

# 1 Introdução

No mundo acadêmico há um conselho que não costuma escapar a nenhuma orientação: a introdução deve ser escrita ao término do trabalho, depois que todo o restante estiver pronto. É um conselho intrigante quando o recebemos pela primeira vez. Pois a introdução menciona algo que ainda se realizará, e não uma tarefa já finalizada. E, após cumprir a recomendação de praxe, ainda assim mantemos o tempo futuro na conjugação verbal. Assim, escrevemos na introdução que o trabalho *realizará* certas tarefas, quando na verdade elas já foram feitas. Ou seja, o tom de previsão que adotamos é um tanto capcioso, porque já sabemos como aquilo foi feito, e em que medida realizou-se. Mas, mesmo assim, parece imprescindível recorrer a esta estratégia ao escrever a introdução, forjando-lhe coesão e seqüencialidade.

Entendo que este argumento seja incompleto, e que para abatê-lo bastaria uma só manobra. Salientaríamos então que a seqüência das partes apresentadas não precisa concordar com a ordem em que foram escritas. Ou que o mundo acadêmico faz uso de certos procedimentos interessados em uma espécie de unicidade, que prevê, por exemplo, a linearidade na apresentação de um trabalho científico. Mas estes argumentos não liquidam a curiosidade por trás deste procedimento das orientações. Pensemo-lo, portanto. Escrever a introdução depois do trabalho pronto é recomendado, porque no momento que se começa uma pesquisa, quando o “desorientado”, ou o desobediente, estaria escrevendo sua introdução, não se conhece o bastante do universo a ser investigado a ponto de se determinar quais os seus problemas centrais, qual o método adequado para tratá-lo, ou quais suas hipóteses e partes constitutivas. Assim, o recurso de inversão que nos é ensinado, surge como um meio de se driblar as vicissitudes deste objeto dinâmico. Se, do contrário, este objeto fosse estático e permanentemente alheio a quaisquer intervenções, ou se suas variáveis fossem presumíveis, a introdução antecipada teria outras chances de êxito. Mas o curso de uma pesquisa sofre o

infortúnio da instabilidade e da imprevisão. No caso de um trabalho de doutorado, que costuma ocupar um período de quatro anos, as variações que a pesquisa sofre são tão pungentes e marcantes, tanto no que diz respeito à maneira como percebemos os seus problemas, quanto os seus interesses, e suas formas de abordagem, que qualquer previsão equivale somente ao esforço de encontrar algum sentido teórico no empreendimento, e não mais do que isso.

Desta forma, não podemos adivinhar de fora, antecipadamente, as minúcias de uma pesquisa. Não se pode adivinhar-lhe os aspectos, porque eles somente ganham forma quando ela inicia seu curso. Assim, é necessário viver suas agruras, acompanhar-lhe os desvios, levantar dos tropeços que ela provocar, viver a confusão de seu percurso errático, para somente então falar das nuances que lhe constituíram, e descobrir-lhe finalmente.

Optei por trazer esta passagem, porque aqui está expresso o sentimento de motivação desta pesquisa. Pois foi com o espírito instruído desta sensação, que se investigou a ação de design. É claro que comparar o estudo da ação de design ao processo de desenvolvimento de uma pesquisa é um exercício impróprio, porque suas peças são outras. Mas, realizando a ambos, pude perceber um componente comum, que os confunde essencialmente: seus processos são influenciados de tal forma pelos juízos antecipados que fazemos deles, que por um momento somos incapazes de identificá-los. E, ainda que os identifiquemos num golpe de sorte, eles ainda assim são maculados por acidentes fortuitos que desqualificam essencialmente nossa presunção. Observando rapidamente a atividade de design, perceberemos alguns destes elementos contingentes. Eles apontam, mesmo em suas pistas mais comuns, os traços de uma profissão ágil, informal, pulsante, inventiva. Não parece arriscado dizer que estes elementos costumam ser associados à imagem de uma atividade de universo misterioso, onde os procedimentos são um tanto desconhecidos e os resultados surpreendentes. Este esboço de imagem, mesmo que realizado em um movimento rápido e pouco aprofundado, já é capaz de tocar a dificuldade em lidar com as variáveis de sua dinâmica.

A ação de design costuma estar relacionada intimamente às metodologias de projeto utilizadas pelo designer (os trabalhos de Jones, 1970; Quarante, 1992; Bürdek, 2006; e Cross, 2008 são uma mostra). Promove-se assim uma inevitável correspondência entre o profissional e os métodos da profissão, em que o

profissional é aquele que faz uso de seus métodos correlativos, e domina suas técnicas correspondentes. Ao que parece, esta associação é promovida pela “tradição” de relacionar o “status de expertise do profissional” ao domínio de técnicas e teorias ensinadas nos cursos de formação profissional (Schön, 1983, p. 288). Para Schön<sup>1</sup>, “(...) não há sinal mais vivido da persistência destas idéias do que a fome por técnicas, que é tão característica nos estudantes (...)”<sup>2</sup> (1983, p. 288). Estes modelos, que encontramos em alguns livros de design (como os agora referenciados), indicam um passo a passo de um processo linear, marcado por etapas claras, objetivas, que transcorrem sem maiores interferências ou desvios. As metodologias de projeto descrevem, à medida que se desdobram, as “táticas”<sup>3</sup> utilizadas pelo designer no decorrer de sua atividade (Cross, 2008). A ação do designer, neste esquema, envolve receber um problema, e, através da utilização de técnicas amparadas por uma estrutura metodológica definida, chegar a uma solução. Mas, até que ponto se pode descrever a ação de design sob estes termos? O conhecimento e a utilização destas técnicas são suficientes para que alguém seja reconhecido como profissional do design? Se a resposta for sim, será então equivocada essa impressão de que os procedimentos no design costumam ser acompanhados de incerteza e volatilidade? Se a resposta for não, que outros aspectos estão velados neste cenário?

Esta inquietação sugere que desta associação, que relaciona a ação de design aos métodos utilizados pelo profissional, escapa algo. De qualquer forma, ela parece utilizar de elementos eminentemente teóricos e abstratos, demarcados por variáveis definidas a priori. Ela utiliza de um olhar externo, que supõe uma “natureza” imaculada do design. E, em virtude disso, passa ao largo de certas questões como a relação entre os designers, ou entre o designer, o cliente, o usuário...; não menciona as confusões, os desacertos, os dramas e os conflitos que abarcam o processo de design; esquece os momentos em que o designer não está

---

<sup>1</sup> Donald A. Schön, professor de *Urban Studies Education* do *Massachusetts Institute of Technology*, desenvolveu este exemplar estudo sobre a relação dos conhecimentos abordados na academia, e os tipos de competência valorizados na prática profissional. O autor toma um universo bastante genérico, a partir do qual se pode construir pontes com alguns campos específicos.

<sup>2</sup> “There is no more vivid sign of the persistence of these ideas than the hunger for technique which is so characteristic of students [...]” (Tradução minha).

<sup>3</sup> “[...] Manual of design methods (the tactics of design)” Cross (2008, p.xii). (Tradução minha).

entretido às tarefas técnicas de projeto e, fundamentalmente, exclui a forma como o designer percebe o cenário em que atua, e os rastros que deixa ao habitá-lo.

Para alcançar estas questões é importante tomar a ação de design antes que ela finalize-se, antes que a “caixa-preta”<sup>4</sup> feche-se. É necessário apreender o percurso que o designer atravessou para chegar a um produto qualquer, e não somente reter-se ao resultado obtido. Tal operação nos leva a uma reflexão original, pois lida com materiais distintos, o que pode gerar outras correspondências.

As análises que partem dos resultados de projeto de design alcançados são realizadas sistematicamente. Lembro-me, por exemplo, da descrição feita pelo prestigiado designer Guto Índio da Costa sobre como desenvolveu o premiado ventilador *Spirit*<sup>5</sup>. Ele relata o momento em que o cliente lhe trouxe o problema de projeto, e fala sobre a fase de pesquisa, os primeiros esboços, a preparação dos modelos, as premiações que o produto conquistou. As etapas se encaixam umas as outras com maestria, suas frequências são perfeitas, os obstáculos são contornados conforme o previsto, como que automaticamente, e o problema resolve-se categoricamente. Tudo é apresentado concisamente, de forma que ninguém jamais investiria na hipótese de o projeto fracassar. Está certo que o relato feito pelo designer aponta, em certa medida, para elementos de sua ação. Mas estão todos eles ali? A partir deles podemos analisar o que o designer fez para chegar ao produto de sucesso? E se pensarmos que o designer não é designer somente no momento em que está pesquisando, desenhando, ou encontrando a solução de seus problemas? Ou, sobre o que ocorre nos intervalos destes momentos de êxito expostos pelo designer? Estes períodos esquecidos são significativos?

Acreditamos que uma das formas de se abordar estas questões, é através de um estudo etnográfico do design. Mais para frente vamos tratar com cuidado as implicações metodológicas desta escolha, e alguns aspectos que precisam ser apresentados ao leitor, tal qual o escritório de design escolhido para sediar esta

---

<sup>4</sup> Latour (2000, p. 11-38) entende por caixa-preta, um conceito utilizado para substituir um conjunto complexo qualquer. Em seu trabalho, o autor relaciona o termo a fatos e artefatos que tenham sido dados como prontos, e que tenham adquirido uma espécie de estabilidade, a partir da supressão das controvérsias que lhe estão em torno.

<sup>5</sup> Esta descrição pode ser acompanhada na série de DVDs lançada pelo SEBRAE, sobre o *Seminário Internacional de Design, Brasil, Design, Diversidade, Negócios*, realizado nos dias 2 e 3 de dezembro de 2002. Guto Índio da Costa e Fernando e Humberto Campana, Painel 1, Design com Cara Brasileira: Pluralidade que dá certo; e Alexandre Manu e Gilberto Strunk, Painel 2, Imaginação e criatividade na Gestão do Design.

pesquisa. Em uma das primeiras conversas que realizei com os designers deste escritório, me foi apresentada a metodologia de trabalho da equipe. Os designers sentaram-se junto a mim, e mapearam um diagrama muito organizado, que pretendia ser um alerta cortês ao que propunha este estudo: *agora que já lhe mostramos como funciona o nosso processo de design, por que perder seu tempo ficando seis meses em nosso escritório?* De fato, eu poderia avaliar aquele diagrama, e construir analogias rápidas entre o método e as tarefas de design, o que resultaria em uma espécie de manual de táticas utilizadas pelo designer para solucionar problemas de projeto. Mas bastaram alguns dias dentro do escritório de design, para que a profusão dos aspectos da profissão ganhasse vulto, e denunciasses a incongruência do processo que me fora desenhado. Os designers, para desempenhar sua profissão, utilizavam de outras táticas, adotavam estratégias diferentes, guiavam-se por coerências antes ocultas, e seguiam os ritmos de outro compasso. O processo que alguém supôs lhes caracterizar a ação, como também eles próprios supunham, perdia a linearidade e entortava-se ao poucos, até fundir-se a outras lógicas internas, e assumir formas até então desconhecidas. Em outras palavras, bastou que o processo sintetizado pelos designers ganhasse movimento, para que o curso de sua dinâmica se transformasse substancialmente.

Portanto, descrever a ação de design por seus métodos, é algo que somente faz sentido quando observamos a atividade de longe, a partir de variáveis definidas teoricamente. Uma vez afastados deste objeto, os aspectos de linearidade previstos parecem até corresponder ao que se passa na profissão e ao que, por fim, a caracterizará. Esta tarefa assemelha-se àquela do orientando que escreve a introdução da pesquisa antes de realizá-la. Mas, fugindo a este procedimento, estreitando o olhar, e detendo-se com mais vagar e intensidade aos embates travados pelo caminho destes empreendimentos (seja o da realização da pesquisa, ou o da investigação da ação de design), outros elementos podem ganhar forma, e suas estruturas podem se modificar.

Este trabalho parte, portanto, de uma conjectura: para abranger os processos de uma atividade como o design, é necessário acompanhar-lhe os ritmos, perseguir seus desvios e sinais, estar atento às interrupções que sofre, e às mudanças de intensidade que lhe são decorrentes. É necessário se voltar àqueles que a exercem, apreendendo-lhes as coerências e as insinuações. Tal operação não se realiza num exercício lacônico, pontual e incisivo. Porque as tramas deste

movimento envolvem intervalos variados, que não podemos antever de fora. Assim, torna-se indispensável observar o design pelo lado de dentro, poupando qualquer intermediação desnecessária. Esta operação deve se realizar através de um estudo sistemático, capaz de lidar com a complexidade da atividade, e ininterrupto, que lhe tome o fluxo do processo.

Desta forma, surge a necessidade de se aproximar dos designers; viver com eles; acompanhar-lhes as minúcias do cotidiano; investigar-lhe as estratégias utilizadas, os dramas e as apreensões vividas; avaliar-lhe as maneiras diante de um conflito, de uma tensão, de uma negativa qualquer; ou os procedimentos adotados diante de um acerto, de uma aquiescência, de uma conquista. Para lidar com estes aspectos todos, vamos lançar um olhar etnográfico sobre o design, e apreender alguns dos elementos de suas operações.

Investigar a ação de design sob a perspectiva etnográfica requer respeitar o alerta de dois aspectos. Um deles, a relevância do discurso dos profissionais sobre sua atividade (como fez Rocha, 1985; e Yaneva, 2009). O outro, a importância da experiência dos profissionais em meio ao cumprimento de sua profissão (como salientou Schön, 1983). O somatório destas diretrizes sustenta a espinha dorsal deste estudo. Ao nos debruçarmos densamente sobre as estruturas e os movimentos da ação do design, vamos alcançar questões bastante amplas, que toquem: o teor da atividade de design; o tipo de saber a que o designer está engajado; o que o designer pensa destes aspectos, e de que forma esta idealização influencia-lhe os procedimentos da profissão.

Rocha (1985, p. 31), em seu pioneiro estudo, procurou observar a publicidade “(...) com a ótica do instrumento antropológico”. O olhar que o autor lançou sobre a publicidade foi orientado de forma a considerar a “relevância” e o “respeito” sobre a palavra dos informantes. Para entender a atividade, Rocha frequentou agências de publicidade, e discutiu com os próprios publicitários a “lógica” pela qual os anúncios eram criados. Yaneva (2009) desenvolveu sua pesquisa no escritório de arquitetura em que realizou seu pós-doutorado. Ela acompanhou o dia-a-dia do escritório, de forma que pudesse observar as atividades dos arquitetos de dentro do escritório. Para autora, foi esta uma maneira de rastrear as mínimas operações dos arquitetos, abrangendo aspectos da atividade que lhe eram desconhecidos. Da mesma forma como Rocha e Yaneva realizaram com a Publicidade e a Arquitetura, procurarei fazer com o design. Investir nesta

proposta parece-me justificável tanto pelos motivos que estou procurando descrever nesta primeira parte do trabalho, quanto pelo pioneirismo desta abordagem sobre o design. Sobre este último ponto, é importante destacar outros estudos etnográficos que procuraram acompanhar e descrever o processo de implementação de alguns objetos técnicos (tais como os trabalhos de Latour, 1996; Vinck, 2003; Suchman, 2007). Mas, na maior parte dos casos, estes trabalhos são realizados em escritórios de engenharia, e parecem se interessar mais pela trajetória que o produto percorre depois de pronto. De qualquer forma, não identifiquei estudos etnográficos realizados dentro de escritórios de design, que abordassem a ação de design, tal como pretende este.

O exercício central de uma etnografia é o de “estranhar” o campo que pretende investigar (DaMatta, 1981), o que passa pela tarefa de relativizar as “certezas” que o abrigam. No nosso caso, em que nos voltamos para a ação de design, é fundamental ir ao escritório de design, onde esta ação parece realizar-se mais intensamente. Em meio ao seu ambiente de trabalho, o designer vive mediante as lógicas de sua profissão. Ali ele não é pai, professor, jogador de futebol ou guitarrista; ele é designer, e percebe o mundo com os olhos do design.

Vale lembrar que a etnografia refere-se a uma interpretação de dados coletados em campo. Estes dados etnográficos lhe são, conseqüentemente, material indispensável. Os dados de nosso estudo dizem respeito às atividades de um escritório de design de Florianópolis, composto por um grupo de sete designers e um engenheiro. Vivi com os designers, em seu ambiente de trabalho, por um período de seis meses. Acompanhei incessantemente os profissionais ao longo de um projeto em especial, o de um triciclo, desenvolvido para uma grande empresa do setor automobilístico. Isto envolveu as ações despendidas dentro e fora do escritório, como as reuniões e conversas entre os designers, com o cliente e outros envolvidos; as pesquisas internas e externas; os testes feitos nas oficinas especializadas, os improvisados na garagem do escritório; e outros eventos diversos. A pesquisa de campo teve início quando o escritório foi convidado a participar da concorrência pelo projeto, e terminou quando o projeto foi encerrado.

O segundo capítulo da tese procura recuperar o próprio trajeto de sua construção. A idéia é explorar livremente as circunstâncias que revelaram a etnografia como um instrumento adequado para tratar as questões deste estudo. O

capítulo também mencionará alguns dados do perfil do pesquisador, salientando a possibilidade destes elementos influenciarem o cotidiano do escritório, e a interpretação que se realizou. Com este levantamento, dispõem-se parte do material de que é feita a lente através da qual lidamos com os dados de campo. É um esforço de apresentar ao leitor aspectos que o auxiliarão a fazer os ajustes que achar devidos, e chegar assim a uma interpretação crítica deste trabalho.

A lógica que explica a interferência do pesquisador sobre o campo estudado, também deve ser ampliada à maneira como o designer joga com os aspectos de sua profissão. A imagem que o designer faz de sua atividade, vai modificá-la significativamente. No terceiro capítulo vamos investigar com cuidado a forma como os designers percebem os meandros de sua profissão. Tomaremos o discurso dos designers, e refletiremos junto a ele sobre o que é necessário para tornar-se um designer, e para ser reconhecido como tal; os estágios previstos para a carreira; o saber e a postura que o caracteriza e garante o combustível da profissão; as coerências e as lógicas que formam uma espécie de regimento interno da profissão; e o cenário geral que circunda estes procedimentos todos.

Uma vez que a nossa intenção seja tratar amplamente os aspectos da ação de design, é necessário trazer junto ao discurso dos profissionais, os ritmos do “fazer” design<sup>6</sup>. Assim, acompanharemos as pistas deixadas pelos designers em seu cotidiano. Vamos realizar este exercício em dois momentos. Um deles, apresentado no quarto capítulo, investiga ações aparentemente alheias a implicações técnicas de projeto. Ou seja, envolve aquilo que o designer faz quando não está voltado às tarefas técnicas que atendem aos problemas de projeto. Vamos trazer esta reflexão junto aos motivos sobre as escolhas do escritório que sediou a pesquisa, do projeto acompanhado, e às implicações metodológicas ligadas a estes fatores.

A segunda parte desta reflexão, que ocupa o quinto capítulo, diz respeito a interpretação das manobras executadas pelos designers em meio ao desenvolvimento do projeto. Ao invés de interpretar o envolvimento dos designers a partir de um projeto pronto, acompanharemos a própria construção deste projeto. É um meio mais simples, e portanto mais eficiente, de se identificar os

---

<sup>6</sup> Acredito que existam outros termos equivalentes a este. O termo *design in the making*, que aparece no trabalho de Yaneva (2009, p.15), parece-me um.

aspectos que fazem parte da ação projetual de design. Desta forma, os itens do trajeto cumprido pelo designer não precisam ser previamente estipulados, e a descrição deste percurso não estará balizada em referências construídas sobre variáveis previamente estipuladas: os marcos são identificados à medida que ganham vida, o que exclui intermediações desnecessárias.

O capítulo final procurará construir analogias a partir dos capítulos precedentes. É uma forma de emparelhar a idéia que os profissionais guardam da profissão, àquilo que aparentemente eles fazem da profissão. Este exercício não pretende flagrar possíveis desacertos entre as partes sobrepostas. Mas torná-las complementares, de forma que a ação de design seja tomada mais largamente.

Mesmo que o espírito deste trabalho já tenha sido absorvido, não é demais salientar que vamos nos furtar a qualquer pretensão de desvendar os sentidos do design em si: não se trata disso. A idéia é de que o estudo da ação de design, quando realizado junto aos designers e daquilo que manifestam em seu exercício cotidiano, pode oferecer contribuições distintas das alcançadas pelas abordagens que excluem estas instâncias. Afinal, sendo o designer parte central da atividade que exerce, torna-se relevante dar-lhe a voz, e acompanhar-lhe os gestos ao desempenhar a profissão. É a partir desta reflexão que procuraremos chegar a questões mais amplas, e apreender outros eventos do tema.

Nosso relato pretende oferecer ao leitor um apanhado de pistas e sinais deixados pelo designer no seu cotidiano, e, mais do que isso, uma interpretação particular destes indícios. Para que o estudo alcance seus interesses, é fundamental que o leitor examine criticamente este material, explore suas próprias correlações, e construa os entendimentos que achar devidos.