um objeto significa apenas em relação com seus semelhantes e diferentes, desconstrução parte pela outra via de como um mesmo objeto pode possuir diversos significados. Pode ser visto como uma dialética sem síntese, onde as contradições do texto tentam, ao máximo, ser deixadas de maneira evidente.

Esta aceitação da diferença carregada na desconstrução gerou um estilo literário empregado pelo próprio Derrida, assim como são notáveis as estreitas relações com a crítica literária promovida por Roland Barthes (2007a). E, apesar de ser uma crítica ao estruturalismo, é preciso reconhecer que estas ideias já apareciam, mesmo que timidamente, em Saussure (2006).

É interessante notar que o termo desconstrução gerou toda uma corrente desconstrutivista nas artes visuais, no *design* e na arquitetura, associada aos trabalhos arquitetônicos de Frank Ghery, Daniel Libeskind, Peter Eisenman, entre outros (GOSSEL, 2006). Apesar de ser uma arquitetura em alguns casos simbólica, remete mais ao conceito de arte tratado anteriormente: é mais próxima de uma arquitetura sobre arquitetura, meta-arquitetura ou metalinguagem (JAKOBSON, 2003), já que propõe novas expressões estéticas para os elementos estruturais elementares da técnica e discurso arquitetônico. A exemplo disto podemos ver a liberdade na instalação das janelas e tetos de vidro da casa do arquiteto Frank Ghery em Santa Mônica, ou o modo como subverte a linearidade e constância das paredes em seus projetos mais recentes, como no Museu Guggenheim de Bilbao ou no Walt Disney Concert Hall de Los Angeles.

Partindo de um sentido mais estrito, Santiago (1976), define a desconstrução em Derrida como a: “Operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalcar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto.” Neste, quando a desconstrução mostra o que foi omitido, os motivos da escrita ou mesmo suas estruturas, o que ela faz é demonstrar a base ideológica que existe por trás do texto. Pensando de novo na arquitetura, ao expor os elementos estruturais da arquitetura de maneira não convencional, estes arquitetos estão demonstrando como existe todo um terreno na arquitetura que foi dado como correto e garantido, sem que haja uma reflexão sobre possíveis alternativas.

3 UM PERCURSO DE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: BARTHES, DERRIDA, FLUSSER

Algumas obras foram estabelecidas como ponto de partida aos olhos das quais as outras seriam lidas. *Língua e Realidade*, de Vilém Flusser (1963) é talvez o principal exemplo. Mas como contextualizar o complexo pensamento de Flusser, de forma a encontrar autores que pudessem complementar e ajudar a esclarecer as suas ideias? Apesar de alheio às classificações durante sua publicação e de ter sido mal recebida pela crítica brasileira de então, esta obra apresenta uma proposta pós-estruturalista de observação da realidade. Talvez o mais incrível, seja que Flusser parte neste livro de leituras do primeiro Wittgenstein – do *Tractatus Logico-Philosophicus* (2001) [1921] – e de Saussure – do *Curso de Linguística Geral* (2006) [1916]. Quer dizer, ele parte da origem do pensamento estruturalista e o supera sem demonstrar contato com outras pessoas que o faziam, ao mesmo tempo, em outras partes do mundo, como Barthes e Derrida.

Livros abrangentes como *Poststructuralism: a very short introduction*, de Catherine Belsey (2002) foram importantes para dar o panorama geral onde este tipo de pensamento se insere. Apesar de Belsey apresentar a proposta pós-estruturalista como extremamente recente, é preciso notar que há pesquisadores que a superaram, é o caso, por exemplo, de *A Theory of Everything*, de Ken Wilber (2001). Esta superação é necessária pelo fato do pós-estruturalismo não ser muito prático, mas é uma teoria que parece razoavelmente satisfatória para explicar conceitos como realidade e significado.

O *Routledge Philosophy Guidebook to Derrida on Deconstruction*, de Barry Stocker (2006) não é exatamente um livro panorâmico, mas um guia ao complexo e difícil pensamento de Derrida. Ler este autor não só exige conhecimento de especialidade em filosofia, como paciência, além de uma certa dose de adivinhação, pois sua complexidade e ambiguidade costumeiramente permite leituras muito diversas e distintas de suas obras. Sendo as leituras feitas em traduções ao português, só resta imaginar qual a complexidade que não teria em seu idioma de origem (francês) e se as traduções são realmente possíveis. Vejam-se, por exemplo, os conceitos como *différance* e *différence*, palavras homófonas em francês, cuja diferença só pode ser percebida por sua grafia⁸.

O essencial destas leituras foi descobrir esta corrente de pensamento, geralmente chamada de pós-estruturalista, onde se propõe que não se interpreta um mundo em si, que existe para ser lido e que se comporta de acordo com certos modelos. Seria o inverso disto, os modelos de pensamento que formariam o mundo da maneira como é possível de ser conhecido

⁸ Vide nota 18.

(BELSEY, 2002). Para dar um exemplo histórico, o universo de órbitas circulares de Nicolau Copérnico não representa o universo como o conhecemos hoje, mas para a mente renascentista, um círculo é uma figura perfeita demais para que o cosmos não o tenha como modelo. É provável que um astrofísico atual descreva órbitas complexas, calculadas com auxílio de potentes computadores, mas ainda reconheça que existe uma grande margem de erro, pois os cálculos só permitem uma aproximação estatística. Este pensamento estatístico parece dominar as ciências atualmente, tanto exatas quanto sociais e biológicas, e é provável que também seja superado um dia. Se acreditarmos no modelo pós-estruturalista que, paradoxalmente é um modelo de pensamento que acaba com os modelos, ou seja, não pode ser aplicado a si mesmo. Os modelos mudam ao mesmo tempo em que muda a interpretação do mundo.

Mas como tudo isto se relaciona ao *design*? Este é um assunto que será tratado ao decorrer dos capítulos, mas se pode adiantar que interpretar uma obra de *design* é uma ação sujeita às mesmas regras de interpretação utilizadas para qualquer coisa. Interpretação é uma palavra que faz surgir à mente a proposta hermenêutica, neste caso, principalmente a hermenêutica gadameriana, já que se dedicou ao problema da interpretação das artes (GADAMER, 2010) [1943-1990]⁹. A hermenêutica parece interessante para tratar um tema como este, mas utilizá-la seria desviar o foco pretendido.

É melhor limitar aos autores escolhidos da corrente tratada, pontuando outros quando parecer conveniente para que o trabalho não se torne demasiadamente complexo. Aqui não se pretende algo como um “Tratado geral do significado”, tal esforço exigiria o aprofundamento de conhecimentos de semiótica, semiologia, linguística, hermenêutica e história. Além de um grau de inovação e criatividade que, quando alguém o possui, deve ser um fenômeno extremamente raro. Mais do que uma tarefa hercúlea, seria uma tarefa sisífica, numa referência ao castigo de Sísifo, o mais astuto de todos os mortais, condenado a rolar uma imensa pedra em uma montanha no Tártaro, apenas para vê-la rolar ladeira abaixo ao final do dia infinitamente. (SPALDING, 1991)

3.1 ESTRUTURALISMO, PÓS-ESTRUTURALISMO E DESCONSTRUTIVISMO

A visão de realidade, em muito inspirada em Saussure, onde não existe significado isolado, mas

⁹ Quando for relevante, as datas entre colchetes informam o ano da primeira publicação. No caso de haver mais de uma, indica entre quais anos foram publicados os artigos reunidos em uma coletânea citada.

uma palavra, ou um objeto, só significa se comparado aos seus semelhantes e diferentes¹⁰ – diferença aqui é o termo central – é conhecido como Estruturalismo, pois nesta “escola”, é a estrutura a única geradora do significado.

Saussure¹¹ propõe que um *signo*, digamos uma palavra, adquire significado pelas suas semelhantes como, por exemplo, palavras com o mesmo radical, com som parecido, com os mesmos sufixos e/ou prefixos. Quer dizer, dada uma palavra qualquer: *semelhança*; a mente humana associaria imediatamente *semelhante*, *semelbar* (geralmente na forma *assemelbar-se*), *semelhável*. Por outro lado há também a associação: *semelhança*, *esperança*, *constança/constância*, *aliança*. Haveria ainda uma associação por som: *semelhança*, *semeação*. Na outra via da construção do significado, encontram-se as palavras que se relacionam quanto ao sentido: *semelhança*, *aparência*, *identidade*. É pela diferença entre estes termos que cada um adquire seu significado único. (SAUSSURE, 2006)

Esta teoria do início do século XX, portanto contemporânea à que Peirce elaborava do outro lado do Atlântico, foi das mais influentes para o pensamento contemporâneo, onde se propôs a servir de base para os mais diversos *corpus* de conhecimento, vide a antropologia estruturalista de Lévi-Strauss¹². Também Barthes a utiliza quando escreve *O Sistema da Moda*¹³ (2009). Outros como Martinete (1978) [1960], tratarão a linguística (estruturalista) mais em sua relação com a língua falada, da qual a escrita seria subordinada. Mas é importante notar que esta subordinação não existe nos ideogramas chinesa nem nos hieróglifos que contêm significado indepen-

¹⁰ Vide o capítulo 3: Delimitações dos conceitos em uso

¹¹ Na realidade não foi Saussure quem escreveu e publicou seu livro mais famoso. O *Curso de Linguística* geral, muitas vezes abreviado como *Cours* é uma publicação póstuma escrita por amigos do linguista genebrino, com base nas anotações de seus alunos. (SAUSSURE, 2006)

¹² Esta é uma teoria muito interessante sobre a construção do significado e que valeria a pena ser mais explorada no campo do *design*. Entretanto, não pode ser realizado nesta dissertação pois sua proposta é o outro lado da moeda, a desconstrução do significado.

¹³ A discussão se a linguística e a semiologia são pertinentes para estudar a arte – se a arte é também comunicação e não apenas expressão –, acalorou debates ao longo da segunda metade do século XX. Omar Calabrese traça um panorama da discussão em seu *A Linguagem da Arte* (1987): Aqui se torna interessante a crítica de Émile Benveniste como discutida por Calabrese:

(Benveniste) parte da análise da aplicabilidade e da pertinência do modelo lingüístico (entendido como um modelo “feliz”) em outros campos comunicativos. E Benveniste conclui que (exatamente pela eficiência do modelo lingüístico) apenas o que for coerente com ele pode receber a definição de “sistema” semiótico. Portanto, se uma “linguagem” não-verbal não possui as características essenciais da linguagem verbal, não pode ser chamada “linguagem”. Tais características são constituídas pela existência de um repertório finito de símbolos convencionais, de um lado, e de um corpo de regras combinatorias daqueles símbolos, de outro. (CALABRESE, 1987; p. 127)

dente em si. Derrida (1973) também mostrou como fala e escrita constituem entidades separadas que, apesar de relacionadas, possuem, cada uma, suas próprias regras.

O uso da teoria dos signos de Saussure, ao invés da de Peirce, ou mesmo da síntese realizada por Umberto Eco em seu *Tratado geral de semiótica* (ECO, 2007) [1976] merece uma justificação. Enquanto o uso de Peirce poderia parecer mais coerente por ser um autor mais estudado no campo do *design*, outros autores estudados partem de Saussure para desenvolver seu pensamento, como Barthes, por exemplo. Além disto, como Flusser demonstra, pode-se abordar um problema por diversas perspectivas, com resultados diferentes. Parece já passar da hora do linguista suíço ter também o seu lugar nos estudos do *design*.

O *pós-estruturalismo*¹⁴ depende de um reconhecimento (crença) de que não existiria uma realidade pura que nos é dada, ou, se existe, há também uma impossibilidade de contato com este “mundo real”, como postulou o psicanalista Jacques Lacan (BELSEY, 2002). A proposta da escola pós-estruturalista, Flusser incluso apesar de não ser visto comumente nesta perspectiva, é de que são os sistemas de símbolos que nos permitem construir nossa visão de mundo, e não o mundo em si:

Seriam as idéias, então, a fonte do significado? Esta já foi a visão convencional, mas o pós-estruturalismo acredita que nossas idéias não são a origem da língua que falamos. De fato, o oposto é o caso. As idéias são produtos dos significados que aprendemos e reproduzimos. (Tradução livre do autor) (BELSEY, 2002, p. 7)¹⁵

“Não falamos somos falados” pela linguagem, dirá Roland Barthes em *Elementos de Semiologia* (2007b). Não se trata de uma proposta niilista, de uma exclusão de qualquer possibilidade de significado. Ao relacionar a língua com a realidade – ao menos a realidade inteligível –, o que estes autores fazem é colocar a construção da realidade como uma obra coletiva. Tendo em vista que é a comunidade de falantes a produtora de novas possibilidades de comunicação:

O pós-estruturalismo proclama que a antítese convencional entre subjetivo e objetivo não se sustenta, porque o sujeito é produzido fora de si próprio. Não faz sentido isolar o sujeito, já que o sujeito não dá origem a nada, e nós, portanto, não podemos apelar para o sujeito como sendo a origem absoluta de suas próprias visões. As visões são aprendidas em outro lugar, mesmo que não possamos nos lembrar onde ou quando, ou mesmo que sejamos a primeira pessoa juntar dois conhecimentos desconexos para produzir um novo. Ao mesmo tempo, não existe um conhecimento puramente objetivo, porque o conheci-

¹⁴ *Vide* descrição no capítulo 3: Delimitações dos conceitos em uso.

¹⁵ Are ideas the source of meaning, then? That was once the conventional view, but our ideas are not, poststructuralists believe, the origin of the language we speak. Indeed, the reverse is the case. Ideas are the effect of the meanings we learn and reproduce.

mento necessariamente é propriedade de um sujeito. Um fato pode existir para sempre, mesmo que o ser humano morra, mas o conhecimento dele não existe sem um sujeito que o conheça. O que está fora do sujeito constitui subjetividade; e o sujeito invade a objetividade daquilo que ele sabe. (Tradução livre do autor) (BELSEY, 2002, p. 73)¹⁶

Ou ainda:

A verdade e o conhecimento existem no nível do significante. Em outras palavras, a verdade é um problema do que pode ser dito (ou escrito, ou indicado em diagramas ou símbolos químicos). Se formos proclamar a verdade, não importando se a concebemos como objetiva ou subjetiva, nós entramos em contato com o Outro para fazê-lo. Estamos definindo o que acreditamos em termos que aprendemos lá fora, não importa o quanto o sintamos como nosso.

Nesta medida, o que acreditamos não é mais puramente pessoal, mas uma convenção que a cultura permite (mesmo que a mesma cultura o deplora). Quantas de nossas crenças que experimentamos como ‘subjetivas’ são na prática inculcadas pela cultura? (Tradução livre do autor) (BELSEY, 2002, p. 87)¹⁷

O termo pós-estruturalismo abraça toda uma série de pensadores que ultrapassam o estruturalismo de Saussure. Derrida, por exemplo, vê na ideia de estrutura nada além da ideia metafísica, conforme aparece em Platão. É um esvaziar o objeto em si de seu significado, (conteúdo) para jogá-lo em sua forma, no que Derrida chama da mitologia branca – no sentido de indoeuropeia – do *logos* (STOCKER, 2006). Não é incoerente que Derrida tenha se dedicado tanto à ética e à teoria política. A proposta pós-estruturalista apresenta-se justamente como uma inclusão do “outro”. Se, por um lado, um texto pode apresentar leituras tão diversas que a própria obra

16

Poststructuralism claims that the conventional antithesis between subjective and objective doesn't hold, because the subject is produced outside itself. It does not make sense to isolate the subjective, since the subject originates nothing, and we cannot, therefore, appeal to the subject as the absolute origin of its own views. Views are learned from somewhere, even if we cannot remember where or when, and even if we are the very first person to bring together separate views to make a new one. At the same time, there is no purely objective knowledge, because knowledge is necessarily the property of a subject. A fact may exist for ever, even if the human dies out, but knowledge of it doesn't go on without a subject there to do the knowing. What is outside the subject constitutes subjectivity; the subject invades the objectivity of what it knows.

17

Truth and knowledge exist at the level of the signifier. In other words, truth is a matter of what we can say (or write, or indicate in diagrams or chemical symbols). If we lay claim to the truth, whether we conceive of this as objective or subjective, we are drawing on the big Other to do so. We are defining what we believe, that is to say, in terms drawn from out there, however much we seem to feel it in here.

To that extent, what we believe is no longer purely personal, but a conviction that culture permits (even if that same culture also deplora it). How many of the beliefs we experience as ‘subjective’ are in practice culturally inculcated?

perde o seu significado, por outro lado diversas comunidades a leem de maneiras diferentes de acordo com o seu repertório culturalmente acumulado.

Mas também é inegável que, para uma pessoa conhecedora da área em questão, diga-se, a critério de exemplo, história do *design*, o texto ou peça aponta para um significado. O que a *desconstrução* – termo utilizado por Derrida – faz, é mostrar o que foi deixado de fora, o que é dado como certo e acaba sendo a base ideológica da produção. Stocker (2006), ao definir os textos derridianos *différance* e *desconstrução* escreve: “ ‘*Différance*’ se refere à diferença que o mesmo contém. *Desconstrução* se refere ao mesmo que contém diferença.” (Tradução livre do autor)¹⁸



Ao reconhecer que um mesmo objeto pode ter diversos significados, a operação desconstrutiva – que acabou se mostrando como uma técnica de interpretação – aponta o que foi

¹⁸ ‘*Différance*’ refers to the difference that the same contains; Deconstruction refers to the same that contains difference. *Vide* o capítulo 3: Delimitações dos conceitos em uso.

deixado de fora. Isto acrescenta toda uma complexidade a mais na questão do significado de uma peça de *design*. Em que sentido? No sentido de que, mesmo que se participe do grupo linguístico do autor ou criador – ou autores ou criadores –, a peça deliberadamente exclui possibilidades por uma questão ideológica. Existe outra análise possível de uma obra, onde mais do que ler o que se faz presente, é possível ler suas lacunas.

Um móvel como a poltrona Proust (Figura 1) que Alessandro Mendini projetou em 1978, por exemplo, não tem muito sentido se analisada apenas em seu discurso visual: uma poltrona Louis XV e estampada com uma técnica pontilista *à la* Paul Signac (GUIDOT, 2004). Além das características inerentes ao objeto, as peças deste período tem um sentido ideológico anti-modernista, o que não é percebido pelo público desconhecedor da história do *design* e da arquitetura.

Trabalhos como os edifícios pensados pelo artista plástico austríaco Friedensreich Hundertwasser (Figura 2) encantam o público com suas formas fantásticas, mas acabam escondendo aquilo que objetivamente criticam. Em seu caso a arquitetura puramente funcionalista de



Figura 2. Hotel e SPA termal Bad Blumau em Blumau, Áustria. Friedensreich Hundertwasser, 1990-7. Imagem retirada do site do hotel: <http://blumau.com>. Acesso em 15/12/2011.

Adolf Loos. Ou será que esta postura é facilmente percebida se quando não se tem contato com seu discurso “*Loose from Loos*”; *A law permitting individual building alterations or Architecture-Boycott Manifesto*, algo como “Perda de Loos; Uma lei permitindo alterações individuais em edifícios ou o Manifesto do Boicote à Arquitetura” de 1968?:

(...) O austríaco Adolf Loos trouxe esta atrocidade para o mundo. Em 1908

com seu manifesto habilmente intitulado “Ornamento e Delito”.

Não há dúvidas de que ele era bem intencionado.

Adolf Hitler também era bem intencionado.

Mas Adolf Loos foi incapaz de pensar cinquenta anos adiante.

O mundo nunca se livrará do mal que ele invocou.

(...) Ele valorizou a linha reta, o idêntico, o liso. Agora nós temos o liso. Tudo escorrega no liso. Até Deus cai. PORQUE A LINHA RETA É SEM DEUS. A linha reta é a única linha não criativa. A única linha que não corresponde ao homem como imagem de Deus.

(...) Cada arquiteto tem o dever sagrado de dizer que tudo que erigiu aqui não é nem de longe tudo. Que é apenas um miserável esqueleto que os habitantes devem remodelar; que ele, em si próprio, é incapaz de edificar uma casa para todos. Seu dever é somente fazer o esqueleto forte e variável o suficiente para que mudanças arquitetônicas parciais possam ser realizadas.”(Tradução livre do autor) (TASCHEN e FÜRST, 2007, p. 44-6)¹⁹

Neste sentido, desconstruir uma obra não é destruir o seu significado, nem afirmar que o significado não existe, mas é reconhecer o ausente, o que foi deixado de fora. Quer tenha sido conscientemente intencional, ou não. Enquanto o pós-estruturalismo, de uma maneira geral, nos leva a crer que o significado é uma construção coletiva e não existe fora da coletividade.

19

(...) The Austrian Adolf Loos brought this atrocity into the world. In 1908, with his manifesto aptly entitled “Ornament and Crime”.

No doubt he meant well.

Adolf Hitler meant well, too.

But Adolf Loos was incapable of thinking fifty years ahead.

The world will never be rid of the evil invoked.

(...) He valued the straight line, the identical, the smooth. Now we have the smooth. Everything slips off smoothness. Even God falls down. FOR THE STRAIGHT LINE IS GODLESS. The straight line is the only uncreative line. The only line which does not correspond to man as the image of God.

(...) Every architect has the sacred duty to say that what he has erected here is by far not all. That it is only a miserable skeleton that the occupants have to remodel; that he is himself incapable of building a home for everyone. His duty is solely to make the skeleton strong and variable enough so that partial architectural changes can be carried out.

3.1.1 Barthes em Crítica e Verdade

Um dos mais notáveis pensadores do significado como construção coletiva foi francês Roland Barthes. *Crítica e Verdade* (BARTHES, 2007a) [1966] foi um livro nasceu como resposta às opiniões negativas dadas às suas críticas literárias, uma nova forma de se fazer crítica literária que o autor chama de Nova Crítica, onde não se tenta explicar a obra, mas construir novos significados a partir do que pode ser lido. Barthes parte, então, para uma argumentação em que defende que a crítica é escritura. Não é um amar a obra, mas amar a escrita em si, a lógica da linguagem. Nesse sentido, diferencia crítico de leitor por o último não ter a necessidade de escrever, mas é livre para entender e sentir a obra da maneira que melhor lhe convier.

Esta diferença aparenta ser ainda mais fundamental no campo das artes não aprisionadas à linguagem escrita pois, apenas o crítico tem esta obrigação de tratar com a língua materna. Autor e leitor estão livres deste fardo e podem pensar através de imagens e sons, no que talvez Lacan – e talvez Schopenhauer – aprovaria como um reencontrar consigo mesmo, isto é, agir naturalmente, sem intermédio da lógica. Pois a língua é a própria razão e lógica. Se isto atualmente não se faz tão claro, um caso de etimologia demonstra que já foram a mesma coisa: "No princípio era o verbo e o verbo estava com Deus e o verbo era Deus." (João 1:10). Onde verbo é uma tradução do grego *logos*, cuja tradução mais comum é palavra. *Logos* foi utilizado por Heráclito no sentido que hoje utilizamos o termo razão²⁰. Também seria possível abstrair desta citação bíblica – em uma leitura mais contemporânea – que a palavra é a fundadora de tudo. Quer dizer, não existiria maneira de organizar o mundo sem a linguagem (língua).

Voltando a Barthes, é essa organização a grande tarefa cabida ao crítico mas, ao fazê-lo, deforma a obra e a reduz. Ao ler uma obra, existe uma pluralidade de sentimentos e uma multiplicidade de interpretações mas, ao delimitá-la através da escrita, o crítico apenas narra o que lhe parece mais importante:

Assim, "tocar" um texto, não com os olhos, mas com a escrita, abre, entre a crítica e a leitura, um abismo, o mesmo que qualquer significação abre entre o seu bordo significante e o seu bordo significado. Porque, tanto do sentido que a leitura dá à obra como do significado, nada se sabe, talvez porque esse sentido,

²⁰

(126) E Heráclito, pois também lhe parecia que o homem é dotado de dois órgãos para o conhecimento da verdade, pela sensação da verdade, pela sensação e pela razão (*logos*), destes considerou aproximadamente como os físicos anteriormente citados, que a sensação não é digna de confiança, e a razão ele supõe como critério. SEXTO EMPÍRICO, *Contra os Matemáticos*, VII, 126 ss. (DK 22 A 16) In PESSANHA, J. **Os Pré-Socráticos: Fragmentos, Doxografia e Comentários**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

sendo o desejo, se estabelece para além do código da língua. Só a leitura ama a obra, mantém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é pretender ser a obra, é recusar dobrar a obra fora de qualquer outra fala que não a própria fala da obra: o único comentário que um puro leitor, que puro se mantivesse, poderia produzir, seria o decalque (como indica o exemplo de Proust, amante de leituras e de decalques). Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo acto, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou. Assim gira a fala em torno do livro: *ler, escrever*, de um desejo para o outro caminha toda a leitura. Quantos escritores não escreveram por terem lido? Quantos críticos não leram para escrever? Aproximaram os dois bordos do livro, as duas faces do signo, para que daí saísse uma só fala. A crítica é apenas um momento dessa história em que entramos e que nos conduz à unidade – à verdade da escrita. (BARTHES, 2007a, p. 74)

Analisar uma obra, segundo Barthes, é deixar de se interessar pela obra em si e se interessar pela linguagem que a produziu. Mas criticar é construir uma outra obra autônoma. Dizer que a crítica é diferente da obra em si não é negar ao crítico o seu direito de atuação, é libertá-lo. É afirmar que o seu trabalho é, por si só, uma obra de arte. Uma obra destinada a alterar para sempre o prazer da leitura, sem juízo de valor, quer para melhor, quer para pior. Quantas vezes não uma pessoa não tem uma fruição mais amplo de uma obra após ler uma crítica bem elaborada? Ou, em outros casos, discordam completamente da proposta do crítico? Se isto já é visível no caso da literatura, o que dizer de uma obra ou artefato de *design*, onde, em muitos casos, o leitor nem espera que signifique algo, mas apenas que funcione, que sirva a algum uso, que desempenhe alguma função (estética, prática, simbólica)?

3.1.2 Derrida sobre o limite do inteligível

Dentro da obra, também muito ampla, de Jacques Derrida, a ideia mais interessante para o desenvolvimento deste trabalho é a determinação de como um sistema de linguagem sustenta a si próprio:

O que Saussure via sem vê-lo, sabia sem poder levá-lo em conta, seguindo nisto toda a tradição da metafísica, é que um certo modelo de escritura impôs-se necessária mas provisoriamente, (quase à infidelidade de princípio, à insuficiência de fato e à usurpação permanente) como instrumento e técnica de representação de um sistema de língua. E que este movimento, único em seu estilo, foi mesmo tão profundo que permitiu pensar, *na língua*, conceitos tais como os de signo, técnica, representação, língua. (DERRIDA, 1973, p. 52-3) [1967]²¹

Apesar de, nesta obra, Derrida pensar fundamentalmente na língua escrita, numa ten-

²¹ Ver também Estêvão (2009).

tativa de reabilitar a *língua escrita* como uma entidade não-subordinada à *língua falada*, como ele afirma ter feito Saussure, e Lévi-Strauss (STOCKER, 2006), estas mesmas críticas servem a qualquer sistema de signos. Quer dizer, só é possível pensar o *design* a partir da tradição e das possibilidades de combinação que o sistema permite. Ou, em outras palavras, não é possível pensar *design* fora do *design*, isto é, fora de uma cultura projetual. Pois seriam os artifícios da linguagem visual, enraizada na coletividade as próprias ferramentas que são utilizadas para a sua criação.

Pode parecer limitante, mas como Flusser demonstrará, de dentro do sistema é possível pensar em jogos de linguagem tão inusitadas que expandem o limite do exprimível (FLUSSER, 1963). Inovar na linguagem do *design*, em certo sentido, é trabalhar nestes limites onde novos significados podem ser produzidos a partir dos antigos. Não foi isto que a Bauhaus fez com o seu geometrismo após a influencia do Construtivismo Soviético e do Neoplasticismo na escola (WICK, 1989)? Ou o que a arquitetura Pós-modernista realizou com os elementos da tradição? Ou ainda o *design* orgânico dos escandinavos não é uma nova maneira de pensar o projeto, dentro das possibilidades dos materiais, técnicas e repertório visual? Flusser elabora esta teoria em sua obra mais famosa, *Filosofia da Caixa Preta* (FLUSSER, 2002), onde apresenta a fotografia, metáfora de toda a produção atual, como um jogo que tem por objetivo esgotar suas incontáveis possibilidades.

É interessante refletir sobre estas questões. Parece fazer sentido o fato de que só se pode pensar o *design* dentro do *design*, ao passo que também se podem expandir suas possibilidades e, para isto, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade são muito bem vindas. Pois, se o sistema se refere, em princípio, a si próprio, os estímulos de fora teriam uma boa chance de expandi-lo.

3.2 UM PENSADOR INDEPENDENTE: O *DESIGN* EM FLUSSER

Em 1990 foi publicado o artigo, hoje muito famoso, de Vilém Flusser *Sobre a palavra design*. Certamente um texto capital, mas que só teve a devida tradução ao idioma português, tão caro ao autor, em 2007 com a coletânea *O Mundo Codificado*, publicado pela editora Cosac Naify (FLUSSER, 2007) [1973-1992]. Desde então, quando se necessita de uma busca teórica acerca do significado da palavra *design*, recorre-se a este texto, tanto por ser um dos únicos a elaborar uma definição distintas das demais apresentadas pelos teóricos do *design* – ou, por que não ousada – do termo, quanto por Flusser ser um autor de leitura muito agradável, apesar de estar muito longe de ser simples.

Esta dissertação sobre o sentido do *design* não é diferente, também recorre a este texto como ponto de partida, entretanto, deve-se chamar a atenção para alguns pontos.

Voltando um pouco ao tempo, na juventude intelectual deste pensador, mais precisamente em 1963, Flusser publicou seu primeiro livro: *Língua e Realidade* (FLUSSER, 1963), onde, partindo principalmente de Wittgenstein e Saussure – à parte a aversão acadêmica que o filósofo tcheco-brasileiro nutria por citações – elabora sua teoria linguística e, ao mesmo tempo, sua metafísica ontológica, quer dizer, seu estudo sobre o sentido da existência. Para este estudo, propõe-se que estes conhecimentos elaborados, mesmo que não tenham criado uma teoria geral acabada – que nunca foi a sua proposta – constituem o pilar de seu pensamento, sobre a luz do qual todos os seus demais textos deveriam ser lidos. *Língua e Realidade* ainda está longe de se tornar um livro popular, e foi mal recebido, como já se disse, desde a data de sua publicação, o que faz caber uma leitura explanatória da obra.

3.2.1 Leitura e considerações acerca de *Língua e Realidade*

A proposta, já explícita nos primeiros parágrafos do texto, não poderia ser mais radical: recebemos informação do mundo a partir de dados brutos – vindos dos sentidos – e sempre os processamos por intermédio da linguagem – nosso conjunto de símbolos das mais variadas formas. Portanto, a nossa língua seria a própria realidade como a podemos conhecer.

Apesar de radical, esta postura de identificação da língua com a realidade em si, ou ao menos sua parcela inteligível, aparece em diversos autores simultaneamente em diversas partes do mundo, influenciados pelas leituras do *Curso de Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure (2006) [1916]. Exemplos de semelhantes – cada um com suas particularidades – incluem Derrida, em seus diversos trabalhos acerca da linguagem. Ou mesmo Lacan, apesar de para o autor “realidade” ser um termo fugidio, inatingível e provocador de tensão no homem:

Com respeito ao eu, o que sabemos? Será que o eu é real, será que é uma lua ou bem uma construção imaginária? (...) O fato de ele ser imaginário, isto não retira nada a este pobre eu – diria até que é o que ele tem de bom. Se ele não fosse imaginário, não seríamos homens, seríamos luas. (...) É a partir da ordem definida pelo muro da linguagem que o imaginário toma sua falsa realidade, que é, contudo, uma realidade verificada. O eu, tal como o entendemos, o outro, o semelhante, estes imaginários todos, são objetos. É verdade que eles não são homogêneos às luas – e, a cada instante, corremos o risco de esquecer isto. Porém são, efetivamente, objetos por serem assim denominados num sistema organizado que é o do muro da linguagem. (LACAN, 1985, p. 306-8)[1955]

Não poderia apontar algo “real” fora dela, pois este algo não seria inteligível fora da língua. Aprender novas palavras e/ou um novo idioma seria expandir a realidade – como o seria

aprender a linguagem matemática (idioma científico) ou um conjunto qualquer de pictogramas. Para esta visão, a função da filosofia é pesquisar a língua. A função das artes é criar/expandir linguagens, portanto expandir o realizável, ou, como já foi dito em outros tempos: tornar dizível o indizível. Ou como disse Paul Klee: “a arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE, 2001, p. 43)

A comparação com Merleau-Ponty é inevitável. Para o filósofo francês a arte torna visível o invisível. Ou seja, ela não representa o mundo, mas faz ver o mundo que era/estava oculto. Ver neste sentido não é sensação, mas percepção. Mas se para Merleau-Ponty a arte mostra o que estava oculto (MERLEAU-PONTY, 1980) [1945], para Flusser ela dá ferramentas para expressar e entender o que antes não era possível porque se estava em silêncio. Este silêncio que se encontra no limite da linguagem é demonstrado por Wittgenstein, em suas Investigações Filosóficas (WITTGENSTEIN, 1999) [1953], a partir de um exemplo que todos já presenciaram: o sentimento da palavra que está na ponta da língua. Nestes casos é possível ter toda a sensação relacionada àquela palavra sem qualquer associação com uma forma específica. Este é o vazio sobre o qual nada se pode falar, mas que uma expansão na capacidade de expressão poderia apontar para ele de maneira inteligível. É aqui que Merleau-Ponty e Flusser se encontram.

Flusser parte então para uma série de traduções das mais variadas línguas para demonstrar como elas não dizem a mesma coisa. Não é o enfoque que esta dissertação pretende, mas pode-se citar um exemplo em caráter ilustrativo, tendo em mente que tcheco foi sua língua materna e alemão sua língua preferida de escrita:

Kant distingue três categorias de quantidade, a saber: unidade (medida), multiplicidade (tamanho) e totalidade (tudo). Entretanto, quando a razão pura pensa em tcheco, ela distingue categoricamente as seguintes quantidades: unidade, dualidade, multiplicidade até quatro (multiplicidade organizada), multiplicidade de mais de quatro (multiplicidade amorfa), totalidade em plural e totalidade em singular. As categorias kantianas, longe de serem “categorias do conhecimento per se”, são, no fundo, as categorias da língua alemã. (FLUSSER, 1963, p. 38-9)

Talvez se poderia dizer que esta confusão com a organização da realidade e os códigos utilizados permeiam toda a história da filosofia. Quão menos trabalho não teria Heidegger se o alemão fizesse diferenciação entre os verbos *ser* e *estar*? Como é rara, a propósito, esta diferença feita pelo português e o espanhol.

Abaixo está o mapa da fisiologia da língua (Figura 3) publicado por Flusser em anexo no livro em questão.

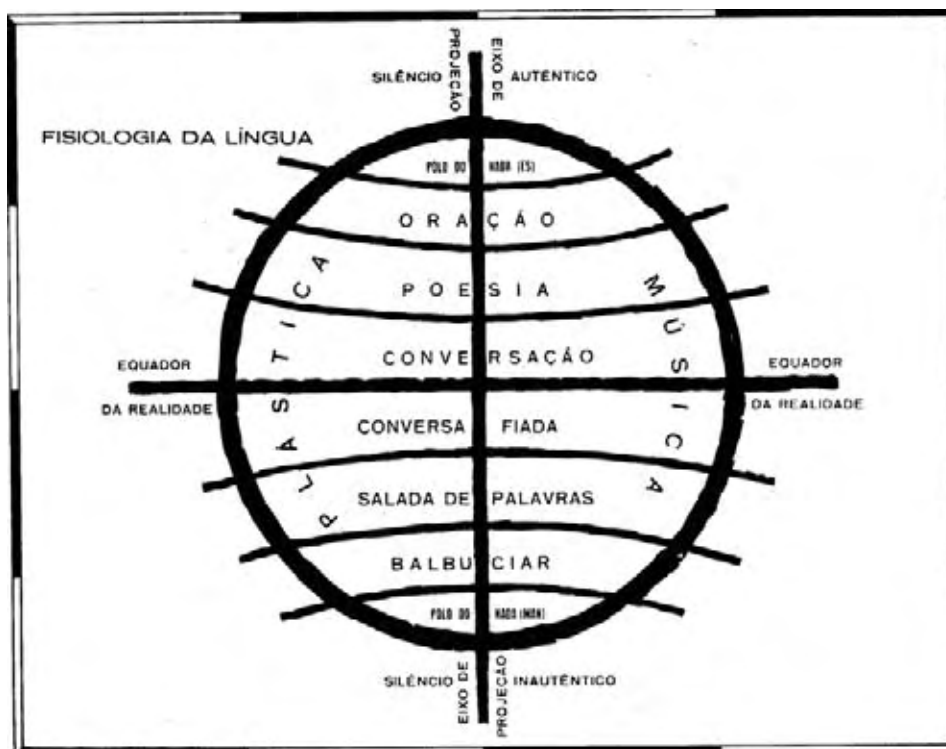


Figura 3. O globo da linguagem anexo em Flusser (1963)

A primeira coisa notável neste mapa é que Flusser inverte oriente e ocidente (*East is East and West is West and never the twain shall meet*²³). Enquanto as línguas ocidentais, flexionais, tendem à fala e são constituintes de um alto teor musical, lógico, as orientais, isolantes, encontram na escrita pictórica o seu sagrado. Como ele mesmo o diz, o filósofo do ocidente é o calígrafo do oriente²³.

Também se pode observar que o globo vai do nada ao nada:

Se encaramos a língua como um processo de realização, devemos vislumbrá-la como algo que se condensa, gradativamente, a partir do calar-se animalesco, para evaporar-se de nôvo, dentro do calar-se supra-intelectual. (FLUSSER, 1963,

²² Flusser reproduz outra vez esta citação com ligeiras diferenças em *Design como Teologia*: “*West is West and East is East, and never the twine can meet*”, traduzido como “Ocidente é Ocidente e Oriente é Oriente; e os dois jamais podem se encontrar”. (FLUSSER, 1963, p. 206)

²³ Este assunto também é tratado com um enfoque diferente em *Design como Teologia (Design als Theologie)*. (FLUSSER, 1999) (FLUSSER, 2007)

p. 144-5)

Os demais estágios seriam caminhos intermediários que se deve passar para ir do silêncio inautêntico ao silêncio autêntico. Este processo não ocorreria de maneira ordenada e cada estágio não seria único: “O calar-se de Wittgenstein é um silêncio diferente do calar-se de Buda.” (FLUSSER, 1963, p. 45)

A proposta desta explicação é de que a obra de Flusser é uma tentativa de atingir a compreensão deste silêncio autêntico, para além do limite da linguagem e, portanto, do que pode ser dito ou pensado. Seria esta a razão da fuga e até a aversão às normas acadêmicas de escrita. Estas seriam insuficientes ou inadequadas para produzir *linguagem*. Para observar este fato, é interessante focar com mais atenção os termos utilizados no hemisfério norte de seu desenho.

O autor coloca que é na *conversa* que boa parte da chamada ciência se realizaria. Ela consiste da manipulação de termos para criar novas frases. Frase não é apenas possibilidade de expressão, mas Flusser, desde o início do livro, a apresenta como tradução do grego *logos*. Segundo Flusser, a tradição ocidental pensa com frases, portanto pensa com lógica. A posição da conversa (e da conversa fiada) ao redor do equador da realidade, expressa que é nesta região que é encontrada a maior parte da produção humana atualmente – ou assim Flusser acreditava em 1963. Mas também deixa claro que não constitui a totalidade da língua/realidade.

Na *oração* Flusser coloca não apenas a reza, no sentido de comunicação com o transcendente incomunicável, mas também as categorias mais abstratas da matemática. Neste estágio, o significado da língua se aniquilaria, restando apenas estruturas vazias. Àquele que compreende as estruturas da língua, ou que, por meio da poesia quando extravasa seus limites, ultrapassa o que pode ser expresso, não restaria nada além do silêncio.

Por isso Schönberg – voltando à linguagem musical – passou por um longo período sem produzir, ao perceber que destruíra o sistema tonal. Se a tonalidade era a própria música que se conhecia o que restava a ser feito? Sua solução foi criar um novo conjunto de regras, o dodecafonismo, para que seus seguidores pudessem continuar fazendo música (CARPEAUX, 2001). Mas, como diz o próprio Schönberg em seu clássico *Harmonia* (SCHÖNBERG, 2002) [1922], o compositor nem sempre está preparado para entender a obra que produz. Se era mesmo incapaz de compreender completamente as possibilidades de expressão do sistema que produziu, então, de acordo com a classificação de Flusser, Schönberg estaria trabalhando no campo da *oração*.

É também este o silêncio de Wittgenstein ao estudar as estruturas da linguagem lógica. Como crer na língua quando ela é limitada a um conjunto de possibilidades? É provável que o segundo Wittgenstein (WITTGENSTEIN, 1999) [1953] critique o primeiro (WITTGENSTEIN, 2001) [1921] pela impossibilidade de realidade de uma língua logicamente perfeita. Ao mesmo

tempo que as palavras se tornam dúbias, portanto vazias, confia que as pessoas sejam capazes de uma comunicação confiável.

A *poesia* seria a região onde a própria língua é criada. Não apenas se criam novas palavras ou significados, mas também se pode alterar a gramática da coisa. Não foi, por exemplo, uma severa mudança gramatical, a revolução causada pelo surgimento da Arte Abstrata? O poeta domina a língua de tal modo que percebe sua artificialidade a ponto de ser capaz de mudar as regras do jogo, extraíndo sua inspiração desta fonte de nada do indizível.

Mas há exemplos como Wassily Kandinsky, que trata a pintura de uma maneira identificada mais com *oração*, no sentido que Flusser a elabora, do que *poesia*, já que trabalha com estruturas vazias. Seu lado poético estaria no “dar expressão” aos conceitos criados por ele mesmo (KANDINSKY, 1996)[1911]. Na outra ponta da *oração*, mais no sentido de oração religiosa, há artistas como Mark Rohtko (RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, *et al.*, 2006), cujas obras, apesar de não representarem nada, parecem induzir no observador um estado de contemplação.. Flusser parece considerar a *oração* como uma maneira mais radical de *poesia*, mais próxima do nada, do vazio autêntico.

A proposta aqui é situar neste conceito de *poesia* a obra deste filósofo tcheco. Não apenas considera por demais limitado o campo da *conversação*, mas julga que a filosofia tem como território ideal a área da *poesia* – vide a obra de Platão, Nietzsche, Sartre, Derrida, Umberto Eco. Ou mesmo o ensaio de estética de Schiller. Ler os seus textos com olhos analíticos não é suficiente nem adequado, como já apontava, em outro contexto, este último:

(...) o homem deve somente jogar com a beleza, e de que somente com a beleza ele deve jogar. Pois, para tudo sintetizarmos, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga. (SCHILLER, 1991, p. 92) [1794]

A beleza poética de alguns textos de Flusser – se percebidos à luz da contemplação estética – superam as expectativas. É incrível a beleza de uma fabula como *El submarino* (*Das Unterseeboot*) e do poema em prosa *La cama* (sem indicação de título original), onde ora aproxima-se de um Edgar Allan Poe, ora trata do amor conjugal de um jeito que poderia passar por um Vinícius de Moraes em seus dias mais inspirados:

Mas tu, minha outra, é totalmente desprovida de valor. Não te posso substituir. Sei de tua solidão, de tua insubstituíbilidade, de tua intocabilidade, porque me reconheço em ti. Porque te reconheço e te elogio. Para mim não tens nenhum valor, minha outra, porque te quero. Quando morrer, não considerarei em ti uma perda, mas, através de sua morte, todas as coisas perderão seu valor. As coisas têm valor porque as troco. E as troco porque me reconheço em ti. Tu, minha outra, és o fundamento sem valor de todos os valores. (Tradução livre

do autor)²⁴ (FLUSSER, 1999, p. 158)

Estas ideias de poesia em Flusser, assim como a ideia dos limites da linguagem em Derrida, podem ajudar a caracterizar o *design*. Em *Sobre a palavra design (Vom Wort Design)*, Flusser faz uma longa etimologia do termo *design* e outro correlatos, sempre de maneira muito negativa, mas termina afirmando que poderia ter seguido um rumo totalmente diferente: “tudo depende do design”. Mais do que falar sobre o significado da palavra *design*, Flusser torna visível o seu conceito de *design* ou torna desnudo o *design* utilizado para convencer o leitor. Em outras palavras, elabora o que ficou conhecido no pensamento de Derrida como desconstrução:

Essa explicação pretende desenganar. Mas ela também não pode se impor. E aqui se deve confessar uma coisa. Este ensaio segue um design determinado: ele quer trazer à luz os aspectos pérfidos e ardilosos da palavra *design*, que normalmente costumam ser ocultados. Se ele tivesse seguido outro design, talvez pudesse ter insistido no fato de que *design* está associado a signo (*Zeichen*), indício (*Anzeichen*), presságio (*Vorzeichen*), insígnia (*Abzeichen*); e nesse caso poderia surgir uma explicação distinta mas igualmente plausível para a situação atual da palavra. Mas é exatamente assim: tudo depende do design. (FLUSSER, 2007)

Design para Flusser não é uma tradução de *Gestaltung* (configuração), como passou a aparecer nos textos da HfG vertidos para o inglês. Fica evidente a proposta da escolha do termo inglês enquanto o idioma escolhido para escrita foi o alemão (*Vom Wort Design*). Não é a forma que o interessa, mas o processo. *Design* aqui não indica a profissão praticada pelo *designer*, mas o processo por meio do qual se cria a realidade: o processo de “designação”, ou, o processo de se fazer *poesia*.

Portanto, o *design* – compreendido como processo de composição – seria o veículo pelo qual se adentra o abismo do vazio para dele construir novas realidades. Assim se repete de maneira ritualística a gênese a partir do *chaos* grego. Seria interessante perguntar, neste contexto, se os *designers* estão cumprindo este objetivo, construindo novas realidades, ou se os seus projetos estão na categoria de *conversa fiada*.

24

Pero tú, mi otra, careces por completo de valor. No te puedo sustituir. Sé de tu soledad, de tu insustituibilidad, de tu inintercambialidad, porque me reconozco en ti. Porque te reconozco y te elogio. Para mí no tienes ningún valor, mi otra, porque te quiero. Cuando mueras, no consideraré en ti una pérdida, sino que, a través de tu muerte, todas las cosas perderán su valor. Las cosas tienen valor porque las intercambio. Y las intercambio porque me reconozco en ti. Tú, mi otra, eres el fundamento sin valor de todos los valores.

3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

3.3.1 Linguagem e público

É preciso lembrar que a linguagem trata da possibilidade de comunicação de uma maneira geral. Não se refere unicamente à língua escrita ou falada, mas a qualquer sistema que possa significar qualquer coisa. É o caso de postular a existência de uma linguagem do *design*, da pintura, do cinema, da música, da moda (como fez Barthes), mas também uma linguagem das relações sociais (Lévi-Strauss), da política, enfim, é importante notar que estes textos de linguística não têm por único fim a língua escrita/falada, mas se utilizam da língua escrita como *modelo* para todos os sistemas de significação. A palavra é o *logos* que torna possível toda a razão, quer dizer, a princípio não existe inteligibilidade sem intermédio da linguagem.

Isto Hegel bem o sabia, talvez de uma maneira mais radical. Para Hegel a linguagem era o intermediário entre o sensível e o inteligível, de modo que a inteligibilidade necessariamente deveria passar pelo filtro da linguagem. Em outras palavras: só é inteligível o que é exprimível.

(...) tudo o que ele percebe já estaria, de antemão, inserido numa rede conceitual de uma comunidade lingüística, cuja comunicação e ação só se realizam se as relações que estabelecem com o mundo estiverem coordenadas entre si e a posição egocêntrica for superada. (COSSETIN, 2007, p. 107)

Somando a esta definição, Flusser indica a *poesia*, isto é, o jogo de linguagem, como força de expansão da quantidade do que pode ser expresso (FLUSSER, 1963). É possível pensar aqui na teoria da informação esboçada por Eco em sua *Obra Aberta* (2005) [1962], onde um sistema tem tão mais informação, quanto mais possibilidades de significado possui. Ou ainda, segundo Moles (1969): “Para medir a originalidade *a priori* de uma situação, o único comportamento que o raciocínio lógico nos oferece é contar com a improbabilidade dessa situação.”²⁵ Segundo esta linha, a informação ou a originalidade é função da improbabilidade da mensagem recebida.

A ideia de que a expansão da linguagem é dependente do jogo de linguagem certamente ecoa em Derrida (1991) [1972], onde a metáfora envolve todo texto filosófico, sem ser possível definir uma metáfora original e inconfundível. Por exemplo: se se postula a necessidade de clareza em um texto, este próprio postulado não pode ser claro em si, já que a palavra clareza, usada neste sentido, é uma metáfora. Claro/obscuro são atributos da luz e não da razão. É uma

²⁵ MOLES, A. *Teoria da Informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 41)

assimilação abstrata de ideias que levaria a supor um significado. Mas confrontando os dois textos, de Flusser e Derrida, pode-se dizer que a metáfora é o próprio útero onde são gerados os significados. É a associação mais ou menos aceita dentro de uma sociedade que soluciona o problema de avançar sobre o imenso abismo do indizível. Ou, como disse Mary Ann Evans, mais conhecida como George Eliot: “A fala não é nada além de uma fagulha no abismo do indizível” (Tradução livre do autor).²⁶

Se for pensar em outros campos como o *design* e a arquitetura, por exemplo, este



Figura 4. Pirâmides de arte/cultura baseadas naquelas pensadas por Abraham Moles e Wassily Kandinsky. Organizado pelo autor a partir de (KANDINSKY, 1996) e (MOLES, 2001).

movimento em direção ao inexprimível, justifica o porquê de nunca ter sido possível um corte ser, ao mesmo tempo, radical e popular na tradição. Não se trata da pirâmide teorizada por Moles (2001) [1977] ou Kandinsky (1996), onde o artista seria um desbravador da qualidade estética, puxando a sociedade junto de si, primeiro pelas classes intelectualmente mais abastadas, para depois terminar o ciclo, enquanto outra qualidade mais evoluída já estaria em andamento. Esta ideia é mais bem compreendida através de uma ilustração (Figura 4).

É interessante notar que, de acordo com esta teoria, existiria uma evolução na arte, que lentamente se espalharia até a novidade tornar-se ponto comum e acessível a toda sociedade, mas sempre com um atraso. Isto equivale a dizer que a difícil obra do músico romeno Iánnis Xenákis e tornará popular um dia, o que não necessariamente ocorrerá.

²⁶ “Speech is but broken light upon the depth of the unspoken.”

Utilizou-se o exemplo da música porque o leitor do campo do *design* já está tão contaminado com as ideias radicais que parece difícil perceber-las com todo o choque que causaram em sua época. Por outro lado, certo rumo da música contemporânea, de uma tradição que remonta a Schönberg – e passa por Berg, Varése, Messiaen e muitos outros –, parece ter se tornado a arte erudita menos popular da história. Por isso é o melhor exemplo para discutir a relação entre arte e sociedade. A cultura não é um objeto uno, indivisível que cresce numa direção definida. É exatamente o oposto: um universo de diversas culturas, cada qual com suas próprias regras de linguagem. Esta visão, mais condizente com a base teórica tratada, talvez se assemelhasse a uma *teoria dos conjuntos* (Figura 5).

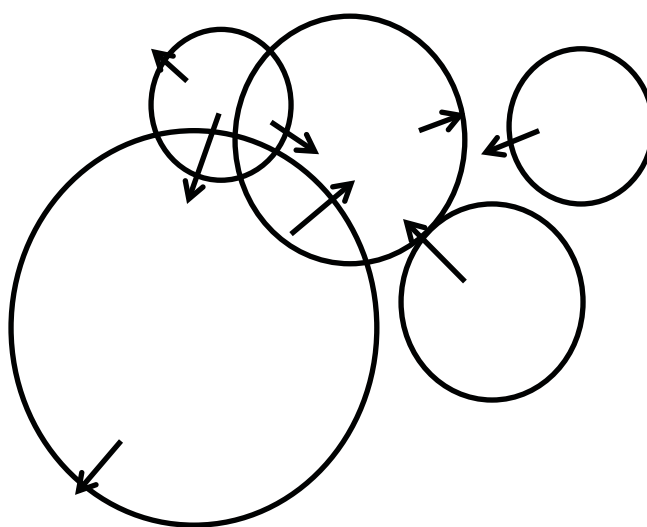


Figura 5. A cultura como conjuntos de culturas. Organizado pelo autor como forma de uma proposta mais policultural, sem juízo de valor.

Nesta visão da cultura como conjuntos de culturas, cada grupo manteria relações com outros grupos, mas existiria de maneira mais ou menos independente. As setas representam os alargamentos das possibilidades de expressão. Seus desenvolvimentos enquanto linguagem poderiam se estender na direção de um grupo já formado – como no caso de uma solução estética da arte erudita que se torna popular – ou para um caminho ainda inexplorado. Se, conforme se vê em Saussure (2006), Wittgenstein (1999) e Flusser (1963), o significado em si não existe, mas é uma construção social e coletiva, então, nesta mesma ideia está implícito que o significado deve variar de acordo com o grupo social. A língua seria um sistema prático, porém imperfeito. Quanto mais longe do grupo, maior a chance de uma interpretação errônea. Que, como sugere Baudelaire, com ironia, também tem o seu efeito benéfico: “É pelo mal-entendido univer-

sal que todo o mundo concorda.” (Tradução livre do autor) ²⁷

Daí a importância, muito defendida no campo do *design*, de se conhecer o público alvo. A comunicação só é possível se autor e público compartilham das mesmas possibilidades de significação, isto é, de um mesmo vocabulário. Um exemplo histórico do repertório existente entre público e obra são as muitas imagens de santos das igrejas medievais. A iconografia estabelece que Santo António esteja trajado de franciscano segurando um ramo de lírios, o menino Jesus e/ou um livro. Às vezes o menino Jesus substitui o livro, às vezes ambos estão presentes. A parte a significação individual, como o lírio sendo símbolo da pureza para os cristãos, esta é a configuração que o faz ser reconhecido sendo Santo António e não Santo Expedito, um militar pisando em cima de um corvo, com um ramo de palma em uma das mãos e uma cruz com a palavra latina *Hodie*. Obviamente, são todos símbolos que não possuem relação inconfundível com a pessoa. Qualquer indivíduo que não está plenamente formado nas tradições cristãs pode confundir os dois, mesmo sendo tão diferentes. A comunicação só funciona porque existe um repertório comum dentro do grupo social.

²⁷ “C’est par le malentendu universel que tout le monde s’accorde.”

3.3.2 O leitor como possível construtor do significado

Parafrazeando Nietzsche: se o autor não está morto é necessário mata-lo. Não se trata, é claro, de um homicídio em seu sentido biológico ou legal, mas no sentido de que a leitura autêntica de uma obra pressupõe uma ausência de conhecimento das intenções do autor. Nesta visão, a obra não são os motivos obscuros por trás de sua confecção, mas é a própria obra *per se*. Matar o autor não seria dar vida à obra?

Isto é especialmente útil quando são tratados períodos como o pós-modernismo mais radical de Ettore Sottsass (Figura 6) e companhia – ou mesmo o *design* produzido atualmente pela Alessi –, cheio de referências que exigem um conhecimento anterior para a sua compreensão. Neste tipo de *design*, que poderia ser chamado de *simbolista* – sem confundir com o movimento do final do século XIX – por falta de um termo melhor, é possível dizer que o conhecimento prévio é necessário para a compreensão do valor da peça. Mas não seria esta uma postura elitista?

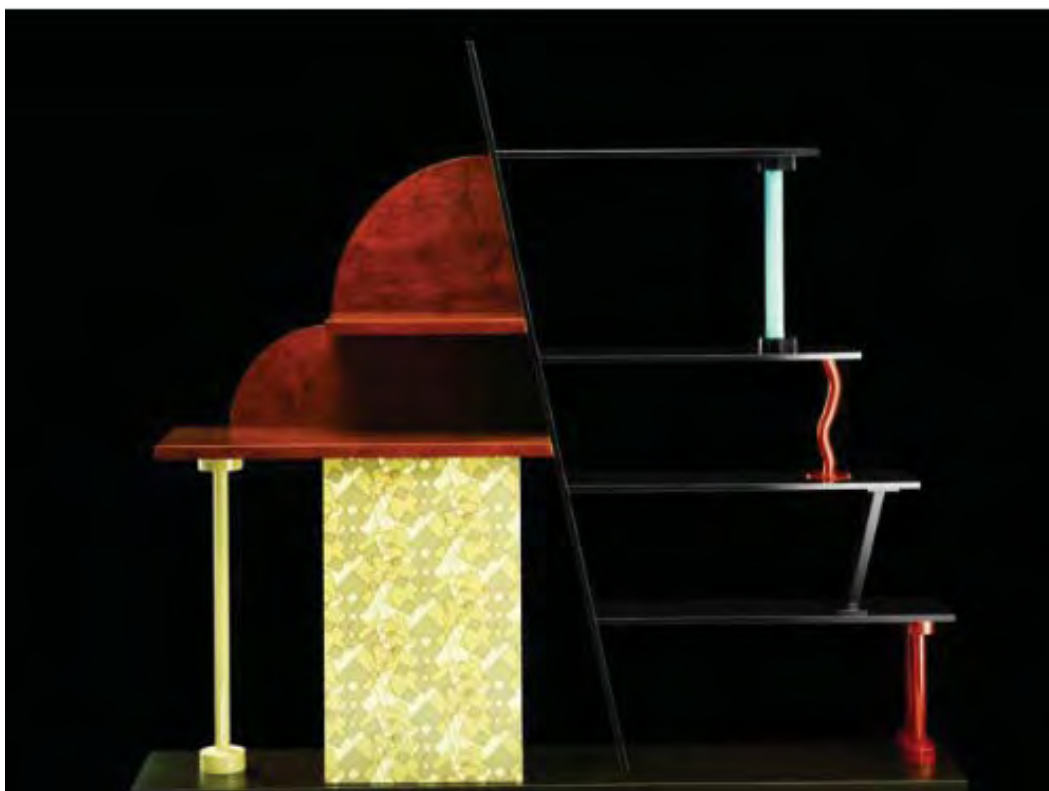


Figura 6. Estante Malabar. Ettore Sottsass, 1982. Disponível no site do grupo: <http://www.memphis-milano.it>. Acesso em 20/12/2011.

O juízo do homem comum, um leigo sobre a história do design não seria também importante? Uma obra, em geral, produz diversas leituras possíveis, como ressaltou Umberto Eco

em sua *Obra Aberta* (ECO, 2005). Eco reconhece a multiplicidade de significados – indeterminação – inerente às variadas formas de arte, mas, ao considerar o desenho industrial, se limita a discursar sobre as múltiplas possibilidades de uso e articulações que um objeto contemporâneo permite:

Por seu turno, o desenho industrial nos oferece exemplos menores mas evidentes de obras em movimento com certos objetos de decoração, lâmpadas articuladas, estantes recomponíveis em formas diferentes, poltronas capazes de metamorfoses de insofismável dignidade estilística, permitindo ao homem de hoje produzir e dispor ele próprio as formas entre as quais vive, conforme o seu próprio gosto e as exigências de uso. (ECO, 2005, p. 52)

Entretanto, dentro de todo o contexto da obra, esse parágrafo antes de limitar as considerações a cerca da indeterminação no *design*, parece citar um caso especial. Quer dizer, além do *design* possuir as características inerentes às outras formas de expressão, no sentido de poder comunicar ideias e sentimentos diversos, também pode comunicar um uso diverso e modificar-se segundo os interesses do usuário. Esta variedade, é importante que se diga, é em grande parte de raiz cultural. Barthes exemplificou como o *punctus* em uma fotografia pode ser algo muito pessoal em sua obra *A Câmara Clara* (2006). Também Umberto Eco considerará que:

(...) a percepção, (...) representa contudo uma relação na qual minhas memórias, minhas convicções inconscientes, a cultura que assimilei (numa palavra, *experiência adquirida*) integram-se ao jogo dos estímulos para conferir-lhes, juntamente com uma *forma*, o *valor* que eles revestem *para mim*, considerados os fins que me proponho. (...) (ECO, 2005, p. 133)

Mesmo a usabilidade tem sua parcela de cultura, como se pode verificar no investigador hollywoodiano que vira a cadeira para interrogar um suspeito, apoiando os braços cruzados sobre o encosto e debruçando-se sobre ele, ao invés de simplesmente apoiar as costas. Ou o apoiar de pés sobre uma mesa de trabalho, quase um ícone ocidental da preguiça e do relaxamento, físico e de decoro.

Estes exemplos são importantes considerando a relativa universalidade dos ícones cadeira e mesa. São objetos que dispensam uma reflexão maior por parte do *designer* para comunicar ao público a forma como devem ser usados mas, ainda assim, múltiplos usos tornam-se possíveis. O que dizer então de objetos que não têm por finalidade maior serem utilizados, mas fruídos esteticamente, como o *design* mais simbólico citado acima, ou mesmo os produtos chamados de *kitsch*?

Como pondera Sudjic em *A Linguagem das Coisas* (2010):

(...) Philippe Starck propõe que uma réplica folheada a ouro de um fuzil de assalto Kaláchnikov seja uma base adequada para uma luminária de mesa, e sugere, de modo um tanto velado, àqueles que questionam seu gosto, tratar-se de uma obra que pretende ser uma crítica.

Se isso for ironia, é uma ironia que provavelmente não é captada pelos senho-

res da guerra tchetchenos ou pelos chefões colombianos que consideram o objeto um acessório simpático para suas salas de estar. (SUDJIC, 2010, p. 211)

Sudjic, ao tratar do problema da linguagem nos objetos, adota uma via, baseada, sobretudo nas ciências sociais, de que os objetos manipulam, as pessoas comuns, a gostar deles. Mas, aparentemente existem duas formas de se fazer isso.

A primeira, enunciada por Donald A. Norman em *Emotional Design* (2005), leva muito em conta o aspecto da memória, onde as pessoas criam apego a objetos que signifiquem algo para elas. Norman também considera uma influência visceral na compra dos objetos, que não teria origem em seu significado, mas em instintos, entretanto, esta ideia é exemplificada através de um carro esportivo. Saber diferenciar até que ponto o carro de luxo produz uma resposta visceral, pulsional ou instintiva, e até que ponto a resposta é cultural, é um assunto difícil de tratar.

Uma segunda abordagem, que Sudjic elabora, leva em conta a necessidade de uma classe social de se sentir parte da classe mais elevada, e desta, por sua vez, de se diferenciar. Ou seja, entende o mercado como um sistema de moda. Sudjic também considera abordagens arquetípicas que podem trazer significado ao *design*, sobretudo significado de *status*. Pensa, por exemplo, no *arquétipo*²⁸ de luminária e no de cadeira.

Entretanto, exceto a abordagem visceral, da qual Norman apresenta exemplos onde a delimitação se faz problemática, nenhuma outra abordagem sobre a questão do significado deixa de lado o fato de que o significado é uma construção cultural e coletiva. A crônica de Sudjic sobre a luminária de Phillippe Starck demonstra como que, por mais que se queira que um objeto signifique determinada coisa, seu criador não tem o controle total sobre o que significará de fato para todos os grupos sociais que o utilizarem.

Num aspecto mais geral, há obras como a *Sintaxe da Linguagem Visual* de Donis A. Dondis (2005). É uma obra referenciada no *design* gráfico e calcada na psicologia da *Gestalt*, particularmente de Rudolf Arnheim (1998) e que se tornou um ponto de partida de grande parte dos *designers* formados hoje em dia. Trata-se de uma abordagem formalista, pois não trata do significado propriamente dito e sim dos elementos que constroem o significado, que podem ser entendidos como universais. O que a *Gestalt* prática de Dondis (a partir de Arnheim) elabora é um passo adiante da tentativa de Kandinsky de elaborar uma teoria visual, análoga à teoria musical que se desenvolve há séculos, com destaque para o Tratado de Harmonia (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*) que o músico Jean-Philippe Rameau publicou em 1722. Rameau dividiu as seções musicais em termos de tensão, tensão em menor grau e repouso, de maneira análoga a

²⁸ Vide *O Homem e seus Símbolos* de C. G. Jung (2005)

que, didaticamente, Dondis elabora com uma série de dualidades como Transparência/Opacidade, Repetição/Episodicidade ou Minimização/Exagero²⁹.

O criador da obra, ao tomar conhecimento destes aspectos, pode pensar como cada um, separadamente, comporá a peça. Mas, ao passo de que a transparência, por exemplo, pode ter muitos significados, uma vez que o fato de ser transparente não comunica nada num sentido universal, além de sua própria transparência, significados possíveis como pureza, ausência de fronteiras ou membrana, dependem de um vocabulário do público.

Isto não equivale a dizer, é claro, que o autor deve sempre e previamente consultar o público antes de produzir qualquer peça. Como foi visto anteriormente, Flusser alerta sobre o papel dos *jogos de linguagem* de se criar novas linguagens. Cabe ao *designer* não só comunicar efetivamente com o público pretendido, mas também produzir novas formas de comunicação que expandam o universo de possibilidades semânticas.

3.3.3 O autor como leitor da própria obra

As leituras muitas vezes fogem do domínio ou intenção do autor. Considerando que a intenção do autor é primordial para a compreensão da obra, boa parte da produção artística deveria ser descartada, por ser ininteligíveis. Vide as pinturas de Lascaux, a arte Pré-Colombiana, mesmo as pinturas medievais e muitas obras das vanguardas do Modernismo e do Pós-modernismo. Enfim, o comum é não conhecer as intenções do autor. No máximo um palpite educado dos críticos e historiadores de arte.

Têm-se então três apreciações distintas da obra: a intenção real do autor, a intenção suposta pelos críticos, e a leitura da obra em si feita pelo homem leigo, ou mesmo culto, mas sem o intermédio da verbalização, necessária na crítica. Onde residiria o real significado da obra? Provavelmente nas três situações. Cada leitura é um significado.

²⁹ Vide as anteriores tipologias de Heinrich Wölfflin nos *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (2001) [1929].

Duchamp divertia-se vendo os diversos significados que as pessoas atribuíam ao seu *ready-made* *Por que não espirrar, Rose Sélavy?* (*Why not sneeze Rose Sélavy?*) (Figura 7). De fato, um historiador traçou paralelos entre esta obra e o poema *Lifting Belly* de Gertrude Stein. Mas mesmo esta associação não colabora muito para dar coerência ao conjunto, que foge a qualquer lógica. (MINK, 2006)



Figura 7. Por que não Espirrar, Rose Sélavy? Marcel Duchamp, 1921/1964. Em Mink (2006).

Entretanto, não se pode negar que muitas vezes existe uma interpretação comum por boa parte dos leitores de determinada obra. Quer dizer, à parte a percepção permitir uma multiplicidade de interpretações, existe um *cânone*, um limite afixado por um determinado grupo. Por *cânone*, é possível referir aqui a definição de Kant: “Entendo pelo nome *Cânone* o conjunto dos princípios a priori que fixam o legítimo uso de certas faculdades de conhecer em geral.” Bem como “a lista organizada por ARISTARCO dos autores clássicos dignos de serem tomados como modelo; (ou ainda) o conjunto dos textos bíblicos considerados como autênticos e fazendo autoridade, etc.” (LALANDE, 1999, p. 133-4). À qual pode-se acrescentar o conceito de *cânone* na bem mais recente obra do crítico literário Harold Bloom, *The Western Canon* (O *Cânone* Oci-

dental). (BLOOM, 1995).

Quer dizer, uma pessoa considerada culta, nada mais seria que uma pessoa conhecedora do cânone daquilo que, direta ou indiretamente, um determinado grupo cultural estabeleceu como sendo um conhecimento valioso e imprescindível. A diferença do crítico para o leitor comum, é que o primeiro supostamente detém o conhecimento canônico e, além disto, deve verbalizar sua relação com a obra. Pensando na abertura a possibilidades de leitura de uma obra (ECO, 2005) – onde entre várias leituras possíveis uma é, supostamente, a desejável – a maior informação do crítico pode mais atrapalhar do que ajudar na exploração de sua multiplicidade, pois, de certa maneira, pode limitar a obra às suas relações com a tradição. Embora a crítica de vanguarda não tenha cometido esse equívoco.

Sobre a relação entre obra e leitura ou interpretação, existe uma frase de autoria desconhecida e que já foi replicada com pequenas variações diversas vezes desde o início do século XX: “Escrever sobre arte é como dançar sobre arquitetura.”³⁰ Esta é a complicação maior presente neste trabalho, principalmente se considerado como é, aplicável ao *design*. Entretanto, mesmo escrever sobre literatura ou dançar sobre dança, ou pintar sobre pintura, também apresentam suas dificuldades, com bem observou Barthes (2007a). Trata-se aqui de operações de metalinguagem (JAKOBSON, 2003) [1960]. Se a própria tradução de um texto para outro idioma já é considerada como problemática no senso comum, ou em meios mais instruídos como sendo uma obra à parte que reflete mais a época da tradução do que a própria elaboração do texto original – como fez Carpeaux (2008) [1947], o que dizer de um trabalho que não pretende reproduzir com fidelidade outro, mas tecer comentários com base nos princípios do crítico?

³⁰ Embora estranha à lógica do senso comum, a tradução entre linguagens é possível e dá-se como por exemplo, entre literatura e cinema. Vide a respeito *Tradução Intersmiótica* de Julio Plaza (1987)

4 DESCONSTRUÇÕES

A história e a teoria, apoiadas na língua, assim como quaisquer outras obras, pertencentes a outras linguagens, também permitem uma multiplicidade de interpretações. Esta é a razão de alguns filósofos criticarem Derrida e suas *desconstruções*. Viam ali a morte da filosofia, já que a comunicação parecia impossível. Mas esta não é a proposta do autor. Muito mais do que destruir o significado é se abrir à possibilidade de construir outros significados a partir da desconstrução daquele significado estabelecido pelo cânone.

Segundo Costa (2010):

Deslocando o centro de um texto-evento vislumbra-se nova malha de significados possíveis que estavam ocultos ou reprimidos. Normalmente, ocultos por dualismos que, segundo Derrida, “privilegiam um termo em relação a outro em oposições binárias como ausência/presença”.

Trata aqui de tornar visível o que foi excluído da argumentação corrente. Não quer dizer que este excluído constitua a última palavra ou a verdade acerca do tema tratado, nada mais é do que o resgate de uma opção ignorada.

Os seguintes textos são exemplos de interpretações não ortodoxas da teoria e história do *design*. Quer dizer, se a teoria na qual os críticos e teóricos do *design* no geral e inclusive os próprios *designers* se sustentam não é um terreno fixo nem mesmo sólido – e, na visão pós-estruturalista, nada o é –, como esperar uma certeza na significação de suas obras?

4.1 ENSAIO SOBRE A FORMAÇÃO ACADÊMICA DO *DESIGNER*³¹

O *design* é uma atividade que ocupa cada vez mais lugar no mundo contemporâneo. Proliferam por toda a parte agências de *design*, *sound design* e *web design*, assim como salões de *hair design*, *design* de unhas e *design* de sobancelha (Figura 8). O uso indiscriminado desta palavrinha estrangeira leva à seguinte questão: o que faz o *designer*?

³¹ Esta é uma adaptação do artigo publicado no VI Congresso Internacional de Pesquisa em Design de mesmo nome. (EGUCHI; SILVA; PINHEIRO, 2011b).



Figura 8. Cartão de designer de sobrancelhas coletado pelo autor na cidade de Barretos-SP.

Uma simples consulta ao *Oxford Dictionary of English* revela que a palavra *design* deriva do latim *designare*, com o sentido de designar, reforçado pelo francês *désigner*. O mesmo dicionário acrescenta que o substantivo chegou à língua inglesa por intermédio do francês, que por sua vez segue a do italiano. Ou seja: no Brasil se utiliza uma palavra inglesa de origem latina e que possui equivalente em língua portuguesa, a saber: “designar”.

Por outro lado, conforme Ludwig Wittgenstein escreveu em suas *Investigações Filosóficas* (escritas entre 1945 e 1949 e publicadas postumamente), a palavra, antes de ser sua etimologia, é o uso que a sociedade atual faz dela: “Todo signo *sozinho* parece morto. – O *que* lhe dá vida? No uso ele *vive*. (...)” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 129 §432)

De fato, na língua portuguesa, a palavra designar já perdeu há muito tempo o sentido pretendido quando se utiliza o termo *design*, separando designar de desenhar. Assim como, de maneira ligeiramente diferente, ocorreu na língua inglesa, separando o verbo *to design* de *to designate*. Isto sem contar a diferença entre *design* e *draw*, também presente na língua espanhola: *diseño* e *dibujo*, ou na francesa: *dessein* e *dessin*, entre outras línguas latinas.

Concordando que a língua é uma entidade viva, mutável na mesma velocidade em que mudam os seus utilizadores, parece mais coerente o uso do senso comum que da etimologia para esta discussão: afinal de contas, o que constitui, em essência, o fazer do profissional *designer*?

Uma pista para a resposta repousa no uso, dito indiscriminado, da palavra por outros profissionais, como *hair designer* e *designer* de sobrancelhas. O que, aos olhos de uma cliente, diferencia uma *hair designer* de uma cabeleireira e uma *designer* de sobrancelhas de uma depiladora?

Enquanto os termos cabeleireiro e depilador envolvem, sobretudo um saber prático, relacionado ao domínio da técnica do aparo de pelos, *hair designer* e *designer* de sobrancelhas acrescenta a este saber prático um domínio da estética (estética cosmética), principalmente do ponto de vista harmônico, da configuração do rosto dito bonito ou belo.

Neste sentido, o *designer* trabalharia além da técnica. Seu diferencial estaria na configuração (*Gestalt*) que atribui ao objeto. O que envolve um senso projetual, mesmo que realizado de maneira simultânea à confecção. É importante frisar que a técnica não é dispensável ou inútil ao *designer*. Pelo contrário, é a base na qual o projeto é construído. Mas é o que ele faz com esta técnica, e não ela em si, que o torna um *designer*.

Este sentido é suficiente para abraçar tanto o uso, muitas vezes criticado, da palavra *design* por cabeleireiras supostamente mais sofisticadas, quanto para os profissionais formados nos cursos superiores de *design* e desenho industrial. Mas é insuficiente para compreender a atividade dos chamados “micreiros”, pois este termo, de uso pejorativo, indica aqueles que detêm apenas o domínio da técnica dos *softwares* gráficos.

Voltando agora ao profissional formado nos cursos de graduação de *design*, ou àqueles com larga experiência comprovada no *design* gráfico e no *design* de produto. Qual seria a formação ideal para este indivíduo?

Em *O designer valorizado*, Nigel Whiteley (1998) discursa sobre uma série de abordagens diferentes que pode ter a formação do *designer* a nível superior: O *designer* formalizado, o *designer* teorizado, o *designer* politizado, o *designer* consumista, o *designer* tecnológico e o *designer* valorizado, sendo este último o modelo ideal, na opinião deste autor.

O *designer* formalizado seria aquele adepto de uma “funcionalidade utilitária”. Os conhecimentos seriam, sobretudo, técnicos para elaboração de produtos de fácil produção e máxima eficiência, adotando assim uma postura “anti-intelectual”, provocando uma formação superficial.

Intelectual é a postura do *designer* teorizado, adepto da fusão total da teoria e prática. Enquanto esta visão é muito benéfica para a desconstrução dos saberes estabelecidos, é, por outro lado inacessível para a maioria dos estudantes, gerando dificuldades de compreensão e de aplicação das teorias estudadas, muitas vezes excessivamente abstratas.

Desde o Construtivismo Soviético e da segunda direção da Bauhaus (com Hannes Meyer) (WICK, 1989) que o *designer* politizado ocupa um papel de destaque na história da profissão. É um modelo racionalista com uma pitada de futurologia, todos empenhados na construção de um mundo ideal, no caso de Meyer, uma utopia socialista. Passa hoje por questões como o *design* no terceiro mundo e o desenvolvimento sustentável. Peca por tender a cair no dogmatismo.

O *designer* consumista seria aquele orientado pelos valores de mercado. Busca inserir o profissional no mercado de trabalho e atender às exigências da indústria. Corre o risco de ser pouco crítico quanto às suas fundamentações. É o modelo mais difundido atualmente.

Já o *designer* tecnológico, embora também orientado pelos valores de mercado, dife-

rencia por encontrar a justificação de sua profissão na elaboração de produtos de ponta. Confia cegamente no progresso sem realizar uma análise ética crítica sobre os rumos das inovações tecnológicas.

O *designer* valorizado, tido como exemplar, é aquele que tem a formação predominantemente histórica e contextual. Esta história atuaria como um guia para organizar o conhecimento e proveria o *designer* de uma boa noção das preocupações contemporâneas a ele, de modo que possa se posicionar ativamente na sociedade em que vive.

Todas estas formas apresentam um estereótipo de estudo de *design* baseado em extremos. Sendo que, neste contexto, o modelo ideal de estudo seria aquele último de cunho histórico. (WHITELEY, 1998)

É, sem dúvidas, uma bela afirmação, próxima do *designer* europeu, proposto por Andréa Branzi (1988). Branzi propõe uma diferença entre o *designer* americano e o *designer* europeu:

(...) Enquanto o *designer* europeu tende a ver a si próprio em permanente relação com a história, o *designer* americano opera num presente contínuo. Esta liberdade extraordinária transforma a especialização na única justificativa possível para a obra do *designer* americano. Ele se concentra na atratividade do produto como sendo a única qualidade possível do *design*. O *designer* europeu, por outro lado, vê sua obra como parte de sua visão de mundo, e só se justifica dando expressões a suas próprias preocupações culturais em seu projeto. Pragmatismo de um lado, e idealismo do outro. (Tradução livre do autor)³² (BRANZI, 1988, p. 63)

Ao exemplo das tipologias de *designer* de Whiteley, muitas outras visões de *designers* são possíveis, bem como combinações entre elas. E, como é possível observar em Branzi, estas visões são enraizadas profundamente no indivíduo, fazendo parte de todo um sistema de crenças. É de se esperar, portanto, que diferentes sistemas de crenças produzam diferentes profissionais.

De fato, o *design* da Bauhaus de Dessau e o rigoroso *design* alemão de Ulm em nada tem a ver com o irreverente *design* italiano dos arquitetos pós-modernos. Suas crenças também divergem de maneira descomunal.

Mas é realmente possível perguntar se o que um faz é bom *design*, relegando todo o restante da produção cultural em *design* como ruim e inconveniente? Por muito tempo apenas o

32

(...) While the European designer tends to see himself in a permanent relationship with history, the American designer operates in a continuous present. This extraordinary freedom leads the American designer into specialization as the only possible justification for his work. He concentrates on the attractiveness of the product as the only true quality of design. The European designer, on the other hand, see his work as part of a vision of the world, and only in this does he find his justification, giving expression to his own cultural preoccupations in the project. Pragmatism on one side then, and idealism on the other.

design funcionalista foi considerado bom:

“(...) Aos finais da década de 1940, D. J. De Pree, o fundador da Herman Miller Furniture Company, estabeleceu que um bom *design* deveria reunir os requisitos de durabilidade, unidade, integralidade, inevitabilidade e beleza. O Museum of Modern Arte de Nova Iorque alojou a primeira exposição de bom *design* em 1950 das mãos de Charles e Ray Eames. Os *designs* ganhadores foram selecionados por um júri de três membros e foram vendidos com uma etiqueta onde se lia “*good design*”. Em 1952, Max bill foi um dos fundadores de Hochschule für Gestaltung, Ulm, criada para promover as virtúes do bom *design* que haviam sidos elogiadas pela Bauhaus. Bill também foi um impulsor das exposições “Die Gute Industriesform” na Alemanha. O conceito de bom *design* foi especialmente adotado pela Braun, onde Dieter Rams desenvolveu um estilo funcionalista para os aparelhos elétricos da casa. Na Grã-Bretanha, contou com uma produção ativa por parte do Design Council (fundado em 1960) mediante exposições e sua publicação *Design*.” (Tradução livre do autor)³³ (FIELL e FIELL, 2006, p. 96)

Passada a revolução do *design* pós-moderno, principalmente a partir da Itália dos anos de 1970³⁴, a difusão desta ideologia pelo mundo através do grupo Memphis da década de 1980 e a assimilação crítica de alguns de seus ideais pela sociedade contemporânea, a visão funcionalista do *design* não mais se sustenta como única possibilidade de criação.

Qual seria então a formação ideal do profissional *designer*?

Se se acreditar no axioma de que a variedade na unidade é uma coisa boa, de que o *design* deve ser o mais plural possível, com respeito à diversidade, então fica evidente de que não pode existir uma única formação ideal. Não se trata aqui de estabelecer a relação entre o melhor ensino e a melhor empregabilidade, ou em estipular qual é o *design* mais eficiente para a sociedade. Estes fatores foram abordados por Marques (2010) e Landim. (2010). Aqui se parte do princípio da diversidade como algo positivo, independente de seus resultados. Ou, como Flusser (2002) [1983] provavelmente diria: do *designer* tentando esgotar as possibilidades do *design*.

33

(...) A finales de la década de 1940, D. J. De Pree, el fundador de la Herman Miller Furniture Company, estableció que un buen diseño debía reunir los requisitos de durabilidad, unidad, integridad, inevitabilidad y belleza. el Museum of Modern Art de Nueva York albergó la primera exposición de buen diseño en 1950, de la mano de Charles y Ray Eames. Los diseños ganadores fueron seleccionados por un jurado de tres miembros y se vendieron con una etiqueta en la que se leía “buen diseño”. En 1952, Max Bill fue uno de los fundadores de la Hochschule für Gestaltung, Ulm, creada para promover las virtudes del buen diseño que previamente habían sido alabadas por la Bauhaus. Bill también fue el impulsor de las exposiciones “Die Gute Industriesform” en Alemania. El concepto de buen diseño fue especialmente adoptado por la Braun, donde Dieter Rams desarrolló un estilo funcionalista de la casa para los aparatos eléctricos. En Gran Bretaña, contó con una activa promoción por parte del Design Council (fundado en 1960) mediante exposiciones y su publicación *Design*.

³⁴ Vide os grupos *Archizoom*, *Superstudio* e *Alchimia* (GUIDOT, 2004; p. 237-61).

Sendo assim, como deve ser a grade curricular de um curso de *design* a nível superior? Segundo o axioma acima, talvez não importe tanto. É sabido que há órgãos para legislar uma formação mínima tida como ideal para cumprir as exigências da profissão. E esta legislação deve ser respeitada. Mas quanto às outras opções, fica a cargo do corpo docente escolher o que incluir ou excluir.

Esta árdua tarefa, pela imensa responsabilidade que impõe aos professores, pode ser minimizada pela crença de que, seja qual for a formação escolhida, seus alunos poderão desenvolver um *design* que contribui de alguma maneira para o grande discurso da profissão que se desenrola. Para um *design* múltiplo, múltiplas devem ser as formações disponíveis. Tudo pode se transformar em bom *design*.

4.2 MODERNISMO COMO FUNDAMENTALISMO³⁵ RELIGIOSO

Existem ligações entre ideias, como cadeias de pensamento. De modo que o pensamento cristão é ligado à filosofia grega – em especial Platão e Aristóteles –, assim como o Romantismo é associado à crença no indivíduo. De maneira análoga o Modernismo, em especial aquele radical produzido pela Bauhaus & Cia – principalmente após a gestão de Hannes Meyer (DROSTE, 2006) – é associado ao movimento socialista. Socialismo que, em sua estruturação russa iniciada por Lenin, floresce melhor em um estado ateu. Enquanto o estado brasileiro se proclama um estado laico, isto é religiosamente leigo, independente da Igreja, a Rússia soviética tinha por ideal um estado ateu:

(...) Àquele que toda a vida trabalha e passa miséria a religião ensina a humildade e a paciência na vida terrena, consolando-o com a esperança da recompensa celeste. E àqueles que vivem do trabalho alheio a religião ensina a beneficência na vida terrena, propondo-lhes uma justificação muito barata para toda a sua existência de exploradores e vendendo-lhes a preço módico bilhetes para a felicidade celestial. A religião é o ópio do povo. A religião é uma espécie de má aguardente espiritual na qual os escravos do capital afogam a sua imagem humana, as suas reivindicações de uma vida minimamente digna do homem. (LENIN, 1905)

Basta pensar em nomes como Le Corbusier e Oscar Niemeyer para lembrar como a

³⁵ Fundamentalismo não é a palavra exata já que deveria se referir ao setor mais ortodoxo da religião. Entretanto vem sendo utilizado como sinônimo de radicalismo. Uma olhada em Armstrong (2008) demonstra como o fundamentalismo islâmico é diferente de suas origens e, no caso dos Shakers, seriam uma seção do cristianismo que nasceria de dentro do indivíduo. Esta expressão, segundo a mesma autora, é, ao longo da história das religiões monoteístas, ligada aos grupos dissidentes. Mas fica o título tanto pelo senso comum ter deturpado seu significado, quanto como uma forma de chamar a atenção para a leitura do texto.

figura dos artistas modernistas, principalmente nas artes ditas práticas, estão intimamente ligadas a uma postura de ateísmo. Evidentemente que isto não impediu Le Corbusier de projetar a *Chapelle Notre-Dame-du-Haut* (Capela de Nossa Senhora das Alturas), em Ronchamp. E Niemeyer a Igreja de São Francisco de Assis no bairro da Pampulha, a Catedral Metropolitana de Brasília, ou mesmo de ser nomeado Cavaleiro Comendador da Ordem de São Gregório Magno (Personalidades de Brasília - Oscar Niemeyer, 2011), uma das maiores honrarias concedidas pelo Papa.

Fato é que existe um flerte entre os intelectuais de esquerda e o ateísmo, como é possível observar, entre muitos exemplos, na música *Velho Ateu* de Eduardo Gudín e Roberto Riberti, onde, em forma de poesia, estão ideias muito semelhantes às pregadas por Lenin:

Um velho ateu, um bêbado cantor, poeta
 Na madrugada cantava essa canção seresta
 Se eu fosse Deus a vida bem que melhorava
 Se eu fosse Deus daria aos que não têm nada
 E toda janela fechava
 Pros versos que aquele poeta cantava
 Talvez por medo das palavras
 De um velho de mãos desarmadas (GUDÍN, 1977)

Mas a história da profissão também mostra outro lado da moeda, onde aquelas mesmas propostas socialistas de racionalização da produção e ausência de decoração foi usado não apenas como proposta de uma sociedade igualitária, mas exatamente como manifestação religiosa. Refere-se aqui ao artesanato produzido pelos Shakers no século XIX:

Originária da Inglaterra, em 1747, a United Society of Believers in Christ's Second Appearance foi uma seita cristã cujas cerimônias de louvor incluíam danças comunitárias, que deram a eles os apelidos de 'holy rollers', 'Shaking Quakers', ou simplesmente 'Shakers'. Para escapar da perseguição religiosa, um grupo liderado por Mãe Ann Lee (1736-84) migrou para os Estados Unidos, onde estabeleceram sua primeira comunidade em Nova Lebanon, Nova Iorque, em 1787. Grupos dos 'irmãos' e 'irmãs' celibatários se espalharam para o Maine, Nova Hampshire, Massachusetts, Ilha de Rodes, Coneticute, Estado de Nova Iorque, Ohio, Indiana e Kentucky. Novos membros trouxeram seus próprios pertences de suas terras natais, incluindo mobiliário. O primeiro mobiliário Shaker documentado produzido nos Estados Unidos foi um armário de 1806, apesar de que sua produção de mobiliário é, quase certamente, anterior a este período. Um armário em pinho escrito 'Feito por A.B. 1817', pode ter sido produzido por Anthony Brewster (1794-1838). Muitos dos produtores de mobiliário na comunidade foram treinados em carpintaria na Inglaterra e foram influenciados por estilos contemporâneos. O chamado estilo Shaker, se desenvolveu a partir dos modelos campestres das casas de fazenda inglesas, conhecidas por sua simplicidade e falta de ornamentação, com armários feitos nas paredes, mesas compridas de superfície proeminente, cadeiras de balanço com as linhas do balanço curvadas e finas. As cadeiras, quando não estavam em uso, eram penduradas suspensas em pregadores fixados em barras na parede, facilitando a limpeza.

tando a limpeza do solo. Em 1887, o carpinteiro Shaker Orren N. Haskins perguntou, 'Por que proteger o exterior de nosso mobiliário quando dirão que já basta? Nós queremos um bom e simples artigo Shaker, sim, um que traga crédito a nossa profissão e diga quem e o que somos, verdadeiro e honesto perante o mundo, sem hipocrisia ou qualquer cobertura falsa.' Aprendizes a arte são eram treinados pelos mestres. (Tradução livre do autor) ³⁶ (BYARS, 2004, p. 678)

E continua Byers:

Os Shakers eram renovadores incansáveis de sua cultura material, com o lema 'mãos à obra e corações a Deus'; entre suas numerosas invenções encontramos a serra circular, máquinas de lavar roupa automáticas e descarçadores de maçãs. A industrialização no mundo externo, entretanto, significou que os Shakers, que desde os primórdios produziram mobiliário para o comércio, não poderiam produzir bens com preços competitivos em relação aos feitos pela máquina. Os homens foram atraídos para empregos bem pagos fora da comunidade. Com a escassez de novos membros, as comunidades começaram a fechar entre o final do século XIX e início do XX. Quando a Mount Lebanon North Family, última comunidade Shaker, fechou em 1947, a irmã Jennie Wells observou, 'Muitos dos nossos visitantes recentes eram colecionadores de antiguidades, e estavam interessados em comprar o pouco da mobília artesanal Shaker que havia sobrado. Estas pessoas pegariam as cadeiras onde estávamos sentados se deixássemos. Nosso mobiliário ficou na moda muito de repente, sabe... Sempre nos dizíamos como nossas coisas eram bonitas. Não digo que não eram, mas não era a intenção que fossem... O que nosso mobiliário foi feito pra ser é forte, leve e, acima de tudo, prático.' (Tradução livre do autor) ³⁷ (BYARS,

36

Originating in England, 1747, the United Society of Believers in Christ's Second Appearance was a Christian sect whose ceremonies of worship included communal dancing, earning them the nicknames of 'holy rollers,' 'Shaking Quakers,' or simply 'Shakers.' To escape religious persecution, a group led by Mother Ann Lee (1736-1784) settled in the US, establishing their first community in New Lebanon, N.Y., in 1787. Groups of celibate 'brothers' and 'sisters' spread to Maine, New Hampshire, Massachusetts, Rhode Island, Connecticut, New York State, Ohio, Indiana and Kentucky. New members brought their own belonging from their motherland, including furniture. The earliest documented Shaker furniture made in US is an 1806 case of drawers, although furniture-making almost certainly took place earlier. A pine case of drawer, inscribed 'Made by A.B. 1817,' may have been made by Anthony Brewster (1794-1838). Many of the furniture makers in the communities had been trained in cabinetmaking in England and were influenced by contemporary styles. The so-called Shaker style, developed from English country and farmhouse models, is known for its simplicity and lack of ornamentation, with built-into-wall cabinets, long trestle tables, wide-overhanging tabletops, and rocking chairs with thin vertical, curved rocker strips. Side chairs, when not in use, were hung on pegs attached to wall railings high above the floor, facilitating floor cleaning. 1887, Shaker cabinetmaker Orren N. Haskins asked, 'Why patronize the out side [sic] work or gurgaws in our manufacture, when they will say we have enough of them abroad? We want a good plain substantial Shaker article, yea, one that bears credit to our profession & tells who and what we are, true and honest before the world, without hypocrisy or any false covering.' Crafts apprentices were trained by masters.

37

The Shakers were tireless improvers of their material culture, with the motto 'hands to work and hearts to God'; their numerous inventions included the cir-

2004, p. 678)

Esta extensa citação mostra uma história resumida da produção artesanal da comunidade Shaker. Sua produção musical também foi das mais significativas, influenciando compositores contemporâneos como Aaron Copland e John Adams. Em *Simple Gifts*, o mais famoso hino Shaker, composto em 1848 por Elder Joseph Brackett, cantamos logo na primeira frase: “ ‘*Tis the gift to be simple*’ ” (algo como “A dádiva é ser simples”). Fato é que os Shakers eram uma comunidade asceta, inclusive celibatária. A manutenção de sua comunidade dependia de novos integrantes, em geral pessoas que passaram pela experiência de um segundo nascimento (ARMSTRONG, 2008).

Mas sua produção não se aproxima do movimento moderno apenas por similaridade. O artesanato prático, livre de ornamentação, impressionou o arquiteto e teórico austríaco Adolf Loos (BYARS, 2004) que, pouco tempo depois, ficaria famoso pela publicação de seu polêmico artigo *Ornament und Verbrechen* [1910] (Ornamento e Crime, às vezes propositadamente traduzido como Ornamento é Crime). Pode-se dizer que Loos teve uma dupla formação estética, de um lado o ascetismo dos Shakers, de outro a também praticidade da arquitetura da chamada Escola de Chicago.

É interessante notar que os trabalhos teóricos de Loos foram dos mais influentes no início do século XX, por este motivo é considerado por Pevsner (2002) [1936] como um dos pioneiros do modernismo. Talvez possamos ir mais além e dizer que Loos foi o primeiro arquiteto totalmente moderno, quer dizer, que via na arquitetura um meio de educação e expressão social, de uma nova sociedade não tão asceta quanto os Shakers, mas o suficiente para abolirem os ornamentos de sua vida, por um princípio prático:

(...) Como regra, o ornamento aumenta o preço do objeto. Tudo mantendo o mesmo, há ocasiões onde um objeto ornamentado é oferecido por metade do preço, apesar de usar o mesmo material e ter o tempo de produção três vezes

cular metal saw, automatic clothes-washing machine, and apple corer. Industrialization in the outside world, however, meant that the Shakers, who from an early date had made furniture commercially, could no longer produce goods that were competitively priced with machine-made products. The men were enticed into well-paid jobs outside communities. With a lack of new members, communities began to close from late 19th to early 20th centuries. When the Mount Lebanon North Family community, the last of the groups, was closed in 1947, Sister Jennie Wells observed, ‘Most of our visitors these days are antique collectors, and all they’re interested in is buying up what little fine old handmade Shaker furniture we have left. Why, those people would grab the chairs right out from under us if we’d let them. Our furniture is very fashionable all of a sudden, you know... We’re always being told how beautiful our things are. I don’t say they aren’t but that isn’t what they were meant to be... All our furniture was ever meant to be was strong, light, and, above all, practical.’

mais longo que um objeto liso, sem ornamentos. A falta de ornamentos reduz o tempo de trabalho e aumenta o salário. O gravador chinês trabalha dezesseis horas, o empregado americano trabalha oito horas. Se pago o mesmo preço por uma caixa lisa que pagaria por uma ornamentada, então a diferença está nas horas de trabalho. E, se não existissem ornamentos, uma condição que pode surgir em milênios, o homem poderia trabalhar apenas quatro horas ao invés de oito, já que o tempo de trabalho gasto em ornamentos representa metade da carga total de trabalho nos dias de hoje.” (Tradução livre do autor)³⁸ (LOOS *apud* GORMAN, 2003, p. 78)

Loos chega numa proposta semelhante à dos Shakers, mas sem o caráter religioso. Esta religiosidade ele substitui por uma praticidade quase socialista. Quase é uma boa palavra pois, não passa despercebido certo caráter elitista neste mesmo escrito. Confrontado com o dilema do custo de produção numa estrutura limpa de ornamentos e, portanto, sem renovação estilística, argumenta:

(...) Eu ficaria feliz em pagar quarenta escudos por minhas botas mesmo sabendo que poderia encontrar por dez em outra loja. Mas em toda troca que definha sob a tirania dos ornamentalistas, nem o bom trabalho nem o mal trabalho são valorizados. O trabalho sofre porque ninguém está preparado para pagar por seu real valor.” (Tradução livre do autor)³⁹ (LOOS *apud* GORMAN, 2003, p. 79)

Absolutamente qualquer livro de história do *design* demonstra que a postura do *Arts & Crafts* é a mesma proposta por Loos na citação acima, no sentido de que as pessoas deveriam pagar mais pelos produtos para ter qualidade e um trabalho mais digno. Este é o paradoxo do socialismo de Morris: valorizando o produtor o produto torna-se restrito às classes mais abastadas. A diferença no caso de Loos é que a produção industrial se encareceria devido à diminuição da série, não ao trabalho em si. O arquiteto austríaco propõe uma racionalização entre consumo e produção.

38

(...) As a rule, ornament increases the price of the object. All the same there are occasions when an ornamented object is offered at half the price, despite the same material cost and production time, which works out to be three times longer as that of a plain unornamented object. The lack of ornament results in reduced working hours and an increased wage. The Chinese carver works sixteen hours, the American laborer works eight hours. If I pay as much for a plain box as I would for an ornamented one, then the difference is in working hours. And if there existed no ornament at all, a condition which might arise in millenia, man would only need to work four instead of eight hours, as the time spent on ornament represents half of today's working day.

39

(...) I would gladly pay forty crowns for my boots even though I could obtain boots for ten crowns at another store. But in every trade which languishes under the tyranny of the ornamentalists, neither good nor bad work is valued. Labor suffers because no one is prepared to pay for its true value.

Outros caminhos ainda poderiam ser tomados para defender a relação entre Modernismo e religião, seria possível argumentar que foi a pesquisa esotérica de Mondrian, membro do Clube Teosófico de Amsterdã que levou à sua abstração⁴⁰, não só um dos pilares da pintura moderna, mas grande influenciadora do *design* do século XX. Talvez aquele homem moderno ideal, morador conformado nos conjuntos habitacionais de Gropius e Le Corbusier só poderia nascer no seio da religião exacerbada pois, apenas uma crença profunda poderia levar à abdicação da força dos símbolos e dos ornamentos.

A história da profissão levaria meio século para perceber a necessária relação entre a obsolescência estética dos produtos e a popularização do consumo. Mas esta história, contando o modernismo a partir do ascetismo Shaker demonstra o porquê de o *International Style* ter encontrado terreno tão fértil nos Estados Unidos, à parte o seu consumismo desenfreado de tempos do *styling*. Para o movimento moderno foi um voltar para casa.

⁴⁰ Como já foi feito em Gibson (2006).

5 ESTUDOS DE CASO

Estes estudos de caso pretendem demonstrar como a teoria apresentada sobre obra e público, em especial aquela trabalhada por Barthes, verifica-se na prática.

5.1 ADIDAS BOUNCE

Quando se fala que o *design* comunica com eficiência, isto é, que o bom *designer* se diferencia das pessoas sem formação por conseguir estabelecer uma comunicação abrangente e inequívoca, é comum pensar que isto cria uma vantagem de mercado para as grandes empresas, pois as empresas com maior capital tem a possibilidade de contratar os *designers* mais experientes e, portanto, de supostamente comunicar melhor.

Como foi visto até o momento, nesta dissertação, a comunicação é um caminho de muitas vias⁴¹, esquematicamente de duas, pois não depende apenas do que o criador (ou emissor) pretende dizer, mas do que o público (ou receptor) consegue decodificar em cada mensagem.

É de se supor que uma empresa multinacional de grande renome como a gigante alemã de materiais esportivos Adidas, não poderia lançar uma linha internacional de tênis, em produção por diversos anos com um logotipo que permita interpretações negativas da marca.

O *website* Calçados.com (Adidas Bounce, 2012) define Adidas Bounce como:

Uma linha de produtos da marca Adidas composta por tênis, mochila, sacola, nécessaire, jaqueta e calça. Os tênis Bounce tem como maior característica a tecnologia de amortecimento, que é inspirada em um sistema de suspensão de carros, e proporciona amortecimento de ponta, elasticidade e estabilidade. Isso porque esse sistema faz com que aconteça uma transferência da energia vertical em propulsão para a frente e torna assim a corrida ou o caminhar mais confortável. Além disso o design, com as famosas “molas” aparentes, dos tênis Bounce propõe uma estética fina e requintada, como o exemplo da linha Adidas Bounce (o Bounce S2), que é inspirada nos aspectos estéticos dos desejados carros Porsche, o que proporciona aos calçados elegância e estilo. (Adidas Bounce, 2012)

Enquanto que o *website* da marca – que hoje apresenta pouca informação sobre esta linha que parece estar saindo do mercado após anos de disputa acirrada com o Nike Shox e os mais diversos sistemas de amortecimento surgidos neste íterim – escreve:

O exclusivo calçado para corrida Bounce:S² tem sistema de suspensão inspirado no automobilismo que transfere o impacto vertical em propulsão para a

⁴¹ Veja-se o conceito de comunicação como *modelo orquestral*. (PINHEIRO, 2001)

frente. O resultado é 20% a mais de amortecimento e 15% a mais de elasticidade que os calçados para corrida comuns. Uma inovadora peça única em mesh combina respirabilidade, conforto e resistência ao desgaste. (Catálogo: Bounce S2, 2012)

Com tanta ênfase no inovador sistema de suspensão, era de se esperar que fosse esta mola o símbolo de toda a linha e, tendo ela o formato circular, talvez também se esperasse que o *designer*, pensando em comunicar com seu público, tenha escolhido substituir o “O” da palavra *bounce*, que em inglês significa quique (de *to bounce*: quicar) por um desenho da própria mola.

A raiz do problema de comunicação ocorre quando, talvez numa tentativa de antropomorfismo, e assim humanizar um logotipo que é uma mola, possuindo em si a frieza da maté-



Figura 9. Logotipo Adidas Bounce. Disponível em <http://www.lastfm.com.br/group/adidas+BOUNCE>. Acesso em 27/01/2012.

ria prima industrial, acrescentam-se dois círculos ao desenho (Figura 9).

Ao menos para o público jovem, que acessa a internet e está habituado à comunicação por *emoticons*, um neologismo elaborado através da junção das palavras *emotion* (emoção) e *icon* (ícone), fica difícil não associar este logotipo ao *emoticon* :| , utilizado para expressar “apatia”. É verdade que também é possível ler o *emoticon* de “muito feliz” :D , mas o fato de poder ser visualizado como apático demonstra um deslize por parte do *design* e da publicidade da empresa. Afinal de contas, qual a empresa que gostaria de ter a apatia associada à sua imagem?

5.2 KANDINSKY SOBRE AS FORMAS E CORES⁴²

A cor sempre foi um tema central nas pinturas de Kandinsky. Não é a toa que o seu primeiro ensaio longo, *Do Espiritual na Arte* (1911) (*Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*) [1911], tratasse prioritariamente deste tema. Além da importância que dava à cor, Kandinsky também a julgava um atributo da pintura mais fácil de teorizar do que a forma em si, que só receberia um tratamento adequado em 1926, com a publicação de *Ponto, linha, plano* (*Point, Ligne, Plan*)

⁴² Este texto constitui em uma adaptação do artigo Ressonância: A cor musical de Wassily Kandinsky (EGUCHI; DA SILVA; PINHEIRO, 2011a).

(KANDINSKY, 1999), quando este já era professor na Bauhaus.

A teoria da cor assume um aspecto paradoxal para Kandinsky. Ao mesmo tempo que, como bom expressionista, advoga contra quaisquer normas e abuso das técnicas na criação artística (KANDINSKY, 1996); tenta por toda a vida criar uma gramática para a linguagem visual, muito próxima das teorias de harmonia existentes na música há tanto tempo⁴³. Entretanto, para Kandinsky – assim como para seu amigo Schönberg – não existe desarmonia, tudo é válido desde que tenha sua origem nos desejos mais sinceros do criador. Pois é justamente esta honestidade do sentimento o que ele chama de *Princípio da Necessidade Interior*. (KANDINSKY, 1996) (SCHÖNBERG, 2002)

Kandinsky reconhece as diferenças culturais na percepção da cor, principalmente em seu *Curso da Bauhaus (Cours du Bauhaus)* (KANDINSKY, 2002) [1922-1933]. Mas, a parte estas diferenças, tenta estabelecer aspectos físicos da cor que, partindo desta percepção física e fisiológica, a extrapola em uma metafísica cromática: “*A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma o piano de inúmeras cordas.*”

Para ele, é necessário conhecer o que é cada cor em si. *Do Espiritual na Arte* (KANDINSKY, 1996) parte das três cores pigmento primárias tradicionais da pintura: amarelo, azul e vermelho, mais o branco e o preto. Estas cinco cores teriam características muito particulares. E suas misturas também seriam uma mistura destas características.

O amarelo se aproxima do observador, expande-se para seus arredores tem a vibração aguda de um trompete: agudo como um triângulo. Já o azul é seu oposto exato: afasta-se, contrai-se em si mesmo, seria suave como os tons celestiais do órgão; como um círculo, ou como um ângulo obtuso. *Aí está o primeiro grande contraste*⁴⁴ estipulado por Kandinsky: amarelo-azul.

Este primeiro contraste é tão forte que só pode ser comparado, em intensidade, ao preto-branco, o segundo grande contraste. Um, o nascimento, a resistência eterna, a possibilidade. O outro é morte, a ausência de resistência e nenhuma possibilidade. Também o branco se encontra mais próximo do observador e o preto mais distante, mas aqui já não há mais aquele movimento excêntrico/concêntrico ou de aproximação/afastamento do amarelo/azul. É a posição estática no espaço tridimensional. Talvez a mesma ausência de movimento eterna do divino.

Vermelho seria a cor do movimento em si. Mas não aquele movimento que se ex-

⁴³ Notadamente a partir do desenvolvimento da harmonia funcional pelo músico barroco e rococó Jean-Philippe Rameau em seu *Tratado de Harmonia (Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels)* (Carpeaux 2001).

⁴⁴ Embora não o façamos, seria interessante uma aproximação do *contraste* de Kandinsky com os contrastes de Johannes Itten (1974) [1961], ainda mais porque os dois tiveram papel relevante, em diferentes períodos, na Bauhaus.

pande ou se contrai como o amarelo e azul. É movimento para si mesmo. Cor que excita a visão de maneira enérgica como uma chama; é o quadrado e o ângulo reto. O verde, que compõe com o vermelho o terceiro grande contraste seria a mais imóvel das cores cromáticas. É o ponto onde o movimento do azul e do amarelo se encontram e anulam-se mutuamente. Cor onde o olhar repousa tranquilo, sem esforço. Mas, ao contrário do cinzento, de muita vida. Pois possui em sua essência a vivacidade do amarelo e o movimento celestial do azul.

Kandinsky partia destes atributos da cor que julgava universais e comprovou sua teoria através de questionários aplicados aos alunos da Bauhaus onde questionava qual cor se relaciona melhor com cada forma geométrica simples (JACOBSEN, 2004). Entretanto, a imparcialidade deste teste é algo a se questionar, já que foi um professor perguntando aos seus alunos o que achavam das características de cada cor e forma onde já havia um direcionamento de qual tipo de característica buscar.

Jacobsen (2004) demonstrou como os questionários aplicados por Kandinsky podem obter um resultado totalmente diferente se o público não tiver conhecimento dos ideais artísticos pregados pelo pintor russo. Enquanto Kandinsky estabeleceu as relações: triângulo = amarelo, círculo = azul e quadrado = vermelho. Os questionários aplicados por Jacobsen deram como resultados mais comuns: triângulo = vermelho, círculo = amarelo e quadrado = azul (figura 10).

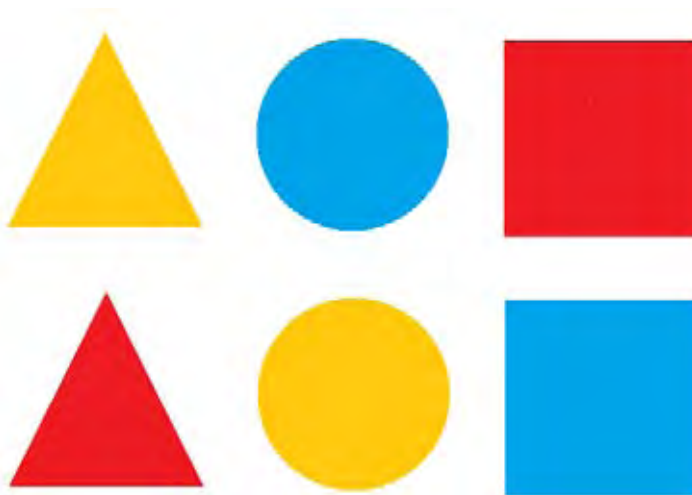


Figura 10. Relações entre formas e cores segundo questionários de Kandinsky (acima) e Jacobsen (abaixo)

Esta é claramente uma questão de repertório. Enquanto os estudantes de Kandinsky estavam cientes das preocupações formais das figuras geométricas e cores – algo que pode ser comparado ao que Dondis propõe em sua *Sintaxe da Linguagem Visual* (2005) – o público, de uma maneira geral, mesmo que seja influenciado ou até manipulado, como afirma Sudjic (2010), por estas formas, nem sempre terá o repertório para interpretar as informações visuais como o autor

as pensou.

As respostas obtidas pelo questionário de Jacobsen fazem muito sentido, principalmente na cultura ocidental. Segundo sua própria análise, o triângulo é facilmente associado à cor vermelha devido aos sinais de trânsito destinados a chamar a atenção. O círculo amarelo é quase uma associação universal, pois, qual é a cultura de hoje ou dos tempos antigos que não tinham em alta estima o círculo solar? Resta, por exclusão, o quadrado azul. Poderia até se especular que o quadrado pode ser associado à frieza dos lingotes metálicos e dos cubos de gelo, mas o mais provável mesmo é que tenha sido apontado por eliminação diante das outras relações tão fortes mas, mesmo assim, tão ignoradas pela teoria.

6 CONSEQUÊNCIAS

Desdobrando a teoria tratada, agora já com o peso de exemplos em estudos de caso e desconstruções, uma pergunta surge à mente: ao que leva este tipo de abordagem? Este capítulo investiga algumas de suas consequências implícitas, mais precisamente sobre o seu impacto na percepção da cultura.

6.1 TODA A CULTURA SÓ PODE SER CONTEMPORÂNEA E CONTERRÂNEA: É O PÚBLICO O CRIADOR DAS OBRAS-PRIMAS?

Se é o leitor quem constrói o significado para si, e é a comunidade quem, através do cânone, estabelece um limite às interpretações aceitáveis dentro de determinado grupo social, então o significado e, por consequência o valor de uma determinada obra modifica-se de acordo com o grupo.

Só é possível ler obras a partir do próprio ponto de vista, mesmo que este ponto de vista seja uma tentativa de se colocar no lugar do outro. Como o público é um legítimo construtor do significado, todas as obras realizadas ao longo da história, e mesmo as maravilhas da natureza⁴⁵, sem a intencionalidade humana, são sempre contemporâneas. Como bem observou o crítico musical Alex Ross, em um mundo onde se pode carregar toda a história da música em um Ipod, não faz sentido falar em música contemporânea. Tudo é contemporâneo (ROSS, 2008). No sentido que toda a história está na palma das nossas mãos.

A história da música fornece um bom exemplo de como a leitura de uma obra varia conforme o período em que se encontra. A nona sinfonia (Sinfonia “Coral”) de Beethoven, hoje é considerada por muitos como sua obra prima, sendo, inclusive, o atual hino da União Europeia. Mas nem sempre foi assim. Em sua primeira apresentação foi bem aplaudida, mais pelo *status* do compositor que pela obra em si. Durante o Romantismo foi considerada uma grande obra por alguns músicos como Felix Mendelssohn, exceto o último movimento, a parte coral, que só foi reconhecida como obra-prima em pleno modernismo (CARPEAUX, 2001). Vale lembrar que este último movimento é justamente aquele que hoje é mais conhecido e aclamado.

Ou seja, uma mesma obra foi considerada uma obra menor, uma grande obra com ressalvas e uma obra-prima num intervalo de apenas um século. Sendo assim a obra nunca pode-

⁴⁵ Será que o mar exercia o mesmo fascínio sobre nossos sentidos antes de William Turner? As montanhas antes de Caspar David Friedrich? Ou o ruído antes de Edgard Varèse e John Cage? Ou ainda a mesa de jantar antes dos pintores holandeses?

ria ser uma obra-prima *per se*, já que a obra em si, enquanto objeto, é imutável. São os juízos sobre ela que se modificam e que lhe atribuem valor, a obra em si não tem valor. Não faz sentido falar em valor de uma obra fora do contexto de sua interpretação.

6.1.1 O Discurso da qualidade: complexidade e simplicidade como manifestações do gênio

Gênio é uma palavra das mais complicadas para se usar em um texto que pretende um mínimo de clareza. Andrew Robinson (2011), um pesquisador que vem se dedicando ao tema, define gênio como sendo o indivíduo extremamente talentoso. Na antiguidade a palavra definia as características de personalidade do indivíduo. De fato, como Robinson explica, as duas palavras, que tanto na língua portuguesa quanto na inglesa apresentam grafia idêntica (gênio/gênio e *genius/genius*) têm sua origem em palavras distintas.

O *genius* da Roma antiga definia o espírito guardião de uma pessoa, lugar ou instituição. Era um conceito utilizado para explicar o porquê de irmãos terem personalidades distintas. O outro sentido só apareceria no século XVIII, uma derivação do latim *ingenium*, que significa talento e não tem relação etimológica com *genius* (ROBINSON, 2011). Aqui se pretendem ambos os sentidos. Tanto é utilizado para falar de um talento excepcional quanto de uma qualidade de personalidade e maneira de compreender o mundo variável de pessoa a pessoa.

Se é relativamente fácil descrever um gênio científico como Einstein ou Marie Curie, nem sempre é possível acertar no campo das artes. O que Robinson não trata em sua posição sobre o tema é a perspectiva histórica. Mesmo no campo das ciências temos exemplos problemáticos como o matemático Évariste Galois ou o próprio Einstein. Ambos tiveram seu ingresso na academia recusado. Einstein finalmente o conseguiu através de um artigo mais empírico do que se costuma esperar de seu gênio, Galois, infelizmente, morreu antes de qualquer reconhecimento, ferido mortalmente em um duelo de pistolas (DE MASI, 2002). Quantos foram os talentos que não puderam ter tal reconhecimento? Lápides destinadas para sempre ao anonimato do homem comum? Afinal de contas, o talento, apesar de contribuir, não pode ser o principal fator da qualidade de uma obra.

O motivo do descrédito dos músicos pelo último movimento da nona sinfonia de Beethoven é sua extrema simplicidade. A música, como observou Schönberg (2002) tem sido, da Idade Média ao século XX, um caminhar rumo à complexidade. Neste sentido Beethoven havia dado um passo atrás. Este tipo de juízo é dos mais problemáticos.

Pois é possível que se diga que uma obra é melhor quanto mais complexa for, isto é

feito muitas vezes em relação a algumas poéticas contemporâneas, como defende Eco (2005). Basta pensar na complexidade da harmonia da Bossa Nova, do grafite, e dos objetos do grupo *Memphis*. Mas também é possível defender o extremo oposto com exemplos igualmente válidos. Como a música dos Beatles, o Neoplasticismo e a arquitetura de Le Corbusier.

A isso se soma uma dificuldade a mais. Simples e complexo são valores relativos. A arquitetura Neoclássica por exemplo, era o estilo mais simples desde a Renascença, mas ainda é demasiadamente complexo se comparado à arquitetura moderna. Mas, tentando observar por outro ponto de vista, as formas assimétricas do prédio da Bauhaus poderiam deixar um homem educado do século XIX perplexo com a sua complexidade. A arquitetura de Niemeyer é simples ou complexa? Comparada a que? Ainda se deve somar neste caldeirão o seguinte questionamento: na percepção de quem?

Seria possível apostar no virtuosismo como maneira de valorizar a obra. Mas é virtuoso quem a pensa ou quem a executa? Ou ainda, o virtuosismo é necessariamente associado à complexidade? Veja-se na obra de Dalton Trevisan, este escritor curitibano cujas micro-crônicas, algumas de apenas três linhas, contém um cenário complexo em sua simplicidade⁴⁶. Sem dúvidas um virtuoso da narrativa. Virtuosismo, podendo ser de ação ou de pensamento, seria apenas outro termo para o já vago qualidade? Se a obra possui múltiplos significados, tão múltiplos quanto são o seu público, onde encaixar a qualidade nesta diversidade?

A qualidade pode ser compreendida de maneiras diferentes.

Para Wassily Kandinsky, tudo o que o artista produz é de qualidade desde que seja honesto, ou seja, desde que respeite ao *Princípio da Necessidade Interior*, que Kandinsky defende em seu *Do Espiritual na Arte* (KANDINSKY, 1996). Para Chagall, a arte seria o reflexo do artista, então uma boa arte, no discurso de Chagall, essencialmente partiria de uma boa pessoa (RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, *et al.*, 2006).

Obviamente que as declarações do porquê e como se produz arte elaborada pelos próprios artistas não são norma geral. No caso do discurso de Chagall, basta alguns exemplos de grandes artistas com caráter duvidoso como Caravaggio, Picasso e, principalmente Wagner para demonstrar que não é preciso ser uma boa pessoa para se fazer boa arte.

Mas, aprofundando neste último exemplo, sua música esteve em baixa após a Segun-

⁴⁶ De tão sucintas até cabem em uma nota de rodapé:

Domingo inteiro em pijama, coça o umbigo. Diverte-se com os pequenos anúncios. Em sossego na poltrona, entende as borbulhas do gelo no copo de bebida. Uma velhice tranqüila, regando suas malvas à janela, em manga de camisa. Única dúvida: ganhará o concurso de palavras cruzadas? (TREVISAN, 1994, p. 13)

da Guerra Mundial. Sua postura declaradamente antissemita e óperas que glorificavam o povo germânico foram praticamente banidas de muitas salas de concerto ao redor do mundo. É o caso oposto da nona sinfonia de Beethoven. Mas sua música não poderia ser boa antes e ruim depois, a obra enquanto objeto não muda. O que modificam são as percepções do público a cerca dela e, conseqüentemente, a obra como ideia. Pois, a ideia da obra, muito mais importante do que nascer na mente do autor, é criada pelo público e existe no público. Adjetivos como genial, belo, obra-prima, ou mesmo complexo, não são definidos o suficiente para fornecer um padrão de análise de qualidade de uma obra. Cada grupo os define de acordo com seu cânone, tendo em vista não somente o grupo (*Volksgeist*), mas também sua época (*Zeitgeist*).

6.2 SIGNIFICADO E SENSO COMUM

Apesar de todas as dificuldades tratadas até aqui, é preciso dizer que, como seres sociais, a comunicação é eficiente. Se não fosse não haveria nenhum propósito em escrever, em conversar, em constituir comunidade. Mas, seguindo Wittgenstein (1999) a linguagem só pode se estabelecer a partir do senso comum, da coletividade. Isto é, a lógica não é um *corpus* de conhecimento perfeito mas é dependente dos juízos.

Provavelmente foi essa necessidade e diversidade da interpretação que levou os pós-estruturalistas a desconstruir o discurso a ponto de se tornar irreconhecível. Entretanto esta desconstrução não é um demolir da comunicação, base da cidadania. É dar uma nova vida a obras desgastadas, permitir que elas falem de maneira diferentes e atuais. Também é remover o intelectual e o artista de sua torre de marfim e jogá-los no meio do povo. Pois o que, principalmente, Barthes realiza em sua obra, é uma valorização do leitor, esta entidade tão marginalizada durante o modernismo.

Poder-se-ia dizer não só modernismo, mas qualquer crítica anterior a Barthes. Entretanto, seria necessário fazer a ressalva de que ao menos do Renascimento ao Neoclassicismo existia um modelo a ser seguido, de modo que autor e leitor possuíam um vocabulário em comum. Quem por muito tempo ocupou este lugar exemplar na literatura, por exemplo, foi Virgílio (CARPEAUX, 2008).

Ainda na Idade Média, o homem comum conhecia muito bem o significado dos símbolos visuais usados para caracterizar os santos. Parece ter sido o Romantismo – ou Pré-romantismo como Carpeaux descreve na mesma obra – que modificou para sempre a relação entre autor e público ao tirar a referência universal – apesar de ser para um público específico – e focar na relatividade radical presente na vida e região de origem do autor.

Como o caso da arquitetura e do *design* modernos. Havia uma imposição por parte do autor, inclusive com um discurso declarado de que era tarefa do arquiteto organizar e educar o povo. Educar o povo sobre como deve ser seu ambiente de moradia, sobre como deve ser o seu gosto, tudo em prol de uma sociedade utópica. Adolf Loos, mas também Le Corbusier (LE CORBUSIER, 2002) [1923], fizeram parte desta corrente. É preciso fazer a ressalva de que Le Corbusier projetou edifícios de uma beleza neoclássica e declarou no mesmo livro que era papel do arquiteto produzir prédios belos, mas seus seguidores preferiram seguir apenas seus conselhos tecnicistas da casa como “máquina de morar” (*Une maison est une machine à habiter*).

Ironicamente, o discurso da morte do autor e liberdade de interpretação é o único que pode salvar a própria arquitetura moderna. Ideologicamente, não se vive mais o modernismo na arquitetura. Entretanto, a parte isto, ainda é um estilo vivo e interessante. Isto é, o estilo sobrevive sem o seu significado proposto pelos "pais fundadores".

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA ÉTICA DA COMUNICAÇÃO

Este estudo tentou demonstrar como que, apesar dos juízos pessoais e individuais dos criadores, ou da construção em cima da obra elaborada pela crítica e pela história da profissão é o público(-alvo) que tem a palavra final quanto ao significado e permanência da obra. É importante salientar que este público não é a população de uma maneira geral, mas é a parcela dela receptiva à obra em questão. Público-alvo é um termo que se aproxima desta definição mas não a encontra totalmente pois, por público-alvo se entende a parcela da população na qual o *designer* pensa para produzir sua obra. Pode ocorrer da obra ser um fracasso para o público pensado, mas acabar fazendo um enorme sucesso em outro nicho.

Através de exemplos ao longo da história de diversas produções artísticas e um estudo de caso mais detalhado do *design* contemporâneo, este texto discorreu sobre a intangibilidade do significado enquanto comunicação, quer dizer, sobre como o significado que se pretende passar, apesar de muitas vezes passível de ser pressentido, não é algo sólido, talvez um melhor nome seja etéreo. Pois seria neste vazio, onde se pode sentir algo incerto que o significado residiria, não existindo em si ou para si, mas se manifestando diferentemente de acordo com aquele que o percebe.

A ideia de que o público tem a palavra final sobre a permanência da obra, seja de arte, seja de *design* pode ser vista como algo negativo, pois retira do *designer* grande parte de seu poder de manipulação do significado, mas não foi pensado como uma forma de desmerecer a profissão, nem a crítica, nem a historiografia. Esta conclusão pretende convencer de que a desconstrução do significado *per se* tem uma raiz de base fundamentalmente ética.

Ao jogar a bola do significado ao público, o autor precisa estar em constante diálogo com aquele que vai fruir sua obra, tornando-se um membro ativo da sociedade a que pertence. Não mais pode ser visto como um ser especial, com o dom divino da criação – muito embora toda criação possa ser visto como um ritual religioso para imitar a criação do mundo. Mesmo se assim pensarmos, tratar do criador como membro de uma comunidade de “falantes”, é, na melhor das hipóteses, retirá-lo da posição de um deus para colocá-lo na de um sacerdote. Não só isto é interessante para desestruturar os indícios de arrogância que o intelectual possa ter quando isolado em sua torre de marfim, como esta postura também sugere, e talvez até exija, o diálogo. É interessante lembrar que a arte em suas mais variadas formas, foi por muito tempo uma produção anônima.

Se pensarmos na pintura medieval, por exemplo, as peças não levam assinatura, talvez por uma questão religiosa, já que seriam produtos de inspiração divina, mas mesmo antes

deste período, poucas obras greco-romanas possuíam assinatura, com algumas exceções de alguns poucos escultores, como Fídias. A ideia de autoria toma forma com o humanismo renascentista, mas até lá ainda existia uma margem de diálogo muito grande entre artista, mecenas e público. Parece ter sido a partir do Romantismo que a visão individual de uma pessoa ou grupo passou a ser não só aceitável, como desejável. A produção cultural desta nova ordem liberalista pós-Revolução Francesa, favorece a diversidade de ideias, o que, em si, é muito positivo.

Entretanto, a radicalização desta diversidade no modernismo e pós-modernismo, levou muitas vezes à formação de um abismo entre o artista e o público leigo, como foi o caso de boa parte da produção pós-modernista em arquitetura e *design*. De fato, mesmo a produção modernista não foi popular em sua época. Mas talvez o cenário onde este abismo se tornou mais profundo seja o da música erudita mais radical, a partir da música atonal de Schönberg, passando pelo dodecafonismo de e experiências sonoras de muita estrutura que exigem um conhecimento musical e matemático para serem compreendidas, como é o caso do Xenákis, dos primeiros trabalhos de Penderecki, ou mesmo da música aleatória de John Cage. Tal qual a arte conceitual propôs uma ruptura entre arte e emoção, estas também são músicas cerebrais, às vezes espirituais, para serem apreciadas em seu processo compositivo, ou seja, músicas para músicos.

Não parece ser a toa que o pós-estruturalismo tenha surgido ao mesmo tempo em que diversas ditaduras caíam. À parte as ditaduras políticas, as divergentes teorias pós-estruturalistas, ao removerem o caráter universal do pensamento, aponta ao diálogo. Pois, pensando a partir delas, não se pode mais dizer que uma peça apreciada é simplesmente melhor que outra utilizada por outro grupo. No máximo diria que os repertórios são diferentes.

Aos defensores de certa cultura dita erudita, isto pode parecer cataclísmico, mas esta própria cultura sofreu intensas modificações desde o romantismo e, em quase nada se assemelha com a cultura aristocrática, ícone da erudição que havia até então. As culturas são entidades vivas, e é preciso deixar que vivam.

Ora, toda a discussão sobre *design* ser ou não arte, reside no fato de que a arte hoje é considerada como aquilo que significa algo para além dela, depende de conceito e seria alheia a interesses de terceiros, enquanto o *designer* muitas vezes está preocupado com aspectos técnicos e com ideias já estabelecidas de beleza. Além disto, ele necessita a princípio, de atender aos desejos de seu empregador. Mas se for isto mesmo que separa as duas coisas, então, se deve considerar que todos os artistas anteriores ao romantismo, como Michelangelo, Caravaggio ou Bernini, eram *designers* ou, mais talvez, ilustradores.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADIDAS Bounce. **Calçados.com**, 2012. Disponível em: <<http://www.calçados.com/adidas-bounce/>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

ARMSTRONG, K. **Uma História de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARNHEIM, R. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. Lisboa: Edições 70, 2007a.

BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. Lisboa: Edições 70, 2007b.

BARTHES, R. **O Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BELSEY, C. **Poststructuralism: a Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2002. Edição Eletrônica.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLOOM, H. **The Western Canon; The Books and School of the Ages**. New York: Riverhead Books, 1995.

BRANZI, A. **Learning from Milan: Design and Second Modernity**. Cambridge: MIT Press Edition, 1988.

BYARS, M. **The Design Encyclopedia**. New York: The Museum of Modern Art, 2004.

CALABRESE, O. **Como se Lê uma Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1998.

CALABRESE, O. **A Linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CARDOSO, R. **O Design Brasileiro Antes do Design**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

CARPEAUX, O. M. **O Livro de Ouro da História da Música**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.

CATÁLOGO: Bounce S2. **Adidas**, 2012. Disponível em: <<http://catalogue.adidas.com/catalogue/br/product/G40384/Bounce:S%C2%B2>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

COSSETIN, V. L. F. **O Problema da Linguagem no Sistema Hegeliano: o Paradoxo do Absoluto Icondicionado e Expressível**. Porto Alegre: [s.n.], 2007. 211 p. Tese de Doutorado.

COSTA, C. Z. **Além das formas; introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura**. São Paulo: Annablume, 2010.

DE MASI, D. **Criatividade e Grupos Criativos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, J. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DROSTE, M. **Bauhaus Archiv**. Köln: Taschen, 2006.

ECO, U. **Obra Aberta**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, U. **Tratado Geral de Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EGUCHI, H. C.; SILVA, F. M.; PASCHOARELLI, L. C.; PINHEIRO, O. J. **Ressonância: a cor musical de Wassily Kandinsky**. Anais do VI Congresso Internacional de Pesquisa em Design. Lisboa: [s.n.]. 2011a.

EGUCHI, H. C.; SILVA, J. C. P. D.; PINHEIRO, O. J. **Ensaio sobre a formação acadêmica do designer**. Anais do VI Congresso Internacional de Pesquisa em Design. Lisboa: [s.n.]. 2011b.

ESTÊVÃO, I. R. **A Realidade, Entre Freud e Lacan**. São Paulo: USP, 2009. Tese de Doutorado.

FIELD, C.; FIELD, P. **Design Handbook; Concepto, Materiales, Estilos**. Köln: Taschen, 2006.

FLUSSER, V. **Língua e Realidade**. São Paulo: Herder, 1963.

FLUSSER, V. **Filosofia del Diseño**. Madrid: Editorial Sintesis, 1999.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, V. **O Mundo Codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FUSCO, R. D. **Historia del Diseño**. 2. ed. Barcelona: Santa & Cole, 2002.

GADAMER, H. G. **Hermeneutica da Obra de Arte**. São Paulo: Martins Fontes,

2010.

GIBSON, M. **Simbolismo**. Köln: Taschen, 2006.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, F. A música na obra de Kandinsky. **arte.com.pt metodologias da produção artística**, 2003. Disponível em: <<http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

GORMAN, C. (Ed.). **The Industrial Design Reader**. New York: Allworth Press, 2003.

GOSSEL, P. **Arquitectura del Siglo XX**. Köln: Taschen, 2006.

GUDIN, E. **Coração Marginal**. São Paulo: Continental, 1977. 33 rpm, 1 disco.

GUIDOT, R. **Histoire du Design de 1940 à nos Jours**. 3. ed. Paris: Hazan, 2004.

ITTEN, J. **The Art of Color**. Somerset: John Wiley Trade, 1974.

JACOBSEN, T. Kandinsky's Color-Form Correspondence and the Bauhaus Colors: an Empirical View. **Leonardo**, Massachusetts, 37, n. 2, abr. 2004. 135-135.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JUNG, C. G. **O Homem e Seus Símbolos**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANDINSKY, W. **Ponto, linha, plano**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1999.

KANDINSKY, W. **Curso da Bauhaus**. Lisboa: Edições 70, 2002.

KLEE, P. **Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C.; ERIBON, D. **De Perto e de Longe**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LACAN, J. **O Seminário**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v. 2, 1985.

LALANDE, A. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LANDIM, P. C. **Design, Empresa, Sociedade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LECHTE, J. **50 Pensadores Contemporâneos Essenciais**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

LEEMING, D. **The Oxford Companion to World Mythology**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LENIN, V. O Socialismo e a Religião. **Arquivo Marxista na Internet**, 1905. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/12/03.htm>>. Acesso em: 23 set. 2011.

LYOTARD, J.-F. **A Condição Pós-Moderna**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.

MARCONDES FILHO, C. **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MARGOLIN, V. **Design Discourse: History, Theory, Criticism**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MARQUES, C. O. **O Ensino e o Mercado de Trabalho na Área de Design**. Bauru: UNESP, 2010. Dissertação de Mestrado.

MARTINET, A. **Elementos de Linguística Geral**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

MERLEAU-PONTY, M. **Merleau-Ponty**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores)

MINK, J. **Duchamp**. Köln: Taschen, 2006.

MOLES, A. **O Kitsch**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MOLES, A. **Teoria da Informação e Percepção Estética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NORMAN, D. A. **Emotional Design: Why we Love (or Hate) Everyday Things**. 1. ed. New York: Basic Books, 2005.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERSONALIDADES de Brasília - Oscar Niemeyer. **Museu Virtual de Brasília**, 2011. Disponível em: <<http://www.museuvirtualbrasil.org.br/PT/personalidades.php?ator=oscar>>. Acesso em: 23 set. 2011.

PESSANHA, J. **Os Pré-Socráticos: Fragmentos, Doxografia e Comentários**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

PEVSNER, N. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**: de William Morris a Walter Gropius. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PINHEIRO, O. J. A Aura e seus Avatares. In: V.V.A.A. **Pesquisa em Artes**. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

PINHEIRO, O. J. **A Contemplação de Janus Bifrons: Arte e Tecnologia na Contemporaneidade**. In: www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3258&ID&ParamEnd=9. Acesso em: 23 set. 2011.

PINHEIRO, O. J. Azulejo Luso-brasileiro. In: TIRAPELI, P. **Arte Sacra Colonial**. São Paulo: UNESP, 2001.

PINHEIRO, O. J. Azulejaria Barroca do Claustro de São Francisco de Salvador: Interpretação Simbólica. In: DUGNANI, P. **Herança Simbólica na Azulejaria Barroca**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROBINSON, A. **Genius**: a Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

ROSS, A. **The Rest is Noise; Listening to the Twentieth Century**. New York: Picador, 2008.

RUHRBERG, K. et al. **Arte do Século XX**. Köln: Taschen, 2006.

SANTIAGO, S. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHÖNBERG, A. **Harmonia**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SCHILLER, F. **Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade**. São Paulo: EPU, 1991.

SOUZA, P. L. P. D. **ESDI: Biografia de uma Idéia**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

SPALDING, T. O. **Dicionário da Mitologia Latina**. São Paulo: Cultrix, 1991.

STOCKER, B. **Routledge Philosophy Guidebook to Derrida on Deconstruction**. New York: Routledge, 2006.

SUDJIC, D. **A Linguagem das Coisas**. Rio de Janeiro: Instrínseca, 2010.

TASCHEN, A.; FÜRST, A. C. **Hundertwasser Architecture: For a More Human Architecture in Harmony with Nature**. Köln: Taschen, 2007.

TREVISAN, D. **Ah, é?** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

TURNER, J. **The Dictionary of Art**. London: Macmillan Publishers Limited, 1996.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WHITELEY, N. O Designer Valorizado. **Arcos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 63-75, 1998.

WICK, R. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WILBER, K. **A Theory of Everything: An Integral Vision for Business, Politics, Science and Spirituality**. Berkeley: Shambhala, 2001.

WILBER, K. **A Sociable God: Toward a New Understanding of Religion.** 2. ed. Boston: Shambala, 2005.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas.** São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WITTGENSTEIN, L. **Tractatus Logico-Philosophicus.** 3. ed. São Paulo: edUSP, 2001.

9 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BHASKARAN, L. **Designs of the Times: Using Key Movements and Styles for Contemporary Design.** Mies: 2005.

CHIPP, H. **Teorias da Arte Moderna.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELACAMPAGNE, C. **História da Filosofia no Século XX.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HOLLIS, R. **Design Gráfico: Uma História Concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MARGOLIN, V. **Design Discourse: History; Theory; Criticism.** Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MORAES, D. **Análise do Design Brasileiro: Entre Mímese e Mestiçagem.** São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

PORTOGHESI, P. **Depois da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2004.