



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

GABRIEL DARCIN ALSOUZA

DESIGN DESENCARNADO:
UMA CRÍTICA À RACIONALIDADE CAPITALISTA NO CAMPO
DO DESIGN

Londrina
2021

GABRIEL DARCIN ALSOUZA

DESIGN DESENCARNADO:
UMA CRÍTICA À RACIONALIDADE CAPITALISTA NO CAMPO
DO DESIGN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre
em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero

Londrina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

DARCIN, Gabriel Alsouza.
Design desencarnado: uma crítica à racionalidade capitalista no campo do design /
Gabriel Alsouza DARCIN. - Londrina, 2021.
173 f.

Orientador: Rodolfo Rorato Londero.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Educação Comunicação e Artes,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.
Inclui bibliografia.

1. Filosofia do Design - Tese. 2. Economia Política da Comunicação - Tese. 3. Teoria
Crítica - Tese. 4. Teoria do Design - Tese. I. Londero, Rodolfo Rorato. II. Universidade
Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-
Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

GABRIEL DARCIN ALSOUZA

DESIGN DESENCARNADO:
UMA CRÍTICA À RACIONALIDADE CAPITALISTA NO CAMPO
DO DESIGN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre
em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Marcos Namba Beccari
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Londrina, 25 de janeiro de 2021.

AGRADECIMENTOS

Enquanto sujeito encarnado, sou o entrelaçamento entre mundo, corpo e consciência situada no tempo, espaço e cultura. Sou o mundo contraído em um corpo, uma síntese entre interno e externo nunca acabada e resolvida. Carrego comigo uma ambiguidade de um ser que vê, sendo visto. Minhas ideias são minhas, mas também são nossas, pois sou inseparável do mundo e de seus habitantes. Essa pesquisa, por sua vez, é uma articulação possível e, simultaneamente, improvável que sintetiza o mundo no qual eu me constituo, conduzida por um sentido e um desejo de emancipação social. Embora minha escrita carregue um tom coerente e homogêneo, ela é síntese de muitas vozes que me constituíram e me produziram. Tento aqui nomear algumas vozes e coros não citados no trabalho que participaram desta pesquisa de formas múltiplas. Sou muito grato a todes!

Agradeço ao Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero por ter ministrado uma aula sobre o livro “Conversas: 1948” de Merleau-Ponty na especialização em Design Gráfico em 2017, a qual foi determinante para uma mudança de perspectiva sobre minhas intenções no campo do design. Agradeço pela dedicação, generosidade e humanidade com que conduziu as orientações desta pesquisa. Sobretudo, Rodolfo me mostrou que é possível realizar ciência a partir de afetos (ciência encarnada), carregarei esse ensinamento ao longo de minha jornada acadêmica. Agradeço pelas referências, provocações e inversões de perspectiva que me colocaram em uma posição permanentemente inquieta de investigação do objeto de pesquisa e, paralelamente, do sujeito pesquisador (sujeito encarnado).

Agradeço: ao Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos por sensibilizar meu olhar para aspectos políticos desta pesquisa; a Prof.^a Dra. Rosane Fonseca de Freitas Martins por ter despertado em mim um olhar inquieto com o campo do design durante a graduação em Design Gráfico, especificamente quando fui orientado por ela na iniciação científica; ao Prof. Dr. Marcos Namba Beccari por ter compartilhado um material de sua autoria fundamental no encerramento desta pesquisa; a Prof.^a Dra. Ana Luísa Boavista Lustosa Cavalcante por ter me apresentado Vilém Flusser e iniciado um questionamento sobre a ética do design. Agradeço aos professores Manoel, Rosane, Marcos e Ana Luísa pelo olhar atento e contribuições à minha pesquisa durante a fase de qualificação e defesa (Rosane e Manoel na qualificação, Manoel e Marcos na defesa e Rosane e Ana como suplentes na defesa). Agradeço também a Rodolfo que contribuiu infinitamente em todas as etapas dessa pesquisa, como amigo, orientador, avaliador e também apoiador.

Agradeço aos mais diversos professores que passaram por minha vida, sejam eles professores formais ou informais. Destaco os professores do Mestrado em Comunicação, Departamento de Design Gráfico e demais professores com quem tive contato nesses últimos 10 anos de imersão, sendo assim, agradeço a Ana Paula Perfetto Demarchi, André Azevedo da Fonseca, Camila Santos Doubek Lopes, Cláudio Luiz Garcia, Claudio Sampaio, Cristiane Affonso de Almeida Zerbetto, Danielle De Marci Tozatti, José Fernandes Weber, Juliana Barbosa, Marcelo Castro Andreo, Marinez Meneghello Passos, Rogério Zanetti Gomes, Seila Cibele Sitta Preto, Silvio Ricardo Demétrio, Uriá Fassina Firmino e Vanessa Tavares de Oliveira Barros.

Sou grato aos colegas de sala com quem aprendi igualmente em meu percurso. Em especial, agradeço a Juliane Castilho Moraes, Isabela Yankous Vale Santos Rezende, Gina Viviane Mardones Loncomilla, André Luiz Justus Czovny e Gustavo Minho Nakao que ouviram atentamente sobre minha pesquisa e contribuíram com ideias e provocações. Agradeço também aos membros do Laboratório CUBO (Comunicação e Crise do Capitalismo) que contribuíram em vários aspectos para essa pesquisa, deste modo, agradeço a Ana Martinez Soranso, Aristeu Matias Simon, Guilherme Bernardi, Pamella Cristina Basseti de Souza, Tatiana Iaquinto Ywatsugu e Willian Casagrande Fusaro.

Agradeço especialmente a Adalgisa Aparecida Darcin Alsouza que foi minha primeira professora e sempre encontra formas de me sensibilizar para ser cada vez mais humano em minhas ações. Agradeço minha mãe Adalgisa e meu pai Jorge Alsouza que sempre me deram condições financeiras e psicológicas para pensar livremente e perseguir os estudos. Agradeço minha irmã Daysa Darcin Alsouza pelas provocações e pelo carinho e meu cunhado Adriano Bueno pela generosidade. Agradeço minha família pelo suporte. Agradeço especialmente meu companheiro e amigo Jason Keenan que me incentivou em todo processo e me ajudou a lidar com as adversidades da pesquisa. Agradeço aos meus amigos que tornaram o processo de escrita suportável e que me estimulam a procurar uma sociedade mais justa e humana, agradeço especialmente a Ana Luisa Camilo Sversutti, Douglas Pinheiro, Eberardo Alves Junior, Marcos Matoso, Marilia Vidal Pinotti Affonso, Murilo Crivellari Camargo, Natalia Devergenes, Thais Beckert e Victor Augusto Zanin.

Agradeço ao meu corpo que insiste em ver beleza e sentido no mundo, mesmo diante do mundo distópico que enfrentamos.

Por último, presto homenagem àqueles que faleceram em decorrência da crise sanitária e política, em especial a Willian Santiago: colega, artista e designer que me inspira.

“Meu corpo me pertence porque
é o nosso campo de batalha”
BOURCIER, 2020, p. 181

DARCIN, Gabriel Alsouza. **Design desencarnado**: uma crítica à racionalidade capitalista no campo do design. 2021. p.173. Trabalho de Conclusão do Mestrado em Comunicação — Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

RESUMO

Esta pesquisa contribui com o campo da Economia Política da Comunicação e Filosofia do Design por, respectivamente, questionar os efeitos do capitalismo no campo do design e transformações ontológicas do sujeito baseadas na lógica capitalista de produção e consumo. Adicionalmente, apresenta uma nova compreensão sobre design a partir da qual novas direções podem ser traçadas coletivamente para torná-lo mais crítico e humano. Esta pesquisa explora os desdobramentos da racionalidade capitalista no campo do design, defendendo a hipótese de que o design se desenvolve de forma desencarnada, isto é, enquanto ferramenta capitalista de alienação e transformação da natureza do ser baseado na produção de valor e consumo de mercadorias, por conseguinte, suprime a subjetividade do designer através da teoria funcionalista que desenvolve um programa acrítico a partir do qual imagens e experiências são geradas. A metodologia de pesquisa se baseia na Teoria crítica e utiliza os conceitos de Merleau-Ponty e Horkheimer, na devida ordem corpo encarnado e razão instrumental, para revistar a história do design e confirmar a hipótese proposta. Consequentemente, a análise investiga: a racionalidade na modernidade; capitalismo e a produção de valor; design enquanto oposição ao artesanato; a teoria funcionalista e o processo de design; a abstração de imagens e experiências; os resultados do desencarnamento do campo do design. Conclui-se, portanto, que a política do desencarnamento tem transformado a natureza humana e realidade, sendo o design uma de suas ferramentas mais efetivas. Contudo, designers continuam dependendo de seus corpos para trabalhar os quais devem resistir às abstrações capitalistas, por conseguinte, trabalhos futuros investigarão estratégias para decolonizar o campo do design a partir do corpo próprio.

Palavras-chave: Filosofia do Design. Economia Política da Comunicação. Teoria Crítica. Teoria do Design. História do Design.

DARCIN, Gabriel Alsouza. **Disembodied design**: a critique p capitalist rationality in the field of design. 2021. p.173. Dissertation (Master's Degree Communication) — State University of Londrina, Londrina, 2021.

ABSTRACT

This research contributes to the Political Economy of Communication and Philosophy of Design by, respectively, questioning the effects of capitalism in the field of design and the ontological transformations under production and consumption. Thus, it provides a new understanding of design, from which new directions can be collectively constructed based on a more critical and human perspective. This research explores the unfolding of capitalist rationality in the field of design, defending the hypothesis that design develops in a “disembodied way”, in other words, it is a capitalist tool for alienating and transforming the nature of being based on the production of value and consumption of goods, moreover, it suppresses subjectivity through the functionalist theory that develops an acritical program to create images and experiences. The methodology is based on the Critical Theory and the concepts of Merleau-Ponty and Horkheimer, respectively “embodied” body and “instrumental rationality”, are used to revisit design history and conform the disembodiment hypothesis. Consequently, the analysis investigates: rationality in modernity, capitalism and the production of value; design as opposed to craft; the functionalist theory and design process; the abstraction of images and experiences; the results in the disembodiment of the field of design. As a result, the policy of disembodiment has transformed the human nature and reality, design being one of the most effective capitalist tools. However, designers are still bodies that can resist the capitalist abstraction, consequently future research will focus on the matter of decolonizing designers based on the matter of body.

Key-words: Philosophy of Design. Political Economy of Communication. Critical Theory. Design Theory. Design History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 POLÍTICA DO DESENCARNAMENTO	20
1.1 RACIONALIDADE E DISTANCIAMENTO DO MUNDO	20
1.2 RACIONALIDADE E CONTROLE DO MUNDO	23
1.3 AINDA MODERNOS	29
1.4 SUJEITO ENCARNADO	33
1.5 POLÍTICA DO DESENCARNAMENTO	38
2 GUILHOTINA CAPITALISTA	46
2.1 REVOLUÇÃO INDUSTRIAL	46
2.2 ACELERAÇÃO INDUSTRIAL	49
2.3 MERCADORIA E ACÚMULO	52
2.4 ENGRENAGENS DO CONSUMO	55
2.5 DESIGN E PUBLICIDADE	57
3 CORTE INDUSTRIAL	60
3.1 RACIONALIZAÇÃO DO TRABALHO	60
3.2 O SURGIMENTO DO DESIGN	63
3.3 O ARTESÃO E O DESIGNER	65
3.4 RESISTÊNCIA A INDÚSTRIA	68
3.5 FUNÇÃO SOCIAL DO DESIGN	70
4 IMPOSIÇÃO DA FUNÇÃO	76
4.1 INDÚSTRIA E ARTESANATO	76
4.2 DESIGN MODERNO	80
4.3 BAUHAUS	84
4.4 FUNCIONALIZAÇÃO DO DESIGN	94
4.5 DESIGN E PROJETO	104
5 ADESTRAMENTO DA FORMA	111
5.1 IMAGEM TÉCNICA	111

5.2	RACIONALIDADE DO PROGRESSO	118
5.3	PEDAGOGIA DA FORMA	126
5.4	PROGRAMAÇÃO DO DESIGN	135
5.5	ENGESSAMENTO DA EXPERIÊNCIA	140
6	DESIGN DESENCARNADO	146
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
	REFERÊNCIAS	165

INTRODUÇÃO

O presente momento é um produto dos instantes anteriores que se estende ao passado e podem ser traçados e analisados a partir da história. A palavra “analisar” na frase anterior corresponde a um dos principais atores — racionalidade — dessa dissertação que, embora nem sempre explícito, acompanha o autor na tentativa de produzir um texto coerente capaz de sustentar a tese deste trabalho, a qual se baseia, sobretudo, em um novo olhar sobre o passado. A racionalidade, embora acompanhe a noção de humano, pode ser tracejada mais especificamente a partir da Antiguidade — enquanto uma postura diante do mundo — e se estende ao longo da modernidade, mesmo com rupturas, e avança na construção de uma cultura unitária situada sobre a mesma lógica temporal, espacial, econômica e social que tende, cada vez mais, à abstração¹. A racionalidade é tal qual um camaleão² que se adapta ao contexto, sendo dotada de uma flexibilidade, e permitindo, em conjunto com a irracionalidade, posturas distintas que moldam o presente em um processo histórico.

O campo do design, dentro de uma perspectiva histórica, surge a partir da modernidade como resultado da divisão de trabalho e desenvolvimento da indústria. Com otimismo no projeto moderno, no qual a racionalidade e tecnologia dariam conta de melhorar a condição humana, designers passaram a intervir no mundo e domesticá-lo. A frase “forma segue função”³, do arquiteto Louis Sullivan, sintetiza a base teórica funcionalista que assumiu hegemonia a partir do design moderno e que continua presente no avesso dos discursos contemporâneos do design e, principalmente, na base teórica e formativa de novos designers. Em um primeiro momento, o design funcionalista se apresenta como pensamento antissistema, crítico à qualidade dos bens de consumo; entretanto, tal pensamento é incorporado ao sistema capitalista, ao ponto que a racionalidade é instrumentalizada e o design torna-se, conseqüentemente, uma ferramenta. A teoria funcionalista é um desdobramento do racionalismo: o comportamento humano deve ser orientado por ações racionais e outros modos de existência como a percepção devem estar subjugados ao domínio da consciência humana. A função (parte inteligível) passa a ser mais importante que a materialidade do objeto e mundo e, similarmente ao dualismo cartesiano que separa o corpo da alma, o designer passa a produzir exclusivamente sob orientação racional, desconsiderando o corpo próprio como fonte de saber. Tal fenômeno não surge ingenuamente, mas é o próprio resultado do contexto de uma categoria profissional encarregada de pensar o processo produtivo e não o produzir.

1 VIETTA, 2015, p. 11-13

2 VIETTA, 2015, p. 13

3 Adaptação da frase “form ever follows function”
(SULLIVAN, 1896, p. 408).

O campo do design, portanto, possui em sua base um distanciamento com o mundo, o qual é intensificado a partir do resultado de seus produtos. Os carros, por exemplo, retiram cada vez mais o usuário da materialidade de dirigir: formas aerodinâmicas que reduzem o barulho e melhoram a velocidade; isolamento sonoro e sistema de som e vídeo; controle da luz por meio de películas; estabilização e controle da temperatura e intensidade do vento; estabilização por meio de amortecedores; acolchoamento do assento; câmeras que transformam a realidade em tela; direção cada vez mais leve. Exemplos dessa forma podem ser encontrados em todas as áreas do design: celulares e fones de ouvido que retiram a visão e audição do sujeito do mundo; roupas que retiram o corpo do contato com o mundo e o moldam aos olhos de seus semelhantes, com base em campanhas publicitárias de imagens irreais produzidas por computadores a partir de um padrão de beleza arbitrário; shopping centers e condomínios que retiram o sujeito de realidades socioeconômicas indesejadas; sites que perseguem o sujeito na virtualidade e o vendem mercadorias na comodidade de apenas um clique, toque ou comando de voz; redes sociais que permitem ao usuário bloquear e excluir o outro, além de se recriar em seus próprios termos, independentemente de uma realidade física ou interpessoal; filmes e jogos que retiram o sujeito de qualquer traço de realidade e o coloca em um mundo totalmente produzido. Sem dúvidas, o design parece, cada vez mais, concretizar um projeto moderno de superar um mundo “natural” e criar seu próprio. Tendo em vista que a consciência é dependente do contexto dos sujeitos pensantes, fica evidente que o campo do design, ao adestrar a forma e impor função ao mundo, fica cada vez mais capaz e eficiente em determinar significado ao mundo, uma vez que esteriliza as incoerências de um mundo “natural”, e do próprio sujeito que passa a ter o consumo como modo de existência. O campo do design, portanto, se desenvolve a partir do vetor da *racionalidade capitalista*⁴, contudo, tal assunto é pouco abordado no campo do design.

O título deste trabalho, “design desencarnado”, reúne e inter-relaciona o campo do design e o conceito “corpo encarnado” do filósofo fenomenólogo existencialista francês Maurice Merleau-Ponty. O corpo encarnado de Merleau-Ponty é uma tentativa de conciliar o dualismo de Descartes, ou seja, a cisão entre corpo e alma, paralelamente, um “corpo desencarnado” designa a relação assimétrica do pensamento cartesiano — e característico da modernidade e capitalismo — no qual ocorre uma valorização da razão e, conseqüentemente, desvalorização da experiência vivida enquanto fonte da verdade. O design desencarnado é,

4 O termo racionalidade capitalista é dissecado em outros termos ao longo da pesquisa, como: capitalismo; projeto moderno, abstração; racionalidade instrumental; racionalidade industrial;

política do desencarnamento; pensamento desencarnado; encarnação do pensamento desencarnado.

portanto, uma maneira de produzir design seguindo a linha racionalista na qual a subjetividade do designer é violada através da imposição autoritária de códigos culturais — estando eles imbricados no processo político e econômico — e a função produtiva se torna o valor máximo para a intervenção no mundo. Deste modo, este trabalho tem como objetivo geral: explorar os desdobramentos da racionalidade capitalista no campo do design. O objetivo dessa pesquisa é também direcionado pela hipótese de que: o design se desenvolve de forma desencarnada, isto é, enquanto ferramenta capitalista de alienação e transformação da natureza do ser baseado na produção de valor e consumo de mercadorias, conseqüentemente, suprime a subjetividade do designer através da teoria funcionalista que desenvolve um programa acrítico a partir do qual imagens e experiências são geradas. Os objetivos específicos são: investigar a transformação ontológica do sujeito (política do desencarnamento) operada pela racionalidade na modernidade; compreender a transformação na produção e consumo de mercadorias a partir da lógica capitalista industrial desencarnada; identificar o surgimento do campo do design como desdobramento da política do desencarnamento capitalista que transforma o artesão em designer/operário; analisar a aderência do pensamento desencarnado no modo de produção do design moderno e contemporâneo (funcionalismo abstrato); examinar o impacto da racionalidade na produção e consumo de imagens e experiência no design moderno e contemporâneo; questionar a relação que ocorre entre o campo de design e as ferramentas produtivas capitalistas que alienam o sujeito de sua condição de exploração.

Ao observar a história do design, fica evidente que muitas das agitações utopistas dos artistas, poetas, arquitetos e designers que construíram o campo se realizaram; contudo, tal processo se constituiu mais como consolidação e aprofundamento das relações capitalistas do que, propriamente, melhoria de um mundo por meio da técnica⁵. Dada a dominação do mundo pela burguesia, o projeto político industrialista se completou, atingindo todos os requisitos na criação de uma sociedade material pautada no consumo de produtos e serviços, por conseguinte, “perderam sentido maior as discussões relativas à identidade entre forma e função, sobre obsolescências projetadas ou não, sobre valor de uso e valor de troca dos produtos”⁶, como se não houvesse outro caminho a não ser a maneira como é desenvolvida. Contudo, “Caminhando, vemos o horizonte e seguimos para aquela direção, e, embora o horizonte se distancie à medida que nos aproximamos, ir em direção ao horizonte nos permite caminhar. A utopia é o horizonte”⁷. Esta pesquisa retoma a atitude jovem e inquietadora das vanguardas, produzindo novos olhares do presente na esperança que isso estimule a imaginação

5 BERARDI, 2019, p. 67-68

6 SOUZA, 2008, p. 14

7 BERARDI, 2019, p. 67

social dos designers e que haja mudanças concretas na maneira que o campo percebe o mundo e o sujeito. Como lembra Rolnik⁸, a imaginação é essencial para a transformação da realidade, portanto, essa pesquisa da visibilidade a um processo que estrutura o campo do design e diminui as capacidades imaginativas do sujeito.

A função (utilidade) da mercadoria ocupa o espaço mais nobre das discussões do design, sendo ela, em grande medida, o que diferencia discursivamente o design do universo das artes visuais e publicidade. Contudo, existe um lado avesso da função, esquecido ou ignorado por designers que oprimem os sujeitos: se uma boa cadeira, por meio da ergonomia, possibilita ao trabalhador condições de trabalho melhores, viabiliza também ao empregador uma otimização da exploração do mesmo; se as ferramentas digitais diminuem o esforço humano na execução de tarefas operacionais, elas aceleram o trabalho e o torna onipresente da vida do trabalhador. A funcionalização do mundo promovida pelos discursos do design, deste modo, mascara a exploração do sujeito pelo capitalismo. A função — ou a justificação do projeto a partir de uma noção de funcionalidade — é tão enaltecida no campo do design que parece impermeabilizar os projetos de qualquer crítica, mesmo quando design é utilizado contra a dignidade humana. Neste sentido, este trabalho se justifica ao questionar a “função da função”, ou seja, coloca a função do design no centro da discussão, e não os processos técnicos de produção da forma sobre determinada função. Como consequência da divisão internacional do trabalho, ocorre que o designer pensa o processo produtivo de bens de consumo e comunicação, mas não a demanda de seu trabalho. A funcionalização do design ocorre por meio da racionalidade instrumental que estimula a produção de técnicas e nunca a reflexão sobre o objetivo da produção. Assim, a crítica proposta neste trabalho busca dar visibilidade aos vetores culturais que ditam as regras e velocidade do design na mesma medida em que indica outro caminho possível e comprometido com a emancipação dos sujeitos das ordens opressivas e insustentáveis da sociedade de consumo. Se o designer dá forma ao mundo, é responsabilidade dele pensar o porquê se dá forma e as consequências disso.

Enquanto produção científica atrelada ao Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, na linha de pesquisa “Processos sociais e práticas culturais”, esta pesquisa interpreta criticamente as práticas do campo do design e sua relação sócio-histórica com a valorização da racionalidade que se transfigura em razão instrumental a serviço da produção de valor e abstração do mundo. Além disso, está vinculada à pesquisa de Rodolfo Rorato Londero, intitulada “Percepção e pobreza: a disputa pela atenção e o fim da

8 ROLNIK, 2018

experiência”, com a qual compartilha o interesse em compreender a experiência oriunda das mercadorias capitalistas, contudo, investigando os debates advindos do campo do design, visto que o design, diferentemente da publicidade, se ocupa de outros aspectos da mercadoria e possui uma trajetória discursiva diferente atrelada a fins sociais, os quais nem sempre são facilmente identificados na prática. Embora design e comunicação estejam interconectados, existe um distanciamento dos campos. Essa pesquisa reaproxima os estudos em design e comunicação através da economia política da comunicação, a qual estuda “os meios de comunicação e os conteúdos produzidos, distribuídos e consumidos sob a ação de forças diversas, e que se relacionam com processos econômicos, políticos, culturais e sociais”⁹. Foster afirma que “Talvez devêssemos falar de uma ‘economia política do design’”¹⁰ para compreender a abstração promovida no design, assim, este trabalho contribui para as discussões da economia política da comunicação, contudo, pelo viés do design, isto é, parte das discussões do campo do design para compreender as relações macroeconômicas com o capitalismo.

Além disso, essa pesquisa contribui para o desenvolvimento de pesquisas em filosofia do design, o qual é pouco explorado, especialmente no Brasil. A filosofia do design se ocupa em refletir sobre a epistemologia e ontologia do design, possibilitando bases para compreender “o que é design”, implicações na natureza humana realizadas a partir do design e relações entre as teorias do design, estruturas de processos, métodos e mecanismos de escolha. O campo da filosofia do design é fundamental pois, especialmente após a segunda metade do século 20, ocorreu uma rápida expansão científica do campo, proporcionando um aumento de autores e definições e revisitações do campo que, por vezes, são realizadas sem levar em consideração aspectos epistemológicos e ontológicos, resultando em pesquisas que geram confusão, abstrações, termos e análises sem explicações satisfatórias¹¹. Nesse sentido, essa dissertação contribui especificamente para a ontologia do design, isto é, o estudo filosófico das bases ontológicas das teorias e práticas do campo do design¹². Para isso é realizada uma discussão política a partir da história e filosofia moderna, compreendendo o desenvolvimento do campo do design a partir das forças econômicas e epistemológicas. Portanto, essa dissertação resulta em questionamento como: o que é design; a quem o design se endereça; como o design transforma a natureza do sujeito e o mundo.

Segundo Gropius, “a capacidade para diferenciar corretamente valores culturais só pode desenvolver-se, sem dúvidas, por meio de uma educação que se aprimore

9 ANDRADE, 2013, p. 95

10 FOSTER, 2016, p. 38

11 LOVE, 2000, p. 295-298

12 LOVE, 2000, p. 306

constantemente”¹³, deste modo, cabe aos pesquisadores questionar sempre o desenvolvimento de seus respectivos campos, problematizando e revelando as estruturas ocultas pela história. Por conseguinte, a análise crítica aqui proposta questiona os valores defendidos pelo design em seu percurso sócio-histórico, traçando relações entre áreas nem sempre visitadas por designers — como a filosofia e economia política — na tentativa de aprofundar as discussões sobre design e contribuir na construção de caminhos mais humanos. O significado da crítica, contudo, não deve ser entendido como uma força destrutiva diante ao objeto da crítica, mas uma reconstrução a partir de uma nova perspectiva. Portanto, por mais que se critique o campo do design em sua aproximação às demandas capitalista, tem-se o intuito de alterá-lo de modo a alcançar um design de fato destinado a emancipação dos sujeitos de estruturas opressivas.

Optou-se por utilizar a teoria crítica como ponto de referência metodológico. Embora haja divergência entre os pares do campo para definir a teoria crítica, esta pesquisa a entende como uma abordagem crítica para pesquisar dentro das ciências sociais. Em 1937, Max Horkheimer publica o texto “Teoria tradicional e teoria crítica”, no qual apresenta as bases conceituais do que passou a ser chamado como teoria crítica. “A teoria crítica não tem [...] nenhuma instância específica para si, a não ser os interesses ligados à própria teoria crítica de suprimir a dominação de classes”¹⁴. Aqui se encontra um dos principais motivos para a escolha da teoria crítica, pois caminha em direção à emancipação do design frente às forças capitalistas; à autonomia do designer frente à teoria do design; à soberania do sujeito frente à tirania da mercadoria capitalista meticulosamente elaborada. Assim, esta pesquisa não se demonstra imparcial, mas sim contrária à utilização do design enquanto ferramenta que aliena o sujeito e impede sua consciência do mundo, sendo esse posicionamento político parte da teoria crítica — “não existe teoria da sociedade [...] que não inclua interesses políticos, e por cuja verdade, ao invés de manter-se numa reflexão aparentemente neutra, não tenha que se decidir ao agir e pensar”¹⁵.

Embora a teoria crítica não tenha um programa metódico claro como outras abordagens metodológicas, é possível identificar algumas características. Dentro das pesquisas sociais, existe uma tentativa de replicar o sucesso das ciências naturais em se utilizar da dedução e indução na criação de modelos cada vez mais simplificados e coerentes, ou seja, modelos que permitam aos cientistas a previsão e domínio sobre o mundo¹⁶; contudo, a teoria crítica é relutante a tal perspectiva, dissociando a relação entre utilidade da ciência e produção de valor

13 GROPIUS, 2015, p. 24

14 HORKHEIMER, 1983, p. 154

15 HORKHEIMER, 1983, p. 141

16 HORKHEIMER, 1983, p. 117-123

para as empresas¹⁷. A teoria tradicional busca uma separação evidente entre o pesquisador e o objeto estudado, mesmo no universo das ciências sociais; contrariamente, a teoria crítica compreende que a percepção do sujeito está circunscrita na cultura, espaço e relações sociais, sendo impossível dissociar o pesquisador do cidadão ou mesmo a relação entre natureza e transformações humanas da natureza — uma vez que o homem é, de certa forma, um projeto de si e do funcionamento social —, portanto, a teoria crítica desmistifica a imparcialidade — objetividade — entre pesquisador e objeto¹⁸.

Nesse sentido, a noção de corpo encarnado de Merleau-Ponty, embora localizado na fenomenologia, se apresenta próxima ao programa da teoria crítica, não aceitando que as ciências naturais, e consequentemente seu método e o desdobramento nas ciências sociais, sejam as únicas instituições capazes de atribuir sentido ao mundo. Além disso, se posiciona contrário ao dualismo cartesiano — e suas consequências nas ciências sociais — e a separação evidente entre objeto e pesquisador, uma vez que a fenomenologia se configura metodologicamente enquanto mergulho na experiência por meio da redução fenomenológica. De fato, embora Horkheimer e Merleau-Ponty tenham divergências significativas, ambos defendem uma racionalidade mais crítica, respectivamente, enquanto questionamento frente a sistematização racional moderna e da importância do corpo na produção de sentido do mundo. Além disso, a teoria crítica, tradicionalmente se ocupa da macropolítica, negligenciando a dimensão subjetiva do ser, logo, Merleau-Ponty possibilita um olhar ao sujeito, auxiliando a compreender um modo de ser oprimido pelo capitalismo.

Embora a teoria marxista e, consequentemente, a teoria crítica esteja atrelada a um materialismo, ele é, diferindo do materialismo das ciências naturais, um materialismo histórico¹⁹. O caráter materialista da teoria crítica implica que, embora o sujeito e objeto se autodeterminam, o foco da crítica é o objeto, ou seja, a teorização parte dos sofrimentos humanos na tentativa de resolvê-los²⁰. A função da teoria crítica não se encontra na análise e descrição da situação histórica concreta, mas transformá-la, uma vez que o teórico se posiciona dinamicamente alinhado à classe dominada²¹. Assim, se coloca como um “instrumento para emancipação dos homens daquelas situações que o exploram, oprimem e dominam”, tornando as pessoas “conscientes de sua situação objetiva para que não cooperem com as forças que as oprimem”²². Para isso, deve analisar a sociedade buscando a emancipação dentro do que é possível, mas que está “bloqueada pelas relações sociais vigentes”²³. Uma vez que se ocupa em

17 HORKHEIMER, 1983, p. 129

18 HORKHEIMER, 1983, p. 125-130

19 HARVEY, 2013, capítulo 7

20 FLECK, 2017, p. 114

21 HORKHEIMER, 1983, p. 136

22 FLECK, 2017, p. 115

23 NOBRE, 2011, l. 308-311

analisar a sociedade, a teoria crítica inevitavelmente se debruça sobre as relações de poder que se estabelecem na sociedade capitalista a qual transforma tudo em mercadoria e aprofunda as desigualdades entre os sujeitos²⁴. “A Teoria Crítica constitui-se no duplo exercício de interpretação do pensamento de Marx e de utilização desses parâmetros interpretativos para analisar o momento histórico presente”²⁵; não se limitando apenas a Marx, a teoria crítica busca a “superação da dominação capitalista” ao tomar como valor a “realização da liberdade e da igualdade”²⁶. “A teoria crítica deve ser “expressão de um comportamento crítico relativamente ao conhecimento produzido sob condições sociais capitalistas e à própria realidade social que esse conhecimento pretende apreender”²⁷.

O pensamento marxista e a crítica ao capitalismo atravessaram diversas discussões e revoluções no século 20, momentos estes nos quais o design modernista funcionalista se fundou e se formulou enquanto campo acadêmico. Uma vez que designers estão inseridos diretamente na produção e venda de comunicação e bens de consumo, as questões mercadológicas não podem ser esquecidas como elementos essenciais do desenvolvimento do campo: se por um lado a teoria funcionalista surge, de certa forma, como resposta ao capitalismo — sendo muitos de seus entusiastas contra o sistema opressivo capitalista —, tal pensamento passa a ser apropriado em função do sistema. Sendo assim, a teoria crítica apresenta um referencial bastante próximo a questões importantes dentro do design, examinando em detalhes a mercadoria industrial e a relação lógica da mercadoria e sua produção.

A incapacidade de pensar teoria e práxis como unidade decorre do dualismo cartesiano (pensar e ser) que retira a autonomia do cientista²⁸. A ciência quando se contenta “com a separação entre pensamento e ação, já renunciou à humanidade”²⁹. Neste sentido, a teoria crítica se caracteriza enquanto pesquisa interdisciplinar que investiga não apenas questões específicas, mas o cruzamento entre áreas, assim busca “mostrar como se entrecruzavam a vida econômica da sociedade, o desenvolvimento psíquico dos indivíduos e as transformações na esfera da cultura, em vez de tratar estes como campos separados e sem relação”³⁰. Horkheimer, conquanto, se utiliza da especialização para conferir a ela um caráter crítico³¹, pensando as diversas especificidades em seu confronto com a realidade da sociedade capitalista. Por isso, essa pesquisa não se restringe a autores tradicionais da teoria crítica, marxismo ou economia política da comunicação, pois entende que a principal questão não está em assumir uma única perspectiva diante do problema, mas em busca sempre ampliar o olhar

24 NOBRE, 2011, l. 220-274
 25 NOBRE, 2011, l. 448-450
 26 NOBRE, 2011, l. 294-295
 27 NOBRE, 2011, l. 314-321

28 HORKHEIMER, 1983, p. 147
 29 HORKHEIMER, 1983, p. 154
 30 FLECK, 2017, p. 113
 31 NOBRE, 2011, l. 436-437

para superar a dominação. Deste modo, este trabalho se debruça no entrecruzamento entre filosofia e história do design para investigar o avesso das narrativas do design e propor uma nova teoria de ação no campo do design que está descolada da lógica capitalista.

A pesquisa está organizada em cinco capítulos, sendo que cada capítulo busca investigar um dos objetivos específicos da dissertação. O primeiro capítulo analisa a formação de uma política do desencarnamento a partir de vozes da modernidade que impõe um modo de ser racional e dissociado do corpo e mundo que favorece os interesses capitalistas (1). A política do desencarnamento, assim passa a se materializar nas estruturas capitalista e transformar o mundo e o sujeito a partir do ritmo da indústria voltado a produção de valor, deste modo, tem-se uma guilhotina capitalista que passa, cada vez mais, a separar o sujeito de seu corpo e efetivando um modo de ser desencarnado (2). O artesão passa a ser cortado pela guilhotina capitalista, ocorrendo a separação entre execução e produção, conseqüentemente, surge a figura do designer como projetista de mercadorias, o qual projeta a partir de um olhar externo (3). A política do desencarnamento penetra cada vez mais nas discussões de design moderno, resultando na hegemonia do pensamento funcionalista abstrato (formalismo e funcionalismo) no início do século 20 que sistematiza modos de produzir design a partir da racionalidade instrumental (4). A racionalidade se aprofunda no design, se inserindo na lógica de produção de imagens e experiência, desse modo, passa a produzir imagens como textos culturais que instalam um mundo codificado e distanciam cada vez mais o sujeito do corpo próprio e mundo (5). Tem-se, portanto, um design desencarnado, ou seja, um campo que suprime a subjetividade de seus atores para produzir de forma unificada a partir de um programa do design que busca atender as demandas capitalistas de produção de valor e que, conseqüentemente, transformam o sujeito a partir do fluxo de consumo de modo a torna sua subjetividade tal qual uma mercadoria a qual é renovada mediante o consumo (6). Os capítulos, respectivamente, investigam a racionalidade da camada macroeconômica a microeconômica ao mesmo tempo que confirmam a hipótese da desencarnação. No último capítulo, ainda, faz-se algumas considerações sobre a possibilidade de transformar o design em uma atividade encarnada, sendo esse o objeto de futuras investigações.

1 POLÍTICA DO DESENCARNAMENTO

1.1 RACIONALIDADE E DISTANCIAMENTO DO MUNDO

A noção de racionalidade pode ser tracejada, mais especificamente, a partir da Antiguidade — enquanto uma postura diante do mundo — e se estende ao longo da modernidade, mesmo com rupturas, e avança na construção de uma cultura unitária situada sobre a mesma lógica temporal, espacial, econômica e social que tende, cada vez mais, à abstração³². A racionalidade é tal qual um camaleão³³ que se adapta ao contexto, sendo dotada de uma flexibilidade, e permitindo, em conjunto com outros modos de existência, posturas distintas que moldam o presente em um processo histórico.

Tales, Anaxágoras, Heráclito, Empédocles, Demócrito e Platão são atores da Antiguidade que advogam a favor da racionalidade — e em oposição à percepção — como forma de encontrar a verdade. Aristóteles dá continuidade a tal postura e a sistematiza na metafísica, defendendo um olhar racional e sistemático sobre a percepção sensível a partir do qual seria possível dissociar a sensibilidade na busca por uma verdade objetiva³⁴. Em uma perspectiva antropológica e filosófica, a racionalidade se estabelece na Antiguidade com a pretensão de encontrar “a verdade” através da construção do pensamento científico-filosófico, assim, há a instalação de uma hierarquia cultural “subindo das faculdades psíquicas ‘inferiores’ dos sentidos e das emoções até às faculdades psíquicas ‘superiores’, hegemônicas, do lógico e do racional”³⁵, ou seja, existe o plano da sensibilidade e o plano da metafísica, superior ao anterior e mais próximo de uma verdade. Para Aristóteles, a racionalidade não é apenas o melhor caminho para a verdade, é também o critério que define a noção de homem e o diferencia dos animais, visto que a racionalidade o permite consciência e ampliação de suas atividades³⁶. Há, portanto, uma subjugação dos sentidos em relação à racionalidade, onde aqueles guiados pelos sentidos e subjetividade se encontram em uma posição inferior, quase não humana. Platão, por exemplo, expulsa os poetas do seu estado imaginário, pois compreende que poetas não ensinam a verdade e prejudicam a política ao trazerem à tona emoções³⁷. Tal processo se vincula à desmitificação do mundo na Antiguidade, ou seja, a busca por respostas mais próximas de uma verdade objetiva e mediada pela razão, contudo, “o conhecimento racional do mundo [...] tende para a abstração do mundo sensível dos fenômenos em prol do conhecimento de

32 VIETTA, 2015, p. 11-13

33 VIETTA, 2015, p. 13

34 VIETTA, 2015, p. 71

35 VIETTA, 2015, p. 60

36 RAMOS, 2010, p. 10

37 VIETTA, 2015, p. 65

princípios últimos do ser, situados além do existente”³⁸, ou seja, ao buscar um sentido único de verdade, a racionalidade se descola da experiência de vida. O mito da caverna de Platão demonstra, com bastante clareza, essa maneira de compreender “a verdade” através da intelecção em oposição aos sentidos. Embora tal noção de verdade seja bastante estranha para os antigos — havendo uma clara perseguição aos filósofos —, ela se difunde, especialmente com a ascensão política do cristianismo, o qual se beneficia de tal visão de mundo.

Sobre a relação entre corpo e alma, identifica-se uma valorização da alma (razão) em relação ao corpo. “Aristóteles define a substância (primeira) como aquilo que nunca é predicado, mas sempre sujeito, porque, permanecendo a mesma, sofre mudanças e admite o vir a ser”³⁹, deste modo, a substância não significa matéria (*hylé*), mas forma (*êidos*), ou seja, aquilo que é constante em algo, como a forma de uma estátua de bronze a qual se mantém igual mesmo quando se substitui o bronze. A matéria é difusa, amorfa, e passiva e torna-se forma ao ingressar na natureza através da ideia⁴⁰. A matéria é potência de ser e a forma o que a torna tal qual é, “Em outras palavras, a forma é o que inscreve as características essenciais e determinantes de algo (isto é, sua configuração e sua função) e por isso é a forma que permite conhecê-lo”⁴¹. A forma se orienta a um fim (*telos*), sendo a matéria carente de determinação e a forma a “disposição orientada para determiná-la em certa direção”⁴². “Se um instrumento fosse um corpo natural — por exemplo, o machado —, a sua substância seria o que é ser para o machado, e isto seria a sua alma. Separado disso, ele não seria mais um machado, exceto por homonímia”⁴³. A substância para Aristóteles designa a essência do ser, consequentemente, “a alma é causa e princípio do corpo que vive”⁴⁴, pois “é a alma que mantém junto o corpo, pois, quando ela o abandona, ele se dissipa e corrompe”⁴⁵. “A alma, por sua vez, é como a potência do instrumento e como a visão; e o corpo é o ser em potência. mas, assim como a pupila e a visão constituem o olho, também neste caso, o corpo e a alma constituem o animal”⁴⁶, consequentemente, tem-se um encontro entre matéria e forma na constituição das coisas, assim, “não é preciso investigar se alma e corpo são uma unidade [...] pois, já que se diz unida de e ser de muitos modos, o mais apropriado deles é a atualidade”⁴⁷. Ou seja, embora a alma seja mais nobre que o corpo, o corpo ainda é entendido como importante.

Um exemplo prático pode ser observado na regulação ética da Aphrodisia: os prazeres do corpo não são condenados por si só para o homem cidadão, mas o exagero sim,

38 VIETTA, 2015, p. 64

39 REIS, 2006, p. 25

40 VIETTA, 2015, p. 76

41 REIS, 2006, p. 204

42 REIS, 2006, p. 26

43 ARISTÓTELES, 2006, p. 72

44 ARISTÓTELES, 2006, p. 79

45 ARISTÓTELES, 2006, p. 64

46 ARISTÓTELES, 2006, p. 73

47 ARISTÓTELES, 2006, p. 72

portanto, o problema ético consiste na dominância racional do corpo para que o homem não se torne servo de seu corpo⁴⁸. Outro exemplo pode ser visto na dominação da mulher. A valorização de aspectos racionais, em Aristóteles, passa a ser representada na diferenciação dos sexos: “o macho fornece com o sêmen a “forma” (*êidos*) do futuro ser vivo, mas a mulher “só” o “corpo”, a “matéria” (*soma, hýle*) para seu crescimento. Por conseguinte, o masculino é o “atuante”, o feminino é o que “recebe” passivamente (*páschon*)”⁴⁹. O masculino é associado à figura divina — portanto superior a mulher — e mais próximo “a verdade”, do “princípio da forma” e do movimento (*kinéseos*), em oposição, “o feminino é o inferior, o amorfo, o mero solo fértil para a vida nascente, gerada pelo homem”⁵⁰. Deste modo, Aristóteles parte de observações da natureza (temperatura dos corpos) e generaliza tais observações em um modelo cultural que legitima racionalmente a superioridade masculina e aprofunda a desvalorização do feminino (já contida na mitologia). “A racionalidade grega empreendeu uma fixação dos papéis sociais, [...] incluindo os correspondentes papéis sociais, formas de trabalho, possibilidades de expressão e naturalmente também a figura ideal do homem e a figura depreciativa da mulher”⁵¹, sendo a figura do homem relacionada a racionalidade e a feminina a irracionalidade.

A racionalidade na antiguidade pode não parecer “tão racional” pela ótica da ciência contemporânea. Por exemplo, existe uma série de práticas de cuidado de si (corpo e alma) a partir de uma noção de racionalidade na antiguidade grega e romana⁵²; entretanto, muitas delas seriam hoje consideradas um descuido de si, como a indução ao vômito. Outro exemplo seria a noção do feminino como um corpo menos quente e, portanto, incapaz de “cozer o sêmen” e torná-lo capaz de “dar a vida”; embora tal construção lógica esteja muito longe de uma noção de verdade que se tem hoje, essa argumentação era utilizada para legitimar a inferioridade da mulher. Deste modo, a racionalidade não é apenas um modo cognitivo de operação neural, mas um modo de se posicionar diante do mundo, havendo transformações no modo de posicionamento. A racionalidade está circunscrita na cultura de um povo e está relacionada à constituição política da sociedade. A racionalidade é um modo de exercer poder, de dominar a si mesmo, o mundo e o outro.

Embora a idade média seja, por vezes, lembrada como um momento na qual a racionalidade foi eclipsada, o discurso cristão recupera muitas das formulações em defesa da racionalidade dos filósofos gregos e romanos e os transforma a favor da moral cristã. Clemente (teólogo cristão), por exemplo, “reúne a posição de todos aqueles — aristotélicos, estoicos,

48 FOUCAULT, 2020b

49 VIETTA, 2015, p. 77

50 VIETTA, 2015, p. 78

51 VIETTA, 2015, p. 74

52 FOUCAULT, 2020b, 2020c, 2020d

platônicos — que queriam manter a marca de uma razão criadora, ou a presença permanente em um Logos, nas especificações do mundo animal”⁵³ e relaciona tal racionalidade a liturgia cristã para condenar uma moralidade que vá contra a “natureza” do homem, sendo a natureza do homem atrelada a divisão entre homens e mulheres e os respectivos papéis sociais e sexuais associados a estes corpos. Se na antiguidade grega e romana a racionalidade já era um critério que possibilita uma ética do cuidado de si, tal fenômeno se altera com a pastoral cristã. Entretanto, a relação de “domesticação” do corpo que é amplamente realizada nos gregos e romanos será ainda mais aprofundada no cristianismo.

1.2 RACIONALIDADE E CONTROLE DO MUNDO

Com a transição entre idade média e modernidade, é possível notar uma nova conformação da racionalidade: um modo burguês de controlar o mundo e torná-lo mais lucrativo. Para isso, a racionalidade passa a colonizar não apenas o mundo material, mas também os sujeitos que, com o passar do tempo, vão se tornando ferramentas produtivas.

A modernidade é o resultado de uma mudança profunda no entendimento do homem europeu sobre si e, conseqüentemente, sua relação com o espaço. Se antes o homem era julgado pelos atos concretos, a obrigatoriedade da confissão no século 12 demarca um ponto no qual o homem ocidental se sente obrigado a investigar um espaço interno — questionando o pecado, a intenção e as decisões — e passa a analisar o mundo e refletir sobre ele⁵⁴. Observa-se os seguintes acontecimentos: o fortalecimento mercantil no século 12 se relaciona com essa nova consciência, permitindo aos comerciantes especularem e preverem de forma engenhosa as diversas variáveis envolvidas na comercialização de produtos, em uma batalha contra a fortuna⁵⁵ — guerra que será tematizada e elaborada posteriormente por Maquiavel, o qual instaura a visão moderna de política caracterizada pela vontade de homens livres que se impõe na conquista de poder; as cruzadas (séculos 11 ao 13), posteriormente, as grandes navegações e os processos de colonização, diversificaram as mercadorias, dinamizaram o comércio e proporcionaram o acúmulo de grandes fortunas e o desenvolvimento das cidades autônomas; o novo espírito otimista, inventivo e aventureiro buscou riquezas pelo mundo afora, desenvolvendo novas tecnologias para dominar os mares e as civilizações originárias das Américas, África, Oceania e Ásia; atrelado ao câmbio de mercadorias, a cultura europeia cristã é confrontada com outras visões de mundo e fatos irrefutáveis — como a existência do

53 FOUCAULT, 2020d, p. 48
54 VIGARELLO, 2016, p. 32-34

55 VIGARELLO, 2016, p. 33-36

continente americano —, o que promove mudanças na relação dos sujeitos com a religião e com o mundo⁵⁶. A Europa, a partir dos séculos 15 e 16, passa por mudanças drásticas marcadas por descobertas científicas e transformações econômicas⁵⁷. O renascimento cultural, inicialmente na Itália, no século 15, consistiu em uma movimentação política e artística de resgate dos valores do período clássico, proporcionando um rápido desenvolvimento de técnicas e descobertas que remodelaram as cidades⁵⁸. Apesar do poder dos senhores feudais, “grêmios de artesãos exerciam uma autoridade paralela”⁵⁹ em cidades na Itália e em Flandres, iniciando um processo favorável à invenção.

Houve a passagem do teocentrismo ao antropocentrismo, resgatando a razão e o questionamento característico da Antiguidade clássica, assim, tem-se o início de uma supervalorização da razão e desenvolvimento da ciência; diferentemente da Antiguidade clássica⁶⁰, entretanto, busca-se uma finalidade prática, aliada à valorização do trabalho e da produção de riquezas⁶¹. Inicia-se um processo de superação da noção tradicional de oposição entre saber prático e teórico. Cientistas como Nicolau Copérnico, Galileu Galilei, Kepler e Isaac Newton refutaram a noção aristotélica do mundo, observando a realidade e construindo uma visão moderna de ciências. A astronomia exerce um papel fundamental no desencadeamento da racionalidade na modernidade, pois, para compreender os fenômenos astronômicos, é necessário observar atentamente o céu através de instrumentos, analisar sistematicamente a percepção e produzir modelos a partir da geometria que explicam o movimento dos astros. Além disso, representa a ascensão da ciência enquanto produtora de verdade em oposição ao cristianismo o qual perde gradativamente o controle das verdades. Nesse sentido, destaca-se a frase de um inquisidor em relação ao questionamento promovido pela nova racionalidade moderna: “Eles gritam: são os números que nos convencem! mas os números de onde vêm? qualquer um sabe que eles vêm da dúvida. Esses homens duvidam de tudo. Será na dúvida, e não mais na fé, que iremos fundar a sociedade humana?”⁶². O questionamento se torna uma marca da modernidade, embora radicalmente restrito aos interesses de homens europeus, cristãos, brancos, heterossexuais, cisgêneros e burgueses. Embora a relação entre razão e ética se transforme na modernidade, a dominância da razão sobre o corpo não, ocorrendo com ela apenas um aprofundamento do projeto já existente.

56 SEMERARO, 2016, p. 11-20

57 SEMERARO, 2016, p. 11

58 SEMERARO, 2016, p. 16-17

59 COSTA, 2011, p. 63

60 A racionalidade na Antiguidade não era marcada pela produção de riquezas quando comparada à guinada técnica na

modernidade, contudo, destaca-se que já na Antiguidade havia a conversão da racionalidade em aspectos técnico produtivos.

61 IGLÉSIAS, 1981, p. 35

62 BRECHET, 1988, apud VIETTA, 2015, p. 82

Descartes, fundador da filosofia moderna⁶³, descontente ao descobrir que ensinamentos que lhe foram dados não condizem à “realidade” — modelo geocêntrico —, questiona o mundo e a si mesmo, encontrando o pensamento, portanto, a razão, como verdade irrefutável⁶⁴. Descartes, diferentemente de Aristóteles, não se apegava a uma noção simples de animalidade ou racionalidade para definir o homem, pelo contrário, suas meditações buscam desconfiar de tudo até encontrar um solo estável a partir do qual é possível edificar o conhecimento e compreender o homem⁶⁵. Embora existam diferenças significativas entre Aristóteles e Descartes, entende-se que o que acontece é um aprofundamento radical da desqualificação dos sentidos e do papel político dos corpos. Além disso, tem-se uma fé radical na racionalidade e uma constante tentativa de encontrar a essência do ser.

Descartes nota o seguinte: os sentidos trazem informações contraditórias; o corpo e os sentidos são incapazes de oferecer informações objetivas sobre o mundo externo e interno⁶⁶, sendo assim, são incapazes de encontrar a verdade; as ideias matemáticas são as mesmas, independentes do estado do corpo e dos dados do sentido — dois mais dois é sempre igual a quatro —, contudo, as ideias matemáticas podem enganar⁶⁷, consequentemente, nelas não são inteiramente confiáveis; embora o corpo, os sentidos e as ideias matemáticas não possibilitem informações confiáveis, a existência se vincula à noção de duvidar, ou seja, mesmo que não haja certeza em relação à existência e ao estado corporal do sujeito, à coerência das informações dos sentidos e à veracidade das ideias matemáticas, o sujeito atesta sua existência no ato da dúvida; sendo assim, as ideias matemáticas — à luz da dúvida — devem auxiliar o sujeito na busca pela verdade; a percepção e o corpo também devem ser utilizados, contudo, subjugados à razão e às ideias matemáticas⁶⁸.

Ocorre a cisão abissal entre: o corpo (infinitamente divisível, com volume, com dimensão e com um funcionamento mecânico) e a mente (indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível); e “a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adviniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo”⁶⁹. Percebe-se um aprofundamento radical da dominância da racionalidade sobre o corpo na modernidade em relação à antiguidade. Descartes se separa do corpo durante a caminhada em direção à verdade, pois a experiência corporal comporta modos que não podem ser esclarecidos completamente, assim, instaura uma verdade para além da existência e próximo ao

63 SEMERARO, 2016, p. 33

64 HUENEMANN, 2006, p. 20-22

65 RAMOS, 2010, p. 13-14

66 O mundo externo refere-se à percepção de objetos externos que se alteram, como uma vareta ao ser mergulhada em água. O mundo interno refere-se à percepção de estar acordado ou não.

67 As ideias matemáticas podem ter sido implantadas na mente do sujeito por um ser superior com a intenção de enganar.

68 RAMOS, 2010, p. 14-29

69 DAMÁSIO, 2012, p. 219

modelo geométrico do mundo⁷⁰. “[...] a unidade numérica do corpo de um homem não depende de sua matéria, mas de sua forma⁷¹, que é a alma”⁷². A verdade em Descartes parte da tomada do sujeito enquanto pensamento e do corpo enquanto engrenagem mecânica independente do pensamento. O homem deixa de ser entendido enquanto existência viva, assim, a filosofia de Descartes fecha “os olhos do corpo, para abrir os olhos da mente”⁷³.

A frase “penso, logo existo” — cogito — é a máxima que representa, ainda que simplificada, uma mudança epistemológica radical que, de certa forma, atravessa a modernidade: a verdade não está na aceitação de tradições e dogmas, mas sim no exercício analítico, ou seja, no pensar e no questionar⁷⁴. Descartes recupera a racionalidade da Antiguidade, contudo, sobre pilares metodológicos mais precisos e seguros que conferem uma maior objetividade, ou seja, um distanciamento com o mundo⁷⁵. Para Descartes, a ética deve ser regulada pela razão, evitando emitir julgamentos norteados pelas paixões da alma — como admiração, amor, ódio, desejo, alegria e tristeza — e aceitando a realidade quando não se pode alterá-la⁷⁶. Descartes resgata da Antiguidade e aprofunda o domínio da racionalidade sobre os sentidos, aplicando tal noção a própria subjetividade do homem, ou seja, se antes a racionalidade se vinculava a aspectos externos ao homem, tal noção invade o sujeito e domestica o corpo próprio em seu aspecto subjetivo⁷⁷.

Inspirado por Galileu, Descartes se utiliza da matemática, mecânica e ciência para explicar metafisicamente o mundo e, conseqüentemente, o homem, através do dualismo corpo e alma: as substâncias corpo e alma são distintas e existem de forma independente, possuindo qualidades diversas — corpos podem apresentar cores, configurações, rigidez, enquanto a alma pensamentos, sentimentos e sensações —, havendo em cada substância uma característica especial sem a qual não se pode conceber tal substância — a característica principal do corpo é a extensão, e a da alma é o pensamento⁷⁸. Descartes considera o sujeito como um ser ativo diante ao mundo e com um potencial transformador, uma vez que é consciência e independente de um mundo⁷⁹. Tal concepção mecanicista se opõe ao hilemorfismo medieval e, unido à noção de movimento dos corpos, apresenta uma maneira mais eficiente de analisar o mundo e prever seus movimentos por meio da linguagem matemática⁸⁰.

Paralelo ao desenvolvimento do racionalismo, sintetizado acima a partir de Descartes, surge na Inglaterra o empirismo: uma vertente filosófica baseada na observação e

70 RAMOS, 2010, p. 30

71 Percebe-se aqui uma retomada a perspectiva aristotélica.

72 DESCARTES apud MERLEAU-PONTY, 2016, p. 15

73 RAMOS, 2010, p. 33

74 HUENEMANN, 2006, p. 19-23

75 VIETTA, 2015, p. 82

76 SEMERARO, 2016, p. 48-49

77 VIETTA, 2015, p. 83

78 HUENEMANN, 2006, p. 29-31

79 SEMERARO, 2016, p. 40-41

80 HUENEMANN, 2006, p. 34-35

proposição de leis vinculada a uma mentalidade empreendedora e dirigida a um domínio do mundo⁸¹. Diferentemente de Descartes que defende ideias a priori, os empiristas defendem um sujeito que se constitui a partir das experiências de vida. Portanto, no empirismo, a racionalidade não está em uma defesa das ideias matemáticas por si só, mas na observação atenta e na utilização de métodos e ferramentas que auxiliem o pesquisador a desvendar os mistérios da mecânica do mundo, da sociedade e do sujeito. Assim como em Descartes, no empirismo, a indeterminação dos sentidos também é represada, sendo a observação sempre mediada a partir de uma noção de racionalidade. O corpo continua servo da alma.

A racionalidade continua a ganhar espaço na modernidade, especialmente com o Iluminismo no século 17, onde a luz é entendida enquanto razão humana, “um instrumento de autodeterminação que nos permite ser tolerantes, agir de comum acordo e transformar a sociedade”⁸². Voltaire reconhece a importância de Descartes ao retomar o questionamento e a racionalidade, mas não se submete ao racionalismo, propondo uma reconciliação entre empirismo e racionalismo⁸³. Kant abandona a pretensão da metafísica aristotélica de encontrar “a verdade”, compreendendo a realidade enquanto uma projeção da mente humana sobre o mundo, limitada pela estrutura cognitiva humana⁸⁴; contudo, insiste em “um sistema dualista ao separar o fenômeno (a coisa que aparece) do número (coisa em si)”⁸⁵ que impede uma compreensão unitária. “Kant fornece as bases teóricas do conhecimento científico, os fundamentos epistemológicos da ciência”⁸⁶, os quais, embora mais críticos em relação à noção de verdade, continuam pautados fundamentalmente na noção da racionalidade, defendida enquanto habilidade universal. “A filosofia elaborada pelos iluministas, portanto, não se separa das ciências e das atividades humanas, mas torna-se uma reflexão crítica que acompanha sua evolução e a divulga”⁸⁷.

O positivismo e o pragmatismo surgem na segunda metade do século 19 e início do século 20, aprofundando o aspecto científico e objetivo iniciado pelo empirismo⁸⁸. O positivismo defendeu uma ciência neutra movida pela racionalidade e regada em um método objetivo capaz de operar como uma teoria geral da sociedade, ou seja, capaz de instituir a verdade a partir da qual a sociedade se organiza. Além disso, o positivismo transformou a visão científica para legitimar uma ordem burguesa frente ao cenário de subversão e insatisfação social⁸⁹. Enquanto o positivismo se vincula ao pensamento europeu, o pragmatismo carrega o

81 SEMERARO, 2016, p. 43-45

82 SEMERARO, 2016, p. 69-70

83 SEMERARO, 2016, p. 74

84 SEMERARO, 2016, p. 55-67

85 SEMERARO, 2016, p. 85

86 SEMERARO, 2016, p. 63

87 SEMERARO, 2016, p. 73

88 SEMERARO, 2016, p. 95

89 SEMERARO, 2016, p. 96-101

traço americano de defesa das liberdades individuais e desenvolvimento comercial. O pragmatismo é amplamente influenciado pelo Darwinismo e se desenvolve de forma prática, voltado a problemas específicos sem a busca pretensiosa de essências ou verdades imutáveis⁹⁰, assim, a racionalidade se desloca para a instrumentalização dos saberes técnicos voltados à noção de eficácia.

Defendendo os objetivos de seus atores, a filosofia moderna “assume os traços da classe que emerge na modernidade e progressivamente passa a dirigi-la: a burguesia”⁹¹. O pensamento de Descartes analisa o mundo em um movimento intelectual que busca simplificar o complexo em partes analisáveis, demonstrando não apenas um rigor científico, mas, principalmente, “o cuidado meticuloso do nascente empresário burguês”⁹² que renuncia a filosofia especulativa para dominar os recursos e tornar-se senhor da natureza. Posteriormente, Kant deixa ainda mais evidente o projeto moderno de domínio do mundo quando afirma que os objetos devem ser regulados pelo conhecimento humano⁹³. Na modernidade, portanto, a racionalidade designa “um método de pensar projetado sobre as coisas, que, segundo Descartes e Kant, cada ser humano traz dentro de si ‘por princípio’, mas que deve ser traduzido à tona e afirmado mediante o treinamento metódico da filosofia”⁹⁴. Nesse sentido, destaca-se que a racionalidade moderna está carregada do pensamento matemático como formulação lógica para os processos de desconstrução e reconstrução do mundo de acordo com a “vontade humana”. Na prática, a vontade humana está vinculada a vontade de poucos, a vontade dos burgueses que transformaram as dinâmicas produtivas, especialmente com a revolução industrial, deste modo, tem-se que a filosofia moderna se vincula a produção de uma visão de mundo capitalista e industrial que reconhece a liberdade no exercício da razão a serviço de uma sociedade da produção de valor.

A modernidade retoma o pensamento pitagórico de que tudo — tanto o mundo objetivo quanto o próprio sujeito e a fala — pode ser simbolizado por meio de números e resolvido a partir da aritmética⁹⁵. Assim, tem-se a cultura do cálculo, ou seja, uma tendência moderna de reorganizar o mundo e o humano a partir da linguagem matemática, impactando os processos educacionais, produtivos, linguísticos, artísticos e humanos em geral. O processo de quantificação do mundo se torna o modelo dominante de produção de verdades, principalmente no âmbito das ciências naturais e seus desdobramentos na produção de ferramentas produtivas⁹⁶. A modernidade apresenta um aprofundamento do projeto esboçado na

90 SEMERARO, 2016, p. 102-104

91 SEMERARO, 2016, p. 27-28

92 SEMERARO, 2016, p. 33

93 VIETTA, 2015, p. 84

94 VIETTA, 2015, p. 84

95 VIETTA, 2015, p. 107

96 VIETTA, 2015, p. 115-121

Antiguidade. O espírito moderno (retratado pelo futurismo no século 20) desvaloriza o feminino — interpretado enquanto fraqueza, ternura, submissão, fragilidade e disponibilidade — e enaltece o masculino — racionalidade, técnica, dominação, agressividade e imposição —, assim, valoriza-se a guerra, a dominação da terra (enquanto feminino) e a imposição do “eu” frente aos demais⁹⁷ por meio do discurso de “o ímpeto místico do macho que penetra. A haste do cavaleiro⁹⁸ automobilista atravessa a Terra fêmea submetendo-a às vontades técnicas, do progresso e da velocidade”⁹⁹. Embora muito tenha se transformado desde a filosofia grega, nota-se uma constância clara da racionalidade materializada na figura do homem e os demais modos de existência (irracionalidade) materializada na figura da mulher.

A questão aqui colocada é que a racionalidade se impõe com violência na modernidade: a maneira de controlar, dentro do possível, a fortuna em Maquiavel; a possibilidade de compreender a existência em Descartes; a única forma de conhecer objetivamente o mundo no empirismo; o meio para alcançar a liberdade, igualdade e fraternidade no Iluminismo; mecanismo para produzir de forma mais efetiva na revolução industrial; a melhor maneira de impor forma a um mundo de acordo com os objetivos dos atores modernos. Embora haja uma certa diversidade na maneira como a racionalidade é utilizada na modernidade, destaca-se que a racionalidade, especialmente com o Iluminismo e a revolução industrial, passa a colonizar cada vez mais a subjetividade, seja pela formação técnica, seja pelas transformações sociais que implicam uma certa noção de racionalidade industrial. Isto é, se antes a defesa da razão enquanto instância de verdade ocorria entre filósofos, cientistas, teólogos e intelectuais, ela se democratiza através de um ensino técnico que sensibiliza a população para resolver problemas específicos através da revolução internacional do trabalho. A razão na modernidade deixa de ser exclusiva de uma elite e passa a colonizar a vida até mesmo dos pobres que dominam seus corpos para adaptar-se à esteira da produção e consumo.

1.3 AINDA MODERNOS

Pode-se entender a racionalidade a partir da dissociação entre pensamento e outros processos, como a percepção sensorial, emoções e fantasias, sendo ela “um tipo específico de pensamento humano na forma de uma relação ‘fim-meio’ de cunho lógico-causal que leva ao objetivo do modo mais linear possível”¹⁰⁰, na tentativa de tornar um objeto útil a

97 BERARDI, 2019, p. 24, 39

98 Curiosamente, as guerras do século 20 irão se desenvolver na contramão da cavalaria, matando mais civis que soldados —

como na guerra iugoslava de 1991 a 1999 na qual 92% dos mortos eram civis (BERARDI, 2019, p. 27).

99 BERARDI, 2019, p. 25

100 VIETTA, 2015, p. 16

partir do processamento em termos cognitivos ou práticos por meio da calculação. A racionalização cria as ciências quantitativas, geometriza o espaço, “matematiza o tempo, seculariza a religião, inventa a economia monetária, assim como a autodeterminação político-democrática do ser humano, e associa tudo isso a um ímpeto expansionista de cunho geopolítico”¹⁰¹. Paralelamente, a irracionalidade se caracteriza enquanto emoção, percepção e sensação; estados de consciência que se distinguem da posição racional ou mesmo que resistem a ela; aquilo que ainda não se tornou claro ao ponto de ser racional¹⁰². Ao observar a imbricação entre racionalidade e irracionalidade, nota-se um momento irracional da racionalidade quando a razão se torna cega de suas consequências, ou seja, através de meios racionais, se atinge um limite irracional o qual se desconecta de problemas evidentes, como, por exemplo, o consumo predatório de determinado recurso que inviabiliza o consumo a longo prazo¹⁰³.

Horkheimer compreendem a relação entre racionalidade e irracionalidade exposta acima de forma diferente, para ele, o caráter irracional da racionalidade se configura em uma racionalidade acrítica, dessa forma, uma racionalidade instrumental, ou seja, a razão limitada aos instrumentos, e não diretamente ao conjunto crítico de suas ações. Horkheimer distingue dois modos de razão que deveriam operar em harmonia: a razão subjetiva se ocupa em definir os meios para se alcançar determinado objetivo; a razão objetiva investiga criticamente o fim a ser alcançado; contudo, a modernidade negligencia a razão objetiva, instrumentalizando a razão e a esvaziando de sentido¹⁰⁴. O cientista, ao se voltar ao objeto de análise, se desconecta do contexto histórico, social e econômico dos problemas, consequentemente, emprega a racionalidade limitada a problemas cada vez mais específicos, perdendo de vista consequências diretas de sua produção. Isso implica que a racionalidade pode operar em diversos níveis e que isso tem um resultado direto na potência da racionalidade na resolução de problemas. Embora a racionalidade seja a grande aposta da antiguidade e da modernidade para operar uma sociedade melhor, fica evidente em Horkheimer que a racionalidade por si só não é suficiente para justificar-se, deve-se verificar também a qualidade da racionalidade empregada.

A relação entre razão e utilidade se encontra na produção de noções civilizatórias que impedem ações de sujeitos meramente pautadas em interesses pessoais; todavia, a sociedade capitalista divide os sujeitos em classes com objetivos distintos e permite um apagamento da finalidade coletiva que pode levar a um cenário de descontinuação de vidas

101 VIETTA, 2015, p. 16

102 VIETTA, 2015, p. 16

103 VIETTA, 2015, p. 16

104 PETRY, 2013, p. 39-44

humana¹⁰⁵. O conceito de razão instrumental não está apenas atrelado à maneira como a racionalidade opera, mas como um instrumento de dominação da burguesia que se estende aos trabalhadores (cientistas, técnicos e operários) na produção de mais valor¹⁰⁶. Horkheimer¹⁰⁷ identifica a relação entre a razão instrumental e a produção técnico-científica na modernidade, evidenciando o aspecto alienante da teoria tradicional que restringe o sujeito a problemas cada vez mais específicos voltados à produção de valores úteis e à intensificação do projeto capitalista. A racionalidade instrumental busca “maximizar os ganhos e minimizar as perdas”, reduzindo a natureza a “uma série de eventos calculáveis, enquanto a subjetividade, por seu turno, converte-se em uma máquina de cálculo, dominada por uma técnica que supostamente realizaria o ideal de liberdade do homem”¹⁰⁸. A racionalidade é limitada à produção de valor capitalista, pois o consumo, contrariamente, é estimulado para que seja realizado de forma irracional, a partir de afetos e desejos. O consumo capitalista precisa ser irracional, exatamente, pois é insustentável. Nesse sentido, é possível identificar o desenvolvimento da filosofia moderna atrelado ao desenvolvimento do capitalismo. Embora acompanhada de uma certa diversidade, a racionalidade caminhou na direção da produção de saberes que principalmente convergiram na produção de valor. A produção técnica e científica moderna, portanto, está atrelada a uma instrumentalização dos saberes crescentes e diminuição da capacidade crítica do sujeito.

A Alemanha, por exemplo, se consolida no início do século 20 enquanto “líder mundial da nova cultura industrial tecnológico-racional”¹⁰⁹, com o desenvolvimento de saberes filosóficos, científicos e seus desdobramentos práticos na produção industrial e no aprimoramento da cidade e da qualidade de vida dos seus moradores. Contudo, no caso particular da Alemanha, a racionalidade pode ser considerada, a partir de Horkheimer, como o crescimento vertiginoso da instrumentalização da razão aos interesses políticos do regime totalitário. Estabelece-se, assim, uma sociedade guiada, ao mesmo tempo, pela desumanidade do projeto político nazista e pelos mecanismos racionalmente estabelecidos militarmente¹¹⁰. Neste período, a racionalidade tornou-se tão abstrata e dissociada da percepção, possibilitando o desenvolvimento de um novo paradigma a partir da física teórica: no trabalho de Einstein, a velocidade da luz torna-se a única grandeza estável enquanto o tempo e o espaço se transformam em abstrações numéricas; não obstante, a física quântica questiona a possibilidade de objetividade ao descobrir que o sujeito observante interfere no resultado do experimento

105 PETRY, 2013, p. 33-38, 44-45

106 VIETTA, 2015, p. 35-36

107 HORKHEIMER, 1983

108 ROCHA, 2018, p.151-152

109 VIETTA, 2015, p. 126

110 VIETTA, 2015, p. 140-147

físico¹¹¹. A objetividade oriunda da geometria euclidiana entra em colapso e demonstra apenas uma verdade para um momento histórico específico¹¹². A abstração da nova física teórica gerou um grande desconforto entre cientistas, especialmente entre aqueles que não conseguiam acompanhar esse nível de abstração, como Lenard e Stark, assim, o novo paradigma da física passa a ser associado ao “espírito judeu” e perseguido com a ascensão de Hitler ao poder. A crítica à física teórica, contudo, não representa um abandono da racionalidade por parte dos nazistas, mas a subordinação do pensar à produção de discursos e práticas que os auxiliavam na guerra e na condução ideológica do estado totalitário. Quando se observou os resultados da física teórica na produção de armas nucleares, tentou-se retomar o conhecimento sobre a física teórica no estado nazista¹¹³. Deste modo, identifica-se que a racionalidade não é algo objetivo como, por vezes, faz-se parecer. Concorde-se que a racionalidade empregada pelos nazistas é instrumentalizada, contudo, isso não significa que a racionalidade da física teórica era pura ou menos instrumental, dito isso, deve-se lembrar que a tecnologia nuclear foi utilizada tanto para “finalizar” a segunda guerra mundial como para instaurar uma dominância dos Estados Unidos sobre outros países. O que fica evidente é que o discurso moderno que defende a racionalidade é sempre acompanhado de uma certa incoerência: a racionalidade nunca se efetiva como a grande verdade que busca ser nem resultado, por si só, em uma sociedade mais democrática e plena.

Horkheimer, de fato, tenta recuperar a potência da racionalidade para a produção científica de análises capazes de emancipar os sujeitos das ordens opressivas. Embora o conceito de racionalidade instrumental de Horkheimer auxilie a compreender a relação entre racionalidade e exercício de poder, ele pouco faz em criticar a racionalidade. O problema da racionalidade em Horkheimer é que ela não é “efetivamente racional”, portanto, a margem de correção é que a racionalidade deveria ser ainda mais racional. Embora Horkheimer seja, fundamentalmente, um crítico da modernidade, ele ainda é radicalmente moderno, acreditando que somente através de uma racionalidade ainda mais racional seria possível resolver os problemas postos pela racionalidade. Essa dissertação, contudo, não compartilha da fé moderna na racionalidade. A racionalidade não é neutra, objetiva, universal e atemporal, mas está atrelada a posição social, valores, cultura, localidade e época do sujeito ou grupo de pessoas. A racionalidade instrumental é, portanto, uma racionalidade que falha em possibilitar os valores comungados por um povo em uma época, por exemplo, o valor da democracia. A racionalidade crítica, deste modo, não é algo em si, objetivo, mas um posicionamento do sujeito de utilizar a

111 VIETTA, 2015, p. 133-136

112 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 527

113 VIETTA, 2015, p. 140-143

racionalidade para alcançar esses valores da época. A racionalidade crítica é um horizonte utópico que auxilia o pesquisador a puxar a racionalidade próxima a um limite de objetividade que possibilita análises mais complexas do cenário atual. No caso de Horkheimer e dessa dissertação, o valor é o projeto democrático de emancipação do sujeito da exploração. Projeto esse que vem se desenhando historicamente e hoje se apresenta de forma muito mais complexa que na época de Horkheimer: a questão não é apenas libertar o trabalhador do industrial, mas é garantir a dignidade a todos, incluindo marcadores como nacionalidade, etnia, raça, sexo, identidade de gênero, expressão de gênero e orientação sexual. A libertação é tanto de acesso aos direitos, mas também de uma descolonização subjetiva do projeto capitalista que instaura um modo de ser a partir do consumo. Nesse sentido, é necessário observar, afinal, que sujeito é esse que ainda não foi “libertado”, em termos mais precisos: que sujeito é esse que foi historicamente produzido para não ser pleno de suas capacidades e direitos.

1.4 SUJEITO ENCARNADO

Como consequência direta ao processo de racionalização dos sujeitos, ocorre também uma reelaboração da noção de racionalidade. No final do século 19 e início do século 20, surgem novas ideias que questionam a relação entre racionalidade e irracionalidade no sujeito, iniciando a valorização de aspectos não racionais e deslocando a importância da racionalidade para a discussão ética. Inspirado pela primeira redução de Husserl, Merleau-Ponty busca retomar o mundo que o homem ignora quando assume uma postura prática e utilitária¹¹⁴, assim, o filósofo desnuda o mundo e o sujeito das construções intelectuais do pensamento moderno, para, no final, reconhecer a imbricação entre sujeito, mundo, linguagem e cultura em uma pesquisa ontológica que repensa a essência do ser na ação da existência. A questão para Merleau-Ponty é que a tradição cartesiana errou ao separar corpo e alma — criando uma abstração que se afasta da experiência do mundo — e ao negar a positividade da indeterminação dos sentidos¹¹⁵. Merleau-Ponty passa a questionar a marca deixada pelo projeto cartesiano na modernidade e como os prejuízos intelectuais fecharam caminhos para outras formas de compreensão do mundo e do sujeito¹¹⁶, assim, ele suspende as noções clássicas, na filosofia e nas ciências.

Na introdução de Fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty apresenta como a percepção é abordada por algumas vertentes da ciência, psicologia e filosofia,

114 MERLEAU-PONTY, 2004, p.1

115 RAMOS, 2010, p. 35

116 RAMOS, 2010, p. 34

problematizando e criticando pensamentos diversos e opostos, como o racionalismo e o empirismo, o intelectualismo e o naturalismo, e seus desdobramentos no psicologismo, no pensamento causal e no neokantismo (pensamentos agrupados nos termos gerais intelectualismo e empirismo), desse modo, o filósofo apresenta incoerências e falta de evidências na sustentação de tais teorias, suspendendo tais noções do patamar de verdade. Para o autor, a verdade intelectualista se encontra na matemática, na elaboração de ideias claras e distintas, lapidadas sobre a memória individual e coletiva, se distanciando de ideias simples, imediatas e subjetivas¹¹⁷, e seu problema é conceber uma consciência absoluta capaz de ascender a uma verdade universal e de desconsiderar a percepção imediata enquanto realidade e movimento válido produtor de conhecimento¹¹⁸; o empirismo, por outro lado, objetifica o mundo e desconsidera argumentos que fogem da atitude natural, assim, as construções empiristas turvam o mundo, descrevem a natureza como desprovida de significado e ignoram o mundo culturalmente constituído onde o homem vive¹¹⁹. Merleau-Ponty afirma que "o empirismo não vê que precisamos saber o que procuramos, sem o que não procuraríamos, e o intelectualismo não vê que precisamos ignorar o que procuramos, sem o que, novamente, não o procuraríamos"¹²⁰, ou seja, nem os dados em si do mundo natural, nem sua submissão a um mundo das ideias, nos levam ao encontro do mundo. Tal afirmação demonstra o comprometimento do autor em buscar uma alternativa ao pensamento cartesiano¹²¹. Os prejuízos do mundo apresentados, tanto na filosofia como na ciência, remontam a crença inquestionada sobre uma verdade clara, passando da percepção ao conhecimento em um processo do indeterminado ao determinado, conseqüentemente, objetiva o mundo em conceitos matematicamente estabelecidos com os quais almeja "deter o próprio plano da criação ou, em todo caso, reencontrar uma razão imanente ao mundo"¹²². O sentir é desprovido de sentido, a percepção é mutilada, a sensação e o juízo são dissociados¹²³. O corpo, em decorrência da fisiologia, torna-se um objeto entre tantos outros; os sujeitos tornam-se máquinas interpretadas à luz da ciência acerca de seu funcionamento¹²⁴. Existe um parentesco menos visível entre o empirismo e o intelectualismo derivado do dualismo cartesiano e da atitude natural: a busca por um real além das aparências ou por uma verdade além da ilusão¹²⁵, ou seja, existe uma "fé primordial" na racionalidade, consolidada na crença em um espírito absoluto ou em um mundo separado do sujeito¹²⁶. Tal noção de realidade, verdade, objetividade e clareza do mundo é

117 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 70

118 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 71

119 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 48-51

120 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 56

121 Embora o empirismo e intelectualismo trilhem caminhos opostos, Merleau-Ponty os entende como produto do dualismo cartesiano (DILLON, 1988, p. 5).

122 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 86

123 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 84-85

124 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 88

125 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 69

126 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 548

distinta da concepção de Merleau-Ponty, o qual defende a positividade da indeterminação da percepção¹²⁷ e, conseqüentemente, da relação entre sujeito e mundo. Embora os pensamentos pareçam apontar para uma verdade quando raciocinados, antes de mais nada, eles devem se submeter a uma explicação infinita, considerando a contingência do mundo, assim, a verdade não é uma instância objetiva, mas uma concordância entre a experiência e o pensamento¹²⁸. Merleau-Ponty lança a seguinte provocação: “nossas questões nem sempre envolvem respostas, e dizer com Marx¹²⁹ que o homem só se põe os problemas que pode resolver é renovar o otimismo teológico e postular o acabamento do mundo”¹³⁰, ou seja, a contingência do mundo em Merleau-Ponty não é uma ameaça à racionalidade, pelo contrário, ela funda a ideia de uma verdade que reconhece as limitações da racionalidade. Nesse sentido, estende-se tal pensamento a Horkheimer, isto é, deve-se reconhecer que o problema da modernidade não é apenas a incompletude de uma racionalidade fundamentalmente crítica, mas também a fé ingênua que a racionalidade por si só daria conta de resolver todos os problemas postulados pelo sujeito. Ao afirmar isso, entretanto, não se procura um distanciamento da racionalidade, mas um modo mais racional de se posicionar diante da própria racionalidade. Critica-se aqui a racionalidade e a modernidade, mas o objetivo não é a defesa de uma sociedade “irracional”. O objetivo é refletir e recuperar a importância de outros modos de existência menosprezados pela modernidade que podem colaborar para a produção de uma sociedade mais democrática e conscientes da interdependência entre sujeito e mundo.

“Em suas investigações ontológicas, Merleau-Ponty se dedica a um esforço de renovação conceitual, de refinamento do aparato linguístico pelo qual nos referimos ao mundo e ao ser em geral”¹³¹. Há uma tentativa de reconciliar natureza e consciência, mundo natural e subjetividade¹³². “A aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade”¹³³. Pode-se verificar tal união na seguinte afirmação do autor: “É preciso colocar a consciência em presença de sua vida irrefletida nas coisas e despertá-la para sua própria história que ela esquecia; este é o verdadeiro papel da reflexão filosófica”¹³⁴, ou seja, a consciência deve conhecer os processos temporal e estrutural que lhe dão forma, conseqüentemente, a racionalidade deve reconhecer a irracionalidade (pré-objetivo¹³⁵) que lhe

127 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 32-34

128 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 532

129 Assim como Marx, a teoria crítica reafirma uma fé na “racionalidade crítica”. Este é um dos pontos de divergência entre Merleau-Ponty e Horkheimer. Ainda que a teoria crítica seja a diretriz metodológica deste trabalho, mantém-se a posição de Merleau-Ponty nesse tópico, pois, embora esta dissertação se utilize dos parâmetros metodológicos da teoria crítica, ela se

apoia nos valores sobre o humano a partir do conceito de corpo encarnado.

130 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 533

131 FERRAZ, 2009, p. 19

132 FERRAZ, 2009, p. 15

133 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 18

134 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 60

135 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 118-119

acompanha, avaliando-a a partir de seus critérios próprios, e não lhe impondo a linearidade da racionalidade. Consequentemente, a fenomenologia de Merleau-Ponty se coloca como parcial, circunscrita à existência do sujeito-pesquisado que reflete sobre o irrefletido¹³⁶.

A reconciliação entre intelectualismo e empirismo ocorre pela noção do corpo encarnado. Merleau-Ponty retorna ao cogito, porém, afirma que “Descartes não fez a dúvida cessar diante da certeza da própria dúvida, como se o ato de duvidar bastasse para obliterar a dúvida e trouxesse a certeza”¹³⁷, deste modo, Merleau-Ponty duvida ainda mais que Descartes e discorre sobre diversos problemas, como a temporalidade e a linguagem. Merleau-Ponty recupera o pensamento de Husserl, mas especificamente a noção de intencionalidade. Inspirado em Franz Brentano, Husserl defende que a intencionalidade é a marca do mental e que a experiência consciente exhibe intencionalidade, apresentando uma estrutura essencial independente aos processos empíricos mentais¹³⁸. O conceito de intencionalidade advoga que toda consciência é consciência de algo. Tal pensamento já havia sido elaborado por Kant, afirmando que seria impossível uma percepção interior sem uma percepção exterior; contudo, a fenomenologia difere de Kant ao pensar a intencionalidade não apenas como juízos de posição voluntárias (intencionalidade de ato), mas também como algo fora do conhecimento objetivo, de uma ordem natural e antepredicativa, que antecede a cognição e fornece material a partir do qual a linguagem é sintetizada (intencionalidade operante), assim sendo, a fenomenologia reconhece a consciência como projeto do mundo a qual se dirige mesmo sem poder possuí-lo¹³⁹. Ao dirigir-se ao mundo, o sujeito esmaga intenções perceptivas e intenções práticas em objetos que aparecem como anteriores a qualquer intenção¹⁴⁰. Merleau-Ponty, contudo, compreende o corpo no interior do processo da intencionalidade, assim, “o movimento do corpo só pode desempenhar um papel na percepção do mundo se ele próprio é uma intencionalidade original, uma maneira de se relacionar ao objeto distinta do conhecimento”¹⁴¹.

Deve se dizer que é sob o mesmo ponto de vista: eu compreendo o mundo porque para mim existe o próximo e o distante, primeiros planos e horizontes, e porque assim o mundo se expõe e adquire um sentido diante de mim, que dizer, finalmente porque eu estou situado nele e porque ele me compreende. Nós não dizemos que a noção do mundo é inseparável da noção do sujeito, que o sujeito se pensa inseparável da ideia do corpo e da ideia do mundo, pois, se só se tratasse de uma relação pensada, por isso mesmo ela deixaria subsistir a independência absoluta do sujeito enquanto pensador e o sujeito não estaria situado. Se o sujeito está em situação, se até mesmo ele não é senão uma possibilidade de situações, é porque ele só realiza sua ipseidade sendo efetivamente corpo e entrando, através desse corpo, no mundo. Se, refletindo na essência da subjetividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha existência enquanto subjetividade é uma e a mesma que minha

136 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 95-97

137 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 535

138 CERBONE, 2014, p. 33

139 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 15-16

140 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 122

141 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 518

existência como corpo e como existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui. O mundo e o corpo ontológicos que reconhecemos no coração do sujeito não são o mundo em ideia ou o corpo em ideia, são o próprio mundo contraído em uma apreensão global, são o próprio corpo como corpo-cognoscente¹⁴².

O sujeito, portanto, está situado no mundo, não sendo apenas um ser pensante. O sujeito pensa, exatamente, por estar situado no mundo, sendo o pensamento indissociável do mundo do corpo. A subjetividade, por sua vez, é uma relação entre a existência concreta do mundo e do sujeito entrelaçados no tempo, espaço e cultura. Em Merleau-Ponty, a percepção exterior e interior envolve uma síntese nunca acabada que tende ao infinito¹⁴³, a qual se constitui no horizonte temporal, no horizonte perceptivo e no choque entre corpo, mundo, cultura e linguagem¹⁴⁴. A linguagem implica uma certa modulação do corpo no mundo, um certo comportamento¹⁴⁵, um certo sentido desencadeado na fala, escrita, pensamento e entendimento. Merleau-Ponty reconhece que o sujeito culturalmente constituído recalca o corpo na maioria das vezes¹⁴⁶, nesse sentido, destaca-se que, embora o autor visa dissolver a relação entre intelectualismo e empirismo, ele acaba tendendo ao intelectualismo em Fenomenologia da percepção, pensamento esse que se tornará mais neutro no decorrer de sua produção intelectual¹⁴⁷. “A existência sempre assume o passado, seja aceitando-o ou recusando-o”¹⁴⁸, assim, o mundo dado e culturalmente constituído, quando experimentado, gera uma marca no sujeito. Merleau-Ponty ilustra esse processo afirmando que a pintura de Van Gogh se instalou em seu sujeito e que suas experiências estéticas são sempre doravante as experiências de alguém que conheceu a pintura de Van Gogh¹⁴⁹. Portanto, o filósofo argumenta que existe uma história sedimentada no sujeito a partir da qual o sentido do mundo surge e que, por sua vez, gera uma consciência perceptiva e uma consciência do sujeito¹⁵⁰.

A noção de corpo encarnado de Merleau-Ponty apresenta consequências políticas: uma vez que a consciência é um projeto do mundo e do corpo em seu sentido objetivo e também cultural, cabe questionar a neutralidade desse mundo e desse corpo, especialmente quando, ao observar a história, percebe-se uma constante batalha entre sujeitos em condições desiguais. O processo de colonização, por exemplo, é caracterizado pela imposição de uma visão de mundo europeia sobre sujeitos em outros continentes, ocorre, assim, a imposição de

142 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 547

143 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 512

144 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 125, 519, 534

145 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 540

146 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 125

147 FERRAZ, 2009, p. 16

148 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 526

149 O filósofo realiza uma breve reflexão sobre a mudança de perspectiva de classe (burguês-operário) que o trabalho e biografia de Van Gogh permitem. Assim, as pinturas de Van Gogh não são conhecidas apenas em seu aspecto estético, mas também simbólico, ou seja, representam uma mudança do fazer artístico.

150 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 529

uma certa consciência de si a partir de diversas formas de violência, as quais ainda são sentidas na contemporaneidade. Merleau-Ponty, contudo, não nos auxilia a compreender tal processo.

1.5 POLÍTICA DO DESENCARNAMENTO

Ao suspender as construções intelectuais (atitude prática), Merleau-Ponty encontra um sujeito fundamentalmente constituído a partir do corpo no mundo. Mas como as construções intelectuais são formuladas e até onde é possível desconstruí-las e encontrar uma essência do ser? Entende-se que a noção de essência é dissolvida em Merleau-Ponty, isto é, ele concebe o sujeito encarnado na ação do presente e em constante transformação no espaço, tempo e cultura. A própria noção de sujeito enquanto espaço privado é suspensa, resultando em uma subjetividade que é tanto carne como a carne do mundo. A essência só pode ser observada na existência, o que implica que a própria noção de essência já se distancia radicalmente de um projeto inicial. Se a essência não é algo objetivo, entende-se a impossibilidade de uma suspensão completa das construções intelectuais, pois não existe um sujeito puro que não seja também um produto da cultura materializada no mundo e no corpo. A redução fenomenológica não pode ser realizada em sua completude, pois o sujeito sempre está situado, isto é, ao refletir sobre o mundo, o sujeito só o faz ao unir-se a tese de mundo que busca averiguar¹⁵¹. Embora não exista efetivamente uma essência no sentido clássico, entende-se que é possível reconhecer linhas intencionais que apontam para os processos de construção cultural do sujeito. Observar tais linhas auxilia a refletir sobre como a cultura materializada no mundo atravessa o corpo e produz um sentido no sujeito, resultando em uma política comum dos corpos.

Ao observar os fios intencionais em uma perspectiva histórica, visualiza-se a formação de uma “política do desencarnamento”¹⁵², isto é, a produção de vetores de poder que organizam a sociedade a se constituir de determinado modo. A defesa da racionalidade já ocorria na antiguidade, mas é na modernidade que a racionalidade se consolida em conjunto com o capitalismo e passa a oprimir outros modos de existência. Deste modo, a política do desencarnamento consiste em uma série de vozes da modernidade que defendem a racionalidade (instrumentalizada) vinculada ao processo de transformação do mundo e sujeitos a partir de uma concepção capitalista. As vozes modernas passam a se materializar no mundo,

151 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10-11

152 Para fins didáticos, a política do desencarnamento se assemelha ao dispositivo de Foucault (1978), isto é, enquanto uma rede de poder difusa e heterogênea composta: do dito e não dito a respeito do corpo e alma; formulações científicas, econômicas, filosóficas e morais que unem a noção de racionalidade a de verdade; formulações filosóficas, religiosas e

morais que atribuem ao corpo a posição de submissão; produção de cânones artísticos a partir da perspectiva matemática; a reconfiguração do mundo material através da arquitetura e design que passam a definir o espaço a partir de uma função; transformações quanto ao governo, legislação e punição movida por um controle cada vez maior do corpo do cidadão.

o reconfigurando a partir dos interesses capitalistas: a população passa a se concentrar nos centros urbanos os quais passam a ser cada vez mais projetados por equipes de arquitetos e engenheiros levando em consideração elementos como o deslocamento da população, logística de mercadorias, zonas comerciais, zonas residenciais, áreas comuns e lazer; o trabalho também é planejado, tanto a arquitetura do espaço, hierarquia entre os trabalhadores, função dos trabalhadores, etapas de produção, critérios de produtividade, legislação interna, horário de trabalho e direitos trabalhistas; cria-se um relação burocrática e impessoal entre trabalhador e empregado na revolução industrial¹⁵³ e um ensino cada vez mais padronizado e técnico para alimentar as demandas industriais; os artefatos se tornam fundamentalmente mercadorias, sendo cada vez mais fabricados por uma lógica industrial que pensa a forma e função para otimizar a produção e aumentar o consumo; intensifica-se o revestimento das mercadorias em produtos culturais capazes de regular a identidade, felicidade e a dignidade das pessoas. Se antes o sujeito habitava um mundo menos domesticado, o capitalismo passa a engolir e digerir o mundo através da indústria e vendê-lo enquanto mercadoria padronizada, higienizada e revestida de significado cultural. O mundo capitalista é cada vez menos neutro, contingente ou mesmo inusitado, sendo ele um modo capitalista de intervir na subjetividade humana.

O corpo também é controlado pelo capitalismo: ele foi observado na antiguidade, sendo a primeira esfera a ser controlada pelo sujeito para que esse seja o senhor de si; na idade média o corpo foi adestrado pela pastoral cristã e os diversos códigos de uso do corpo; embora exista uma falsa impressão que a modernidade tenha trazido liberdade ao corpo, destaca-se que ela o adestrou ainda mais, interrogando incessantemente sua verdade através da arquitetura, escolas, medicina e sistema jurídico e instaurando um modo de organizá-lo reprodutivamente a fim de controlar a população¹⁵⁴. O trabalho também reconfigurou o corpo. Especialmente com a revolução industrial, o trabalhador passou a executar partes cada vez mais específicas, resultando em uma diferenciação e massificação de sua atividade. A especialização não pode ser reconhecida apenas enquanto um modo mais racional de produzir mercadorias, ela está atrelada a uma demanda capitalista de diminuir os custos e otimizar a produção de valor. O artesão, por exemplo, se desdobra em duas atividades distintas com a divisão do trabalho: projetista e operário, ocorrendo uma diferenciação de salários e condições de trabalho¹⁵⁵. Os operários executam um projeto a partir de seus corpos sem que pensem o trabalho e o objeto a ser produzido; os projetistas, por outro lado, pensam os processos e a mercadoria a partir da racionalidade. Em ambos os casos, vê-se uma especialização do corpo e da subjetividade: o

153 HOBBSBAWM, 2014, p. 74-75

154 FOUCAULT, 2020a, 2020b, 2020c, 2020d.

155 CARDOSO, 2008, p. 31

operário desenvolve o músculo (e as doenças associadas ao trabalho repetitivo e incessante) e atrofia a criatividade e o pensamento; por outro lado, o projetista atrofia o corpo, aguça a criatividade e passa a ser sensibilizado para resolver problemas específicos. Até mesmo um alfinete será produzido a partir de uma decomposição radical do processo produtivo¹⁵⁶.

A complexidade do trabalho dos projetistas é tanta que exige que eles sejam treinados em escolas específicas, deste modo, o ensino passa a colonizar a mente do projetista para torná-lo uma ferramenta afiada capaz de solucionar diversos problemas industriais. A complexidade, contudo, não pode ser entendida apenas enquanto melhoria da engenharia da mercadoria, mas é também cultural. A tecnocracia da sensualidade consiste na produção de saberes para arrebatá-lo o desejo de compra nos sujeitos através do desenvolvimento da mercadoria e seus aspectos comunicativos, deste modo, ocorre cada vez mais uma abstração da produção da mercadoria¹⁵⁷. As mercadorias deixam de ser orientadas à satisfação de necessidades e se tornam um meio para a produção de valor e poder. Mesmo as demandas dos sujeitos, por vezes, se consolidam como necessidades corrompidas que aprofundam as relações de dominação capitalista. Ocorre a produção de uma sociedade do espetáculo, produzida pela abstração da imagem desenvolvida por ferramentas capitalistas¹⁵⁸. Profissionais como designers, publicitários, relações públicas, jornalistas, radialistas e cineastas revestem o mundo em uma cultura e criam o mercado, isto, pois, como lembra Hobsbawm¹⁵⁹, a produção industrial exige um mercado que consuma a produção. Nesse sentido, destaca-se a constante aceleração tanto da produção como do consumo com a finalidade de intensificar os ganhos¹⁶⁰. Os mundos material, cultural e social passam a ser cada vez mais transformados pelos efeitos capitalistas e, logo, alteram cada vez mais a subjetividade, impondo novas formas de desejar e viver a partir do consumo. Concluindo, o sujeito é transformado ao longo das décadas em uma engrenagem que produz e consome. A política do desencarnamento determina os corpos (mesmo que indiretamente), reduzindo a existência de determinados trabalhadores a funções específicas e planejadas. Tal divisão é um resultado da divisão internacional do trabalho, contudo, é também a materialização do plano piloto de Descartes na subjetividade humana.

Reconhece-se que a subjetividade é equivalente à relação entre o mundo culturalmente constituído e o corpo, deste modo, a política do desencarnamento passa a transformar progressivamente mais a subjetividade humana, visto que controla cada vez mais o mundo, corpo e, conseqüentemente, subjetividade. Tem-se, portanto, uma colonização

156 SMITH, 2010
157 HAUG, 1997
158 DEBORD, 2005

159 HOBBSBAWM, 2014
160 BERARDI, 2019

capitalista do mundo, corpo e alma. Destaca-se que essa colonização capitalista não acontece sem formas de resistência, sendo esse trabalho uma das diversas formas de resistência deste longo processo. Não obstante, a racionalidade busca eliminar, cada vez mais, a resistência dos corpos. O capitalismo produz um sujeito liberal e privado que possui uma atitude que recusa a própria contingência e descontinuidade, minimizando outros modos de existência do corpo e dominando o processo de constituição do sujeito para que ele se torne um projeto cada vez mais determinado pelos vetores capitalistas de produção. A política do desencarnamento cria estruturas culturais e materiais que afastam o sujeito da experiência perceptiva, o colocando sempre em uma postura prática e utilitária para sobreviver em uma cultura capitalista cada vez mais veloz e abstrata. O mundo deixa de ser apresentado enquanto “estranho e paradoxal”¹⁶¹, passando a ser visto como um objeto a ser controlado pela consciência, ou seja, por uma atitude desencarnada que não reconhece a si mesmo como carne do mundo. Portanto, a racionalidade passa a instrumentalizar o corpo próprio e a subjetividade, retirando o sujeito de si mesmo e o suspendendo em um mundo culturalmente estabelecido pelo capitalismo baseado no trabalho e no consumo para a produção de riqueza para poucos e desigualdade e condições de vida precárias para a maioria.

Para ilustrar tal conceituação, basta experimentar um shopping center típico: ele é um espaço arquitetônico totalmente pensado e produzido para potencializar o consumo; ele é construído em determinado local pensando, primeiramente, no fluxo de entrada e saída das pessoas; apenas pessoas capazes de consumir são bem vindas em um shopping center, possuindo mecanismos diversos para afastar um pessoas diferente do público-alvo; dentro do shopping a temperatura, umidade, ventilação e música são controlados para proporcionar uma experiência favorável ao consumo; a arquitetura tanto seduz o potencial cliente como produz nele o desejo de consumir através de produtos culturais relacionados a moda, design, publicidade, propaganda e comunicação; existem pessoas específicas para auxiliar as pessoas no percurso pelo consumo, seja para realizar vendas, como garantir a segurança; os produtos são apresentados cuidadosamente em espaços totalmente pensados; toda a experiência de compra é projetada, ou seja, os cenários de interação entre comprador e mercadoria são exaustivamente pensados anteriormente para que o produto e o espaço seja o mais atrativo possível para potencializar as chances de compra; até mesmo a duração da compra e utilização do produto é projetada, por exemplo, resultando em decisões como a produção de cadeiras não tão confortáveis para que o cliente se sente apenas pelo tempo necessário para consumir o

161 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10

produto. A breve descrição acima esboça um exemplo de algo que acontece o tempo todo em uma sociedade capitalista: o planejamento da produção e consumo e, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma subjetividade humana atrelada aos interesses capitalistas. Caso tenha sido possível pensar em uma subjetividade como consequência do trabalho do sujeito sobre si mesmo através dos cuidados de si na antiguidade, a modernidade capitalista impõe uma subjetividade e ética limitada aos interesses capitalistas de produção de riquezas. A autonomia do sujeito parece ser cada vez mais administrada e controlada pelas ferramentas capitalistas, apresentando um dilema democrático que parece ser impossível de ser resolvido dentro do próprio capitalismo.

Quando Merleau-Ponty defende a carnalidade do corpo, isso implica em uma crítica ampla às ontologias modernas. A crítica de Merleau-Ponty está atrelada a uma nova interpretação a partir da antropologia a qual será cada vez mais debatida na filosofia e ciências humanas. Ao instaurar a existência de um corpo encarnado, Merleau-Ponty nos auxilia a compreender a existência discursiva de um “ser desencarnado” que é defendido ao longo da modernidade e que tem efeitos políticos em um aspecto macro e micro. No âmbito macro, tem um aspecto objetivo, reconfigura o mundo de acordo com os interesses capitalistas a partir de uma racionalidade industrial. Não obstante, proporciona a criação de estruturas baseadas na racionalidade industrial que tornam posturas homogêneas ao redor de um mundo cada vez mais unitário e global. O pensamento desencarnado, assim, aprofunda a ipseidade e torna relações de solidariedade e afetividade cada vez mais escassas uma vez que está fundada no ímpeto do “eu que acumula em função de minhas capacidades cognitivas”. Assim, tem-se os aspectos micro, ou seja, relacionados à formação do sujeito frente a estrutura capitalista. Consequências disso podem ser notadas no próprio diagnóstico de Merleau-Ponty ao afirmar que a experiência perceptiva é ignorada quando o sujeito assume uma postura prática¹⁶². A postura prática é um desdobramento da domesticação do mundo que tenta direcionar a percepção para os fins capitalistas: o sujeito percebe o mundo a partir das dinâmicas capitalistas de consumo que retiram o brilho da mercadoria consumida e destacam a mercadoria a ser comprada. Assim, os corpos mais submissos ao inconsciente colonial-capitalista reduzem a experiência própria enquanto um mero objeto entre outros e desconsideram um “saber do corpo”¹⁶³, ou seja, compreendem a si mesmo como objeto indivisível — indivíduo — o qual responde a dinâmicas

162 MERLEAU-PONTY, 2004, p. 1

163 Compreende-se aqui que a noção de “saber do corpo” (embora utilizada a partir do conceito de afeto e percepto de Gilles Deleuze e Félix Guattari) se aproxima a condição de corpo encarnado de fenomenologia de Merleau-Ponty, uma vez

que a percepção defendida por Merleau-Ponty é um mergulho e dissolução do sujeito no mundo no qual a consciência é um projeto do mundo. O “saber do corpo” é a própria postura inquieta do corpo encarnado motivado por uma intencionalidade e sentido.

sociais, ou seja, decifra os sinais culturais e materiais através da cognição e percepção e informação¹⁶⁴. O sujeito passa a se fixar a partir das narrativas do consumo e identidade. O que está em jogo, portanto, é uma política do desencarnamento que reduz experiências não racionais do sujeito moderno e contemporâneo e, assim, produzem um alienamento da própria condição de corpo encarnado. Ocorre, deste modo, o “endurecimento dos afetos”¹⁶⁵, ou seja, o corpo se torna menos sensível à capacidade de criar e explorar o mundo, estando condicionado o tempo todo por um recalcamento a partir de aspectos racionais capitalistas.

O corpo é entendido enquanto máquina convertida em forma de trabalho a qual, a partir do dualismo cartesiano, “permite uma autogestão obrigatória do sujeito racional sobre o corpo”¹⁶⁶ e subversão da existência subjetiva. “O cartesianismo é nosso cânone, um dos fundamentos do nosso racismo epistêmico, uma boa desculpa para nossas aventuras coloniais e imperialistas e um importante ponto de virada biopolítico”¹⁶⁷. Deste modo, Merleau-Ponty auxilia a compreender a produção cultural da modernidade como uma tentativa de desencarnar os sujeitos de seus corpos e colocá-los em um plano da racionalidade a partir do qual seria possível encontrar uma verdade objetiva e igualdade entre os sujeitos. Contudo, tal projeto falhou: não é possível retirar o sujeito de seu próprio corpo, história e carnalidade; além disso, o plano da racionalidade só foi “possível” para uma classe específica de sujeitos da modernidade, os quais possuem praticamente uma única classe, interesses políticos, gênero, cor, nacionalidade, religião e orientação sexual. O pensamento desencarnado moderno europeu, de fato, se impôs no mundo através da colonização e globalização, consequentemente, impõe-se uma subjetividade liberal/neoliberal, burguesa, capitalista e racionalista a sujeitos em contextos totalmente diferentes. A subjetividade, contudo, não é imposta apenas em um nível discursivo, mas em um nível material, quando entende-se que o pensamento moderno, através do capitalismo, reconfigura o mundo a partir de um modelo industrial. Deste modo, ocorre a reconfiguração do mundo, cultura, linguagem e corpo a partir de uma perspectiva estritamente burguesa, consequentemente, uma homogeneização da diversidade e riqueza do mundo, paralela à produção de uma subjetividade específica vinculada a uma racionalidade instrumentalizada. A modernidade caminha em direção a uma desencarnação do sujeito. Embora não seja possível um desencarnamento efetivo do corpo¹⁶⁸, procura-se, dentro do

164 ROLNIK, 2018, p. 50-66

165 ROLNIK, 2018, p. 92

166 BOURCIER, 2020, p. 117

167 BOURCIER, 2020, p. 118

168 O pensamento desencarnado moderno opera em várias áreas da ciência e busca, dentro do possível, domesticar e remodelar o corpo a partir dos interesses burgueses, proporcionando novas formas de controle. “Há algum tempo que os seres humanos atravessam uma nova fase evolutiva em termos intelectuais, na

qual suas mentes e cérebros tanto podem ser escravos como donos de seus corpos e das sociedades que constituem” (DAMÁSIO, 2012, p.224). Deste modo, tem-se pesquisas científicas com o intuito de superar o sono, controlar o humor, alterar a fisionomia e capacidade do corpo através de cirurgias, medicação e treino. Outras pesquisas, ainda mais ambiciosas, buscam digitalizar totalmente a mente humana em parâmetros computacionais. Embora existam pesquisas que tentem transformar a noção de humano aqui defendido, identifica-se que

possível, domesticá-lo a partir de um mundo e cultura que valoriza a técnica e a racionalização, e desconsidera o sujeito em seu aspecto subjetivo. Nesse sentido, destaca-se a explosão de conhecimentos técnicos que se impõe sobre o sujeito e determinam novos modelos de interferir no mundo. A subjetividade, assim, se desenvolve a partir da dinâmica instrumental, diferenciando sujeitos para produzir e consumir de acordo com demandas do capital.

Merleau-Ponty elabora suas reflexões defendendo um sujeito situado. Assim, Merleau-Ponty tece uma crítica situada em sua condição de homem intelectual europeu, portanto bastante limitada. Embora Merleau-Ponty defenda a potência do corpo, ele a faz a partir de reflexões sobre, por exemplo, a cor de um limão. Caso Merleau-Ponty passasse a situar-se em uma fábrica enquanto operário durante a produção de *Fenomenologia da Percepção*, será que seu texto investigaria a percepção por uma perspectiva menos abstrata e mais situada em um mundo industrial? Horkheimer, por outro lado, é bastante consciente dos absurdos do mundo industrial, entretanto, não houve por parte dele uma confiança demasiadamente grande no sujeito moderno racional que, de fato, se constitui deste modo do mesmo modo que se produz uma sociedade fundamentalmente desigual através do capitalismo? É nesse sentido que se realiza essa ponte inusitada entre Merleau-Ponty e Horkheimer para a formulação do termo política do desencarnamento. Se Horkheimer defende a interdisciplinaridade como forma de combater a racionalidade instrumental e Merleau-Ponty a formação da consciência a partir de um sujeito que se movimenta e desvela os objetivos por meio de um caminhar no mundo, entende-se que essa ponte, embora improvável, é possível e desejável. Identifica-se uma proximidade entre a atitude de Merleau-Ponty e Horkheimer em relação ao papel crítico que a racionalidade deve assumir: voltado à escala do sujeito, Merleau-Ponty defende a percepção como fonte de conhecimento da história da consciência; Horkheimer, voltado aos aspectos sociais, defende que a racionalidade deve sempre avaliar as conjunturas globais relacionadas a sua atuação. A questão que se coloca aqui é que ambos os filósofos buscavam, dentro de seus horizontes teóricos e de experiências, ampliar a noção de racionalidade e ao mesmo tempo, criticar o modo como a racionalidade vinha sendo conduzida: Merleau-Ponty defendendo a positividade da indeterminação do corpo e Horkheimer desvelando os vetores econômicos e sociais da produção filosófica, técnica e artística. Quanto ao corpo: Merleau-Ponty investiga a potência do corpo para compreender a consciência e

a ideia de sujeito encarnado compreendida por Merleau-Ponty mantém toda a sua atualidade. A partir de observações recentes da neurociência, Damásio (2012, p. 201-226) — embora guiado pela atitude natural a qual Merleau-Ponty é crítico — afirma que existe uma relação inegável entre mente, corpo e ambiente (físico e cultural) e que a medicina (ensino) erra ao se especializar de acordo com a lógica industrial (especialização de

áreas do corpo) sem uma compreensão integrada do corpo; nesse sentido, Damásio aponta para o erro das ciências que trilharam um caminho marcado pelo dualismo cartesiano, como a concepção do corpo enquanto hardware e a mente como software ainda presente nos estudos da mente. O depoimento de Damásio colabora com essa pesquisa ao desnudar a existência concreta de tentativas de superar a relação entre corpo e alma na medicina.

Horkheimer questiona a relação de dominação que certos corpos são submetidos a partir de uma noção de racionalidade. Embora tais autores possuam divergências significativas (algumas delas inconciliáveis), faz-se aqui uma aproximação, pois eles auxiliam a compreender questões diferentes que envolvem a relação entre sujeito e corpo: uma dimensão micropolítica de constituição do sujeito e uma dimensão macropolítica da organização produtiva dos corpos. Essa união ocorre fundamentada pela noção de teoria crítica de Horkheimer que tenta superar a racionalidade instrumental e a compartimentação dos saberes. “A teoria crítica não tem [...] nenhuma instância específica para si, a não ser os interesses ligados à própria teoria crítica de suprimir a dominação de classes”¹⁶⁹. Entende-se aqui a dominação de classes no sentido de injustiça social e não no sentido tradicional da teoria marxista. A teoria crítica, por sua relação com o pensamento marxista, se ocupa, tradicionalmente, de relações sociais, contudo, inspirado pela noção de micropolítica¹⁷⁰, reconhece-se a necessidade de observar o sujeito e os efeitos da colonização capitalista ao inconsciente. Isso, pois o capital altera a forma de exploração do sujeito: em um primeiro momento extrai a força produtiva do corpo do operário no chão da fábrica; na versão atual, contudo, se alimenta da pulsão criativa individual e coletiva para a criação e cooperação dos sujeitos em um mundo criado a partir de seus designios, assim, a exploração deixa de ser econômica para ser também cultural e subjetiva¹⁷¹. Deste modo, compreende-se o caráter político do corpo, ocorrendo sua subjetivação liberal (neoliberal), “cujo objetivo é colocar os corpos para trabalhar nas piores condições possíveis”¹⁷².

Os demais capítulos seguem a discussão esboçada aqui, compreendendo em detalhes o papel do design nesse processo. Como será mostrado, o campo do design ocupará um papel central no projeto capitalista: se desenvolvendo como uma ferramenta capitalista de produção de subjetividades dóceis a lógica de produção e consumo capitalista. Os próximos capítulos apontam esse processo em uma leitura política da história do design, apontando as crescentes abstrações promovidas pela política do desencarnamento na atividade do artesão, e, conseqüentemente, a formulação e consolidação do campo do design enquanto modo de produção capitalista de experiências e desejos e identidade.

169 HORKHEIMER, 1983, p. 154

170 A micropolítica é um termo cunhado por Guattari nos anos 60 para contrapor as análises de esquerda que se ocupavam, radicalmente, em compreender as estruturas sociais opressivas

do capital e não a relação entre subjetividade e capital, ou seja, relações do íntimo do sujeito (PRECIADO, 2018, p. 18-19).

171 ROLNIK, 2018, p. 32-33

172 BOURCIER, 2020, p. 116

2 GUILHOTINA CAPITALISTA

2.1 REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

Embora o pensamento filosófico moderno se desenvolva atrelado a uma pequena elite intelectual, ele acaba se desdobrando na vida de todos¹⁷³. O Renascimento e a filosofia moderna afetam as camadas cultas da sociedade; paralelamente, a Reforma da Igreja inicia um processo de emancipação das camadas mais pobres da religião católica¹⁷⁴. Tais transformações inspiram o liberalismo econômico, a acumulação de capital e, como efeito, a produção industrial¹⁷⁵. Os comerciantes e empreendedores vindos dos arredores dos palácios passam a se organizar e produzir riquezas por meio da produção e comércio de manufaturados¹⁷⁶, riquezas essas muitas vezes “obtidas com a esperteza, a violência e a inexistência de regras e de controles”¹⁷⁷. A transformação de feudos para Estados modernos ocorre de forma turbulenta por meio de lutas sangrentas¹⁷⁸, resultando em uma sociedade estruturada “em torno de um modelo sociopolítico elaborado pela burguesia”, classe que reúne “em suas mãos o poder material e político que lhe permite tornar-se dominante e dirigente”¹⁷⁹. Assim, a burguesia assume o poder antes detido pela aristocracia¹⁸⁰, uma vez que se organiza em direção à acumulação de propriedades e controle sobre a produção cultural e administrativa¹⁸¹. A lógica da propriedade de terra como premissa do senhor feudal passa, assim, para noção de propriedade da burguesia liberal, estendendo-se a “todos os bens materiais, desde as coisas mais corriqueiras da vida cotidiana até as máquinas. Essa nova extensão da propriedade privada estabeleceria o futuro do capitalismo”¹⁸². O mundo moderno passa a se estruturar em uma abertura e expansão através do comércio, liberdade individual e desenvolvimento da ciência que se estruturam “sobre o colonialismo, o império da mercadoria, da concorrência impiedosa, da razão instrumental, da produção e do consumo desenfreados, da concentração de riquezas e do poder nas mãos de alguns grupos e países”¹⁸³. A política do desencarnamento organiza-se de forma simultânea ao capitalismo, um apoiado no outro e ambos fortalecendo uma “subjetividade capitalista”, isto é, a construção de novas formas de desejo, identidade e comportamento que criam paralelos entre sujeito e engrenagem industrial.

173 VIETTA, 2015, p. 119-120
 174 SEMERARO, 2016, p. 18-19
 175 SEMERARO, 2016, p. 19
 176 SEMERARO, 2016, p. 22
 177 SEMERARO, 2016, p. 23
 178 SEMERARO, 2016, p. 20

179 SEMERARO, 2016, p. 23
 180 IGLÉSIAS, 1981, p. 36
 181 SEMERARO, 2016, p. 23
 182 COSTA, 2011, p. 53
 183 SEMERARO, 2016, p. 23

A partir do século 17, as máquinas são apresentadas pela literatura como proporcionadoras de felicidade, imaginando sociedades ideais na qual a máquina é elemento crucial¹⁸⁴. Apoiado no pensamento de Descartes, Julien Offray de La Mettrie, na obra *L'Homme machine*, aproxima a noção de homem à de uma máquina capaz de, por si só, superar a si mesma¹⁸⁵, demonstrando, de forma mais radical, um pensamento que concebe o homem a partir dos autômatos de sua época, ou seja, o corpo enquanto mecanismos de engrenagens orgânicas¹⁸⁶. Nos autômatos, a técnica imita o comportamento da natureza e o “ser técnico” se disfarça de “ser vivo” em uma correspondência isomórfica entre natureza e artifício, por sua vez, a observação do mundo inspira a técnica na mesma medida em que a técnica inspira a compreensão do mundo¹⁸⁷. As utopias científicas são uma expressão da grande revolução intelectual produzida no século 15, tiveram sua continuidade no século 16 e se consolidaram definitivamente no século 17 com a revolução industrial¹⁸⁸.

A revolução industrial ocorreu, inicialmente, em três setores: indústria têxtil, máquina a vapor e siderúrgica¹⁸⁹. A indústria do algodão deu o ritmo conhecido à revolução industrial, proporcionando o crescimento produtivo e habitacional das cidades; por exemplo, a cidade de Manchester — cidade que se desenvolveu em função da indústria têxtil —, de 1760 a 1830, decuplica o número de habitantes (17.000 a 180.000), e o número de teares mecânicos passou de 2.400 a 224.000 entre 1813 e 1850 na Inglaterra¹⁹⁰. As inovações científicas eram abundantes nesse período, visto que a tecnologia têxtil era simples, sendo absorvidas pelos industriais mediante necessidade ou produção de lucro, sendo aplicada de forma racional nas máquinas, produção e arquitetura das fábricas¹⁹¹. Kay, Wyatt, Paul, Hargreaves, Arkwright e Crompton são alguns dos nomes por trás das melhorias que transformaram gradativamente a produção têxtil¹⁹². Posteriormente há a superação da indústria têxtil, havendo o desenvolvimento de bens de capital — bens que servem para a produção de outros¹⁹³. A Inglaterra não foi a única a se desenvolver industrialmente, havendo o avanço em outros países, em especial os Estados Unidos e, um pouco mais tarde, Alemanha¹⁹⁴.

Com a revolução industrial, ocorre uma guinada na evolução técnica e na produção de bens de consumo, demarcando a passagem lógica do artesanato — produção rudimentar, qualitativa e customizada a uma demanda local — à manufatura — produção mais

184 MALDONADO, 1999, p. 22

185 VIGARELLO, 2016, p. 23

186 MALDONADO, 1999, p. 23

187 MALDONADO, 1977, p. 25

188 MALDONADO, 1977, p. 24

189 IGLÉSIAS, 1981, p. 51

190 HOBBSBAWM, 2014, p. 45, 54

191 HOBBSBAWM, 2014, p. 49

192 IGLÉSIAS, 1981, p. 58-59

193 HOBBSBAWM, 2014, p. 110

194 HOBBSBAWM, 2014, p. 126

complexa e diversificada — e, finalmente, à produção industrial — a utilização de utensílios e máquinas para a produção em massa¹⁹⁵. Alguns antecedentes possibilitaram que a revolução ocorresse: desenvolvimento científico e técnico; ética protestante que valoriza a produção de riquezas; reservas energéticas; clima e geografia apropriados à produção e distribuição; transporte pluvial para o escoamento e comunicação barata; desmonte da agricultura de subsistência; acúmulo de capital; mão de obra disponível; baixa necessidade de escolaridade para a operação do maquinário; baixo investimento necessário para início da produção industrial, uma vez que o ganho de capital através da produção proporciona lucro suficiente para o crescimento da indústria; mudanças políticas que incentivaram a produção privada e produção de riquezas¹⁹⁶. Tais elementos, no entanto, não elucidam o desenvolvimento industrial tal como ocorreu, haja vista que a produção de artefatos para a aristocracia era mais lucrativa que a produção em massa para um mercado ainda não existente¹⁹⁷. Assim, a industrialização efetivamente se efetiva com o desenvolvimento de um mercado para produtos industriais, produzindo necessidades antes inexistentes¹⁹⁸. Enfatiza-se a importância da invenção do mercado industrial, elemento esse produzido com a participação de ferramentas capitalistas como o design e a publicidade. O operário vai sendo moldado enquanto: braço produtivo do sistema e, paralelamente, sujeito desejante dos produtos que produz (consumidor), sendo esse o principal objetivo da política do desencarnamento. A industrialização aumentou a produção, expandindo o intercâmbio de mercadorias com regiões longínquas e, principalmente, estimulando o consumo interno através dos salários¹⁹⁹. O mercado é produzido externamente por meio das exportações associadas ao colonialismo e internamente por meio da consolidação de uma sociedade industrial, sendo tal processo incentivado pelo governo²⁰⁰.

A revolução industrial está associada com as seguintes transformações produtivas: substituição do trabalho humano pela natureza, uma vez que o homem passa a utilizar majoritariamente máquinas que operam através das forças do vento, água e vapor; o trabalho deixa de ser executado por artesãos e passa a ser desenvolvido por máquinas ou grupos de pessoas que dividem o trabalho de modo a torná-lo mais rentável e racional; a produção deixa de ser domiciliar e passa a ser em fábricas; a produção deixa de ser em pequena escala e destinada ao mercado local e torna-se uma grande produção industrial capaz de atender ao consumo longínquo e consumidores; valorização da ciência, cada vez mais pragmática, que proporciona maiores resultados financeiros; a invenção — mudanças produtivas como

195 IGLÉSIAS, 1981, p. 7-12
 196 HOBSBAWM, 2014, p. 26-30
 197 HOBSBAWM, 2014, p. 30

198 HOBSBAWM, 2014, p. 31
 199 COSTA, 2011, p. 65-66
 200 HOBSBAWM, 2014, p. 40-41

resultado de pesquisas científicas — passa a ser o elemento predominante em oposição às descobertas; aceleração do desenvolvimento técnico e econômico; o capitalista passa a investir recursos na produção industrial a qual pode lhe proporcionar lucro ou prejuízo, sendo ele o proprietário das fábricas, meio de produção e insumos; os trabalhadores passam a receber salário para a venda de sua mão de obra; consolidação e fortalecimento do capitalismo²⁰¹. Dentre essas características, entende-se que a racionalidade se encontra na estrutura de tais transformações²⁰².

2.2 ACELERAÇÃO INDUSTRIAL

A revolução industrial consiste na transformação humana mais radical registrada a qual, durante um breve período, coincide unicamente com a história da Grã-Bretanha²⁰³. O aspecto revolucionário “encontra eco na ruptura radical com o passado efetuada pela Revolução Francesa”²⁰⁴ no qual existe uma transformação da figura do humano a partir das novas relações sociológicas e econômicas produzidas pela racionalização, indústria e capitalismo²⁰⁵. O capitalismo é marcado pela expansão da produção e consumo e, conseqüentemente, a intensificação do gesto produtivo, assim, a produtividade — e seu incremento constante — é a principal noção da economia moderna, sendo ela a quantidade de produto por tempo de produção²⁰⁶. A produção técnico-científica se insere nesse contexto, promovendo a otimização das atividades produtivas. O capitalismo promove uma aceleração da vida dos sujeitos, a qual está vinculada à mais-valia por unidade de tempo, ou seja, à intensificação da produção que ocorre pela diminuição de tempo necessário para a produção, destacando-se assim as técnicas de aceleração, como a linha de produção de Taylor²⁰⁷. A velocidade capitalista é tematizada por Filippo Tommaso Marinetti no Manifesto Futurista em 1909, sendo o “primeiro ato consciente do século que acreditou no futuro”²⁰⁸, defendendo, confiando e esperando que as promessas do presente se realizariam no futuro²⁰⁹. Sustentada pelo historicismo hegel-marxiano para o qual a razão possui a potência de resolver o conflito dado pela história, os “modernos são aqueles que vivem o tempo como esfera do progresso rumo à perfeição ou, pelo menos, a uma condição cada vez melhor, mais feliz, mais rica, mais

201 IGLÉSIAS, 1981, p. 12-14, 48-50

202 VIETTA, 2015, p. 117

203 HOBBSBAWM, 2014, p. 1

204 CARDOSO, 2008, p. 26

205 VIETTA, 2015, p. 130

206 BERARDI, 2019, p. 18

207 BERARDI, 2019, p. 18-19

208 BERARDI, 2019, p. 13

209 BERARDI, 2019, p. 21

plena, mais justa”²¹⁰. O futurismo carrega a “alma estética de uma fé no futuro que permeia profundamente o espírito do capitalismo moderno”²¹¹.

A Máquina exaltada pelo futurismo corresponde ao engendramento de metais, líquidos, conceitos e formas “que funcionam de acordo com uma determinada finalidade”²¹², ou seja, o objeto externo em relação ao corpo e mente humana, conceito esse que se transformou e hoje “está em nós”²¹³. A velocidade avança ao passo do capitalismo vinte quatro horas por dia e sete dias por semana, ou seja, um capitalismo voraz que toma o trabalhador em seu tempo integral para ser produtivo²¹⁴. Desta forma, a velocidade capitalista não ocorre apenas através da racionalização do tempo com o relógio, mas invade o espaço interno, iniciando “a colonização da dimensão temporal, ou seja, do vivido, da mente, da percepção”²¹⁵, o qual se acelera no passo histórico do capitalismo e globalização e se nota no imediatismo com que se vive na atualidade; contudo, Berardi²¹⁶ recorda que a capacidade humana de elaborar o tempo interno não é ilimitado, mas constitutivo dos limites orgânicos, emocionais e culturais, portanto, a aceleração capitalista demonstra um aspecto insustentável. Isto pode ser observado nas crises econômicas recorrentes (depressões) e crises do sujeito (depressão e ansiedade) nas quais ocorre a reelaboração do tempo e produtividade.

Na perspectiva do corpo encarnado: ver é habitar o objeto, desvelar seus mistérios segundo a face exposta e do conjunto dos objetos dispostos no horizonte perceptivo, paralelamente, tem-se o horizonte temporal no qual o objeto ocupa todos os tempos: passado, presente e futuro; “o presente ainda conserva em suas mãos o passado imediato, sem pô-lo como objeto, e, como este retém da mesma maneira o passado imediato que o precedeu, o tempo escoado é inteiramente retomado e aprendido no presente”²¹⁷; seguindo a mesma lógica, o futuro envolve o presente como a lhe proceder; assim, o tempo nunca é experimentado pontualmente, mas em um desdobrar entre passado, presente e futuro. O tempo é horizonte a ser percorrido. O tempo é, contudo, experimentado de forma pontual na contemporaneidade, na qual a aceleração moderna impossibilita que o sujeito contemple o mundo em sua potência²¹⁸. A partir do trabalho de Merleau-Ponty, compreende-se esse fenômeno: como a imposição de uma atitude prática no sujeito a qual o impossibilita de desvendar o mundo enquanto corpo encarnado, assim, a política desencarnada mutila o sujeito de seu corpo — percepção visual e temporal — e o impossibilita de pensar criticamente. Deste modo, destaca-se que o capitalismo

210 BERARDI, 2019, p. 22

211 BERARDI, 2019, p. 15

212 BERARDI, 2019, p. 15

213 BERARDI, 2019, p. 16

214 CRARY, 2016

215 BERARDI, 2019, p. 19

216 BERARDI, 2019, p. 20

217 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 105

218 LONDERO; TAKAHA, 2019

fixa o sujeito em posição de constante anseio com o futuro, o retirando do horizonte perceptivo temporal, assim, tem-se a necessidade de aprimoramento constante do presente e nunca o seu desfrute. Como consequência direta da política do desencarnamento em favor da produção no capitalismo tardio, ocorre o surgimento de um “sujeito do desempenho”, ou seja, o encarnamento de uma subjetividade com interesses produtivos que torna o sujeito o explorador de si mesmo, assim, “O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo²¹⁹”, pois se torna quem efetivamente cobra a si mesmo. A sociedade do desempenho criada pela aceleração capitalista produz depressivos e fracassados²²⁰. O depressivo é marcado por uma busca incessante de retomar o tempo roubado de sua formulação psíquica sem o qual lhe é impossível fantasiar e desejar, consequentemente, compreende-se uma relação direta entre a aceleração capitalista e a formulação da depressão a qual se tornará a doença mais comum no mundo até 2030 de acordo com a Organização Mundial de Saúde²²¹, por conseguinte, entende-se que a depressão é uma maneira corporal de resistência a imposição de um tempo desencarnado, de um tempo feito de metas e não vivência. O infarto psíquico “revela a tentativa desesperada do corpo descansar sobrecarregado por um tempo com prazos e metas sem fim, ou seja, um tempo *deadline*”²²². Ao entender o capitalismo e a revolução industrial como projetos modernos, compreende-se também o esgotamento do humano já anunciado no *cogito* de Descartes, ou seja, ao separar o corpo da alma e submeter o corpo aos desejos da alma, coloca-se sobre o corpo o esgotamento de viver em função de algo externo a si, algo que impõe um ritmo impróprio.

Em síntese, a formulação do tempo capitalista fabricada ao longo dos últimos séculos impõe um novo ritmo a partir da produção e consumo: a vida deixa de ser sobre a existência enquanto vivência de um presente eminente consolidado na manutenção das formas de sobrevivência e torna-se uma esteira veloz, cujo ritmo é severamente imposto socialmente a partir de interesses econômicos dos detentores de poder. Aqueles que recusam a lógica da esteira são esmagados por uma estrutura que impossibilita (cada vez mais) uma vida de subsistência. A subsistência é substituída por uma organização social do trabalho especializado e do consumo de tudo, inclusive de aspectos mais subjetivos como a identidade. As condições favorecem o surgimento de uma nova subjetividade focada na otimização da vida através da racionalidade desencarnada e despreocupada com o sentir.

219 HAN, 2017, p. 29

220 HAN, 2017, p. 23-29

221 LONDERO, 2019, p. 167, 171

222 LONDERO; TAKAHA, 2019, p. 115, comentando o conceito de “infarto psíquico” de Han em Sociedade do cansaço.

2.3 MERCADORIA E ACÚMULO

Os ciclos de acumulação de capital genovês e holandês se transformam no cenário inglês em um ciclo de acumulação de caráter industrial e garante não apenas o desenvolvimento produtivo, mas principalmente a hegemonia da Grã-Bretanha no comércio na mesma medida em que sustenta a relação entre Estados modernos e capitalismo na revolução industrial²²³. Uma das alterações estruturais associadas à revolução industrial é a mudança de atitude diante do acúmulo: ocorre a “dominação de toda a economia — na verdade de toda a vida — pela procura e acumulação de lucro por parte dos capitalistas”²²⁴, entende-se a nova fixação com o futuro por parte dos capitalistas, ou seja, um ímpeto pelo acúmulo de riquezas maiores que se pode vivê-las. Por meio de uma análise lógica, o surgimento do dinheiro pode ser identificado como um facilitador de trocas entre mercadorias²²⁵. Em uma troca entre mercadorias (M-M), ambos os atores devem desejar aquilo que não possuem e abdicar de algo que o outro queira²²⁶, tal processo se demonstra dificultoso e imerso na subjetividade dos atores. A “troca de mercadorias” mediada pelo dinheiro, que opera como uma “terceira mercadoria”, se reconfigura em compra e venda — duas perspectivas opostas sobre a mesma ação — que apresentam objetivos distintos: o comprador se interessa pela utilidade da mercadoria — valor de uso — e o vendedor pela contrapartida financeira — valor de troca²²⁷. O dinheiro proporciona o descolamento entre valor e mercadoria²²⁸, com isso, tem-se uma abstração do valor. O acúmulo pode ser compreendido através das seguintes etapas: o capitalista se lança no mercado enquanto comprador e adquire determinada mercadoria (M) por um certo valor (D); posteriormente, ele insere a mercadoria comprada em um processo produtivo no qual seu valor será agregado (M’); finalmente, o capitalista se lança no mercado enquanto vendedor, contudo, agora com uma mercadoria com um valor agregado (M’), o qual proporcionará um retorno financeiro maior que o investido (D’)²²⁹.

A abstração do valor promovida pelo dinheiro eliminou as barreiras físicas da superacumulação, tornou a compra/venda impessoal e, diante de um contexto social e econômico complexo, se tornou elemento principal do capitalismo²³⁰. Assim é possível identificar uma mudança lógica na produção de mercadorias que caracteriza o capitalismo: em um primeiro momento, é possível identificar a venda de mercadorias como meio para obter outras mercadorias por meio do dinheiro (M-D-M); em um segundo momento, identifica-se o

223 ARRIGHI, 1996

224 HOBBSBAWM, 2014, p. 56

225 HAUG, 1997, p. 23-24

226 HAUG, 1997, p. 23

227 HAUG, 1997, p. 24-25

228 HAUG, 1997, p. 24

229 MARX, 2014, p. 115

230 HAUG, 1997, p. 28

foco no dinheiro, sendo a mercadoria apenas uma maneira de acumular cada vez mais dinheiro (D-M-D')²³¹, logo, o dinheiro deixa de ser um meio para se tornar um fim. Nesta segunda perspectiva, entende-se a produção capitalista destinada à venda — produção de valor — e não à satisfação de necessidades humanas²³², visto que o foco deixa de ser a mercadoria e passa a ser o acúmulo. O princípio capitalista consiste em que o capital é investido na produção de mercadorias para produzir lucro, em sequência, o lucro retorna ao processo produtivo sob a máscara de investimento para otimizar os processos e garantir que a empresa consiga produzir cada vez mais mercadorias sob condições mais baratas que de seus concorrentes para que se desloque a concorrência e consiga garantir a venda das mercadorias e, conseqüentemente, mais lucro que poderá ser introduzido novamente na produção²³³. A economia capitalista e a industrialização desviam a renda do consumo para o investimento, transferindo os recursos dos pobres para os ricos²³⁴. Exemplos podem ser observados no poder exorbitantemente crescente de acumulações de bilionários: Jeff Bezos, a pessoa mais rica do mundo, acumulou 64 bilhões em apenas um ano (totalizando 177 bilhões); Elon Musk aumentou sua fortuna em 126,4 bilhões no último ano (totalizando 151 bilhões)²³⁵. Enquanto a fortuna dos bilionários aumenta em 2021, enfatiza-se a existência (permanência ou aprofundamento) de 957 milhões de pessoas em 93 países sem alimentação²³⁶. O contraste apresentado evidencia a contradição interna do capitalismo, que sistematicamente aprofunda as desigualdades. “Não surpreende que os trabalhadores se recusassem também a aceitar o capitalismo” que “pouco lhes oferecia”²³⁷. A mudança proposta pela nova classe industrial não ocorreu facilmente, havendo desconfiança e hostilidade, uma vez que, além da novidade e adaptação ao ritmo da máquina, a economia liberal proporciona um cenário de exploração total dos trabalhadores que só passa a ser regulamentado e suavizado após 1840²³⁸, mas que permanece de formas diversas.

A mercadoria é “um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estomago ou da fantasia, não altera nada na coisa”²³⁹, a qual é produzida privadamente como consequência da divisão do trabalho e se insere nos processos econômicos de venda capitalista para a produção de lucro²⁴⁰. Faz parte da lógica capitalista “transformar todos os objetos de consumo em mercadorias e inventar todas as mercadorias imagináveis, com as quais seja possível auferir lucros adicionais”²⁴¹. A utilidade da mercadoria é o que a torna ela

231 HAUG, 1989, p. 66-74

232 HAUG, 1997, p. 26; HAUG, 1989, p. 49

233 SCHNEIDER, 2010, p. 17

234 HOBBSAWM, 2014, p. 83

235 DOLAN, 2021

236 LAGANDA, 2021

237 HOBBSAWM, 2014, p. 113

238 HOBBSAWM, 2014, p. 112-114

239 MARX, 1996, p. 165

240 HAUG, 1989, p. 37

241 SCHNEIDER, 2010, p. 17-18

mesma, conseqüentemente, é determinada pelo corpo da mercadoria²⁴². O valor de troca é uma síntese quantitativa proporcional ao valor de uso — o qual se dá em um determinado contexto material, cultural e temporal — e a quantidade de trabalho necessário para seu desenvolvimento em um aspecto social e produtivo — não importa a quantidade de trabalho que o indivíduo demora para produzir a mercadoria, mas a quantidade de trabalho que se demora socialmente para produzi-lo²⁴³. Em um primeiro momento, a utilidade da mercadoria parece ser o desencadeador de toda compra; em uma análise mais elaborada, entretanto, fica evidente que a utilidade só é experimentada após a compra, portanto, seu efeito é limitado ao pós-compra ou a uma segunda compra do mesmo produto²⁴⁴. A venda implica em uma relação do comprador com um futuro possível mediante a compra, deste modo, comprar é encarnar um uso possível o qual pode ser ou não realizado após o pagamento e que, ao ser realizado ou não, opera uma resposta a um futuro já experimentado no encarnamento do futuro provável. Entre a troca e o uso surge a manifestação do valor de uso da mercadoria — a promessa de uso —, responsável por persuadir o comprador a efetuar uma aquisição, assim, há o deslocamento do “ser” para o “parecer” do produto, tornando-se a aparência a prioridade da produção de mercadorias²⁴⁵. A aparência, no entanto, deve ser entendida como parte inquestionável da mercadoria²⁴⁶, isso pois a imagem acarreta em um certo sentido que o sujeito assume em relação a mercadoria. A promessa de uso implica um futuro, pois o consumo é moldado a partir da expectativa de uso. A abstração da mercadoria resulta em uma relação desencarnada entre sujeito e mercadoria, uma vez decompõe a experiência em momentos determinados por uma lógica capitalista.

“O capitalismo apostou tudo nas mercadorias e as elevou à categoria de portadoras de fragmentos de prazer, tendo atribuído ao prazer a tarefa de funcionar como sucedâneo profano de felicidade”²⁴⁷, ou seja, a promessa de uso deixa de se vincular diretamente a utilidade da mercadoria e se insere na dimensão psicológica do consumo, vendendo — além de utilidade — à felicidade, prazer e distinção. Ocorre o desenvolvimento de uma cultura do consumo na qual “o desejo de possuir uma lavadora de louça ou um automóvel é muito mais forte do que aquele que deveria nos induzir a lutar e sofrer por uma ideologia ou uma religião”²⁴⁸. Cutelo²⁴⁹ defende que o consumismo, embora movido por fins meramente econômicos, coloca em evidência uma naturalidade do homem em buscar riqueza e diferenciação social. Distintamente de Cutelo, essa dissertação defende que não se pode naturalizar o desejo humano ou isola-lo de seus aspectos históricos que o constituem. Assim,

242 MARX, 1996, p. 166

243 MARX, 1996, p. 166-169

244 HAUG, 1989, p. 49-52

245 HAUG, 1997, p. 26-27

246 HAUG, 1997, p. 68

247 CUTOLO, 2014, p. 26

248 CUTOLO, 2014, p. 25

249 CUTOLO, 2014, p. 25

compreende-se que a força do consumismo ao impedir que o sujeito lute por condições mais igualitárias está vinculada as estruturas desencarnadas do capitalismo as quais sensibilizam os sujeitos ao consumo e os tornam dependentes das promessas de felicidade contidas nas mercadorias. O mundo capitalista, portanto, não é neutro, mas impõe um projeto de consciência no sujeito no qual o consumismo é a resposta possível, logo, a lavadora de louças parece mais interessante que igualdade exatamente pois existe um contexto que favorece esse sentido de mundo.

2.4 ENGRENAGENS DO CONSUMO

As grandes capitais da Europa são marcadas por uma explosão de consumo no século 19, especialmente após o surgimento das primeiras lojas de departamento em 1860 — momento marcado pela transformação do consumo em rotina de lazer —, assim, o consumo materializado nas lojas de departamento se torna “um mundo encantado dos sonhos, com infinitas possibilidades de interação social e de expressão pessoal, longe tanto da solidão doméstica quanto do perigo das ruas”²⁵⁰. As lojas demonstram o aumento exponencial da produção e, conseqüentemente, transformações na distribuição, venda e propaganda dos produtos que antes, muitas vezes, eram comprados diretamente dos produtores²⁵¹. A publicidade passa a se desenvolver na virada do século 19 para o 20, por meio de anúncios de jornais e cartazes²⁵². Associado à publicidade, se desenvolvem as marcas modernas.

As marcas comerciais datam desde a Antiguidade em ânforas que eram utilizadas no transporte de produtos, havendo, inclusive, indícios de falsificação das mesmas para obtenção de vantagens comerciais²⁵³. Durante a Idade Média, as marcas, entretanto, perderam seu aspecto comercial e tornaram-se obrigatórias para a regulamentação e indicação de origem²⁵⁴. A partir do liberalismo e da industrialização, as marcas ganham uma nova cara: são individuais; facultativas; não garantem procedência de garantia e qualidade do produto; é ativo do comerciante, agindo principalmente na atração de consumidores; o direito da marca se insere como prerrogativa do titular e não dos consumidores²⁵⁵. As primeiras marcas industriais aparecem atreladas à propaganda dos produtos — em especial em cartazes —, sendo compostas por ilustrações, nomes e frases publicitárias, e, com o tempo, se alterando para versões mais

250 CARDOSO, 2008, p. 87
 251 CARDOSO, 2008, p. 88
 252 CARDOSO, 2008, p. 91-92

253 COSTA, 2011, p. 38-47
 254 COSTA, 2011, p. 48-56
 255 COSTA, 2011, p. 64-65

simplificadas, funcionais, em decorrência da evolução dos discursos sobre arte e tecnologia e da inserção do design modernista na produção de tais signos gráficos²⁵⁶.

As marcas e embalagens tornam-se a segunda pele das mercadorias, alteraram a dinâmica comercial e assinalando a passagem do comércio a granel — na qual o vendedor tinha grande impacto sobre as vendas — para a venda de produtos com marcas distintivas e embalagem capaz de se autopromover²⁵⁷. “A publicidade aumentou bruscamente a notoriedade dos produtos”²⁵⁸, sendo capaz de diferenciar produtos, inclusive aqueles com pouca ou nenhuma diferença entre os concorrentes, como ocorreu no caso do sabão *Sunlight* que aumentou as vendas de 3 mil toneladas para 60 mil toneladas entre 1886 e 1920, ao criar um nome forte, embalá-lo apropriadamente e anunciá-lo ao redor da Inglaterra²⁵⁹. “A publicidade foi progressivamente incorporada ao próprio corpo da mercadoria, depositou-se na abstração concreta do logotipo, expressão direta da mercadoria e ocupação do espaço imaginário”²⁶⁰. A partir da eletricidade houve o surgimento de uma série de novos produtos, como os eletrodomésticos, nos quais as marcas nasceram como se fossem produtos próprios, sendo que a publicidade não só passou a divulgá-los, mas a criar a necessidade de consumo deles, baseando-se numa suposta ideia de inovação inspirada tão somente pela aparência dos produtos. Isto é, a comunicação (englobando campos como o design, publicidade, relações públicas jornalismo) atual massivamente na modulação da percepção coletiva e reinvenção do comportamento social adequado as demandas econômicas, dando as condições necessárias para a consolidação de um mercado compatível a produção industrial. Para isso, muitos saberes forma articulados: “Provavelmente, quando nossa cultura estiver aprimorada, o anunciante estudará psicologia. Por estranho que possa parecer a muitas pessoas, o anunciante e psicólogo terão um grande objetivo em comum”²⁶¹. Esta frase, publicada em 1895 na revista *Printers’ Ink*, deixa evidente o plano da publicidade em entender as motivações e desejos humanos a fim de promover a mercadoria industrial sob a forma da marca. Paralelamente, se pode afirmar que o design também seguiu o mesmo caminho através da formulação de um corpo teórico próprio que muitas vezes se vende separado da publicidade, mas que continua inserido na produção e consumo de mercadorias.

256 COSTA, 2011, p. 71-72
 257 COSTA, 2011, p. 66-70
 258 COSTA, 2011, p. 67

259 COSTA, 2011, p. 68
 260 BERARDI, 2019, p. 61
 261 GABALLÍ, Apud COSTA, 2011, p. 66-70

2.5 DESIGN E PUBLICIDADE

A mercadoria é destinada a produção de valor para o capitalista a qual pode possuir um uso efetivo para o consumidor. Entretanto a utilidade não confere a manutenção do regime econômico capitalista. Brooks Stevens defende que, caso os produtos sejam duradouros, não haveria necessidade de consumir novos. Desenvolveu-se a lógica da obsolescência programada na produção de mercadorias, ou seja, o estímulo artificial do consumo — utilizado especialmente durante a crise de 1929 — que se materializa na qualidade previamente pensada pelo designer (e demais técnicos do capital) em função de novos ciclos de consumo²⁶². A mercadoria é planificada de modo que todas as etapas são pensadas (produção, promoção, venda, consumo e descarte) para a produção de lucro. Entende-se aqui que a abstração da mercadoria altera a produção, ou seja, os artefatos, ao se tornarem mercadorias, recebem uma função capitalista (produção de valor) que subjuga qualquer outra utilidade do produto. No capitalismo o objetivo é a valorização do capital, e, para isso, estudos são conduzidos dentro das ciências sociais buscando identificar e projetar os desejos do consumidor nas promessas de uso²⁶³. A “tecnocracia da sensualidade” é a “subordinação do valor de uso ao valor de troca”²⁶⁴, ou seja, a utilização intencional e instrumentalizada de saberes e técnicas capazes de fascinar e arrebatar os sentidos do consumidor²⁶⁵. A tecnocracia da sensualidade, é, portanto, a atitude desencarnada do capitalismo que encarna nos sujeitos através de uma ciência capitalista, os transformando em ferramentas produtivas do capital que desenvolvem suas próprias armadilhas da sensualidade. Nesse sentido, o capitalismo se utiliza da racionalidade como instrumento para otimizar a produção de mercadorias; a otimização, contudo, se aplica a estética da mercadoria, pois essa, de fato, é o que garante que compras sejam realizadas. A estética para o capital é essencial. As promessas “[...] aderem à mercadoria como uma pele”²⁶⁶, se transformando em embalagem e publicidade cuidadosamente preparada que pouco tem a intenção de proteger ou comunicar, mas sim encantar o consumidor. A promessa é como um espelho que apresenta os desejos mais íntimos do consumidor, nutrindo-se de uma insatisfação promovida e se aproveitando da não resistência dos consumidores²⁶⁷. Por meio da estética, “o capital domina a consciência e, por conseguinte, o comportamento das pessoas, e finalmente o valor de troca em seus bolsos mediante a empatia do servir”²⁶⁸, assim, a mercadoria exerce uma dominação sobre o consumidor o qual se satisfaz mediante aquilo que o explora. Existe, portanto, a criação de

262 MILLER, 2016, p. 43
263 HAUG, 1997, p. 70
264 HAUG, 1997, p. 27
265 HAUG, 1997, p. 67-68

266 HAUG, 1997, p. 74-75
267 HAUG, 1997, p. 77-78
268 HAUG, 1997, p. 80

novos profissionais os quais irão produzir de acordo com as demandas produtivas capitalistas. O surgimento de profissionais como designers, publicitários e relações públicas na modernidade são entendidos aqui como uma resposta direta a necessidade produtiva de otimizar a mercadoria, operando em diferentes aspectos da mercadoria, contudo, buscando a mesma convergência: produzir a maior quantidade de valor possível.

O design surge na produção industrial: criando novas formas, revolucionando os produtos e, sobretudo, comunicando a mesma mensagem de formas diversas: “compre-me”²⁶⁹. Nesta perspectiva, é possível identificar “valores de uso corruptores” que, ao cumprirem a promessa da mercadoria, colocam o consumidor em uma posição de dependência, amputando a capacidade do sujeito — como os carros que transformam a cidade em gigantes e impossibilitam o deslocamento a pé²⁷⁰. “Primeiramente, facilita-se a ação necessária; depois, a ação necessária perde a facilidade e torna-se muito difícil, e não se pode mais fazer o necessário sem comprar mercadorias”²⁷¹. Enquanto a produção e comercialização de mercadorias continuarem impulsionadas pelo lucro, a mercadoria continuará a comercializar aparências que geram cada vez mais desejos e menos satisfação, ampliando a contradição da mercadoria ao valorizar e realizar o capital²⁷². Sobre a relação entre design e produção de valores corruptores, Haug compara o design ao papel da Cruz Vermelha durante as guerras, que cuida das feridas leves dos soldados — nunca as graves — na mesma medida em que prolonga a guerra ao embelezá-la e disfarçar seus horrores²⁷³; assim tem-se o design, dando forma tanto à produção industrial como às dinâmicas sociais de desejo e comportamento que tornam os sujeitos confortáveis dentro de um desconforto provocado pelo mesmo. Nesse sentido, compreende-se que o design exerce um papel fundamental na desencarnação dos sujeitos, pois de fato permite: uma reprogramação da visualidade e materialidade do mundo; uma reprogramação do corpo do sujeito o qual passa a ser tanto ferramenta do capital como mercadoria a ser elaborada pelo design; uma reprogramação da subjetividade do sujeito, especialmente a partir da noção de gosto e identidade. Assim, a formação do gosto na modernidade “passa a fazer referência aos produtos do design, o que antes era referente às obras de arte, neles reconhecendo um grau maior de representatividade do nível estético oferecido pelas paisagens industriais e pós-industriais”²⁷⁴, isso, pois o design — junto com a publicidade — passa a ocupar todos os espaços, inclusive os internos, no que tange a percepção da própria identidade.

269 SCHNEIDER, 2010, p. 18
 270 HAUG, 1997, p. 80
 271 HAUG, 1997, p. 79

272 HAUG, 1997, p. 81-83
 273 HAUG, 1997, p. 194
 274 CUTOLO, 2014, p. XX

A linguagem publicitária, por sua vez, é utilizada tanto para estabelecer um estado de terror como dar forma a mercadoria sobre roupagem de utopia e felicidade, deixando pouca margem a interpretação e penetrando nas camadas mais profundas que compõem o desejo humano²⁷⁵, assim, busca penetrar na esfera sensorial, depois pela imaginação e, finalmente, influencia o comportamento dos sujeitos²⁷⁶. A publicidade não busca a simples transmissão de informações racionais sobre a mercadoria, pelo contrário, se utiliza da razão para penetrar nas camadas inconscientes, havendo uma grande influência das pesquisas visuais do surrealismo, explorando a potência indecifrável do inconsciente²⁷⁷. A publicidade “nunca deixou de ser lavagem cerebral e submissão da mente a uma ideia”²⁷⁸, se utilizando de uma linguagem implicitamente subliminar. Embora existam diferenças significativas entre design e publicidade, compreende-se que estão unidas em um mesmo propósito — a venda — mesmo que estejam associadas a caminhos e formulações teóricas distintas.

A questão central apresentada é que o campo do design se desenvolve, querendo ele ou não, atrelado as transformações capitalistas no espaço, tempo e cultura, resultando em alterações no mundo e sujeito. Consequentemente, uma análise adequada deve levar em consideração o aspecto macropolítico da economia capitalista que será o principal interlocutor com quem o campo do design irá dialogar, embora muitas vezes de forma oculta. O design irá, assim, se conformar, revoltar e, sobretudo, reinventar o capitalismo.

275 BERARDI, 2019, p. 58-59
276 BERARDI, 2019, p. 65

277 BERARDI, 2019, p. 65-66
278 BERARDI, 2019, p. 61

3 CORTE INDUSTRIAL

3.1 RACIONALIZAÇÃO DO TRABALHO

Embora as máquinas exerçam um papel importante, a revolução industrial está muito mais vinculada às mudanças na organização do trabalho²⁷⁹. Por meio de uma fábrica imaginária de alfinetes, Adam Smith, em 1776, divide e organiza a produção do alfinete em dezoito passos — primeiro estende, endireita, corta e afia o fio, depois prepara-se o corpo para receber a cabeça, por sua vez, deve preparar a cabeça em operações distintas dando a ela o formato particular, finalizando, clareia-se o alfinete e o empacota em papel — que são seguidos de um estudo de caso no qual trabalhadores recém contratados e sem conhecimento sobre a produção e maquinário conseguem produzir um grande volume quando as tarefas estão divididas, mesmo não possuindo conhecimento suficiente para produzir um único alfinete em um dia de trabalho²⁸⁰. Smith defende a divisão de tarefas e a separação de concepção e execução, uma vez que elimina “a necessidade de empregar trabalhadores com um alto grau de capacitação técnica” e assim se contrata poucos profissionais qualificados para conceber e muitos com baixas qualificações para executar os projetos²⁸¹. Além disso, ele defende a funcionalidade das máquinas em seu aspecto socioeconômico — na medida que é o próprio resultado da divisão de trabalho, uma vez que realiza atividades repetitivas e laborais — e demonstra uma nova maneira de conceber os objetos técnicos²⁸². A racionalização do processo industrial preconizadas por Smith, Ure e Babbage atinge um pico nas pesquisas do americano Frederick Taylor, que proporciona eficiência máxima produtiva ao planejar o tempo e movimento da produção, minimizando as etapas produtivas e se utilizando da ergonomia para conseguir maior produtividade do operário²⁸³. Em 1909, Henry Ford introduz a linha de montagem de Taylor que consiste: em uma esteira que se movimenta em um ritmo determinado sobre a qual os produtos a serem fabricados são dispostos; os operários executam suas tarefas previamente divididas na medida em que os produtos passam por sua seção da esteira²⁸⁴. A linha de produção é uma maneira, ainda rudimentar, de automatizar totalmente o processo de produção, na qual os humanos são tais quais engrenagens biológicas que executam pequenas atividades produtivas, por sua vez, as peças biológicas passam a ser substituídas por peças mecânicas na medida em que a tecnologia avança. Com isso, a produção de torna impessoal,

279 CARDOSO, 2008, p. 32

280 SMITH, 2010, p. 29-30

281 CARDOSO, 2008, p. 33

282 MALDONADO, 1999, p. 25; MALDONADO, 1977, p. 28

283 CARDOSO, 2008, p. 43

284 BERARDI, 2019, p. 14

não mais atrelada a subjetividade do artesão e submetida a uma planejamento crescente da mercadoria, de modo a torna-la mais lucrativa.

A separação da produção em concepção e execução pode ser notada na Antiguidade nos textos de Aristóteles: a forma aristotélica é a concepção (projeto) dos industriais, na medida em que carrega a chave para a produção da mercadoria; a matéria aristotélica é a execução dos operários, a qual, assim como a figura feminina (o útero que da matéria a forma do sêmen²⁸⁵), é desvalorizada. Outro paralelo pode ser feito a partir da noção de corpo e alma em Descartes: a alma, instância nobre, está encarregada de conceber a mercadoria; o corpo, em oposição, deve apenas executar o projeto. A Revolução Industrial aprofunda ainda mais essa separação, deste modo, compreende-se que a divisão entre produção e execução é uma maneira de produção desencarnada, ou seja: quem concebe a mercadoria a faz a partir de uma noção de racionalidade desprovida de um contato direto com o mundo, com o qual se aprende na execução; quem executa assume um projeto externo e não lhe acrescenta em nada a partir do contato direto com o mesmo. A potência do corpo e contingência do mundo são retirados do projetista em detrimento da racionalidade e o operário é impossibilitado de se expressar tal qual corpo no mundo. Curiosamente, a fragmentação da mercadoria se aprofunda de tal modo que a execução e produção se pulveriza em etapas produtivas cada vez menores. Desde modo, mesmo o trabalhador que concebe a mercadoria, projeta apenas fragmentos, sendo incapaz de visualizar a mercadoria até que ela seja produzida, vendida e consumida. A lógica industrial é a da alienação do processo produtivo. Ocorre, portanto, a instrumentalização da produção, impossibilitando que os diversos atores no processo consigam deslumbrar a completude do processo produtivo e muito menos questionar os objetivos da produção.

Outrora, cada homem, ao criar sua obra reunindo cada peça, afeiçoava-se ao que fazia e gostava dela como sua criatura; ele amava seu trabalho. Hoje, é preciso reconhecer, o trabalho em série imposto pela máquina esconde mais ou menos ao operário a conclusão de seus esforços. No entanto, graças ao programa rigoroso da indústria moderna, os produtos fabricados são de uma perfeição tal que proporcionam às equipes operários um orgulho coletivo. O operário que executou apenas uma peça isolada apreende então o interesse de seu labor; as máquinas que cobrem o chão das fábricas fazem-no perceber a potência, a clareza e o tornam solidário de uma obra de perfeição à qual seu simples espírito não teria ousada aspirar. Esse orgulho coletivo substitui o antigo espírito do artesão elevando-o a idéias mais gerais. Essa transformação nos parece um progresso; é um dos fatores importantes da vida moderna.

A evolução do atual trabalho do trabalho conduz pelo útil à síntese e à ordem²⁸⁶.

285 VIETTA, 2015, p. 76-77

286 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 42

A passagem acima pertence ao movimento artístico do século 20 intitulado purismo, uma vanguarda que se opôs radicalmente a subjetividade de obras de arte como as pertencentes ao movimento expressionista. Um dos seus propositores, Le Corbusier, tornou-se uma das principais referências da arquitetura moderna, através de uma estética mecânica e científica que representa o tempo moderno²⁸⁷ e o processo de desencarnamento descrito neste trabalho. Para os puristas “A ciência progride somente à força de rigor. O espírito atual é uma tendência ao rigor, à precisão, à melhor utilização das forças e das matérias, à mínima perda, enfim uma tendência à pureza”²⁸⁸. Nesse sentido, as ideias puristas, assim como futuristas, auxiliam a compreender a política de desencarnação que se instaura na modernidade e permite formas cada vez mais agressivas de impor uma certa subjetividade a partir da racionalidade industrial nos sujeitos. Quando os puristas dizem que os artesões gostavam dos artefatos como suas crias, isso implica que na nova lógica industrial as mercadorias não são crias dos artesões e muito menos propriedades, a mercadoria é um projeto de outro para atender a finalidade do proprietário dos meios de produção. A perda de amor pelo trabalho do operário narrada pelo purismo é também a perda de dignidade humana quando se compreende o homem enquanto sujeito encarnado e ativo no mundo o qual tem a potência de pensar a partir da intervenção no mundo. Na modernidade, o amor, os sentimentos e tudo relegado ao corpo são inferiorizados, deste modo, destaca-se a importância de tais modos de existência nos sujeitos encarnados, os quais são eliminados dos sujeitos.

Os puristas e futuristas estavam em condições privilegiadas diante das transformações. enquanto os puristas contribuem produtivamente para o capital filosofando sobre “a verdadeira arte”, a população operária de base está se desdobrando para acompanhar o ritmo da máquina e torna-se engrenagens orgânicas. Destaca-se a caricatura de Charlie Chaplin em “Tempos modernos” (1936) que ilustra o processo descrito nesse trabalho, no qual ocorre a desencarnação do trabalhador e encarnação de um sujeito engrenagem. Quando os puristas dizem que o trabalhador nunca ousaria em produzir mercadorias tão complexas e se orgulha disso mesmo perdendo espaço no processo produtivo, compreende-se que o trabalhador de fato perde a capacidade de vislumbrar produtos complexos, pois a divisão internacional do trabalho limita sua capacidade de pensar. Pela postura do sujeito encarnado, a consciência do ser é um projeto do mundo e do corpo, assim, cabe questionar qual projeto a mente de um trabalhador pode conceber quando este está submetido a uma esteira e necessita apertar parafusos ao passo da máquina. Se a consciência depende do corpo e do ambiente, o trabalhador

287 SOUZA, 2008, p. 64

288 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 50

passa a ter a consciência que lhe é imposta pela posição a qual é obrigado a se submeter para sobreviver. A produção industrial é, deste modo, uma imposição violenta de uma nova forma de ser, especialmente para aqueles na base da cadeia produtiva que recebem trabalhos que lhe impõe uma consciência de mundo limitada e circunscrita a velocidade da esteira.

3.2 O SURGIMENTO DO DESIGN

No avesso da divisão internacional do trabalho se encontra a própria caracterização de racionalidade moderna na qual a “noção matemática do universo não só dissocia a matemática da percepção sensorial [...], mas separa também os filósofos e cientistas do povo comum”²⁸⁹, visto que instaura a importância do conhecimento científico no processo de produção de valor. Surge, portanto, um *homo economicus*, ou seja, “trabalhadores, funcionários, empresários, engenheiros, técnicos de todo tipo, já é expressão e portador funcional da racionalidade industrial e seus surtos de desenvolvimento”²⁹⁰. Ocorre a diferenciação entre os operários, a qual se intensifica cada vez mais com o aprofundamento do capitalismo. Enquanto alguns são submetidos a trabalhos desumanos na produção, outros contribuem para o projeto industrial de forma indireta, como a produção de informação e instrução. A racionalidade, portanto, se desenvolve e se intensifica na modernidade, produzindo transformações e abstrações que separam os homens e produz subjetividades distintas para que eles se ocupem de etapas específicas do processo produtivo, nesse sentido compreende-se o surgimento do Designer.

“Anteriormente, um artesão projetava e fabricava uma cadeira ou um par de sapatos, e um impressor se envolvia em todos os aspectos de sua arte, do projeto dos tipos e do leiaute de página à impressão concreta do livro e folhas”²⁹¹, contudo, a revolução industrial fragmenta a atividade em projeto e produção. A palavra “designer” é registrada pela primeira vez no século 17 no *Oxford English Dictionary*²⁹² e utilizada para descrever a atividade especializada de criar padrões têxteis, comumente de forma autônoma, mas apenas no século 19 passa a ser utilizada com frequência²⁹³. Não é ao acaso que a palavra “design” surge durante a revolução industrial, período no qual a execução da produção deixa de ser pensada por aquele que a produz em decorrência do fenômeno da divisão de trabalho²⁹⁴. Assim, tem-se o estabelecimento do “design como etapa específica do processo produtivo”²⁹⁵, que deixa ao

289 VIETTA, 2015, p. 117

290 VIETTA, 2015, p. 117

291 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 175

292 CARDOSO, 2008, p. 21-22

293 STYLES, 2010, p. 42

294 CARDOSO, 2008, p. 22

295 CARDOSO, 2008, p. 22

encargo de um trabalhador especializado a missão de dar forma conceitualmente a mercadoria e articulá-la dentro dos padrões de produção industrial para ser executado de forma otimizada e padronizada por outros empregados alienados de sua conjuntura total. O empresário contratava os ‘designers’ que desenvolviam os produtos que posteriormente seriam produzidos pelas máquinas e operários menos qualificados²⁹⁶. Exemplificando, por volta de 1750, os modeladores — trabalhadores que concebiam a forma das cerâmicas — eram comumente empregados em fábricas para otimizar o processo, recebendo o dobro de um artesão comum e proporcionando maior controle sobre os aspectos decisivos da produção e obtendo maior sucesso comercial²⁹⁷. Os primeiros designers surgiram no processo produtivo industrial²⁹⁸; contudo, a indústria passou a adaptar a formação artística ao processo industrial para obter maior sucesso e, posteriormente, o desenvolvimento específico de um ensino voltado a produção industrial²⁹⁹.

No século 18, marcas mais luxuosas de tecidos se atentavam em antecipar tendências de moda para as estampas; paralelamente, marcas mais populares copiavam e recombinaavam padrões que faziam sucesso com pequenas mudanças incrementais³⁰⁰. Em 1759 já havia cerca de duas (ou três³⁰¹) escolas de desenho em Birmingham, apontando para a necessidade de mão de obra especializada para a produção de padrões que eram desenvolvidos através do planejamento bidimensional em papel (influenciado por livros de referência ilustrados) e cópias de tecido com uma boa aceitação do público³⁰². Havia, portanto uma competição industrial³⁰³, neste sentido, era necessário um investimento e aproximação entre as belas artes e a produção industrial³⁰⁴. Consequentemente, reconheceu-se a importância do design, havendo a criação de escolas técnicas, museus e um debate público sobre a importância dos objetos produzidos³⁰⁵. O *Journal of Design and Manufactures* foi criado em 1840 por Owen Jones, Richard Redgrave e Henry Cole na iniciativa de educar o público consumidor³⁰⁶. Cole e Redgrave assumem o controle da escola pública de design estabelecidas pelo governo britânico em 1837 e a transformam em *South Kensington* em 1840, se tornando a experiência mais significativa de ensino de design do século 19³⁰⁷. Além disso, o ensino ocorreu de outras formas: Owen Jones, no livro *A gramática do ornamento*, influenciou drasticamente a incorporação de ornamentos de diversas culturas, expressando um amor vitoriano pelo detalhe

296 SCHNEIDER, 2010, p. 16

297 CARDOSO, 2008, p. 31

298 CARDOSO, 2008, p. 22

299 SCHNEIDER, 2010, p. 16

300 STYLES, 2010, p. 41-42

301 STYLES (2010, p. 42) apresenta o número de escolas com imprecisão a partir de uma matéria no *Journal of the House of Commons*. Independentemente da quantidade precisa de escolas,

entende-se que o dado importante é a existência de escolas de desenho.

302 STYLES, 2010, p. 42-45

303 SCHNEIDER, 2010, p. 16

304 DORFLES, 2002, p. 18

305 SCHNEIDER, 2010, p. 17

306 CARDOSO, 2008, p. 77

307 CARDOSO, 2008, p. 78

e ostentação de padrões complexos no design³⁰⁸; no entanto, Jones sugere que “as melhores manifestações do ornamento em todas as épocas reproduzem princípios geométricos básicos oriundos das formas da natureza”³⁰⁹. Em 1896 é lançado o livro *Drie hoeken bij ontwerpen van ornament*, de J. H. Groot e J. M. Groot, que apresentava maneiras de construir ornamentos abstratos com base na natureza e matemática, resultado do contato com a Índia³¹⁰. “Talvez o aspecto mais surpreendente no estudo dos veículos e das linguagens visuais desenvolvidos nessa época seja a existência de importantes variações nacionais e regionais”³¹¹. A produção industrial não se utilizou de uma única estética em seu início, demonstrando um atraso das artes e da cultura em acompanhar as transformações drásticas econômicas e utilizando-se de historicismos artísticos — utilização de vocabulário artístico de períodos anteriores, como neorromântico e neogótico, com sutis adaptações — como referência maior na cópia de produtos artesanais previamente feitos para disfarçar as novas formas produtivas³¹². O design gráfico da era vitoriana se baseava em nostalgia, sentimentalismo, devoção, tradicionalismo e patriotismo através de crianças, donzelas, flores e cachorros³¹³.

3.3 O ARTESÃO E O DESIGNER

É necessário fazer algumas considerações sobre a relação entre artesão e designer. Primeiramente destaca-se que é possível definir ambos os campos de formas distintas. Inclusive, a própria separação entre artesanato e design será objeto de debate em momentos específicos como no *Arts and Crafts*, Bauhaus e Novo Design. A distinção realizada nesse trabalho, contudo, tem o objetivo didático de compreender a relação de desencarnação do designer, conseqüentemente, busca-se propor uma definição a partir do efeito da política da desencarnação da atividade do artesão.

Dentro de uma análise lógica (e inspirada na fenomenologia), primeiro tem-se o sujeito que interfere no mundo sem pretensões muito formalizadas. Quando produz determinado objeto, este sempre será o resultado de um mundo e consciência circunscrita em um corpo. Não existe alienação na produção e utilização dos objetos, pois esses são modos que surgem na experiência do corpo em um mundo. Com a complexificação das sociedades, há o aparecimento do artesão, ou seja, sujeito que passa a produzir artefatos (e mercadorias) como principal atividade e, para isso, passa a racionalizar cada vez mais o processo produtivo, desenvolvendo técnicas, estilos e novos modos de relacionamento entre sujeito e mundo. Com

308 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 196

309 CARDOSO, 2008, p. 77

310 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 275-276

311 CARDOSO, 2008, p. 53-54

312 SCHNEIDER, 2010, p. 19, 22, 24

313 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 197

o artesão surge um primeiro grau de abstração e alienação, isso, pois quem produz o objeto não necessariamente é quem utilizará. Essa abstração faz com que o artesão inicie um processo de racionalização da produção e utilização do objeto, que imprime um certo modo de usar o objeto e, conseqüentemente, modular uma postura do corpo e percepção de quem utiliza esse objeto.

O artesão parte do pressuposto de alguém que se especializa na produção de determinados objetos, como joias e utensílios. Além disso, o artesão é uma figura genérica que auxilia a compreender a produção material do mundo após a revolução industrial, por funcionar como um contraponto lógico para a separação entre projeto e execução. Embora o artesão seja especializado na produção de determinados objetos, ele ainda concentra o projeto e execução, mesmo que com separações rudimentares de etapas e processos entre seus pares. O artesão se envolve em um nível pessoal com o desenvolvimento do artefato/mercadoria. A produção artesanal pode ser mais ou menos: original; massificada; uniformizada; relativa a tradição. Entretanto, “a obra artesanal, mesmo quando é submetida a uma repetição em múltiplos exemplares, nunca chega a atingir a identidade total de cada uma das suas próprias cópias”³¹⁴, carregando o toque do artesão através das imperfeições que tornam o objeto único. A questão levantada aqui é que no artesanal o objeto é circunscrito no corpo e subjetividade de quem fabrica. Mesmo que já exista uma abstração da produção e execução dos objetos, ela está sempre circunscrita no modo como determinado corpo se posiciona no mundo.

Com a revolução industrial, até mesmo mercadorias simples como um alfinete passam a demandar uma planificação da produção. Os profissionais encarregados de projetar a mercadoria (trabalho intelectual) se multiplicam, surgindo profissionais como o designer, arquiteto e engenheiro. Paralelamente, surge a figura do operário, um termo genérico para designar o trabalhador que executa os projetos. O designer, arquiteto e engenheiro desenvolvem a planificação do produto, ou seja, uma elaboração que resulta em um modo racional de compreender o produto, livre de subjetividades e envolvimento com a produção. O designer media a relação entre forma e função das mercadorias industriais, cabendo a ele direcionar os aspectos gerais a partir das necessidades capitalistas de produção e consumo. O designer se diferencia do arquiteto meramente por uma especificidade da mercadoria, enquanto designers se ocupam de produtos e comunicação, os arquitetos pensam as construções, espaços e fluxos. Certamente seria possível elencar uma infinidade de nomes que surgirão para esses profissionais em decorrência do crescente número de mercadorias e etapas que com o avanço do capitalismo. O engenheiro exerce um papel parecido, contudo, seu foco não está no balanço

314 DORFLES, 2002, p. 35

entre forma e função, mas na viabilidade técnica e produtiva para a construção das coisas, tendo como base a codificação do mundo sensível em dados quantificados e matematizáveis. O artesão também media a relação entre forma e função, contudo, sua produção não necessariamente se desenvolve a partir de demandas capitalistas e a produção pode estar relacionada a aspectos mais individual, diferenciando-se da lógica industrial na qual a arquitetura, engenharia e design se encontram.

A partir dessa definição, compreende-se design como um resultado da racionalização produtiva (que não pode ser desassociado do capitalismo), entendendo que o “fazer design” se diferencia radicalmente dos modos de artesanato anteriores a revolução industrial, pois estes eram situados no corpo do artesão. O surgimento do design está atrelado a dois níveis de abstração: (1 — modelo artesanal) quem utiliza o objeto não necessariamente é quem desenvolve; (2 — modelo industrial) o objeto é produzido a partir de uma cadeia de profissionais responsáveis por pensar aspectos específicos da mercadoria, sendo esse processo sintetizado na separação entre projeto e execução, isto é, na existência de profissionais que utilizam técnicas e processos para conceber todas as etapas da produção e consumo a partir da perspectiva capitalista de acúmulo de riquezas. Assim, o design das coisas é idealizado por um sujeito para ser utilizado por outros, assim, o designer (paralelamente arquiteto e engenheiro) assume uma perspectiva externa a utilização de seu projeto, pensando o produto para o outro a partir de uma noção de racionalidade industrial. O “olhar externo” do designer é algo que precisa ser aprendido através de técnicas, pois ao se projetar, tem-se sempre a instância do sujeito.

O design caminha em direção a uma racionalização dos processos que tende a uma uniformização. Embora o design aconteça no século 18 e 19, esse elemento se tornará uma marca do design moderno no século 20. Nesse sentido, destaca-se que: a racionalidade aplicada no processo industrial, embora iniciada no Reino Unido, se intensifica drasticamente na Alemanha no final do século 19 e início do século 20, tal fenômeno ocorre, pois, diferente do Reino Unido e outras potências europeias, a Alemanha não possuía colônias, sendo assim, o investimento na racionalização dos processos foi crucial para tornar o projeto industrial alemão uma realidade³¹⁵; nesse período é possível identificar uma uniformização de medidas e moedas por uma demanda da racionalização que necessita números uniformes para melhorar a eficiência, não obstante, nota-se o desdobramento da racionalização e uniformização disso para as demais camadas industriais, como o planejamento urbano, organização industrial³¹⁶ e o

315 VIETTA, 2015, p. 122- 129

316 VIETTA, 2015, p. 124-129

design industrial em empresas como Siemens, Halske e AEG; a noção de uniformidade avança com o aprofundamento da racionalidade industrial e, depois, se complexifica a partir de estruturas uniformizadoras como a teoria do design que instaura uma linguagem do design. Deste modo, a mercadoria projetada pelo designer não deve possuir imperfeições ou divergências entre elas. A mercadoria deve ser projetada cuidadosamente para que se tenha o maior lucro possível a partir dela, nesse sentido, o designer — diferente do artesão — deixa de ser um sujeito que produz a partir de sua relação com o mundo e se torna uma ferramenta através da produção de uma subjetividade específica. Ao entender o sujeito pela perspectiva de corpo encarnado, entende-se que a produção do campo do design é uma tentativa de retirar dele a contingência do mundo e de si e colocá-lo enquanto uma consciência externa de si capaz de compreender as necessidades do outro, do mercado e do processo técnico. Ser designer não é interagir com o mundo e produzi-lo a partir do sentido subjetivo que aparece ao ser, mas impor ao mundo uma determinada forma e função a partir de um campo de saberes específicos (isso será intensificado com o funcionalismo). Especializar-se é impor ao *ser* um certo sentido que o *lhe* torna sensível — e ao mesmo tempo escravo — a perceber e produzir de determinada forma. Especializar-se é fechar a potência e riqueza do horizonte perceptivo para identificar sempre o mesmo sentido. A divisão de trabalho na modernidade, portanto, opera o papel de produzir uma subjetividade específica nos operários, encarnando neles um sentido determinado o qual transforma suas percepções de mundo e os aguça enquanto ferramentas produtivas. Esse processo, contudo, ocorreu com muita resistência.

3.4 RESISTÊNCIA A INDÚSTRIA

A Revolução Americana (1776) foi marcada pelo racionalismo e conceitos de sujeito e liberdade que, com o tempo, ganham corpo sob a ótica de consumidor e direito de livre escolha³¹⁷. A Revolução Francesa (1786) afirmou as noções de cidadania e fraternidade³¹⁸. Ambos os discursos estão amparados pela noção iluminista de progresso, que busca condições melhores de riqueza a todos a partir da fé na evolução do conhecimento humano³¹⁹. Contudo, tal cenário ideológico não se traduzia na prática dos operários. A revolução industrial “transformou a vida dos homens a ponto de torná-las irreconhecíveis”³²⁰. De início, a revolução industrial: pouco impactou o estilo de vida da aristocracia e proprietários de terra britânicos; impactou significativamente uma classe média emergente que, na medida em que acumulava

317 SOUZA, 2008, p. 41-42

318 SOUZA, 2008, p. 42

319 SOUZA, 2008, p. 42-43

320 HOBBSBAWM, 2014, p. 70

riquezas, passava a acessar uma vida consagrada pelo consumo, poder político e etiqueta; destruiu o estilo de vida dos pobres e os transformou em classe trabalhadora³²¹. Do ponto de vista da classe trabalhadora, mais especificamente, a “industrialização criou condições de vida desumanas”³²². Enquanto a classe emergente detinha um arcabouço — estruturado na ética utilitária, moral liberal e recursos — que possibilita maior controle sobre as dinâmicas sociais, a classe pobre — que era formada majoritariamente por famílias de pequenas oficinas, artesãos ou propriedades agrícolas — passa a depender exclusivamente do salário como fonte de renda, transformando a relação humana, social e complexa existente com o “amo” para a relação burocrática e impessoal do empregador³²³. “O trabalho que dependia das habilidades artesanais foi reduzido à manipulação mecânica de aparelhos e máquinas”³²⁴. Os operários, ainda não acostumados com a sociedade industrial em formação, foram obrigados a se adaptar à tirania do relógio, ritmo da máquina, rotina, produção regularizada pela máquina, inflexibilidade produtiva e divisão racional do trabalho³²⁵. Os salários eram tão baixos que “somente a labuta incessante e ininterrupta os faziam ganhar o suficiente para sobreviver”³²⁶. Não havia sistemas de proteção e seguridade social³²⁷. Havia um choque entre a racionalidade econômica da classe emergente e da economia moral dos pobres: enquanto a economia liberal defendia que o sujeito deveria aceitar o trabalho que aparecesse, independente das condições e remuneração, e que economizasse racionalmente em ordem de se proteger de um infortúnio, a população pobre buscava desfrutar os prazeres que lhe eram acessíveis (que eram poucos) de acordo com sua classe, portanto, no lugar de economizar, gastavam as misérias que possuíam em bebida, festa e comida³²⁸.

As cidades aumentaram exponencialmente, porém, não acompanharam o crescimento populacional, resultando em cidades imundas, amontoadas, cheias de cortiços populosos, as fontes de água e ar eram poluídas, serviços básicos indisponíveis e poucas áreas comuns, causando surtos de epidemias, como cólera e febre tifoide³²⁹. Especialmente na segunda metade do século 19, há uma preocupação cada vez maior em como transformar as cidades, ordenando-as de acordo com as demandas de transporte e reduzindo os conflitos culturais e sociais que se estabeleceram a partir da grande expansão industrial³³⁰. Haussmann Georges-Eugène torna-se famoso por reconstruir Paris a pedido de Napoleão III, construindo praças aos moldes britânicos, novos sistemas de água e planejando a cidade através de

321 HOBSBAWM, 2014, p. 70- 74

322 SCHNEIDER, 2010, p. 28

323 HOBSBAWM, 2014, p. 74-75

324 SCHNEIDER, 2010, p. 28

325 HOBSBAWM, 2014, p. 76

326 HOBSBAWM, 2014, p. 76

327 SCHNEIDER, 2010, p. 28

328 HOBSBAWM, 2014, p. 78

329 HOBSBAWM, 2014, p. 77-78

330 CARDOSO, 2008, p. 46-47

avenidas abertas que organizaram a cidade e melhoraram a movimentação ao adaptá-la aos novos transportes³³¹. O aumento urbano, aliado ao desenvolvimento das tecnologias de transporte, levou os operários a utilizar os transportes para atravessar a cidade até o local de seu trabalho³³². As melhorias, contudo, não ocorreram a bom grado, havendo: a mobilização por meio de sindicatos que exigiam “melhores condições de trabalho, moradia e educação e exigiam objetos de uso e de consumo simples, ‘baratos’ e ‘honestos’ para os trabalhadores”³³³; sensibilização e mobilização por parte da burguesia que contribuiu com a educação da classe trabalhadora por meio das “sociedades de instrução coletiva”; movimentos reformistas como o “cidade-jardim”, reforma do sistema de saúde e reforma agrária.

Até o momento, foi apresentada uma história centralizada na noção de exploração capitalista aos corpos. Certamente esse é o fio condutor desse trabalho. Contudo, como elabora Foucault³³⁴, o poder exercido nas sociedades capitalistas não pode ser apenas interpretado como repressor, mas também como produtor de modos de existência, incluindo a própria noção de resistência às forças opressoras. Consequentemente, esse trabalho não é a simples condenação do capitalismo (e design) e defesa do retorno ao artesanato. A questão central é debater a história e as consequências no presente de modo a construir uma sociedade verdadeiramente democrática, sustentável e ética (valores esses incompatíveis com o capitalismo). Com isso em perspectiva, afirma-se que o capitalismo só se manteve até o presente como forma hegemônica de produção de corpos, pois consegue reabsorver as mais diversas formas de resistência (que são muitas) e readequá-las de modo a criar (manter e aprofundar) uma sociedade desigual baseada na produção e consumo e um espírito obcecado com o acúmulo de riquezas. Isso pode ser observado com bastante clareza no campo do design, sendo grande parte da formulação teórica do campo do design realizada por opositores ao capitalismo, mas com impacto no aprofundamento do capitalismo.

3.5 FUNÇÃO SOCIAL DO DESIGN

Retornando a resistência dos trabalhadores à revolução industrial, houveram protestos que buscavam revitalizar o artesanato e sua posição social, denunciando a produção industrial como despreocupada com a beleza e qualidade dos produtos³³⁵. A classe dos artesãos, ou mecânicos, era favorável ao progresso científico e industrial; entretanto, muitos se posicionavam contrários à lógica capitalista, exercendo, muitas vezes, papel de liderança

331 BRITANNICA, 2013

332 CARDOSO, 2008, p. 47

333 SCHNEIDER, 2010, p. 28-29

334 FOUCAULT, 2020a

335 SCHNEIDER, 2010, p. 29

ideológica na luta popular por melhores condições e uma sociedade justa³³⁶. Eles se encontravam entre a classe trabalhadora e a média, possuindo educação, perícia e independência³³⁷. Os críticos da era industrial apontavam para o abandono dos valores humanos e a perda de laços com a natureza e espiritualidade³³⁸. “A ideologia do progresso não teve apoio inicial da intelectualidade, mas de círculos de pensamento pragmático, mais ligados aos interesses e ideologias burguesas”³³⁹, havendo um desconforto com as transformações aliadas à revolução. Intelectuais como Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Charles Baudelaire, H. Melville e Émile Zola se opuseram a máquina, sendo o último responsável por publicar o livro *La bête humaine* que “descreveu a locomotiva como personificação da violência autodestrutiva das sociedades”³⁴⁰. Alexis de Tocqueville apresentava a contradição do mundo industrializado: de um lado era possível ver o progresso técnico e a produção de riqueza e do outro a dominação que subjuga seres humanos e os afundam na miséria³⁴¹.

O escritor e artista John Ruskin rejeitou a economia mercantil e buscou uma organização da vida capaz de trazer dignidade e felicidade ao maior número de pessoas³⁴². Ruskin apontou para o processo de separação entre arte e sociedade, mostrando como a arte aplicada era desenvolvida por engenheiros que não se preocupavam com a estética³⁴³. O escritor e artista William Morris comungou da mesma visão de Ruskin, especialmente após o processo de construção da *Red House* para sua família, no qual tomou consciência de que os móveis vitorianos se encontravam em um “estado deplorável”. Assim, Morris criou uma empresa de decoração artística na qual passou a se envolver diretamente com a produção de design³⁴⁴ como: móveis, tecidos, tapetes, azulejos e vitrais por meios técnicos artesanais³⁴⁵. A empresa de Morris não seguiu os padrões de sua época, trabalhando em uma escala baixa e focando na qualidade dos produtos, isso fez com que fosse possível o envolvimento em “todas as etapas desde o projeto até a venda para o cliente individual, passando pelos processos de fabricação, e ainda de distribuição e publicidade”³⁴⁶. O envolvimento de Morris também se estende à arquitetura, por meio da Sociedade para a Proteção de Prédios Antigos (a qual fundou), e publicidade, se envolvendo na Sociedade para Verificação dos Abusos da Propaganda Pública que combatia afirmações falsas e enganosas. Ruskin e Morris demonstraram um desgosto pelo capitalismo industrial e seus efeitos no trabalho³⁴⁷ e “um espírito anti-industrial, típico das elites da época, eventualmente ainda dependentes, em parte, de ideologias ligadas aos antigos

336 HOBBSBAWM, 2014, p. 81

337 HOBBSBAWM, 2014, p. 81-82

338 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 175

339 SOUZA, 2008, p. 35

340 SOUZA, 2008, p. 35

341 SCHNEIDER, 2010, p. 28

342 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 216-217

343 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 217

344 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 218

345 SCHNEIDER, 2010, p. 30

346 CARDOSO, 2008, p. 81

347 MILLER, 2016, p. 30

regimes”³⁴⁸. Um dos elementos principais do pensamento de Ruskin é a condenação da divisão de trabalho³⁴⁹ e suas consequências produtivas e sociais. Ruskin defende o papel do trabalho artístico como expressão vital da dignidade humana, enquanto a ideologia de Morris é composta pela visão socialista de uma sociedade mais justa³⁵⁰. Quando Morris apresenta sua noção de socialismo, explica que seria uma sociedade sem as dicotomias rico/pobre, mestre/escravo, trabalhador ocioso/sobrecarregado, assim, com condições igualitárias³⁵¹. Deste modo, demonstra uma visão romântica de comunidades socialistas na qual era possível produzir de forma não alienada, garantindo qualidade e beleza³⁵². Morris é lembrado no campo do design por questionar a função social do design, ou seja, recusar que o design seja apenas uma ferramenta produtiva capitalista. Design, portanto, precisa impactar a vida das pessoas de forma benéfica, contribuindo para a qualidade de vida dos sujeitos. Nesse sentido, destaca-se o modo como Morris se envolveu com a produção de impressos.

Sobre a indústria de impressos, “à medida que esse ciclo de oferta e procura se tornava a força por trás do inexorável desenvolvimento industrial, as artes gráficas passaram a desempenhar um papel importante na comercialização da produção fabril”³⁵³. Motivado pelos desenvolvimentos tecnológicos, a indústria de impressos teve uma expansão drástica no século 19, produzindo textos e imagens em mídias como livros, jornais, cartazes, embalagens, catálogos e revistas ilustradas³⁵⁴. A prensa tipográfica passou a ser mecanizada, impulsionando jornais, livros e cartazes, contudo, a impressão em massa só se realizou com a mecanização da produção de papel³⁵⁵. A produção industrial imprensa desenvolveu uma comunicação de massa, que tanto auxiliou a população através da alfabetização³⁵⁶, expansão do conhecimento e acesso à informação, como criou a necessidade de consumo por meio dos jornais, cartazes e embalagens³⁵⁷. Os avanços tecnológicos aumentaram a produção e reduziram os custos, alterando o envolvimento dos operários no desenvolvimento de tais produtos: se antes a qualidade do material dependia fortemente da execução dos operários envolvidos, a mecanização mudou o foco para a originalidade do projeto e ilustrações³⁵⁸. Sobre a tipografia, “não era mais suficiente que as letras do alfabeto funcionassem apenas como símbolos fonéticos”³⁵⁹, conseqüentemente houve uma diversificação dos tipos: tamanhos variados e estilos que buscavam cada vez mais captar a atenção do leitor; as fontes tornaram-se maiores, depois mais rebuscadas e, por último, sem serifas; as fontes display passaram a ser

348 SOUZA, 2008, p. 34

349 CARDOSO, 2008, p. 79

350 MILLER, 2016, p. 30

351 MILLER, 2016, p. 34

352 SCHNEIDER, 2010, p. 31

353 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 175

354 CARDOSO, 2008, p. 47

355 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 181-182

356 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 175

357 CARDOSO, 2008, p. 50

358 CARDOSO, 2008, p. 47

359 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 176

desenvolvidas em madeira, para alcançarem tamanhos e estilos maiores e mais chamativos; a variedade tipográfica era tão grande que havia a produção de cartazes unicamente tipográficos³⁶⁰. A composição tipográfica tornou-se automatizada, operada por um teclado, e utilizada em conjunto com outras formas de produzir imagens, como: xilografia, já utilizada; a calcografia; a litografia e a cromolitografia que se destacaram na produção de cartazes, cartões de visita, rótulos em papel e lata com cores chamativas; fotografia, utilizada enquanto impressão fotográfica, auxiliando outras formas de impressão, e adaptada por meio de retículas³⁶¹. “Em decorrência das mudanças tecnológicas do início do século 19 e da massificação subsequente dos impressos, a qualidade média dos projetos gráficos vinham sofrendo uma deterioração contínua ao longo de décadas”³⁶².

Nos últimos anos de vida, Morris cria a editora de livros *Kelmscott Press* que apresenta o momento mais radical de seu pensamento³⁶³. A editora de Morris possuía uma estrutura capitalista, contudo, os funcionários recebiam um salário maior e a qualidade dos produtos era mais importante que produção e lucro³⁶⁴. Contrário à corrente de seu tempo — aumentar a produção e reduzir os custos na busca por mais lucro —, Morris enfatizava a durabilidade e preservação dos livros em oposição ao consumo de massa que se estabelecia, resultando em livros de excelente qualidade, porém caros e exclusivos³⁶⁵. O conceito de qualidade de Morris é atravessado pelas noções de produção de livros anteriores à revolução industrial³⁶⁶. Produtos mais baratos não nivelam as diferenças sociais, para isso é necessário um novo sistema, assim, Morris busca resolver o paradoxo entre desejo e superprodução³⁶⁷. A igualdade, associada à distribuição apropriada de bens de consumo, ocorre em uma sociedade sem desejo pelo consumo e sem desperdícios³⁶⁸. A visão de Morris foi amplamente criticada como elitista, pois havia uma noção que a produção em grande escala democratiza o acesso aos bens de consumo — especificamente em seu caso, os livros que poderiam ser utilizados pela classe operária para uma conscientização —, assim, os livros da *Kelmscott Press* e seus métodos artesanais foram percebidos como desperdício produtivo e vinculados a um mercado voltado exclusivamente aos ricos³⁶⁹. Dada a visão política de Morris, fica evidente que a *Kelmscott Press* foi uma contraposição aos valores vitorianos industriais capitalistas de produção e consumo, mas se tornou um exemplo de consumo de luxo, falhando em negociar a tensão entre qualidade e acesso³⁷⁰.

360 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 175-181

361 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 185-200

362 CARDOSO, 2008, p. 82

363 MILLER, 2016, p. 31

364 MILLER, 2016, p. 36, 37

365 MILLER, 2016, p. 31, 33

366 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 226

367 MILLER, 2016, p. 38

368 MILLER, 2016, p. 34

369 MILLER, 2016, p. 32-33, 38

370 MILLER, 2016, p. 34-35

Embora a produção receba mais atenção que o consumo nos trabalhos de Morris, ambos os aspectos são indispensáveis para a produção de objetos mais responsáveis e prenunciam discussões contemporâneas sobre sustentabilidade³⁷¹. As ideias de Morris são melhores compreendidas por meio de sua ficção chamada *News from Nowhere*, que ilustra “uma sociedade sem propriedade privada, na qual a propriedade não é um indicador de prestígio, produtos velhos ou já utilizados não perdem a beleza”³⁷², ou mesmo quando defende a tese que a inovação pela inovação é um resultado da cultura de mercado. Embora Morris seja contrário à indústria no sentido capitalista, utilizou aspectos da produção industrial em seus projetos, como os capitulares e ornamentos modulares para reutilização, demonstrando uma reconciliação produtiva entre arte e técnica, artesão e indústria³⁷³. Ao implementar as ideias de Ruskin, Morris defendeu que “a insipidez dos bens produzidos em massa e a falta de trabalho digno poderiam ser sanadas pela junção de arte e ofício”³⁷⁴, assim é necessário alterar a condição de vida por meio da produção material para despertar o gosto pela beleza³⁷⁵. Tais ideias alavancaram a produção e articulação política artesanal britânica, ocasionando no surgimento de associações³⁷⁶ e na exposição *Arts and Crafts* em 1880, que defendia o valor artístico do artesanal em oposição à produção industrial³⁷⁷. O movimento *Arts and Crafts* inspirou o fortalecimento e surgimento de sociedades — *Arts and Crafts Exhibition Society* — e guildas — *Century Guild*, *Art Worker’s Guild*, *Guild and School of Handicraft*, *Wiener Werkstätten*, *Guild of Handicraft*³⁷⁸ — durante 1880 e 1890³⁷⁹ e influenciou a produção de artefatos na Europa e Estados Unidos. A *Century Guild*, por exemplo, buscou retirar a arte das mãos dos comerciantes e devolvê-la aos artistas, defendendo o valor artístico do artesanal tal qual as belas artes³⁸⁰. De forma geral, os integrantes desse movimento não se opunham radicalmente ao uso da máquina, mas buscavam melhorar o *craftsmanship*, ou seja, integração entre projeto e execução, qualidade de materiais e acabamento, maior igualdade entre os trabalhadores e destreza dos trabalhadores em seu ofício³⁸¹.

Observa-se algumas questões a partir desse exemplo. Morris, assim como outros designers ao longo da história, enfrentou o sistema capitalista e buscou meios para a produção de uma sociedade mais interessante. Embora Morris (e outros designers ao longo da história) falhou em romper a lógica produção/consumo em um aspecto macroeconômico, sua militância impactou em melhorias significativas nas mercadorias e na vida das pessoas.

371 MILLER, 2016, p. 30, 33-34

372 MILLER, 2016, p. 45

373 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 226

374 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 218

375 SCHNEIDER, 2010, p. 31

376 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 222

377 DORFLES, 2002, p. 19-20

378 CARDOSO, 2008, p. 82, 84

379 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 219

380 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 219-222

381 CARDOSO, 2008, p. 83

Contudo, um efeito inesperado dessa melhoria é a própria aprofundamento do sistema de produção/consumo, uma vez que os produtos passam a melhorar a vida imediata dos trabalhadores. Deste modo, destaca-se a condição complexa do design: o sistema capitalista oprime os corpos, contudo, o design enquanto ferramenta capitalista (que muitas vezes nega sua condição capitalista) opera uma função oculta de readequar a produção/consumo as demandas de corpos resistentes de modo a torná-los dóceis aos objetivos perversos capitalistas de intensificar a desigualdade na sociedade. A “falha” de Morris se repetirá ao longo da história do design, sendo a função social do design um dos principais componentes da lógica industrial, visto que alivia as tensões produtivas. Este modo, embora o campo do design recupera o apreço pelo humano, ele o faz de modo que aprofunda ainda mais as relações de consumo.

4 IMPOSIÇÃO DA FUNÇÃO

4.1 INDÚSTRIA E ARTESANATO

O entretenimento público como circos, teatros e festas se multiplicaram no século 19, e a França, inicialmente, percebe uma nova relação entre compra e entretenimento: lançando em 1797 a primeira exposição de artigos manufaturados e industriais, seguida de novas exposições devido ao sucesso da primeira, totalizando 10 até 1849³⁸². A nova consciência e espírito industrial se materializam na “Grande exposição de 1851” no Reino Unido que apresentou produtos industriais de 13 mil expositores, recebendo seis milhões de visitantes no Palácio de Cristal, construído especificamente para exposição com 70 mil metros pré-fabricados de aço e vidro³⁸³. A exposição seguiu em outras cidades: Paris (1855), Londres (1862), Paris (1867), Viena (1873), Filadélfia (1876), Paris (1878), Sydney (1879), Melbourne (1881), Paris (1889), Chicago (1893) e Paris (1900)³⁸⁴. A exposição buscou apresentar para o público e as empresas um compilado das possibilidades produtivas, abrangendo matérias-primas, máquinas, manufaturas, instrumentos científicos e produção artística³⁸⁵. Com a exceção de algumas categorias, os produtos divulgados nas exposições eram conhecidos por um “mau gosto”, proporcionando uma consciência de que os produtos industriais estavam relacionados a uma “degradação estética dos objetos”³⁸⁶, em outras palavras, os primeiros objetos industriais não conseguiam copiar a estética e qualidade dos produtos artesanais e não estabeleceram um parâmetro formal próprio ou valorizaram questões produtivas e funcionais³⁸⁷. Tais questões serão centrais na consolidação do campo do design, que buscou formulações teóricas para lidar com as transformações capitalistas. A produção americana, diferentemente a europeia, se destacou na exposição de 1851, pois manifestava uma relação mais harmônica entre a forma dos objetos e sua utilização, demonstrando uma primeira solução prática para o problema do design mesmo antes de uma formulação teórica³⁸⁸. Tais questões serão centrais no desenvolvimento de uma teoria do design moderno, isto é, o funcionalismo.

É possível identificar algumas alterações no século 19 que possibilitaram o funcionalismo no século 20. Pugin foi o primeiro designer a produzir uma diretriz teórica, defendendo que o design articula a integridade e o caráter de uma civilização³⁸⁹. Ele defende

382 CARDOSO, 2008, p. 89
383 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 196
384 MALDONADO, 1999, p. 27
385 CARDOSO, 2008, p. 90

386 MALDONADO, 1999, p. 27-28
387 DORFLES, 2002, p. 16
388 DORFLES, 2002, p. 18
389 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 196

que a arquitetura e o design devem ser puros e honestos, assim a construção deve ser feita apenas de aspectos constitutivos necessários para a estrutura e comodidade, e a ornamentação deveria enriquecer os elementos constitutivos³⁹⁰. Escolas, hospitais, museus, parlamentos, escritórios, fábricas, estações e lojas passam a ser construídos no século 19, criando desafios que os engenheiros responderam por meio de novas técnicas e materiais — ferro fundido, aço, vidro, concreto — que seriam responsáveis por inspirar futuros designers e arquitetos em uma estética mecanicista intencional³⁹¹. A nova estética passou a ficar mais evidente no movimento *Biedermeier* e nos móveis dos *Shakers* que simplificaram as peças. Paralelamente, Michael Thonet passou a conceber a forma das cadeiras a partir das técnicas industriais, sem esconder os processos que a produziram³⁹². Gottfried Semper foi um arquiteto alemão que antecipou os conceitos pedagógicos da Bauhaus. Ele defendia a relação entre indústria e produção, incentivando o desenvolvimento estético dos produtos em uma busca pela unidade entre forma, material e função³⁹³. Henry Cole defendeu, no *Journal of Design*, de 1849 a 1852, a funcionalidade e praticidade dos objetos em oposição à estética³⁹⁴. Hermann Obrist defende que o “artesanato popular sadio é possível somente com base em formas simples, honestas, práticas e necessariamente funcionais”³⁹⁵. O grupo *Mackintosh* e *Wiener Werkstätten* produziram artefatos de alto nível, beleza e funcionalidade, por meio de uma linguagem mais simplificada e próxima da indústria³⁹⁶. A revista *Ver Sacrum*, publicada em Viena entre 1893 a 1903, representa um laboratório do campo do design, no qual o projeto editorial possuía diretrizes estéticas rigorosas que obrigava até mesmo a publicidade a se adequar ao estilo visual, devendo contratar os mesmos artistas envolvidos na revista para o desenvolvimento das peças publicitárias³⁹⁷. A legislação também impactou a forma dos produtos, se inicia um processo de regulamentação da produção industrial no final do século 19, como normas sobre a higiene e segurança que interferem diretamente na fisionomia dos produtos industriais e que acompanham as discussões no campo do design e engenharia³⁹⁸.

Entre 1890 e 1914 se desenvolve o *Art Nouveau* na França, *Modern Style* na Inglaterra, *Sezessionstil* na Áustria, *Modernismo* na Espanha, e *Jugendstil* na Alemanha³⁹⁹, sendo tal movimento composto por um conjunto de designers, artistas e arquitetos de diversas nações que, embora comunguem de um estilo definido, são compostos de diferenças fundamentais, como a oposição ou não frente à mecanização e industrialização⁴⁰⁰. O *Art*

390 CARDOSO, 2008, p. 77

391 SCHNEIDER, 2010, p. 19

392 SCHNEIDER, 2010, p. 20, 22-23

393 SCHNEIDER, 2010, p. 33

394 BÜRDEK, 2005, p. 19

395 SCHNEIDER, 2010, p. 34

396 SCHNEIDER, 2010, p. 33

397 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 290, 293

398 MALDONADO, 1999, p. 28

399 SCHNEIDER, 2010, p. 32

400 CARDOSO, 2008, p. 95-96

Nouveau foi influenciado pelo comércio com os países asiáticos que, em um choque cultural, apresenta novas maneiras de lidar com a visualidade⁴⁰¹ e produz — aliado historicismo, ecletismo, *Arts and Crafts*, simbolismo e esteticismo — um estilo que contemplava tanto a profusão ornamental orgânica influenciada pela natureza, como as formas geométricas e simplificação gráfica⁴⁰². O *Art Deco* surge com o próprio desenvolvimento do *Art Nouveau*, que passa de uma produção mais rica e artesanal para a sua incorporação industrial e de massas, especialmente nos Estados Unidos⁴⁰³. No âmbito do consumo, o *Art Nouveau* evidencia os novos ciclos de moda modernos, no qual a aparência e gostos passam a ser indicadores das coordenadas sociais e da personalidade, cabendo ao design uma problemática de manter clara as diferenças de classe e ainda assim possibilitar uma ecleticidade estilística⁴⁰⁴. Para o design industrial, o *Art Nouveau* resultou na união entre utilidade e originalidade, incorporando os novos materiais e processos⁴⁰⁵, não obstante, representa uma transição da era vitoriana para a modernidade e seu caráter internacional que unifica decoração, estrutura e função, tendendo à arte abstrata⁴⁰⁶.

Houve uma tentativa de opor o *Art Nouveau* e a matriz racionalista que assumirá o comando do campo do design, contudo o *Art Nouveau* foi responsável por consolidar a utilização da máquina e fazer a transição efetiva entre a produção artesanal e a produção industrial, deste modo, compreende-se que existe uma evolução de um até o surgimento do outro. A principal diferença é que a matriz funcionalista fez “tábua rasa de todo e qualquer motivo decorativo e ornamental, na procura de uma pureza construtiva absoluta e de uma total funcionalidade”⁴⁰⁷. Destaca-se o texto de 1908 “Ornamento e crime” de Adolf Loos que parte de um moralismo, elitismo e racismo para desconsiderar o valor do ornamento em sua época, deste modo, pessoas “com cultura”⁴⁰⁸ não são sensibilizadas por ornamentos que são um excesso sem motivo algum, consequentemente, “a evolução da cultura está atrelada a remoção de ornamentos de objetos com função”⁴⁰⁹. Loss é “um açoite do impuro e do supérfluo dentro da sua própria disciplina”⁴¹⁰. A associação entre ornamento e crime busca reverter o caminho civilizatório⁴¹¹ e colocá-lo mais uma vez no eixo da racionalidade industrial. O texto de Loss sinaliza uma mudança já em curso no campo do design: a racionalidade será aplicada ao processo de design de forma drástica e serão produzidos textos que deslegitimam outras

401 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 243, 249

402 CARDOSO, 2008, p. 96

403 CARDOSO, 2008, p. 96- 98

404 CARDOSO, 2008, p. 96-97, 100

405 MORAES, 2008, p. 27

406 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 248

407 DORFLES, 2002, p. 23

408 A cultura de Loss está vinculada a sua noção de mundo enquanto homem branco de classe média que tem a subjetividade produzida a partir da valorização da racionalidade. A cultura é o que o distingue de sociedades “primitivas” na qual os sujeitos vivem de forma encarnada.

409 LOSS, 2019, p. 139

410 FOSTER, 2016, p. 32

411 BECCARI, 2020, p. 77

maneiras de se produzir que não sejam a partir de uma noção radical de racionalidade instrumental. Compreende-se, deste modo, que a ascensão do funcionalismo é o aprofundamento da desencarnação do campo do design.

Nos Estados Unidos surge a “Escola de Chicago”, que não representa uma escola em si, mas uma movimentação de diversos agentes — normalmente organizados em escritórios — na produção de arquitetura e design racionalista, portanto, moderno⁴¹². Louis Sullivan é o arquiteto mais lembrado da Escola de Chicago, sendo responsável pela frase “forma segue a função⁴¹³” que será utilizada — sem necessariamente uma relação fidedigna — para designar o funcionalismo de forma ampla no design moderno⁴¹⁴. Não houve a definição de um programa estético claro na Escola de Chicago, visto a aproximação dos atores com o liberalismo e pragmatismo. John Dewey⁴¹⁵ foi um filósofo pragmatista que reformou o ensino americano — progressivismo — e defendia ideias funcionalistas⁴¹⁶. Outra doutrina filosófica que atravessa o funcionalismo é o utilitarismo. O utilitarismo consiste em uma tradição filosófica, ainda viva, que defende políticas e moral voltadas à promoção de felicidade⁴¹⁷. As discussões utilitárias atravessam a política e alcançam o design, promovendo o enaltecimento da atividade, uma vez que se preocupava com o bem-estar das pessoas. Jeremy Bentham defende que os legisladores devem utilizar o conhecimento sobre a natureza humana para maximizar a felicidade⁴¹⁸. Neste sentido, o autor se refere ao princípio de utilidade, ou seja, a propriedade de um objeto que produz benefícios, vantagens, prazer e felicidade, se opondo à dor e infelicidade⁴¹⁹. A utilidade descrita por Bentham, no entanto, se diferencia da noção de funcionalidade⁴²⁰, a qual está mais restrita à conclusão de uma função, e não exatamente no prazer que aquilo promove ao sujeito; não obstante, é possível entender que a noção de utilidade contempla a funcionalidade, uma vez que objetos funcionais promovem a felicidade. Bentham ficou famoso por conceber e defender uma prisão (pan-óptico) que reorganiza as celas dos presos em um círculo de vários níveis com uma torre no meio, o que permite uma otimização do número de guardas e também transparência no tratamento. Tal pensamento se demonstra bastante vinculado à atitude de seu tempo diante da racionalidade, ponto central da arquitetura e design moderno⁴²¹. John Stuart Mill, amigo de Bentham e utilitarista, propõe que “as pessoas não desejam a felicidade”, mas sim que “a felicidade é desejável”, mudando a perspectiva individual para social e afirmando

412 SOUZA, 2008, p. 51-52

413 Adaptação da frase “form ever follows function” (SULLIVAN, 1896, p. 408).

414 SOUZA, 2008, p. 51

415 O livro *Arte como experiência* de Dewey será influente no campo do design, especialmente por conta de Paul Rand — design e professor americano internacionalmente reconhecido e muito influente (RAND, 2010, p. 25).

416 SOUZA, 2008, p. 50

417 MULGAN, 2007, p. 1, 3, 7

418 MULGAN, 2007, p. 9

419 MULGAN, 2007, p. 10

420 MULGAN, 2007, p. 2

421 MULGAN, 2007, p. 17

que a felicidade é o único fim humano, sendo tudo um meio para tal⁴²². Para Mill, a felicidade é ausência de dor, classificada de acordo com a quantidade e intensidade, sendo atividades não intensas a forma mais elevada de felicidade⁴²³. Portanto, para o utilitarismo, a felicidade é percebida de forma menos subjetiva e mais social⁴²⁴. Mill e Bentham estão alinhados às pautas liberais, defendendo a liberdade comercial e individual e o prazer associado a elas, contudo, Bentham está mais próximo do estado de bem-estar social, defendendo a segurança e a necessidade de o estado estabelecer educação e saúde a todos⁴²⁵. O utilitarismo exerce influências sobre o imaginário moderno, levando designers a questionarem cada vez mais a funcionalidade e felicidade advinda dos bens de consumo, todavia, destaca-se que realiza tal projeto a partir de uma noção de racionalidade desencarnada e, sobretudo, associada aos valores industriais e comerciais. Deste modo, a felicidade e utilidade do funcionalismo se desenvolvem de forma próxima aos interesses capitalistas de expandir cada vez mais o consumo.

4.2 DESIGN MODERNO

A Primeira Guerra Mundial acelerou o desenvolvimento industrial e a ampliação urbana, resultando em cidades opressoras e psicologicamente alienantes que a arquitetura e o design moderno buscaram resolver⁴²⁶. “A cidade é um organismo produtivo, um aparelho que deve desenvolver certa força de trabalho, e, portanto, precisa se libertar de tudo o que emperra ou retarda seu funcionamento”⁴²⁷. A especulação imobiliária sempre se caracterizou como um problema urbanístico que engessa a cidade em seu crescimento e transformações, assim, o arquiteto moderno se caracteriza não apenas como um construtor, mas um urbanista de caráter político⁴²⁸. Sobre os aspectos gerais da arquitetura moderna, pode se destacar: o planejamento urbano é mais importante que aspectos arquitetônicos; busca pela economia, no espaço habitacional, e recursos produtivos; aplicação rigorosa da racionalidade nos projetos através de deduções lógicas para resolver exigências objetivas; busca pela padronização, pré-fabricação e produção em série industrial dos bens de consumo; visão de que a arquitetura, o design e a produção industrial são fatores de progresso e democratização da sociedade⁴²⁹. A arquitetura e o design moderno de fato não se construíram de forma linear, coerente ou mesmo defendendo a mesma ideia, pode-se distinguir seis variações: o racionalismo formal de Le Corbusier; racionalismo metodológico-didático instaurado pela

422 MULGAN, 2007, p. 21
 423 MULGAN, 2007, p. 23-24
 424 MULGAN, 2007, p. 26-27
 425 MULGAN, 2007, p. 15-16

426 ARGAN, 1992, p. 263
 427 ARGAN, 1992, p. 263
 428 ARGAN, 1992, p. 264
 429 ARGAN, 1992, p. 264

Bauhaus; racionalismo ideológico construtivista; racionalismo formalista neoplástico; racionalismo empírico escandinavo; racionalismo orgânico americano⁴³⁰. Esta seção da pesquisa busca apresentar as discussões políticas envolvidas no design moderno com o foco principal na construção do racionalismo na Bauhaus e outras escolas de design, assim, se apresenta a consolidação do desencarnamento do processo de design.

A Alemanha se unificou apenas em 1870. A fim de corrigir o atraso industrial e econômico, a política de Bismarck buscou fortalecer o mercado interno para a produção de uma estrutura industrial moderna, resultando em reformas bancárias e político-educacionais que promoveram uma rápida expansão industrial “incluindo o ensino de arte aplicadas”⁴³¹. Por conta das escolas e o movimento das guildas advindas do *Arts and Crafts*, a Inglaterra era uma referência na produção de bens de consumo industriais e artesanais; todavia, havia a percepção de que era necessária uma revisão nos métodos de ensino ingleses⁴³². Em 1886, o governo prussiano enviou Hermann Muthesius para Inglaterra por seis meses para compreender o sucesso inglês, assim, sob sua recomendação dele após retornar a Alemanha, abriram-se workshops e escolas destinadas a produzir um crescimento econômico em decorrência da utilização do design na produção industrial⁴³³. A produção industrial alemã logo ultrapassou a inglesa — até o início da Primeira Guerra Mundial — e passou a desenvolver um estilo distinto do inglês que se consolida na formação do *Werkbund* em 1907, aliando de forma prática arte e indústria⁴³⁴. Dentre os membros do *Werkbund*, destaca-se Muthesius, Henry van de Velde, Peter Behrens e Walter Gropius.

Muthesius era favorável a padronização e mecanização da produção industrial, buscando uma união entre artistas, artesãos e a indústria com o intuito de elevar a mercadoria⁴³⁵. Ele defendia a exatidão e simplicidade da estética, não apenas pelo caráter da produção, mas porque evocava um aspecto simbólico do tempo industrial⁴³⁶. Henry van de Velde, artista famoso do *Art Nouveau*, dá continuidade a filosofia do *Arts and Crafts*, promovendo a importância das artes — de forma unificada, contemplando pintura, arquitetura, artesanato e design — na criação de comunidades humanas⁴³⁷, contudo, se opõe a Morris, pois compreende que a indústria e a produção industrial possuem uma importância, e que as artes devem participar no processo industrial⁴³⁸. Van de Velde ainda prenuncia a arte abstrata por meio da tipografia, sendo responsável por coordenar escolas importantes para o design moderno

430 ARGAN, 1992, p. 264

431 SOUZA, 2008, p. 37-38

432 DROSTE, 2019, p. 14-15

433 DROSTE, 2019, p. 17

434 DROSTE, 2019, p. 17-18

435 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 302-303

436 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 303

437 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 272

438 SCHNEIDER, 2010, p. 33-34

— Instituto de Artes e Ofícios, Academia de Belas-Artes de Weimar e *Institut Supérieur des Arts Décoratifs*⁴³⁹.

Behrens exerceu grande influência no desenvolvimento do campo do design, sendo considerado o primeiro grande designer industrial ao desenvolver o projeto corporativo completo para a EAG, integrando marca, material publicitário, produtos e arquitetura pela incorporação projetual da marca como centro do projeto, rodeada de uma família tipográfica e leiaute consistente⁴⁴⁰. A marca hexagonal da EAG conferia uma metáfora sobre a organização e complexidade da colmeia, tal ideia era amparada pela linguagem visual visionada por Emil Rathenau — diretor da EAG — que contratou Behrens como conselheiro artístico⁴⁴¹. A chaleira projetada por Behrens exemplifica, com certa radicalidade, o impacto do design pensado segundo a ótica moderna no processo industrial. A chaleira era composta de: três formas básicas; duas tampas; duas alças; duas bases; três tamanhos; nos materiais bronze, cobre, níquel; e nos acabamentos liso, batido, ondulado, totalizando 216 combinações possíveis que garantiam o processo industrial, beleza e variedade⁴⁴². Behrens foi influenciado por Mathieu Lauweriks ao utilizar grid e proporções matemáticas para o projeto e, consequentemente, padronização⁴⁴³, assim, “a aplicação dessa teoria por Behrens mostrou-se catalisadora para levar a arquitetura e o design do século 20 em direção ao uso da geometria racional como sistema fundamental à organização”⁴⁴⁴. outro elemento importante é a tentativa de uma reforma tipográfica em busca de uma nova estética para o século⁴⁴⁵. Behrens foi diretor da Escola de Artes e Ofícios de Düsseldorf a partir de 1903, ensinando de forma integrada arquitetura, artes gráficas e projeto de interior⁴⁴⁶. O curso buscava retomar os “princípios intelectuais fundamentais de todo trabalho de criação de formas, permitindo que tais princípios se enraizassem nos aspectos artisticamente espontâneos e suas leis internas de percepção”⁴⁴⁷, sendo composto por aulas de desenho e pintura seguidos de estudos analíticos para compreender movimento e estrutura. Tal curso tornou-se extremamente influente no curso introdutório da Bauhaus e design moderno, haja visto ter formado Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier e Adolf Meyer.

O *Werkbund* reconheceu a interdependência entre design e indústria⁴⁴⁸, prezando a qualidade dos produtos⁴⁴⁹. Oposto à visão de Morris que buscava um retorno ao artesanato, “a *Werkbund* reconhecia o valor das máquinas e advogava o design como meio para conferir forma e significado a todas as coisas feitas pela máquina, inclusive edifícios”⁴⁵⁰.

439 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 272-273

440 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 298-304

441 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 302-303

442 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 305

443 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 301-302

444 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 302

445 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 300

446 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 301

447 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 301

448 SOUZA, 2008, p. 40

449 DROSTE, 2019, p. 18

450 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 302

Acreditava-se que o design era um motor para a *Gesamkultur*, ou seja, a “nova cultura universal num ambiente artificial totalmente reformado”⁴⁵¹. Compreende-se, assim, que o *Gesamkultur* é próprio projeto moderno de transformar o homem a partir da linearidade da racionalidade. Havia duas vertentes dentro do movimento: a primeira protagonizada por Van de Velde, que valorizava a expressão artística individual; e a segunda por Muthesius, que estava mais vinculada à indústria e aos processos racionais, defendendo que “a forma devia ser exclusivamente determinada pela função e desejando eliminar todo ornamento”⁴⁵². Em 1907, na Escola Técnica de Comércio de Berlim, Muthesius discursou em defesa de “formas simples e racionais, a padronização e a standardização (tipificação) como parâmetro de projeto para os designers”⁴⁵³. Em 1914 houve um debate entre as duas vertentes, sendo o racionalismo vitorioso. Tal perspectiva fica bastante evidente no trabalho de Behrens, sendo ele o grande sucesso do grupo, demonstrando uma nova sensibilidade no design que caminhava para a neutralidade e padronização⁴⁵⁴. A disputa entre racionalidade e liberdade criativa acompanha o desenvolvimento do campo do design, havendo um confronto direto entre ambas abordagens em diversos momentos. A que se entende, contudo, é que a racionalidade tende a ganhar as batalhas, fazendo poucos compromissos, isso ocorre especialmente pela política de desencarnação que pressiona os designers de diversas formas, especialmente no que tange a aplicabilidade dos projetos.

Gropius foi influenciado pelas proporções matemáticas e objetividade de Behrens e pela noção moderna da arquitetura integrada à engenharia baseada na ciência e novos materiais de van de Velde⁴⁵⁵. Em 1912 Gropius já conquistava reconhecimento enquanto arquiteto pelo projeto de uma fábrica em parceria com Meyer, assim, se associou ao *Werkbund*⁴⁵⁶. A Primeira Guerra Mundial, contudo, representou um atraso no projeto industrial burguês alemão: depois da grande aceleração a partir do *Werkbund*, houve um recuo das propostas educacionais e retorno à expressão individual do artista, além de uma noção pessimista diante da situação alemã⁴⁵⁷. Dado esse cenário, Gropius percebe a importância dos artistas se movimentarem⁴⁵⁸. Na realidade, Gropius buscava superar o abismo entre realidade e idealismo através da redefinição da arquitetura por meio de uma escola composta de forma múltipla — com perspectivas independentes — na qual seria possível experimentar novas formas de lidar com a máquina, retirando a potência escravizante, usufruindo os benefícios das

451 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 302

452 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 302

453 SOUZA, 2008, p. 38

454 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 302, 307

455 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 403

456 DROSTE, 2019, p. 20

457 SOUZA, 2018, p. 56

458 DROSTE, 2019, p. 26

máquinas e humanizando o homem de negócios⁴⁵⁹. Gropius já havia sido indicado por Van de Velde para assumir o controle da Escola de *Arts and Crafts* de Weimar e ministrar um curso de arquitetura na Academia de Belas Artes de Weimar. Em 1916 ele entrega pessoalmente uma proposta de fundar um instituto de ensino de artes voltado à indústria, comércio e artesanato que trabalhasse a relação de cooperação entre engenheiros e artistas, contudo, tal proposta é recusada⁴⁶⁰. Após outras tentativas, Gropius é autorizado a unificar a escola de belas arte e artes aplicada sob o nome de *Staatliches Bauhaus in Weimar*, que se consolidou como a escola de artes mais moderna de seu tempo, atrelada a um momento de revoluções e instabilidade política⁴⁶¹ que culminarão na perseguição da escola e, finalmente, em seu fechamento em 1933.

4.3 BAUHAUS

Analisar a Bauhaus apresenta duas dificuldades: revistar a memória alemã durante a primeira metade do século 20 e navegar entre o que de fato foi a Bauhaus em seu contexto e o que a ela foi associada através da literatura do design, arquitetura e artes⁴⁶², uma vez que houve uma mitificação da escola, especialmente pelos americanos que tendem a considerar apenas o período 1923-1928, ou mesmo um “estilo Bauhaus”⁴⁶³. A fim de divulgar a escola, desenvolveu-se um manifesto impresso e enviado a escolas, revistas e jornais, distribuído como panfletos e pôsteres fixados na cidade, além de divulgar e informar sobre o programa e admissão⁴⁶⁴. O manifesto é também um objeto político e pedagógico que se altera com a história e as revisitações de Gropius, demonstrando seu interesse em controlar seu significado histórico⁴⁶⁵. No manifesto, o texto de Gropius dissolve a polarização entre artista e artesão, convidando todas as artes e seus produtores a construir juntos uma nova estrutura para o futuro⁴⁶⁶. Sob o símbolo da catedral — símbolo da arte unificada e unidade social, iluminada por três feixes de luz representando a pintura, escultura e arquitetura⁴⁶⁷—, Feininger produziu uma ilustração em xilogravura no estilo expressionista futurista na tentativa de criar um símbolo e inspirar jovens artistas a construírem uma nova Alemanha⁴⁶⁸. A união entre as artes na produção industrial demonstra a solução encontrada por Gropius para resolver o problema da divisão do trabalho e a tensão entre artesanato e indústria — a indústria produzia bens de consumo de forma mais eficiente, mas pecava na qualidade e estética, por outro lado, os artesãos perdiam espaço no mercado, se convertiam em comerciantes e deixavam de participar do

459 GROPIUS, 2015, p. 30, 32

460 DROSTE, 2019, p. 26-27

461 DROSTE, 2019, p. 28

462 KOEHLER, 2010, p. 12

463 SOUZA, 2008, p. 76

464 DROSTE, 2019, p. 38

465 KOEHLER, 2010, p. 12-13, 17

466 KOEHLER, 2010, p. 16

467 DROSTE, 2019, p. 30

468 KOEHLER, 2010, p. 16

processo produtivo. Gropius buscava a harmonização entre indústria e artista, o “novo artesão” poderia deixar de se dedicar a reprodução de artefatos e se aplicar na elaboração de produtos e ferramentas para o processo industrial, alcançando melhores resultados para a indústria, “artesão” e os consumidores⁴⁶⁹. Havia também a expectativa de que o artista conseguisse resolver os problemas da industrialização, em especial criar uma alma para as mercadorias, as quais haviam sido “mortas” pelo processo fabril, assim Gropius acreditava que apenas produtos brilhantes eram justificáveis para produção em série e o novo profissional advindo da Bauhaus conseguiria criá-los⁴⁷⁰. A harmonização entre arte e indústria resultou também em uma neutralização do aspecto social e transformador, uma vez que a escola teve que ceder as demandas produtivas da indústria para poder sobreviver.

Gropius desejava que os estudantes carregassem os ideais da Bauhaus para a sociedade⁴⁷¹, ou mesmo “criar uma nova concepção de vida”⁴⁷². Textos de Wilhelm von Bode, Theodor Fischer, Fritz Schumacher, Richard Riemerschmid, Otto Bartning e Bruno Taut foram decisivos na formulação do programa da Bauhaus, especialmente Taut e Bartning que defendiam uma finalidade social através da unificação das artes e um novo programa para o ensino⁴⁷³. O programa de ensino revolucionário contemplava um curso preparatório de seis meses que instaurava bases artísticas amplas da visualidade e apresentava uma linguagem da forma⁴⁷⁴ baseado em investigações artístico-científicas e oficinas na qual os alunos davam continuidade a sua formação específica em determinadas áreas⁴⁷⁵. Tais ideias nutriam os primeiros anos da Bauhaus no qual havia um senso de comunidade e tentativa de criar o ambiente para um novo homem, existindo a percepção entre os alunos de que cabia a eles construir a catedral do futuro⁴⁷⁶. A catedral também representa, na fase expressionista da Bauhaus⁴⁷⁷, a busca por uma beleza espiritual para além da utilidade dos produtos, o que depois será superado em direção à objetividade científica. Gropius tentou materializar, não conseguindo, a criação de uma comunidade feita de casas de madeira na qual os alunos e professores poderiam trabalhar e estudar juntos⁴⁷⁸.

Desde o princípio, os grupos nacionalistas e conservadores atacaram a Bauhaus racialmente, politicamente e esteticamente sob pretexto de estarem associados a ideias de esquerda, internacionalistas, anti-germânicas e judeus⁴⁷⁹. Após sofrer pressão do governo, a escola é obrigada a montar uma exibição entre 1922 e 1923 para divulgar os resultados da

469 GROPIUS, 2015, p. 33-34, 37

470 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 403

471 DROSTE, 2019, p. 40

472 GROPIUS, 2015, p. 33

473 DROSTE, 2019, p. 29

474 Este assunto será trabalhado em detalhes no quinto capítulo.

475 GROPIUS, 2015, p. 37-40

476 DROSTE, 2019, p. 40

477 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 403

478 DROSTE, 2019, p. 88

479 KOEHLER, 2010, p. 19-20

escola: intitulada “Arte e tecnologia: uma nova unidade”, a exposição buscava alterar a percepção da esfera pública, demonstrando o caráter prático da escola ao auxiliar a produção industrial⁴⁸⁰. A exibição contemplou: aulas; exibições de pinturas, desenhos e produtos; musical e balé; a exibição internacional de arquitetura, a qual ilustrou uma nova linha de arquitetura funcional e apresentou os planos do sistema de casa modulares composto por seis módulos que poderiam ser combinados de diversas formas, o qual foi rejeitado categoricamente pelas autoridades municipais e não pode ser construído; a construção da casa “*Haus Am Horn*” que possuía um leiaute inovador a qual foi totalmente mobiliada e decorada com os produtos dos workshops da Bauhaus, apresentando uma nova maneira de viver na Alemanha baseada na racionalidade e funcionalidade⁴⁸¹. A exibição foi tanto criticada como apreciada, se demonstrando um fracasso financeiro, porém um excelente exercício de relações públicas, despertando o interesse na mídia⁴⁸².

Oskar Schlemmer ficou encarregado de produzir o novo folheto de divulgação, o qual, originalmente, afirmava que depois da catástrofe da guerra, aqueles que possuíam fé no futuro, desejavam construir a catedral socialista; contudo, o panfleto foi publicado sem o texto de Schlemmer, mas algumas cópias contendo o texto original e outros com a expressão “catedral socialista” chegaram até o público, o que foi motivo suficiente para gerar uma tensão com o governo⁴⁸³. Schlemmer identificava a importância das imagens, a problemática do consumismo e a necessidade de agir diante da relação produtiva⁴⁸⁴, contudo, tais ideias foram freadas por Gropius⁴⁸⁵. Havia uma tentativa institucional de se desvincular das discussões políticas, como o posicionamento do conselho dos mestres que advertia estudantes da participação em controvérsias políticas. Gropius queria uma escola de artes e não política, contudo, manter uma escola revolucionária como a Bauhaus apolítica parecia algo ilusório⁴⁸⁶. Os estudantes da Bauhaus eram pobres e mal conseguiam pagar as taxas da instituição e se manterem⁴⁸⁷, portanto, a escola necessitava do financiamento do governo e a produção de recursos através de comissões privadas. A pressão da comunidade local foi contida nos primeiros anos, pois havia certa simpatia política que, mais tarde, será eliminada totalmente após a ascensão da direita no poder em 1924, o qual iniciou um processo de fechamento da escola por meio do corte de financiamentos⁴⁸⁸.

480 KOEHLER, 2010, p. 20

481 DROSTE, 2019, p. 228, 232, 234, 236, 239, 242

482 DROSTE, 2019, p. 232, 236

483 KOEHLER, 2010, p. 20-21

484 Schlemmer possuía convicções política contrárias a produção capitalista, portanto entendia que havia a necessidade de agir para alterar a lógica da mercadoria.

485 KOEHLER, 2010, p. 20

486 DROSTE, 2019, p. 99-100

487 DROSTE, 2019, p. 82

488 DROSTE, 2019, p. 99, 244

Gropius recebeu a proposta de algumas cidades para a transferência da Bauhaus: a proposta de Dessau se demonstrou a mais interessante, pois a cidade era um polo tecnológico e possuía uma administração que suportava as ideias de Gropius e disposta a financiar a escola⁴⁸⁹. A mudança em 1925 implicou a construção de uma nova escola, casas para os professores e um bloco de apartamentos para os estudantes, sendo esse projeto conduzido por Gropius e representando um marco da arquitetura moderna que alteraria as dinâmicas habitacionais, enfatizando a racionalização da arquitetura⁴⁹⁰. Outro projeto financiado por Dessau foi a construção de casas para resolver o problema habitacional da cidade no distrito de Törten, projeto que possibilitou a Gropius aplicar o conhecimento desenvolvido nos anos anteriores sobre como diminuir o custo de produção das casas — 60 casas em 1926, 100 casas em 1927 e 156 casas em 1928 — por meio da racionalização dos processos, tornando-as acessíveis aos trabalhadores⁴⁹¹. O décimo segundo *Bauhausbücher* apresentou a proposta de Gropius para “habitação modular para fabricação industrial, combinando economia, propósito social e funcionalidade estrutural com preocupações estéticas”⁴⁹². “Gropius quis levar o projeto (utópico?) de um mundo estetizado na esfera da funcionalidade da moradia, da indústria, aos espaços que são habitados cotidianamente”⁴⁹³. Em oposição às vanguardas sobre as quais foi edificada, “a Bauhaus assume o ponto de vista da funcionalidade e transfere a tensão revolucionária original para um estilo profissional, construtivo”⁴⁹⁴.

Embora Gropius seja lembrado pelo apreço à racionalização e mecanização, ele recusa a redução de seu pensamento, defendendo também a satisfação das necessidades psíquicas e a beleza enquanto conjunto completo entre funções técnico-práticas e proporções da forma⁴⁹⁵. Tal afirmação, contudo, demonstra uma incapacidade clara de abandonar parâmetros racionais para defender uma noção de beleza e felicidade. O mesmo ocorre nas tentativas, incorretas segundo Gropius, de reduzir a Bauhaus a um estilo ou formalismo, considerando que a “estandardização da maquinaria prática da vida não significa robotização do indivíduo, mas, pelo contrário, alívio de um lastro supérfluo de sua existência, para que ele possa desenvolver-se mais livremente em um nível superior”⁴⁹⁶. A contingência do mundo e do sujeito é compreendida como elemento de infelicidade, além disso, ocorre uma inversão na qual a liberdade é compreendida como redução da potência do humano a partir de noções técnicas produtivas. Tal pensamento apresenta semelhanças com a frase máxima de Henry Ford de que o consumidor poderia ter o carro em qualquer cor, desde que seja preto, ou seja, a defesa

489 DROSTE, 2019, p. 256

490 DROSTE, 2019, p. 260- 262

491 DROSTE, 2019, p. 256, 276, 280

492 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 410

493 BERARDI, 2019, p. 63

494 BERARDI, 2019, p. 62

495 GROPIUS, 2015, p. 25

496 GROPIUS, 2015, p. 32

amigável de que a subjetividade deve possuir limites ou mesmo deve ser amputada. Tal visão é bastante amigável com o capitalismo, especialmente em uma época na qual a padronização das mercadorias eram um resultado do próprio processo industrial, nesse sentido, retorna-se novamente a figura de Charlie Chaplin correndo contra a velocidade da esteira, contudo, em uma escala agora psicológica, ou seja, adaptando o gosto a produção industrial massificada. A racionalização e a aproximação com a indústria ficam bastante clara com o amadurecimento da escola, havendo questionamentos internos sobre a relevância ou não da arte no design, tal elemento torna-se ainda mais incentivado com a saída de Gropius em 1928 e a direção de Hannes Meyer⁴⁹⁷. Especialmente após a emigração para os Estados Unidos, Gropius busca ensinar uma atitude projetista diante dos problemas de design, assim, “não é meu propósito introduzir aqui, vindo da Europa, um ‘estilo moderno’, por assim dizer inteiramente pronto e acabado, mas sim um método de abordagem que nos permite tratar um problema de acordo com suas condições peculiares”⁴⁹⁸.

Gropius parece se distanciar dos aspectos políticos, tal fato fica cada vez mais concreto após emigrar para os Estados Unidos em 1937, pois tinha consciência de sua posição enquanto alemão e também do monitoramento dos emigrantes socialistas ou comunistas no território americano, sendo que há relatos de vizinhos afirmando que ele era um espião e relatórios de seus itinerários⁴⁹⁹. Em 1944 é escrito uma peça para o rádio americano que narra a história de Gropius, o qual é utilizado como campanha política diante da Segunda Guerra Mundial: em determinando momento, a peça narra Gropius sendo chamado de socialista e fechando sua mão em sinal de ódio, além disso afirma o ideário moderno da construção de um local na qual a relação entre homem e máquina é pacífico e proporcionador de felicidade e funcionalidade⁵⁰⁰. Embora Gropius se afaste, ou mesmo apague, a política de seu legado, em 1957 faz um discurso em Hamburgo demonstrando uma visão bastante destoante de sua ideia de 1919 de que todos deveriam trabalhar na produção de uma nova sociedade⁵⁰¹. Gropius declara que ambos os rótulos de “socialista” e “capitalista” que lhe foram atribuídos por grupos políticos distintos apenas expressam a dificuldade de compreender suas ideias, uma vez que abandonou os caminhos tradicionais na tentativa de expressar sua própria convicção⁵⁰². Tal posição parece um modo seguro e higienizado de descrever vetores comuns que constituíram a Bauhaus. Além disso, demonstra claramente um incômodo em ser lembrado exclusivamente pelo estilo Bauhaus, deixando claro que esperava que a árvore a qual foi plantada em sua

497 DROSTE, 2019, p. 335, 340

498 GROPIUS, 2015, p. 25

499 KOEHLER, 2010, p. 22

500 KOEHLER, 2010, p. 24-28

501 KOEHLER, 2010, p. 24, 33.

502 GROPIUS, 2015, p. 21

homenagem não recebesse apenas a visita de pássaros exóticos de “penas quadradas e linha aerodinâmicas”⁵⁰³, mas pássaros de várias cores.

Anterior à renúncia de Gropius, o arquiteto suíço Hannes Meyer foi contratado para assumir o departamento de arquitetura⁵⁰⁴. Meyer defende uma arquitetura baseada nos materiais utilizados, nas necessidades dos usuários e na racionalidade e planejamento do arquiteto, assim, sua convicção acelerava o processo já em curso de superação das artes e expressividade, buscando superar a ficcionalidade⁵⁰⁵ dos produtos da Bauhaus⁵⁰⁶. Na Suíça a racionalidade não estava associada diretamente à pauta da burguesia industrial ou libertária, possibilitando um aspecto mais radical — seja ideologicamente ou formalmente —, assim, a racionalidade de Meyer se diferencia de uma racionalidade econômica ou política, mas se configura em uma “radicalização de conceitos concretos” na qual há a passagem de um funcionalismo formalista para o funcionalismo técnico-produtivista⁵⁰⁷. Meyer percebe arte enquanto composição e construção enquanto processo técnico, portanto, percebe um abismo entre as artes e o design/arquitetura, sendo o segundo o resultado da fórmula: função economia⁵⁰⁸. Nesse sentido, destaca-se que Gropius abraçou a racionalidade em um sentido mais amplo e filosófico, com Meyer, contudo, a racionalidade se conduz cada vez mais ao aspecto produtivo, dirigindo-se a maneiras mais efetivas de resolver o problema da produção; entretanto, destaca-se que o foco da otimização não se encontrava na produção de lucro. Meyer conduziu uma mudança na estrutura dos cursos: dissolvendo ainda mais a relação entre arte e tecnologia que, inicialmente, caracterizava a Bauhaus; os workshops se baseavam em critérios sociais e científicos — igualmente importantes na produção que substitui o formalismo do *De Stijl* por objetos mais neutros e questionamentos de utilidade, economia e audiência que caracterizam o design funcionalista⁵⁰⁹. Meyer apoiava as ideias do movimento cooperativista que buscava um novo caminho entre capitalismo e socialismo, sendo as ideias de coletivo, funcionalidade e construção, elementos importantes no direcionamento que ele proporcionou à Bauhaus⁵¹⁰. Durante sua gestão, havia uma célula comunista entre os alunos, ativa e em expansão; por outro lado, havia também o grupo dos alunos de direita. Havia um conflito constante entre os alunos não limitado ao ambiente escolar, o que gerou, em 1930, a dissolução da célula comunista e a demissão de Meyer — decisão protestada, mas sem sucesso, por parte

503 GROPIUS, 2015, p. 20

504 DROSTE, 2019, p. 344

505 Ficcionalidade no sentido de algo a partir da imaginação, sem um fundamento racional. A crítica aqui é atrelada a condenação do formalismo neoplasticista por Meyer.

506 DROSTE, 2019, p. 347

507 SOUZA, 2008, p. 58

508 SOUZA, 2008, p. 73

509 DROSTE, 2019, p. 424

510 DROSTE, 2019, p. 344

dos alunos —, na tentativa de silenciar o ativismo socialista de alguns alunos na Bauhaus que poderia causar impactos políticos⁵¹¹.

Mies van der Rohe assume a diretoria da Bauhaus, sendo ele um dos arquitetos *avant-garde* de maior prestígio da época⁵¹², contudo, suas contribuições para o design moderno enquanto diretor são escassas⁵¹³. A posse de Mies foi seguida de protestos, os quais foram resolvidos de forma autoritária com o apoio da prefeitura e polícia: alunos próximos a Meyer e de viés socialista foram perseguidos e expulsos. A escola foi fechada e os alunos foram readmitidos sob nova estrutura curricular não democrática, na qual os alunos: não tinham voz; eram proibidos de se manifestar politicamente; pagavam taxas mais altas e sem acesso à acomodação⁵¹⁴. A mudança curricular transformou a Bauhaus em uma escola mais tradicional, na qual o *Vorkurs*⁵¹⁵, workshops e a questão social perdem a importância. A nova direção buscava — de forma institucionalizada, impressa em uma brochura — transformar estudantes de matrizes heterogêneas em estudantes com uma atitude homogênea⁵¹⁶. Destaca-se que a Bauhaus fez o que era esperado do ensino voltado a indústria: a produção de sujeitos enquanto ferramenta. Deste modo, se instaura um ensino que substitui as mais diversas experiências e referências do sujeito por um programa novo e claro, composto por métodos, teorias e uma certa atitude diante da produção que o sensibiliza de tal modo a produzir tal qual o padrão da escola, deste modo a subjetividade do sujeito encarnado é mutilada e reorganizada a partir de uma noção desencarnada da produção a qual garante resultados homogêneos, previsíveis e alinhados aos interesses capitalistas.

Em uma brochura de 1931, a Bauhaus declarou que, mesmo diante de um cenário turbulento, a escola continuaria apolítica; ainda assim, a escola continuou sendo vista pelos social-nacionalistas (nazistas) como uma ameaça, sendo perseguida e fechada, assim como toda arte e cultura moderna⁵¹⁷. Embora houvesse múltiplas tentativas políticas de dar continuidade à escola, incluindo a transferência para Berlim e alteração para uma escola privada, a escola foi dissolvida em 20 de julho de 1933, pois não havia condições financeiras e políticas⁵¹⁸. Dado a ascensão nazista, houve uma grande emigração: Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Josef Albers, László Moholy-Nagy, Lyonel Feininger e Herbert Bayer foram para os Estados Unidos, desenvolvendo um grande impacto sobre o design e arquitetura americana; Paul Klee e Johannes Itten retornaram a Suíça; Wassily Kandinsky

511 DROSTE, 2019, p. 344, 429-430

512 DROSTE, 2019, p. 438

513 SOUZA, 2008, p. 76

514 DROSTE, 2019, p. 438, 446, 448, 450, 452

515 Curso preliminar. Tal tópico será trabalho em detalhes no quinto capítulo.

516 DROSTE, 2019, p. 448

517 DROSTE, 2019, p. 45, 485- 487, 494

518 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 35

mudou-se para França; Hannes Meyer foi inicialmente para a União Soviética e depois Suíça e México; Oskar Schlemmer, Georg Muche e Gerhard Marcks, embora considerados degenerados, continuaram na Alemanha; alguns alunos emigraram para outros países, como os Estados Unidos, e outros permaneceram na Alemanha, sendo alguns perseguidos — e eventualmente mortos, como Susanne Banki, Friedl Dicker-Brandeis, Lotte Menzel, Hedwig Slutzki, Willi Jungmittag e Josef Knau — ou fazendo parte do governo nazista⁵¹⁹.

Especialmente nos Estados Unidos, há uma mitificação da Bauhaus e distorção de sua realidade complexa, reduzindo-a, muitas vezes, ao período 1923-1928, e associada a uma ideia equivocada de que havia total harmonia entre os professores e um programa claro sobre como produzir design — e também sobre a única forma correta⁵²⁰ — que ora se debruça sobre o aspecto metodológico, ora sobre o aspecto formal. De fato, a Bauhaus é simplificada nos livros de design como uma experiência homogênea, progressista, voltada à sociedade e em defesa de um novo homem moderno, contudo, sua realidade é mais complexa e muitas vezes incoerente. Gropius, em seu primeiro discurso dirigido aos alunos, afirmou igualdade entre os gêneros que se fazia presente na nova constituição de Weimar, contudo, a igualdade não se consolidou, havendo uma série de obstáculos na admissão de mulheres e uma clara política de enviar mulher exclusivamente às oficinas de encadernação, cerâmica e, majoritariamente, tecelagem⁵²¹. Além disso, Johannes Itten defendeu em um artigo que a raça branca representava o mais alto nível de civilização, sendo ele admirado pelo círculo Mazdaznan⁵²² da Bauhaus e exercendo grande influência na primeira fase da escola⁵²³ e no ensino da linguagem da forma (sintaxe visual). Talvez o maior sinal de que a Bauhaus fracassou em produzir uma sociedade melhor recaia no fato de que os alunos foram tanto perseguidos pelo nazismo como membros dele. A questão posta aqui é a de que a Bauhaus, assim como as demais vanguardas da época, são movimentos múltiplos, incoerentes, inconstantes, que produziram mudanças na sociedade que nem sempre correspondiam aos ideais iniciais de democracia e produção de uma sociedade melhor e mais justa. Neste sentido, é vital destacar que mesmo a questão social da escola — que corresponde a um dos grandes mitos sustentados pelo campo — se demonstra na prática repleto de contradições, o que implica em um campo aberto no qual o design ainda deve resolver tal conflito. No âmbito da desencarnação, reconhece-se aqui a sistematização de uma nova abordagem do design (moderna) que se espalha

519 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 36-37

520 SOUZA, 2008, p. 80

521 DROSTE, 2019, p. 84, 87

522 Mazdaznan é uma doutrina religiosa seguida por Itten e outros professores e alunos da Bauhaus a qual tem uma certa

influência na fase expressionais e que perde força na Bauhaus após a saída de Itten.

523 DROSTE, 2019, p. 64

pelo mundo e influência a maneira de compreender e produzir design. Embora haja divergências sobre a maneira que racionalidade se insere no design a partir da Bauhaus, identifica-se aqui que o campo do design deixa de ser o mesmo após a Bauhaus, pois tem-se ali a criação de um alicerce pedagógico e mítico que defende e apresenta maneiras de implementar a racionalidade no ensino do design e aprofundar o processo de desencarnação do designer. A subjetividade de designers passa a ser outra a partir da experiência da Bauhaus

Paralela à Bauhaus e com muitas semelhanças, surge a Vkhutemas na Rússia (denominada Svomas 1918-1920, Vkhutemas 1920-1927 e Vkhutein 1927-1930). Embora essas experiências pedagógicas sejam tão importantes quanto a Bauhaus (ou talvez mais importantes, por ter sido ainda mais radical), elas são comumente ocultadas da historiografia do design moderno, sendo mencionadas apenas como uma influência construtivista no design. Enquanto o legado da Bauhaus foi extensivamente “identificado, compilado, classificado, analisado e colocado em uso científico”, a Vkhutemas foi esquecida⁵²⁴. Afirma-se que o esquecimento da Vkhutemas já é um dado importante sobre tal experiência pedagógica, como se fosse algo que deve ser retirado do plano do real. Isso ocorre pelo jogo geopolítico, incluindo tanto a vitória do capitalismo na guerra fria como as transformações internas da revolução soviética que se voltou contra suas manifestações artísticas revolucionárias após a década de 30. Retornando a escola, assim como a Alemanha, a Rússia investiu no ensino de artes técnicas como meio de alavancar a produção industrial; além disso, compreendeu que as artes técnicas tinham o papel de formular o “novo cidadão”⁵²⁵ do socialismo, similar a ideia de Gropius de “criar uma nova concepção de vida”⁵²⁶ a partir da Bauhaus. Ambas as escolas não foram ingênuas quanto ao papel do design na formulação de subjetividades. No projeto russo, tal fenômeno é ainda mais evidente, especialmente na transformação radical da arte construtivista (Faktura) em Factography no final da década de 20, na qual a fotografia passou a ser entendida como melhor meio para resolver os problemas de audiência em uma sociedade industrial, especialmente com a demanda do governo socialista de modulação da percepção coletiva através da propaganda política⁵²⁷. As novas técnicas de comunicação “factográficas” desenvolvidas pelos construtivistas e produtivistas serão subvertidas rapidamente e incorporadas no arsenal totalitário de Stalin, Hitler e Mussolini. Além disso, serão instrumentalizadas pela indústria capitalista como mecanismo de aceleração do consumo. Embora El Lissitzky (um dos precursores da Factography) tenha buscado uma forma de

524 KHAN-MAGOMIÉDOV, apud LIMA, JALLAGEAS, 2020, p.86
525 LIMA, JALLAGEAS, 2020, p.70

526 GROPIUS, 2015, p. 33
527 BUCHLOH, 1984

melhorar a instrução, educação e consciência política, sua produção imagética resultou em um instrumento que prescreve a conformidade e obediência. Paralelamente, a utopia de Babichev de que a arte “factográfica” organizaria a consciência e psique das massas através de objetos e ideias, contudo, se concretiza através de distopia.

A Bauhaus possui diversas semelhanças com a Vkhutemas: ambas possuíam três diretores; a mudança dos diretores é politicamente circunscrita e impacta no projeto pedagógico da escola; as escolas tiveram que lidar com as constantes transformações políticas de seus períodos, equilibrando o ensino a partir de demandas ideologicamente distintas no campo docentes e discente, como a separação entre direita e esquerda na Bauhaus e esquerda progressista e esquerda conservadora na Vkhutemas; além disso, buscaram equilibrar visões diferentes sobre o direcionamento do ensino, como a defesa da produção mais artística e individual ou a produção técnica e massificada; as escolas possuíam cursos de formação básica obrigatórios (curso preparatório da Bauhaus e cursos propedêuticos da Vkhutemas) e em seguida as especializações nos ateliês, sendo esse modelo adotado na primeira fase das escolas; ocorre trocas de experiências entre a Bauhaus e a Vkhutemas, sendo Kandinsky um de seus principais vetores, visto que foi professor em ambas as escolas; possuíam um ensino interdisciplinar com projetos integradores e o trânsito e alinhamento de áreas como a pintura, escultura e artes gráficas, especialmente da Vkhutemas; nota-se também um afastamento do aspecto artístico e alinhamento técnico com a produção industrial conforme a passagem dos anos⁵²⁸. Um dos aspectos que distingue ambas as escolas dos demais experimentos educacionais na mesma época reside no tom ético que o design recebe, buscando servir a sociedade⁵²⁹, contudo destaca-se que tal aspecto será mais anunciado e debatido na Vkhutemas, através de uma reinvenção da cultura material a partir de uma perspectiva não liberal, isto é, o design “não como objeto que visasse o consumo, não como mero objeto funcional, ou arte aplicada, mas como obra-processo voltada à transformação social por meio da produção”⁵³⁰. A transformação social por meio da produção se efetivou de forma avessa aos interesses de muitos professores e alunos de ambas as escolas, intensificando as ferramentas capitalistas produtoras de mercado e desigualdade. No âmbito das diferenças, a Vkhutemas parece ter sido uma experiência mais democrática, no sentido que os alunos tinham maior participação na definição do projeto pedagógico, especialmente enquanto Svomas. Embora ambas escolas tenham enfrentado disputas políticas intensas (que resultaram em seus fechamentos), a Vkhutemas foi mantida pelo governo socialista, que possibilitou a escola uma certa segurança financeira e de

528 LIMA, JALLAGEAS, 2020
529 FORGÁCS, 2016, p. 60

530 LIMA, JALLAGEAS, 2020, p. 90

direcionamento aos interesses comuns da população⁵³¹. A Bauhaus, diferentemente, teve que defender o interesse coletivo e manter um certo distanciamento do socialismo, para garantir o apoio financeiro do governo e da indústria. Deste modo, a Bauhaus precisou lutar contra a camada conservadora na defesa dos produtos modernos, com linguagem e materialidade mínima e econômica. A Vkhutemas também sofreu resistência quanto a linguagem construtivista e os avanços pedagógicos, contudo, a presença de Lunatchárski garantiu esse espaço de experimentação. Na Rússia, ocorre também um certo silenciamento daqueles que não entendiam ou não concordavam com a estética construtivista durante a primeira fase⁵³². Em ambas as escolas o ensino se atrelava à vanguarda construtivista e também se baseia na racionalidade para melhores resultados a partir de um menor uso de recursos; contudo, enquanto a racionalidade da Bauhaus se vincula à questão econômica, a racionalidade da Vkhutemas é subordinada à questão política⁵³³. De fato, essa é a principal leitura que se faz de ambas as escolas: embora ocorra diferentes disputa políticas envolvendo as decisões pedagógicas e estéticas, a racionalidade aplicada ao processo de design se demonstra em constante crescimento.

4.4 FUNCIONALIZAÇÃO DO DESIGN

A partir da análise histórica apresentada, nota-se a racionalidade como principal eixo de direcionamento do design moderno. A passagem do artesanato à produção industrial apresenta “uma racionalização continuamente crescente, uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas, humanas e individuais do trabalhador”⁵³⁴. A experiência socialista, embora oposta aos instrumentos burgueses de dominação, foi insuficiente na criação de uma racionalidade totalmente crítica capaz de redefinir e, principalmente, manter a produção de mercadorias fora da lógica capitalista de produção e consumo. Consequentemente, deu continuidade a um sistema profundamente alienado e alienante. Assim, Vkhutemas não conseguiu superar a noção de produtividade característica do capitalismo, defendendo um design, embora motivado por um fim social, que tentou eliminar qualidades humanas e individuais do trabalhador (operário e designer), produzindo a partir de uma noção de coletivo vinculado a racionalidade industrial. Embora autodeclarada racional, a modernidade se encontra de fato em um limbo entre o racional e irracional, o qual, em muitos casos, alcança o irracional através de sistematizações racionais como o autoritarismo nazista, assim,

531 FORGÁCS, 2016, p. 54, 63
532 FORGÁCS, 2016, p. 63-64

533 FORGÁCS, 2016, p. 59, 62
534 LUKÁCS apud VIETTA, 2015, p. 35

caracterizado por uma racionalidade instrumentalizada. A aplicação da racionalidade instrumental no campo do design se desenha com a própria criação de uma categoria profissional capaz de conceber mercadorias e comunicação e não as produzir. A diferença do design da revolução industrial para o design moderno, portanto, não se encontra diretamente na adoção de uma racionalidade antes impensada, mas o próprio aprofundamento da racionalidade que desloca da necessidade produtiva do designer para a formulação de uma base teórica capaz de dar sentido a produção de saberes com finalidade de otimizar a produção de design e, conseqüentemente, a produção de valor. Deste modo, destaca-se mais um degrau de abstração em direção a formulação de uma teoria que media o modo como a forma e função da mercadoria é pensada. Ocorre, assim, a colonização subjetiva do ser e a produção de discursos que torna a existência desencarnada uma possibilidade viável. O percurso histórico apresentado nessa pesquisa ilustra a passagem da racionalidade questionadora de Morris para a produção de uma teoria e ensino do design que passa a se abster das discussões políticas que envolvem o sistema produtivo industrial e passa a aceita-lo e defender uma noção de humano dentro dos limites proporcionados pelo capitalismo. Deste modo, tem-se que a política do desencarnamento se infiltra cada vez mais nos sujeito e transforma sua própria percepção de humano, a qual passa a ser pautado pelo novo cenário do consumo e exploração. Nesse sentido, entende-se que a racionalidade dentro do design, de fato, caminha em direção a uma racionalidade instrumental que age dentro de um dualismo: se por um lado se sustenta na produção de saberes técnico-científicos direcionados a produção ou otimização de valores de uso, se comporta em um aspecto macro como tecnocracia da sensualidade na medida que produz saberes que se ocupam em produzir a promessa de uso e, sobretudo, criar novas necessidades.

A geometria é a própria maneira de raciocinar o espaço, a qual será utilizada amplamente no design moderno por meio da subdivisão do espaço em unidades a fim organizá-las na busca por uma unidade que, por sua vez, abstraem a diversidade do mundo em esquemas lógicos de proporção matemática⁵³⁵. A racionalização se estende do espaço ao caráter estético através da planificação da cidade e do desenvolvimento de padrões de beleza relacionados à proporção e harmonia matemática (como escalas tonais na música e grades matemática). Agentes da modernidade como Descartes e Le Corbusier, por exemplo, defendem uma noção de beleza a partir da racionalidade e demonstram sujeitos em época diferentes que parecem colaborar em um mesmo processo⁵³⁶. Assim, tem-se a imposição autoritária da racionalidade — que ocorre também no aspecto estético — que “marginaliza todas as demais faculdades da

535 VIETTA, 2015, p. 157

536 VIETTA, 2015, p. 160, 201

consciência humana e suas formas de percepção e configuração”⁵³⁷, paradoxalmente, a nova estética tem um efeito de devolver o encantamento à modernidade a qual se desnudou através da razão⁵³⁸. A planificação das cidades, por exemplo, é uma pauta defendida tanto por Descartes como Le Corbusier na tentativa não apenas de uma cidade mais funcional, mas também uma estética geometrizada, baseada em alinhamento como um aspecto higiênico⁵³⁹. Apoiado sobre a matriz teórica de Descartes e Rousseau, Le Corbusier entende que “a forma artística é o resultado lógico do ‘problema bem formulado’”⁵⁴⁰, assim a delimitação apropriada do problema evoca os dados sobre uma determinada ordem que possibilita uma solução clara e lógica. Não existe oposição entre objeto e natureza, ou mesmo coisa e espaço, uma vez que a natureza é entendida pelo olhar matemático através de proporções, portanto, deve-se “fornecer à sociedade uma condição natural e ao mesmo tempo racional da existência”⁵⁴¹. A racionalização também se estende ao tempo, o qual acelera no ritmo da máquina e do futurismo, tornando a experiência perceptiva em choque⁵⁴².

O pensamento de Descartes deixa evidente — o que então se tornou a noção moderna — que a verdade está no eu pensante, dessa maneira, o espaço — enquanto matéria caracterizada pela extensão — perde seu aspecto qualitativo para ser traduzido em dados da consciência por meio da aritmética e geometria, as quais impõem uma ordem ao espaço⁵⁴³. O pensamento assume a dominância em relação a um “mundo por si”, o qual passa a ser moldado formalmente de acordo com a intenção da alma daqueles que lhe projetam, tornando-se cada vez mais um espaço interno do homem — noção defendida posteriormente por Kant⁵⁴⁴. Neste sentido, a valorização da racionalidade é a principal característica do design moderno, e, de forma geral, remete ao *Discurso do método* (1637) de Descartes, que instaura as bases do racionalismo e método científico: “não aceitar nunca nenhum dado a priori; subdividir os problemas; raciocinar do simples ao complexo; e realizar exaustivas enumerações de todo o processo lógico”⁵⁴⁵. Deste modo, a natureza é composta de forças calculáveis que podem ser decompostas para facilitar a resolução dos problemas.

De fato os arquitetos modernos não foram os primeiros a adotar a racionalidade no desenvolvimento dos projetos, pelo contrário, a arquitetura, por seu aspecto utilitário, não pode excluir a questão da racionalidade, havendo uma longa lista de atores que advogaram a favor da razão, funcionalidade, método cartesiano, geometrização, legibilidade e

537 VIETTA, 2015, p. 192
 538 VIETTA, 2015, p. 195
 539 VIETTA, 2015, p. 193, 204
 540 ARGAN, 1992, p. 265
 541 ARGAN, 1992, p. 265

542 VIETTA, 2015, p. 203
 543 VIETTA, 2015, p. 188, 190
 544 VIETTA, 2015, p. 190
 545 MONTANER, 2017, p. 53

abstração, como François Blondel, Claude Perrault, Padre Marc-Antoine Laugier, Jean-Nicolas-Louis e Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, que flertaram com teorias filosóficas de suas épocas, como racionalismo, empirismo, idealismo alemão e positivismo⁵⁴⁶. A arquitetura moderna utiliza a razão analítica, ou seja, a “distinção e classificação, utilizando processos lógicos e matemáticos que tendem à abstração”⁵⁴⁷. “A arquitetura racionalista parte da entronização do método. Toda precipitação, intuição, improvisação deve ser substituída pela sistematicidade, pelos cálculos precisos e pelos materiais produzidos em série”⁵⁴⁸. A arquitetura e design moderno são caracterizados pela aplicação da razão no processo, coincidindo assim com a matriz teórica funcionalista, ou seja, a ideia de que a forma deve ser o resultado da função⁵⁴⁹. Tais noções podem ser observadas no campo da arquitetura e design pela decomposição da imagem em aspectos cada vez mais elementares e abstratos, como o ponto, linha e plano de Kandinsky, ou mesmo a decomposição da cidade em zonas menos complexas as quais podem ser trabalhadas de forma independente⁵⁵⁰.

A noção de racionalidade não é estática e uniforme, pelo contrário, se desenvolve de acordo com a dinâmica histórica e social. A histografia do design se utiliza, tradicionalmente⁵⁵¹, de dois termos para demonstrar a maneira como a racionalidade se aplica ao design: funcionalismo e formalismo⁵⁵². O funcionalismo se apresenta enquanto proposta mais genérica que se ocupa em pensar os aspectos técnicos e utilitários da produção, submetendo a estética as demandas do projeto. Do outro lado, o formalismo aplica a razão as artes na tentativa de criar uma linguagem e ciência da estética capaz de proporcionar uma comunicação mais eficiente ou próxima de valores de uma arte genuína. A distinção entre formalismo e funcionalismo fica mais clara em um nível discursivo. Meyer, por exemplo, afirma que enquanto diretor da Bauhaus lutou contra um estilo Bauhaus⁵⁵³, ou seja, lutou contra o formalismo na Bauhaus, especialmente o formalismo neoplasticista. Gropius ao dirigir a Bauhaus apresenta uma perspectiva ambivalente em relação ao funcionalismo e formalismo, permitindo espaço para as duas maneiras de conceber o design. Com o passar do tempo, Gropius passa a se identificar mais com o funcionalismo⁵⁵⁴, defendendo textualmente o caráter racional metodológico da Bauhaus em posição ao formalismo da Bauhaus, o qual, curiosamente, gerou a ele fama nos Estados Unidos. Tal diferenciação é difícil pois na prática o funcionalismo e

546 MONTANER, 2017, p. 54-57

547 MONTANER, 2017, p. 58

548 MONTANER, 2017, p. 61

549 MONTANER, 2017, p. 58

550 MONTANER, 2017, p. 59

551 Destaca-se que existem outros termos que podem ser utilizados para compreender as variações discursivas que o design assume na modernidade — como o Styling, Good Design, Gute Form, Neue Sachlichkeit (SOUZA, 2008). Esse

trabalho, contudo, foca no funcionalismo e formalismo, por sua relação com o racionalismo e empirismo.

552 O termo formalismo tem significados diferentes na história da arte, crítica literária e em outros campos. O formalismo do design consiste na criação de uma linguagem da forma. Tal elemento pode ser mais objetivo, como no De Stijl, ou menos implícito, como no construtivismo russo.

553 DROSTE, 2019, p. 432

554 GROPIUS, 2015, p. 25-27

formalismo possuem a razão como um eixo que as atravessa e as conferem uma certa semelhança.

O funcionalismo é popularmente sintetizado na frase “a forma segue a função” e, conseqüentemente, isso pode gerar uma impressão equivocada que o formalismo seria o seu oposto, ou seja, que a função segue a forma. Tal concepção gera uma impressão que o funcionalismo é uma abordagem pautada na razão e o formalismo, contrariamente não. Nesse sentido, é necessário realizar algumas correções históricas, pois o formalismo e funcionalismo são tentativas de superar a subjetividade no processo produtivo e a noção carismática do design⁵⁵⁵, ou seja, o design moderno (formalismo e funcionalismo) busca superar a ideia que alguns sujeitos são dotados de uma habilidade inata, produzindo objetos portadores de “*je ne sais quoi*”⁵⁵⁶. De um ponto de vista burguês, é interessante que os objetos de design sejam encantadores e dotados de uma singularidade que façam com que o consumidor o deseje e o compre; contudo, como pode o burguês controlar um processo tão subjetivo e incerto como esse? como uma resposta a isso que o design moderno se constituiu, buscando controlar o processo produtivo e massificá-lo através de um ensino que domesticasse o encantamento artístico. O formalismo e funcionalismo, sobretudo, são as apostas burguesas para realizar tal projeto de encantamento e melhoria da mercadoria através da razão. Tal processo ilustra as tentativas do design de se diferenciar cada vez mais do campo da arte — se utilizando exclusivamente a racionalidade — e fabricar uma nova subjetividade nos designers que passam a ver a mercadoria através de um olhar objetivo e externo (olhar do mercado), tornando o designer, cada vez mais, uma ferramenta produtiva capitalista e desencarnada de subjetividade. Curiosamente essa não era uma intenção declarada dos principais atores do design moderno que, embora não seja um consenso, tendiam a defender, dentro da noção de humano de suas respectivas épocas, um design voltado ao sujeito.

Retornando a questão da razão, pode-se destacar duas tendências filosóficas: a racionalidade racionalista, que recusa a tradição e mede o projeto pelo uso exclusivo da razão; a racionalidade empirista, que se baseia no acúmulo de conhecimentos através das experiências e utilização ampla da ciência⁵⁵⁷. Ao observar o conceito de formalismo e funcionalismo através da diferenciação entre racionalismo e empirismo é possível, com mais precisão, compreender o motivo que levou a produção desses dois conceitos no campo do design. Existe uma aproximação entre a lógica racionalista e o funcionalismo uma vez que, em ambos os cenários,

555 A noção carismática do design é desenvolvida por Cipiniuk, 2014, p. 31-35

556 No século 16, Giordio Vasari se utiliza do termo “*je ne sais quoi*” para expressar um momento na produção de obras de arte

na qual o pintor subjetivamente conferia um encantamento na obra o qual não poderia ser ensinado.

557 MONTANER, 2017, p. 62

se abandona a tradição e busca-se critérios racionais para a resolução de problemas a partir de um método logicamente concebido. Do outro lado, o formalismo se aproxima ao empirismo uma vez que observa o mundo e, a partir disso, abstrai leis e princípios compositivos que passam a ser utilizados na produção de um design comprometido a algum objetivo produtivo. Ao observar o funcionalismo e formalismo através dessa ótica, nota-se que, embora haja divergências, ambas abordagens partem de pensamentos burgueses altamente interessados em dar uma finalidade prática a reflexão. Nesse sentido, tanto o funcionalismo como o formalismo estão comprometidos com a produção capitalista a partir de uma racionalidade instrumentalizada que reduz o espectro do problema a uma questão produtiva ou estética. O formalismo e funcionalismo, portanto, não são forças antagônicas, mas abordagens ligeiramente diferentes sobre como aplicar a racionalidade no processo produtivo, havendo, diferentemente do campo da filosofia, uma prática quase ambivalente na qual tais abordagens são utilizadas de forma complementar.

Os termos forma e função (às vezes conteúdo e significado) são utilizados amplamente nas discussões sobre design moderno, contudo, pesquisas mais recentes⁵⁵⁸ parecem ter perdido de vista o aspecto histórico desses termos e os contaminam com teorias como a semiótica. Assim, este trabalho entende o dualismo forma-função (forma-conteúdo, forma-significado) através do dualismo cartesiano corpo-alma, pois entende que o mecanismo racionalista é a base teórica a partir da qual se concebe o dualismo forma e função. A forma designa: as qualidades do corpo como extensão (principal característica), cores, configurações e rigidez; estética da forma, ou seja, o conjunto das relações formais materiais que promovem respostas no corpo do sujeito através de mecanismos não pensados. A função corresponde: aos aspectos utilitário e comunicativo dos objetos, os quais são apreendidos através da consciência; a um sinônimo para o conteúdo e significado, pois operam no aspecto cognitivo e utilitário.

A frase “a forma segue a função”, portanto, afirma a dominância da razão frente ao processo produtivo no campo do design. A frase inversa, “a função segue a forma”, contudo, parece descrever uma lógica impossibilitada a partir da modernidade. Para compreender melhor a relação entre forma e função será apresentado um modelo fenomenológico da forma e função, ou seja, será realizada uma discussão sobre a relação de dominância entre forma e função no produtivo de design. Em um nível lógico é possível

558 O trabalho de Braidão e Nojima (2014), por exemplo, reúne definições de forma e função do campo do design e inter-relaciona tais conceitos com a semiótica de Peirce. Tal pesquisa é o único exemplo recente de investigação dos conceitos de forma e função. O desinteresse acadêmico pelo assunto talvez seja um indício de que o duelo entre forma e função tenha

encerrado com a vitória da função, mesmo que isso não seja algo declarado. O trabalho de Braidão e Nojima (2014) talvez seja mais uma prova do argumento que está sendo construído nesta pesquisa: quando o assunto forma e função são retomados pelo campo, já está inserido em uma lógica instrumental e pouco crítica.

distinguir três⁵⁵⁹ relações possíveis entre forma e função na criação de objetos: formalismo abstrato⁵⁶⁰; dialética da forma-função; funcionalismo abstrato. No formalismo abstrato, a forma do objeto se impõe sobre a função, ou seja, primeiro cria-se a forma do objeto e depois se identifica a função dele. Na dialética da forma-função, existe uma alternância igualitária entre a dominância da forma e função, ou seja, a forma do objeto tanto produz a função como a função transforma a forma. No funcionalismo abstrato, a função do objeto determina a forma dele, ou seja, primeiro se estabelece uma função e depois produz uma forma que corresponda de fato a tal função. A partir dessas três instâncias, é possível identificar três relações entre o sujeito e o objeto: o formalismo abstrato é caracterizado por um acaso, ou seja, uma relação aberta à aleatoriedade do mundo e aos aspectos subjetivos e inconscientes do sujeito no qual se produz despretensiosamente ou sem uma finalidade clara; a relação dialética forma-função pode ser caracterizada pela experimentação na qual o sujeito está aberto ao acaso, mas também exerce uma relação intencional com o mundo, assim, o sujeito cria o objeto tanto a partir de uma subjetividade e aleatoriedade com o mundo, mas também o condiciona dentro de parâmetros de uso e códigos; no funcionalismo abstrato há pouca abertura ao mundo e à subjetividade, havendo uma relação racional com o objeto, ou seja, existem parâmetros claros que o objeto deve assumir e, conseqüentemente, deve-se verificar se a forma desenvolvida assume de fato a determinada função sem abrir espaços para excessos ou gostos subjetivos. Ao compreender esse modelo pela perspectiva de Merleau-Ponty, tem-se que: o formalismo abstrato é a dissolução do sujeito no mundo através de um mergulho guiado pelo corpo no desvelar do mundo, assim, o sujeito consciente se retira da produção para se reconhecer ao final como projeto do mundo; a dialética da forma-função é a oscilação entre uma atitude prática e perceptiva diante do mundo, ou seja, tanto se perde no mundo, como o reorganiza a partir de vontades do sujeito, nesse sentido, o sujeito tanto é projeto do mundo como seu próprio projetista; o funcionalismo abstrato é marcado por uma relação racional e prática com os objetos, ou seja, se produz exclusivamente para dominar o mundo e tornar-se senhor do mundo, deste modo, rejeitando a riqueza do mundo e impondo sobre ele uma coerência e linearidade da razão. Portanto, a trajetória entre formalismo abstrato, dialética da forma-função e funcionalismo abstrato é uma caminhada em direção à morte da subjetividade e crescimento da racionalidade do sujeito produtor. Pela perspectiva de Horkheimer, tem-se que: existe o crescimento da racionalidade na trajetória formalismo abstrato, dialética da forma-função e funcionalismo abstrato; contudo,

559 As distinções lógicas apresentadas são difíceis de serem verificadas na prática, pois conformam em um espectro entre o formalismo abstrato e o funcionalismo abstrato, na qual o centro é a dialética da forma-função, e a prática do design se insere

entre esses três polos lógicos, havendo uma dificuldade de posicioná-las de forma precisa.

560 Destaca-se que o termo “formalismo abstrato” é distinto ao formalismo do campo do design.

isso não é suficiente para compreender se o aprofundamento da racionalidade se desenvolve de forma crítica ou instrumental.

Os termos funcionalismo e formalismo são empregados na história do design de forma distinta aos termos funcionalismo abstrato e formalismo abstrato aqui desenvolvidos. A utilização da palavra funcionalismo é empregada de maneira mais próxima, pois a produção moderna, de fato, se configura como uma produção intencional e racional, uma vez que o design moderno está totalmente inserido na lógica capitalista e, portanto, possui sempre o objetivo da venda e produção de mais valia⁵⁶¹. O termo formalismo, contudo, é utilizado de forma distinta ao formalismo abstrato, pois no formalismo a forma, assim como no funcionalismo, está subjugada a racionalidade, ou seja, a uma determinada função — a função não necessariamente corresponde a um valor de uso do objeto, mas também a sua função estética e produtiva enquanto produção de valor de troca. Por exemplo, A cadeira *vermelha e azul* de Gerrit Rietveld — que é tradicionalmente entendida como um fruto do período formalista da Bauhaus — cria formas a partir do formalismo do *De Stijl* e do valor de uso que a cadeira deve possuir, assim, determinadas formas são utilizadas, pois se acredita que ela corresponde a algo — as formas construtivas são as formas mais puras —, mas também são levados em consideração aspectos utilitários, como o ato de sentar de uma cadeira. A função estética da cadeira *vermelha e azul* parece ser mais determinante para o design que propriamente o valor de uso de uma cadeira, contudo, isso não retira o fato de que a forma continua subordinada a determinada função, mesmo que essa seja estética e não majoritariamente utilitária. Nesse caso, entende-se que a cadeira *vermelha e azul* — assim como as demais produções formalistas — é produzida dentro da lógica entre a dialética da forma e o funcionalismo abstrato.

Ao analisar o contexto histórico, o funcionalismo passa a negligenciar discussões sobre o aspecto estético dos objetos, pois havia um problema emergente de que os produtos industriais, ao tentar copiar a estética dos produtos artesanais, se esqueciam da funcionalidade de tais e da economia de recursos em um período de pós-guerra. O valor de uso da mercadoria é um ponto essencial nos discursos funcionalistas, pois de fato busca-se dar um sentido a produção de mercadorias entre os designers mais preocupados com a finalidade social; contudo, não se pode recusar que a função estética carrega consigo um valor que possui importância aos sujeitos. Em uma sociedade capitalista não se compra e se utiliza uma cadeira unicamente por seu aspecto utilitário, pois tanto consumo como utilização estão imersos em aspectos complexos da subjetividade do sujeito e sua posição nas coordenadas da cultura e

561 Mesmo em países socialistas, o design não deixou de seguir uma lógica produtivista e, embora não tenha-se buscado a mais

valia, não se escapou da lógica de produção advinda do capitalismo.

classe social. A redução de mercadorias a sua utilidade prática é, sobretudo, uma redução que se esquece da experiência humana a qual se encanta e se perde diante da beleza do mundo. Nesse sentido, o formalismo aposta no valor da estética, contudo, ela surge de acordo com as tendências racionalistas do campo das artes plásticas, reduzindo o valor do designer na produção de artefatos, uma vez que esse passa a produzir através de conjunto de códigos. Nesse sentido destaca-se que o formalismo não necessariamente se preocupa com a função de uso dos objetos, contudo, ainda compreende uma finalidade estética a qual deve ser resolvida através de meios que passam por um julgamento racional. Obviamente o funcionalismo e formalismo continuam, em certa medida, dependendo de aspectos subjetivos do designer no processo criativo, contudo, o que se percebe é que existe uma tendência a reduzir tais momentos e alcançar um resultado comprometido com uma finalidade produtiva. O formalismo abstrato — enquanto atitude sem finalidade — não corresponde ao formalismo do campo do design, isto é, enquanto avesso a frase a forma segue a função. Assim, o formalismo é de fato um funcionalismo-formalista, ou seja, um funcionalismo que tem como ponto de partida determinadas formas, mas que continua as utilizando para um objetivo claro, portanto, uma utilização de determinadas formas para alcançar uma função determinada, como produzir a forma de acordo com a tradição ou mesmo seduzir o comprador. O formalismo abstrato se caracterizaria por formas que se constituem sem necessariamente uma demanda produtiva, portanto, torna-se difícil pensar movimentos formalistas abstratos no design moderno, uma vez que estes sempre estão associados a uma noção de racionalidade e produção de mercadorias seguindo uma certa lógica industrial. A própria definição do design, de certa forma, passa pela exclusão total da possibilidade de um design formalista abstrato, ou seja, um design sem intenção prévia. Segundo o dicionário Oxford, a palavra design se refere a objetos físicos e locais, mas no inglês acadêmico, tem um significado mais atrelado a sistemas e processos, assim pode-se entender a palavra enquanto: a maneira como algo funciona, se apresenta ou é utilizado; planejamento sobre a funcionalidade, aparência e utilização; desenho, diagrama ou proposta de como algo funcionará, será utilizado ou aparentará; uma ideia, intenção ou planejamento; desejo ou plano para alcançar algo⁵⁶². O significado linguístico da palavra design demonstra uma aproximação muito clara com a noção de racionalidade, planejamento, intenção, os quais foram abordados ao longo dessa pesquisa. Imaginar um design a partir do acaso e da não intenção produtiva é, conseqüentemente, o maior rompimento com a tradição histórica (e linguística) que o campo do design tem construído. Tal argumentação reafirma a desencarnação designer,

562 OXFORD LEARNER'S DICTIONARY OF ACADEMIC ENGLISH, 2020

pois retira a possibilidade de produzir a partir de uma postura encarnada com o mundo. Deste modo, as discussões modernas do design, embora carregadas de intenções sociais, colaboraram com o esvaziamento da experiência enquanto sujeitos vivos e os colocam em uma postura prática com o mundo.

Horkheimer observa um esvaziamento crescente do sentido da razão na modernidade em uma relação inversamente proporcional a sua formalização e constituição linguística⁵⁶³. Paralelamente, entende-se aqui que o formalismo é, na realidade, uma aproximação maior do campo do design com a razão instrumental, pois se desenvolve de forma menos crítica e passa a adotar uma linguagem formal, sem se questionar sobre a arbitrariedade de tal linguagem. Assim, no lugar de partir de um campo aberto como o funcionalismo, o formalismo se depara sempre com uma linguagem produzida historicamente — mesmo que ainda produzida dentro de uma noção de racionalidade. O funcionalismo, contudo, também carrega uma instrumentalização dos saberes, visto que negligencia a origem das demandas produtivas do design e assume a felicidade e funcionalidade através de uma perspectiva estritamente pragmatista e utilitarista. Quando se analisa o formalismo e o funcionalismo dentro do eixo proposto aqui, nota-se que o formalismo se encontra mais próximo do eixo funcionalismo lógico que o funcionalismo, pois o formalismo, ao se fazer de linguagem, recusa cada vez mais a aleatoriedade do mundo e outros pontos de vista que não o sistematizado previamente pela linguagem, assim a forma perde autonomia e recebe cada vez menos importância dentro do processo produtivo. O funcionalismo, por outro lado, se encontra entre os eixos dialética da forma-função e funcionalismo abstrato, pois, embora ainda direcionado a um fim, recorre ao mundo na tentativa de resolver determinado problema. Assim, entende-se aqui que as tentativas formalistas, contrariamente a impressão apresentada na história do design, são a mais funcionalista abstrata e racional no design moderno. “A própria generalidade do número que abstrai as qualidades das coisas é o motor principal da uniformização de estruturas de comunicação na atual sociedade mundial”⁵⁶⁴, ou seja, o formalismo é a própria consequência da racionalidade quantitativa e instrumental que reduz a complexidade do mundo a dados, os quais são reformulados na produção de um mundo cada vez mais abstrato e baseado nos processos lógicos. Assim, a própria noção de humano é reduzida a uma estética racionalista que reduz a imaginação a uma estrutura construtivista que em primeiro momento desencanta o mundo e depois o reencanta novamente através de uma estética passível de ser ensinada,

563 PETRY, 2013, p. 32-33

564 VIETTA, 2015, p. 87

padronizada e controlada. O formalismo, oposto ao formalismo abstrato, é, assim, a forma mais desencarnada do design, uma vez que tende ao código.

O design contemporâneo⁵⁶⁵ altera a maneira que observa o formalismo e funcionalismo, havendo uma fusão de ambas as noções de racionalidade na criação de uma “ciência do design” como o grande parâmetro de produção. Nota-se uma convergência de vertentes filosóficas como o utilitarismo, empirismo, racionalismo e, principalmente, pragmatismo que possibilitam uma relação de controle com o processo produtivo da mercadoria. Essa ciência do design corresponde à pesquisa e aplicação de conhecimentos das mais diversas áreas científicas, como ergonomia, behaviorismo, Gestalt, antropologia, marketing e gestão nos objetos de estudo do design, proporcionando um aperfeiçoamento das ferramentas produtivas do design. Tais ferramentas, seguindo a lógica da razão instrumental, passam a produzir um design cada vez mais efetivo pela lógica capitalista. A racionalidade capitalista é uma estrutura que transforma as experiências de vida em dados a partir do qual suas ferramentas produtivas podem aprofundar cada vez mais o desejo pelo consumo no sujeito. Mesmo experiências revolucionárias e contrárias as demandas produtivas do capitalismo como o movimento Hípie e Punk são reabsorvidos pelos mecanismos da publicidade, moda⁵⁶⁶ e design na criação de novos significados culturais os quais são utilizados para a produção do design através da ciência do design. Deste modo, mesmo os designers que possuem uma *marca autoral*⁵⁶⁷ passam a produzir dentro de padrões comunicativos instaurados pelas teorias do design e o mercado, assim, criando uma identidade unificada que instaura novos significados culturalmente estabelecidos que são utilizados para, a partir dessas experiências, expandir o léxico visual. Consequentemente, o design passa a ser produzido fundamentalmente em uma relação funcionalista abstrata. A ciência do design afasta o sujeito cada vez mais da produção a partir da perspectiva do corpo no mundo, ou seja, produz-se design a partir de instâncias teóricas. Existe pouco espaço para a expressão do corpo, acaso e experiências de imersão do sujeito no mundo.

4.5 DESIGN E PROJETO

Maldonado faz uma revisão histórica dos conceitos de design industrial: as primeiras definições partem da produção mecanizada e em série (design industrial), embora tais definições evidenciam a diferença entre arte e design, pecam na distinção entre engenheiro e

565 Aqui se entende que o design contemporâneo é uma continuação e aprofundamento do design moderno e não um rompimento.

566 MCCracken, 2007, p. 103

567 Compreende-se aqui designers que possuem um certo sucesso e ganham mais liberdade criativa.

designer e desconsideram a produção artesanal, produtos especializados — como equipamentos científicos — e as transformações produtivas modernas que possibilitam produções diversificadas. Outra definição entende design através de uma noção específica de estética que o objeto deve possuir, assim design é um objeto com uma conformação específica. O *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID), em 1961, defende que projetar a forma significa “coordenar, integrar e articular todos aqueles fatores que, de uma maneira ou de outra, participam no processo constitutivo da forma de um produto”⁵⁶⁸, fatores condicionados ao consumo — sejam eles funcionais, simbólicos ou culturais — e produção — técnico-econômico, técnico-construtivo, técnico-sistêmico, técnico-produtivo, técnico-distributivo. Por último, Maldonado atualiza a definição do ICSID, afirmando que tais fatos sempre estão condicionados aos aspectos sociais de produção e consumo de bens, visto que o design não é autônomo⁵⁶⁹. Atualmente a ICSID — agora chamada *World Design Organization* — define design enquanto um processo estratégico, criativo e transdisciplinar — reunindo, especialmente, inovação, tecnologia, pesquisa, negócios e clientes — que busca solucionar — de forma cooperativa ou não — problemas, gerar inovação, proporcionar sucesso nos negócios — fornecendo valor e vantagem competitiva de ordem econômica, social e ambiental — e melhorar a qualidade de vida por meio de produtos, sistemas, serviços e experiências inovadoras, com um olhar otimista em relação ao futuro e preenchendo a lacuna entre o que é e o que é possível⁵⁷⁰. O breve histórico do conceito de design aqui esboçado demonstra a evolução da noção de design que hoje se preocupa menos com o objeto do design e mais com os aspectos de inovação, criatividade e experiência, elementos esses mais comentados nas discussões contemporâneas. Assim, nota-se a própria noção de design como algo fluído e dependente das alterações da mercadoria capitalista que se virtualizam e se tornam cada vez mais abstrata, seguindo a tendência moderna de abstração e virtualização. Um exemplo disso é o *design thinking* que, muito mais que uma metodologia, se vende quase como um estilo de vida sobre como ser empreendedor, criativo e resolver os diversos problemas mercadológicos como o formato antiquado de um carrinho de supermercado ou o desperdício de tempo e acúmulo de estresse que o usuário passa todos os dias ao ter que dar um clique a mais para realizar uma compra online.

O *design thinking* é o resultado de um longo processo de desenvolvimento de metodologias capazes de auxiliar designers na criação de produtos, comunicação e serviços. Em 1979, Archer afirma que design é uma forma de pensamento e comunicação que se

568 MALDONADO, 1999, p. 14

569 MALDONADO, 1999, p. 11-14

570 WORLD DESIGN ORGANIZATION, 2019

diferencia da maneira utilizada na academia e ciência, visto que mantem uma certa abertura quando ao problema a ser resolvido e que, ao longo do processo, o designer descobre novas informações, gera soluções através da experimentação e encontra soluções que não correspondem exatamente as demandas do problema⁵⁷¹. O pensamento de Archer buscava: defender a maneira de criar do design como um tipo específico de habilidade humana; defender a importância das metodologias do design que facilitavam e davam sentido ao ensino acadêmico da atividade design; continuar a tradição racionalista presente no campo do design; buscava relativizar a racionalidade utilizada no campo para evitar que os processos de design se tornassem tais quais os da engenharia. A visão de metodologia de Archer está vinculada, contudo, a uma aproximação ao eixo da dialética da forma, ou seja, mantendo a noção de funcionalidade do processo de design, contudo o relativizando para obter soluções ainda não imaginadas. Ao definir indeterminação enquanto um tipo de pensamento “do design” (que posteriormente será chamado de *design thinking*), Archer comete um erro, pois é a própria condição de corpo encarnado do sujeito o qual foi suprimido historicamente pela adesão ao funcionalismo abstrato. "O empirismo não vê que precisamos saber o que procuramos, sem o que não procuraríamos, e o intelectualismo não vê que precisamos ignorar o que procuramos, sem o que, novamente, não o procuraríamos"⁵⁷², deste modo, Merleau-Ponty compreende que o sujeito se constitui a partir de uma relação intencional com o mundo dotada de sentido a qual se transforma no ato de encontro e revela coisas que são, simultaneamente, o esboço de um mundo e algo inesperado, deste modo, compreende-se que o homem não é uma determinação do mundo nem de si mesmo, mas um encontro entre o mundo e sujeito em transformação⁵⁷³. deste modo, compreende-se que embora o funcionalismo abstrato tenha sido o norte do design moderno, tal fator passa a ser relativizado, especialmente após a década de 60 quando o funcionalismo perde a hegemonia do campo do design.

O *design thinking* (a versão contemporânea e hegemônica de produzir design) contudo, se utiliza de problemas bem definidos, porém estabelece uma etapa específica do método para expandir o conhecimento sobre o assunto — pensamento divergente — para posteriormente reduzi-las em uma solução criativa (pensamento convergente). Deste modo, o *design thinking* racionalmente estabelece momentos para ser criativo e outros para verificar que tais experimentações estão adequadas aos objetivos do projeto. Além disso, a metodologia composta de forma flexível na qual as etapas são iterativas e os componentes das etapas são totalmente customizados. O *design thinking* é nada mais que a sistematização do funcionalismo

571 ARCHER, 1979, p. 17

572 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 56

573 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 532, 544-545

em uma metodologia de projeto que busca, dentro das limitações críticas da racionalidade instrumental, seguir procedimentos lógicos para resolver determinado problema, contudo compreendendo a importância da criatividade e não linearidade na proposição de soluções novas. Esse caráter do *design thinking* é essencial para compreender o design moderno, pois, diferentemente da engenharia — que possui como problema questões práticas que são solucionadas especificamente pela articulação lógica da matemática, física e química —, o design lida com aspectos psicológicos da imaginação, aspectos esses ainda não compreendidos inteiramente pelo conhecimento técnico capitalista, assim, os instrumentos racionais utilizados pelo campo do design ainda não deram conta de controlar todo o processo produtivo e criativo. O *design thinking* parece ser, no momento, a melhor aposta capitalista de ser racional diante o processo produtivo, sem eliminar o potencial caótico do mundo o qual é capaz de encantar as pessoas e a mercadoria. Ao compreender que a imaginação é um fator decisivo para a superação das forças opressivas do capitalismo, entende-se que o capitalismo se desenvolveu de tal forma que conseguiu desenvolver um método que explora a irracionalidade do ser contra si mesmo em etapas racionais, deste modo, se alimentando da pulsão criativa do sujeito⁵⁷⁴.

Nesse sentido, destaca-se que um erro da racionalização no design moderno foi acreditar que já havia conhecimento técnico suficiente para colonizar a mente humana. Por exemplo, na década de 50, os carros no estilo *forward look* obtiveram um enorme sucesso comercial, mesmo eles fugindo totalmente ao padrão modernista e funcionalista, tal fenômeno causou um grande incomodo na elite intelectual e nos agentes do design modernista que abandonavam, cada vez mais, a imaginação como fator importante no processo de design⁵⁷⁵. O capitalismo, pelo contrário, agradeceu tal ousadia imaginativa, encontrando formas técnicas de compreender, antecipar e reproduzir tal sucesso de vendas através da instrumentalização da antropologia nos estudos de comunicação, marketing, design e publicidade. O design atual, portanto, embora continue no eixo do funcionalismo abstrato, sem dúvidas, reconhece a importância do formalismo abstrato enquanto proporcionador de novas perspectivas diante ao mundo. A solução encontrada é um design funcionalista que se permite, em alguns momentos, um mergulho a experimentação da dialética da forma-função, desde que, no final do mergulho, avalie criteriosamente se tal solução ou proposta tem valor de acordo com o capitalismo. Assim sendo, deixa-se claro que o design contemporâneo, ao se instrumentalizar cada vez mais, reconhece a importância da criatividade, subjetividade e aleatoriedade na produção de novidades mercadológicas e busca formar racionais de controlar tal processo. Similar a maneira

574 ROLNIK, 2018, p. 32-33

575 MCCracken, 2012

que o Nazismo condena e interrompe os estudos de física teórica por associa-la ao “espírito judeu” e depois os retoma para o desenvolvimento de armas bélicas mais poderosas (armas nucleares)⁵⁷⁶, o design moderno relativiza a razão na contemporaneidade. Assim o design moderno foi marcado por uma batalha de seus agentes contra discursos não racionalistas; contrariamente, o design contemporâneo é marcado pela incorporação da imaginação e replicação de modelos de sucesso, produzindo uma variedade de estilos e, consequentemente, estilos de vida que são modelados e produzidos a partir da noção funcionalista abstrata. Houve, portanto, um aprofundamento do razão instrumental no design ao identificar que há mais retorno financeiro ao diversificar as ferramentas produtivas quando estas continuam comprometidas com o objetivo da produção de valor. O sucesso do *design thinking* se encontra exatamente nisso, sendo ele hoje em dia não só utilizado no campo do design, mas principalmente como uma nova maneira de pensar soluções em outras áreas como educação e administração. Outro aspecto importante a ser analisado é que, diferentemente do design modernista que tentava constituir um campo de ação e defender a importância disso para sociedade e empresas, o design atual pode se dedicar a outras questões, e, certamente, está se expandido, como o design de serviços — que aplica os conhecimentos do campo do design, tradicionalmente voltado à comunicação e produção de artefatos, aos serviços — e a gestão do design — que reivindica os conhecimentos da administração e marketing para uma maior autonomia do design, ou inversamente, aplica os aspectos criativos do design na gestão e marketing.

O *design thinking*, sendo o produto de designers e *storytellers* de grande sucesso, está carregado de discursos humanistas que defendem o humano enquanto o centro de qualquer discussão do design. A defesa do homem, certamente, está no centro do design modernista e contemporâneo, contudo a questão é compreender criticamente qual definição de homem está em questão. Embora Morris defenda o homem da máquina capitalista, sua atuação parece limitada a uma elite, ou mesmo a um espelho burguês que, embora bem-intencionado, não dá conta de considerar as demandas reais de uma população esmagada pelas transformações sociais. O discurso funcionalista considera o homem pela perspectiva estritamente utilitária, como se a subjetividade de uma geração pudesse ser descola do contexto e substituída por uma noção intelectualista do mundo a qual se preocupa exclusivamente com a eficiente intelectual das atividades. O formalismo, por sua vez, considera o homem por um viés burguês, otimista com as transformações técnico-científica e passivo frente a imposição de uma nova

576 VIETTA, 2015, p. 140-143

subjetividades codificada. O design moderno menos intelectualizado e mais voltado às demandas produtivas percebeu o sujeito apenas enquanto comprador, sendo essa vertente tradicionalmente esquecida pela história do design. A transição do pensamento moderno para contemporâneo é marcada por muita inquietação e uma profusão de ideias, apresentando noções mais humanas como a de Victor Papanek⁵⁷⁷ que retoma questões ecológicas de Morris. Autores mais contemporâneos, como Helvert⁵⁷⁸, Cipiniuk⁵⁷⁹, Beccari⁵⁸⁰ e Pater⁵⁸¹ investigam questões referentes a consumo, classe, gênero e ética, ampliando e democratizando o conceito de humano o qual, por muito tempo, esteve pautada na ideia do homem branco heterossexual de classe média. Essa breve apresentação demonstra como a noção de homem é elástica, contudo essa pesquisa entende que, embora a noção de homem se altere e se torne mais crítica no campo do design, a prática profissional continua longe da reflexão. Designers desde a revolução até o presente momento continuam compreendendo o homem dentro de uma perspectiva da racionalidade instrumental e do capitalismo, assim, mesmo quando se defende o homem, defende-se no máximo o homem enquanto consumidor que acaba recebendo o nome de usuário no campo por uma herança do funcionalismo modernista. Assim, o homem, independente das críticas acadêmicas, é algo externo ao design, visto que o ensino de design o coloca enquanto ferramenta produtiva desumanizada. O designer percebe o homem por intermédio de ferramentas produtivas como estudos de usabilidade, público alvo e estilos de vida. Pessoas, portanto, se tornam personas no campo da ideação e usuário no teste de protótipos. O design participante e colaborativo, contrário a essa vertente, é algo que ganha cada vez mais espaço nas discussões acadêmicas, contudo, ainda muito longe de uma prática real. A questão posta aqui é que as decisões e procedimentos que envolvem a produção de design sempre caminham em direção a produção e valor e, para isso, alienam tanto o designer enquanto ferramenta produtiva como o humano que se torna consumidor. Portanto, embora o campo do design se legitime enquanto uma “ferramenta humanizada” ou com o foco no humano, na prática, ela se desenvolve enquanto uma ferramenta de alienação.

O aspecto social defendido em grande parte pelos agentes do design e pelo design modernista permanece no campo do design, seja como uma preocupação real dos agentes, seja como uma propaganda para legitimar a atuação do campo e desviar os sujeitos de críticas. A avaliação que se faz é que o design — advindo do processo do desencarnamento — de fato melhora a qualidade de vida quando essa qualidade é entendida dentro das práticas de

577 PAPANEK, 1984
 578 HELVERT, 2016
 579 CIPINIUK, 2014; 2017

580 BECCARI, 2020
 581 PATER, 2020

consumo; contudo, ao entender a qualidade de vida através de uma postura mais crítica e questionadora diante dos padrões capitalistas, percebe-se que o design atua como uma ferramenta de alienação do sujeito às estruturas produtivas. A cadeira — produzida de acordo com a ergonomia, estética, semiótica e antropologia — é capaz de melhorar a qualidade de vida do trabalhador (saúde e postura) e proporcionar sentimentos internos de felicidade e valorização; paradoxalmente, alivia as tensões que poderiam levar o trabalhador a se revoltar diante das amarras opressoras do capitalismo, prolonga sua vida útil enquanto explorado, amplifica suas capacidades produtivas e transforma sua subjetividade em termos mercadológicos. Do ponto de vista produtivo, as teorias do design, como a sintaxe, tanto auxiliam os aspirantes em design a se familiarizar com a maneira exigida pelo mercado para produzir design, quanto limita sua capacidade perceptiva do mundo e padroniza, cada vez mais, o designer enquanto trabalhador, o qual pode ser controlado e substituído por semelhantes. O design pode ser entendido, similar à razão instrumental, como um mecanismo que vai além da produção de mercadorias e mercado, mas como um mecanismo de dominação burguesa que auxilia a conter as tensões produtivas da desigualdade através da colonização da subjetividade e transformação do humano em consumidores e usuários que deixam de pensar o mundo e vivem através das abstrações projetadas pelo design e publicidade. “O mundo das mercadorias, o mundo ao qual vocês desejam ter acesso, e que deseja tê-los em si, contém a imposição da produtividade, do trabalho ininterrupto flexível”⁵⁸², o qual fica-se feliz “trabalhando ininterruptamente, mesmo em troca de um salário precário e insuficiente”⁵⁸³.

582 BERARDI, 2019, p. 61

583 BERARDI, 2019, p. 61-62

5 ADESTRAMENTO DA FORMA

5.1 IMAGEM TÉCNICA

Flusser tece um modelo fenomenológico da cultura: a mão e a manipulação de objetos representam uma primeira etapa de abstração do mundo, através disso o homem transforma o mundo em circunstância, assim abstrai-se a forma das coisas e dá-se forma ao mundo; o olhar é a segunda etapa da abstração, pois, por si só, afasta o homem do mundo e transforma a circunstância em cena, assim a profundidade do mundo é chapada e planificada em imagem; as imagens, por sua vez, deixam de se relacionar a um mundo palpável, pois carregam uma ambiguidade, para isso, há o surgimento da conceituação enquanto terceira etapa de abstração que explica a imagem, reduzindo as dimensões da imagem a certa objetividade; os conceitos, por sua vez, formam textos a partir de convenções como a sintaxe, deste modo, tem-se uma construção linear e lógica própria do pensamento científico, conseqüentemente, o conceito passa a ser transposto enquanto cálculo, o qual corresponde à quarta fase de abstração⁵⁸⁴. Tal modelo fenomenológico apresenta a abstração do mundo em uma trajetória do tridimensional (de um mundo vivido e manuseado), bidimensional (de imagens que mapeiam o mundo), unidimensional (de conceitos que explicam a imagem) ao zerodimensional (de cálculos que sintetizam relações lógicas), o qual ocorre com constantes retornos⁵⁸⁵, sendo vista com mais clareza paralela à trajetória da modernidade. “O propósito de toda abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor”, nesse sentido, as etapas da abstração se colocam como uma dança em torno do concreto que dificulta o retorno a tal estado. O modelo fenomenológico da cultura de Flusser auxilia a compreender o processo de racionalização e abstração do mundo que ganha força, especialmente, com o projeto capitalista — o qual também busca a produção de riquezas abstratas. Contudo, compreende-se que tal processo não é algo natural, mas está atrelado a um processo histórico.

A imagem é a abstração do mundo vivido conduzida pela imaginação que, dialeticamente, permite abstrair o mundo e reconstruí-lo (decifrar a imagem). O significado da imagem é apresentado de uma só vez, mas tal significado pode ser transformado e aprofundado com o caminhar do olhar sobre a superfície. Olhar uma imagem é uma ação circular, na qual os olhos se voltam a elementos que se sobressaem ao sujeito e o tempo se estabelece de forma mágica, ou seja, os elementos se explicam mutuamente sem uma relação causa-efeito. A

584 FLUSSER, 2008, p. 16-17

585 FLUSSER, 2008, p. 18

imagem é uma interface entre o homem e o mundo a qual se preocupa em mapeá-lo; contudo, tal interface pode tornar-se opaca e “o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens”⁵⁸⁶ na posição de idolatria. A imagem, assim, se apresenta como algo com a potência de alienar o sujeito em relação ao seu próprio instrumento de navegação no mundo, quando esse impossibilita a reconstrução da dimensão do mundo. O texto surge como segundo mecanismo de abstração, transformando o tempo mágico em tempo linear da ordem da causa-efeito. A escrita é uma consequência lógica da imagem que também busca auxiliar o homem em sua relação com a realidade, mas, paradoxalmente, o afasta cada vez mais de um mundo enquanto experiência.⁵⁸⁷

Flusser identifica que “fotografias, filmes, imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares”⁵⁸⁸, assim, cria o conceito de imagem técnica. A imagem técnica opera de forma distinta à imagem tradicional, sendo ela um terceiro produto da abstração humana: a imagem abstrai as dimensões do mundo; o texto abstrai a imagem em escrita linear; a imagem técnica abstrai o texto em forma de imagem, deste modo, é a produção de imagens a partir de textos, o qual é a abstração da imagem e, conseqüentemente, mundo⁵⁸⁹. A imagem tradicional é a abstração do mundo, e a imagem técnica é a construção de um mundo com base na abstração, ou seja, enquanto a produção da imagem tradicional vai do concreto ao abstrato, a produção de imagens técnicas caminha do abstrato para o concreto, alterando o significado de ambas imagens e criando uma oposição⁵⁹⁰. Flusser desenvolve o conceito de imagem técnica enquanto produto de dispositivos que são programados segundo a ciência (lógica textual), como a câmera fotográfica⁵⁹¹; contudo, esse trabalho entende a cientifização do design (ou a produção de uma linguagem do design) enquanto um programa desenvolvido segundo a racionalidade (texto lógico-causal), o qual possibilita a produção de imagens técnicas, mesmo quando elas não são produzidas e reproduzidas por máquinas. Portanto, o design passa a ser um tipo específico de imagem técnica o qual é produzido por um programa (teorias do design), conseqüentemente, design não é mais o resultado da mente do designer, mas se encontra na própria noção específica que o design assume enquanto programa moderno racionalista, sendo que, para decifrar determinado design, é necessário antes decifrar o programa de design em oposição à subjetividade do agente. O deslocamento proposto aqui ocorre, pois se entende que a questão não é apenas o modo de produção, mas a relação intencional que se estabelece com o mundo,

586 FLUSSER, 2013a, capítulo 1, 5º parágrafo.

587 FLUSSER, 2013a, capítulo 1

588 FLUSSER, 2008, p. 15

589 FLUSSER, 2013a, capítulo 2

590 FLUSSER, 2008, p. 15, 19

591 FLUSSER, 2013a, capítulo 2

assim, a imagem técnica aqui entendida é a imagem em direção ao eixo funcionalista abstrato e a imagem tradicional próxima ao formalismo abstrato, consequentemente, essa noção compreende que imagens fotográficas podem se comportar enquanto imagens tradicionais quando abandonam o texto e se voltam a um mundo ambíguo, e, paralelamente, imagens pré-fotográficas podem ser consideradas imagens técnicas quando estas se destinam a representar o texto lógico-casual.

A seguinte frase de Flusser, “as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias”⁵⁹², poderia, sem dúvidas, estar no programa da Bauhaus, pois reúne pensamentos centrais: a união entra arte, indústria (ciência) e a função social. A ideia de tipofoto⁵⁹³ de Moholy-Nagy é uma versão primitiva da noção de imagem técnica, na qual defende a integração entre imagem e texto na tentativa de contornar a ambiguidade da imagem e assumir mais controle sobre seu significado. Também se deve pensar na centralidade da fotografia no final da década de 20 na Rússia enquanto *factography*⁵⁹⁴, capaz de modular a percepção coletiva. A imagem enquanto modulador da percepção coletiva atrelado aos interesses capitalistas será amplamente debatido por Debord⁵⁹⁵, isto é, enquanto uma sociedade do espetáculo: a cultura industrial centrada em imagens capazes de produzir uma nova esfera de realidade a partir dos interesses dos produtores de imagens. O espetáculo é tanto alienação como produção de novas subjetividades. A ambiguidade da imagem, consequentemente, será combatida para obter controle produtivo. Ambiguidade é um ponto chave para compreender a relação entre imagem técnica, design e demandas produtivas. Ao assumir a postura de Merleau-Ponty, tem-se que existência do corpo no mundo carrega consigo um aspecto incompleto⁵⁹⁶ o qual é transposto para a percepção, a qual depende do fluxo temporal, do movimento do corpo e dos sentidos, consequentemente, o sujeito vê e é visto, toca e é tocado e se desloca em um espaço repleto de objetos os quais são prolongamentos de si⁵⁹⁷. A produção de imagens pela perspectiva do sujeito que habita o mundo se desenvolve sem receios referentes a ambiguidade da imagem, pois esta é a própria condição do sujeito. A imagem de Flusser é, portanto, a imagem produzida pelo sujeito encarnado de Merleau-Ponty a qual é caracterizada especialmente pela figura de Paul Cézanne que conduziu a pintura como um estudo sensível das aparências a partir do encontro entre arte e natureza, sujeito e mundo, caos e ordem, sensação e pensamento⁵⁹⁸. “De nada adiantaria aqui opor as distinções da alma e

592 FLUSSER, 2013a, capítulo 2

593 ARMSTRONG, 2015, p. 37; MOHOLY-NAGY, 2015, p. 39

594 BUCHLOH, 1984

595 DEBORD, 1997

596 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 32-34, 512-547

597 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 88-89

598 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 114-116

do corpo, do pensamento e da visão, já que Cézanne se volta justamente para a experiência primordial de onde estas noções se extraem e onde se apresentam inseparáveis”⁵⁹⁹. A questão que se coloca aqui é que o projeto capitalista e a cultura racionalista moderna, cada vez mais, dificultam o sujeito de sua capacidade contemplativa, ou seja, de se perder no mundo no ato de criar e visualizar imagens, especialmente na contemporaneidade, visto que o tempo passa a se atomizar cada vez mais⁶⁰⁰. Nietzsche defende que a contemplação precisa ser aprendida, ou seja, é necessário habituar o olho a essa modalidade específica de ver na qual o sujeito deixa aproximar-se-de-si⁶⁰¹. O capitalismo não tem interesse em estimular os sujeitos a contemplarem o mundo, a descobrirem ele, pelo contrário, se apoia em uma velocidade que retira o sujeito da potência de pensar e ver. Na realidade, não se cria e visualiza imagens, se produz e consome, ou seja, a relação com a imagem também é infiltrada pela lógica capitalista a qual passa a obedecer a abstração da mercadoria.

Merleau-Ponty reconhece que a palavra imagem passa a ser problemática quando assume o significado de decalque na história, ou seja, um modelo a ser reproduzido⁶⁰², logo, tem-se uma imagem segundo uma perspectiva objetiva a qual tenta, através de recursos, achatar a realidade, a representação. A utilização de perspectiva no Renascimento foi uma tentativa de objetificar a percepção do mundo, a qual passa a ser regida por uma noção geométrica, retira a ambiguidade das dimensões e instaura um plano tridimensional o qual pode ser medido. Assim, “Dizer que um círculo visto obliquamente torna-se uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema do que deveríamos ver se fôssemos aparelhos fotográficos⁶⁰³”. A racionalização da temporalidade da imagem pode ser identificada por Auguste Rodin quando afirma que a fotografia é mais mentirosa que a pintura por retirar a imagem de seu horizonte temporal⁶⁰⁴. Tais considerações apresentam um novo modelo para a imagem a qual está inserida em contextos de valorização da racionalidade. A imagem técnica de Flusser está vinculada ao próprio processo de racionalização e objetificação do mundo que Merleau-Ponty denunciou em sua obra ao defender a validade da ambiguidade. Enquanto a imagem é um produto do sujeito, a imagem técnica é produto de um programa, ou seja, na imagem técnica ocorre a desencarnação do sujeito o qual passa a produzir imagens seguindo uma lógica externa ao seu corpo. “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”⁶⁰⁵ e, consequentemente, o design quando se aproxima da racionalidade e ciência se propõe ao mesmo propósito.

599 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 118
 600 LONDERO; TAKAHA, 2019
 601 HAN, 2018, p. 36-37
 602 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 90

603 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 117
 604 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 106
 605 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 85

A imagem tradicional é o resultado da imaginação, o qual articula certa visão de mundo do sujeito pautada na corrente da produção das demais imagens de sua época, assim, embora as imagens tradicionais carreguem um código cultural o qual permite a comunicação, elas carregam também uma subjetividade, ou seja, uma articulação privada⁶⁰⁶; distintamente, a imagem técnica é produzida por um programa que se coloca anterior à subjetividade. Ler imagens técnicas é, portanto, decifrar a programação do dispositivo, diferenciando-se da imagem tradicional, onde é necessário decifrar a visão de mundo do produtor⁶⁰⁷. A imagem técnica é o produto de uma aleatoriedade programada ou de uma não intencionalidade humana, visto que, ao fotografar, o dispositivo imagina a cena para que o fotógrafo a concretize⁶⁰⁸. Para Flusser, a intencionalidade humana corresponde ao processo subjetivo da imaginação, se demonstrando distinto da noção de intenção e aleatoriedade na análise sobre o formalismo abstrato, dialética da forma-função e funcionalismo abstrato. Entende-se aqui que a imagem técnica, enquanto produção de imagens a partir da linguagem, se coloca no eixo mais próximo ao funcionalismo abstrato, pois a imagem passa a ser gerida por um programa (cultural ou da ordem do dispositivo) externo ao sujeito. A imagem técnica se coloca enquanto uma ferramenta de produção de promessa de uso e produção de um encanto da ordem mágica sobre a mercadoria. “Imagens técnicas são, pois, produtos de aparelhos que foram inventados com o propósito de informarem, mas que acabam produzindo situações previsíveis, prováveis”⁶⁰⁹, assim, são a própria consequência da racionalização da imagem, que passa a deter um controle da incoerência do mundo. Neste sentido, destaca-se que a produção de imagens, seja elas tradicionais ou técnicas, alteram a cultura e, conseqüentemente, se colocam enquanto modelos para experiências futuras⁶¹⁰ que, no caso da imagem técnica, se relaciona ao projeto capitalista de transformação da vida humana em consumo para a produção de valor.

A imagem técnica é, portanto, texto que passa a ser lido através de imagens. McCracken⁶¹¹ desenvolveu um modelo apresentando a movimentação de sentido que ocorre entre mundo cultural, bens de consumo e sujeitos, ou seja, como as imagens se tornam texto cultural pela perspectiva da antropologia do consumo. “O significado cultural é absorvido do mundo culturalmente construído e transferido para um bem de consumo. O significado é, então, absorvido do objeto e transferido para um consumidor individual”⁶¹². Assim sendo, é possível identificar o significado cultural em três estâncias: “no mundo culturalmente constituído, no bem de consumo e no consumidor individual, movendo-se uma trajetória com dois pontos de

606 FLUSSER, 2008, p. 20-21
 607 FLUSSER, 2008, p. 29
 608 FLUSSER, 2008, p. 27
 609 FLUSSER, 2008, p. 28

610 FLUSSER, 2008, p. 21
 611 MCCRACKEN, 2003; 2007
 612 MCCRACKEN, 2007, p. 100

transferência: do mundo para o bem e do bem para o indivíduo”⁶¹³. A cultura envolve o sujeito de duas formas: como uma espécie de lente, estabelecendo como o sujeito entende os fenômenos; e como uma planta baixa da “atividade humana, determinando as coordenadas de ação social e atividade produtiva, e especificando os comportamentos de objetos que derivam de uma ou de outra”⁶¹⁴. Nessa perspectiva, a cultura cria significados, seja como categorias culturais ou princípios culturais⁶¹⁵. Tanto as categorias culturais como os princípios são materializados nos bens de consumo, como no sistema de moda que “distingue homens de mulheres ou a classe alta da baixa”⁶¹⁶, demonstrando tanto as categorias culturais na separação como os princípios de natureza e posse que promovem essas separações. A cultura é materializada nos bens de consumo por meio dos instrumentos de transferência de significado. A publicidade imprime o significado por meio dos seguintes passos: o publicitário deve identificar quais significados culturais serão impressos no produto; posteriormente, deve se compreender onde esses significados habitam no mundo culturalmente constituído, como se apresentam e quais serão utilizados; por último, deve-se unir as características do produto aos significados culturalmente constituídos. McCracken destaca três maneiras de transferir o significado por essa instituição: a própria publicidade; os formadores de opinião que “ajudam a moldar e refinar os significados culturais existentes, encorajando as reformas de categorias e princípios culturais”⁶¹⁷; as mudanças culturais radicais que consistem em transformações culturais promovidas por grupos comumente a margem da sociedade como os hippies, punks e gays. McCracken também comenta sobre os agentes responsáveis por essa transformação: projetista de produto (designers) que imprime o significado cultural no produto e jornalistas/observadores sociais responsáveis por filtrar e disseminar os valores culturais. Os bens “são tanto as criações como os criadores do mundo culturalmente constituído”⁶¹⁸, contudo, eles não necessariamente são percebidos pelos consumidores. Os rituais de consumo são os instrumentos de transferência de significado do bem de consumo para o sujeito. Para McCracken, “o ritual é uma oportunidade de afirmar, evocar, atribuir ou rever os símbolos e significados convencionais da ordem cultural”⁶¹⁹.

Enquanto Flusser compreende os efeitos do “programa” no desenvolvimento de imagens técnicas, McCracken observa a ação dos profissionais no desenvolvimento de mercadorias carregadas de significado. Embora os autores tenham perspectivas diferentes, estão

613 MCCracken, 2007, p. 100

614 MCCracken, 2007, p. 101

615 As categorias estão relacionadas a divisão dos fenômenos em conceitos, como a noção de tempo, gênero e classes sociais. Tais categorias criam um sistema que categoriza o mundo. Por sua vez, os princípios culturais estão correlacionados a “ideias ou valores que determinam como os fenômenos culturais são

organizados, avaliados e interpretados” (MCCracken, 2007, p. 103)

616 MCCracken, 2007, p. 103

617 MCCracken, 2007, p. 103

618 MCCracken, 2007, p. 103

619 MCCracken, 2007, p. 108

comentando sobre o mesmo fenômeno: a comunicação visual contemporânea e capitalista. Em ambas as perspectivas a imagem tem, fundamentalmente, o papel de comunicar, vender e produzir subjetividade. Nesse sentido, o campo do design cria novas formas com a intenção de comunicar a mesma mensagem: “compre-me”⁶²⁰. A racionalidade instrumental que é desenvolvida na modernidade e contemporaneidade aliena o sujeito cada vez mais de críticas ao consumo, assim, a imagem técnica tem o papel de anestesiá-la a racionalidade e infiltrar no inconsciente e despertar desejos e paixões. O sentido do mundo perdeu a cor na contemporaneidade, e a imagem técnica busca dar um sentido para esse mundo, apontando para algo e esperando que aquilo faça algum sentido em uma comunicação instantânea. Olhar para o significado não é tão interessante como olhar para o significante⁶²¹. A imagem técnica evoca sentimentos previamente programados, assim, ao mesmo tempo em que emociona, mantém o sujeito solitário e o direciona a um modelo de comportamento⁶²². As imagens técnicas apresentam um papel fundamental nas revoluções que estão por vir: injetar novos valores na sociedade e estruturar as massas, assim, ela disfarça como foi projetada, ocultando os objetivos de venda e compra de uma felicidade momentânea⁶²³. As imagens técnicas livram o homem do posicionamento crítico frente às imagens, visto que tomam as decisões pelo produtor⁶²⁴.

Os novos dispositivos auxiliam o homem a se libertar do corpo, em um processo de esquecimento do corpo em função das imagens técnicas, as quais passam a ser mais concretas que a realidade e o corpo um mero suporte atrofiado⁶²⁵. Neste sentido, entende-se que a movimentação do design em direção à racionalidade, através do funcionalismo e formalismo (funcionalismo abstrato), proporciona a criação de uma linguagem do design que se coloca enquanto um programa na produção de design, o qual proporciona a produção de um design técnico, ou seja, um design produzido pela técnica (racionalidade instrumentalizada) que substitui a intenção do designer frente sua criação. Paralelamente, tem-se o desenvolvimento do campo do design que observa a cultura e a estrutura em comunicação. Consequentemente, promove-se um design cada vez menos crítico no qual a função produtiva do design no capitalismo deixa de ser questionada e passa-se a aprofundar o estudo de como domesticar cada vez mais a forma do mundo e a subjetividade humana, visto que homem e mundo estão inter-relacionados. O design enquanto comunicação, que traduz valores culturais, atitudes e direcionamentos, se coloca enquanto tela na frente do sujeito, projetando novo mundo, modos de ser e desejar que se realizam no ato do consumo e que criam a demanda de um novo consumo.

620 SCHNEIDER, 2010, p. 18

621 FLUSSER, 2008, p. 47-54

622 FLUSSER, 2008, p. 55-63

623 FLUSSER, 2008, p. 65-72

624 FLUSSER, 2008, p. 117-124

625 FLUSSER, 2008, p. 133-140

assim, o design enquanto ferramenta de produção de promessa de uso se torna cada vez mais eficiente e preciso enquanto ferramenta de dominação ao se articular na forma do texto publicitário, transformando sujeitos em usuários e consumidores.

5.2 RACIONALIDADE DO PROGRESSO

É nas discussões sobre arte do século 20 que se formula a base racionalista e objetiva capaz de articular a imagem técnica. O início do século 20 foi marcado por uma efervescência de ideias, desenvolvimento de tecnologias e transformações sociais que alteraram as dinâmicas políticas mundiais⁶²⁶. No âmbito das artes houve uma explosão de ideias e experimentações que implicaram em constantes revisitações sobre a noção de arte e, consequentemente, o papel do artista na sociedade⁶²⁷. As vanguardas são movimentações políticas de artistas organizadas em grupos pouco unificados que defendem a arte em oposição e proximidade a outras vanguardas, assim, têm-se conflitos como: a subjetividade e objetividade entre o expressionismo e o purismo; arte pura e arte aplicada nos suprematistas e concretistas; progresso tecnológico e emancipação social no futurismo e expressionismo. Muitas das vanguardas do século 20 influenciaram o processo de criação de uma linguagem do design.

Ferdinand de Saussure apresenta a linguagem enquanto convencional e arbitrária, ou seja, o significado e significante estão conectados por uma ação humana e coletiva; entretanto, o simbolismo — sem questionar a artificialidade da linguagem — se interessa pela “essência do signo”, ou seja, busca a potência evocativa da linguagem⁶²⁸. Por exemplo, Gabriele D'Annunzio apela a sonoridade musical do poema⁶²⁹ e o livro *Un Coup de dés* de Stéphane Mallarmé explorar o caráter evocativo da tipografia e composição⁶³⁰. Compreende-se aqui a partir de Merleau-Ponty que o caráter evocativo da linguagem corresponde a uma resposta do corpo a ela, ou seja, uma certa modulação do corpo e sentido a partir da experiência com a linguagem. Velimir Khlébnikov, no âmbito futurista, “aprendeu a lição dos simbolistas e dela extraiu a consciência de que na linguagem há algo que não é referencial, mas a-significante”⁶³¹, assim, ele investiga a comunicação em seu aspecto mais elementar, anterior à linguagem, por meio da poesia transcendental de *zaúm*. Vladimir Maiakovski dá continuidade a tal pensamento, explorando o valor semântico visual e sonoro nas poesias futuristas⁶³². O futurismo rompe com a linguagem objetiva e a libera de um

626 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 314
 627 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 315
 628 BERARDI, 2019, p. 45
 629 BERARDI, 2019, p. 46,47

630 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 322
 631 BERARDI, 2019, p. 45
 632 BERARDI, 2019, p. 48-49

referente: “a palavra poética não deve descrever, mas expressar em si mesma. A palavra tem seu aroma, sua cor, sua alma. A palavra é um organismo vivo, e não apenas um signo para determinar um conceito”⁶³³; “a linguagem paira, autônoma em relação ao mundo, e aos poucos se constitui como um laboratório de criação do mundo”⁶³⁴. A rebeldia futurista diante da gramática e sintaxe é transposta para composições inovadoras, inusitadas, dinâmicas, não lineares, na qual havia uma profusão de estilos e tamanhos tipográficos que representavam uma explosão em oposição à harmonia clássica, assim experiências como o jornal *Lacerba* de Giovanni Papini, *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, *Depero futurista* de Fortunato Depero expandem o futurismo para o âmbito do design⁶³⁵. Assim, a poesia e as artes gráficas buscam imaginar e produzir uma cidade futura, sendo o futuro o próprio resultado da ação da linguagem da vanguarda⁶³⁶. A arte futurista não se encerra isolada da cidade em museus, mas se insere na cidade a qual é laboratório e local de exposição, marchando integrada com a indústria, ciência, política, moda e publicidade⁶³⁷. A publicidade se utiliza da linguagem evocativa do simbolismo e futurismo, e sintetiza, em uma comunicação otimizada, a velocidade, produzindo “cartazes que fuzilam com a própria metralhadora de palavras a atenção dos passantes mais apressados”⁶³⁸, disputando a atenção do sujeito e inundando-o de informações não solicitadas. A revolução formal se insere na dinâmica moderna, sendo corrompida pela lógica econômica e utilizada para subverter a política operária russa, ou seja, as transformações em função das pessoas⁶³⁹. A inovação é substituída pela propaganda política que se concentra na persuasão, ou seja, “induzir à compra de um produto mais que de outro, e a propaganda quer vender valores ideológicos, inculcar crenças e esperanças”⁶⁴⁰.

O expressionismo surge antes da Primeira Guerra Mundial e buscava retratar uma realidade emocional, ou seja, subjetiva, muitas vezes comprometida com questões sociais, buscando um ordenamento que melhore a condição humana⁶⁴¹. Em 1905, o grupo *Die Brücke* buscou a independência da arte, transformando o objeto até o ponto em que lhe era visível o caráter sentimental, paralelamente, em 1911, o grupo *Der Blaue Reiter* evidencia o caráter perceptivo e sentimental da obra artística⁶⁴². Recursos como cor, proporção, textura, linhas, eram investigados e utilizados para dar expressão às obras, que não se limitavam à pintura, mas também incluíam a xilogravura⁶⁴³. O movimento dadaísta ocorre de forma descentralizada e surge frente à carnificina durante a Primeira Guerra Mundial, se utilizando do choque, absurdo

633 MAIAKÓVSKI apud BERARDI, 2019, p. 51

634 BERARDI, 2019, p. 51

635 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 318-322

636 BERARDI, 2019, p. 52

637 BERARDI, 2019, p. 54

638 BENEDETTO apud BERARDI, 2019, p. 55

639 BERARDI, 2019, p. 56

640 BERARDI, 2019, p. 58

641 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 338

642 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 338

643 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 338

e aleatoriedade como forma de protesto diante da fé cega no progresso tecnológico⁶⁴⁴. Marcel Duchamp apresenta sua produção enquanto “probabilidade aleatória e a escolha intencional”⁶⁴⁵, tal apresentação ecoa nos demais membros como nas composições e colagens experimentais de Kurt Schwitters, a qual se interessava pelo campo da tipografia, dedicando várias publicações a esse tópico e auxiliando a despir as noções tradicionais sobre tipografia⁶⁴⁶. Os dadaístas John Heartfield, Wieland Herzfelde e George Grosz desenvolvem um protesto contra o militarismo alemão⁶⁴⁷ que mescla os domínios entre arte, design e publicidade. O surrealismo busca apresentar um mundo interno do sujeito, recebendo grande influência do desenvolvimento da psicanálise, assim se inspirava na subjetividade, sonhos, inconsciente, ilusões. “Rejeitavam o racionalismo e as convenções formais que dominavam as atividades criativas no pós-guerra em Paris”⁶⁴⁸, e se debruçaram sobre a poética do homem e do sentir e intuir. Ao mesmo tempo em que as obras eram feitas dentro de um subjetivismo extremo, o que as tornavam inacessíveis ao público, conseguiam despertar um conteúdo sentimental e, conseqüentemente, uma resposta coletiva⁶⁴⁹. Dentre os artistas surrealistas, Joan Miró se utilizava de um referencial puramente gráfico para compor o fluxo do inconsciente, adotando formas orgânicas e enigmáticas aliadas a cor⁶⁵⁰. O expressionismo, dadaísmo e surrealismo produzem obras a partir de perspectiva do sujeito no mundo, contudo, suas obras se tornarão referências para uma sistematização da criação de uma linguagem visual. Os artistas expressionistas abstrato Kandinsky e Klee, por exemplo, se tornarão professores da Bauhaus, ensinando composição e contribuindo com a criação de um programa de design o qual substituirá a subjetividade do sujeito criador.

O cubismo reivindicou a independência do campo pictórico ao questionar o caráter mimético da arte, assim as obras passaram, na fase analítica, a tensionar a relação entre percepção e intelecção ao interpretar os temas sob a materialidade geométrica e cromática; em seguida, na fase sintética, o cubismo passa a considerar os elementos em seu caráter sógnico, caminhando cada vez mais em direção à intelecção⁶⁵¹. Paul Cézanne defende a necessidade de “tratar a natureza sob as formas do cilindro, da esfera e do cone”⁶⁵², sintetizando não só o pensamento cubista, mas também o pensamento de diversos outros movimentos que partem do cubismo em direção à arte abstrata. Fernand Léger leva a abstração cubista a um ápice na série *Nus dans la forêt*, que transforma o ambiente em fragmentos coloridos, tendo ele impactado diretamente o design gráfico no livro *La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*⁶⁵³. Juan

644 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 324-325

645 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 327

646 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 329-330, 335

647 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 330

648 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 335

649 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 336

650 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 337

651 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 315-316

652 CÉZANNE apud MEGGS; PURVIS, 2009, p. 315-316

653 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 317

Gris combina estruturas matemáticas — advindas do grid — com elementos naturais em suas pinturas, sendo tal elemento bastante influente no design, especialmente gráfico⁶⁵⁴. As invenções visuais cubistas tornaram-se “um catalisador de experiências que impeliram a arte e o design rumo à abstração geométrica e às novas atitudes em relação ao espaço pictórico”⁶⁵⁵. O purismo percebe o cubismo como única vanguarda de arte moderna que merece alguma atenção⁶⁵⁶, assim, se baseia no cubismo na construção de uma “verdadeira arte”. As ideias puristas, embora não tão popular como as outras vanguardas, expressam de forma bastante clara uma tentativa de racionalizar a arte e, com isso, como a atividade projetista dos designers se configura a partir do modernismo. Os puristas recusam o obscurantismo presente em obras “mal executadas” cubistas e a fuga da individualidade e ingenuidade fauvista⁶⁵⁷, pois tal noção de arte “deixou de emocionar realmente”⁶⁵⁸. A arte purista caminha em direção a racionalização, rigor matemático e ciência, conseqüentemente, “O espírito atual é uma tendência ao rigor, à precisão, à melhor utilização das forças e das matérias, à mínima perda, enfim uma tendência à pureza”⁶⁵⁹.

Assim como a ciência é dotada de um método, o purismo também buscou desenvolver um método para a produção de obras de arte que consiste na análise da natureza para a observação de suas regras harmônicas e a produção de quadros seguindo os seguintes procedimentos⁶⁶⁰. O tema da pintura deve seguir a afinidade do pintor, contudo, precisa: observar a hierarquia dos tipos de objetos e seu valor estético; ser simples, evitando temas decorativos ou mesmo extravagantes; não corresponder a uma conformação excepcional do objeto, ou seja, deve ser fiel ao aspecto genérico do objeto; deve ser posicionado sob um ângulo que transmite com clareza sua conformação e características reconhecíveis⁶⁶¹. A escolha do tema está vinculada ao propósito maior da arte purista que “deve perceber, conservar e exprimir o invariante”⁶⁶², assim, a busca pela generalidade deve se encontrar já na formulação do tema e sua composição espacial. A legibilidade da obra demanda que a imagem sofra deformações caso isso melhore a clareza da obra⁶⁶³. A forma é o aspecto principal da plástica e a cor a complementa em uma relação de subordinação, uma vez que o conceito da forma precede o conceito da cor⁶⁶⁴ — tal proposição pode ser entendida como uma herança do pensamento cartesiano no qual a extensão é a propriedade principal de corpos⁶⁶⁵ e, conseqüentemente, a forma na pintura opera tal aspecto. Em relação à composição da obra, ela deve ser entendida tal

654 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 316-317

655 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 317

656 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 45

657 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 31, 49, 51

658 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 57

659 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 50

660 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 73

661 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 73-75

662 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 75

663 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 79

664 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 75-76

665 HUENEMANN, 2006, p. 29-31

qual uma equação matemática na qual as proporções operam aliadas à matemática na busca por um aumento da beleza⁶⁶⁶. O artista deve se utilizar da geometria e do planejamento rigoroso para vencer o acaso — que é antagônico a grande arte ou arte pura — e assim fazer arte por meio de construções claras⁶⁶⁷. O método purista é um exemplo de como a racionalidade se impõe no campo artístico, buscando eliminar a subjetividade e substituí-la por uma programação científica.

Embora a natureza se apresente como uma sequência de incidentes incertos e desconexos, ao observá-la cuidadosamente, os puristas notam que a natureza é tal qual uma máquina, possibilitando a ciência prever seus movimentos por meio da identificação das leis⁶⁶⁸, desse modo, “as leis verificadas são construções humanas que coincidem com a ordem da natureza”⁶⁶⁹, podendo ser expresso por meio da linguagem matemática. Inspirados em descobertas no campo da óptica, os puristas entendem a beleza como a codificação que a mente realiza a partir das ondas de luz que chegam até o olho, dessa maneira, pode-se pensar que a beleza, ou a feiura, se apresenta em um campo semi-objetivo no qual a visão tende a achar algumas formas e combinações cromáticas mais belas que outras; por outro lado, reconhecem que há algo nesse processo que pode ser aperfeiçoado, havendo diferenças entre como se via o mundo na Antiguidade e como se vê o mundo hoje⁶⁷⁰. Embora os puristas abordem, em um primeiro momento, a beleza por um viés bastante científico-naturalista através da metáfora do sistema visual como uma bateria de ressoador⁶⁷¹, o texto caminha em direção a uma antropologia quando assume que a familiaridade com determinado objeto pode transformar a capacidade humana de perceber beleza; isto se evidencia quando os autores criam a hipótese de que a figura humana é o objeto com a maior potência de beleza⁶⁷², visto a familiaridade do homem com seus semelhantes. Tal hipótese continua por meio da aposta que as civilizações antigas superaram a noção de beleza estreita à figura humana e que tal noção pode ser recuperada por meio de uma re-sensibilização à beleza do mundo. A noção de beleza para os puristas passa, portanto, por uma relação entre um mundo objetivo, descrito pela ciência matemática que avalia a percepção visual por meio da noção empirista das sensações, e uma noção racionalista, na qual o intelecto deve afinar suas noções de si mesmo em ordem de encontrar uma beleza cada vez mais pura, como fica evidente na passagem sobre o triunfo grego sobre bárbaros, pois estes se limitavam às sensações, enquanto os gregos “gostavam da beleza intelectual que se esconde sob a beleza sensível”⁶⁷³.

666 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 76
 667 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 77-78
 668 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 58
 669 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 57

670 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 60-63
 671 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 63
 672 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 64-65
 673 OZENFANT; LE CORBUSIER; 2005, p. 68

O purismo reúne funcionalismo e formalismo no mesmo programa: o formalismo por sistematizar um modo de produzir a forma e o funcionalismo por apostar na racionalidade e no método como fontes de um aperfeiçoamento da capacidade visual. O método e visão estética dos puristas descrevem as duas facetas do eixo funcionalista abstrato que compreende a produção de formas a partir de uma noção absolutamente racionalista. Le Corbusier, um dos propositores do purismo, é uma das principais figuras da arquitetura moderna, nesse sentido, destaca-se que suas ideias impactaram drasticamente a formulação do campo do design. O formalismo, contudo, será explorado de forma ainda mais radical no *De Stijl* (neoplasticismo). Em 1917 surge na Holanda o movimento *De Stijl*, que buscou “leis universais de equilíbrio e harmonia para a arte, que poderiam então se tornar um protótipo para uma nova ordem social”⁶⁷⁴. Eles buscavam conciliar as grandes polaridades, como: natureza e intelecto; feminino e masculino; negativo e positivo; estático e dinâmico; vertical e horizontal⁶⁷⁵. Piet Mondrian leva o projeto cubista a uma abstração total, eliminando o aspecto representacional da pintura ao investigar as relações de tensão entre as linhas horizontais e verticais, cores primárias — vermelho, amarelo e azul — e cores neutras após o contato com a filosofia de Schoenmaekers⁶⁷⁶. Atrelado ao entusiasmo na ciência, tecnologia, objetividade e coletivismo, “com seu vocabulário visual prescrito, os artistas *De Stijl* buscavam uma expressão da estrutura matemática do universo da natureza”⁶⁷⁷, que significa uma recusa a qualquer característica subjetivista ou expressiva no artista. Theo Van Doesburg foi o principal idealizador do movimento, buscando uma expansão da noção dos objetos a categoria de artes e integrando as artes plásticas, design e arquitetura, para isso, o artista percorreu as vanguardas modernas e buscou criar pontes, tendo influência direta no desenvolvimento da Bauhaus⁶⁷⁸. O purismo e neoplasticismo são duas vanguardas que expressam com radicalidade o processo de desencarnação do artista.

A Rússia passou por mudanças turbulentas no início do século 20 com a tomada de poder pelos trabalhadores e, depois, imposição do governo socialista, durante esse período houve o florescimento do futurismo, suprematismo e concretismo que influenciaram drasticamente o campo do design⁶⁷⁹. Kazimir Malevich criou o suprematismo que consistiu em uma abstração geométrica que negava qualquer caráter objetivo, funcional ou utilitário, resultando unicamente na expressão do sentimento⁶⁸⁰. Quadrado negro sobre fundo branco de 1913 evoca o contraste entre as formas e cores, evidenciando o efeito perceptivo da cor e

674 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 389

675 DROSTE, 2019, p. 108

676 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 389-390

677 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 390

678 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 391

679 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 373

680 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 373-374

forma⁶⁸¹. Contrários à visão de Malevich que a arte deve existir por si só, sem aplicação, artistas de esquerda liderados por Vladimir Tatlin e Aleksandr Ródtchenko renunciaram a “arte pela arte”, buscando a aplicação da arte na sociedade comunista a fim de transformá-la⁶⁸², assim a pintura era menos interessante que os cartazes, pois esses tinham um aspecto transformador. Ródtchenko reconhece o artista enquanto “agente de mudança social”, defendendo a utilidade, funcionalidade e indústria dentro do contexto socialista⁶⁸³. No manifesto dos construtivistas, eles se posicionam enquanto construtores do presente, preocupados não apenas com pontes, mas também com canecas, escovas, botas e catálogos, assim buscavam transformar o ponto, linha, plano, quadrado, grid e materiais em algo concreto, retomando a responsabilidade de se utilizar da tecnologia enquanto artistas, mas conscientes de que a combatem ao mesmo tempo em que lhe são submetidos⁶⁸⁴. O construtivismo não foi livre de críticas internas: além de críticas ao caráter internacionalista do movimento, Lunacharsky — comissário cultural do Soviete Supremo — pontuou o aspecto abstrato, elitizado e pouco acessível da arte construtivista; como resposta, os construtivistas argumentam que a estética mecânica fazia parte do cotidiano dos trabalhadores, diferentemente de quadros isolados em museus⁶⁸⁵. Aleksiei Gan apresenta os três princípios básicos do construtivismo: união da visão socialista com a arte — tectónica; natureza dos materiais utilizados na produção industrial — textura; processo criativo por meio de leis naturais — construção⁶⁸⁶. El Lissitzky transforma as formas suprematistas e símbolos que, supostamente, poderiam ser entendidos até mesmo por camponeses semiletrados, utilizando da potência gráfica para comunicar a todos a visão política socialista, além disso, busca fundir a arquitetura e a pintura por meio de criação de planos⁶⁸⁷. Lissitzky percebia a revolução com otimismo, sendo um novo começo para a humanidade na qual a tecnologia satisfaria necessidades e o designer criaria unidade entre arte e tecnologia⁶⁸⁸. Lissitzky foi a principal ponte entre o construtivismo e a Europa, frequentando os mesmos círculos que Piet Mondrian, László Moholy-Nagy e Theo van Doesburg, visitando as grandes exposições, palestrando na Bauhaus e como editor convidado na Merz e Schwitters⁶⁸⁹. O construtivismo é a vanguarda que melhor retrata a movimentação do campo do design, pois reagrupa uma série de questões abordadas em outras vanguardas. Deste modo, é possível identificar: a finalidade social da arte defendida por vanguardas mais humanistas como o expressionismo, dadaísmo e surrealismo; a superação da noção de uma arte superior e produtos industrializados, uma vez

681 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 374

682 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 374

683 ARMSTRONG, 2015, p. 23

684 RÓDTCHENKO; STEPÁNOVA; GAN, 1922, p. 23-26

685 SOUZA, 2008, p. 66

686 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 375

687 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 376-377

688 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 377

689 ARMSTRONG, 2015, p. 27

que se dedica a estetizar toda a esfera social, como no futurismo e neoplasticismo; a crença no progresso advindo das lutas e ciência, como no futurismo; o poder evocativo e comunicativo das formas reduzidas, respectivamente do simbolismo, futurismo, surrealismo e dadaísmo; a simplificação e racionalização do mundo, como no cubismo, purismo, neoplasticismo e suprematismo.

A partir da segunda década do século 20, os cartazes passaram a ser influenciados pelos movimentos da arte moderna, iniciando um processo rumo à simplificação das formas promovida por grupos como *Beggarstaffs Brothers*, *Plakatstil* e *Such Plakat*⁶⁹⁰. Dudley Hardy apresenta uma fórmula para a produção de cartazes: “letras e figuras são dispostas contra fundos chapados simples”⁶⁹¹. Lucian Bernhard vai além da redução em seus cartazes, alcançando uma “linguagem visual de forma e signo” com um fundo chapado, imagens grandes e simplificadas e o nome do produto; contudo, a simplicidade estratégica de seu trabalho não se resume apenas a cartazes, mas também é aplicada a tipografia, marcas, design em geral e arquitetura⁶⁹². Durante a Primeira Guerra Mundial, o cartaz ganhou grande importância, sendo utilizado por governos como propaganda política e comunicação persuasiva para ganhar apoio da população. Os cartazes da Alemanha e Áustria-Hungria se destacam por expressar ideias complexas por meio de símbolos simples, os cartazes aliados, por outro lado, possuíam um estilo mais ilustrativo, utilizavam recursos persuasivos como defender a família, difamar o inimigo ou questionar a contribuição do sujeito frente à guerra⁶⁹³. Adolf Hitler afirma que a propaganda deve se adaptar ao nível intelectual da audiência, assim criticou o estilo utilizado pelos cartazes alemães na primeira guerra, pois falharam nos slogans e ilustrações artísticas⁶⁹⁴. Mesmo após a Segunda Guerra Mundial havia uma fé na tecnologia e maquinário⁶⁹⁵, resultando em uma alavancada do design na reconstrução das nações. As vanguardas se misturavam numa estética geométrica e simplificada no design que gradativamente transformou o *Art Nouveau* em *Art Deco*⁶⁹⁶. McKnight Kauffer mostrava “como a linguagem formal do cubismo e do futurismo podiam ser usadas como forte impacto de comunicação no design gráfico”. Em 1913 o *The New York Times* publica a manchete “Cubistas e Futuristas Tornam a Loucura Lucrativa”⁶⁹⁷, apresentando a utilização de nova estética na comunicação de massas. Cassandre produz cartazes que integram totalmente a imagem e tipografia por meio de uma composição total⁶⁹⁸. Abram Games, já na Segunda

690 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 344-346

691 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 346

692 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 348-350

693 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 351-352, 354

694 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 356

695 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 358

696 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 359

697 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 359

698 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 362

Guerra, afirmava a importância de os designers fisgarem o interesse subconsciente do sujeito, por meio de uma comunicação bem pensada⁶⁹⁹. Outros designers como Jean Carlu, Paul Colin, Austin Cooper e Joseph Binder deram continuidade na exploração do cartaz enquanto abraçavam e recombinaavam as estéticas modernas⁷⁰⁰.

5.3 PEDAGOGIA DA FORMA

O campo do design enquanto prática produtiva se desenvolve de forma desorganizada, recebendo influência de algumas escolas, profissionais famosos e transformações sociais, mas sem uma estrutura ou mesmo base conceitual comum. A Bauhaus, contudo, irá sistematizar um modo novo de ensino e bases teóricas as quais serão aprofundadas com o surgimento de mais escolas de design no século 20. A Vkhutemas realizará o mesmo processo, contudo, como já comentado, será esquecida da historiografia, mesmo tendo sido uma experiência ainda mais radical que a Bauhaus. Nesse processo, as discussões artísticas serão sistematizadas no ensino de ambas as escolas. A educação é a resposta encontrada por Gropius para integrar a autonomia artística e o design voltado à indústria⁷⁰¹, e assim sistematizar uma profissão. Nunca houve um programa pedagógico claro e unificado, mas práticas pedagógicas de professores e artistas, as quais são alteradas ao longo do percurso da escola⁷⁰². Em um primeiro momento, identifica-se uma preocupação com o ensino de habilidades artísticas e artesanais, as quais são substituídas, especialmente após 1925, pela formação de alunos com aptidão artística, mas com foco principal na aplicação desses conhecimentos na produção artesanal e, especialmente, industrial, por um viés instrumental, utilitário e técnico-científico⁷⁰³. De forma geral, havia quatro categorias hierárquicas⁷⁰⁴: aprendizes, *journeymen* (graduados), jovens mestres (professores novos) e mestres, havendo a diferenciação entre mestres da forma e da construção, sendo o primeiro voltado ao aspecto artístico e o segundo ao aspecto técnico, ocorrendo a colaboração entre eles nas oficinas para desconstruir a ideia de artista e artesão⁷⁰⁵. Dentre as oficinas, havia aulas de escultura em pedra, escultura em madeira, impressão, encadernação, cerâmica, tecelagem, mobília, metal, vitral, pintura mural, teatro, fotografia, tipografia e propaganda⁷⁰⁶. Em cerca de três anos, Gropius conseguiu contratar diversos artistas *avant-garde* para ensinar arte e auxiliar os alunos a tornarem os objetos do dia a dia em arte

699 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 371

700 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 362-371

701 FORGÁCS, 2016, p. 51-52

702 WICK, 1986, p. 15

703 WICK, 1986, p. 67-71

704 Tais categorias serão questionadas e simplificadas em aluno e professor no final da Bauhaus.

705 DROSTE, 2019, p. 39-40, 74, 76

706 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 250-251

autêntica, dentre o corpo docente se encontravam Johannes Itten, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Georg Muche, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer e Wassily Kandinsky⁷⁰⁷.

Cursos preparatórios já eram utilizados no universo artístico desde o século 19, a Bauhaus apenas deu sequência a essa pedagogia, proporcionando aos alunos: uma base comum artística; princípios básicos de design; verificar a aptidão artística dos alunos e, assim, filtrá-los; aprender os jargões e familiarizar os estrangeiros à língua (um terço dos alunos); familiaridade com os materiais; auxiliá-los a decidir quais workshops cursar⁷⁰⁸. O curso preparatório foi ministrado por Itten (1919-23), Muche (1921-22), Moholy-Nagy (1923-28) e Albers (1923-33), e havia outros cursos relacionados às bases teóricas como: teoria da forma criativa por Klee (1921-31); teoria da forma e cor por Kandinsky (1922-33); desenho por Max Thedy (1919-21), Oskar Schlemmer (1921-29) e Joost Schmidt (1929-32); caligrafia e teoria do design por Dora Wibiral (1919-20) e Joost Schmidt (1925-32); teoria da harmonização por Gertrud Grunow (1919-23)⁷⁰⁹. Itten exerceu a maior influência no modelo de ensino, cabendo a ele formular as principais bases sobre as quais o curso se desenvolveu⁷¹⁰. Diferentemente dos cursos da época que entendiam a cópia como principal meio de desenvolver habilidades artísticas, Itten focava em aspectos subjetivos e aspectos objetivos como conceitos de ritmo, harmonia, composição, contraste, cor e forma que possibilitaram uma base inteligível a partir do qual os alunos se constituíam⁷¹¹. Itten buscava que os alunos desenvolvessem “consciência perceptiva, habilidades intelectuais e a experiência emocional”⁷¹². Suas aulas buscavam “tornar clara a essência e contradição em cada material”⁷¹³ por meio da exposição de pares de contradição, como intuição e método, experiência subjetiva e reconhecimento objetivo, através dos módulos de: estudos de objetos naturais e materiais; análise dos mestres antigos; desenho de observação⁷¹⁴. A teoria da forma ensinava que: o círculo confere fluidez; o quadrado, tranquilidade; e o triângulo, diagonalidade⁷¹⁵. O contraste exercia grande importância nas análises de Itten, avaliando a relação entre áspero e suave, duro e leve, luz e sombra, pesado e leve, redondo e quadrado⁷¹⁶. Ele utilizava processos matemáticos para identificar proporção de forma científica nas análises dos grandes mestres⁷¹⁷. Gertrud Grunow compartilhava algumas ideias com Itten, ambos buscavam trabalhar o inconsciente ao ponto de torná-lo mais racional, para isso se utilizava da música para encontrar um equilíbrio universal entre cores, percepção e forma⁷¹⁸. Itten estimulava o treinamento dos sentidos para que os alunos compreendessem

707 DROSTE, 2019, p. 29

708 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 39

709 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 250-251

710 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 39, 57, 60 ; DROSTE, 2019, p. 43

711 DROSTE, 2019, p. 56, 59

712 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 404

713 ITTEN, apud DROSTE, 2019, p. 48, traduzido pelo autor

714 DROSTE, 2019, p. 48

715 DROSTE, 2019, p. 56

716 DROSTE, 2019, p. 56

717 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 40

718 DROSTE, 2019, p. 66, 69-70

melhor o espaço por meio de exercícios como tatear objetos a cega⁷¹⁹. Gropius explorou a percepção seguindo os moldes de Itten, Grunow, Kandinsky, Ozenfant e Le Corbusier na tentativa de se utilizar do triângulo e quadrado para compor o espaço⁷²⁰.

Havia um conflito evidente entre os professores a respeito da relação entre ensino e indústria. Itten acreditava que ou se produz uma obra individual — que deveria ser o objetivo da Bauhaus — ou se procura uma reconciliação com a indústria e o comércio, não havendo conciliação; não obstante, Feininger afirma que “pessoas são mais importantes que talheres produzidos industrialmente, e pessoas desenvolvem por meio do artesanato”⁷²¹. Gropius, por outro lado, percebia a necessidade de se vincular ao setor produtivo, especialmente porque, sem as comissões, a Bauhaus não se sustentaria; após uma análise do cenário real da Bauhaus, Feininger reconhece a validade da tentativa de Gropius, embora não estivesse ideologicamente satisfeito com a solução⁷²². Itten se retira da Bauhaus, simbolizando o fim da fase expressionista, ou seja, de preocupação com a individualidade, e abrindo espaço para uma nova filosofia atrelada à tipologia, funcionalidade, produção industrial — denominada por Gropius através da frase “arte e tecnologia: uma nova união” — que estreita a relação com o comércio por meio das comissões⁷²³. A saída de Itten também representa uma pedagogia menos preocupada com a liberdade criativa do aluno e a utilização da arte como forma de exploração interna, havendo a transformação da Bauhaus nos anos seguintes na direção de uma pedagogia mais uniforme e acadêmica⁷²⁴. A leitura que se realiza disso é que, embora a Bauhaus buscasse unir arte, indústria e sociedade, isso foi possível apenas com o comprometimento do entendimento da figura do humano, ou seja, o capitalismo e a indústria — já consolidados no século 19 — absorveram as discussões e questionamentos frentes ao programa consumista e reorganizou as discussões de forma que o humano se transformou em consumidor (usuário), a sociedade em sociedade do consumo, a arte em propaganda e produção. Nesse sentido, compreende-se que tal fenômeno ocorre pela desencarnação de uma mentalidade produtivista que se encarna nos sujeitos. Deste modo, a saída de Itten é um símbolo da falência do humano no processo de design e início de uma lógica moderna de consumidores, usuários e público-alvo.

Doesburg foi responsável pela supressão final do expressionismo na Bauhaus, buscando eliminar a supremacia do sujeito e construir soluções coletivas⁷²⁵. Doesburg viu potencial nas ideias da Bauhaus, porém acreditava que faltava disciplina, assim, ele se aproxima

719 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 40

720 DROSTE, 2019, p. 90

721 FEININGER apud DROSTE, 2019, p. 127

722 DROSTE, 2019, p. 94-95, 127

723 DROSTE, 2019, p. 95, 101, 104, 121

724 WICK, 1986, p. 71 -73

725 DROSTE, 2019, p. 108

da escola em 1920, e em 1922 anuncia um curso que apresentaria os princípios que compunham o estilo radical e novo desenvolvido pelo *De Stijl* que poderia ser utilizado na criação da obra total de arte⁷²⁶. Havia um conflito entre Itten e Doesburg: Itten defendia que os alunos deveriam descobrir sua natureza individual, paleta de cores, escrita expressiva; Doesburg insistia em um estilo construtivo e na utilização de cores universais e supra individuais — amarelo, vermelho, amarelo e branco, preto e cinza — e tipografia uniforme, legível e universal⁷²⁷. Doesburg exerceu impacto no imaginário dos designers, tornando formas elementares e cores primárias como ponto inicial dos projetos e levando alunos como Marcel Breuer e Gerrit Rietveld a projetarem cadeiras icônicas a partir das ideias construtivas⁷²⁸. Gropius se opôs a objetividade e dogmatismo de Doesburg que tentou impor um estilo aos alunos⁷²⁹. Gropius fez questão, no entanto, de aceitar as ideias de Doesburg, mas não as incorporar de forma radical, assim, encontrando um caminho próprio a partir, especialmente, de Moholy-Nagy, que era um moderado associado a Internacional Construtivista⁷³⁰. De fato, Gropius buscou um meio termo entre os radicalismos das vanguardas, como a adoção parcial das ideias de Le Corbusier — sem recair em uma estética mecânica radical — e o convite para que Hannes Meyer — crítico do formalismo — reformulasse os programas de ensino, sem recair no radicalismo político suíço⁷³¹. A Bauhaus se afastou do expressionismo e desenvolvimento de habilidades artesanais e passou a se orientar pela racionalidade e produção industrial, em uma tentativa de superar o gosto pessoal por meio de uma linguagem “objetiva”⁷³². Durante a estadia em Dessau (1925-1932), a filosofia da Bauhaus se consolida na prática com a criação de princípios formais — baseados no Construtivismo e *De Stijl* — que são aplicados à resolução de problemas industriais⁷³³.

Josef Albers e László Moholy-Nagy deram continuidade ao princípio das aulas do Itten, contudo, retiraram o aspecto individualista e o sistematizaram de uma nova maneira, materializada também na alteração do *Vorkurs* que retira, por exemplo, o desenho que era extremamente importante para Itten⁷³⁴. Moholy-Nagy moderniza a cara da Bauhaus e prepara os alunos, especialmente, para lidar com objetos tridimensionais e assimétricos⁷³⁵. Moholy-Nagy era inquieto e experimentou os campos da pintura, escultura, design gráfico, tipografia, fotografia e cinema, explorando novos materiais e técnicas de composição que investigam o movimento, ampliação/redução, *plongé*, *cotre-plongé*, *close-up*, montagem,

726 DROSTE, 2019, p. 108, 111

727 DROSTE, 2019, p. 114

728 DROSTE, 2019, p. 112, 114, 120

729 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 404

730 SOUZA, 2008, p. 68

731 SOUZA, 2008, p. 68-69

732 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 404

733 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 409

734 DROSTE, 2019, p. 98, 128, 293

735 DROSTE, 2019, p. 127-128

luz/sombra, dupla exposição, transparência, recorte, distorção, contraste e outros recursos como produção de uma nova linguagem⁷³⁶. Sobre a tipografia, defendia a clareza absoluta da comunicação através do uso crítico do tipo, assim, a estética da letra não pode se sobrepor ao conteúdo, paralelamente, no design gráfico, defende a criação de uma linguagem gráfica elástica e versátil a qual deve se adaptar a seu aspecto comunicacional e integrar texto e imagem⁷³⁷. A integração entre palavra e imagem fotográfica — tipofoto — é um antídoto à ambiguidade textual⁷³⁸ ou mesmo “a tradução visualmente mais acurada da comunicação”⁷³⁹, uma vez que a tipografia de Gutenberg possibilita uma movimentação apenas linear, e a fotografia estende isso à dimensão total. A fotografia “pode aparecer como ilustração junto ao texto, ou sob a forma de ‘fototexto’ em lugar das palavras, como uma forma precisa de representação tão objetiva que não admite nenhuma interpretação individual”⁷⁴⁰, assim a fototipia dita o rumo da nova literatura visual em conjunto com a expansão dos serviços de notícias. Ao identificar a nova característica da comunicação moderna em 1925, Moholy-Nagy é capaz de prever um cenário bastante contemporâneo, o da expansão — ou talvez onipresença — comunicativa, e, paralelamente, ampliar a noção de solidão e clareamento das ambiguidades do mundo⁷⁴¹. Entende-se aqui que o clareamento das ambiguidades do mundo é a desencarnação do sujeito de sua condição de corpo no mundo, o qual torna-se sujeito a partir da relação intencional e aberta com o mundo, deste modo, o sujeito passa a ser uma audiência frente as imagens técnicas (tipofoto) as quais comunicam a promessa de uso e modulam o corpo do sujeito para ter sentido diante da necessidade insaciável da compra. Moholy-Nagy entrou em choque com os pintores da Bauhaus, pois acreditava que a fotografia era superior à pintura⁷⁴², tal pensamento também está relacionado a uma separação cada vez maior do campo do design das discussões modernas e contemporâneas do universo das artes visuais. Por sua vez, Albers incluiu visitas à indústria e oficinas de artesãos e ensinou teoria da forma por um viés mais racional e *streamline*⁷⁴³. Cabia aos alunos projetar objetos a fim de se familiarizar com os materiais e princípios de design; diferentemente de Itten, que deixava o aluno escolher o material e a ordem, os alunos exploravam na mesma ordem os materiais: vidro, papel e metal⁷⁴⁴. O curso preliminar de Albers evidenciou aspectos racionalistas na utilização de recursos e materiais a fim de minimizar perdas e excessos, através de cálculos e observação de espaços negativos, e resolver o problema da falta de materiais após a primeira guerra⁷⁴⁵.

736 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 405- 407

737 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 405-406

738 ARMSTRONG, 2015, p. 37

739 MOHOLY-NAGY, 2015, p. 39

740 MOHOLY-NAGY, 2015, p. 39

741 MOHOLY-NAGY, 2015, p. 39

742 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 406

743 DROSTE, 2019, p. 130, 293

744 DROSTE, 2019, p. 293, 296

745 FORGÁCS, 2016, p. 53

Kandinsky e Klee se apresentam enquanto dois artistas dotados de sensibilidade que acompanham as transformações sociais em direção a cientificação do mundo⁷⁴⁶. Klee ensinava teoria da forma pictórica — formas elementares — e teoria da cor — cores primárias — a partir de Itten e Kandinsky, buscando iluminar a organização de planos e o potencial infinito na recombinação dos elementos através de mudanças como proporção, rotação, espelhamento, balanço, movimento, estrutura e ritmo⁷⁴⁷. Klee introduziu elementos das culturas não ocidentais e desenhos infantis na produção de uma comunicação com maior expressão⁷⁴⁸. Embora o curso de Klee apresentasse uma análise sistemática e compreensível de sua própria experiência como pintor, também se utilizava de métodos empregados em outros cursos como síntese e análise, buscando um distanciamento das ideias de Itten⁷⁴⁹. Para além de um expressionismo, havia algo de racional, com a busca de leis da funcionalidade dos elementos de design que pudessem ser comparáveis às leis físicas ou as leis da música, acompanhando as mudanças na Bauhaus que passava a ser orientada à ciência, técnica e economia⁷⁵⁰. Klee buscou unificar arte e ciência, contudo não foi possível a criação de um sistema unificado⁷⁵¹. Anterior a guerra, Kandinsky havia publicado *Concerning the Spiritual in Art* — este livro exerceu grande impacto no universo das artes e nos professores Itten e Klee —, além disso se interessava especialmente em ensino, tendo um plano de ensino rejeitado pelo Instituto de artes e cultura da Rússia (Vkhutemas), após a revolução, por ter um caráter muito subjetivo e pouco dedicado a causas sociais⁷⁵². Kandinsky se emancipou da pintura como representação por meio do desenvolvimento de um olhar ‘espiritual’ em relação a cor e forma⁷⁵³ — a qual se transforma em programa na Bauhaus. Kandinsky, assim como Klee, adapta a síntese e análises como ponto de partida do ensino, se interessando particularmente pelo estudo da cor — disciplina um pouco negligenciada por Itten — e seu caráter expressivo. A palavra espiritualidade na obra de Kandinsky não deve ser vista como um sinônimo de subjetividade e nem antônimo de racionalidade, mas está relacionado a uma “racionalidade irracional”⁷⁵⁴ que se afastava do treinamento de Itten em seu caráter individualista e caminhava em direção a execução de uma análise lógica estruturada⁷⁵⁵ que não negava um certo grau de subjetividade (tal elemento também se aplica a Klee). Kandinsky desenvolveu um método de aula mais sistematizado, repetindo basicamente os mesmos exercícios, Klee, por outro lado, se demonstrou inquieto enquanto professor, alterando as aulas ao longo dos anos⁷⁵⁶. A partir do curso de Itten, Klee e,

746 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 10

747 DROSTE, 2019, p. 134-135; SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 52

748 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 404

749 DROSTE, 2019, p. 136

750 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 52, 56

751 DROSTE, 2019, p. 302

752 DROSTE, 2019, p. 135, 140

753 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 404

754 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 52

755 DROSTE, 2019, p. 135, 144

756 DROSTE, 2019, p. 300

especialmente Kandinsky, o *journeyman* Ludwig Hirschfeld-Mack desenvolve um seminário sobre cor em 1922 e 1923 o qual é publicado como uma aula de Kandinsky, o que demonstrou o desenvolvimento de uma linguagem uniforme e universal do design⁷⁵⁷.

Herbert Bayer, ex-aluno da Bauhaus, desenvolveu trabalhos em parceria com a Bauhaus e em Dessau assumiu a oficina de tipografia e *advertising* na qual deu continuidade aos estudos e experimentações tipográficas construtivistas e funcionalistas, seguindo a filosofia de Gropius de que a forma acompanha a função⁷⁵⁸. “O designer gráfico é associado ao termo pejorativo de comercial”⁷⁵⁹, assim, Bayer caminha em direção a uma objetivação da tipografia. Para Bayer, a tipografia é uma arte útil — que está inserida ao contexto social de valorização da ciência, do rigor e da precisão —, assim, “a tipografia nada tem a ver com autoexpressão no âmbito de uma estética predeterminada, mas que é condicionada pela mensagem que torna visível”⁷⁶⁰, contudo, isso não implica ignorar a estética da tipografia. Os tipógrafos modernos “reivindicaram maior clareza, concisão e exatidão; mais articulação, contraste e tensão nas cores e nos valores de preto e branco na página tipográfica”⁷⁶¹, paralelamente, os avanços tecnológicos caminha em direção a uma integração cada vez maior da tipografia aos campos da fotografia, ilustração, cinema e televisão que contribuem na criação de uma comunicação mais eficiente. Bayer desenvolve o “tipo universal que reduzia o alfabeto a formas claras, simples e racionalmente construídas”⁷⁶² que omitia letras maiúsculas, pois existe um conflito simbólico entre maiúsculas e minúsculas (exemplo a forma do ‘A’ e ‘a’ são totalmente distintas), através do abandono total da caligrafia e adoção do compasso, régua e régua-tê⁷⁶³. O funcionalismo de Bayer o colocou em confronto com a própria definição de alfabeto, forma dos símbolos e regras da linguagem, havendo um questionamento sobre como reinventar a linguagem de modo a torná-la mais universal e efetiva⁷⁶⁴. Além disso experimentou os recursos tipográficos, investigando maneiras de criar hierarquia visual, ou seja, chamar atenção para determinadas informações, ou mesmo controlar o caminho percorrido pelo olhar do leitor, tarefa essa ampliada por Joost Schmidt pela implementação sistemática de grids⁷⁶⁵.

A Bauhaus produziu mudanças significativas no âmbito da tipografia, “Os caracteres tipográficos são repensados em relação à sua funcionalidade específica, à intenção comunicativa, ao suporte e ao uso, e, desse modo, introduz-se um novo nível de expressividade”⁷⁶⁶. Inspirado pela exposição da Bauhaus em Weimar, Jan Tschichold passou a

757 SIEBENBRODT; SCHÖBE, 2012, p. 41

758 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 411

759 BAYER, 2015, p. 56

760 BAYER, 2015, p. 56

761 BAYER, 2015, p. 56

762 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 411

763 ARMSTRONG, 2015, p. 54

764 BAYER, 2015, p. 60-62

765 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 411-412

766 BERARDI, 2019, p. 63

praticar a nova tipografia e, especialmente, a apresentar e defender as novas experimentações formais do design moderno para o público mais amplo⁷⁶⁷. A imprensa alemã era particularmente conservadora, ainda utilizando os tipos góticos, leiaute simétrico e texturas medievais⁷⁶⁸, contrariamente a isso, Tschichold explora a composição assimétrica — pois não impunha uma forma visual preconcebida e anterior ao conteúdo da obra —, os tipos utilizados eram modernos — “sem serifa, com pesos variados (leve, médio, negrito, extra negrito, itálico) e proporções (estreito, normal, expandido)”⁷⁶⁹ —, o branco da página era visto como elemento constitutivo do design — respiro. A tipografia de Tschichold caminhou em direção a clareza, ao pensamento projetista racional no qual a forma era pensada a partir das funções do texto, contudo, não se buscava apenas a utilidade pura, mas uma nova noção de beleza a partir dos novos materiais, processos e técnicas⁷⁷⁰. Tschichold também foi alvo do regime nazista, fugindo para suíça com a família e, após um tempo, renunciou às ideias modernistas — como apresentada no início de sua carreira — por uma visão mais eclética e contemporânea de design, se utilizando de vários estilos na composição de livros, contudo, sem esquecer as implicações comunicativas e funcionais, o que demonstra uma continuação do pensamento projetista funcionalista e uma recusa ao formalismo modernista⁷⁷¹. Tschichold, de forma muito lúcida, realiza uma das críticas mais acertadas ao design moderno alemão, afirmando que a Nova Tipografia foi uma movimentação impaciente e autoritária, a qual, assim como o Nazismo, tinha uma “vontade militar de controlar e a pretensão ao poder absoluto”⁷⁷². A comparação realizada por Tschichold pode ser generalizada a todo o pensamento funcionalista abstrato, pois reduz o sujeito a racionalidade e retira dele a potência de ser algo diferente dos projetos capitalistas.

Beatrice Warde, relações-públicas da Monotype, realiza uma palestra em outubro de 1930 para o *British Typographers Guild* enaltecendo o pensamento funcionalista no âmbito da tipografia⁷⁷³ através de um discurso moralista e elitista. Ward afirma que um apreciador de vinhos prefere a taça de cristal em oposição a taça ornamentada para degustar o vinho, uma vez que lhe o permitiria uma empunhadura que não marca a taça pelas digitais e possibilita ao degustador reconhecer a cor e composição do vidro, assim a comparação ao universo da tipografia recai na ideia de que leitores buscam o conteúdo do texto, similar ao degustador de vinho que busca o sabor do vinho, portanto, a taça assim como tipo é apenas um meio que deve ser racionalmente pensado para ser neutro para que o leitor não se distraia com formas exuberantes⁷⁷⁴. A ideia da tipografia moderna de Warde é a de uma interface totalmente

767 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 415
 768 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 415
 769 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 417
 770 TSCHICHOLD, 1928

771 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 420
 772 TSCHICHOLD apud MEGGS; PURVIS, 2009, p. 420
 773 ARMSTRONG, 2015, p. 47
 774 WARDE, 1930, p. 47-54

neutra capaz de transmitir pensamentos de uma cabeça a outra, de forma efetiva através do conceito de legibilidade da oftalmologia que se transforma em pesquisa empírica na descoberta de qual tipo é mais facilmente lido⁷⁷⁵. Curiosamente, o texto de Warde é marcado de frases de efeito e metáforas, assim como as utilizadas pela publicidade e políticos, que demonstram uma argumentação menos comprometida com a razão e mais em persuadir afetivamente o público. Paralela a defesa da função, há também a defesa de uma sensibilidade moderna, cartesiana, burguesa e elitizada a qual aprecia os objetos (vinho e tipografia) pela inteligência em oposição às sensações, assim, o vinho passa a ser degustado e apreciado a partir do momento que se aprende a apreciá-lo de acordo com certas características, ou seja, é necessário que a alma domestique o corpo ao ponto que este perceba o mundo por meio de conceitos. “Sempre desconfio do entusiasta da tipografia que recorta a página impressa de um livro e a moldura na parede, pois acho que, para satisfazer um prazer sensorial, ele mutilou algo infinitamente mais importante”⁷⁷⁶.

Warde ainda insere em sua fala uma tentativa de diferenciar artistas e designer através da noção de racionalidade, assim designers são do ‘tipo que pensam’⁷⁷⁷ e, portanto, não são bons pintores, tal perspectiva prepotente será bastante utilizada por designers funcionalistas no século 20, demonstrando um paradoxo no diálogo do campo do design que enaltece a iniciativa de Gropius no desenvolvimento da Bauhaus ao aliar arte e tecnologia e, contraditoriamente, a crença de que artistas e designers são atores em campos distintos. Por exemplo, em entrevista Massimo Vignelli — designer gráfico influente nos Estados Unidos com formação em arquitetura na Itália na década de 50 — comenta a diferença entre dois tipos de designers: “um deles está arraigado na história, na semiótica e na solução de problemas [... e está] interessado em examinar a natureza do problema e organizar a informação”⁷⁷⁸; já o outro tem raízes nas artes e “se preocupa mais com a aparência e está sempre querendo mudar as coisas. quer ser atualizado, belo, acompanhar as tendências”⁷⁷⁹. Na sequência, Vignelli comenta que se identifica com o primeiro tipo (funcionalista) e dá um exemplo do segundo tipo (David Carson), embora ele assuma a existência de dois tipos de design, ele se contradiz na seguinte afirmação: “tenho um tremendo respeito por gente como Carson. Não acho que seja um designer gráfico, mas ele é um articulador, é inteligente e é muito bom em se promover”⁷⁸⁰, criando uma diferenciação clara entre estes profissionais, a qual exalta o funcionalista enquanto sujeito comprometido com a história e reduz o outro a promoção pessoal e expressão subjetiva.

775 WARDE, 1930, p. 49-50

776 WARDE, 1930, p. 51

777 WARDE, 1930, p. 51

778 VIGNELLI, 2013, p. 18

779 VIGNELLI, 2013, p. 18

780 VIGNELLI, 2013, p. 18

Através do funcionalismo abstrato, designers funcionalistas passam a perceber sua função produtiva distinta a publicidade. Tal diferenciação, contudo, é bastante superficial: o funcionalismo se coloca interessado na utilidade da mercadoria e não em sua promoção, contudo, a utilidade da mercadoria também é um fator de promoção, consequentemente, pensar a utilidade é também pensar a promoção; a otimização da utilidade da mercadoria implica em consumo; a funcionalização da mercadoria, por vezes, aprofunda relações do consumo, ou seja, “valores de uso corruptores” alteram a maneira que o sujeito interage com o mundo e, consequentemente, implicam em novas demandas que geram mais consumo; a funcionalização das coisas implica em uma aceleração cada vez maior da vida e das atividades do sujeito. Deste modo, compreende-se que embora os funcionalistas percebam sua atividade com certa nobreza, ela, na prática, se apresenta de forma tão perversa quanto as técnicas de promoção da publicidade.

5.4 PROGRAMAÇÃO DO DESIGN

Retornando as vanguardas, o futurismo acredita em um futuro, o qual é projetado no mundo através da autoridade científica e violência industrial que impõe velocidade e a noção de produtividade que atinge o design e a publicidade — através da revolução pós mimética simbolista — e cria uma linguagem textual e gráfica em direção a uma razão irracional⁷⁸¹. O cubismo instaura uma geometrização a qual será continuada e aprofundada pelo purismo, suprematismo e neoplasticismo (*De Stijl*) através de uma racionalização e abstração crescente do mundo, tais elementos são abraçados pelo design e sistematizados em linguagem visual abstrata. O minimalismo enquanto consequência da arte abstrata ganha expressão máxima na frase de Mies van der Rohe “menos é mais”⁷⁸², o qual se estabelece no campo do design como um princípio de produção e avaliação do bom design. O expressionismo apresenta a subjetividade, expressão individual e melancolia que, embora não seja o caminho hegemônico percorrido pelo design, continua nas discussões do design como um avesso a ser superado, embora nunca de fato sendo. O dadaísmo unifica a arte e vida cotidiana⁷⁸³ abraçando a aleatoriedade e a curadoria do caos, paralelamente, o design busca transformar os objetos do cotidiano em arte e, embora negue a aleatoriedade no processo criativo e o tente sistematizá-la, experimentará de forma criativa as novas ferramentas e técnicas. O surrealismo evoca o inconsciente e a imaginação a qual será abusada pela publicidade e também pelo design, embora

781 BERARDI, 2019, p. 64, 67
782 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 412

783 BERARDI, 2019, p. 62

discursos sobre a transparência e racionalidade tentem abafar sua utilização no design. A Rússia bolchevique alimenta a imaginação dos designers e artistas diante do papel político⁷⁸⁴ e condensa as principais tendências estéticas no construtivismo o qual se desenvolve enquanto a maneira de se produzir um design moderno. Atrelada a essas mudanças estética o design já caminhava a uma minimização e reinvenção da linguagem pictórica rumo à abstração do mundo como pode ser observado pela passagem do *Art Nouveau* para o *Art Déco* e desenvolvimento de cartazes, marcas e produtos cada vez mais mínimos e de acordo com as demandas produtivas capitalistas. “A Bauhaus, por sua vez, propunha aos artistas que se convertessem à arte comedida e ascética do design industrial, da gráfica funcional”⁷⁸⁵, síntese formal e clareza por meio de uma comunicação funcional e versátil; contudo sem perder um caráter de sedução advinda da imaginação e do inconsciente⁷⁸⁶. Nesse sentido, “a publicidade [e o design] se coloca justamente nesse ponto de conexão, entre a imaginação transgressora e libertária e sua recuperação funcional, modelada conforme as dinâmicas da indústria”⁷⁸⁷. “As pesquisas de Gropius e de Moholy-Nagy provocam uma reviravolta no trabalho formal até fazer dele uma atividade de modelação da percepção coletiva, um elemento de uniformização industrial da infosfera visual”⁷⁸⁸.

A Bauhaus operou como uma singularidade que impõe um novo ritmo ao ensino do design. O projeto da Bauhaus será ampliado e aprofundado na modernidade, alcançando o ensino de uma linguagem visual que, aliada a nova lógica das imagens técnicas, alcançam um novo nível de design. A produção de uma linguagem visual não é uma novidade do design moderno, por exemplo, estilos como a arte grega, egípcia, cristã, renascentista, barroca e neoclássica também são frutos de um conjunto de códigos desenvolvidos dentro de uma cultura, os quais são produzidos e lidos de certa maneira. Contudo, ressalta-se que contemplar o quadro preto sobre fundo branco de Malevitch em um museu hoje é totalmente diferente de contemplá-lo em 1918 na mostra original, ou seja, as imagens também estão sujeitas a uma temporalidade, localidade e coordenada política que implica uma maneira de ver determinada imagem. A grande questão da linguagem do design iniciada na modernidade é sua implicação no presente e sua pretensão de superar, dentro do possível, os limites geográficos e temporais da produção e consumo de imagens. Ao fazer isso, padroniza a produção de imagens e a subjetividade humana, compreendendo o homem enquanto consumidor/usuário e o designer enquanto engrenagem produtiva. A produção de uma linguagem do design através das

784 BERARDI, 2019, p. 62

785 BERARDI, 2019, p. 64

786 BERARDI, 2019, p. 64, 67

787 BERARDI, 2019, p. 64

788 BERARDI, 2019, p. 63

experiências da Bauhaus será continuada no design moderno e contemporâneo através de duas iniciativas: a primeira relacionada ao ensino de design (ciência do design, teorias do design ou princípios do design), ou seja, ao desenvolvimento de princípios, parâmetros e boas práticas sobre a produção de design, sendo esta vertente extremamente relacionada à movimentação do campo do design em direção a uma ciência do design, ou seja, desenvolvimento de leis que devem ser internalizadas pelos alunos, como sentido de leitura e ponto focal; a segunda mais voltada ao sucesso de determinados designs diante da produção de valor ou crítica especializada que, no final, se impõe como um padrão a ser levado em consideração pela produção de novas mercadorias. Existe ainda uma relação dialética entre o ensino e o sucesso de determinadas mercadorias. Em ambos os casos, o desenvolvimento de uma linguagem do design ocorre de forma orgânica e como resultado de constantes disputas internas entre os propositores de um novo código.

O ensino da linguagem do design remonta a experiência pedagógica na Bauhaus, exportação do ensino do design e livros escritos por professores da Bauhaus como *The elements of color*⁷⁸⁹, *The art of color: the subjective experience and rationale of color*⁷⁹⁰, *Design and form: the basic course at the bauhaus and later*⁷⁹¹, *A interação da cor*⁷⁹², *The new vision and abstract of an artist*⁷⁹³, *Ponto, linha, plano*⁷⁹⁴, *Gramática da criação*⁷⁹⁵, *Curso da Bauhaus*⁷⁹⁶, *O futuro da pintura*⁷⁹⁷, *Pedagogical sketchbook*⁷⁹⁸ e *Bauhaus: novarquitectura*⁷⁹⁹. Posterior aos estudos da Bauhaus, pesquisadores deram continuidade ao estudo da linguagem do design e publicidade, aprofundando aspectos físicos, perceptivos, antropológicos e semióticos da imagem. O livro *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*⁸⁰⁰ — publicado originalmente em 1954 —, por exemplo, se torna a grande referência de estudos da percepção, criando um diálogo entre artes e a teoria da Gestalt, resultando em um estudo aprofundado que possibilita um ensino de composição mais sistemática e científica, ainda contendo um aspecto filosófico. Livros como *Elementos do design tridimensional: Rowena Reed Kostellow e a estrutura das relações visuais*⁸⁰¹, *Acasos e criação artística*⁸⁰² e *Universos da arte*⁸⁰³ discutem a criação artística e do design por um viés menos funcionalista, elaborando o conteúdo de forma mais experimental, tal qual Itten. O caráter artístico, contudo, perde espaço nos estudos de composição e percepção. *Sintaxe da linguagem visual*⁸⁰⁴, por exemplo,

789 ITTEN, 1970
 790 ITTEN, 1973
 791 ITTEN, 1975
 792 ALBERS, 2009
 793 MOHOLY-NAGY, 1947
 794 KANDINSKY, 2006
 795 KANDINSKY, 2018
 796 KANDINSKY, 2009

797 KANDINSKY, 1999
 798 KLEE, 1953
 799 GROPIUS, 2015
 800 ARNHEIM, 1980
 801 HANNAH, 2015
 802 OSTROWER, 2013a
 803 OSTROWER, 2013b
 804 DONDIS, 1997

argumenta que os tipos móveis impõem uma alfabetização verbal a partir da modernidade e que as transformações tecnológicas na produção de imagens no século 19, similarmente, impuseram uma linguagem visual universal, assim, o livro propõe princípios da composição visual que possibilitam uma alfabetização visual. Tal hipótese fica ainda mais forte quando se pensa que a nova lógica da imagem corresponde a imagens técnica, ou seja, imagens produzidas para serem lidas enquanto texto. A relação entre percepção, forma, cor e composição será cada vez mais sintetizada e esquematizada para o estudo do design, retirando o aspecto filosófico da obra de Arnheim e histórico de Dondis, assim, pode se perceber uma nova leva de autores menos preocupados com explicações textuais, mas sim no ensino de uma linguagem visual através de imagens. Se a imagem, tradicionalmente, tem o papel de ilustrar o texto, de certa forma esses papéis se invertem no ensino do design contemporâneo, assim o texto se torna a ilustração (esclarecimento) e a imagem se torna o texto principal. O principal exemplo disso é o livro *Novos fundamentos do design*⁸⁰⁵, que apresenta os fundamentos do design dentro de uma nova lógica das imagens, as quais são produzidas enquanto texto cultural que se realiza através da consolidação do design moderno e sua relação indissociável na prática com a publicidade. Livros como *Princípios universais do design*⁸⁰⁶, *Gramática visual*⁸⁰⁷, *Curso de design gráfico: princípios e práticas*⁸⁰⁸, *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*⁸⁰⁹, *Geometria do design*⁸¹⁰, *Grid: construção e desconstrução*⁸¹¹, *Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*⁸¹², *Psicodinâmica das cores em comunicação*⁸¹³, *Pensar com tipos*⁸¹⁴ e *Intuição, ação, criação: graphic design thinking*⁸¹⁵ são alguns exemplos de livros que compõem o ensino da produção de imagens no design contemporâneo, os quais atuam dentro de uma lógica pedagógica instrumental imagética, ou seja, a utilização de imagens no ensino de design de forma acrítica.

A questão posta aqui é que, enquanto linguagem, a relação entre imagem e realidade ocorre de forma arbitrária, ainda que possa existir alguma relação lógica entre elas. O problema é que a cultura e a linguagem tendem a esquecer sua relação artificial (humana) e passam a entendê-la como algo universal, natural e ahistórico. A política do desencarnamento se utiliza disso ao seu favor, apagando o processo histórico que transformou sujeitos em consumidores e impossibilitando novas formas de linguagem que se distanciem dos objetivos da produção de valor. Esse esquecimento ocorre porque a linguagem, uma vez estruturada,

805 LUPTON; PHILLIPS, 2008

806 LIDWELL; HOLDEN; BUTLER, 2010

807 LEBORG, 2015

808 DABNER; STEWART; ZEMPOL, 2014

809 GOMES FILHO, 2008

810 ELAM, 2010

811 SAMARA, 2007

812 HELLER, 2013

813 FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006

814 LUPTON, 2006

815 LUPTON, 2013

transforma a realidade. Neste sentido, Flusser defende que, após compreender o conceito de uma alavanca — utilização de um corpo fixado em um ponto para amplificar a força mecânica —, a percepção de mundo do sujeito se altera, pois as noções de força e possibilidade se transformam, assim, “movemos os braços como se fossem alavancas, e isso desde que passamos a dispor delas. Imitamos os nossos imitadores. Desde que criamos ovelhas nos comportamos como rebanho e necessitamos de pastores”⁸¹⁶. Nesse mesmo sentido, aprender os fundamentos de uma linguagem visual é também alterar a relação com um mundo, seja ela do ponto de vista do consumidor, que aprende a navegar nas imagens de forma mais ingênua, ou do ponto de vista dos designers, que possuem um ferramental para produzir imagens cada vez mais assertivas dentro da lógica comunicacional capitalista. Criar padrões de alinhamento, beleza e harmonia é também produzir novas maneiras de perceber a si e desejar. Embora a linguagem ainda permita uma infinidade de possibilidades criativas, ela o faz de um ponto de vista unificado, através de uma relação de controle com o mundo. Quando discutido a trajetória entre formalismo abstrato, dialética da forma-função e racionalismo abstrato, tem-se a linguagem visual como uma racionalização cada vez maior do mundo, no qual a arbitrariedade e a aleatoriedade são filtradas em fundamentos racionalmente constituídos que se apresentam enquanto domesticação de um mundo caótico e produção de um mundo enquanto narrativa que implica uma determinada postura diante do mundo. Portanto, o ensino de uma teoria do design encarna um modo de ver, desejar e ser a partir dos interesses capitalistas de produção e transforma sujeitos em uma ferramenta sensível a determinados problemas da ordem capitalista que o designer deve lidar. A teoria é, fundamentalmente, o que estrutura uma certa visão de mundo. Uma vez que a teoria do design só se ocupa de uma racionalidade instrumental, é uma consequência lógica que a profissão se desenvolve pouco crítica e inconsciente dos processos de desencarnação e alienação do homem. Embora a teoria do design tenha se conformado de tal modo, certamente ela não precisa continuar assim. A teoria do design precisa deslocar a atenção de princípios e leis da composição que promovem um tipo único de subjetividade, para questões críticas referentes ao papel do design no mundo. Assim, a questão é deixar de estruturas ferramentas de produção para compreender o objetivo da produção.

816 FLUSSER, 2013b, p. 49

5.5 ENGESSAMENTO DA EXPERIÊNCIA

O *Art Nouveau* iniciou a discussão sobre a “arte total”, ou seja, uma arte que passa a habitar todos os espaços e objetos⁸¹⁷. Tal noção se amplia no movimento moderno como no projeto de identidade corporativa de Behrens para a EAG⁸¹⁸, o qual a marca passa a habitar a arquitetura, objetos e comunicação. “A primeira Revolução Industrial preparou o terreno para a economia política, para uma teoria racional da produção material”⁸¹⁹, a segunda onda industrial, contudo, amplia a noção da mercadoria para o âmbito da significação. A “arte total” será cada vez mais explorada, especialmente após a Bauhaus, época na qual o design se torna elemento distintivo para a economia signo-mercadoria, em outras palavras, “a mercadoria não mais precisa ser qualquer tipo de objeto, mas antes uma imagem que circula num sistema próprio de equivalências, o domínio do ‘valor de troca’ é integrado ao da ‘mídiação’ da economia”⁸²⁰. A mercadoria não é apenas um objeto que satisfaz uma necessidade, mas um dado cultural que passa a constituir os sujeitos e determinar relações sociais. As teorias do design homogeneizam o modo de produzir que, por sua vez, opera como uma imagem técnica que codifica o mundo a partir dos interesses da política do desencarnamento. “A identidade burguesa encontrou nos produtos industriais um esteio similar ao que a identidade aristocrática cultivara nos vínculos de sangue”⁸²¹, isto é, as mercadorias passam a transferir valores para os sujeitos e compor sua personalidade. Sujeitos passam a se identificar com a mercadoria e, por vezes, se tornam a própria mercadoria, por exemplo, “Para os jovens do vale, Fords encerados e reconstruídos significavam tenacidade, virulência, poder e estilo. Eles expressavam domínio do mundo, mobilidade, independência. Significavam potência e sexualidade”⁸²².

O termo “design total” (extensão do da arte total no âmbito do design), assim, designa um modo de: materializar valores e condutas; racionalizar usos e costumes, tornando certas subjetividades e relações sociais desejáveis; “produzir coerência nas práticas sociais, de maneira que os indivíduos venham a conformar-se por si mesmos a certas normas”⁸²³. Consequentemente, o pensamento liberal do “design total” reordena as dimensões da vida do sujeito “como um pacote de situações a serem ‘filtradas’ pelo design: como viver sexualmente, como fazer amizades, como vencer no mundo dos negócios, como aproveitar melhor o tempo, como ser feliz e dar sentido à vida etc”⁸²⁴. O homem da “arte total” refere-se a “um homem sem qualidades [...], pois o que lhe falta, em sua própria completude, é diferença ou distinção”⁸²⁵. O

817 FOSTER, 2016, p. 31

818 MEGGS; PURVIS, 2009, p. 298-304

819 FOSTER, 2016, p. 36

820 BECCARI, 2020, p. 78

821 BECCARI, 2020, p. 87

822 MCCracken, 2012, p. 62

823 BECCARI, 2020, p. 90

824 BECCARI, 2020, p. 92

825 FOSTER, 2016, p. 33

design, assim, se desloca da mercadoria, tradicionalmente compreendida como um objeto externo, para torna-se o próprio sujeito, consequentemente, o sujeito passa a ser o próprio designer de si, compreendendo a si mesmo enquanto um projeto rumo a valores defendidos pelos interesses capitalistas “cujos imperativos da ‘autoinovação’ e da ‘reinvenção de si’ justificam a adesão de tantos assalariados às condições cada vez mais flutuantes e precárias que lhes são impostas”⁸²⁶. Se o designer surge para resolver o problema da mercadoria industrial, com o tempo, ele se torna um modo de lidar com a mercadoria em um sentido geral que inclui inclusive a gestão de sua própria identidade, acompanhando o processo capitalista de tornar efetivamente tudo em mercadoria. A partir do funcionalismo o designer da forma a função, contemporaneamente, os sujeitos dão forma a si mesmo a partir dos vetores da política do desencarnamento capitalista.

A política do desencarnamento busca um controle do mundo. A razão e o conceito, ontologicamente, tem o papel de autoconservação e mediação objetiva de relações intersubjetivas, contudo, se baseiam em um distanciamento do mundo, de uma procura por clareza, precisão, previsão do futuro e resolver o que não está naturalmente estabelecido, consequentemente, o conceito é tal qual uma armadilha que o sujeito arma na intenção de aprisionar algo que não se encontra no momento, uma especulação que apreende fragmentos da realidade previamente programados pelo modelo da armadilha⁸²⁷. Design está relacionado ao desejo, entretanto, atualmente “esse desejo parece algo quase sem-sujeito ou, pelo menos, sem-falta. [...] o design parece ter desenvolvido um novo tipo de narcisismo, totalmente formado por imagens e sem qualquer interioridade”⁸²⁸. A questão que se coloca é que o design, através das imagens técnicas, recorta modos de mundo, de ser, de se colocar no mundo e os vendem para os sujeitos na ausência de tais vivências em um nível de experimentação do mundo, assim, se vive a partir de expectativas presenciadas em um mundo cultural, em um nível de distanciamento. Em outras palavras, o campo do design caminha em direção a produção de experiências a partir da noção de projeto e codificação do mundo, consequentemente, as experiências ganham um aspecto propriamente moderno de superação do corpo. Fazendo uma comparação, a experiência em Merleau-Ponty é como um salto do alto de uma cachoeira em direção ao rio que corre logo abaixo, diferentemente, a experiência no campo do design se configura como assistir a um vídeo de uma pessoa pulando de uma cachoeira, vídeo esse filmado em ângulos diferentes, com correção de cor e lente, edição das cenas, inserção de trilha sonora, *motion graphics* e a narração do ator que deixa evidente as sensações sentidas. A

826 BECCARI, 2020, p. 92
827 BLUMENBERG, 2013, p. 43-55

828 FOSTER, 2016, p. 42

diferença entre essas duas noções de experiência não está apenas vinculada a noção de representação, mas sim a atitude do sujeito diante da experiência e de como a experiência foi desenvolvida. Em Merleau-Ponty a experiência é sempre tida em primeira pessoa, em um corpo que experimenta um constante choque com o mundo e o sente com o corpo que, mesmo constituído culturalmente, carrega algo de estranho e subjetivo. A experiência no design não é desenvolvida para pessoas, mas sim usuários, os quais são entendidos dentro de uma perspectiva mercadológica. O usuário passa a experimentar a partir do que lhe foi programado culturalmente, ou seja, o usuário é um resultado de um programa intencional capitalista. O usuário enquanto *não pessoa* não apresenta um corpo de fato — o qual sente e carrega incoerências subjetivas —, mas sim características analisadas por meio de pesquisas e que buscam sempre um fim prático associado a sociedade do consumo. O interesse do design não parece ser a suspensão do chão — ou seja, perder o controle aparente que a consciência detém sobre partes do corpo — mas sim o significado do ato de pular, ou seja, em uma narrativa coerente e clara que dê um sentido a determinada ação. Tal perspectiva muito visível do design de experiências, entretanto, já se encontra muito bem explicitado nas noções funcionalistas. Nesse sentido é possível identificar que o design se desenvolve na modernidade a partir da noção de um corpo desencarnado, proporcionando que usuários vaguem em um universo linguístico na busca por um produto que satisfaça a sede de um corpo abandonado e quase esquecido.

Embora o campo do design tenha questionado os valores capitalistas em determinados momentos de sua história, “Não existe esse tipo de resistência no design contemporâneo, já que esse design se deleita com as tecnologias pós-industriais e fica feliz em sacrificar a semiautonomia da arquitetura e da arte pelas manipulações do design”⁸²⁹. A regra de ouro de Krug⁸³⁰, um grande guru de experiência do design, defende que o usuário não quer pensar, portanto, a interface deve ser codificada dentro dos padrões visuais e perceptivos na medida em que não haja espaço para a dúvida acerca dos objetos. Krug destaca um pensamento comum dentro do campo do design: as mercadorias devem facilitar a vida dos usuários ao máximo, tornando as mercadorias extensões intercambiáveis e potentes do humano. Tal discurso é recorrente na história do design e mesmo quando está enviesado em boas intenções, se demonstra problemático. O problema é que o design prefere manter o usuário em um estado anestesiado, para que não questione as dinâmicas sociais capitalistas. O mundo objetivo e culturalmente constituído impõe certas orientações ao sujeito, as quais lhe permitem se

829 FOSTER, 2016, p. 35

830 KRUG, 2014

localizar⁸³¹, conseqüentemente, mercadorias que são projetadas para serem “funcionais” se tornam de imediato algo familiar ao sujeito e passam a ser incorporadas pelo corpo próprio sem qualquer crítica ou processo que envolve uma consciência⁸³², especialmente quando compreende-se que o capitalismo impõe uma velocidade imprópria do sujeito que o mantém em um nível prático e o impossibilita de reflexões e pausas na esteira do consumo. A familiaridade gerada pelo funcionalismo (domesticação do mundo) promove a expansão da noção do corpo do sujeito para as mercadorias e as relações culturais associadas a isso, assim, o sujeito deixa de reconhecer o mundo, reconhecendo apenas a si mesmo no mundo. A redução fenomenológica (que inspira o trabalho de Merleau-Ponty) busca retirar o sujeito da familiaridade dos objetos a sua volta para redescobrir um mundo para além das construções intelectuais. Ao desnudar o mundo, a fenomenologia possibilita compreender a essência das coisas na existência, contrariamente, o campo do design distancia o sujeito do mundo e corpo próprio e lhe impossibilita observar e experimentar o mundo em sua potência na qual as armadilhas culturais são substituídas pela presença inegável do mundo. Quando a nova tipografia se propôs a ser invisível, o que estava em questão era tornar o tipo moderno tão familiar ao sujeito que seria possível superar o significante e obter exclusivamente o significado. Contemporaneamente, Bruce Mau defende a obliteração das fronteiras entre arquitetura e informação (real e virtual)⁸³³, o que está em questão é a desterritorialização gerada pelo capital que abstrai tudo em um plano da racionalidade.

Os objetos só são percebidos quando falham em ser experimentados enquanto corpo próprio, isto é, quando o objeto perde sua familiaridade⁸³⁴. Por exemplo, o urinol só passa a ser visto quando Duchamp o apresenta enquanto algo disfuncional, destoando do *Art Nouveau* e funcionalismo que, respectivamente, integravam arte no objeto utilitário e elevava o objeto utilitário a categoria de arte⁸³⁵. Tanto no *Art Nouveau* como no funcionalismo, o design torna o objeto invisível ao torná-lo parte do corpo do sujeito. Deste modo, tem-se que o design opera dando visibilidade e invisibilidade a objetos a partir de uma relação de familiaridade. Acontece que o design de experiência cria cenários compostos por objetos familiares e não familiares ao sujeito de forma a destacar e ocultar o mundo cultural. O design utiliza de tais recursos, inconscientemente ou estrategicamente, não apenas para dar forma ao mundo, mas criar um fluxo de consumo. “O design passa a ser cúmplice de um circuito quase perfeito de produção e consumo, sem muita ‘margem de manobra’”⁸³⁶ e “o produto já não é idealizado apenas como um objeto

831 AHMED, 2006, p. 6-8

832 AHMED, 2006, p. 33

833 FOSTER, 2006, p. 40

834 AHMED, 2006, p. 46-50

835 FOSTER, 2016, p. 34

836 FOSTER, 2016, p. 35-34

a ser produzido, mas também como um dado a ser manipulado: ou seja, algo que será projetado e reprojetoado, consumido e reconsumido”⁸³⁷. assim, tem-se orientações gerais que atingem os sujeitos e manipulam seu olhar para desejar e consumir. “Hoje, o desejo não está apenas registrado nos produtos, está especificado neles”⁸³⁸. A orientação que a mercadoria implica, sem dúvidas, se destina ao consumo e produção de valor para os sistema capitalista, deste modo, quando Krug menciona que o usuário não quer pensar, compreende-se que, sobretudo, não é exatamente o usuário que não quer pensar, mas o sistema que busca que o sujeito se torne racional quando produz e irracional quando consome. A questão, portanto, não é se os usuários querem ou não pensarem, mas que o design através da metodologia cria intencionalmente cenários que orientam o consumo. O objetivo da experiência do usuário no campo do design, portanto, está vinculada a tecnocracia da sensualidade em seu sentido mais aprofundado. A tecnocracia de sensualidade se inicia no projeto de produto, passa a comunicação e hoje se expande a toda a planificação da propaganda, compra e utilização da mercadoria. A promessa de uso, assim, não está apenas na pele da mercadoria, mas se estende a experiência de vida que qualquer sujeito na sociedade do consumo. A racionalização da imagem e da experiência consolidados no design moderno e contemporâneo são mais um passo na abstração do mundo.

“Estreitamente enraizado no seu corpo e no seu mundo, o sujeito se vê como um fluxo e um projeto, sem qualificações e não determinado externamente. Para que fosse determinado externamente, teria que ser uma coisa”⁸³⁹. Adiciona-se que o sujeito não é determinado por suas próprias convicções, pois senão o corpo seria tal qual um fantoche. A perspectiva do sujeito encarnado de Merleau-Ponty, assim, auxilia a compreender que embora a política do desencarnamento capitalista tente determinar uma certa maneira de ser do sujeito, o sujeito sempre tem a possibilidade de reagir a ela. O sujeito encarnado é uma modulação do corpo diante a aceitação ou recusa da história do sujeito⁸⁴⁰. O projeto desencarnado, assim, busca formas de influenciar o sujeito sem despertar-lhe consciência e recusa, portanto, é de seu interesse que as determinações capitalistas operem de forma sutil, invisível, no avesso da vida. O design de experiência, conseqüentemente, passa a determinar a experiência de consumo, através de diversas técnicas, para driblar a consciência e passa determinar o sujeito sem que esse tenha a chance de aceitar tais valores ou recusa-los. Tal projeto fica cada vez mais potente na medida em que a desencarnação altera as dinâmicas subjetivas do sujeito ao longo da história, gerações e padrão de consumo e, assim, cria mecanismo de subjetivação que dificultam a crítica a ação. Assim, o design de experiência torna o consumo invisível e os valores

837 FOSTER, 2016, p. 38
838 FOSTER, 2016, p. 37

839 CESAR, 2011, p. 54
840 MERLEAU-PONTY, 2011, p. 526

simbólicos da mercadoria visíveis. O capitalismo invisibiliza suas intenções e destaca um modo de ser a partir do consumo. O design apaga as estruturas sociais e as trasveste em um projeto de si, um modo de ser a partir do consumo.

6 DESIGN DESENCARNADO

A política do desencarnamento consiste em uma série de vozes da modernidade que defendem a racionalidade acrítica vinculada ao processo de transformação do mundo e sujeitos a partir de uma concepção capitalista. A política do desencarnamento ganha corpo nas estruturas capitalistas de transformação do mundo e, posteriormente, se encarna nos sujeitos alterando a dinâmica subjetiva e os transformando em engrenagem produtiva. Tal conceito é desenvolvido a partir da crítica à filosofia moderna de Merleau-Ponty, a qual defende o valor de outros modos de existência como a percepção e sentimentos, e a análise sobre a racionalidade instrumental realizada por Horkheimer, a qual condena a racionalidade que não questiona os objetivos de seus fins e os seus efeitos na exploração dos trabalhadores. Os dois autores auxiliam a compreender o fenômeno no âmbito macropolítico (estruturas capitalistas) e micropolítico (subjetivação capitalista). Deste modo, a política do desencarnamento auxilia a compreender às transformações modernas e contemporâneas que instauram uma maneira de ser vinculada a noções de produtividade e racionalidade técnica que retiram o sujeito de sua potência transformadora e o colocam na execução de um projeto de criação de valor.

Se as vozes desencarnadas exprimem um modo de ser livre e racional, o capitalismo as encarna em agentes que passam a interferir nas estruturas sociais, materiais e culturais, ou seja, a filosofia verbaliza a separação entre corpo e alma através do dualismo cartesiano e o capitalismo as formaliza como uma guilhotina afiada que, historicamente, passa a separar o corpo e alma do sujeito. A revolução industrial enquanto ferramenta capitalista, transforma radicalmente a vida dos sujeitos, consequentemente, o mundo passa a se reconfigurar de acordo com as demandas capitalistas, isto é, orientado a produção de valor. O sujeito se torna uma engrenagem produtiva, a qual tem um caráter duplo: produzir e consumir. A racionalidade industrial impõe novas reconfigurações trabalhistas e ocorre a aceleração da vida do trabalhador e intensificação de sua exploração, a qual tem um caráter material e psicológico. As mercadorias deixam de serem orientadas a satisfação de necessidades e se tornam um meio para a produção de valor e poder. Mesmo as demandas dos sujeitos, por vezes, se consolidam como necessidades corruptas que aprofundam as relações de dominação capitalista. Trabalhadores sensibilizados pela racionalidade instrumental passam a desenvolver novos métodos de tornar a mercadoria mais eficiente no processo produtivo, deste modo, ocorre a tecnocracia da sensualidade, ou seja, a produção de saberes para arrebatá-lo o desejo de compra nos sujeitos através do desenvolvimento da mercadoria e seus aspectos comunicativos, deste modo, ocorre cada vez mais uma abstração da produção da mercadoria. O mundo material,

cultural e social passa a ser cada vez mais transformados pelos efeitos capitalistas e, logo, altera, cada vez mais, a subjetividade do sujeito, impondo novas formas de desejar e viver a partir do consumo.

O capitalismo e a produção industrial surgem como consequência e causa de mudanças filosóficas, políticas, econômicas e produtivas que, por sua vez, impulsiona o surgimento de profissionais com o publicitário e o designer. Deste modo, a publicidade e o design passam a ser ferramentas de transformação capitalista, as quais se ocupam de produzir promessas de uso, mercadorias e, conseqüentemente, modos de ser. O design concebe os artefatos e a comunicação dentro de um nível conceitual e técnico, ou seja, ele intermedia os processos entre mercado, produção e estética, operando como uma engrenagem do próprio sistema capitalista, produzindo: promessa de uso; valor de uso estrategicamente programado; mercado; tendências; gostos e desejos. Além disso, opera em conjunto com outras engrenagens, como a publicidade e engenharia. Assim como as demais áreas invadidas pelo capitalismo, o design se ampara na racionalidade instrumental, ou seja, a utilização da racionalidade para um fim prático voltado a técnicas e ferramentas que melhorem a qualidade de seu trabalho enquanto produtor de valor.

A divisão internacional do trabalho representa um corte definitivo nos sujeitos modernos, os quais passam a produzir parcelas cada vez menores do processo produtivo. Ocorre o aprofundamento radical da racionalidade instrumental na vida dos sujeitos, os quais possam a se tornar engrenagens orgânicas específicas no processo capitalista. Os trabalhadores são divididos: de um lado tem-se o surgimento de profissionais em uma posição mais privilegiada — com acesso a maiores recursos, salários e educação — que se ocupam da ideação da produção; do outro lado, se encontram os trabalhadores que executam os projetos, sem lhe adicionar nada extra. Essa primeira divisão demarca um recorte da subjetividade dos trabalhadores (encarnação de uma desencarnação) que irá se aprofundar com o capitalismo. Os projetistas se utilizam da racionalidade para antecipar e controlar a mercadoria e todas as etapas produtivas através de teorias e análises cada vez mais abstratas e desconectadas da realidade enquanto corpo encarnado. Do outro lado, trabalhadores são estimulados a pensar pouco e seguir as orientações dos projetistas, sendo assim, um bom trabalhador é tal qual máquina bem regulada desprovida de humanidade. A revolução industrial transformou totalmente a condição de vida dos sujeitos modernos, especialmente os mais pobres que passavam a viver em situações desumanas. Houveram muitas resistências a esse processo, especialmente por meio da reivindicação de melhores condições de vida nas cidades, trabalho e acesso a bens de consumo de qualidade. O campo do design surge nesse processo de desumanização e, simultaneamente,

reinvindicação por melhores condições de vida. Isso será uma marco fundamental do design: tentar conciliar ambos aspectos, de modo a produzir maiores riquezas.

A mercadoria era produzida exclusivamente pelo artesão, contudo, o designer passa a ocupar tal função. Diferindo do artesão que idealiza e executa ao mesmo tempo, o designer passa a apenas idealizar a mercadoria, realizando essa função de forma cada vez mais desencarnada. Assim como o arquiteto, o designer se coloca como um especialista que garante a unidade do projeto. A encarnação promovida no designer faz com que ele perceba a mercadoria de forma externa, deste modo, a pensa pela perspectiva do outro o qual irá comprá-la utiliza-la. O ensino teve o papel de produzir uma subjetividade específica nos designers. O design passa a se diferenciar cada vez mais do campo da arte pura, excluindo a autoria e a subjetividade no processo produtivo. Assim como a revolta contra a industrialização, ocorre também uma revolta por parte de designers contra a nova subjetividade industrial imposta pelo novo estilo de vida. Questionamentos sobre o papel do design e sua relação com o capitalismo são objetos de discussão desde o surgimento do campo do design. Morris, por exemplo, se destaca ao desafiar os padrões de seu tempo e buscar novos caminhos para a produção de mercadorias por uma lógica não capitalista. Tal fenômeno marca um movimento que acompanha o campo de design de recusa a desencarnação e defesa de um design social voltado a interesses humanos.

A partir da relação entre compra e venda, percebe-se a atuação do designer na produção de valores de uso, promessa de uso e valor de troca. O valor de uso é amplamente discutido pela literatura do design e, de certa forma, enaltecido, como se o foco na utilidade torne o design uma atividade benéfica ao homem independente da utilidade em si proposta pelo design. A produção da promessa de uso, embora negligenciada pela literatura e até refutada, se constitui como o principal aspecto do design em uma análise crítica, pois se constitui enquanto comunicação, elemento este instrumentalizado amplamente pelo campo do design. A produção de valor de troca, sobretudo se constitui como o objetivo principal do design no processo capitalista, o qual, no fundo, só apenas se legitima enquanto atividade útil quando essa produz valor. Outro aspecto do design é seu papel enquanto engrenagem na construção de necessidades humanas e o que faz com que a produção capitalista acelere, nesse sentido, entende-se o design como produção de mercados através da inovação e otimização da produção. A produção industrial foi considerada como uma característica fundamental do design (industrial), contudo, aqui entende que o campo do design, embora influenciado pela lógica produtiva industrial, não se limita a produção de artefatos através da máquina, englobando também a produção artesanal quando esta segue a lógica produtiva do design moderno, ou seja, tenha objetivos capitalistas

de produção de valor, assim, é possível ver: o desdobramento do campo do design no design de serviço, gestão do design, *design thinking*; produções de novas formas de mercadoria intangíveis ou não industriais; produtos manuais, artesanais ou semi-industriais de alto valor agregado.

A política de desencarnação lentamente se insere no campo do design e no início do século 20 é possível identificar resultados cada vez mais tangíveis da produção de uma subjetividade desencarnada nos designers que passam não apenas a agir de forma mais racional, mas também a defender a dimensão moral e estética a partir de valores funcionalistas. O *Art Nouveau* (e sua transformação em *Art Deco*) realiza a transição do século 19 ao século 20: a estética passa a ficar cada vez mais geometrizada e simplificada; os designers passam a aceitar cada vez mais a conformação projetista e a utilização de processos industriais; a funcionalidade recebe mais importância. Adolf Loos defende uma nova moral estética a partir da funcionalidade e simplificação dos objetos e condena a produção pautada na decoração e subjetividade do sujeito. Louis Sullivan lança a máxima que será utilizada para simplificar e democratizar o pensamento funcionalista: a forma segue a função. O *Werkbund* alemão se consolida como o primeiro projeto moderno efetivo do design, assim, tem-se Behrens, por exemplo, que aplica a racionalidade no âmbito produtivo, funcional, estético e comercial e desenvolve a Chaleira Elétrica — montada a partir de uma série de peças intercambiáveis que poderia gerar 216 modelos específicos — e o projeto de identidade corporativa para a EAG que transformou a noção de comunicação corporativa. O projeto desencarnado sofreu algumas resistências, como a de Van de Velde que defendia a individualidade do designer; contudo, nunca houve uma ameaça de fato a racionalidade. Embora o *Werkbund* já havia encontrado as respostas desejadas pela política do desencarnamento, a Bauhaus se propõe a revistar tais questões e, por sua vez, propor um ensino que harmonize a reação entre artesanato/indústria, arte/técnica e sujeitos/industrialização. Houve um interesse social significativo na Bauhaus, contudo, a escola se torna cada vez mais técnica com o passar do tempo, especialmente por conta das pressões políticas que constantemente ameaçavam e podavam as ações mais revolucionárias da escola. A Bauhaus possui muitas contradições, como: criar um “novo homem” e, paradoxalmente, se manter politicamente neutra; além disso, ensinou sujeitos que tanto participaram do movimento nazista como foram assassinados por ele. Portanto, a Bauhaus se apresenta como um movimento plural e ambivalente no qual as ideias gerais do movimento moderno foram experimentadas, sistematizadas e pulverizadas ao redor do mundo. Durante a direção de Gropius é possível identificar uma preocupação mais social com a racionalidade e um modelo de ensino em transição o qual se baseava na experimentação. Em Meyer, a Bauhaus

se torna mais técnica e voltada a um racionalismo projetual. Em Mies Van Der Rohe a Bauhaus passa para sua fase final, apenas acompanhando a guinada técnica de Meyer. Deste modo, é possível identificar uma permanência da Bauhaus no âmbito da racionalidade, se ocupando especialmente se formular bases seguras e pedagógicas para o funcionalismo e formalismo do design moderno. A Vkhutemas na União Soviética, embora socialista e em um momento progressista, produz um ensino de design parecido a Bauhaus, apostando da racionalidade para resolver os problemas sociais, mesmo que ainda se desenvolvesse suprimindo outros modos de existência humano.

O design moderno não é um rompimento com o design do século 19, mas o próprio aprofundamento e sistematização da racionalidade capitalista e instrumental no modo de ensinar e produzir. O pensamento desencarnado se desloca da produção e se expande para outros aspectos do sujeito como questões estéticas, morais, sociais que dão um sentido a produção de design. Se a racionalidade promove o desencantamento do mundo, a colonização subjetiva capitalista deseja retomar o encantamento através da produção de promessas da mercadoria devidamente planejadas. O campo do design passa a defender o “homem”, contudo, já desencarnado e concebido a partir dos valores da sociedade do consumo. Design, deste modo, se torna uma maneira de alienação dos trabalhadores e controle das pressões capitalistas.

A abstração da racionalidade transforma as inquietações do campo do design em método e uma estética (teoria da forma) baseada na geometrização. Ocorre a formulação de dois termos para explicar a diretriz racionalista: o funcionalismo e o formalismo. O funcionalismo é uma abordagem mais genérica com raízes no racionalismo, havendo uma preocupação maior com o método de design, a resolução de problemas e aprimoramento da utilidade da mercadoria. O formalismo se aproxima mais do empirismo, criando uma série de referência e padrões estéticos e utilitários como meio de produzir design. O formalismo é mais abstrato que o funcionalismo uma vez que se constrói tal qual uma linguagem. Ambas as noções são formas racionais de se posicionar contra a noção carismática do design, ou seja, a ideia de que algumas pessoas são geniais e produzem um design único a partir de sua subjetividade. deste modo, a política do desencarnamento busca eliminar a produção através do formalismo abstrato, isto é, invalidar a intervenção casual, sem intenções e a partir da subjetividade do designer. O capitalismo deseja o controle produtivo e, em consequência, a política do desencarnamento valida apenas formas racionais de produção e busca produzir sujeitos homogêneos, intercambiáveis e substituíveis, mas que ainda produzam design capazes de encantar e vender. O design moderno se posiciona sempre entre o eixo da dialética da forma-função e funcionalismo abstrato, pois garantem um certo controle da produção e, mais

especificamente, produzem a partir dos objetivos do desencarnamento. A política do desencarnamento, ao cortar a alma do corpo, retira do sujeito a potência humana e o transforma em mera ferramenta.

Historicamente percebesse um apego a noção de racionalidade de duas formas no campo do design: uma atrelada aos aspectos sociais e outra mais voltada à indústria. No primeiro caso, os designers defendem a criação de utilidade da mercadoria e melhoria de qualidade de vida, deste modo, o racionalismo foi a principal aposta dos designers engajados socialmente para: manter, ou criar, algum sentido na atividade do designer; melhorar a condição de vida dos sujeitos por meio de objetos, ambientes e processos pensados cuidadosamente para reduzir o esforço e aumentar a felicidade; garantir o uso de recursos e processos de forma otimizada para reduzir os impactos produtivos. No segundo caso, os designers voltados ao capitalismo defendem a racionalidade enquanto instrumento para otimizar os processos produtivos e melhorar a produção da promessa de valor de uso — e eventualmente o uso —, para assim garantir o consumo de produtos dentro de um planejamento da vida útil do produto. Tem-se, portanto, que o funcionalismo também é a aposta dos designers voltados à indústria e capitalismo, contudo, a funcionalidade deixa de ser orientada ao uso sobre a perspectiva de quem utiliza e passa a ser compreendida enquanto utilidade produtiva daquele que produz. Isto é, a função do trabalho do designer é a produção de valor, assim, o design deixa de ser operado para pessoas em seu sentido social e passa a ser direcionado ao usuário ou consumidor — este invadido pela noção capitalista e produtivista que transforma tudo em mercadoria, inclusive a própria noção de si. A razão em ambos os casos, contudo, não se desenvolve de forma crítica ao questionar os objetivos da produção de mercadorias, mas instrumentalizada deslocando a razão de questionamentos frente a necessidade de se produzir mercadorias para “como produzir design útil as pessoas” — entre os designers preocupados socialmente — e “como produzir design capaz de vender” — entre os designers voltados ao capitalismo. De fato a divisão entre designers voltados a indústria e voltados ao aspecto social é bastante problemático, pois na prática se encontram em um limbo no qual, independentemente de suas ambições pessoais, precisam desenvolver valor para o sistema ou serão esmagados por ele. Assim, não é de se estranhar que ambição social histórica do design falha na prática, pois o capitalismo é um sistema autoritário e opressivo que dificulta ações contra o sistema em um nível micro. Dentre o arsenal de armas do capitalismo, está o próprio design que é um instrumento de alienação que passa a controlar a subjetividade dos consumidores através de projeção de imagens e criação de desejos. O interesse capitalista no controle de subjetividades, contudo, aponta para sua principal

fraqueza, a necessidade de uma subjetividade comprometida com a produção e venda que o campo do design auxiliou a construir, consolidar e manter.

O design não parou de expandir desde seu início, seguindo o desenvolvimento do capitalismo e as transformações tecno-sociais. A noção de projeto, contudo, sempre esteve presente no design, se demonstrando de forma menos sistematizada na revolução industrial, se consolidando no design moderno e expandindo na contemporaneidade. Obviamente, a noção de projeto ou de racionalização não é apenas uma característica do design, mas da modernidade — e contemporaneidade — de forma geral. A diferença está na maneira como o design se desenvolve enquanto projeto. A relação entre racionalidade — projeto — e ciências naturais é algo muito mais facilitado, pois a abstração de qualidades do mundo em dados se demonstra de forma mais efetiva; as ciências humanas e artes, contudo, apresentam dificuldades nessa relação, pois dizem respeito a aspectos humanos que vão além da razão, relacionando-se a processos de socialização e subjetivação que não podem ser isolados ou simplesmente quantificados. Neste sentido, o design é um nome atribuído a uma maneira de intervir no mundo orientada pela razão, mas que não abandona por completo um aspecto humano, estético, inconsciente com o mundo, objetos, pessoas e informações. Assim, o design é um campo de atuação moderna e capitalista orientada a algumas etapas da produção de mercadorias através da racionalidade, que muitas vezes se desenvolve através de metodologias específicas e conhecimentos técnicos, mas que não abandona por completo outras características humanas, como a criatividade e a aleatoriedade do homem na criação de sentido no mundo, uma vez que depende disso, racionalmente, para produzir valor para uma sociedade orientada pela novidade da promessa de uso. O design, da forma que tem se demonstrado, sempre se posiciona na trajetória entre a dialética da forma-função e o funcionalismo abstrato, ou seja, em um processo que sempre tem a função — utilitária ou promocional — seu aspecto mais forte, se utilizando de forma racional da criatividade e do acaso quando conveniente. Assim, o design se estabelece, no passo da razão, como uma abstração do mundo que se torna cada vez mais intenso na medida em que se torna uma linguagem.

O design funcionalista enquanto discurso perdeu a função hegemônica no campo do design a partir da década de 1960, abrindo espaço para novas discussões, contudo, o design funcionalista, em seu aspecto ambivalente entre social e capital, se constitui ainda hoje como a maneira hegemônica de se produzir design no sentido que a forma sempre obedece aos aspectos funcionais na lógica projetista e produtivista. Tanto o formalismo como funcionalismo se convertem, ao longo do tempo, em uma ciência do design, ou seja, a criação de um campo de pesquisa que se utiliza de saberes de diversas áreas (ergonomia, engenharia, psicologia,

antropologia) para aperfeiçoar o processo de produção e venda de mercadorias. Ocorre, assim, a virada do design moderno para o contemporâneo, no qual as discussões se deslocam do processo produtivo, do produto e da estética para questões referentes a inovação, criatividade e experiência, tecnologia e transdisciplinaridade. Embora a racionalidade não tenha livrado os modernos de guerras, exploração e desumanidades, o campo do design segue positivo quanto aos efeitos de sua profissão na humanidade, defendendo o poder de transformação das mercadorias. O *design thinking* se consolida como o modo de produzir design hegemônico na atualidade, assim, tem-se o estabelecimento de etapas flexíveis e customizáveis que permitem ao designer mergulhos de criatividade e abertura ao mundo, porém com etapas subsequentes que verificam a validade da criação para os padrões capitalistas (*double diamond*). O design contemporâneo retoma a potência criativa da dialética forma-função, porém submetida a estruturas racionais que garantem o controle da criação, ou seja, aprofunda ainda mais a racionalidade instrumental no design ao domesticar racionalmente a criatividade. A imaginação que poderia auxiliar o sujeito a inventar formas de vida mais justas, humanas e solidárias é extraído para reinventar cada vez mais as mercadorias e aprofundar as relações de compra e venda. A questão do humano continua central no design contemporâneo, contudo, cada vez mais imersa pelas perspectivas do consumo, isto é, um humano desencarnado e cada vez mais virtual. O design de fato alcança sua proposta de melhorar a qualidade de vida do sujeito, contudo, apenas quando a qualidade de vida é compreendida dentro dos padrões de consumo. Ao pensar criticamente, o design transforma a exploração capitalista em um espetáculo e prolonga a exploração do humano ao lhe proporcionar um conforto programado. Portanto, o design contemporâneo aprofunda ainda mais as relações de desencarnação e dominação.

A racionalidade desencarnada passa a habitar imagens. O conceito de imagem técnica de Flusser auxilia a compreender as transformações capitalistas no âmbito das imagens, especialmente aquelas destinadas a comunicação. A imagem técnica é um novo passo em direção a abstração e distanciamento do mundo, deste modo, as imagens são desenvolvidas para serem lidas como texto publicitário e nunca contempladas. O tipofoto de Moholy-Nagy marca um passo importante do design rumo a comunicação desencarnada que recusa a ambiguidade da imagem e o tempo circular, avançando as discussões capitalistas que buscam formas controladas de comunicar a promessa de uso de forma objetiva e, ainda, encantadora. O objetivo da imagem técnica não é retratar um mundo antes habitado por sujeitos encarnados, mas projetar um universo cultural e abstrato capitalista que vende novos modos de ser. As imagens passam a transferir valores culturais a mercadorias e sujeitos, deste modo, as promessas capitalistas passam a habitar os sujeitos e a própria promessa de uso se consolida em um novo

modo de existir a partir do capitalismo. O sujeito passa a ser audiência e público-alvo. O mundo se torna mundo codificado. A comunicação passa a ser rápida tanto em seu preparo como em seu modo de leitura. A intenção humana é substituída pelo programa que produz a imagem técnica. O campo do design passa a construir teorias da forma a partir das experimentações artísticas de cunho racionalistas, como resultado, tem-se a formulação de um programa que substitui a subjetividade dos designers na produção de imagens.

O programa do design se constitui a partir das vanguardas modernas: o simbolismo e futurismo colaboram com o aspecto evocativo da linguagem; as expressões subjetivas, questionadores e de cunho social do expressionismo, surrealismo e dadaísmo são sistematizados e convertidos em teorias da forma que auxiliam o designer a compor a partir de elementos mínimos, porém com alta expressividade; o futurismo, purismo, neoplasticismo e construtivismo disseminam um otimismo com o processo de desencarnação e imposição de um reino da racionalidade; o futurismo, neoplasticismo, construtivismo e dadaísmo transporta a arte para o cotidiano em forma de propaganda; o cubismo instaura a tendência a abstração e geometrização que será intensificada no purismo, neoplasticismo, suprematismo e concretismo. Tais experiências, se convertem em teorias e modos de compreender a imagem. A Bauhaus contrata artistas vanguardistas para explorar habilidades artísticas e artesanais nos estudantes, contudo, tal processo se torna cada vez mais técnico com o passar do tempo. O curso preparatório de Itten proporcionou uma experiência artística comum para alunos de realidades diversas, além disso, iniciou o processo de criação de uma teoria do design, a partir da decomposição de formas básicas e estudo de cor. Itten explorava tanto a subjetividade dos alunos como a objetividade nas teorias de composição, contudo, o aspecto subjetivo passa a ser superado na Bauhaus, especialmente após a saída de Itten pelos conflitos com a objetividade e formalismo de Deesburg. Moholy-Nagy e Albers dão continuidade ao curso preparatório e a produção de uma teoria do design a partir dos estudos de Itten, contudo, explorando cada vez menos a subjetividade dos alunos e se dedicando ao aspecto comunicacional e técnico. Klee e Kandinsky, embora artistas expressionistas, ensinam na Bauhaus sem grandes preocupações subjetivas e aplicavam a racionalidade à composição. Bayer, Tschichold e Warde expressam dentro e fora da Bauhaus uma nova maneira de compreender a tipografia, atrelada à racionalidade moderna. Posteriormente em sua carreira, Tschichold reconhece a autoridade da nova tipografia (e do movimento moderno do design), que similarmente ao totalitarismo, forçou um novo senso estético à parte da racionalidade, ou seja, como o programa da Bauhaus se impõe como novo modo de conceber a realidade. As teorias do design foram revisitadas e aprofundadas com a produção de uma ciência do design, efeitos disso podem ser vistos no

ensino contemporâneo e produção bibliográfica que continua ensinando cor e sintaxe visual de forma similar as iniciativas pedagógicas da Bauhaus. Itten buscou trabalhar a inconsciência para torna-la mais racional, conseqüentemente, identifica-se que tal fenômeno se concretiza com o ensino da Bauhaus e pós-bauhaus, resultando em uma colonização institucionalizada do inconsciente pelas forças da política da desencarnação. “As pesquisas de Gropius e de Moholy-Nagy provocam uma reviravolta no trabalho formal até fazer dele uma atividade de modelação da percepção coletiva, um elemento de uniformização industrial da infosfera visual”⁸⁴¹, por conseguinte, o ensino do design parte de uma imaginação transgressora e a sistematiza em uma comunicação funcional, versátil e sedutora, porém compromissada com os interesses capitalistas.

A recusa a *mimesis* e as experimentações linguísticas desenvolvidas pelas vanguardas alteraram a percepção de si no homem e inauguram horizontes linguísticos e imaginários tanto para a emancipação social com para a submissão da individualidade à linguagem. O campo do design parece, quase hegemonicamente, se debruçar na criação de uma nova linguagem de potência universal que, independentemente de ser ou não, se consolida como comunicação efetiva seguindo a lógica abstrata e veloz capitalista. Embora a sintaxe visual modernista perca o espaço hegemônico no design contemporâneo — o qual é repleto de estilos, variações e tendências —, ela continua incrustada nas estruturas perceptivas dos designers que aprendem nas escolas como devem ver, apreciar, projetar o mundo sobre a lógica abstrata capitalista. Simultaneamente, o olhar do consumidor é transformado através do consumo e deformado para afinar as ferramentas da comunicação. Semelhante à perspectiva renascentista que ditava a nova visualidade moderna externa ao mundo e enviesada de conceitos matemáticos, a sintaxe moderna libertou a imagem da referência de um mundo perceptivo e instaurou blocos construtivos arbitrários da imagem a partir dos quais é possível construir mundos diversos — que possuem ainda um ar comum —, capazes de comunicar com eficiência, produzir desejos e alterar comportamentos. Cada vez mais, o mundo se distancia do sujeito, e a imagem perde sentido do mundo e passa a ser lida enquanto texto publicitário. A política do desencarnamento concretiza cada vez mais o projeto capitalista de distanciamento entre: sujeito e contingência do mundo; consciência de si e outras formas de experiência corporal; alma e o corpo. Portanto, o capitalismo satisfaz o consumidor com o deslocamento do valor de uso proveniente do mundo para a promessa oferecida pela comunicação, a qual é consumida anterior à própria transação.

841 BERARDI, 2019, p. 63

Já no início do século 20 é visível a preocupação com uma “arte total”, ou seja, a transformação do mundo em sua totalidade a partir de uma determinada perspectiva estética. Tal noção se desenvolve atrelada ao aprofundamento da política do desencarnamento que passa a abandonar um mundo objetivo e se direcionar, cada vez mais, a um mundo codificado que é, por sua vez, uma projeção simbólica a partir da cultura material. A mercadoria se digitaliza, deixando de ser objetos externos para ser a promessa de uso em valores culturais. O sujeito passa a se ver tal qual uma mercadoria e se constituir psicologicamente a partir dos valores capitalistas vinculadas a partir de seu consumo. O sujeito passa a ser tanto um projeto do capitalismo como um projeto de si, produzindo sua identidade e relações sociais a partir do consumo. Design, portanto, deixa de ser apenas sobre produzir mercadorias e passa a ser sobre a produção do humano. A “arte total” passa a designar o processo que hoje se chama de experiência do consumo, isto é, projetar não apenas a mercadoria, mas todos os elementos que compõe a compra e o consumo. Design deixa de se orientar exclusivamente a uma atividade técnica de dar forma a função para produzir coerência nas práticas sociais capitalistas, impactando diretamente das relações sociais.

Devido ao processo de codificação, as experiências projetadas por designers passam a ser, cada vez mais, desassociadas do mundo e da experiência como sujeito encarnado, isto é, o interesse do design passa a ser a significação do processo. A experiência de consumo passa a representar a ausência do mundo e do corpo que a política do desencarnamento oculta ao longo da modernidade e contemporaneidade. Marx notou que a condição da venda estava na promessa de uso e não na utilidade da mercadoria, atualmente, destaca-se que a própria promessa se torna a mercadoria. Por conseguinte, a experiência promovida pelas mercadorias não corresponde a experiência do sujeito encarnado o qual se choca com o mundo e desperta consciência, mas nas determinações estético-linguístico capitalistas construídas historicamente. As mercadorias e os projeto de experiência implicam em certas orientações aos sujeitos; contudo, tais orientações se destinam sempre a venda e produção de valor. O design contemporâneo aceita o consumismo sem críticas. O designer transforma o objeto e os espaços de modo que eles se tornem o sujeito em determinados momentos e em outros não, assim, criando um fluxo de consumo que coloca o sujeito sempre em movimento na esteira do desejo e consumo. A regra de ouro de Krug, por exemplo, afirma que o usuário não quer pensar; contudo, a questão não é o que o usuário quer, mas sim o que as demandas capitalistas querem: anestesiar o sujeito para que ele compre a partir das demandas capitalistas materializadas através do design. A experiência no design, assim, é a concretização do projeto inicial capitalista, reprogramando o mundo em um fluxo contínuo para que o sujeito sempre deseje e

consoma cada vez mais. Embora o sujeito sempre tenha a capacidade de aceitar ou recusar os valores que lhe são apresentados, a política do desencarnamento capitalista cria estruturas que tentam burlar a consciência e firmar o consumo como modo de ser e viver.

Como demonstrado através de uma análise política da história do design, o campo do design ocupa um papel central no projeto capitalista: se desenvolvendo como uma ferramenta capitalista de produção de subjetividades dóceis a lógica de produção e consumo capitalista. A abstração promovida pela política do desencarnamento exerce uma série de abstrações no modo como o sujeito interage com o mundo materialmente constituído, e, simultaneamente, é produzido enquanto subjetividade. Destaca-se a fixação do acúmulo de riquezas e reconfiguração de toda a vida em direção a produção e consumo. Além disso a separação entre: compra e venda; produção e utilização; projeto e execução; produção a partir da experiência vivenciada e a produção a partir de uma perspectiva teórica/externa/do mercado; consumo de imagem e imagem enquanto texto; produção de objetos e produção de experiências e consumo/vivência. Enfim, os aspectos políticos e éticos enquanto consequências dessas abstrações tem sido extremamente negligenciado por designer e teóricos do design. Contudo, deveriam ser aspectos amplamente discutidos, pois geram efeitos devastadores no mundo, na condição humana e na percepção interior das pessoas.

Se a fenomenologia estuda a essência na existência, a existência investigada por Merleau-Ponty se distancia cada vez mais da vivenciada na contemporaneidade, visto que existir implica consumir na contemporaneidade. O mundo para Merleau-Ponty era inesgotável e determinado por sua contingência, contudo, o mundo hoje está associado as novas estruturas culturais baseadas em códigos atrelados aos interesses capitalistas. Se Merleau-Ponty partia da referência do limão para compreender a cinestesia da percepção de cores⁸⁴², hoje o limão se desloca cada vez mais para o código Pantone. Em uma perspectiva histórica a ação humana cada vez mais transforma o mundo e o domestica, especialmente a partir da ação da política do desencarnamento materializada na indústria capitalista. O sujeito é tanto projeto do mundo como quem projeta o mundo⁸⁴³, por conseguinte, influencia no fluxo existencial, subjetividade, intersubjetividade, consciência, construções intelectuais e construções materiais no horizonte futuro.

Ao discutir a dificuldade do campo do design em lidar com as críticas realizadas por Foster no livro “Design e crime”, Beccari afirma que “A questão central, portanto, não é saber se o design corrompe ou não a realidade humana, mas como ele já se

842 MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19-20

843 CESAR, 2011, p. 48

tornou indispensável nos processos de gestação, manutenção e reprodução dessa mesma realidade”⁸⁴⁴. Concorde-se com Beccari que o foco está em compreender a relação entre design e realidade, tendo em perspectiva que esse processo é inegável independente de sua origem. Contudo, pensa-se que está na hora de recuperar o aspecto histórico da produção da realidade, assim, avançar na “dialética histórica da disciplinaridade e de sua contestação; hora de tentarmos novamente ‘fornecer à cultura uma margem de manobra’”⁸⁴⁵. Ao assumir o valor de corpo encarnado de Merleau-Ponty e associa-lo ao pensamento crítico de Horkheimer, fica evidente que existe um projeto no avesso do design (política da desencarnação) que altera a dinâmica do ser contra a própria riqueza das capacidades humanas, consequentemente, pensa-se que design, da forma como tem se desenvolvido, corrompe não apenas a realidade, mas a própria condição do sujeito. Se a indeterminação é própria da experiência perceptiva, os esforços da política de desencarnação buscam eliminar o ambíguo e determinar um mundo a partir do qual os sujeitos só podem ser algo mediante ao consumo e a submissão aos modos de trabalho desumanos. O sujeito se torna um objeto de si. O sujeito só é porque consome. O sujeito abandona a experiência de mundo e a substitui por uma experiência desencarnada, subjugada a cultura capitalista desencarnada. Descartes especulou a separação do corpo e da alma e tal cenário se efetiva a partir das experiências capitalistas que deixam de ser vividas efetivamente por um corpo e passam a ser experimentadas pela alma. O cogito de Descartes defendia o valor da existência a partir do questionamento, no entanto, hoje a existência se consolida como consumo e o humano como consumidor.

Merleau-Ponty, sabiamente, identifica que, embora a consciência seja um produto do mundo, corpo, história e linguagem, tal processo nem sempre é uma reação de aceitação desses vetores, assim, existe uma resistência às tentativas de massificação do sujeito. O corpo é “um dos principais suportes de resistência e por isso que o capitalismo buscou domesticar-lo através da política do desencarnamento. Muito foi escrito sobre o novo espírito do capitalismo, mas muito pouco sobre o novo corpo que ele produz”⁸⁴⁶. As bruxas no século 17 se levantaram contra “o corpo burguês, o corpo puritano e o corpo cartesiano”, assim “combateram a chegada do trabalho assalariado e as novas restrições espaciais e temporais que vieram com ele”⁸⁴⁷. A política da caça às bruxas foi uma política desencarnada de extermínio e espetacularização para encarnar um novo modo de ser que nascia em conjunto com o capitalismo e racionalismo. Os séculos 20 e 21 são marcados por pesquisas, cada vez volumosas, sobre a questão do corpo, especialmente nos movimentos feminista, negro e

844 BECCARI, 2020, p. 94
845 FOSTER, 2016, p. 42

846 BOURCIER, 2020, p. 116
847 BOURCIER, 2020, p. 116

LGBTQIA+ (*queer*)⁸⁴⁸ que resistem à política de desencarnamento do sujeito, ou seja, ao projeto moderno burguês branco, masculino e heterossexual. Lélia Gonzalez, por exemplo, questiona a pretenciosa neutralidade epistêmica dos modernos, reivindicando o direito de pensar enquanto mulher negra⁸⁴⁹. Pensar enquanto mulher negra é analisar a partir de uma consciência que nasce de um corpo específico o qual é marginalizado radicalmente ao longo da história moderna e que possibilita, por sua vez, o destacamento de aspectos invisibilizados pela vivência branca. Pensar como uma mulher negra, deste modo, é destacar da realidade novos recortes que aparecem a consciência justamente pela relação única que esse corpo ocupa em relação ao mundo. A reivindicação epistêmica está atrelada a decolonização da das estruturas e também da subjetividade capitalista, assim, “A possessão neoliberal expropria o corpo e procura possuir subjetividades biopoliticamente. Exorcizá-lo, proceder à despossessão é tirar do corpo do sujeito a nova subjetividade neoliberal”⁸⁵⁰.

Merleau-Ponty, em seu tempo e contexto, estabelece um modo de compreender o sujeito enquanto produto de seu tempo e, paralelamente, refuta qualquer tentativa de naturalização do sujeito. Embora a filosofia de Merleau-Ponty nunca tenha se proposto a analisar extensamente a orientação sexual ou mesmo a relação entre indeterminação da percepção e indeterminação da sexualidade⁸⁵¹, pode-se, a partir do referencial do sujeito encarnado, alcançar pautas contemporâneas como a questão queer⁸⁵², pois, afinal, ele possibilita questionar a encarnação de uma sexualidade desencarnada a qual é a própria encarnação da sexualidade cristã europeia moderna⁸⁵³. “Um dos objetivos das políticas neoliberais é reprovar a sexualidade, especialmente as formas de intimidade gays e lésbicas decorrentes da fase fordista do capitalismo”⁸⁵⁴, nesse sentido, compreende-se um paralelo com o campo do design, pois o capitalismo promoveu um “endireitamento da sexualidade⁸⁵⁵” e, paralelamente, o endireitamento das formas de criação e desejo, as quais o design se relaciona. O capitalismo, assim, reprova formas de criar e desejar que não condizem com as demandas produtivas. O design moderno é marcado pela padronização dos bens de consumo, pois, assim como se criava um sistema industrial da sexualidade, criava-se também um sistema industrial da produção e

848 O pensamento decolonial, feminista, negro e, mais especificamente, queer influenciou o desenvolvimento desse trabalho, embora pouco explorado textualmente. Buscaremos explorar essas questões em futuras pesquisas.

849 RIBEIRO, 2020, p. 24—31

850 BOURCIER, 2020, p. 184

851 AHMED, 2006, p. 67

852 Entende-se a questão queer como investigações que partem da resistência de certos corpos ao modelo binário e heterossexual para questionar o aspecto cultural envolvido na produção de uma subjetividade binária, heterossexual e heteronormativa enquanto modelo correto, natural e saudável do ser.

853 A teoria queer funciona como um exemplo de um campo que questiona o que se compreende aqui como desencarnação no âmbito da sexualidade.

854 BOURCIER, 2020, p. 116 trecho referente ao pensamento de Kevin Floyd.

855 A palavra Straight (reto) é utilizada para designar pessoas heterossexuais. O endireitamento corresponde na tentativa de orientar a sexualidade a partir de uma perspectiva unitária, assim, buscando torná-la homogenia e patologizando outras perspectivas diante da sexualidade.

consumo. A homogeneização da subjetividade, produção de cidadãos intercambiáveis e pautados na individualidade⁸⁵⁶ (sem experiências intersubjetivas) se tornaram consequências do processo de racionalização do campo do design, especialmente no programa moderno.

Bourcier uni os slogans feministas “Meu corpo me pertence” e “*Our bodies, ourselves*”⁸⁵⁷ em “Meu corpo me pertence porque é o nosso campo de batalha”⁸⁵⁸, tal união se realiza, pois: no primeiro caso o slogan demarca uma batalha travada entre o privado e público, devolvendo para o sujeito o direito de ser o que se é, contudo está atravessada por uma visão liberal de propriedade privada; no segundo caso, o slogan reivindica o caráter de classe e intersubjetividade vinculada a própria luta feminista, entretanto, deixa a desejar no aspecto de luta do primeiro slogan; o terceiro slogan reúne a noção de luta do primeiro com o coletivismo do segundo, assim, apresenta uma visão ampla dos aspectos macro micro da luta feminista. Tal slogan sintetiza o processo desenhado nesta pesquisa, pois: “meu corpo” designa a origem de toda a experiência e produção de conhecimento, exprime a existência única do sujeito, a qual ocorre a partir de suas experiências e coordenadas culturais, materiais e corpóreas; o “campo de batalha” está atrelado a política de desencarnação que insiste em massificar a existência humana para fins produtivos; “me pertence” refere-se ao direito do corpo de existir de acordo com referências externas ao capitalismo; ou seja, o pertencimento tem relação com um nível de identificação subjetiva com o que *se quer ser* e o que *se é*. “Nosso” tem relação com o aspecto de classe envolvido em qualquer luta contra estruturas opressivas. “Nosso” também tem relação com a própria experiência encarnada que ocorre, na prática, na dissolução do sujeito no mundo, isto é, o corpo encarnado não é um corpo a partir da noção liberal (objetificado), mas a própria experiência de dissolução no mundo para encontrar-se no final da percepção. O slogan proposto por Bourcier, assim, representa o sentido do corpo que guia esta análise e destaca um plano de contingência para retomar o corpo próprio e transformar a realidade a favor dos sujeitos. Se existe a formulação do pensamento desencarnado que atinge os sujeitos e os transforma, também é possível a formulação de outras perspectivas sobre o sujeito que, consequentemente, tem o poder de alterar as dinâmicas sociais. O corpo, portanto, é a principal aspecto que essa dissertação identifica para resistir e alterar as dinâmicas sociais. A subjetivação capitalista e neoliberal apresenta falhas e o corpo é resposta possível para superá-las.

Se o design contribui significativamente para o desencarnamento dos sujeitos, o design também pode contribuir para a alteração de tais dinâmicas para cenários que valorizem o humano em primeiro lugar. O campo do design surge a partir do desencarnamento dos

856 BOURCIER, 2020, p. 115

857 “Nossos corpos, nós mesmo”, tradução livre.

858 BOURCIER, 2020, p. 181

artesões, portanto, é necessário pensar um novo design a partir da descolonização da subjetividade desencarnada e produção de uma subjetividade. Se o desencarnamento é marcado pelo projeto e pelo código, um design desencarnado, logo, deve abraçar a subjetividade do corpo e a criatividade desregrada para romper com os vetores subjetivos criados pela política do desencarnamento capitalista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se inicia a partir do problema do distanciamento que o design promove na relação entre sujeitos e mundo a qual é proporcionada pela racionalidade capitalista. O objeto desse trabalho foi explorar os desdobramentos da racionalidade capitalista no campo do design, a qual foi investigada de formas diversas no trabalho, como: a racionalidade na antiguidade e modernidade; as transformações capitalistas; desdobramentos na divisão internacional do trabalho; produção de mercadorias; surgimento do designer como projetista (racional); desenvolvimento de uma teoria funcionalista abstrata que permite a produção a partir de uma racionalidade; desdobramentos da racionalidade na produção de imagens, experiência e, conseqüentemente, na própria ontologia do sujeito. A racionalidade é explorada no âmbito do sujeito, do sistema, da produção e do consumo, portanto, conclui-se que o objeto da pesquisa foi alcançado. Destaca-se que por ser um objeto amplo, é possível maiores investigações do assunto, aprofundando ainda mais a influência da racionalidade no design. Ao investigar a racionalidade, essa pesquisa levanta a hipótese de que o design se desenvolve de forma desencarnada, isto é, enquanto ferramenta capitalista de alienação e transformação da natureza do ser baseado na produção de valor e consumo de mercadorias, por conseguinte, suprime a subjetividade do designer através da teoria funcionalista que desenvolve um programa acrítico a partir do qual imagens e experiências são geradas. Tal hipótese é sustentada ao longo da dissertação, sendo abordada em todos os capítulos e, especialmente, no último, que retomada o processo de desencarnamento do campo do design e promove reflexões sobre o assunto. Conseqüentemente, conclui-se que tal hipótese foi confirmada pela pesquisa.

Os objetivos específicos funcionaram como um mapa para a investigação do objetivo geral e comprovação da hipótese, estruturando etapas e camadas do processo de desencarnação. Portanto, tem-se que: o primeiro capítulo investiga a transformação ontológica do sujeito operada pela racionalidade na modernidade através do conceito de política da desencarnação; o segundo capítulo compreende as transformação na produção e consumo de mercadorias a partir da lógica industrial desencarnada, resultando em estruturas que passam a separar o corpo da alma do sujeito; o terceiro capítulo identifica o surgimento do campo do design como desdobramento da política do desencarnamento capitalista que transforma o artesão em designer/operário, proporcionando um corte entre a alma e o corpo do sujeito moderno; o quarto capítulo analisa a aderência do pensamento desencarnado no modo de produção do design moderno e contemporâneo através do funcionalismo abstrato como modo de produzir; o quinto capítulo examina o impacto da racionalidade na produção e consumo de

imagens e experiência no design moderno e contemporâneo, proporcionando uma leitura da micropolítica exercida pela transformação capitalista; o último capítulo retoma o desenvolvimento design questionar a relação que ocorre entre o campo de design e as ferramentas produtivas capitalistas que alienam o sujeito de sua condição de exploração. Os objetivos específicos, logo, foram todos alcançados.

Uma vez que essa pesquisa busca criticar a maneira como a racionalidade é utilizada contra os próprios sujeitos na modernidade e contemporaneidade, seria um contrassenso utilizar as mesmas ferramentas que tem alienando a produção científica. Consequentemente, a teoria crítica foi utilizada enquanto ponto de referência metodológico dessa pesquisa, auxiliando a investigar de forma menos funcionalista o problema em questão. As classificações tradicionais de pesquisa científica foram suspensas para compreender a produção científica de forma mais crítica. Embora esta dissertação se utiliza da racionalidade nas análises apresentadas, buscou fazê-la de forma crítica, respeitando o corpo que a produz, o qual racionaliza sempre a partir de um sentido de mundo que surge no corpo com base em sua posição única no mundo culturalmente constituído. Portanto, buscou-se também expandir a própria noção de teoria crítica pela incorporação do pensamento de Merleau-Ponty. Se a teoria crítica tradicional tende a analisar a partir de uma visão excessivamente otimista com a racionalidade crítica, destaca-se que ela sempre realiza tal operação por uma intenção de emancipação a qual é produzida no íntimo de corpos cansados de serem explorados. Deste modo, mesmo na teoria crítica tradicional já existe um corpo que fala através da racionalidade, essa dissertação buscou explorar ainda mais esse fenômeno. Essa pesquisa é também uma investigação em primeira pessoa que buscou realizar mergulhos sensíveis na própria subjetividade do autor que as vivencia e depois as traduz em uma linguagem científica. A subjetividade em questão é o resultado de uma classe operária que passa a ter acesso à educação e, que, consequentemente, questiona as estruturas opressivas. Uma subjetividade também marcada pela violência simbólica, de uma imposição autoritária de cânones racionalistas por parte do campo do design. Além disso, a subjetividade em questão parte da própria existência enquanto corpo que desafia o sistema binário de gênero e que resiste as tentativas de impor um “endireitamento” de sua subjetividade dentro dos modelos capitalistas. Deste modo, entende-se que o próprio corpo do autor impõe um sentido de mundo, o qual ganhou corpo científico nesta dissertação ao longo do mestrado. A teoria crítica é a teoria que busca a emancipação e, portanto, deve-se primeiro emancipar o corpo dos limites racionalmente institucionalizados que invalidam uma ciência feita a partir de afetos. Embora ainda se utilize o modelo científico aceito para realizar essa dissertação, defende-se — como resultado dessa pesquisa — a

necessidade de o pesquisador engajar cada vez mais em sua subjetividade e existência para analisar os problemas por uma perspectiva diferente da utilizada para oprimir. A ciência, assim como o sujeito pesquisador, deve se encarnar.

O campo do design tem se desenvolvido de forma preocupantemente acrítica. Embora se defenda enquanto uma postura interdisciplinar e baseada no humano, o campo precisa se atentar as discussões em outras áreas como a filosofia e ciências sociais. Se em algum momento os agentes do campo do design tinham a sensação que era necessário defender a validade do campo frente as outras disciplinas, considera-se que esse momento já foi ultrapassado há muito tempo. Enquanto houver capitalismo, o campo do design não precisa se preocupar em defender a validade de suas atividades, pois este já reconhece, com muita consciência, os resultados do design nos processos de alienação. O campo do design, portanto, precisa abandonar o medo de ser crítico com os resultados de sua atividade e iniciar investigações mais realistas. Caso haja uma preocupação real com o humano, o design deve deslocar a atenção da viabilidade dos projetos em um mundo capitalista para a defesa de valores humanos. Deste modo, destaca-se que a literatura crítica de design deve ser ampliada, pois é quase inexistente quando comparada a quantidade de pesquisas de caráter instrumental. A Filosofia do Design, Economia Política da Comunicação, Teoria Crítica, Teoria do Design, História do Design são campos que precisam ser expandidos, contudo, não são os únicos caminhos possíveis.

Como resultado dessa dissertação, tem-se o corpo como potência de resistência e superação da dominação capitalista. Deste modo, destaca-se que esse será o objeto de futuras investigações. O pensamento decolonial, feminista, negro e *queer* certamente podem expandir a compreensão do problema em questão e auxiliar a determinar uma micropolítica para reverter o design desencarnado em design encarnado. Assim, pode-se pensar que: se o design desencarnado separa ideação e execução, um design encarnado deve unificar projeto e execução; se o design encarnado é marcado pela invalidação de outros modos de existência no processo criativo, o design encarnado deve ser um retorno a subjetividade do designer; se o design desencarnado codifica o mundo a partir das teorias e da racionalidade, o design desencarnado deve ser fundamentalmente anarquista e dadaísta; se o design desencarnado é acrítico e aliena o sujeito, o design encarnado deve ser crítico e transformador.

REFERÊNCIAS

AHMED, S. **Queer phenomenology**: orientations, objects, others. Durham/London: Duke University Press, 2006.

ALBERS, J. **A interação da cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ARCHER, B. Design as a discipline. **Design studies**, 1979. Disponível em: <[https://doi.org/10.1016/0142-694X\(79\)90023-1](https://doi.org/10.1016/0142-694X(79)90023-1)>. Acesso em: 01, Maio e 2020.

ANDRADE, S. A. D. Economia política da comunicação: origens, reflexões e tendências. **Cadernos de Estudos Sociais**, Recife, v.28, n. 1, p. 92-113, jan/jun, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.fundaj.gov.br/index.php/CAD>>. Acesso em: 01, Maio e 2020.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. **De anima**: livro I, II e III. São Paulo. Editora 34, 2006.

ARMSTRONG, H. **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Edusp, 1980.

ARRIGHI, G. **O longo século XX**: dinheiro, poder e a origem do nosso tempo. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Editora UNESP, 1996.

BAYER, H. Sobre a tipografia. In: ARMSTRONG, H. (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BECCARI, M. **Das coisas ao redor**: discurso e visualidade a partir de Foucault. São Paulo: Almedina, 2020.

BERARDI, F. **Depois do futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BLUMENBERG, H. **Teoria da não conceitualidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOURCIER, S. **Homo ink.orporated**: o triângulo e o unicórnio que peida. N-1 edições; Crocodilo edições, 2020.

BRAIDA, F; NOJIMA, V. L. **Tríades do design**: um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

BRITANNICA. Second Empire style. **Encyclopedia Britannica**. 2013. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Second-Empire-style>>. Acesso em: 14 out. 2021.

BUCHLOH, B. W. D. From Faktura to Factography. **October**, v. 30, 1984, p.82-119. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/778300>>. Acesso em: 14 out. 2021.

BÜRDEK, B. E. **Design: history, theory and practice of product design**. Switzerland: Birkhäuser — Publishers for Architecture, 2005.

CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. 3.ed. São Paulo: Blucher, 2008.

CERBONE, D. R. **Understanding phenomenology**. Durham: Acumen, 2006.

CESAR, C. M. **Crise e liberdade em Merleau-Ponty e Ricoeur**. São Paulo: Idéias & Letras, 2011.

CIPINIUK, A. **Design: o livro dos porquês**. São Paulo: Editora Reflexão, 2014.

CIPINIUK, A. **O campo do design: e a crise do monopólio da crença**. São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda., 2017.

COSTA, J. **A imagem da marca: um fenômeno social**. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

CRARY, J. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu editora, 2016.

CUTOLO, G. **Luxo & Design: ética, estética e mercado do gosto**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DABNER, D.; STEWART, S.; ZEMPOL, E. **Curso de design gráfico: princípios e práticas**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

DAMÁSIO, A. R. **O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DILLON, M. C. **Merleau-Ponty's ontology**. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

DOLAN, K. A. Os 25 maiores bilionários do mundo em 2021. **Forbes**. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-money/2021/04/os-25-maiores-bilionarios-do-mundo-em-2021/>>. Acesso em: 23, Fev. de 2021.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1997.

DORFLES, G. **Introdução ao desenho industrial**. Lisboa: Edições 70, 2002.

DROSTE, M. **Bauhaus: 1919-1933**. Köln: Taschen, 2019.

ELAM, K. **Geometria do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Georges-Eugène, Baron Haussmann**: french civil servant. 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Georges-Eugene-Baron-Haussmann>>. Acesso em: 01, Maio e 2020.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

FERRAZ, M. S. A. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. Campinas: Papirus, 2009.

FLECK, A. Afinal de contas, o que é teoria crítica?. **Princípios**. Natal, v. 24, n. 44. Maio-Ago. 2017, p. 97-127.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2013a. não paginado.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FORGÁCS, É. A political education the historical legacy of the german Bauhaus and the moscow VKhUTEMAS. In: HELVERT, M. V. (org.). **The responsible object**: a history of design ideology for the future. Amsterdam: Valiz, 2016.

FOSTER, H. **Design e crime** (e outras diatribes). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 10 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020a.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. 8 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020b.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020c.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 4**: as confissões da carne. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020d.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 8. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

GROPIUS, W. **Bauhaus**: nova arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HAN, B. **Sociedade do cansaço**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

HANNAH, G. G. **Elementos do design tridimensional**: Rowena Reed Kostellow e a estrutura das relações visuais. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARVEY, D. **Para entender o capital**. São Paulo: Boitempo, 2013. não paginado.

HAUG, W. F. **Crítica da estética da mercadoria**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

HAUG, W. F. **Publicidad y consumo**: crítica de la estética de mercancías. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

HELLER, E. **Psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HELVERT, M. V. A design history for the future. In: HELVERT, M. V. (org.). **The responsible object**: a history of design ideology for the future. Amsterdam: Valiz, 2016.

HOBBSAWM, E. J. **Da revolução industrial inglesa ao imperialismo**. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria crítica. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HUENEMANN, C. **Understanding rationalism**. Durham: Acumen Publishing Limited, 2006.

IGLÉSIAS, F. **A revolução industrial**. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

ITTEN, J. **Design and form**: the basic course at the bauhaus and later. New York: Litton Educational Publishing Ink, 1975.

ITTEN, J. **The art of color**: the subjective experience and rationale of color. New York: Van Nostrand Reinhold Company Inc, 1973.

ITTEN, J. **The elements of color**. New York: Van Nostrand Reinhold Company Inc, 1970.

KANDINSKY, W. **Curso da Bauhaus**. Lisboa: Edições 70, 2009.

KANDINSKY, W. **Gramática da criação**. Lisboa: Edições 70, 2018.

KANDINSKY, W. **O futuro da pintura**. Lisboa: Edições 70, 1999.

KANDINSKY, W. **Ponto, plano, linha**. Lisboa: Edições 70, 2006.

KLEE, P. **Pedagogical sketchbook**. New York: Frederick A. Praeger Inc, 1953.

KOEHLER, K. The Bauhaus manifesto postwar to postwar: from the street to the wall to the radio to the memoir. In: SALETNIK, J.; SCHULDENFREI, R. (org.). **Bauhaus construct: fashioning identity, discourse and modernism**. Nova York: Routledge, 2010.

KRUG, S. **Não me faça pensar**: uma abordagem de bom senso à usabilidade na web e mobile. Rio de Janeiro: Alta Books, 2014.

LAGANDA, G. 2021 is going to be a bad year for world hunger. **United Nations**. Disponível em: <<https://www.un.org/en/food-systems-summit/news/2021-going-be-bad-year-world-hunger>>. Acesso em: 23, Fev. de 2021.

LEBORG, C. **Gramática visual**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

LIDWELL, W.; HOLDEN, K.; BUTLER, J. **Princípios universais do design**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

LIMA, C.; JALLAGEAS, N. **Vkhutemas**: desenho de uma revolução. São Paulo: Kinoruss, 2020.

LONDERO, R. R. “Tarde demais para morrer jovem”: depressão e suicídio na literatura brasileira contemporânea. **Criação & Crítica**, n. 23, p. 161-174, 2019.

LONDERO, R. R; TAKARA, S. Tempo, depressão e sociedade deadline: um diálogo entre Han, Rosa e Bauman. **Ação Midiática**, Curitiba, n.17, p.100-117, 2019.

LOSS, A. **Ornament and crime**: thoughts on design and materials. Penguin Books, 2019. Edição Apple Books.

LOVE, T. Philosophy of design: a meta-theoretical structure for design theory. **Design Studies**, n. 21, p. 293—313, 2000.

LUPTON, E (org). **Intuição, ação, criação**: graphic design thinking. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

LUPTON, E. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MALDONADO, T. **Design Industrial**. Lisboa: Edições 70, 1999.

MALDONADO, T. **Disegno industriale**: un riesame. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1977.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política: livro II: o processo de circulação do capital. São Paulo: Editora nova cultura, 1996.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política: livro primeiro: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2014.

MCCRACKEN, G. **Cultura e consumo II**: mercados, significados e gerenciamento de marcas. Rio de Janeiro: MAUAD Editora Ltda, 2012.

MCCRACKEN, G. Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo. **RAE - Revista de Administração de Empresas**, vol. 47, n. 1, jan-mar, 2007.

MEGGS, P. B; PURVIS, A. W. **História do design gráfico**. 4.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. **A união da alma e do corpo em Malebranche, Biran e Bergson**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MERLEAU-PONTY, M. **Conversas**: 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **Textos escolhidos**: Maurice Merleau-Ponty. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MILLER, E. C. William Morris, Arts and Crafts, and the idea of eco-socialist design. In: HELVERT, M. V. (org.). **The responsible object**: a history of design ideology for the future. Amsterdam: Valiz, 2016.

MOHOLY-NAGY, L. **The new vision and abstract of an artist**. New York: Wittenborn Schultz Inc, 1947.

MOHOLY-NAGY, L. Tipofoto. In: ARMSTRONG, H. (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015

MONTANER, J. M. **A modernidade superada**: ensaios sobre arquitetura contemporânea. 2.ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.

MORAES, D. D. **Limites do design**. 3.ed. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MULGAN, T. **Understanding utilitarianism**. Stocksfield: Acumen, 2007.

NOBRE, M. **A teoria Crítica**. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. Edição Kindle. não paginado.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora Unicamp. 2013a.

OSTROWER, F. **Universos da arte**. Campinas: Editora Unicamp. 2013b.

OXFORD LEARNER'S DICTIONARY OF ACADEMIC ENGLISH. **Design**. 2020.
Disponível em:
<<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/academic/design1?q=design>>.
Acesso em: 01, Maio e 2020.

OZENFANT, A.; LE CORBUSIER⁸⁵⁹. **Depois do cubismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PAPANEK, V. **Design for the real world: human ecology and social change**. 2. ed. London: Thames & Hudson, 1985.

PATER, R. **Políticas do design: um guia (não tão) global de comunicação visual**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

PETRY, F. O conceito de razão nos escritos de Max Horkheimer. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, n. 22, p. 31-48, 15 dez. 2013.

PRECIADO, P. B. La izquierda bajo la piel: um prólogo para Suely Rolnik. In: ROLNIK, S. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cefetizada**. N-1 Edições, 2018.

RAMOS, S. D. S. **Corpo e mente**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RAND, P. Conversa um. In: KROEGER, M. (org.). **Conversas com Paul Rand**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

REIS, M. C. G. Apresentação e notas. In: ARISTÓTELES. **De anima**: livro I, II e III. São Paulo. Editora 34, 2006.

RIBEIRO, D. **Lugar de Fala**. São Paulo: Editora Jandaira, 2020.

ROCHA, A. C. Capitalismo e racionalidade instrumental: reflexões acerca do tempo livre em Theodor Adorno. **Ideias**, v. 9, n. 1, p. 149-170, 16 maio 2018.

⁸⁵⁹ O nome original é Charles Édouard Jeanneret, no entanto optou-se por cita-lo enquanto Le Corbusier.

RÓDTCHENKO, A.; STEPÁNOVA, V.; GAN, A. quem somos: manifesto do grupo construtivista. In: ARMSTRONG, H. (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cefetinada. N-1 Edições, 2018.

SAMARA, T. **Grid**: construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHNEIDER, B. **Design — uma introdução**: o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Editora Blücher, 2010.

SEMERARO, G. **Saber-fazer filosofia**: o pensamento moderno. Aparecida: Idéias & Letras, 2011.

SIEBENBRODT, M.; SCHÖBE, L. **Bauhaus 1919-1933**: Weimar — Dessau — Berlin. Nova York: Parkstone International, 2012.

SMITH, A. Of the division of labour. In: LEES-MAFFEI, G.; HOUZE, R. (org.). **The design history reader**. Oxford: Berg Publishers, 2010.

SOUZA, P. L. P. **Notas para uma história do design**. 4.ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2008.

STYLES, J. Manufacturing, consumption and design in eighteenth-century England. In: LEES-MAFFEI, G.; HOUZE, R. (org.). **The design history reader**. Oxford: Berg Publishers, 2010.

SULLIVAN, L. **The tall office building artistically considered**. Lippincott's magazine, Filadélfia, mar, p. 403-409, mar. 1896. Disponível em: <<https://archive.org/details/tallofficebuildi00sull/page/n9/mode/2up>>. Acesso em: 20 de jan. de 2020.

TSCHICHOLD, J. A nova tipografia. 1928. In: ARMSTRONG, H. **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIETTA, S. **Racionalidade**: uma história universal. Campinas: Editora da Unicamp. 2015.

VIGARELLO, G. **O sentimento de si**: história da percepção do corpo, séculos XVI-XX. Petrópolis: Vozes, 2016.

VIGNELLI, M. In: HELLER, S.; PETTIT, E. **Design em diálogo**: 24 entrevistas por Steven Heller e Elinor Pettit. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WARD, B. A taça de cristal, ou por que a tipografia deve ser invisível. 1930. In: ARMSTRONG, H. **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WICK, R. **La pedagogia de la Bauhaus**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

WORLD DESIGN ORGANIZATION. **Definition of industrial design**. 2019. Disponível em: <<https://wdo.org/about/definition/>>. Acesso em: 01, Maio de 2020.