

3

Abordagem antropológica do campo artístico (arte e design)

*“Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas (...)”*¹

O escopo reflexivo desta investigação apoia-se na abordagem social, fundada numa perspectiva antropológica. Ancorados, neste viés, pretendemos analisar alguns determinantes sociais (questões de ordem prática dos agentes do campo do design) que legitimam a instituição de conceitos, definidores teóricos, das atuais práticas do design gráfico. Ou seja, entendendo que as estruturas² devem ser analisadas a partir da prática dos agentes³, intencionamos verificar questões epistemológicas (consciência teórica), que acompanham as operações empíricas dos designers gráficos e que, muitas vezes, não se revelam nos textos representativos do seu campo. Em outros termos, intencionamos converter um problema abstrato, a saber, a definição teórica do campo do design, em uma operação científica prática. Dessa forma, sancionamos a intenção, já delineada no capítulo anterior, de distinguir nossa finalidade - de análise comparada entre design e arte - do que vem sendo proposto pelos linguistas (já que estes, em seus estudos, eliminam da teoria as questões relativas à prática).

Diante desse propósito, entendemos necessário um capítulo definidor de nosso aporte teórico. Neste terceiro capítulo, contextualizaremos a abordagem social/antropológica do campo artístico e apresentaremos teóricos que têm desenvolvido seus estudos com base nesta vertente. Nesse intuito, inicialmente discorreremos acerca da “sociologia da arte”, evidenciando tratar-se do estudo das práticas e das instituições da produção artística considerando seu contexto social. Na sequência, apresentaremos dois teóricos (cujas teorias constituem-se a

¹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 69.

² No sentido empregado por Bourdieu. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 3)

³ Conforme já definimos no capítulo dois.

base de nossa pesquisa) – Pierre Bourdieu e Janet Wolff - que tem fundado suas reflexões no interior da perspectiva social. Ao destacarmos os fundamentos da abordagem social da arte, pelo foco dos teóricos citados, deliberaremos pressupostos que, auxiliando na compreensão do viés antropológico, subsidiarão a análise, entre os textos da arte e do design (efetuado no capítulo subsequente) que, ultrapassando uma apreensão sensitiva, submeterá as realidades comparadas a uma apreciação que as torne, em seus fatores extra-estéticos, identicamente disponíveis.

3.1. A sociologia da arte

Inicialmente, é necessário retomarmos o embate, já frisado no capítulo anterior, entre a noção idealista⁴ e o viés social. Partimos da consideração de que o viés estruturalista é idealista, pois menciona uma estrutura autônoma, uma essência fixa ou estável, antes do fenômeno. O viés social, ao contrário, aponta para circunstâncias externas e não imanências internas. Por esta perspectiva, os artefatos culturais (desenvolvidos pelo designer gráfico ou pelo artista visual), perdem seu caráter transcendental - fundado em princípios universais cuja análise seria inviável (a não ser por meio de uma ‘disciplina’ que considere os ‘sentidos’ como reveladores de ‘explicações metafísicas’) - passando a ser considerados como produtos que, constituídos por fatores externos a sua estética física, devem seu desenvolvimento a fatores práticos, particulares e situados em contextos determinados. A abordagem social, opção teórica desta pesquisa é, então, compreendida como sendo mais abrangente, portanto mais científica, ao contrário do viés estruturalista que focaliza seu exame no particular.

No início do emprego da perspectiva sociológica, o campo da arte era estudado considerando a existência de um “olhar poético”, pois ele seria “essencial” no homem, desde sua origem. Ora, para o ser humano, pelo viés social ou antropológico, não há essências estáveis, mas circunstâncias sociais cambiantes. Ao contrário, essa perspectiva assinala para a construção social das circunstâncias ou particularidades que ocorrem na vida dos homens. Nestes moldes, não toma para si metodologias de abordagem universais, estatisticamente

⁴ Por noção idealista entendemos o viés anti-histórico seja ele pertencente à noção clássica ou à moderna, isto é, estruturalista ou pós-estruturalista.

mensuráveis e aplicáveis a qualquer objeto, mas entende que um julgamento interno da estrutura, de um sistema de relações simbólicas, só consegue reunir dados concretos se estiver dependente de uma análise sociológica da estrutura do sistema, constituída e constituinte das relações sociais. Nesses moldes, o sentido das ações não pertence somente ao agente que as perfaz, mas ao sistema de relações nas quais e pelas quais elas se materializam. Em termos mais simples: ‘cada caso é um caso’. Assim, por exemplo, não é suficiente averiguar o significado de uma cor, empregada em algum artefato gráfico, considerando-se uma suposta significação (calor, amor, ou qualquer coisa do gênero), pois em contextos distintos, produtores ou receptores de imagens, esse entendimento é cambiante.

Quando nos propomos a realizar uma abordagem social do campo artístico (arte e design), seguimos os passos que a sociologia da arte tem feito nos últimos anos dentro do campo da arte. “Patinho feio” do campo da arte, pois tem muita dificuldade de apresentar seus métodos de análise, seja no Brasil ou internacionalmente, tem produzido interessantes estudos que acreditamos ser mais importantes do que o viés formalista trazido pela crítica pós-moderna.⁵

A sociologia da arte é o estudo das práticas e das instituições da produção artística.⁶ O estudo sociológico⁷ realizou um bom trabalho ao expor muitos dos elementos extra-estéticos envolvidos no julgamento estético. Em sua conjectura entende que a especificidade do juízo estético, e todos os grandes problemas da estética filosófica, só podem achar a sua solução numa história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da atitude estética especial que o campo exige em cada um dos seus estados.⁸ A sociologia da arte abriu uma perspectiva pela qual podemos compreender a construção social da arte e da cultura – seus praticantes, seu público, seus teóricos e críticos, e seus produtos.⁹ Inversamente ao que argumentam teóricos, contrários à abordagem social da arte, a consequência será compreendermos e apreciarmos melhor a arte. A justificativa não é apenas de ordem axiológica ou moral, colocando-a

⁵CIPINIUK, Alberto. *Subsídios para distinção crítica da arte contemporânea e a arte a arte pós-moderna*. In.: *Jornal da ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte*. Ano V – N 10 – maio de 2006.

⁶ *Idem*.

⁷ *Id.*, p. 18.

⁸ BOURDIEU, *op.cit.* 2007b p. 287.

⁹ *Idem.*, p. 155

simplesmente como melhor, mas acreditamos que a remetemos para sua situação concreta, dando-lhe um estatuto epistemológico mais coerente.

A abordagem social da arte, enquanto método científico, considera que o artefato artístico não é constituído somente por sua materialidade física, mas inclui também a vida, o mundo que o cerca e sua história.¹⁰ Para realização de suas análises, a abordagem social considera o universo simbólico do contexto histórico em que a arte se encontra, não sendo possível isolá-la em sua estética ou estrutura formal, assim como não se pode acreditar que o objeto de arte é separado de sua estética.¹¹ O que a história social da arte procura descrever objetivamente é o fenômeno específico do trabalho artístico, que é singular, e algo que está fora dele, o seu contexto material e espiritual, que lhe é complementar.¹²

Ainda que um campo de produção cultural tenha conquistado uma autonomia quase total em relação às forças e as demandas externas, como no caso das ciências mais puras, continua passível de uma análise propriamente sociológica.¹³ Cabe, portanto, à sociologia estabelecer as condições externas a serem cumpridas para que se possa instaurar um sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo (por exemplo, o campo científico ou um dado *subcampo* artístico) capaz de apresentar características sociais necessárias ao desenvolvimento autônomo da ciência ou da arte.¹⁴ Cumpre ainda, à sociologia, determinar as leis de funcionamento, que caracterizam o campo artístico, definindo normas capazes de explicar a estrutura das produções simbólicas bem como suas transformações.¹⁵

Na presente investigação, elegemos dois autores que abordam o campo artístico pelo viés social: Pierre Bourdieu e Janet Wolff. Bourdieu aplica o princípio teórico antropológico, segundo o qual os códigos simbólicos produzidos e reproduzidos pelos grupos sociais adquirem significado quando aludidos às relações de força, que os tornam possíveis e necessários, em determinados contextos sociais. Janet Wolff apresenta a noção de arte como processo e do

¹⁰ CIPINIUK, Alberto. *Op. cit.* 2006.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 175, 176.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibidem.*

artista/designer¹⁶ como produtor, daí entendermos “obra” como produção ou processo e “arte” como produto. As incursões desses autores, que analisam a história da arte e do design considerando seus artefatos como resultados de uma construção social, em que fatores externos à estética são condicionantes, comporão as bases para a análise dos artefatos literários da arte e do design, efetuados no próximo capítulo.

3.2. Bourdieu e a teoria social dos sistemas simbólicos

Para Bourdieu, a ciência deve aplicar aos campos de estudo o princípio da teoria do conhecimento antropológico segundo o qual os sistemas simbólicos, que um grupo produz e reproduz no âmbito de um tipo determinado de relações sociais, adquirem seu verdadeiro sentido quando referidos às relações de força que os tornam possíveis e socialmente necessários.¹⁷ Esse teórico entende que a função social, exercida pelos agentes, em meio aos campos culturais (relativamente autônomos) refere-se ao conjunto de suas razões sociais de existência. Em decorrência, uma análise antropológica acerca dos sistemas simbólicos, nos campos da arte e do design, permite a verificação dos fatores extra-estéticos envolvidos na produção e reprodução e utilização de tais esquemas de pensamento.¹⁸

Assim sendo, extraímos da teoria social dos sistemas simbólicos¹⁹, de Pierre Bourdieu²⁰, os pressupostos que subsidiam nossa pesquisa: percepção estética; percepção extra-estética; noção de campo; noção de *habitus*; distinção; capital simbólico; poder simbólico.

¹⁶ Embora Wolff não mencione o designer, entendemos que o designer pode ser incluído nessa categoria sem contradições.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 176.

¹⁸ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 176.

¹⁹ A teoria social dos sistemas simbólicos não deve ser confundida com a semiologia que também se ocupa de sistemas simbólicos, ou com a psicanálise, que se ocupa da dimensão simbólica como associação inconsciente.

²⁰ Ao eleger Bourdieu como autor chave para as reflexões da presente investigação, admitimos (a exemplo do próprio autor, ao citar Marx) que a ‘imigração das ideias’ raramente se faz sem dano, porque separa as produções culturais do sistema de referências teóricas em relação às quais as ideias se definiram. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 7)

3. 2. 1. Percepção estética

A percepção estética é a que enfatiza os traços esteticamente pertinentes, tendo em vista o universo das possibilidades estilísticas que exprimem o modo de percepção de uma sociedade em determinada época. A estética interna prende-se, sobretudo às qualidades formais da obra, chegando inclusive a negligenciar ou a relegar ao segundo plano, o tema ou o assunto das obras.²¹ Tal crítica funda-se na universalização e na eternização de um modo de recepção ‘puro’ que, a exemplo do modo de produção correlato, é um produto histórico de um tipo particular de condições sociais.²²

3. 2. 2. Percepção extra-estética

A percepção extra-estética²³ sucede a partir do momento em que a arte não é mais considerada apenas ocasião de deleite, mas sim entendida como uma razão de existir e um modelo de vida marcado. Para escapar a aporia, a única maneira de tratar a percepção propriamente estética da obra de arte, ou seja, a percepção considerada a única legítima em uma dada sociedade, consiste em abordá-la como um fato social cuja necessidade deriva de uma instituição arbitrária.²⁴

Em seus escritos, Bourdieu²⁵ abordou questões de ideologia cultural, que influenciam na definição dos códigos apropriados para produção ou percepção da arte. No seu entender, o grau em que uma obra é compreendida ou tem sentido, varia de acordo com a relação que os produtores e os apreciadores mantêm em uma dada época e numa determinada sociedade, com o código exigido pelas obras da época precedente, e tal relação é função da relação que artistas e intelectuais mantêm com o restante da sociedade e com as classes dominantes, isto é com os consumidores, seus gostos e suas demandas.

Assim, apreendemos que os artefatos gráficos (procedentes do design ou das artes), enquanto bens simbólicos, só existem para aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, para o detentor do código historicamente constituído e socialmente reconhecido.

²¹ BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2007a p. 279.

²² *Idem.*

²³ BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2007a p. 274

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Id.*, p. 293.

3. 2. 3. Noção de campo

Para Bourdieu, a sociedade é constituída por campos sociais.²⁶ Trata-se de uma teoria científica²⁷ (diferente da teoria teórica²⁸), apresentando-se como um programa de percepção e de ação, revelado por meio de trabalho empírico. Dessa forma, tratou da teoria como um *modus operandi* que orienta e organiza praticamente o exercício científico.²⁹

A noção de campo refere-se às questões de legitimação, decorrentes de padrões culturais, dos campos simbólicos. O campo é o espaço social (simbólico) de conflito onde as relações sociais (efetivadas pelos agentes e por classes de agentes) estão distribuídas na forma de capital, seja simbólico ou cultural, e por meio das quais se estabelecem as relações de dominação. O campo é articulado pelas lutas, disputas pelo poder, entre os agentes, sempre dispostos a envolverem-se (preço imposto para a entrada em cada campo), com o objetivo de demarcarem suas posições na estrutura social (distinção).

Por maior que seja a autonomia do campo, o resultado dessas lutas nunca é completamente independente de fatores externos. Assim, as relações de força (entre o ‘velho’ e o ‘novo’) dependem do estado das lutas externas e do reforço que uns e outros possam encontrar fora do campo.³⁰ Instaura-se, na estrutura do campo, lugar de energia acumulada, uma economia das trocas simbólicas, em que os interesses econômicos ou ficam implícitos ou são enunciados por meio de eufemismos.³¹

Em suma, a noção de campo funciona como um sinal que lembra a necessidade de verificar-se que o objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações das quais retira o essencial das suas propriedades.³²

²⁶ No decurso de anos, esse teórico aplicou, a universos diferentes, o mesmo modo de pensamento, designado pela noção de campo.

²⁷ Segundo Bourdieu, a teoria científica apresenta-se como um programa de percepção e de ação só revelado no trabalho empírico, em que se realize. (*Idem.*)

²⁸ Como escreve Bourdieu, discurso profético ou programático que tem em si mesmo o seu próprio fim e que nasce e vive da defrontação com outras teorias. (*Id.*)

²⁹ *Idem*, p. 60.

³⁰ BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2003 p. 65.

³¹ É o ‘não dito’ que, por meio de sinuosidades passa a ser ‘dito’.

³² BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2007b p. 27.

3. 2. 4. Noção de *habitus*

Na estrutura do campo, os participantes adquirem um conjunto de disposições (*habitus de classe*) para agir de acordo com as possibilidades e limites instituídos socialmente (sistema socialmente constituído de disposições).³³ Trata-se da realidade invisível que organiza as práticas e as representações dos agentes nos campos. O *habitus*, enquanto disposição geral e transferível - suscetível de ser aplicado por simples transferência³⁴ - é a necessidade incorporada, pelos agentes, convertida em disposição geradora de práticas (aplicado as mais variadas áreas da prática³⁵) sistemáticas sensatas e de percepções capazes de fornecer sentido às práticas.³⁶ Configura-se em princípio unificador e gerador de todas as práticas dos agentes em meio aos campos.³⁷ Falar de *habitus* é incluir no objeto o conhecimento que os agentes – que fazem parte do objeto – têm do objeto e a contribuição que tal conhecimento traz a realidade do objeto.³⁸ Diferentes condições de existência produzem *habitus* diferentes, definindo estilos de vida diferenciados.³⁹

O *habitus* é um *princípio-mediação* instituído socialmente (estrutura objetiva), compondo-se em matriz de reprodução das disposições incorporadas pelos agentes⁴⁰ - conferindo características similares a determinados grupos sociais – sendo possível ser reestruturado ou modificado quando (pela *práxis* social) sua eficácia for duvidosa (*movimento de interiorização das estruturas interiores*).⁴¹

³³ A intenção de Bourdieu era de por em evidência as capacidades criadoras, ativas, inventivas do *habitus* e do agente. (ver BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2007b p. 61)

³⁴ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 164.

³⁵ Conforme Bourdieu, as práticas engendradas pelos diferentes *habitus* apresentam-se como configurações sistemáticas de propriedades que exprimem as diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência que, percebidos por agentes dotados dos esquemas de percepção e de apreciação necessários para identificar, interpretar e avaliar seus traços pertinentes funciona como estilos de vida. (*Idem.*)

³⁶ *Ibidem*, p. 163.

³⁷ *Id.*, p. 165.

³⁸ *Id.*, p.p. 434-435.

³⁹ *Id.*, p. 164.

⁴⁰ A noção de *habitus* exprime, sobretudo, a recusa de alternativas nas quais a ciência social se encerrou, a da consciência (ou do sujeito) e do inconsciente, a do finalismo e do mecanicismo. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 60)

⁴¹ BOURDIEU, Pierre. *Idem*, 2007b.

Como um conjunto de esquemas⁴², o *habitus* é implantado desde a primeira educação familiar, sendo constantemente repostado e re-atualizado ao longo da trajetória social.⁴³ Bourdieu destaca o ensino escolar como um dos principais mecanismos incorporadores e reforçadores do *habitus*. Segundo ele, a incorporação do *habitus* pelos agentes configura-se em competência adquirida e expressada junto a um grupo ou classe.⁴⁴ Por esses moldes, a incorporação do *habitus* é fundamental para a aceitação dos agentes em determinadas classes e para harmonização das práticas em meio aos campos.⁴⁵

O *habitus* constitui-se em “*estrutura estruturada*” (*opus operandi*) predisposta a funcionar como “*estrutura estruturante*” (*modus operandi*).⁴⁶ Assim, compõe um princípio gerador que impõe um esquema *durável*, mas *flexível*. Durável porque se organiza como matriz de reprodução de costumes instituídos, mas maleável porque permite improvisações.

Os *habitus* - produzidos pelos condicionamentos sociais, mas também produtores de tais condicionamentos⁴⁷ - estabelecem as diferenças nas práticas dos agentes, ou de seus grupos, em meio ao campo.⁴⁸ Estas diferenças são constitutivas de *sistemas simbólicos*, que se configuram em signos distintivos, propiciando o estabelecimento de diferenciadas categorias de percepção.⁴⁹ Em suma, os *habitus* são princípios geradores e unificadores de práticas distintas, mas são também esquemas classificatórios (princípios de classificação, de visão, de divisão e de gostos diferentes).⁵⁰ Uma das funções da noção de *habitus* é a de dar

⁴² Bourdieu explica que os esquemas do *habitus*, forma de classificação originária, devem sua eficácia própria ao fato de funcionar aquém da consciência e do discurso, portanto, fora do controle voluntário. Assim, de acordo com este teórico, orientam praticamente as práticas, dissimulam o que seria designado como valores nos gestos mais automáticos. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 434)

⁴³ MICELI, Sergio. *Op.cit.* 2007, p. XLIII

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2008 p. 164, 165.

⁴⁶ Estrutura estruturante (que organiza as práticas e a percepção das práticas), o *habitus*, é também estrutura estruturada (princípio de divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social e, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes). (Bourdieu, *op. cit.* 2003)

⁴⁷ O espaço de posições sociais, se retraduz em um espaço de tomada de posições (ou do *habitus*). (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 21)

⁴⁸ Cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus* (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 21)

⁴⁹ Essas diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas, tornam-se, diferenças simbólicas e constituem-se na verdadeira linguagem. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 22)

⁵⁰ Para Bourdieu, o *habitus* é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de pessoas, de bens, de práticas. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p.p. 21,22)

conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes.⁵¹ Considerando-se que as preferências estão associadas às condições reais de existência, o *habitus* é o que faz um agente ser detentor de um gosto. Os diferentes gostos⁵², aplicados de forma prática e reproduzidos sistematicamente (*habitus*), constituem-se em estilos de vida e interligam classes de agentes.⁵³

3. 2. 5. Distinção

A distinção, em Bourdieu, aponta para um exame social do “juízo do gosto”, destacando a existência de uma economia de bens culturais.⁵⁴ As escolhas do ser humano, de acordo com esse autor, são ‘distinções’, interligando interesses de classes de agentes. Configuram-se em escolhas feitas em oposição àquelas praticadas por pessoas de outras classes. Bourdieu explorou a hipótese de que o “gosto” é um marcador de classe, e que o consumo de bens culturais, consciente e deliberadamente ou não, preenchia uma função social de legitimar diferenças sociais.⁵⁵

Bourdieu evidencia a existência de uma correspondência entre a produção dos bens e a produção dos gostos. Para ele, os gostos, que operam como marcadores de classes, por meio da distinção, realizam-se em conformidade ao sistema de bens oferecidos pelo campo de produção.⁵⁶ Por esse pressuposto, os *gostos* efetivamente realizados dependem do estado do sistema dos bens oferecidos, de modo que toda mudança desse sistema acarreta uma mudança dos gostos; inversamente, qualquer mudança dos gostos produz uma transformação do campo da produção.⁵⁷ Não se trata de simples imposição que a produção exerça sobre o consumo, nem o efeito de uma busca consciente mediante a qual

⁵¹ *Idem.*, p. 21.

⁵² O gosto, propensão e aptidão para a apropriação – material e/ou simbólica – de determinada classe de objetos ou de práticas, classificadas e classificantes, é a fórmula geradora que se encontra na origem do estilo de vida (preferências distintivas). (BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2008 p. 165)

⁵³ Os estilos de vida são, assim, os produtos sistemáticos dos *habitus* que, percebidos em suas relações mútuas segundo os esquemas do *habitus*, tornam-se sistemas de sinais socialmente qualificados – como ‘distintos’, ‘vulgares’, etc. (BOURDIEU, *op.cit.* 2008 p. 164)

⁵⁴ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2008.

⁵⁵ Para Bourdieu, a sociedade funciona como um sistema simbólico de relações de poder em que distinções de gosto tornam-se fundamento para o julgamento social.

⁵⁶ BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2008 p. 215.

⁵⁷ E, como destaca Bourdieu, facilitando o sucesso, na luta desse campo, dos produtores mais bem preparados para produzir às necessidades correspondentes as novas disposições. (BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2008 p. 215)

ela antecipa as necessidades dos consumidores, mas o resultado da orquestração objetiva de duas lógicas relativamente independentes, ou seja, a dos campos de produção e a do campo de consumo.⁵⁸

Dessa forma, Bourdieu descarta a hipótese do “gosto soberano” que impõe o ajuste da produção às necessidades, mas também rejeita a justificativa de que a produção transforma o próprio gosto em produto da produção. Por outro lado, aponta para a lógica da concorrência (luta travada pelos produtores em meio ao campo e pelos interesses específicos associados a sua posição no campo de produção que levam à fabricação de produtos).⁵⁹

O gosto, por esse prisma, é o operador prático das transmutações das coisas em sinais distintos e distintivos. Em outros termos: faz com que as práticas, de ordem física dos corpos (como o estilo de vestir), tenham acesso à ordem simbólica (das distinções significantes).⁶⁰ O gosto, no entender de Bourdieu, está na origem do sistema dos traços distintivos (estilo distintivo de vida) configurando-se em expressão sistemática de uma classe particular de condições de existência.⁶¹ Como sistema de classificação, ele opera nos limites das possibilidades e impossibilidades econômicas, transfigurações das necessidades em estratégias, das obrigações em referências engendrando o conjunto das “escolhas” constitutivas de estilos de vida classificados e classificantes que adquirem seu valor a partir de suas posições em um sistema de oposições e correlações.⁶² Deste modo, o gosto⁶³ faz com que um indivíduo seja detentor do que gosta porque gosta do que tem.

O consumo de bens simbólicos, como os artefatos de arte ou design (testemunho objetivado do gosto pessoal, o que por sua vez confere “personalidade” - que se afirma na capacidade de apropriar-se de um objeto de

⁵⁸ De acordo com Bourdieu, a homologia mais ou menos perfeita, entre os campos de produção especializados em que se elaboram os produtos (das classes sociais ou da classe dominante) e se determinam os gostos, faz com que os produtos elaborados, nas lutas de concorrência – travadas no espaço de cada um dos campos de produção e que estão na origem da incessante mudança desses produtos – encontrem, sem terem necessidade de procurá-la propositalmente, a demanda que se elabora nas relações, objetiva ou subjetivamente. (BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2008 p.p. 215-216)

⁵⁹ *Idem.*, p.p. 216, 217.

⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2008 p. 166.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.*, 2008 p.166.

“qualidade”⁶⁴), atesta a incorporação de sinais distintivos e dos símbolos de poder sob a modalidade de “distinção”.⁶⁵ Assim, a disposição estética é a *expressão distintiva* de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se *objetivamente* na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes.⁶⁶ Como toda espécie de gosto, ela une e separa: une todos aqueles que são produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros que não partilham dos mesmos gostos.⁶⁷

3. 2. 6. Capital simbólico

A noção de capital simbólico, desenvolvida por Bourdieu, delibera que o espaço social é estruturado, de forma hierárquica, por intermédio de diferentes formas de capital. A forma de articulação das estruturas entre si corresponde ao sistema implantado. Para Bourdieu, o ‘espaço social’ é hierarquizado pela desigual distribuição de diferentes capitais (capital econômico, o capital cultural, o capital social e o capital simbólico), os quais permitem estruturar o espaço social.

O capital cultural, pelos pressupostos de Bourdieu, só existe e subsiste (atuante como capital cultural), do ponto de vista material e simbólico, nas e pelas lutas travadas nos campos da produção cultural – campo artístico, campo científico, etc. – e, acima disso, no campo das classes sociais.⁶⁸ Há que se lembrar que em meio ao campo das classes sociais os agentes despendem forças e obtêm lucros proporcionados ao controle que exercem sobre esse capital.⁶⁹

O capital simbólico é a maneira objetivada que promove a incorporação dos sinais distintivos e dos símbolos de poder sob a modalidade de “distinção” natural, de “autoridade” pessoal ou de “cultura”.⁷⁰ De acordo com Bourdieu, entre todas as técnicas de conversão que visam formar ou acumular capital

⁶⁴ Os objetos dotados do mais elevado poder distintivo são aqueles que dão melhor testemunho da Qualidade da apropriação, portanto, da Qualidade do proprietário, porque sua apropriação exige tempo ou capacidades que, supondo um longo Investimento de tempo, como a cultura pictórica ou musical, não podem ser adquiridas com pressa ou por procuração; portanto, aparecem como os testemunhos mais seguros da Qualidade intrínseca da pessoa. (BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2008, p.267)

⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2008 p. 263.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p.214

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 263.

simbólico, a compra de obras de arte, testemunho do “gosto pessoal”, é a forma mais próxima, mais irrepreensível e mais inimitável do acréscimo de distinção pessoal.⁷¹ A apropriação de obras “sem preço” mantém certa analogia com a destruição ostentatória das riquezas. Ou seja, ao permitir a exibição irrepreensível da riqueza, ela torna-se, inseparavelmente, um desafio lançado aos incapazes de estabelecer a dissociação entre seu ser e seu haver.⁷²

3. 2. 7. Poder simbólico

Para Bourdieu, os *sistemas simbólicos* – arte, religião e língua – configuram-se em veículos de poder. O capital de bens simbólicos (desenvolvidos em meio aos sistemas simbólicos e legados pelos produtores do passado) é consagrado pelas instâncias de conservação como, por exemplo, os museus e inculcados pelos sistemas de reprodução como o sistema de ensino.⁷³ Assim, as lutas pela apropriação dos bens econômicos ou culturais são, inseparavelmente, lutas simbólicas pela apropriação desses sinais distintivos como são os bens ou as práticas classificados e classificadores ou pela conservação ou subversão dos princípios de classificação dessas propriedades distintivas.⁷⁴

De acordo com Bourdieu, é necessário descobrir o poder onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.⁷⁵ O poder simbólico, *poder quase mágico*, permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, e só se exerce se for reconhecido, quer dizer, quando ocorre a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia (crença cuja produção não é da competência das palavras).⁷⁶ Isto significa que o poder simbólico não reside nos ‘sistemas simbólicos’ em forma de uma ‘*illocutionary force*’, mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os

⁷¹ *Idem.*

⁷² BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 263.

⁷³ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*: 2007b p. 116 e 117.

⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*: 2008 p. 233.

⁷⁵ *Idem*, p. 8.

⁷⁶ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007 p. 15.

que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos (em outros termos: na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença).⁷⁷

Como explica Bourdieu, o poder simbólico é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder.⁷⁸ Dessa forma entendemos que por maior que seja a autonomia do campo intelectual, ele é determinado em sua estrutura e em sua função pela posição que ocupa no interior do *campo de poder*.⁷⁹

3.3. Janet Wolff e a produção social da arte

As reflexões de Janet Wolff⁸⁰ apresentam-se fundamentais, nesta pesquisa, pois auxiliam na definição conceitual da arte, sob a perspectiva social. Seus apontamentos partem do seguinte pressuposto: todas as ações estão localizadas em estruturas sociais, e, portanto são afetadas por elas.⁸¹ Tal afirmação não orienta para a libertação das estruturas sociais visando liberdade. Pelo contrário, a existência dessas estruturas e instituições, é que nos permite toda e qualquer atividade (de atos de conformidade a atos de rebelião). Entendendo que toda ação (incluindo-se a ação ‘criativa’ ou inovadora), surge na conjunção complexa de numerosas determinantes e condições sociais, Wolff discute e conceitua ‘arte’, ‘obra de arte’ (analisando as condições dessa produção), ‘valor estético’, ‘criatividade’, ‘interpretação’, e demais temas.

Os escritos de Wolff destacam a inter-relação entre fatores econômicos, sociais, institucionais e tecnológicos, em todas as esferas de produção cultural. Segundo a autora, nas variadas áreas de produção cultural operam determinantes econômicos – por meio do controle das instituições culturais, por intermédio de políticas para as artes, ou mesmo ao nível das considerações de bilheteria pelos produtores culturais. Wolff considera que a produção social da arte só pode ser

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Bourdieu destaca a capacidade do poder simbólico em efeitos reais sem dispêndio aparente de energia. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 15)

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982.

⁸¹ *Idem.*

devidamente compreendida numa economia política da produção cultural e, nesse sentido, deve ser situada materialmente e socialmente.⁸²

Argumentando contra a visão romântica e mística, a autora apresenta um conceito de arte como produto social e discute acerca de sua natureza, produção, distribuição e recepção (como ideologia). Em seus argumentos procura mostrar as variadas maneiras pelas quais a arte só pode ser compreendida dentro de uma perspectiva sociológica. Apresenta a arte como uma construção completa de vários fatores reais, históricos, ou seja, extra-estéticos. As obras de arte, por conseguinte, não são entendidas como entidades fechadas, contidas em si mesmas e transcendentais, mas como produtos de práticas históricas específicas, de grupos sociais identificáveis, atuando em determinadas condições e, portanto, trazem a marca das ideias, valores e condições de existência desses grupos e de seus representantes, os artistas.⁸³ Wolff levanta argumentos contra a noção romântica e mística da arte como a criação do ‘gênio’, que transcende a existência, a sociedade e a época.⁸⁴

Por condições da produção artística, a teórica entende as condições que envolvem a produção cultural. Essas condições são denominadas por Wolff, num desdobramento da teoria de Bourdieu, como extra-estéticas. O autor ou o “eu criador”, por esses moldes, não é concebido como um espírito ideal, livre, criativo individualmente, mas como alguém com uma situação social e histórica, determinada, que se defronta com condições de produção artística que lhe são externas.⁸⁵ O ‘autor/criador’ é visto como um produtor, cujo trabalho refere-se ao uso de técnicas e materiais disponíveis.⁸⁶

Examinando, assim, todo o campo da arte, Wolff discute a questão do valor estético e desmistifica a questão da criatividade (tão polêmica em diferentes períodos da história), para além da metafísica, sob um enfoque social. Para esta autora⁸⁷, a mistificação que existe em se isolar o trabalho artístico como diferente e superior a todas as outras formas de trabalho só pode ser combatida mostrando-se que todas as formas de trabalho são (potencialmente), do mesmo modo,

⁸² *Ibidem*, p.p. 58-59.

⁸³ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 62.

⁸⁴ *Idem*, p. 13.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 73, 74.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 27.

criativas⁸⁸ e que o trabalho artístico, como outros trabalhos, perdeu sua qualidade como atividade ‘livre’, ‘criativa’, sob o capitalismo.⁸⁹

Por este prisma, propõe a substituição do vocabulário “criação”, “artista” e “obra de arte” por “produção cultural ou artística” e “produto cultural ou artístico”.⁹⁰ Por este ponto de vista, como argumenta Wolf, o produto cultural (“obra de arte”) perde seu caráter como fato transcendente, universal, cuja “grandeza” é inalisável, passando a ser considerado como produto complexo de fatores econômicos, sociais e ideológicos, mediados por meio das estruturas formais do texto (literário ou outro) e que deve sua existência à prática particular do indivíduo localizado.⁹¹

3.4. Concluindo

Nesta pesquisa, um problema fundamental, com o qual nos deparamos, foi a relação indireta entre as coisas do mundo e as palavras que lhes dão configuração inteligível. Parece-nos evidente que as palavras têm certa autonomia em relação às coisas que elas representam e, do mesmo modo, que entre si formam relações que as distanciam, enquanto sistema, do conjunto das coisas do mundo. De qualquer modo precisamos delas para criar um modelo palpável a fim de que possamos operar interações com as coisas do mundo. Ora, como estabelecer uma relação entre a “coisa” e sua representação? Como suprimir ou diminuir a distância que nos separa das coisas do mundo? Que aventura intelectual seria essa? Fútil e descomedida pretensão? Por qual motivo o campo do design estaria compartilhando com as ciências sociais o desejo de submeter suas produções gráficas e seus produtos, espacializações de nosso tempo e espaço (nosso universo simbólico, sendo configurado nos artefatos) ao regime do signo e das estruturas nos quais eles se organizam?

⁸⁸ Conforme Wolff, Marx argumentou que a atividade criativa prática, empenhada na transformação do meio ambiente material, era uma das principais características que distinguem os homens dos animais. (*Idem*, 1982 p. 27)

⁸⁹ De acordo com Vazques, *apud*. Wolff, a semelhança entre a arte e o trabalho está na sua relação comum com a essência humana, isto é, ambas são atividades criativas por meio das quais o homem produz objetos que o expressam, que falam por ele e sobre ele, não havendo, portanto, uma oposição radical entre arte e trabalho. (Vazques *apud*. Wolff, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 29)

⁹⁰ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 150.

⁹¹ *Idem*, p. 251.

Neste terceiro capítulo, destacamos a sociologia da arte, vertente teórica eleita para esta pesquisa, como o estudo das práticas e das instituições da produção artística por meio do qual é possível verificarmos muitos dos elementos externos envolvidos no julgamento estético, descritos com palavras que, de certa maneira, ganharam autonomia em relação às práticas sociais que deveriam traduzir. Ratificando os posicionamentos apresentados no segundo capítulo, evidenciamos que, pelo nosso entendimento, a especificidade do juízo estético só pode encontrar a sua solução numa abordagem que, ultrapassando a ‘história do autor’, indague acerca das condições sociais do campo e das condições da constituição da ‘atitude estética’ que o campo exige. Dessa forma, sancionamos a abordagem social da arte, enquanto método científico, ou como um modo de abordar o artefato artístico, arguindo não contra as palavras, mas em relação às imagens. Ora, tal como as palavras, as imagens não são meros produtos ou manufaturas, simples constituição material, mas objetos de análise concretos de grupos sociais que os produziram. As palavras e as imagens gráficas nos remetem às questões circunstanciais que tangenciaram sua produção e sua certificação no campo da arte ou do design. Nesse conjunto de argumentos, apresentamos os escritos de Wolff e de Bourdieu, situados dentro da abordagem social, como teorias que embasam as ponderações advindas das imbricações entre os textos da arte e do design, efetuadas no capítulo subsequente. Destacamos que, diferente das demais teorias acerca da “criação” das imagens, a abordagem desses autores, fundada na perspectiva antropológica, considera para além da “fisionomia” do artefato em estudo, as condições sociais em meio às quais surgiram e foram desenvolvidos.

A configuração teórica do próximo capítulo, de acordo com a escolha de nossas fontes, apresentará um ponto de vista que, adverso à proposição estruturalista linguista⁹², indica um exame do objeto de estudo, como cristalização ou concretização de ‘atos (práticas) sociais’ de configurações díspares, revestidos de formas variantes. O que propomos, então, é um estudo comparativo, dos textos acerca da arte e do design que, para além da abordagem estética ou das formas do

⁹²Cuja abordagem, dissimulada nas variáveis técnicas ou estéticas para a produção dos objetos - de design e de arte - não circunscrevem apenas as condições definidoras do campo do design nem do campo da arte, mas também prescrevem como devem ser definidas. (Ver “*Décrire et prescrire. Les conditions de possibilité et les limites de l’efficacité politique*”. In.: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Nº30, mai 1980, p. 69 -74).

objeto investigado (afora do mundo das palavras) questione as práticas que geraram e instituíram a produção das imagens gráficas. E, por esse motivo, nos empenharemos, nesta pesquisa, em expor os elementos extra-estéticos envolvidos no julgamento estético.

Assim, a proposição anunciada neste terceiro capítulo será aplicada, de forma empírica, no quarto capítulo. Os textos selecionados, da arte e do design (com os quais propomos uma interseção) serão analisados sob o foco das noções fundamentais da “teoria dos sistemas simbólicos”, de Bourdieu, tendo como pano de fundo a abordagem social que, por sua vez, está ancorada em uma perspectiva antropológica.

O que alvitramos no quarto capítulo, por intermédio de nossa proposição metodológica, é o estudo de nosso objeto, a saber, dos textos da arte e do design - que corroboram na instituição dos princípios fundamentais definidores de sua natureza teórica, por meio da análise de suas imagens - considerando variáveis de natureza externa (questões históricas, sociais, culturais, etc.). Os textos selecionados abordarão questões perenes⁹³, de ordem conceitual e prática que, teoricamente, têm definido os elementos fundamentais no contexto da produção e interpretação da imagem. Neste encaixo, indagaremos acerca da influência da literatura artística (concernente as artes visuais), na constituição do universo simbólico, das ideias sobre arte e design, e particularmente na definição teórica que confere distinção ao campo do design (gráfico)⁹⁴. Os textos acerca da arte e do design serão compreendidos como manufaturas capazes de traduzir práticas concretas dos artistas e dos designers e não estruturas autônomas, independentes do contexto social.

Pretendemos, no próximo capítulo (por meio de uma abordagem comparativa entre os textos representativos da arte e do design) verificar a natureza ontológica do campo do design. No intento de compreendermos a gênese social do campo do design, aspiramos apreender a crença (formulada em torno de questões materiais e simbólicas) que o sustenta. Buscamos, desta forma, contribuir no processo de definição epistemológica para o que atualmente é nomeado como ‘design gráfico’ (termo traspassado pela diversidade de definições

⁹³ Daí não haver a necessidade de nos atermos a uma cronologia, já que elegemos os textos conforme a seleção de princípios conceituais e práticos recorrentes ao longo da história da arte.

⁹⁴ Cujas produções teóricas são ainda insipientes, devido ao curto período de instituição do design como campo de saber específico.

e, muitas vezes, teorizado de maneira pouco rigorosa), num questionamento acerca das fronteiras em que se estabelecem suas bases teóricas.

Os textos que serão examinados evidenciam correntes culturais que ora legitimam uma tendência, ora outra e, muitas vezes, se mesclam.⁹⁵ Na intenção de contribuirmos nesse processo de definição teórica do campo do design, propomos, no capítulo seguinte - que se configura no expoente de maior relevância nesta pesquisa - um exame da literatura artística, composta pela tradição, que trata da prática social denominada arte, verificando especificamente textos que focalizam a imagem. Analisamos o antigo sentido da arte como *techné* e como noção abstrata, depois da Idade Moderna. Averiguamos como ela desenvolve-se pela recente literatura produzida pelo campo do design, especialmente nos artigos apresentados nos últimos quatro anos dos congressos P&D e CIPED e entre autores de publicações recentes, empregadas particularmente pelos meios acadêmicos. Acreditamos que a literatura artística traz, no seu bojo, aspectos da prática social que hoje denominamos design. Ao efetivarmos um entrecorte entre os artefatos literários produzidos pelos dois campos, pretendemos verificar a articulação das atuais práticas do design gráfico com a tradição artística.

Em nossa opção metodológica, selecionamos textos que definem teoricamente as noções, ou princípios fundamentais, da arte (visual) e do design (gráfico), por meio de ponderações acerca da produção ou interpretação de suas imagens. Ao analisarmos estes textos não apresentaremos um arranjo apreciativo, mas, ancorados em nosso manancial bibliográfico, comparativo. Aplicaremos, neste estudo, o princípio da teoria do conhecimento antropológico segundo o qual os sistemas simbólicos, que um grupo produz e reproduz no âmbito de um tipo determinado de relações sociais, adquirem seu verdadeiro sentido quando referidos às relações de força que os tornam possíveis e socialmente necessários. Fundados nos pressupostos destacados no capítulo três, partimos do princípio de que as imagens são representações, como se fossem mensagens transmitidas, com algum fim social e que, portanto, participam (ou são elas mesmas), atos (práticas) sociais de diferentes configurações, revestidas de formas variadas. Ou seja, não são símbolos ou signos, mais ou menos universais, intercambiáveis em diferentes contextos históricos e sociais, mas configuram-se em expressões marcadas por um

⁹⁵ Daí a confusão teórica e ausência de critérios para definir o que é arte ou o que é design.

‘entorno’ sócio-histórico e mobilizadoras desta mesma conjuntura. Não apenas um modo operado, mas também um modo operador na história (não apenas descritivo, mas prescritivo de um padrão de intenções formais). Neste sentido, entendemos que cada configuração diferenciada traduz uma cultura singular, situada no tempo e no espaço. Ao apreendermos os campos da arte e do design não como estruturas rígidas, mas como um ‘sistema de signos’, ancorado em determinantes históricos, sociais e culturais, entendemos que análises isoladas, desconectadas do universo material e simbólico em que foram originadas, perdem-se em definições vagas e ambíguas.

Dessa forma, intentamos abordar os elementos exteriores que validam a instituição simbólica do campo do design. Ou seja, considerar em nossas análises, as leis de funcionamento, que caracterizam o campo artístico, e que definem normas de entrada neste campo, constituindo sua estrutura em torno das produções simbólicas. Pretendemos, dessa maneira, analisar o conjunto de disposições instauradas (*habitus de classe*) que delinham a estrutura do campo do design e da arte, verificando as possibilidades e limites instituídos socialmente para a produção e recepção das imagens. Entendemos que a natureza das imagens (em sua produção, distribuição e interpretação) só poderá ser compreendida cientificamente mediante a análise de um contexto complexo de numerosos determinantes e condições sociais disponíveis e não apenas como um conjunto de signos ou símbolos autônomos e suas interações de reciprocidade. Conforme nosso entendimento, toda esta conjuntura está fundada em uma ideologia de classe.

Por meio desta percepção, pretendemos focalizar o fenômeno específico do trabalho desenvolvido pelos designers gráficos e artistas visuais, na produção de imagens, que é singular, considerando a situação material e simbólica, que lhe é complementar (fato, muitas vezes, ignorado em teorias que propõe abordar as imagens, da arte e do design - o que fragiliza e limita suas análises). Ao investigarmos acerca da legitimação do design, e das imagens produzidas pelo campo, operada por instâncias de legitimação, conforme configurações culturais, pretendemos estabelecer uma linha reflexiva que confira credibilidade às imagens, entendendo-as como formas legítimas que representam as práticas concretas do campo da arte e do design e que, portanto, apresentam-se com uma função social, conectada ao conjunto de razões sociais de existência de seus agentes, junto aos

campos culturais em que atuam. Ao tratarmos teoricamente a imagem, como um modo operador que orienta e organiza praticamente o exercício científico, concebemos as práticas dos agentes dos campos do design e da arte como estrutura estruturada predisposta a funcionar como estrutura estruturante.

Ao concebermos os textos acerca das imagens não apenas como elementos simbólicos, isolados em si mesmas (numa análise interna do objeto), mas enquanto metáforas de práticas/produtos sociais, incluímos, no objeto, o conhecimento que os agentes perfazem do objeto e a contribuição que tal conhecimento traz à realidade do próprio objeto. Em outros termos, atestamos que o meio cultural, definido, e definidor das relações sociais, condiciona a produção estético-formal das imagens e também sua recepção: muitas vezes, mesmo que uma forma produzida ou interpretada seja a mesma, o seu sentido pode ser outro. Argumentamos que o produtor de textos, acerca das imagens, procura controlar as interpretações do público, porém nem sempre ocorre desta forma. Se não acontece dessa maneira, é porque não traduzem efetivamente aquilo que se pretendia. Esse fracasso pode ser atribuído à dimensão formal (técnica ou estética) de quem a produziu, mas também pode ser conferido ao fato de que o autor não tenha conseguido “ler”⁹⁶ a sua sociedade tal como deveria, daí a razão do seu fracasso. Entendemos, então, que os textos sobre o design ou a arte não produzem propriamente um “reflexo”⁹⁷ da realidade social, nem tampouco fabricam um sistema de signos autônomo, independente do universo histórico e social em que se inserem. Na verdade, as palavras produzidas posicionam-se entre dois pontos opostos: são operadas, mas também operantes.

Então, pelo crivo de nossas bases teóricas, pretendemos evidenciar como os textos sobre as imagens são testemunhas, ignoradas ou negadas pelo contexto social, ainda que tenham certa autonomia. Se calcarmos em qualquer um dos extremos não haverá explicações. Ou então encontraremos explicações parciais, portanto não científicas. Esse conflito não deve ser entendido como algo maniqueísta, entre a boa análise (social) e a má (semiológica), pois não se trata de obter uma reposta mecanicista, mas, sim, determinada pela própria cultura. Se hoje a cultura hegemônica pende para o viés semiológico, é necessário contrabalançar essa hegemonia.

⁹⁶ Como propõe os linguistas estruturalistas.

⁹⁷ Gostaríamos de ressaltar que não estamos aplicando a teoria marxista do reflexo, daí as aspas.

Por fim, no capítulo que segue, a forma como analisaremos os textos que referenciam as imagens produzidas pelos designers e artistas, pauta-se no entendimento de que as imagens, além de servir a um propósito, (perpetuação, idolatria, comercialização, etc.), funcionam como aportes da sociedade, não tendo um significado único, mas articulado (como se fossem a peça de um jogo) sendo que, para entendê-lo, é necessário ver o todo. Por esse viés apresentaremos um contraponto ao que se vê instaurado em boa parte das teorias, acerca da arte e do design, que veneram a indeterminação, largamente articulada e disseminada junto ao contexto acadêmico.