

4

A literatura artística na definição do campo do design

Existe um ponto comum, diríamos até indiscutível, entre designers gráficos e artistas visuais: ambas as categorias profissionais empenham-se na produção de imagens. Abordagens teóricas distintas divergem ao teorizar acerca desta produção.¹ Para os linguistas estruturalistas², essas imagens são passíveis de uma ‘leitura’ na qual os signos gráficos, de acordo com uma significação, mais ou menos universal, podem ser decodificados. Por meio de tal abordagem, princípios de natureza prática (cores, formas, texturas...) ou conceitual (noção de gosto, criatividade,...), constituem-se elementos estruturados, carregados de significações, e transmitem mensagens que podem ser decifradas pelo intérprete a partir do conhecimento dos códigos.

A abordagem antropológica, no entanto, não considera suficiente uma análise limitada aos aspectos internos do objeto (estrutura estruturada), isto é, a um julgamento dos elementos práticos ou conceituais em si, sem considerar as práticas, geradoras de tais conceitos, geograficamente situadas e historicamente datadas (estrutura estruturante). O que a abordagem social propõe é uma análise da gênese de práticas sociais constitutivas das noções teóricas ou empíricas. Ou seja, uma verificação de questões sociais, concepções filosóficas, interesses econômicos, entre outros, que corroboram com a constituição de tais princípios e que, portanto, merecem ser consideradas.

Fundados em uma perspectiva antropológica, entendemos que a instituição, tanto de noções teóricas quanto de códigos formais, requer para além de simples aprovação, alguns questionamentos, já que se constitui em elemento revelador de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra.³ Em outros termos, compreendemos que a abordagem dessas noções, empíricas ou conceituais, não pode ser dissociada de um contexto mental localizado e de uma visão de mundo

¹ Para os teóricos da linguagem, inclusive, não se trata de produção, pois as práticas do campo, ditas criativas, não são entendidas como trabalho.

² Perspectiva teórica a que nos opomos (a começar pela escolha de nossas bases teóricas), cujos motivos já foram evidenciados nos primeiros capítulos desta pesquisa.

³Ver CHOAI, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação liberdade – UNESP, 2006 p. 12.

específica. Assim, apreendemos que abordar uma imagem, da arte ou do design, sem colocá-la na história específica de um grupo social, é desprovido de sentido.⁴

Dentre os textos representativos das práticas de designers e artistas, examinados na sequência deste quarto capítulo, denotam-se, comumente, o uso das imagens como constituições simbólicas dotadas de certa generalidade. Em diferentes lugares e em distintos períodos temporais, a produção e a interpretação de imagens seguem noções, conceituais ou práticas, similares. O que queremos destacar é que, para culturas diversas e tempos históricos variados, perdura certa homogeneidade nas maneiras de artistas e designers produzirem ou interpretarem as imagens. Ao analisarmos teoricamente essas aplicações (usos das imagens), percebemos que alguns dos princípios que orientam tais práticas, aparentemente inovadores, são fundados em pensamentos antigos.

As imagens, produzidas pelo campo artístico (que aqui tomamos por experiência comum entre artistas e designers e, por isso mesmo, nos propomos a analisá-las, estudando textos que as teorizam), em geral, não são pensadas como modos de representação do social, nem tampouco verificadas em seus detalhes e, dificilmente, são concebidas como formas que reproduzem práticas situadas. Em outros termos, as imagens frequentemente são desconectadas da história, do entorno que as produziu, como se fossem concebidas de forma atemporal ou descontextualizadas.

Destacamos, pois, dois autores que podem auxiliar na reflexão aqui proposta, acerca do uso das imagens pelos artistas e designers: Peter Burke⁵ e Howard S. Becker.⁶ Esses autores analisam a aplicabilidade de imagens pelos sociólogos (no caso de Becker) e pelos historiadores (nos escritos de Burke), destacando certo preconceito, no uso da imagem, como fonte para os estudos da sociedade e da história. Os posicionamentos destes dois teóricos nos interessam, pois, consonantes a esse entendimento, pretendemos valorizar os textos que apreendem as produções imagéticas, enquanto práticas concretas, entendendo-os, bem como as imagens a que referenciam, como fontes proeminentes para o estudo da história do design e da arte e das sociedades que usufruem dessa produção simbólica (grupos sociais que as produzem, interpretam e legitimam

⁴ *Idem.*

⁵ BURKE, Peter. Testemunha Ocular. São Paulo: EDUSC, 2004.

⁶ Falando da Sociedade – Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

culturalmente). Intencionamos examinar, por intermédio dos textos representativos das práticas produtivas de imagens, os modos como artistas e designers, aplicam as imagens, considerando as implicações externas imbricadas neste emprego. Pretendemos, por intermédio desta operação, converter questões abstratas (conceitos definidores do campo artístico) - que, comumente, vêm sendo abordadas por meio de teoria teórica, deslocada das práticas geradas e geradoras - em operações científicas práticas. Os escritos de Burke e de Becker se constituem em auxílio para o esclarecimento desta intenção.

Destacando o uso da imagem, como repertório para os estudos da sociedade e da história, Burke destaca que, assim como os testemunhos orais e textuais evidenciam a história, o uso de imagens, em seus diferentes modos (pintura, gravura, fotografia...), pode configurar-se em processo científico documental na pesquisa histórica. Burke considera que as imagens podem constituir-se em evidência da história.

Esse autor questiona o enfoque estruturalista que se preocupa em lançar “fórmulas” na leitura de “códigos” (tidos como universais) padronizando, dessa forma, a interpretação de imagens variadas. Segundo Burke, o significado das imagens vincula-se ao contexto social de forma abrangente, considerando aí aspectos culturais e políticos, entre outros.

Becker, de forma análoga, interessa-se por todas as maneiras de “falar” acerca da sociedade e, por isso, concentra-se no trabalho representacional feito por outros tipos de trabalhadores, da mesma forma que verifica aqueles desenvolvidos por cientistas sociais. Esse teórico aplica-se no entendimento das formas variadas por meio das quais as pessoas tentam narrar, às outras, o que sabem acerca de sua sociedade ou de alguma outra sociedade que as interesse.

De acordo com Becker, as imagens configuram-se em modos de representar o social. Para ele, levar em conta as maneiras como pessoas que trabalham em outros campos – artistas visuais, romancistas, dramaturgos, fotógrafos e cineastas – representam a sociedade, revelará dimensões analíticas e possibilidades que a ciência social muitas vezes ignorou serem úteis em outros aspectos.⁷ Becker denomina o produto de toda esta atividade, em todos os meios, de “relatos sobre a sociedade” ou “representações da sociedade”. Sua intenção é ver o que os

⁷ BECKER, Howard. *Op. cit.* 2009 p.p. 16-17.

problemas de diferentes meios têm em comum e quais soluções, que funcionam para um tipo de relato, podem auxiliar quando aplicadas a algum outro tipo. Em outros termos, objetiva verificar soluções para os problemas de descrição que um campo pode importar de outro.⁸

No entender deste autor, os cientistas sociais sabem bem fazer o seu trabalho, e ele é adequado para muitos objetivos, mas suas maneiras não são as únicas. Destaca que seus próprios colegas de profissão, sociólogos e outros cientistas sociais – gostam de falar como se detivessem o monopólio da criação dessas representações, como se o conhecimento que produzem, a respeito da sociedade, fosse o único conhecimento ‘real’ acerca deste assunto. E, ainda, que gostam de fazer a afirmação, igualmente tola, de que as maneiras que possuem de falar sobre a sociedade são as melhores ou as únicas pelas quais isso pode ser feito de forma apropriada, ou que suas maneiras de fazer esse trabalho protegem contra todas as espécies de erros ‘terríveis’ que poderíamos cometer. Segundo Becker, esse tipo de conversa é apenas uma tomada clássica do poder profissional. Becker argumenta que as restrições dos cientistas sociais, acerca do estudo da sociedade por meio de imagens, configuram-se em disputa de poder entre categorias profissionais.

Entendemos que, independente do uso, por artistas ou designers, uma imagem configura-se em representação do social. Não que ela cumpra somente esta função, mas não se pode ignorar este papel desempenhado. De acordo com Becker, argumentar que essas obras e autores fazem “análise social” não significa defender que isso é “tudo” que fazem, ou que essas obras são “apenas” sociologia sob um disfarce artístico, pois seus autores têm em mente objetivos que vão ‘além’ da análise social. Contudo, argumenta Becker, até o crítico mais formalista deveria perceber que alguma parte do efeito de muitas obras de arte depende de seu conteúdo “sociológico” e da crença dos leitores e plateias de que o que essas obras lhes dizem sobre a sociedade é, em certo sentido, “verdadeiro”.⁹

Outra questão abordada pelo livro, relevante em nossa reflexão acerca do problema da imagem, em suas aplicações por artistas e designers, refere-se à comparação que Becker estabelece entre diferentes modos de uso da imagem. Exemplificando, por meio do gênero ‘fotografia’, destaca que as mesmas imagens

⁸ *Idem*, p. 16.

⁹ *Ibidem*, p. 21.

poderiam ser ‘arte’, ‘jornalismo’ ou ‘ciência social’. Essa observação pode ser remetida ao contexto reflexivo que propomos, nestas considerações iniciais que antecedem o quarto capítulo. Ou seja, uma mesma imagem pode ser recebida como arte ou design. O que vai definir a aplicação é o objetivo, de um produtor, seja artista ou designer, e o meio que a recebe e interpreta como tal. Ora, o meio, ou a estrutura social, é sempre institucionalizado, isto é, diz respeito às práticas e relações sociais, daí o objetivo será ater-se ao entendimento dos pares dessa instituição. E o que fazem os pares? Legitimam aquilo que lhes interessa e marginalizam e censuram as eventuais dissidências.

Ao destacarem a desvalorização da imagem, em se tratando de interpretação histórico-social, entre suas categorias profissionais, e ao proporem a possível análise de imagens como reveladoras de processos sociais e históricos, Burke e Becker podem nos ajudar a compreender como o campo artístico (arte e design) apreende o problema de uso das imagens. Os autores mencionados, cada qual em sua reflexão, apontam para o preconceito, no tocante ao uso das imagens, como modos de representar o social e recontar a história. Da mesma maneira, nos textos que serão apresentados mais adiante, neste quarto capítulo, evidenciamos, entre teorias das artes visuais e do design gráfico, certa semelhança, ou consonância, nas referências aos modos de produção. Argumentamos que ambos, em suas práticas produtivas ou apreciativas da imagem, partem de princípios semelhantes: intuitivamente, buscam uma legibilidade (ao que é representado) por meio do uso de códigos, formais ou conceituais, comuns. A falta de reflexão, por parte do campo artístico, acerca dos aspectos extra-estéticos envolvidos na produção e interpretação das imagens, retrata um saber superficial acerca dos princípios teóricos e práticos aplicados às imagens. Esse conhecimento parcial, voltado apenas para o objeto em si, impulsiona, tanto entre artistas quanto entre designers, um emprego ‘intuitivo’ dos elementos integrantes das imagens, fundado nos usos comuns dos elementos visuais ou conceituais. Parte significativa das reflexões, oriundas do campo artístico, não concebe as produções visuais como reveladoras de processos sociais. Daí o fato de que as imagens, ao longo dos séculos, permanecem alvo de visões românticas (noção de gênio criador e obra criada, sob aura transcendental) em meio ao campo artístico. Designers e artistas permanecem, de maneira atemporal, em boa parte da literatura representativa do campo artístico, reverenciados como ‘criadores’ (ao invés de produtores que

produzem sob determinadas contingências históricas e sociais), e seus artefatos, entendidos como ‘criação’ ao invés de produção (situada e datada).

Por meio da operação metodológica, elegida nesta pesquisa (que propõe a consideração dos fatores gerados e geradores tanto das noções conceituais quanto dos princípios práticos), optamos não por um estudo das formas em si - que analisaria a lógica imanente dos bens simbólicos - mas por um exame das estruturas que, conforme nosso entendimento, devem ser analisadas a partir da prática dos agentes, a saber, artistas e designers. Desta maneira, ao invés de justapor as realidades comparadas, desenvolvendo supostas ‘leituras intertextuais’, pretendemos submeter o design e a arte a um tratamento que os torne identicamente disponíveis, por meio da consideração de fatores externos que lhe são constitutivos. Dentro desta perspectiva é que desdobraremos o quarto capítulo, procurando verificar a influência da literatura artística na definição teórica do campo do design, e analisando, neste sistema que entendemos ‘híbrido’¹⁰, o problema da imagem.

4.1. Princípios/noções fundamentais da arte e do design

A noção de design, enquanto campo específico de saber configurou-se há pouco tempo.¹¹ A bibliografia acerca da história do design evidencia que em 1919, com o surgimento da primeira escola de design, a Bauhaus, teve início o ensino do design e se inaugura uma teorização sistemática do design, ou seja, os pares do campo do design verificam a necessidade de empreender a institucionalização do campo. Para que houvesse ensino, para que conteúdos fossem transmitidos, era preciso um conjunto de princípios teóricos sistematizados. Desse modo, em todo mundo, “escolas” de design, principais instituições de legitimação e consagração do campo começaram a ser criadas. No Brasil o marco inaugural foi a ESDI¹², em 1962, mas a pesquisa formal em design

¹⁰ Ver CANCLINI, Nestor Garcia. *Op. cit.* 2008.

¹¹ O design gráfico, segundo Hollis (1994) *apud*. Serra e Merkle (2008), possui sua origem no século XX, pois até este período os materiais gráficos eram produzidos por profissionais então denominados artistas comerciais, incluindo tipógrafos, ilustradores, calígrafos, artes finalistas e outros. (SERRA, Cristina; MERKLE, Luiz Ernesto. *Entre a Crush e a Empada: Reflexões sobre o cotidiano e o hibridismo em linguagens visuais urbanas. In.: ANAIS do 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design (P&D)*, 2008)

¹² Não citamos aqui outras experiências anteriores como o caso do MAM, no Rio de Janeiro, pois nos parece que a ESDI tenha sido uma instituição construída para ser o que foi. Ou seja, a primeira

está com apenas 20 anos se considerarmos que a AEnD-BR (Associação de Ensino/Pesquisa em nível Superior em Design) foi criada em 1988, isto é, uma pesquisa que poderia ser compreendida como uma modalidade de normatização por intermédio de uma teoria mais rigorosa e sistemática, para garantir uma definição mais clara ou sofisticada das fronteiras entre o que é design e o que não é. Assim, as formulações literárias, os textos pelos quais a norma culta moderna se expressa em suas instituições acadêmicas, são ainda limitadas. Encontramos, entre diferentes artefatos literários¹³, produzidos por distintas instâncias institucionais, abordagens teóricas divergentes acerca da definição do termo e do entendimento referente aos atributos essenciais que configuram distinção ao campo.¹⁴ Já a noção de arte, da qual acreditamos que se origina boa parte da teoria do design, possui uma tradição literária que remonta a antiguidade, chegando aos nossos dias. Historiadores, filósofos, críticos, e artistas, vêm articulando suas teorias ao longo do tempo, configurando aquilo que, outrora, chamávamos de história da arte (ou teoria/filosofia da arte) e que hoje, de acordo com nosso entendimento, foi incluída nos escritos que teorizam o design.

Nesta pesquisa, portanto, fomos compelidos a considerar que muitas das reflexões, oriundas da literatura artística, alicerçaram investigações do campo do design. É esta a intenção deste capítulo: verificar, junto a artefatos literários da tradição artística, as teorias acerca da arte enquanto imagem (pintura) que têm fundamentado as atuais práticas do design enquanto comunicação visual (design gráfico).¹⁵ Talvez, para alguns designers, essa proposta pareça presunção. E, para certos artistas, um insulto. No entanto, a intenção não é acentuar os debates já acirrados, mas apresentar, dentro de certas limitações teóricas (configuradas pela

instituição criada para funcionar efetivamente, para que não fosse um experimento, um teste de hipóteses para avaliação de uma ação precária.

¹³ Neste trabalho entendemos ‘artefatos literários’ como publicações literárias impressas, ou seja, objetos tangíveis.

¹⁴ Conforme apontam Almeida e Cipiniuk, a pesquisa em design é relativamente recente no que se refere à sua prática. No Brasil, segundo os referidos autores foi a partir dos anos 90, depois do surgimento dos programas de pós-graduação em design, que a pesquisa passou a ser efetivada de maneira sistemática. Os teóricos ainda argumentam que pesquisas acerca dos mais variados temas do design têm se revelado importantes para a profissão, especificamente no contexto do design gráfico, cuja profissão estruturou-se a partir de sua própria prática. (ALMEIDA, Marcelo Vianna Lacerda de; CIPINIUK, Alberto. *O problema da pesquisa em design gráfico*. In.: ANAIS do 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2007)

¹⁵ Consideramos a arte e o design como formas de representação social. Os produtos ou artefatos, sejam bidimensionais ou tridimensionais, são compreendidos como metáfora das práticas e relações sociais. Entendemos que tanto artistas, quanto designers, por intermédio de diferentes modos, falam acerca das práticas sociais e, nestes termos, são influenciados e influenciam as relações em sociedade. (Ver BECKER, Howard. *Op. cit.* 2009 p. 16-21)

exclusão ou desconhecimento de algumas teorias que a esta se oporia), um olhar diferenciado, que será definido pelo cruzamento entre uma seleção de textos que compõe seus artefatos literários¹⁶, considerando nesta operação empírica as condições estéticas e extra-estéticas. Assim, arte e design serão analisados como campos autônomos, segundo o desejo de seus pares, e não como signos intercambiáveis ou polissêmicos como propõem os estruturalistas.

Por meio de levantamento da literatura artística, pretendemos estabelecer relações e limites¹⁷, entre arte e design, visando definir uma territorialidade¹⁸ ao campo do design gráfico. O ensejo é o de auxiliar na definição teórica da real natureza da atividade e visualizar a extensão de atuação da categoria profissional dos designers.¹⁹ Há que se esclarecer, porém, que os textos reunidos para a interseção proposta, não referenciam especificamente as práticas de artistas e designers, e sim a determinação de sua definição, ou seja, dos princípios ou noções fundamentais que têm sustentado simbolicamente as práticas de produção de imagens.

Para tal revisão, do campo da arte elegemos uma ampla seleção de textos, daí a escolha de Jacqueline Lichtenstein²⁰ (diretora geral e apresentadora) reunidos na Coleção ‘A Pintura’ (2007). Esta coletânea de textos foi publicada originalmente pela editora Larousse, na França, em 1995, em um único volume de

¹⁶ Como ‘artefatos literários do campo artístico’ entendemos, nesta pesquisa, o conjunto de publicações representativas das práticas do campo, ou seja, que definem teoricamente as práticas de seus agentes.

¹⁷ Entendemos, com base na teoria de Bourdieu acerca dos sistemas simbólicos, que o limite de um campo é o limite dos seus efeitos, ou em outro sentido, um agente ou uma instituição faz parte de um campo na medida em que nele sofre efeitos ou que nele os produz. (Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 31)

¹⁸ Territorialidade, nesta investigação, não se refere a um lugar geográfico, mas ao espaço simbólico delimitado pelos campos, no caso específico, da arte e do design.

¹⁹ De acordo com Almeida e Cipiniuk, a consequência mais ampla da indefinição dos limites do campo do design é o estabelecimento de resultados que pouco auxilia na definição da real natureza da atividade e o campo de atuação profissional. De acordo com os mencionados autores, não é sem razão que atualmente se institui uma série de designs ou abordagens projetuais: ergodesign, infodesign, *experiencing design*, *webdesign*, *etnodesign*, entre outros. (ALMEIDA, Marcelo Vianna Lacerda de; CIPINIUK, Alberto. *Op. cit.* 2007)

²⁰ “*Jaqueline Lichtenstein é professora de Estética e Filosofia na Universidade de Paris X - Nanterre, tendo também lecionado na Universidade de Berkeley, Califórnia. Dirigiu entre 1992 e 1993 a revista Traverses editada pelo Centre Georges Pompidou, de Paris. Seu campo de estudos encontra-se no cruzamento da Filosofia da História e da Teoria da Arte, produzindo uma reflexão aguda sobre a natureza e o funcionamento dos discursos sobre a arte. Entre seus livros mais conhecidos destacam-se La couleur éloquente (Flammarion, 1989; edição brasileira: A cor eloquente, São Paulo, Siciliano, 1994, tradução de Maria Helena Rouanet e Maria Elisabeth Chaves de Melo) e La tache aveugle: essai sur les relations de La peinture et de la sculpture à l’age moderne (Gaillimard, 2003).*” (Nota: Sobre os organizadores. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 1: O mito da pintura). São Paulo: Ed. 34, 2007)

928 páginas. A publicação brasileira, cuja primeira edição data de 2004, pela Editora 34, optou por publicação em dez volumes, seguindo a divisão em capítulos da obra original. Cada volume traz uma apresentação temática e uma seleção de escritos, acompanhado por breve contextualização do autor e da obra em questão. Até onde podemos considerar, com alguma isenção, os comentários de Lichtenstein são referidos às fontes, apresentando-as ao final de cada texto e realizando tradução francesa a partir da língua original. Considerando o valor da coletânea, sua qualidade e a possibilidade de acesso a publicações nacionais, optamos, no desenvolvimento do presente projeto, pelo aproveitamento na íntegra, de tal material.

Nos referenciados textos, procuramos identificar princípios/noções fundamentais da prática artística, discutidos e analisados por artistas, filósofos e críticos, da Antiguidade a Modernidade. Conceitualmente, esses princípios, segundo a percepção desta pesquisa, continuam sendo foco nos debates dos campos do design e da arte. Acerca deles, diferentes teóricos, em diversos contextos histórico-sociais e culturais, assumiram posturas ora similares, ora antagônicas. Nas teorias do design isto também ocorreu. Então, o que se pretende, não é definir uma linha única de regras ou cânones dos campos da arte e do design, mas verificar cruzamentos - não como fazem os linguistas, numa espécie de justaposição, mas numa perspectiva antropológica, que considera aspectos externos ao objeto de estudo - em muitos dos escritos oriundos dos dois campos.

A opção pelos textos de Lichtenstein também decorre do fato de que os textos, reunidos nesta Coleção, oferecem uma visão panorâmica de clássicos, da literatura artística, cuja querela possibilita averiguarmos motes básicos, ou princípios comuns, empregados para a arte como para o design: o 'belo', a 'representação', 'descrição' e 'interpretação', 'imitação' e 'expressão', o 'mito da pintura', a 'teologia da imagem e estatuto da pintura', a representação da 'figura humana', os 'gêneros pictóricos', a 'ideia e as partes da pintura', o 'paralelo das artes'. Enfim, termos e questões que historicamente têm se mantido no centro das discussões no campo artístico (a entender: arte e design). A apresentação da 'pintura' como contraponto ao design gráfico estabelece-se pelo entendimento de que o termo 'pintura' deve ser aplicado em seu sentido mais amplo, isto é, como produção de imagens gráficas, o que é evidenciado na coleção de Lichtenstein. E, ainda, por tratar-se do modo de produção antigo, no campo da arte, acumulando

material de qualidade e quantidade consideráveis. Outras formas artísticas, como a ‘fotografia’, por exemplo, ainda não possuem boa medida de material teórico sobre o recorte teórico que estamos empregando e também não poderiam fazer referência aos primórdios da tradição artística. Assim, entendemos que a pintura, por se tratar de uma forma de representação mais antiga, cuja carga teórica apresenta-se com certa consistência, será mais apropriada para a intenção desta pesquisa.

Do design, considerando certa limitação em termos de pesquisas e publicações (fator, em parte, decorrente de sua recente constituição enquanto campo simbólico, socialmente instituído e aceito) elegemos autores que, apesar de não serem consensualmente prestigiados, produzem literaturas que vêm sendo referenciadas em bibliografias, atinentes ao ensino do design gráfico, nas universidades brasileiras, como Luiz Vidal Negreiros Gomes, André Villas-Boas, Bruno Munari, Rudinei Kopp, Alexandre Wollner, Wucius Wong.²¹ Incluímos ainda, a recente publicação “Novos fundamentos do Design” de Ellen LUPTON, e Jennifer Cole PHILLIPS. Esse livro procura condensar os fundamentos visuais que atualmente orientam as práticas do design gráfico. Ainda, acrescentamos a revisão dos artigos apresentados nos últimos quatro anos de dois congressos, realizados no Brasil: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D de 2006 e 2008) e Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED 2007 e 2009). Entendemos que os artigos, apresentados nestes dois congressos, apesar de não terem o mesmo peso teórico dos textos selecionados do campo da arte (em virtude da tradição literária instituída), são representativos das práticas da categoria, contribuindo para a reflexão aqui pretendida.

Inicialmente, a intenção da pesquisa era a utilização exclusiva dos textos apresentados no P&D. No entanto, após revisão bibliográfica dos artigos, apresentados nos últimos quatro anos deste congresso, concluímos que, em grande parte, trata-se de relato de experiências cujas reflexões ficam, muitas vezes, na superficialidade. Assim, incluímos, em nossa revisão, autores reconhecidos pelo campo, junto ao meio acadêmico; textos apresentados no CIPED; e, ainda, alguns outros textos que consideramos relevantes para a proposição desta investigação.

²¹ Esses teóricos foram selecionados seguindo-se indicação de professores do design gráfico das universidades UNIVILLE (Joinville) e UDESC (Florianópolis). São autores representativos, do campo do design, que tem tido certa credibilidade entre referenciais bibliográficos nas universidades aqui mencionadas.

Assim, da literatura clássica e referenciada do design, absorvemos pressupostos de ordem conceitual e, dos artigos apresentados recentemente nos congressos, extraímos exemplos de ordem prática do ofício do design sendo que, em ambos, priorizamos os textos que auxiliavam na percepção das condições estéticas e extra-estéticas.

As noções, ou princípios fundamentais, destacadas para esta revisão, não seguem uma ordem temporal cronológica linear, do passado para o presente, ainda que em alguns momentos sejam situadas temporalmente. Ou seja, entrelaçamos textos de diferentes períodos históricos. Entendemos que a relação entre os artefatos literários do campo da arte, configurados dessa maneira, isto é, não seguindo linearmente uma evolução do tempo, da antiguidade clássica à modernidade, não é gratuita ou sem razão. Pretendemos demonstrar, com clareza, a hibridação das noções, na passagem do tempo, e a maneira como boa parte delas chega aos nossos dias.²² Em outros termos, pretendemos evidenciar que alguns princípios (conceituais e práticos), articulados e articuladores do campo da arte vêm sendo aplicados, ao longo de séculos e mantendo (em tempos e locais variados), sem muita alteração, o seu significado. E ainda, que o campo do design, em sua constituição teórica, absorveu boa parte destes princípios.

Os pressupostos estéticos e teóricos, as formas de sensibilidade e de percepção, a atitude diante da obra de arte, podem ser examinadas em si isoladamente, como desejam muitos teóricos da arte, os defensores da epígrafe “*l’art pour l’art*”. Porém, esse tipo de história da arte autônoma apresenta-se parcial, pois toma a prática social da arte como coisa pura, bastando-se em si mesma, daí, do mesmo modo, não desejamos fazer uma história do design como boa parte das histórias da arte factuais. Mesmo num espaço temporal e cultural mais curto²³, pode-se dizer que a percepção das imagens produzidas se modifica consideravelmente, mesmo se focada em um mesmo século. As noções estéticas, formais e metodológicas da arte estão à mercê do contexto em que se inserem, entendendo-se nisto as instâncias comerciais, filosóficas, políticas, sociais, culturais, conduzidas pelas questões políticas, que são instauradas conforme as relações de poder (pretendidas ou instaladas). Na presente investigação, pretendemos, por meio de uma configuração que não se prende a uma linearidade

²² CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.* 2008.

²³ Não se trata de analisarmos uma longa temporalidade, o que seria um equívoco historiográfico.

temporal, realçar que, indiferentemente ao período histórico, determinadas “noções” perpetuaram-se, digamos assim, nas teorizações concernentes à arte e que as mesmas noções foram recentemente absorvidas pelo design. Desse modo, o recorte apresentado neste trabalho não é o histórico de cunho positivista, mas flexível em relação à linha do tempo, centrado na seleção de princípios que têm definido teoricamente o campo.

Ainda, é necessário pontuarmos os diferentes “tempos” entre os textos representativos do design e os indicativos da arte. Os textos procedentes das artes visuais representam conceitos antigos, aceitos e incorporados e foram redigidos por autores conceituados pelo campo. Ou seja, constituem-se na própria tradição das artes visuais. Já os textos oriundos do design gráfico são textos recentemente apresentados. Em alguns momentos, referenciam origens nos autores antigos da arte. Em outros, apontam conceitos, sem mencionar fontes anteriores e, ao que nos parece, procuram estabelecer algo que, a princípio, parece novo.

Os princípios fundamentais da arte e do design foram selecionados em dois grandes conjuntos: a) os de origem conceitual e b) os de origem prática. Esses dois conjuntos foram subdivididos por temas, tais como se evidenciam, nos muitos escritos, e como veremos, explicam o porquê do seu aparecimento. Contudo, é preciso ficar claro que os princípios fundamentais normalmente são compreendidos como regras estáticas transcendentais, fora do tempo, daí o seu caráter idealista e sua aproximação ao que examinávamos mais acima, acerca da escola estruturalista.²⁴

Em suma, o que pretendemos é sopesar nos textos eleitos, da arte e do design, as possíveis interseções verificando, nas atuais práticas do design, a influência da literatura artística. Nesse processo não almejamos focalizar os signos e suas operações em códigos (como propõe a semiologia), mas as noções fundamentais que tem definido o ‘campo artístico’.²⁵ Em decorrência, serão destacadas as condições de sua constituição e instituição, a saber, as variáveis históricas e sociais, em meio às quais a arte e o design são legitimados. Por meio desse exercício empírico, entendendo que “a fronteira do design é o seu território”

²⁴ Em conformidade a definição dada no primeiro capítulo desta pesquisa.

²⁵ Conforme já esboçado no decurso desta investigação, optamos pela terminologia ‘campo artístico’ para aludir ao campo simbólico que define teoricamente as práticas de artistas e designers.

²⁶, propomos demarcar uma territorialidade simbólica para o design gráfico, no intento de contribuirmos com a definição teórica desse campo, atualmente dividido por conceituações controversas.

4.1.1. Princípios de natureza conceitual

Antes de adentrarmos nos princípios fundamentais da produção artística, acreditamos que é preciso uma pequena reflexão acerca da estética, uma noção, balizada na literatura, *a priori* concernente ao belo, depois à arte e, posteriormente, absorvida pelo design. Em outros termos, consideramos necessário destacar a sua “idealidade”. A ciência acerca do belo quase sempre é definida em consonância aos ideais constituídos de modo marcadamente atemporal. Isso se refere desde os aspectos físicos do corpo humano, suas vestimentas, o espaço arquitetônico onde esse corpo se encontra, o seu mobiliário, enfim, até a beleza presente em um arranjo formal qualquer. Os padrões das composições gráficas, por exemplo, são constituídos fugindo às circunstâncias históricas concretas, sendo pensados como realidades fora do tempo. As produções gráficas, em boa parte da literatura referente à arte e ao design, não são entendidas como realizações de agentes cuja instituição é possibilitada pelo *habitus* de classes, de acordo com as condições definidas pelos fatores extra-estéticos.

A Antiguidade Clássica foi o período no qual a noção de beleza se instituiu, mas de modo idealista e de acordo com a cultura da época. No Ocidente os gregos, e depois a cultura latina, afirmavam que havia uma oposição fundamental entre *chaos*²⁷ e *chosmo*²⁸, sendo que o caos era a ausência do cosmo, daí os esforços de organizar as coisas do mundo dentro de uma ordenação. O objeto de ‘bela forma’, portanto, opunha-se à deformação de um objeto ‘feito’.

Zêuxis e Homero, tal como foi comentado por Bellori, em busca de meios de representação da forma perfeita, ou bela, para Helena, superaram sua beleza

²⁶ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007 p. 31.

²⁷ Estado de confusão total no universo, de indistinção da matéria que o constitui, anterior ao aparecimento das formas e à criação da natureza tal como conhecida.

²⁸ O universo considerado no seu conjunto organizado e harmônico.

natural, já que nela encontravam-se defeitos e repreensões.²⁹ Zêuxis, para fazer a pintura de Helena de Tróia que seria colocada no templo de Hera em Crotona, solicitou à cidade cinco mulheres belas para tomá-las como modelo e daí utilizando partes que considerava mais belas de cada uma, pintou sua Helena. Mas verificou que somente a cópia dos modelos naturais não era suficiente para fazer de sua pintura uma bela obra, daí ter empregado uma “certa ideia”. Aplicando o mesmo conceito de beleza ideal, Xenofonte explicava, citando orientações de Sócrates, que não sendo fácil encontrar formas perfeitas em um só homem, reunindo, de todos, as partes mais belas de cada um, seria possível fazer os corpos parecer inteiramente belos.³⁰ Denota-se, na antiguidade, a intenção de representar uma realidade perfeita, o belo corpo de Helena, fundada no princípio da idealidade, ou seja, o entendimento de que a beleza não era somente natural e daí não seria suficiente apenas copiá-la, mas havia algo além dela. Aristóteles, por exemplo, em sua Poética, distinguiu os erros poéticos dos erros acidentais. Para ele, seria menos grave ignorar que a corça não tem chifres do que, ao pintá-la, faltar com arte da representação.³¹ Essa noção de representação gráfica nesse período histórico é compreensível, já que acompanha a noção de um mundo baseado em outro, um mundo primigênio onde as formas eram perfeitas, pois se tratava do mundo dos deuses.

Bernard Lamy, inspirando-se nos mestres da antiguidade - que ocupavam boa parte de suas vidas para o desempenho de uma obra de arte, pois não se contentavam em imitar o que viam, mas buscavam ‘uma certa ideia perfeita’ - orientava pintores a imaginarem o que não existia, a fim de formarem uma imagem ainda mais bela que as mais belas coisas que existiam.³² Perceba-se que em períodos e espaços geográficos distintos permanecem conceitos análogos. É neste ponto que se esforça a presente investigação, ou seja, analisar pressupostos teórico-conceituais, definidores das práticas artísticas (nas artes visuais e no design gráfico), que se mantêm independentemente da cronologia histórica.

²⁹ BELLORI, Giovanni Pietro. *Vida dos escultores, pintores e arquitetos modernos*. In.: *A pintura: Textos essenciais* (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). São Paulo: Ed. 34, 2008 p.p. 80-81.

³⁰ XENOFONTE. *Memoráveis*. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: Textos essenciais*. (vol. 6: A figura humana). São Paulo: Ed. 34, 2004 p.16.

³¹ CHAMPAIGNE, Philippe. *Conferencia de Eliezer e Rebeca, de Nicolas Poussin*. In.: *A pintura: Textos essenciais* (vol.5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 51.

³² LAMY, Bernard. *Tratado de perspectiva*. In.: *A pintura: Textos essenciais* (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). Ed. 34, São Paulo: 2008 p.p. 94-95.

No século XVI, ainda destacando a idealidade como traço atemporal na arte, Rafael escreveu que devido à beleza nas mulheres ser uma raridade, além dos modelos concretos, ele servia-se de certa “*ideia nascida em sua imaginação*”.³³ Graças a essa idealidade, segundo Rafael, a arte imprimia um valor a objetos que, isoladamente, são insignificantes e que, apesar dessa insignificância, a arte fixa para si mesma transformando-se no seu próprio fim e atraindo a atenção sobre coisas que, sem ela, nos escapariam completamente.³⁴ Essa perspectiva, enunciada por Rafael, mesmo que comentada por Winckelmann dois séculos mais tarde, destacava que a realidade nua e crua não atrai olhares, mas a arte da representação, por meio de seu “poder” de idealizar o que por si só seria banal, destaca detalhes, mostra o que não seria observado na trivial realidade. A representação gráfica, idealizada por Rafael, adequa-se ao período Renascentista, que apresenta uma recorrência ou permanência dos ideais gregos da beleza.

Ainda, tangenciando a questão da idealidade, citamos Bellori em sua argumentação de que nem mesmo a natureza costuma apresentar ‘formas perfeitas’. Este teórico, citando Proclo, enfatiza que entre um homem feito pela natureza e outro formado pela arte estatuária, o natural se destacará menos porque a arte opera com mais precisão. Bellori explanava que os melhores poetas e oradores, querendo celebrar a beleza sobre-humana, recorriam à comparação de estátuas e de pinturas.³⁵ Nos escritos de Bellori, impregna-se a aludida busca da ‘bela forma’ ou ‘boa forma’ que julgamos perdurar até a atualidade, conforme veremos nos textos que, na sequência desta pesquisa, elucidam as atuais práticas no design.

Referenciando ainda ideias mais antigas, acerca da ‘bela forma’, que ratificam o princípio conceitual da idealidade, citamos Le Brun. De acordo com esse autor, na pintura, o verdadeiro nem sempre é verossímil, e a representação obedece a critérios que, às vezes, obrigam a corrigir ou a embelezar a natureza. No entendimento de Le Brun, a natureza devia ser imitada dentro de uma ‘escolha razoável’.³⁶

³³ RAFAEL *apud*. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas*. In.: *A pintura: Textos essenciais* (vol. 4: O belo). São Paulo: Ed. 34, 2007. p.p. 80-81.

³⁴ *Idem*.

³⁵ BELLORI, Giovanni Pietro. *Vida dos pintores, escultores e arquitetos modernos*. In: *A pintura: Textos essenciais* (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 71.

³⁶ *Apud* POUSSIN, Nicolas. *Conferência sobre Eliezer e Rebeca*. In: *A pintura: Textos essenciais*. (vol. 5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 51.

No início da ruptura radical entre a arte clássica e a moderna, isto é, em um momento da história da humanidade em que a produção dos objetos de arte deixaria de ser determinada pelo patrocínio dos aristocratas e mecenas, Winckelmann³⁷ também destacou os padrões ideais de beleza (representados sob um perfil comum) estabelecidos pelos gregos e romanos para suas representações da forma humana. Segundo Winckelmann, a lei que mandava representar as pessoas parecidas, e ao mesmo tempo mais belas, foi sempre a norma suprema reconhecida e representada pelos artistas gregos, e necessariamente supunha a intenção de representar uma natureza mais bela e perfeita.³⁸ Que os gregos e romanos pensassem assim na Antiguidade Clássica parece razoável, mas Winckelmann ao propor esse paradigma momentos antes da Revolução Industrial e da Revolução Francesa (quando o antigo sistema de patrocínio seria substituído pela oferta do objeto de arte livremente no mercado) evidencia uma tendência dos escritos artísticos em perpetuarem princípios atemporais para as composições compreendidas como artísticas.

De Rafael a Winckelmann e, deste, aos dias de hoje, o pressuposto da idealidade, ou da realidade artificialmente construída, ainda vigora. Os ideais acerca da beleza, ou a ‘idealidade estética’, continuam presentes nas representações visuais. No caso do design gráfico esta produção é, atualmente, facilitada pelos recursos tecnológicos, disponibilizados para a manipulação de imagens, produzindo uma realidade simulada que passa a ditar regras estéticas simbólicas para a representação gráfica.³⁹ Parafraseando Almeida e Cipiniuk⁴⁰ entendemos que se trata de um problema crucial e flagrante no design gráfico, pois nesta esfera de ação profissional predominam a fabricação e a manipulação de imagens que não produzem um conhecimento preciso acerca da realidade. Como não é possível “meio conhecimento” ou “conhecimento parcial”, as

³⁷ WINCKELMANN. Johann Joachim. *Op. cit.* 2007. p.p. 80-81.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Conforme Almeida e Cipiniuk, ainda que as imagens produzidas pelos designers tendam a apresentar um grau de codificação que estes profissionais entendem atender, ao reconhecimento por parte da maioria dos indivíduos, não há tal garantia, uma vez que cada ponto do elemento visual carrega potencial significativo, organizado sob uma miríade de formas, cores, preenchimentos e configurações conjuntas. Portanto, argumentam os citados autores, qualquer que seja a análise formal e comparativa desse objeto visual, esta se vê comprometida, pois tal elemento funciona como porta para algo além, e é em volta e fora da imagem é que os valores circulantes no meio social lhe dão existência e significado. (ALMEIDA, Marcelo Vianna Lacerda de; CIPINIUK, Alberto. *Op. cit.* 2007)

⁴⁰ *Idem.*

imagens não possuem a capacidade de apresentar significados que não deixem nada confuso ou obscuro em relação ao modelo que procuram representar.

Da Antiguidade à Contemporaneidade, das artes visuais ao design gráfico, a noção idealista faz-se presença marcada e reafirmada. Ocorre que o padrão de beleza ideal, sendo abstrato ou filosófico, caso exceções a configuração geométrica, não chegou a se constituir em uma norma ou uma regra única que seria imposta para ser seguida. Assim, modificou-se de acordo com diferentes períodos históricos, ainda que guardasse certa estrutura tectônica. Pode-se perceber, por exemplo, uma estrutura tectônica subjacente em qualquer exemplo do pictórico estilo barroco. As representações além de seguirem normas e regras que compunham os padrões ideais de beleza (tectônicas), eram também espacializações da realidade social, representações sociais, construídas e arbitradas segundo valores históricos e sociais, ainda que se enunciassem idealisticamente associadas à geometria grega ou às formas que os gregos empregaram e passaram-nas para os romanos e daí para nossos dias. Se o padrão estipulasse formas femininas mais “arredondadas”, como no século XVII, guardadas as devidas proporções, reforçavam-se tais características nas representações, mas a estrutura geométrica permanecia, ainda que dissimulada. Se o padrão estabelecido, se inclinasse para formas femininas mais longilíneas e esguias, tal como o é no período atual, as representações gráficas vão ao ápice desse arquétipo. Confrontando os escritos analisados com as atuais práticas do design gráfico, percebemos a produção de imagens como ‘modos de representar o social’. Entendemos que as imagens desenvolvidas pela tradição artística, bem como aquelas apresentadas atualmente pelo design, não são isoladas do mundo real que as cerca, mas sim, configuram-se em produtos gerados, sendo também geradores, dos conceitos estéticos de determinados contextos históricos, sociais e culturais.

As formas de representação, ao longo da história, seguem intensificando os valores estéticos constituídos socialmente e instituídos culturalmente, ainda que enunciados de acordo com a antiga formulação grega do cosmo (como o é o caso da simetria associada ao belo na figura humana). Hoje, para a cultura ocidental as imagens relativas à beleza corporal feminina são, em boa parte, “melhores” que a

própria natureza. No Brasil, em relação à moda praia⁴¹, por exemplo, o modelo utilizado na comunicação visual pauta-se por uma pele saudável, um corpo trabalhado em academias de ginástica, um bronzado impecável, contudo, quando não é suficiente de forma ‘natural’ no modelo, faz-se necessária uma pele manipulada graficamente, sem manchinhas ou poros visíveis. Um peito saliente já não convence, há que se dar aquele “toque siliconado”. Celulite, de forma nenhuma! Trata-se de característica que mulheres “belas” não podem ter, ou melhor, apresentar.

Os enunciados relativos ao belo interessam ao campo da arte e ao campo do design, pois assim como existe uma historicidade das formas⁴² há uma historicidade das ideias e, no nosso caso, uma história do belo, que funciona como uma espécie de pano de fundo para os projetos e realizações das obras. A noção de beleza, numa dimensão histórica, tomou, em épocas diferentes, sentidos diversos e até radicalmente opostos.⁴³ No mundo ocidental, depois do início da Idade Moderna, foi bem aceita a ideia de que existe uma qualidade humana inata, a intencionalidade estética, ou seja, que homens e mulheres procuram, cultivam e reproduzem o belo. Como vimos, na Antiguidade Clássica o belo era associado às boas ações e a uma procura religiosa para ordenação das coisas do mundo. Assim, a intencionalidade estética, embora presente em diferentes períodos históricos e por diferentes motivos, tem definido o que é “belo”.⁴⁴ Ou melhor, aquilo que pode ser considerado como artefato cultural (com pretensões de alcançar um valor simbólico de importância social, ou seja, um valor a ser consagrado⁴⁵ socialmente), que pode se distinguir em uma hierarquia entre os objetos, da cultura material, pode ser chamado de belo. Há objetos socialmente

⁴¹ Pode-se dizer que no Brasil, praticamente, não há discussões teóricas acerca da estética, tal como os acadêmicos discutem, fora dos bancos escolares. Normalmente as discussões se resumem à beleza corporal e outros exemplos, empregados nos meios de cultura de massa, daí termos empregado o exemplo da moda praia carioca.

⁴² LICHTENSTEIN, *Jaqueline. A pintura: Textos essenciais* (vol. 4 O belo). Ed. 34. São Paulo: 2007 p. 10.

⁴³ Bourdieu recorda que, na sequência das revoluções artísticas, o entendimento acerca de ‘acabado’ que, após ter condensado ao mesmo tempo o ideal ético e estético do pintor acadêmico, viu-se excluído da arte por Manet e os impressionistas. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007 p. 292)

⁴⁴ Nesta pesquisa analisam-se literaturas compostas até o período Moderno. A intenção é não adentrar nos domínios da arte contemporânea, cuja discussão seria muita ampla. A noção de “belo” identificado - pela estética - com a arte, contemporaneamente, vem sendo substituída por categorias outras, como, ‘sublime’, ‘estranho’, ‘expressão’ (que possivelmente continuem designando as mesmas questões, ou seja, o aceite e reconhecimento do campo artístico por determinadas noções como sendo representativas da arte).

⁴⁵ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 32.

compreendidos como mais importantes, os objetos de arte, e os objetos menos importantes, isto é, os outros, aqueles que não são belos.⁴⁶ Enfim, acreditamos em coisas belas e descartamos as feias, procuramos a beleza no mundo que nos cerca, sejam em objetos naturais ou artificiais.

Considerando que a noção de beleza está entranhada de tal modo em nossas vidas, supondo que o “ponto de vista estético” seja incontornável e que possa criar o “objeto estético”, há que se perguntar: o que move o ponto de vista estético? Ora, essa noção cultural existe no mundo ocidental, mas quais seriam os fatores externos à própria estética que contribuíram para a constituição dessa noção, em diferentes períodos históricos, e também proporcionam a sua manutenção durante séculos? Como essa noção se propaga a ponto de afirmarmos a sua existência em várias culturas? O que faz uma civilização branca ocidental derramar lágrimas diante de um Picasso ou Da Vinci, embora se empreguem noções estéticas diferenciadas entre si, enquanto outra, indígena, por exemplo, desconsidera totalmente esses objetos “geniais” e elege para si outros artefatos contemplativos? O belo como categoria estética passou a ser ou foi naturalizado como um padrão de intenção ou modelo *a priori*. A sociedade, antes de produzir o objeto, parte de uma noção prévia, de uma configuração anterior, de um clichê situado anteriormente de forma simbólica, e daí há uma espécie de uniformização de todas as formas produzidas naquele período. É bem verdade que há configurações diferenciadas, mas a forma de acordo e a forma contrária, partem do mesmo pressuposto constituído *a priori*.

Bourdieu apontou um questionamento pertinente a esta reflexão: a teoria da beleza, como criação absoluta, estaria vinculada a uma ideologia profissional, em que os próprios componentes do campo artístico definem o que é ou não é o “belo”?⁴⁷ Ora, se a noção é construída socialmente e situada no tempo e no espaço, não se trata de algo interno aos homens e mulheres, mas uma construção simbólica baseada em suas práticas sociais. Se fosse possível identificarmos que práticas foram essas, explicaríamos a criação dessa noção.

⁴⁶ Contemporaneamente não se fala mais em beleza dos objetos de arte, mas no passado os objetos de arte eram expressão do belo. Somente com a arte moderna arbitramos o conceito de fealdade estética, em que os objetos de arte não precisam ser belos, mas apenas artísticos.

⁴⁷ Como bem escreve Bourdieu, a teoria da beleza enquanto criação do *deus artifex* que permite a qualquer homem (digno deste nome) imitar o ato divino da criação, é, sem dúvida, a expressão “natural” da ideologia profissional daqueles que apreciam se atribuir a denominação de “criadores”. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008)

Lichtenstein⁴⁸ retoma historicamente a questão do belo, de Platão (filosofia idealista) até Baudelaire (filosofia humanista – advento do belo moderno em cuja idealidade pressupõe uma superação radical da natureza). Para a autora, o conceito de belo, e o seu contrário, o feio, talvez sejam noções que só a história ou a filologia poderiam analisar, esclarecer e compreender.⁴⁹ O sentido ou o significado correto dos termos beleza e feiura foram objeto de uma eliminação deliberada, de uma crítica filosófica e muitas vezes ideológica tal, que as palavras nada mais evocam a não ser vagas lembranças, sendo reduzidas a uma espécie de idealidade vazia, privada de todo conteúdo e de toda referência histórica.⁵⁰ Trazendo argumentos críticos, relacionados ao desaparecimento da ideia de belo, Lichtenstein afirma que seria anacrônico negar esse desaparecimento, tão essencial no mundo contemporâneo, e dele não extrair todas as consequências estéticas.⁵¹ Sem esses critérios, sem os parâmetros estéticos, pensaríamos que tudo é arte e tudo é design, ou então, nada é arte e nada é design. Situação que, de certa forma, nos deparamos nos dias de hoje, haja vista a volatilização dos critérios tradicionais, seja artístico ou comportamental, realizado pela ideologia comercial do capitalismo contemporâneo. Essa indefinição é uma nova noção e trata-se da noção de cultura que uma parcela da crítica de arte tenta inculcar junto às classes de agentes detentores dos códigos eruditos. Sim, pois, ao contrário do que se pensa, democratizar o uso de diferenciados materiais e de técnicas na produção de arte e design parece estar nos afastando, ainda mais, das noções estéticas constituídas. O público (a grande massa) tem se afastado dos museus e galerias de arte. Será que ainda se pode pensar que os preceitos estéticos são apenas aqueles que se referem à arte clássica? Ou se desejarmos, será que eles afetariam a forma dos objetos de arte conceitual que são exibidos atualmente nos museus e centros de arte contemporâneos? Diante do exposto indagamos: considerando as questões históricas, sociais, filosóficas, econômicas..., que tratam da noção de beleza, acerca dos possíveis cruzamentos entre os textos originários da tradição artística com os que atualmente representam as práticas do design gráfico, o que poderíamos chamar de belo ou, se desejarmos, um ‘bom design’?

⁴⁸ LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura: Textos essenciais* (vol. 4 O belo). Ed. 34. São Paulo. 2007.

⁴⁹ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*: 2007, p.p. 9-10.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibidem*, p. 10.

Ao longo da história da teoria da arte, o termo belo passou por diferentes significações: de Platão, na pressuposição de uma idealidade, de uma estrutura tectônica ou geométrica, calcada na relação harmônica ou proporcional das diferentes partes, passando pelo Renascimento, cuja idealidade, ainda que baseada no idealismo platônico implicasse na possibilidade da superação ou aperfeiçoamento da natureza, ao advento da modernidade, em Baudelaire, abrindo possibilidades para novas experiências sem, no entanto, abandonar a noção do belo ideal. Perguntamo-nos como o sentido desse termo pode chegar aos dias de hoje guardando mais ou menos o mesmo significado? Não somos gregos, não falamos grego e não comemos aquilo que os gregos clássicos comiam, nem tampouco nos vestimos como eles. Do mesmo modo não acreditamos mais nos deuses gregos. Como seria possível, então, nos dias de hoje, muito diferente daqueles do século V A.C., guardar esses objetivos para as práticas que correspondem àquelas (pintura, escultura, etc.) que os gregos também realizavam? Seria um ‘significado’ muito parecido ou apenas uma nova significação para a mesma prática? Como esse significado pode passar pelo Renascimento e pela Revolução Industrial quase intacto?

Numa retrospectiva, analisaremos de acordo com as literaturas selecionadas, representativas da arte e do design, o conceito de “belo”, buscando apreender a crença que o sustenta. Platão⁵² argumentava que o que é feito em conformidade com uma concepção do espírito é belo. Assim, o que é feito em conformidade com uma reprodução de algo já existente entre as coisas do mundo não é belo. Para esse filósofo, quando alguém executava uma obra seguindo um modelo já existente no mundo sublunar, se seus olhos estavam de fato fixos nele, não faziam algo belo. O próprio modelo, segundo Platão, continha a dessemelhança e não era fundamentalmente belo, de maneira que uma cópia, ainda que fiel, se afastaria mais ainda da beleza.

Na mesma linha idealista, já no início do século XIX, conceituando como belo o que era produzido pelo espírito e não pela imitação das coisas do mundo, Hegel declarava que a existência das representações provinha do espírito que as produziu. Para Hegel, os objetos encantam-nos não porque sejam naturais, mas

⁵² *Apud.* JUNIUS, Franciscus. *A pintura dos antigos. In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 79.

porque são feitos naturalmente.⁵³ Haveria, portanto, um princípio natural em nossa biologia que nos levaria ao belo. Bastaria que deixássemos nos induzir por essa intuição.

Baudelaire⁵⁴ acrescentou à noção de beleza um novo item. Para esse teórico, o belo era composto por dois elementos, sendo um ‘eterno, invariável’, estando aí, a antiga crença acerca da beleza ideal produzida pelo espírito. O outro elemento seria apenas ‘relativo e circunstancial’: o efêmero ou o passageiro. Tem-se, nas reflexões deste teórico, um componente a mais do que o mero entendimento do ‘belo’ como concepção do espírito. Baudelaire desafiava (em seus escritos) qualquer um a descobrir alguma espécie de beleza que não contivesse os dois elementos. O segundo elemento, destacado nos escritos desse autor, dizia respeito às questões que esta pesquisa entende como extra-estéticas: a moda, a moral, a paixão, a religião. De acordo com Baudelaire, sem este segundo elemento o primeiro elemento seria indigerível, impalatável, inadaptado e inadequado à natureza humana.⁵⁵ Nos seus escritos fica manifesto que o valor estético, atribuído a uma imagem, está relacionado a questões externas ou influenciado por aspectos circunstanciais⁵⁶, sendo que uma composição é bela não por si mesma, mas “*pela graça daquele que a observa*”, pela ideia ou sentimento que o expectador associa a ela. Considerando o contexto histórico de Baudelaire, momento em que se anuncia teoricamente a ‘modernidade’, há que se esperar algo novo. E, esse teórico, apresenta esse aspecto novo: o observador, o interprete, pode sim conferir ‘beleza’ à composição observada. No entanto, Baudelaire reafirma também o valor eterno e invariável da arte, estando aí, a antiga crença acerca do belo ideal enquanto produção do espírito. Denota-se, nessa observação, a interconexão entre o conteúdo do texto redigido, acerca da noção de beleza, e o contexto histórico de seu autor.

Entendemos que não somente a noção de beleza é definida (neste princípio da modernidade) pelo entorno sócio-histórico, configurado por um período de

⁵³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética. In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 10: Os gêneros pictóricos). São Paulo: Ed. 34, 2006 p. 109.

⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 4: “O belo”). São Paulo: Ed. 34. 2007 p. p. 124-125.

⁵⁵ No entender de Baudelaire, na mais frívola obra de um artista refinado que pertença a uma dessas épocas que vaidosamente qualificamos de civilizadas, a dualidade se apresenta igualmente: a porção eterna de beleza será ao mesmo tempo velada e manifesta, se não pela moda, ao menos pelo temperamento particular do autor. (BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.* 2007 p.p. 124-125)

⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.*: 2007 p. 124.

grandes mudanças, como também a própria história prática e constituída pelos pensamentos de seus teóricos.

Em diferentes períodos, a crença acerca do belo como fruição do espírito, esteve presente nas literaturas alusivas à arte. Surpreendentemente, mesmo na modernidade e no período contemporâneo, atribui-se (por vezes de forma escamoteada) aos artefatos apreciados, segundo códigos instituídos, um valor transcendental. Tratar-se-ia de algo que se executa mediante um “dom” especial, deslocado das possibilidades concretas do mundo real em que vive o suposto “criador”. Mas como pode ser transcendental se é concebido segundo cânones vigentes, isto é, opera em sua forma, ou configuração, seguindo padrões estéticos acurados e apreciados por determinadas culturas e grupos sociais?

Na sequência, apresentaremos mais alguns exemplos da dimensão idealista, conectada ao conceito de ‘belo’, porém atinentes ao campo do design.

Em muitos textos, definidores dos princípios fundamentais do design gráfico, nós encontramos a mesma raiz filosófica, que emprega valores idealistas fundados na metafísica medieval a qual denominamos, de modo geral, estóica. É interessante percebermos a persistência do significado idealista como se os artefatos de design não estivessem sujeitos a um tempo, espaço e outras condições sociais definidas.

Iniciamos com um texto de Santaella que, ao discorrer acerca da lógica do design, define a estética como algo guiado pelos sentimentos destacando, nesse processo, “*pensamento, criação e sentimento*”.⁵⁷ Por esta perspectiva, a noção conceitual de estética é delineada por valores idealistas, já que o entendimento da produção dos artefatos de design funda-se em uma lógica transcendental ou anistórica. As expressões ‘pensamento, sentimento e criação’, se apresentadas separadamente dos contextos de sua formulação, pairam no ar, evidenciando um entendimento metafísico. Tal ponto de vista, engajado ao veio da semiótica (foco de pesquisa da autora mencionada), prende-se a uma abordagem interna dos artefatos, desconsiderando a possibilidade de que os resultados das práticas dos agentes desse campo configurem-se em modos de representação do social⁵⁸ e que

⁵⁷ SANTAELLA (2002) *apud*. BARBOSA, Ricardo Tiradentes; MENEZES, Marizilda dos Santos; PASCHOARELLI, Luis Carlos. *A Lógica do Design: Pensar, Criar e Sentir*. In.: ANAIS 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D), 2008.

⁵⁸ Ver BECKER, Howard. *Falando da Sociedade – Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

estejam em dependência de fatores sociais externos à estética. Os posicionamentos de Santaella não apreendem as produções em design como resultantes de uma ação humana situada no tempo e no espaço e, assim, a noção conceitual que embasa estas produções pode ser apresentada por termos como ‘pensamento’ e ‘sentimento’. Numa perspectiva sociológica, diferentemente, entendemos que pensamentos, sentimentos e criação são frutos de construções de determinados grupos.

Dando sequência aos textos, que referenciam o princípio conceitual ‘estética’, citamos Pirauá e Coutinho⁵⁹ (fundados em Dziemidok,1996) que, propondo uma avaliação de *websites*, apresentam uma definição de “estética”, segundo eles, bem abrangente e apropriada ao campo do design. Para os autores, estética é a “filosofia dos fenômenos estéticos”. Os aludidos teóricos consideram que estes fenômenos podem ser entendidos como quaisquer eventos que digam respeito à percepção das formas (visuais, sonoras, táteis, etc.) do objeto (material ou virtual) pelo sujeito. Um fator importante desses fenômenos, segundo Pirauá e Coutinho - e neste ponto o fundamento está em Löbach⁶⁰ - é a emoção, pois segundo eles, a estética provoca um efeito emocional no usuário do produto que pode se exteriorizar em forma de aceitação, rejeição ou neutralidade. Do confronto entre o gosto do usuário e a estética do produto, Pirauá e Coutinho argumentam, surge uma resposta (juízo estético) que está diretamente conectada à sensação de prazer ou desprazer sentida pelo utente e essa sensação é propulsora de ações. Tem-se aqui o mesmo princípio apresentado anteriormente no texto de Santaella, isto é, a prática guiada pelos sentimentos e estes desvinculados das práticas sociais. Ou, em outros termos, uma ação determinada pela persistência da noção da intencionalidade estética na biologia dos homens, uma capacidade humana inata de ‘ver’ coisas belas. A emoção, pelo foco do referido texto, seria um atributo do sujeito e também uma espécie de suporte de compreensão do belo. O sentimento humano ou a emoção, em textos que, como este, seguem as ideias do “*emotional design*”⁶¹ configura-se em alguma coisa operada intelectualmente

⁵⁹ Avaliação estética de *websites* com usuários: um experimento. PIRAUÁ, José; COUTINHO, Solange Galvão. In.: ANAIS 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (P&D), 2007.

⁶⁰ 2001 p.159.

⁶¹ Ver NORMAN, Donald A. *Emotional design: why we love (or hate) everyday things*. Ed. The Perseus Books Groups, 2005.

ou uma faculdade, fruto da mente (alma), em outros termos, algo ‘natural’ ao ser humano.

Com esse pequeno demonstrativo, verificamos, nos textos representativos do design, a mesma raiz filosófica presente na literatura da tradição artística: o juízo estético como expressão do espírito. Ou seja, a estética associada ao fruto de um engenho espontâneo essencial que “aflora” proveniente de pensamentos e sentimentos, sem considerar o *habitus* gerador de tais adágios e, por conseguinte, dos processos ‘ditos’ criativos. Também desconsidera a possibilidade de uma produção expressiva gerada pela própria prática em que ocorreria processo inverso, ou seja, a ontologia não estaria no ‘pensar’, mas no ‘fazer’.⁶² Tal postura teórica, fundada no paradigma objetivista, e alinhada pelo positivismo, alicerça seus postulados em direcionamentos estruturalistas (cujo desdobramento, acreditamos, ocorreu basicamente na disciplina da semiótica) aplicando indiscriminadamente suas receitas sem considerar que o meio, enquanto condição marcada historicamente e situada socialmente, é gerador das práticas produtivas que envolvem criatividade. Dessa forma, arrazoar que a estética é definida pela criação e que se corporifica em uma faculdade intelectual inata do homem, no pensamento, não seria desconsiderar que toda produção de design contemporâneo, por exemplo, tem seguido determinadas “regras” (instituídas?) sem as quais os artefatos “criados” seriam descartados pelos cânones vigentes? Se é inato, sendo imanente à mente humana, porque as convenções e os ditames estéticos não são desenvolvidos por todos ou, então, por todas as culturas, da mesma forma? Por que o dadaísmo não chegou às culturas indígenas? Idealizar que a estética é simplesmente definida pela ‘criação’, a qual toma forma em meio a pensamentos e sentimentos, é desconsiderar as instâncias culturais, sociais e históricas nas quais está imersa. Em outros termos, é contar uma história que é anti-histórica, pois abstraem de suas análises as condições externas que lhe são constituintes.

Os posicionamentos apresentados não consideram que quem observa está em um contexto qualquer. Esse contexto de localização do observador é singular em relação ao tempo. Se tomarmos o exemplo das volutas (espirais) na fachada da Sé de Mariana (MG), a questão não resume ao lugar onde elas estão, mas de quem

⁶² Sennett defende a ideia de que “fazer” é “pensar” indicando que o trabalho feito pelas mãos pode animar o trabalho feito pela mente (“mão inteligente”). (SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2009)

as observa ou de quando foram produzidas ou apreciadas. Embora continuem sendo duas espirais (no plano uma curva gerada por um ponto geométrico móvel, que vai circulando outro ponto geométrico fixo e dele se afastando gradualmente), passam a ser compreendidas como outra coisa.

Assim, destacamos nesta pesquisa a relevância da cultura, de uma civilização, para a instituição de valores estéticos, isto é, sentidos ou significados com importâncias diferenciadas e circunstanciais. Em determinados contextos sócio-culturais, distantes dos valores estéticos europeizados ou americanizados (tradicionalmente instituídos), não se valorizaria, da mesma maneira, “um Delacroix”. Um agente, desprovido de conhecimentos históricos e simbólicos, relacionados à arte, não se emocionaria frente a um “Picasso”. Ou mesmo, como pensar o Dadaísmo, sem considerar o seu contexto histórico-social? Infelizmente, muitos estudantes e professores, das graduações em arte e design, empenham-se em conhecer particularidades de vida e obra de artistas, ignorando que aquela “criação”, bem como sua interpretação, aceitação ou comercialização, é parte de uma condição ou estado de um dado momento histórico que circunda o campo artístico. Nesse sentido, é densa a aproximação entre arte e design: a estética constitui-se em categoria histórica, a saber, definida socialmente e instituída culturalmente, ou seja, não é ‘dada a priori’, mas construída e repetida historicamente, conforme condições sociais estabelecidas. O reconhecimento e o valor atribuído são estabelecidos por determinados grupos sendo que, fora deste contexto, a criação e a recepção destes artefatos não teriam o mesmo sentido.

Outra questão é que os artefatos em arte ou design configuram-se em objetos de uso também marcados pela posição social dos utilizadores⁶³ que envolvem, nas opções estéticas por elas permitidas, as atitudes constitutivas do seu *habitus*.⁶⁴ Para Bourdieu, da mesma forma que as oposições que estruturam a percepção estética não são dadas *a priori*, mas historicamente produzidas e reproduzidas (e indissociáveis das condições de sua aplicação), assim também a atitude estética configura-se em alvitre de toda história do campo, a ser reproduzido em cada potencial consumidor da obra de arte, por uma

⁶³ Segundo Bourdieu, conviria não acreditar que a relação de distinção (que pode implicar, ou não, a intenção consciente de distinguir-se do comum) seja um componente acessório e auxiliar da disposição estética (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 34).

⁶⁴ *Idem.*

aprendizagem específica.⁶⁵ A disposição estética de determinados períodos, como argumenta Bourdieu, é indissociável de uma competência cultural específica, capaz de decodificar os enunciados reconhecidamente artísticos.⁶⁶

O que Bourdieu destaca é que a educação básica familiar (transmitindo o *habitus*), a instituição escolar (que fornece instrumentos linguísticos e referências que permitem exprimir a experiência estética, e por essa mesma expressão constituí-la), e o museu de arte, configuram-se em disposição estética constituída em instituição. Como argumentava Bourdieu⁶⁷, nada manifesta e realiza melhor “autonomização” da atividade artística, em relação a interesses ou a funções extra-estéticas, que a justaposição de obras que, originalmente subordinadas à função completamente diferente, até mesmo incompatível – *Pietà* e natureza-morta – exigem tacitamente que a atenção seja prestada, de preferência, à forma e não à função, à técnica e não ao tema. Ao certificar determinados artefatos, como obras de valor artístico, o museu materializa a onipotência do olhar estético.⁶⁸

Evidencia-se, por meio da interseção entre os textos da tradição artística e os textos recentes que definem os conceitos teóricos do design, que a noção de beleza está intimamente relacionada às categorias utilizadas para perceber e apreciar os artefatos artísticos que, por sua vez, estão ligadas ao contexto histórico. Isto é, associadas a um universo social situado e datado. No entanto, em ambas as literaturas (das artes visuais e do design gráfico), encontram-se teóricos que acentuam a noção carismática acerca do ‘belo’, o que leva ao entendimento do produtor (artista ou designer) como um ser dotado de capacidades superiores. Seguem essa noção por avaliarem a dimensão estética das imagens sem considerar o que lhes é complementar, isto é o universo simbólico, que lhes dá sentido e significação.⁶⁹ Ou seja, sem atentar para o fato de que a noção de beleza depende do meio social ao qual pertence o observador, analisam as imagens deslocadas das relações nas quais foram produzidas, mediadas e apreciadas.⁷⁰ O processo de

⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 295.

⁶⁶ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 11.

⁶⁷ *Idem*, p. 33.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ver GUIMARÃES, Ana; CIPINIUK, Alberto. *A iniciação científica na pesquisa do design: Iconografia religiosa no Rio de Janeiro. In.: ANAIS 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design (P&D)*, 2006.

⁷⁰ Entendemos, conforme Cardoso, que os objetos desenvolvidos pelo homem podem ser apreendidos como artefatos culturais que retratam tanto realidades internas quanto condições materiais dos diversos grupos sociais: diferentes culturas geram ações e objetos diversos, mesmo que para atender às mesmas necessidades. Dessa forma, compreendemos que a cultura reproduz as

acepção das imagens, bem como sua valoração técnica e estética, configura-se como resultado partilhado de uma coletividade sendo que o agente, inserido em determinados contextos, é partícipe das noções construídas. As convenções que permeiam a representação gráfica são desde cedo, pela família e pela escola, inculcadas em grupos de agentes que, inscritos socialmente, reforçam o *habitus* cultural de uma parcela “abonada e culta”.⁷¹

Por fim, concluímos que, no âmbito da estética, o ponto de vista pode sim criar o “objeto estético” e que o ponto de vista certamente não é neutro, mas orientado por fatores que suplantam as questões estéticas.

4. 1. 1. 1. Criatividade

Integrado ao sistema de ideias que articula os valores representativos da noção de “belo”, além da idealidade, tem-se a noção historicamente construída, acerca da criatividade. O conjunto de normas elaborado e representativo da “criação”, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, configura-se em uma das invenções do romantismo.⁷² Essa ideologia profissional do “criador” e da “criação”, produto de um longo e lento trabalho histórico - cuja elaboração principal se dá durante o século XIX⁷³ (movido pelo conjunto de condições econômicas e sociais) com a emergência moderna dos termos⁷⁴ e com a instituição do campo artístico⁷⁵ - vem sendo aplicada (como espécie de carisma) a determinadas categorias profissionais (no caso ‘artistas’ e ‘designers’).⁷⁶ Desta

relações sociais objetivas, sendo considerada inclusive como um nível específico do sistema social. (CARDOSO, Fernanda de Abreu. *Reflexões sobre o design gráfico vernacular na pós-modernidade*. In.: ANAIS 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design (P&D), 2006)

⁷¹ Ver NECYK, Barbara Jane; CIPINIUK, Alberto. *A relação entre o texto e a imagem no livro infantil contemporâneo*. In.: ANAIS 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, 2007.

⁷² Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 104.

⁷³ Surgimento do artista em lugar do artífice.

⁷⁴ De acordo com Bourdieu, entre todas as invenções que acompanham a emergência do campo de produção, uma das mais importantes é, sem dúvida, a elaboração de uma linguagem artística. Segundo este teórico, trata-se de uma maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza do seu trabalho e do modo de remuneração desse trabalho, por meio da qual se elabora uma definição autônoma do valor propriamente artístico, irredutível, enquanto tal, ao valor estritamente econômico; e pela mesma lógica, discorre Bourdieu, uma maneira de falar da própria pintura, da técnica pictórica, com palavras apropriadas, muitas vezes pares de adjetivos, que permitem que se exprima a arte pictórica. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007 p.289)

⁷⁵ O campo artístico (artistas, críticos, historiógrafos, colecionadores...) constitui-se baseado na crença dos poderes quase mágicos reconhecidos ao artista moderno (Ver BOURDIEU, *Op. cit.* 2007 p.288, 289)

⁷⁶ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*: 2007b p. 288.

forma, constitui-se o campo artístico de modo anti-histórico como o lugar em que se produz e reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista. O que leva a arrolar o índice de autonomia em relação às coordenadas de tempo do “criador” (aparecimento da assinatura e da competência específica da profissão, etc.) bem como o tempo, não como uma categoria histórica, mas como uma categoria ideal, existente em uma dimensão metafísica e indicador de autonomia do campo (emergência do conjunto das instituições específicas que condicionam o funcionamento da economia dos bens culturais - museus, galerias... -, instâncias de consagração – academias, salões etc. – instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores – escolas de Belas Artes, etc. – agentes especializados – comerciantes, críticos, historiadores, colecionadores...).⁷⁷ Todos estes, dotados das atitudes objetivamente exigidas pelo campo, e de categorias de percepção e de apreciação específicas capazes de perpetuar o valor do artista e dos seus produtos.

À medida que o campo vai se constituindo como tal, o “sujeito” da produção da obra de arte, do seu valor e também do seu sentido, não é apenas o produtor do artefato, mas sim o conjunto dos agentes, produtores de obras classificadas como artísticas, críticos, colecionadores..., que têm interesse na arte (em graus diferentes), que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão do mundo, e também do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor, simbólico e monetário, da arte e do artista.⁷⁸

Perpetuadores da noção de criatividade, como alguma coisa atemporal, os críticos, muitas vezes recrutados nas mesmas camadas sociais dos artistas, atribuem a si mesmos a tarefa de fornecer uma interpretação “criativa” para o grupo de “criadores”⁷⁹, dentro dos critérios já apontados neste texto. Como discorre Bourdieu, constituem-se sociedades de admiração mútua, pequenas seitas fechadas em seu esoterismo e, ao mesmo tempo, surgem os signos de uma nova solidariedade entre o artista e o crítico.

Os próprios produtores (artistas e designers) tendem a se conceberem como uma espécie de intelectuais possuidores de direito divino, tornam-se criadores reivindicando autoridade devido a seu carisma e reconhecem, exclusivamente, a

⁷⁷ *Idem*, p. 289.

⁷⁸ *Ibidem*, p.p. 290-291.

⁷⁹ *Id.*, p.p. 106-107.

autoridade do grupo de pares.⁸⁰ Nesse contexto, prolifera-se um gênero literário ‘muito interessante’, a biografia de artista, sendo que quase a totalidade das pesquisas em história da arte mantenha com o “criador e com sua criação” a relação enlevada surgida desde a época Romântica.⁸¹ O interesse pela pessoa ou pela vida do artista ou designer, tornando a própria vida do produtor como uma espécie de “obra”, configura-se em parte integrante de um sistema ideológico no qual se insere a concepção da “criação como expressão irredutível da pessoa”.⁸² Como argumenta Bourdieu, estabelece-se o conceito do “criador” como produtor reconhecido de feitiços sendo que a eficácia mágica de suas produções, conferida ao seu nome, cuja celebridade está na medida da sua pretensão em existir como artista, e a imposição desse nome, o qual multiplica o valor do objeto em que está posto.⁸³

As pesquisas realizadas pelos que militam como profissionais da história da arte, que em boa parte se ocupam com a história dos artistas (culto romântico da biografia que torna a própria vida do artista uma espécie de obra de arte)⁸⁴, mantendo com o “criador e com sua criação” a relação encantada que a maioria dos “criadores” têm sustentado com sua “criação”. Desta forma, perpetuam a ideologia da criação⁸⁵ (exterior à história como ciência) atinentes às biografias de artistas, aos catálogos de nomes e às datas associadas à produção. Neste arquétipo, a criação, propriamente dita, fica fora do tempo histórico e remete-se a uma “dimensão especial” do “culto ao herói criador”. Essa concepção da “criação” como expressão irredutível da “pessoa do artista” fundada, como escreve Bourdieu, nos princípios de um aristocratismo da inteligência e de uma representação carismática da produção e da recepção das obras simbólicas⁸⁶,

⁸⁰ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 126.

⁸¹ *Idem*, p. 185.

⁸² *Idem*.

⁸³ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 287.

⁸⁴ Conforme Bourdieu, as monografias aparentemente mais exaustivas de escritores ou artistas apresentam apenas informações lacunosas. Tais pesquisas, alerta Bourdieu, situando-se desde logo em um lugar privilegiado só conseguem perceber uma porção restrita do horizonte social e, em consequência, não podem apreender em sua verdade o ponto de vista de onde são captadas todas as visões em perspectiva do campo intelectual ou político que apresentam ou analisam. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 190).

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 183-185.

⁸⁶ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 185.

conduz ao deslumbramento pelos métodos de análise interna das obras, ou seja, leva a uma “leitura criadora”.⁸⁷

Até aqui, apenas alinhamos teoricamente, apoiados em nossas fontes, o entendimento acerca da instituição simbólica da noção de ‘criatividade’. Doravante passaremos a interseção dos textos, que cotejam este princípio fundamental do campo artístico averiguando, nesta operação prática, os dados externos que circundam as questões estéticas. Das literaturas eleitas nesta pesquisa, destacamos, para efetivar o pretendido cruzamento, duas linhas de pensamento: (I) criatividade como algo que está ‘dentro’ do criador (considerando-se aí a existência de uma alma ou mais recentemente, seu inconsciente); (II) criatividade como oposição à imitação;

(I) Criatividade como algo que está ‘dentro’ do criador (em sua alma ou mais recentemente, seu inconsciente)

O pressuposto de que a criatividade pode configura-se em algo que está dentro do criador aparece no pensamento de Platão, em seu conceito de ‘Ideia’. Este filósofo chama de ‘Ideia’ o modelo, isto é, aquilo que o artista vê, com os olhos do espírito, para realizar seu projeto. Para Platão, pouco importa se o artista tem um modelo externo, ao qual possa lançar o olhar, ou interno, concebido e estabelecido por ele mesmo.⁸⁸ Pelo ponto de vista de uma filosofia idealista, formulada entre os gregos antigos, é compreensível que Platão entenda o ato de produção artística ideal sendo possibilitado por um modelo interno (alma/mente).

Num contraponto histórico, isto é, no apontar de uma perspectiva moderna, tem-se, por meio das reflexões de Baudelaire⁸⁹, a certificação da criatividade como algo que está dentro do criador. Os escritos de Baudelaire reverenciam a criatividade como pertencente à natureza interior ao homem. Para este teórico, os pintores que obedecem à imaginação procuram, em seu dicionário interno, elementos que se adaptem à sua concepção; ou melhor: ajustando-os com arte, dão-lhe uma fisionomia inteiramente nova. Segundo Baudelaire, quem não tem imaginação copia o dicionário e, disso, resulta um dos maiores vícios, o da banalidade, que é típico dos pintores cuja especialidade os aproxima mais da natureza exterior, como os paisagistas que, em geral, consideram um triunfo não

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ SÊNECA *apud* Junius, Franciscus. *In.*: LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura: Textos essenciais (vol.5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 81

⁸⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.* 2004 p. 120.

mostrar sua personalidade. De acordo com esse pensador, tais artistas de tanto contemplar esquecem de sentir e de pensar.

Os escritos de Baudelaire delineiam ‘criatividade’ como algo que está dentro do artista. Expressam que o “criador” encontrará sua “inspiração” internamente, sem necessidade de participação exterior, acondicionada a fatores externos. O termo ‘criatividade’, alicerçado pela intenção do campo artístico em afirmar-se enquanto categoria profissional, desvinculada do sistema de patrocínio, ganha força no período moderno. Manifesto, neste período, está o interesse de conferir distinção ao artista por meio do ato criador. Nestes termos a criatividade é reservada, pelo entender de Baudelaire e colaboradores, a uma categoria dos denominados criadores, dotados de uma capacidade transcendental, inacessível aos demais.

De Platão, passando por Baudelaire e chegando aos nossos dias, nos parece, ao analisarmos os textos, que seguem abaixo, que entre designers e estudantes de design, esse ideal ainda tonifica as práticas de produção.

Alexandre Wollner, designer de projeção e teórico contemporaneamente referenciado pelo campo do design, ao referir-se a esta noção, defende que criatividade não se ensina. Para o autor, é possível, no máximo, transmitir certa consciência do que é necessário para ser criativo, para perceber as possibilidades que existem na consciência e no inconsciente, nas coisas que se aprende agora e se aprendeu anteriormente.⁹⁰ Percebemos, no texto aqui deparado, de forma subliminar, a criatividade apresentada como alguma coisa que é procurada junto à consciência e ao inconsciente do criador. Não se entende criatividade como algo desenvolvido conforme condições socialmente, economicamente ou culturalmente proporcionadas, ou ainda materialmente disponibilizadas. Também não se conecta ‘criatividade’ com um modo de representação do social. É perceptível, neste posicionamento (que condiciona a ‘criação’ apenas aos processos mentais), a influência da tradição artística, articulada desde os gregos até a modernidade.

Se entendermos criatividade desta forma, como algo que ‘não se ensina’ (sobrenatural), então arrazoaremos que não existe ligação, por exemplo, entre o fato de que o pai de Picasso era professor de pintura em Barcelona e que o pai de Mozart era professor de música e mestre capela em Salzburgo. Não que isto se

⁹⁰ WOLLNER, Alexandre. *E a formação do design moderno no brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005 p.5

torne uma condição para o sucesso do artista, mas se configura em contexto facilitador em termos materiais e culturais. Como considerar que a chamada criatividade (no caso em Picasso e Mozart) tenha sido simplesmente retirada da consciência ou do inconsciente sem um questionamento acerca dos fatores que mobilizaram esse armazenamento? Como pensar que Picasso seria “Picasso” sem as condições que lhe eram circundantes? Ou seja, sem o ambiente moderno de Barcelona no início do século XX, com Gaudí e muitos outros. Como atinar que simplesmente se trata da retirada de elementos criativos da mente? Como esses elementos teriam ido parar lá? E quais foram as condições ontológicas dessa “criatividade acumulada na mente”? Esse é também o princípio das correntes estruturalistas que analisam a questão ‘em si’ e não indagam acerca das condições sociais necessárias para a existência de “tal coisa”. Poderíamos aplicar aqui a frase de Martins⁹¹: não existe ‘dom’, mas existe ‘dão’ (se te dão condições, materiais, espaço, apoio...).

Ainda, dos textos representativos do design, encontramos em Baxter (1998) uma exemplificação do processo da criatividade como organização das ideias na mente, relacionando-o à afirmação de Thomas Edison: “criatividade é 1% de inspiração e 99% de transpiração”.⁹² Por mais que esse pensamento apreenda a produção, o trabalho, como componente do processo criativo, ainda ignora as contingências exteriores, que, conforme nosso entendimento, não só influenciam, mas de fato movem as ações chamadas criativas. Como lançar teorias acerca da criatividade sem considerar que “cada caso é um caso” sendo que as mesmas condições racionais, ou intelectuais, podem conduzir a resultados diferenciados quando expostos a fatores externos variados. Nosso entendimento é de que uma abordagem teórica, desconectada da prática de seus agentes, e de seus contextos específicos, é desprovida de sentido.

O design gráfico, como expressão de ideias constituídas em uma mente individual (“parto da mente”), está presente também nos escritos de Gomes.⁹³ De acordo com este teórico, entre as habilidades que identificam o sujeito como

⁹¹ MARTINS, Mirian Celeste. *Aprendiz da arte: trilhas do sensível olhar pensante*. São Paulo: Espaço Pedagógico, 1992.

⁹² *Apud.* BARBOSA, Ricardo Tiradentes; MENEZES, Marizilda dos Santos; PASCHOARELLI, Luis Carlos. *A Lógica do Design: Pensar, Criar e Sentir*. In: ANAIS 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D), 2008.

⁹³ GOMES, Luiz Vidal Negreiros. *Criatividade: projeto, desenho, produto*. Santa Maria: sCHDs, 2001 p. 26.

criativo encontram-se as manuais, que permitem representar e modelar ideias e a compreensão visual de seus projetos. Para Gomes, quando se imagina, transmitem-se os sentimentos, e quando se desenha, comunicam-se as ideias. A noção de que as ideias são transmitidas pelo “desenhador” (como Gomes refere-se ao designer gráfico, que atua em seu ofício por meio de desenhos) perpetua a noção de criatividade como algo retirado da mente do “criador”.⁹⁴

Semelhantemente, a atividade prática do designer gráfico, num texto de Oliveira, é entendida como ‘expressão de ideias’.⁹⁵ Segundo este autor, existe atualmente (após o advento da computação) um intenso movimento de retorno a valorização da expressão manual direta, não só como forma de expressão de ideias, mas como um produto final para ilustrações únicas e diferenciadas. Os textos de Gomes e de Oliveira, definidores da atividade criativa como algo natural ou espontâneo que, retirado da mente, permite ao designer exercer sua capacidade criadora. Atividade que, por sinal, é vinculada à categoria dos designers e dos artistas, como se os demais trabalhos humanos não fossem criativos. Trata-se de uma noção construída em volta da atividade artística - apropriada pelo campo do design - localizada em um ponto histórico específico: a mudança nas relações de produção no meio social. Enquanto as formas de trabalho em geral foram absorvidas pelas relações capitalistas de produção, o artista se viu marginalizado, desamarrado pouco a pouco das encomendas dos mecenas, obrigado a produzir para novas classes de consumidores de suas obras - o público burguês em ascensão.⁹⁶ Por uma perspectiva sociológica, entendemos a criatividade como processo que, em diferentes categorias profissionais, se desdobra em meio aos artifícios históricos e agrega contingências sócio-culturais. Nessa conjectura eliminamos uma definição metafísica e assumimos um posicionamento que considera o histórico e o social.

⁹⁴ De acordo com Gomes, o “desenhador” deve saber que há duas habilidades importantes da prática profissional, que podem identificá-lo como sujeito criativo: as habilidades manuais que permitem detalhar formal e funcionalmente os seus produtos e as habilidades manuais que permitem representar e modelar ideias e a compreensão visual de seus projetos. Segundo o referido teórico, há abundância de ideias, mas a preciosa capacidade de expressão gráfica está sendo subestimada havendo até, quem saiba “bolar” coisas no computador, mas saber desenhar, que é bom, carece. (GOMES, Luiz Vidal Negreiros. *Op. cit.* 2001 p. 10)

⁹⁵ Segundo Oliveira, a partir do surgimento dos primeiros computadores com capacidade gráfica existe uma ruptura sendo que os meios de criação deixam de ser palpáveis e ganham uma nova dimensão. (OLIVEIRA, Ricardo Alexaris Capa. *A retomada do traço. Os caminhos do desenho e as novas tecnologias digitais de reconhecimento de expressão manual. In.: ANAIS 7º Congresso Nacional de Pesquisa em Design (P&D)*, 2006)

⁹⁶ ALMEIDA, Marcelo Vianna Lacerda; CIPINIUK, Alberto. *Op. cit.* 2007.

(II) Criatividade como oposição à imitação

No tocante à criatividade, como oposição à imitação (terceira linha de entendimento, acerca da noção de beleza, deparada nesta pesquisa), serão destacados algumas referências da literatura artística a fim de interconectar estes escritos com textos representativos do design.

Hegel, autor que produziu uma das mais importantes referências na literatura artística, ao teorizar acerca da criatividade, tal como Baudelaire, criticava a pura imitação. No entender do Napoleão da filosofia, maior prazer deveria sentir o homem ao produzir algo que proviesse de si, que lhe fosse próprio, a que pudesse chamar de seu. Qualquer utensílio técnico, conforme discorre, como um navio ou, mais particularmente, um instrumento científico, dar-lhe-á por ser uma obra própria, maior prazer do que uma imitação.⁹⁷

Em seu “Tratado da Pintura”⁹⁸, Leonardo da Vinci, em um período histórico bastante anterior, mas com similar esforço, advogava que os pintores nunca deveriam imitar o estilo de outros, porque assim seriam netos e não filhos da natureza. Da Vinci argumentava que existindo as coisas naturais em tanta abundância, dever-se-ia recorrer antes a essa natureza do que aos mestres, que com ela aprenderam. Leonardo da Vinci manifestava seu desprezo às filiações estilísticas que cegamente buscam legitimação por meio da comercialização.

Dos escritos do design, tangenciando a mesma questão, exemplificamos com o texto de Marcelino⁹⁹ em sua afirmação de que o design, enquanto atividade criativa, quando corretamente aplicado, pode ter um papel privilegiado na estratégia de inovação, ao permitir antecipar, visualizar e construir novos cenários de consumo. Reportando-se aos escritos de Enzo Mari¹⁰⁰, Marcelino refere-se a este papel do design como capacidade de imaginar experiências que ainda não aconteceram, mas que se poderão realizar propositadamente em função do desejo imerso, quando aquelas que já aconteceram parecem ser insuficientes.

⁹⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética In: A pintura: Textos essenciais*. (vol. 5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34. 2004 p. 112.

⁹⁸ VINCI, Leonardo da. *Tratado da pintura In: A pintura: Textos essenciais*. (vol. 5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34. 2004 p.48.

⁹⁹ MARCELINO, José Rui. Metodologia de Projeto em Estúdio de Design. *In. ANAIS 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPEDE)*, 2007.

¹⁰⁰ 2001.

Ainda, do campo do design, citamos Almeida Junior e Nojima¹⁰¹ que, com aporte em autores fundados na teoria da semiótica, integram criatividade ao conceito de inovação. A criatividade, segundo os referidos teóricos, é um “talento” produtivo de se pensar ao reverso das regras, de criar coisas novas a partir da combinação original e harmoniosa do saber já existente. Nesta frase destacamos o uso que os mencionados teóricos fazem da palavra “talento”, termo que vem substituindo a expressão “dom”. Incluindo Baxter¹⁰², como uma de suas referências, os autores destacam a criatividade (que, segundo eles, é o ‘coração do design’, em todos os estágios do projeto) vinculada à inovação, criação de algo ‘radicalmente novo’, ‘nada parecido com o que se encontra no mercado’. Ainda, fundados em Baxter¹⁰³, arrazoam que o projeto mais excitante e desafiador é aquele que exige ‘inovações de fato’. Neste texto fica manifesto a necessidade do novo e, por conseguinte, a negação da imitação, da repetição. Existe uma busca pelo ‘bom design’ que frequentemente aparece ligada ao ‘novo’. Ignora-se a possibilidade de que um “bom design” pode perpetuar-se nas novas produções de artefatos.

Nesses posicionamentos vislumbram-se os postulados da tradição artística definindo que o design, enquanto atividade criativa, não deve imitar e sim “imaginar”, criar algo inovador. No entanto, dentre os textos analisados nesta pesquisa, não se encontram definições e condições para o que vem a ser o “novo”. Assim, o não explicitado contribui para propagação de antigas noções acerca da criatividade, muito vinculadas a critérios inexplicáveis ou transcendentais. Quem teoriza atualmente acerca do design provavelmente não conjectura que pode estar repetindo antigas noções em um tempo histórico adverso.

4. 1. 1. 2. Conceito

Além das noções ligadas à prática da criação, outro princípio instituído para o campo da arte e, posteriormente, estendido ao design, foi a noção de “conceito”. Na arte, como no design, trabalha-se com formas e as formas são concretas,

¹⁰¹ ALMEIDA JUNIOR, Licínio Nascimento; NOJIMA, Vera Lúcia Moreira dos Santos. Ferramental para uma Retórica do Design Gráfico. In.: ANAIS 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D), 2008.

¹⁰² BAXTER, *apud*. ALMEIDA JUNIOR, Licínio Nascimento; NOJIMA, Vera Lúcia Moreira dos Santos. Ferramental para uma Retórica do Design Gráfico. In.: ANAIS 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D), 2008.

¹⁰³ 1998, p. 51.

percebidas pelos sentidos. O que se apresenta aqui, como conceito, configura-se na possibilidade de uma arte ou design não objetual, operando apenas formas intelectuais e abstratas.

No campo da arte, esse princípio, em diferentes períodos históricos, foi mais ou menos valorizado. No entanto o ditame contemporâneo que advoga para si ‘a arte como conceito’ tem sua origem em épocas anteriores. Verificamos ainda que, na produção do design contemporâneo, o conceito, o arranjo conceitual e prévio do projeto, tem sido algumas vezes, mais valorizado do que a função ou a estética do objeto.

Da tradição artística, um texto de Bellori marca a forma como o seu tempo percebia a questão do ‘conceito’. Esse autor escreve que o ‘conceito’ é mero parto da mente, que vai concentrando seus esforços ao redor das coisas.¹⁰⁴ Esse entendimento, apresentado por Bellori, associa conceito a uma capacidade mental. Não existe, para o autor, conexão entre conceito e questões externas ao trabalho artístico.

No século anterior, Zuccaro definia ‘conceito’ como ‘desenho interno’. Por desenho interno o referido teórico não entendia somente o conceito interior, formado na mente do pintor, mas também aquele conceito que forma qualquer que seja o intelecto. Zuccaro refletia acerca do conceito interno, formado por quem quer que seja, sob o nome específico de desenho. O mencionado autor argumentava não usar o nome ‘intenção’, como adotavam os lógicos e filósofos, ou ‘exemplar’, ou ‘ideia’, como ousavam os teólogos, porque tratava disso como pintor, e se dirigia principalmente aos pintores, escultores e arquitetos, aos quais é necessário o conhecimento e o guia deste desenho para realizarem bem o seu trabalho.¹⁰⁵ Em seus escritos, Zuccaro enfatizava a necessidade e relevância de um conceito elaborado anteriormente ao trabalho artístico. De forma similar a Bellori, não há neste texto conexão entre o conceito, que se refere ao estético, e a constituição de tal conceito pelos fatores extra-estéticos.

Da literatura oriunda do design a noção do conceito considera, em alguns dos textos, as questões sociais que envolvem sua formulação. Para alguns

¹⁰⁴ BELLORI, Giovanni Pietro. *Observações de Nicolas Poussin sobre a pintura. In.: A pintura: Textos essenciais* (vol 10: Os gêneros pictóricos). São Paulo: Ed. 34. 2006 p. 48.

¹⁰⁵ ZUCCARO, Federico. *Ideia dos pintores, escultores e arquitetos. In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). São Paulo: Ed. 34. 2008 p. 41.

teóricos, o design conceitual configura-se em categoria para o design. Filho¹⁰⁶, adepto a esta linha de reflexão, entende que o significado de design conceitual estende-se a outras ideias e reflexões que se fazem por meio de investigações e analogias diversas retiradas ou derivadas de outras áreas do conhecimento.

Para Lupton e Miller¹⁰⁷, o conceito de um objeto é tanto visual (espacial, sensual, pictórico) quanto linguístico (convencional, determinado por um acordo social). Para as autoras, o conceito de uma coisa é construído a partir de visões convencionais e atributos aprendidos pela educação, arte e mídia de massa.

Entre a categoria profissional dos designers, quando se discute a noção de conceito, com frequência, surgem alguns nomes emblemáticos do campo, tais como Fernando e Humberto Campana¹⁰⁸. Para Eguchi e Pinheiro, os “Irmãos Campana” alcançaram, nos últimos anos, grande prestígio por incorporarem em seu trabalho os conceitos paradoxais da pós-modernidade. Por apresentarem ‘conceitualmente’ suas produções, conseguiram, segundo os mencionados autores, ocupar o espaço que medeia o design e a arte.¹⁰⁹ Assim, em meio à categoria, pela distinção consagrada junto ao campo artístico, mesmo sem formação acadêmica, e com uma prática restrita e muitas vezes questionável, os irmãos Campana tornam-se designers, exibindo o poder simbólico envolvido nas questões de legitimação.

¹⁰⁶ FILHO, João Gomes. *Design do objeto Bases conceituais – Design do Produto/Design Gráfico/Design de Moda/Design de Ambientes/Design Conceitual*. São Paulo: Ed. Escrituras, 2006.

¹⁰⁷ *Apud.* BARROS, Bruno. Design como linguagem, design como retórica. *In.: ANAIS 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D)*, 2008.

¹⁰⁸ Conhecidos como Irmãos Campana, Fernando (arquiteto) e Humberto (formado em direito) criaram, há 21 anos, o Estúdio Campana. Apesar da falta de formação acadêmica e da desconsideração de ferramentas projetuais (reconhecidas pelo campo do design), são legitimados, por parte da crítica, como designers. Muitos de seus trabalhos, ao nosso entender, assemelham-se a trabalhos de artesanato. O que frisamos aqui são as questões envolvidas na legitimação desses produtores.

¹⁰⁹ EGUCHI, Haroldo Coltri; PINHEIRO, Olympio José. *Design-Arte Brasileiro: ideologia e metodologia na obra dos Irmãos Campana*. *In.: ANAIS 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D)*, 2008.

O relevante, na presente apreciação, é que a noção de “conceito”, apesar de estar servindo de argumento para muitas produções que não convenceriam de outra forma, é uma noção antiga, há muito cunhada pela literatura artística. Como se percebe, contudo não desejando nos precipitar em conclusões, a ausência de limites claros entre os assuntos discutidos por artistas e designers aponta para a definição de uma territorialidade que abarque as duas categorias (de designers e artistas) em um mesmo campo: o campo artístico.

Embora parecendo uma noção contemporânea, o ‘conceito’ das imagens produzidas, ao longo da história da arte, foi muitas vezes considerado. Também neste aspecto denotamos a apropriação teórica das artes e transposição prática para o design. De acordo com Cerqueira¹¹⁰, o conceito de uma embalagem (entre outras noções abordadas pela autora) depende, essencialmente, da elaboração sensível na composição dos signos. A autora declara que “a alta eficiência da composição dos signos” detecta a “personalidade” do produto. Ou seja, argumenta que, por meio dos elementos gerados graficamente (signos comuns e significativos), podemos conhecer algo a mais, o ‘conceito’, ou a “personalidade do produto”. No entanto, indagamos acerca da legibilidade de tais signos ‘ditos’ comuns. O design, assim como a arte, não é entendido, nem tampouco valorizado (a não ser pelo fato de sua distinção em alguns grupos sociais) por boa parcela da população que não tem acesso, via educação formal (perpetuadora da cultura erudita), aos códigos estabelecidos e reconhecidos pelas categorias de artistas e designers. Assim, geralmente essas produções são apreciadas, consumidas, e valorizadas, intelectualmente e monetariamente, pelos próprios pares: agentes que, em meio ao campo, partilham de *habitus* similares (gerados e geradores dos gostos). Assim, entendemos que a compreensão de um conceito, implícito em uma imagem, nem sempre transmite a ‘personalidade do produto’. Esta interpretação que, segundo a autora depende da ‘legibilidade dos símbolos’ está, pela nossa compreensão, em dependência de um acesso, por parte do público receptor, aos códigos simbólicos aplicados nesta produção.

4. 1. 1. 3. Da interpretação dos objetos do campo da arte e do design

¹¹⁰ CERQUEIRA, Ana Tereza Carvalho. *Signos Expressivos para Embalagens de Sucesso*. In.: ANAIS 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa & Desenvolvimento em Design (P&D), 2006.

O segundo e último tópico a ser apresentado, relativo aos aspectos conceituais que compõe os princípios elementares do ofício artístico, conforme descrevem os artefatos literários compostos junto aos campos da arte e do design, refere-se à interpretação. Consideramos necessário abordar também a questão da interpretação por entendermos que as representações só existem plenamente quando alguém as usa, lê, vê, ou ouve, completando a comunicação ao interpretar.¹¹¹ Antes de adentrarmos no entrecorte pretendido entre os textos da arte e do design, associados à noção de interpretação, apresentaremos uma breve contextualização do conceito de interpretação.

As teorias de interpretação, conforme discorre Groulier, ao final do século XX, passaram por uma idade de ouro. De acordo com esse teórico, a abordagem de uma obra de arte é hoje mais complexa do que nunca devido ao saber histórico, a pluralidade dos conceitos originários de várias disciplinas e a situação atual da criação.¹¹² Nossa época, como pontua Lichtenstein¹¹³, dá uma importância crescente ao comentário, a descrição e a interpretação das obras pictóricas. Essa intenção, contraditória por pretender esclarecer uma prática avessa, por definição, a qualquer discurso, cultora da ‘eloquência muda’ de que falavam os clássicos¹¹⁴, objetiva a elaboração de teorias acerca da imagem artística. A definição de signos e significados, para a abordagem da produção artística de diferentes períodos e de diferentes culturas, instituiu variados modos para a percepção estética. Lichtenstein questiona: o que há em comum entre um artigo de um crítico de arte do século XIX e o pensamento de um eclesiástico do Renascimento, entre as reflexões de um enciclopedista do século XII e as de um sofista da Antiguidade, entre as análises de um filósofo das Luzes e as de um pintor contemporâneo?¹¹⁵ Segundo a autora, nem os pressupostos estéticos e teóricos, nem as formas de sensibilidade e de percepção, nem a atitude diante da obra de arte oferecem um denominador comum, pois mesmo num espaço temporal e cultural mais restrito, a percepção das imagens se modifica consideravelmente.

¹¹¹ Ver BECKER, Howard S. *Op. cit.* 2009.

¹¹² GROULIER, Jean-François. *Da imitação a expressão*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol.5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p.15.

¹¹³ LICHTENSTEIN, Jaqueline. *Introdução geral a coleção In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 1: O mito da pintura). São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 9.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ LICHTENSTEIN, Jaqueline. *Introdução geral a coleção. In.: A pintura: Textos essenciais*. São Paulo: Ed. 34, 2004 p.p. 11-12.

O conceito de interpretação, como esclarece Groulier¹¹⁶, tal como progressivamente se constituiu na história da arte, nasceu do cruzamento de diversas disciplinas, não cessando de se redefinir segundo as diferentes contribuições (das ciências humanas, da filosofia), configurando-se em atividade literária e crítica desde a antiguidade. Com efeito, escrever o referido teórico, decifrar uma significação ou avaliar as produções artísticas são práticas específicas, mais ou menos dominantes em certas épocas da cultura ocidental. Para Groulier, assim como a beleza ou a harmonia, a noção de gosto é universal, e não deixou de ser fortemente contestadas, em nome seja do positivismo, seja do relativismo cultural. Conforme o autor, esse conceito é quase contemporâneo do desenvolvimento da hermenêutica no domínio das letras, da filosofia e das ciências religiosas.

Considerando a lógica de constituição do campo artístico, compreendemos que os conceitos utilizados para pensar as obras de arte e, em particular, para classificá-las, caracterizam-se por uma extrema indeterminação.¹¹⁷ Parece que vigora uma espécie de jogo (“Maria vai com as outras”) em que se espera o veredicto de um renomado crítico (ou outro importante agente do campo artístico, cuja distinção lhe garanta essa posição) para que se possa repetir o mesmo. No interior do campo artístico (arte e design), o crítico¹¹⁸ tem assumido o papel legítimo de interprete. Como pondera Bourdieu¹¹⁹, as variações concomitantes da interpretação do crítico, do discurso do produtor sobre sua obra e da própria estrutura da obra, comprovam a eficácia específica do discurso crítico que o produtor reconhece porque se sente por ele reconhecido e nele se reconhece. Entretanto, como alerta, nada seria mais falso do que atribuir ao crítico (ou ao editor de vanguarda ou ao *marchand* de quadros audaciosos) o poder carismático de reconhecer, em uma obra, os signos imperceptíveis da graça e de revelar, aos próprios autores, os signos que soube descobrir. Em um processo de circulação e de consumo (dominado pelas relações objetivas entre as instâncias e os agentes

¹¹⁶ GROULIER, Jean-François. *Descrição e interpretação*. In.: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 9.

¹¹⁷ WITTGENSTEIN *apud*. BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 291.

¹¹⁸ Os críticos se consagram como tais consagrando obras cujo valor sagrado é dificilmente apreendido pelos amadores cultos ou até pelos seus concorrentes mais avançados. (Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 286.

¹¹⁹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b.

que nele estão envolvidos) constitui-se, segundo Bourdieu¹²⁰, o sentido público da obra, pelo qual o autor é definido e em relação ao qual está obrigado a definir-se.

Le Brun, chamando a atenção para este ‘sentido público da obra’ argumentou que quaisquer que sejam os caracteres de que um pintor possa se servir para explicar o tema de seu quadro, sempre encontrará intérpretes grosseiros ou mal-intencionados que tentarão alterar ou obscurecer a verdade das coisas, e que o pintor que quisesse satisfazer a ignorância de uns, ou prevenir a malícia de outros, seria obrigado, no final, a escrever em seu quadro o nome dos objetos que nele tivesse representado.¹²¹

A interpretação do grande público, a ‘voz do povo’, em meio ao campo artístico, não é bem vista, pois as pessoas comuns não são detentoras dos ‘códigos’ instituídos no interior do campo e assim ameaçam a sua pretensão ao monopólio da consagração cultural.¹²² Para Bourdieu, a lógica do que, às vezes, é designado em linguagem tipicamente pedante – como “leitura” é fundada sobre uma codificação.¹²³ Assim, de acordo com esse autor, a obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada. Somente os “iniciados”¹²⁴ (agentes cujas posições são reconhecidas em meio ao campo artístico) são detentores do “código dos códigos” que viabiliza a interpretação da produção erudita (instâncias de reprodução e consagração).¹²⁵ O espectador desprovido do código específico, conforme esclarece Bourdieu, sente-se “afogado” diante do que lhe parece ser um caos de sons e de ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som, limitando-se as “propriedades sensíveis” (camada

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ CHAMPAIGNE, Philippe. *Conferência sobre Eliezer e Rebeca*. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: Textos essenciais* (vol.5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p.62.

¹²² Ver Bourdieu, Pierre. *Op. cit.* 2007a p.p. 107-108.

¹²³ Ver Bourdieu, *Op. cit.*: 2008 p. 10.

¹²⁴ Os museus, conforme discorre Bourdieu, poderiam escrever no seu frontão: que ninguém entre aqui se não for “amador de arte”. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 286)

¹²⁵ Segundo Bourdieu, as obras de arte (bem como sua interpretação) são acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado, e conseqüentemente, dos códigos sucessivos e do código destes códigos. Segundo este teórico, enquanto a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se a demanda), as obras de arte eruditas derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário a decodificação. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007 p.p. 116-117)

primária do sentido que podemos adentrar com base na nossa experiência existencial).¹²⁶

A cultura erudita, enquanto conjunto comum de esquemas previamente assimilados, é que permite aos detentores dos códigos comuns associarem o mesmo sentido as mesmas obras.¹²⁷ A apreensão e apreciação da obra, segundo Bourdieu, dependem tanto da intenção do espectador como da aptidão do espectador em conformar-se a estas normas, vale dizer, de sua competência artística.¹²⁸ O campo artístico, e nisso já se entende inserido o design, estabelece uma espécie de “jogo”¹²⁹ que, pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar.

Na constituição do consenso cultural, nos termos de uma participação de um senso comum, entendido como condição da comunicação, a escola desempenha um papel fundamental.¹³⁰ Bourdieu argumenta que a cultura, transmitida pela escola, separa os que a recebem do restante da sociedade, mediante um conjunto de diferenças sistemáticas.¹³¹ Ou seja, a cultura erudita veiculada pela escola dispõe de um sistema de categorias de percepção, de linguagem, de pensamento e de apreciação, que os distingue daqueles que só tiveram acesso à aprendizagem informal.

Cooptados ao princípio de interpretação destacaremos, nesta investigação, por intermédio da interseção entre textos da arte e do design, as noções de gênio e de gosto.

4. 1. 1. 4. Da produção carismática ao conceito de Gênio

Presente nos escritos antigos, acerca da arte, e vivificada nas atuais práticas de designers, a noção de “gênio” tem contribuído com o estabelecimento dos princípios fundamentais para interpretação de imagens. O conceito de gênio

¹²⁶ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 10.

¹²⁷ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 206.

¹²⁸ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*: 2007a p. 271.

¹²⁹ O jogo, segundo Bourdieu, cria a *illusion*: o jogador (avisado), dotado do sentido do jogo e habituado ao jogo, joga o jogo e esse meio, o faz existir. (BOURDIEU, *Op. cit.*:2007 p.286)

¹³⁰ Segundo Bourdieu, os indivíduos devem à escola um repertório de lugares-comuns, não apenas um discurso e uma linguagem comuns, mas também terrenos de encontro e acordo, problemas comuns e maneiras comuns de abordar tais problemas comuns. De acordo com este teórico, para que homens cultivados de uma determinada época possam discordar a respeito das questões que discutem, pelo menos estão de acordo para discutir certas questões. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 207)

¹³¹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 221.

interliga-se a noção de criatividade¹³², pois num princípio anti-histórico, vem se perpetuando, sendo aplicado como necessário ao criador (“gênio criador”). Por meio da interconexão entre textos da arte e do design, pode-se evidenciar a atemporalidade presente na aplicação da noção de gênio.

A instauração da noção de gênio no campo da arte, segundo Wolff¹³³, recebeu historicamente a contribuição de duas tendências: a primeira diz respeito à crescente desumanização do trabalho humano em geral e a erosão de seu aspecto potencialmente criador, sob a divisão do trabalho e, em particular, sob as relações de produção na sociedade capitalista, obscurecendo a natureza real do trabalho pela sua forma pervertida; a segunda refere-se ao avanço do capitalismo que gera a desintegração dos laços tradicionais entre o produtor e o consumidor (Igreja, patrono, academia) das artes, particularmente na Europa durante o século XIX, momento em que o artista passa a ‘flutuar livremente’ não mais preso a um patrono ou a encomendas. Como esclarece a autora, é visível, nesse contexto, o que levou o artista a ser idealizado como o representante de uma atividade não-imposta e expressiva (esquecendo-se, sempre que necessário, a impossibilidade virtual, em muitos casos, de que ele ganhasse realmente a vida com esse trabalho).

O conceito de gênio, e a ideia de que a obra de arte é a descoberta de uma personalidade carismática que transcende à tradição, à teoria, às regras e até mesmo ao próprio trabalho, são fundadas, segundo Hauser¹³⁴, na concepção renascentista da arte. Para este teórico, a ideia do ‘gênio’ como um dom, força criadora inata e individualizada pela ‘vontade do artista de gênio’, surge primeiro na sociedade renascentista, por sua natureza dinâmica e por estar permeada pela ideia de competição.¹³⁵

Do período renascentista, tem-se nos registros referentes a Michelangelo, o vislumbrar da noção de gênio. O referido artista diz-se contente em explicar ‘por que se costuma pintar aquilo que nunca no mundo se viu’. Segundo Michelangelo, os poetas e os pintores têm poder para ‘ousarem o que lhes aprouver’ sendo que ‘este poder’, sempre o tiveram, pois, quando algum grande pintor faz alguma obra

¹³² Também se interliga as demais noções de ordem conceitual, porém, neste ponto optou-se por destacar sua interconexão com a noção de criatividade.

¹³³ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 30.

¹³⁴ HAUSER, Arnold. *Op. cit.* 1968 p. 61.

¹³⁵ *Idem.*

que parece falsa e mentirosa, aquela tal falsidade é mui verdadeira.¹³⁶ Fica evidenciado, neste escrito (como esclarece o texto de Hauser, citado acima), a noção de ‘gênio’ relacionada a um dom, uma força criadora natural e individualizada pela pretensão do artista. O texto referido a Michelangelo é compatível à sociedade renascentista, que apresenta ao produtor de arte melhores oportunidades do que a cultura autoritária da Idade Média.

Depois de Hauser, outros autores passam a observar o ‘artista’ como uma figura moderna¹³⁷; até fins do século XV o processo de trabalho artístico realizava-se de forma coletiva e, a partir de então, a profissão artística começou a distinguir-se do artesanato, e os artistas começaram a emancipar-se das guildas. A renúncia da mimese aristotélica, pelos modernos, desdobra-se, conforme reflexões de Groulier, no caso de inúmeros artistas e teóricos, em se apropriarem de um poder transcendente, colocando-o no centro do homem. De acordo com o referido teórico, as noções de expressão, de gênio, de obra, glorificadas pela Modernidade, explicam-se melhor, portanto, por suas conotações implicitamente polêmicas do que por seu sentido ‘literal’, o qual se tornou banal nos dias de hoje.¹³⁸

Alocações acerca do ‘gênio’ contribuem na constituição da história da arte (no sentido prático do termo) configurando a crença que sustenta simbolicamente as produções artísticas, sua interpretação, e a literatura que a teoriza. A história conta que ‘pessoas de espírito’ em visita ao vaticano, ansiosas por conhecer as obras do ‘gênio’ Rafael, continuavam solicitando aos guias ‘onde estão as obras do gênio’, mesmo estando diante destas. Isso ocorria porque nada do que viam as impressionava à primeira vista, como imaginavam que deveria acontecer em função do alarde causado pela reputação de Rafael.¹³⁹ De acordo com o citado teórico, a ideia que haviam concebido das pinturas deste grande ‘gênio’ não era

¹³⁶ MICHELANGELO *apud* HOLANDA, Francisco de. *In.*: LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura: Textos essenciais (vol.5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 41.

¹³⁷ De acordo com Wolff, a concepção do artista como indivíduo excepcional e talentoso é historicamente específica, datando da ascensão das classes mercantis na Itália e na França e da ascensão das ideias humanistas na filosofia e no pensamento religioso. Como desdobramento deste conceito, segundo a autora, nos dois séculos seguintes o artista (ou escritor) passou a ser concebido, cada vez mais, como uma pessoa sem quaisquer laços institucionais. Lichtenstein lembra que até mesmo no século XVIII era comum, e de modo algum vergonhoso, escrever por encomenda sobre assuntos políticos e, o que é mais importante, mudar de opinião sem apresentar justificativas. O interessante é que, nos tempos atuais, um artista trabalhando desta forma será considerado mercenário. (WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p.p. 40-41).

¹³⁸ GROULIER, Jean François. *Da imitação a expressão*. *In.*: LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura: Textos essenciais (vol.5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p.p. 10-11.

¹³⁹ PILES, Roger. *Curso de pintura por princípios*. *In.*: A pintura: Textos essenciais (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). São Paulo: Ed. 34. 2004 p.p. 104-105.

correspondida porque elas a mediam por aquela que naturalmente se deve ter de uma pintura perfeita. Não podiam imaginar que a imitação da natureza não se fizesse sentir em ‘todo o seu vigor e perfeição’, diante das obras de um pintor tão maravilhoso. Essas histórias reforçam o direcionamento desta tese: a construção social de valores como o ‘gênio’. Quem, por que, e por quais fatores atribui-se distinção a certos designers e artistas de forma que sejam considerados ‘grandes gênios’?

A representação carismática do ‘gênio’ - calcada em uma ideologia profissional afirmada e ilustrada, desde o período romântico pelos escritores e artistas, tanto por intermédio de suas confidências e confissões, como por meio dos mínimos detalhes de uma vida e obra voltadas a certificar o ‘gênio’ do artista - foi, ao longo dos anos, reproduzida pelas instituições de ensino.¹⁴⁰ Em muitas escolas de arte e design, ainda vigora a crença acerca do ‘gênio’. Os professores posicionam-se contra o ‘dom’ inato que confere distinção social ao ‘gênio’. Mas, na prática, ouve-se muito a palavra ‘talento’ atribuída com significado de qualidade natural do aluno (com a qual o professor não contribui) ou, como escreve Wolff, inspiração divina que recai sobre pessoas de ‘gênio’ inato.¹⁴¹

Sob o foco da abordagem antropológica, entretanto, propomos rever o conceito do ‘gênio’ no tocante à produção de artefatos de arte ou de design. Como discorre Griff¹⁴², não devemos ser levados a supor que os artistas pairam, de alguma forma, no ar, pois há toda uma parafernália social para fazer com que as pessoas assumam suas identidades artísticas. No mesmo sentido, Wolff enfatiza que a autonomia criativa fica reduzida a uma série de coordenadas sociais, econômicas e ideológicas.¹⁴³ A referida teórica entende que o conceito do artista dotado de gênio, esperando a divina inspiração e eximido de todas as regras normais de intercâmbio social, é anti-histórico e limitado. Argumenta que a ‘criatividade’ artística, como um tipo de trabalho singularmente diferente, com um produto transcendente, é uma noção errônea baseada em certas tendências históricas e erradamente generalizada.¹⁴⁴

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ WOLFF, Janet. *Op. cit.*: 1982 p.13.

¹⁴² *Apud.* WOLFF, Janet. *Op. cit.*: 1982 p. 53.

¹⁴³ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 25.

¹⁴⁴ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 31.

Nos textos concernentes ao design, de forma semelhante aos escritos da arte, atribui-se distinção social (no sentido empregado por Bourdieu) à figura do designer, diferenciando-o de outros profissionais pelo ato ‘criador’. Mizanzuk¹⁴⁵ escreve que o designer faz a ligação do mundo material com o mundo das ideias, das inspirações – o mundo arquetípico (a base poética da mente). Segundo esse autor, as tarefas do designer são de cunho metafísico, pois se ligam com elementos não mensuráveis que buscam uma forma de universalidade. Mizanzuk escreve que seria ingenuidade não vermos que os limites do design ultrapassam o próprio campo do racional. O autor ainda afirma que o mapeamento de tais influências, que ele chama de extra-rationais, é um ‘grande mistério’ para qualquer teórico do campo. O ofício dos designers, no texto de Mizanzuk, é apresentado como algo inexplicável pela razão, de cunho metafísico, já que os elementos que o compõe não são mensuráveis. Ou seja, somente alguém dotado de ‘gênio’ criador poderia desenvolver criativamente o ‘novo’. É o antigo ideal romântico, herdeiro de antigas tradições pré-modernas, sendo aplicado como se criatividade não fosse necessária e aplicável às demais profissões. Baseados em nossos referentes bibliográficos, caracterizamos os escritos deste autor como ‘teoria teórica’ que, baseada em questões metafísicas, geralmente fundadas em proposições metodológicas de outras teorias, articula-se sem considerar os componentes de ordem prática, presentes nos atos produtivos dos artefatos e nas questões simbólicas, desenvolvidas e reforçadas em meio ao campo cultural (por sua vez, constituído por fatores extra-estéticos), que disponibilizam determinantes para que um designer seja ou não considerado criativo.

O texto de Mizanzuk, apresentado acima, é representativo do que, em boa parcela, vem sendo aprovado e apresentado pelo congresso P&D. Escritos provenientes, em sua maioria, de uma concepção estruturalista, cujo foco se encontra numa visão transcendental ou ‘inexplicável’ do ofício dos designers. Trata-se de reflexões, se é que assim podemos denominá-las, que ignoram as contingências em meio às quais os princípios teóricos são formulados, disseminados e cristalizados. Provavelmente, parte considerável da equipe que organiza o congresso, ou seleciona os textos, também representa este estalão. Pelo

¹⁴⁵ MIZANZUK, Ivan Alexander. *O Conceito de Design na época de sua indeterminação epistemológica*. In.: ANAIS 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPEd), 2009.

crivo do P&D, ao que parecem, esses escritos são considerados inovadores (e por isso foram selecionados), no entanto repetem antigos modos de elucidar o objeto prendendo-se a uma análise interna e superficial que, pela dificuldade de explicar, atribui termos, fundados numa lógica transcendente, como os que lemos acima: ‘metafísico’, elementos ‘não mensuráveis’, ‘universalidade’, ‘mistério’, ‘extra-rationais’.

Tais quais as teorias da arte, o design parece estar envolvido pelo mantra romântico da criatividade sendo que o designer, em parte representativa da literatura do campo, é consagrado como ser dotado de capacidade metafísica. Em outro texto analisado, Abad (*et alii*)¹⁴⁶ afirmam que os designers são ‘criadores de signos e de sistemas de signos’. Os autores, porém, não destacam os modos operantes para a criação dos signos e sistemas. Por essa perspectiva, segundo os autores, ao projetarem ‘novas peças da sociedade’, os designers devem ‘inventar’ e reinventar-se, tornando-se, antes de tudo, tradutores em nossa sociedade. Em textos como este, os termos ‘criação’ e ‘invenção’ não são esquadrihados. Assim, na falta de uma análise aprofundada, paira novamente pelo ar, neste tipo de documento, o aspecto transcendente que envolve a noção de criação e o postulado do gênio criador.

Por meio dos registros literários da arte e do design, percebemos inclinações a princípios tradicionais que consideram designer e artista como elementos dotados de certa capacidade metafísica e, conseqüentemente, inexplicável. Sob o crivo antropológico, porém, encontram-se nas entrelinhas da história, subsídios que apontam “o artista como produtor” e o “trabalho artístico como produção situada”, isto é, localizada no tempo e no espaço, conglomerando a participação de inúmeras pessoas.¹⁴⁷ Os escritos, provenientes da arte e do design, têm evidenciado a noção de gênio, com raras exceções, atribuindo ao artista e ao designer um caráter místico (pelo ato ‘criador’), desconsiderando “a maneira pela qual os próprios sujeitos são constituídos”.¹⁴⁸ As práticas mais deliberadas ou mais inspiradas, como alerta Bourdieu¹⁴⁹, levam sempre em conta, objetivamente, o sistema das possibilidades e das impossibilidades objetivas que definem o futuro

¹⁴⁶ ABAD, Gisela, BRAIDA, Frederico e PONTE, Raquel. *Os sistemas híbridos do Design: despertando os sentidos*. In.: ANAIS 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2009.

¹⁴⁷ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 150

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 201.

objetivo e coletivo de uma classe. O termo “vocação” (espécie de ilumina o da intui o) configura-se em mera transfigura o ideológica da rela o que se estabelece objetivamente entre uma categoria de agentes e um estado da demanda objetiva, ou melhor, do mercado do trabalho. A institui o do que   alcunhado de “voca o” concretiza-se por meio de uma carreira, que por sua vez   estabelecida por intermédio do sistema de disposi es produzidas pela interioriza o de determinadas condi es (entenda-se oportunidades) objetivas.¹⁵⁰ Simplificando: sem o estabelecimento das condi es sociais necessárias, não existiriam artistas ou designers, nem tampouco as no es de “voca o”, “gênio criativo” ou “talento” que compõe a literatura do campo da arte e, recentemente, foram incorporadas às práticas do design.

A inten o de nossa pesquisa  , justamente, destacar a superficialidade das abordagens que se prendem a mera aproxima o dos elementos analisados.   possível entender porque, para Bourdieu, a abordagem estruturalista se mostrava insuficiente. Sob o foco antropológico, nosso escopo pauta-se na verifica o, junto às práticas produtoras de imagens (que analisamos por intermédio das literaturas que as teorizam), dos modos como os sistemas simbólicos são formulados socialmente, verificando de que forma, ou de acordo com quais interesses, são absorvidos e reproduzidos, por meio do *habitus*, em determinadas culturas (e não de forma genérica), cristalizando no es est ticas ou técnicas que vão sendo repetidas, mais ou menos da mesma maneira, apesar de tempos e contextos históricos diferenciados. Nesta investiga o, não entendemos os elementos fundamentais que norteiam as práticas dos designers (os conceitos estéticos e empíricos), como ‘extra-rationais’ ou ‘não mensuráveis’; nem tampouco sopesamos o ofício de artistas e designers em sua universalidade, mas entendemos que as práticas bem como suas determina es teóricas, são localizadas e datadas. Por esses moldes, não consideramos o ofício dos designers como ‘inexplicável’, mas argumentamos que, por meio de uma abordagem social,   possível explicarmos muitas questões aparentemente abstratas no campo do design.

¹⁵⁰ Segundo Bourdieu, o princípio unificador e gerador de todas as práticas e, em particular, destas orienta es comumente descritas como “escolhas” da “voca o”, e muitas vezes consideradas efeitos da “tomada de consciência”, não   outra coisa senão o *habitus*. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p.p. 201-202)

Conforme nosso entendimento, uma teoria que desconsidere os fatores que possibilitam, ou não, a instituição de uma noção teórica, não se configura em ‘teoria científica’, mas simplesmente em ‘teoria teórica’. Assim, nosso interesse é analisar os princípios teóricos, como no caso o conceito de gênio, considerando sua ontologia, isto é, averiguando a origem prática desse conceito. E, ao evidenciarmos, nesta investigação, a hibridação entre os textos da tradição artística, com os escritos atuais do design, inclinamo-nos para o entendimento de que a origem das literaturas, definidoras do design gráfico, encontra-se nas antigas teorias das artes visuais. Nessa intenção, nos empenhamos por analisar arte e design de forma comparada, identicamente disponibilizados, afim de que, evidenciando a epistemologia de um campo possamos entender a lógica situada de outro campo.

4. 1. 1. 5. Do gosto e do juízo estético

O gosto não passa da arte de estabelecer diferenças, entre o cozido e o cru, entre o insípido e o saboroso, mas também entre o estilo clássico e o estilo barroco, entre o modo maior e o menor.¹⁵¹ E, embora se possa discutir a propósito dos gostos (algo comum nas conversas cotidianas), o certo é que a comunicação acerca desses assuntos só se realiza com um elevado grau de equivoco.¹⁵² De acordo com nossas fontes é preciso levar em conta as condições sociais de produção do moderno gosto “desinteressado” e dos “homens de gosto”, capazes de obedecer aos cânones de uma “estética pura” em sua percepção ou em sua produção da obra de arte.¹⁵³ Ainda que arbitrária, na cultura moderna, essa noção existe concretamente do ponto de vista simbólico e trabalha como princípio de hierarquização social, funcionando como marcador de “classe”.¹⁵⁴ Os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções de gosto que operam (entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar...); pelo intermédio do gosto exprime-se ou traduz-se a posição desses agentes nas classificações objetivas.¹⁵⁵ O gosto constitui-se em princípio norteador para classificar as diferenças entre as pessoas.¹⁵⁶ Sua constituição, bem como a arte de aplicá-lo, são comunicados pela escola

¹⁵¹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 213.

¹⁵² BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 292.

¹⁵³ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 272.

¹⁵⁴ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008.

¹⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 13.

¹⁵⁶ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 56.

(responsável pela reprodução do *habitus*) e compõe as delimitações do mundo cultural.¹⁵⁷

O gosto, nesta investigação, refere-se especificamente à predisposição dos agentes para as práticas de produção e interpretação de imagens. Consideramos o gosto como manifestação situada, instituída em determinadas culturas e, portanto, variável e não universal. Recorrente na literatura artística e, posteriormente, absorvido pelo campo do design, o gosto configura-se em noção conceitual básica para o estabelecimento dos critérios de juízo estético. Podemos dizer que, de modo geral, a noção de gosto é o que efetivamente movimenta o reconhecimento de uma obra de arte ou de um “bom design”. Caracteriza-se - bem como as demais noções fundamentais apresentadas anteriormente – como categoria atemporal.

Da literatura artística, destacamos enunciados que enfatizam a noção de gosto como algo que reflete o que já permeia nossas operações intelectuais e todas as ações humanas. De acordo com o contexto social do romantismo do final do século XVIII, Batteux afirmava que o gosto é a voz do amor de si. Feito tão somente para desfrutar, argumenta o teórico, é ávido por tudo que possa lhe proporcionar algum sentimento agradável. E, destaca Batteux¹⁵⁸: como nada lisonjeia mais do que aquilo que aproxima o ser humano de sua própria perfeição, segue-se que o gosto só se satisfaz plenamente quando lhe são apresentados objetos cujo grau de perfeição acrescenta alguma coisa a suas ideias. De acordo com o referido teórico, muitos pintores têm o mesmo objetivo: mostrar as coisas perfeitas em si e, ao mesmo tempo, interessantes para os homens aos quais elas seriam mostradas. O interesse consiste em fazer com que os homens vejam coisas que têm uma relação íntima com seu ser, seja para aumentá-lo, aperfeiçoá-lo ou garantir sua conservação, seja para diminuí-lo, enfraquecê-lo ou colocá-lo em perigo.¹⁵⁹

Um pouco antes de Batteux, a instituição do gosto, tendo em vista sua contingência social, também era perceptível nos escritos de Coypel.¹⁶⁰ O teórico destacava que quem não conhece arte, não poderia admirar quem a exercia. Nos escritos de Coypel, o gosto é apresentado como uma categoria extra-estética e

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ BATTEUX, Charles. *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 4: O belo). São Paulo: Ed. 34. 2007 p. 68.

¹⁵⁹ BATTEUX, Charles. *Op. cit.* 2007 p. 75.

¹⁶⁰ COYPEL, Antoine. *Conferência sobre a excelência da pintura* In.: A pintura: Textos essenciais. (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). São Paulo: Ed. 34. 2008 p. 120.

pertencente ao observador. Ocorre que o gosto também é construído socialmente. Os visitantes de um museu, por exemplo, desprovidos de gosto, ou do arsenal de códigos socialmente instituídos e difundidos pelo sistema escolar¹⁶¹, ou seja, do conjunto de palavras e categorias que lhes permitiriam nomear as diferenças e aprendê-las ao nomeá-las (nomes próprios de pintores célebres que operam enquanto categorias genéricas, conceitos que designam uma escola, uma época, um “período” ou um estilo) estariam fadadas a diversidade monótona de sensações desprovidas de sentido.¹⁶²

Coypel e Batteux entendiam que o conceito de gosto estava intimamente relacionado com a faculdade de interpretação ou de juízo estético, já que pessoas “de espírito” apurado eram aquelas que dominavam os códigos, estabelecidos socialmente, que possibilitavam a interpretação. Isso significava que o gosto era um atributo individual ou subjetivo. Ou bem uma pessoa possuía gosto ou não. Acreditavam que era impossível alguém ser ensinado a gostar de algo ou alguma coisa. O gosto era um atributo inato, assim como qualquer outra qualidade humana. Há que se evidenciar, entretanto, que o gosto, e o juízo estético, são, como escreve Wolff, afetados pela ‘instituições sociais’. Na produção de arte, as instituições sociais afetam, entre outras coisas, quem se torna artista, como se torna artista, como é capaz de praticar sua arte, e como pode fazer com que a obra seja reproduzida, executada e colocada ao alcance do público. Além disso, o julgamento e avaliação de obras de escola de arte, determinando seu lugar subsequente na história literária e artística, não são decisões simplesmente individuais e ‘puramente estéticas’, mas fatos socialmente condicionados e socialmente construídos.¹⁶³

Dentre as literaturas representativas das práticas dos designers, o juízo estético e o sentido de ‘gosto’ são focalizados pelo prisma do consumidor. Ocorre que embora hoje acreditemos que seja possível educar pessoas, fazê-las mais sensíveis ou desenvolver uma faculdade de análise e julgamento estético, antigas noções se hibridizam com a contemporânea. Assim a capacidade de juízo estético não é universal, pois ainda que possa ser ensinada ela não atinge a todos os

¹⁶¹ Segundo Bourdieu, ao organizar um trajeto regulamentado por meio das obras culturais, a escola transmite ao mesmo tempo as regras que definem a maneira canônica de abordar as obras (de acordo com seu nível em uma hierarquia consagrada) e os princípios que fundam tal hierarquia. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 214).

¹⁶² BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p.p. 213-214.

¹⁶³ WOLFF, Janet. *Op. cit.*: 1982 p. 52.

sujeitos. Ademais, o gosto ainda é considerado, pelo senso comum, como algo individual, ou como um atributo intransferível do sujeito social, limitado nele.

Além dos aspectos estéticos e funcionais a literatura do design enfatiza que é necessário que uma ‘comunicação’ seja estabelecida entre artefato e consumidor. De acordo com Estol¹⁶⁴, afim de que haja uma percepção apurada ou eficaz, por parte do consumidor, não basta que as produções em design focalizem os aspectos estéticos e funcionais, mas é necessário que o produto esteja carregando uma ‘mensagem’ adequada, comunicando o que se pretende ao público que se quer atingir. Formada nas teorias de Peirce, a autora advoga que é necessário que os projetos de design sejam conduzidos de forma sistemática, seguindo uma lógica ‘estruturada’ o que permitirá que o design atinja ‘graus altíssimos de eficácia’. Assim sendo destaca a importância da significação visando eficácia na comunicação. Em seu artigo fica evidente o entendimento do design, no uso de simbologias, como lógica estruturada, pois a interpretação dos artefatos de design é prevista por meio da decodificação simbólica aplicada. Não menciona, contudo, a possibilidade de que o design configure-se também em estrutura estruturante e não apenas estruturada. Nem tampouco considera que a chamada ‘eficácia da comunicação’ não pode ser analisada separadamente, pois está sujeita a uma lógica estabelecida e esta, por sua vez, é variável de acordo com determinantes que ultrapassam a categoria da estética, sejam elas de ordem histórica, cultural ou social.

Em nosso entendimento, os agentes¹⁶⁵ (que pela abordagem de Estol são considerados ‘receptores’) serão estimulados, ou não, mediante critérios estabelecidos por determinados grupos. O guaraná cor de rosa poderá causar repulsa, em um contexto, ou apetecer, em outro. Um mesmo cheiro, por exemplo, pode trazer sensações variadas em culturas diferentes. Os linguistas poderiam explicar estas diferentes percepções com o termo ‘desejo’ (algo ‘inexplicável’, ‘extra-racional’). Nossa concepção teórica, no entanto, nos leva a abordar essas diferenças em meio a estruturas estruturadas (incorporadas pelo *habitus* vigente) e estruturantes (dinâmicas). Enfim, o que argumentamos é que, entre os textos analisados nesta pesquisa, as antigas noções (no caso, a noção de gosto) emulam

¹⁶⁴ ESTOL, Cilene; GONÇALVES, Flávio. *Semiótica Aplicada ao Design de Superfície*. In.: ANAIS 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2009.

¹⁶⁵ Não concebermos um ‘sujeito receptor’, mas ‘agentes sociais’.

com as novas (comunicação) formando um todo inseparável e praticamente impossível de ser compreendido isoladamente, seja por designers ou por consumidores.

Baseando-se também em princípios semióticos, e tendo por objeto a “linguagem”, entendida como um sistema estruturado de signos, encontramos em Braida¹⁶⁶, parafraseando Nojima, o entendimento de que a tarefa do designer é traduzir as distintas funções de produto em signos, de maneira que possam ser comunicados de forma compreensível ao usuário em potencial. O design, enquanto intenção do designer ou como resultado de uma metodologia projetual¹⁶⁷, bem como os artefatos que produz, nesta perspectiva, são tratados como uma linguagem, ou seja, como uma forma simbólica autônoma de um contexto social, que apresenta um mundo estruturado, a ser traduzido por intermédio de signos (o que em si não é um erro metodológico). Mas a interpretação da estrutura, por esses moldes, se dá pela decodificação simbólica em um plano anti-histórico. Da mesma forma, como no texto anteriormente apresentado, nem ao menos cogita que as relações de poder, estabelecidas no interior da estrutura, e entre diferentes estruturas, em meio aos sistemas de signos - que nos parecem ser determinantes no esquema de produção e interpretação de artefatos - contribuem para sua decodificação.

De acordo com Moreno e Cole¹⁶⁸, é importante que comunicadores e receptores de mensagens visuais estudem a comunicação visual, buscando conhecimento acerca da forma como essas mensagens são produzidas, a fim de ter um entendimento mais profundo do que está sendo transmitido. Conforme as autoras, ao estudarmos os elementos visuais separadamente e observarmos a forma como eles podem ser aplicados, verificamos que, dependendo da escolha e da combinação desses elementos, o sentido de uma obra pode ser acentuado ou até mesmo mudado. Subentende-se, pelo texto apresentado, a relevância dada à

¹⁶⁶ BRAIDA, Frederico. *Design como forma simbólica e como fenômeno de linguagem: uma conceituação possível*. In.: ANAIS 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED) 2009.

¹⁶⁷ A metodologia projetual trata do estudo e aperfeiçoamento dos métodos de acordo com as teorias de design subjacente e à prática profissional. Portanto, a metodologia é considerada, entre os designers, como algo dinâmico, em constante evolução, com o objetivo de aprimorar os métodos projetuais.

¹⁶⁸ MORENO, Alexandra Toro e COLE, Ariane. *Um estudo sobre a percepção visual da arte e da publicidade dos Movimentos Russos*. In.: ANAIS 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2009.

imagem enquanto signo e a necessidade de sua interpretação por meio do conhecimento dos elementos visuais isoladamente, como formas puras, atinentes a um sistema de signos independentes do contexto social no qual serão empregados, como transmissores eficazes e absolutos para a transmissão de mensagens. Semelhante aos dois textos apresentados anteriormente, não há preocupação com a lógica situada no tempo e no espaço do consumidor. A apreensão centra-se na transmissão de uma mensagem, por meio de simbologias estruturadas como signos, que serão interpretadas pelo público sem considerar que, diferentes públicos, estabelecem diferenciadas relações com as mesmas simbologias. Nos posicionamentos apresentados, percebemos interconexão com os postulados da arte, acerca da interpretação de imagens, que em grande parte preocupam-se em decodificar signos sem analisar o contexto social e as condições de sua constituição, disseminação e interpretação, sem avaliar os fatores que, para além da estética, são constitutivos das práticas e de suas decodificações.

Diante do veio reflexivo eleito nessa pesquisa, parece inviável abordar o gosto sem relacioná-lo com o *habitus*, entendendo-o como produção das condições de existência.¹⁶⁹ De acordo com Bourdieu¹⁷⁰, 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. Assim, configura-se em conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos – mobiliário, vestuário, linguagem ou *hexis* corporal – a mesma intenção expressiva. Segundo Bourdieu, o sistema de propriedades bem combinadas tem por princípio o gosto - sistema de esquemas de classificação, cujo acesso à consciência é, em geral, bastante parcial.¹⁷¹ Assim, o gosto é o operador prático das transmutações das coisas em sinais distintos e distintivos: faz com que as práticas de ordem física dos corpos - como o estilo de vestir - tenham acesso à ordem simbólica das distinções significantes.¹⁷²

Nos artefatos literários da arte e do design, percebemos condições, externas ao objeto estudado, que definem a noção de ‘gosto’. Em matéria de cultura os gostos são considerados dom da natureza (ideologia carismática), não são

¹⁶⁹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 169.

¹⁷⁰ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 165.

¹⁷¹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p.p. 164-165.

¹⁷² *Idem.*

produtos da educação. Segundo pesquisa empírica desenvolvida por Bourdieu, e relatada em seu livro “*A distinção: crítica social do julgamento*”¹⁷³, todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estritamente associadas ao nível de instrução e, secundariamente, à origem social. A abordagem social contribui, para a análise desta questão, ao destacar a influência do gosto no mercado dos bens culturais, o que influi na produção dos artefatos de arte e de design. Como escreve Vazques¹⁷⁴, o artista está sujeito aos gostos, preferências, ideias e noções estéticas daqueles que influem no mercado. Do mesmo modo, o gosto pelos artefatos das artes visuais e do design gráfico nada tem haver com um pretense “amor à primeira vista”, mas pressupõe uma operação de decifração e decodificação, que implica o acionamento de um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural.¹⁷⁵ Como argumenta Bourdieu¹⁷⁶, as exigências do mercado afetam, com frequência, tanto o conteúdo como a forma de uma obra de arte, impondo limitações ao artista, sufocando-lhe o potencial criador, a individualidade. Pelo cruzamento entre os artefatos literários provenientes da arte e do design, entendemos que a noção de gosto resulta numa instituição social promovida, em grande parte, pelas relações capitalistas e pelos interesses do mercado.

Como analisar então, pela abordagem antropológica, o fenômeno da interpretação ou juízo estético dos artefatos de design? O caminho que advogamos mostra a análise dessa produção numa perspectiva que considera os fatores extra-estéticos que legitimam as produções de design. Poderíamos, por exemplo, indagar: o que faz com que a ‘cadeira de retalhos’, dos Irmãos Campana, seja interpretada como artefato do campo do design, e a cadeira de retalhos, de artesãs de uma periferia de São Paulo, não tenha a mesma distinção social? Quais fatores externos que atuam na delimitação e legitimação deste território para o design? Ou a exemplo de Bourdieu, questionar: o que é que faz com que um urinol ou uma garrafeira¹⁷⁷, expostos num museu, sejam obras de arte? Será o fato de estarem assinados por um artista reconhecido e não por um comerciante? E, como bem

¹⁷³ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008.

¹⁷⁴ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 31.

¹⁷⁵ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2008 p. 10.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ Bourdieu está fazendo referência direta aos ‘*objets trouvés*’ (*ready mades*) de Marcel Duchamp.

questiona Bourdieu, não será simplesmente passar da obra de arte como feitiço para o “feitiço do nome do mestre”? A legitimação de determinadas “criações” ou “criadores”, enquanto outras são desqualificadas como tal, remete a hipótese de que a utilização que se faz das categorias do juízo do gosto e o sentido que se lhes dá, dependem dos pontos de vista individuais, situados social e historicamente e, muitas vezes, perfeitamente irreconciliáveis, dos seus utilizadores.¹⁷⁸

Evidencia-se, por meio da análise das teorias que atualmente orientam as práticas do design, que a representação carismática do trabalho artístico encontra-se também presente, embora de forma dissimulada, na ideologia da percepção ou da interpretação “criadora” concebida como identificação do “ego” do espectador (ou “leitor”), com o “ego” do autor, por meio da qual o espectador participa, no sentido místico do termo, do “mistério” da “inspiração criadora” e da “graça” do criador.¹⁷⁹ Dessa forma, a interpretação ou juízo estético dos artefatos produzidos pelo artista ou pelo designer, constitui uma espécie de “comunhão mística” a que tem acesso somente algumas pessoas “predestinadas”, isto é, eleitos que, por sua vez, são escolhidos com base em suas aptidões para entender o apelo da arte. Evidenciando-se que apenas alguns privilegiados, detentores dos códigos instituídos, têm acesso à interpretação dos artefatos produzidos em arte e design, entendemos que tais artefatos só existem enquanto tal, quer dizer, enquanto objetos simbólicos, dotados de sentido e de valor, para um determinado grupo que assim os constitui.¹⁸⁰

O esquecimento das condições sociais de produção, reprodução e circulação fortalecem a ideologia do gênio presente no ato da interpretação.¹⁸¹ A desconsideração dos fatores extra-estéticos que possibilitaram o surgimento e o destaque da produção, do artista ou do designer, reforça os ideais da estética pura, estimulando uma interpretação interna dos artefatos produzidos e reforçando o sistema de ideias que consagra a figura do gênio.¹⁸² E, avançando, esconde os interesses econômicos presentes que movem a comercialização gerada no campo da arte (por intermédio do trabalho de artistas e designers) e, por conseguinte,

¹⁷⁸ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 287.

¹⁷⁹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 280.

¹⁸⁰ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 286.

¹⁸¹ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 281.

¹⁸² Para Bourdieu, o olhar puro, capaz de apreender a obra de arte como ela exige que seja apreendida, em si mesma e por si mesma, enquanto forma e não enquanto função é inseparável do aparecimento de produtores animados de uma intenção artística pura. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 284)

promovem a perpetuação da noção gênio e a conversão dos artefatos em bens simbólicos.¹⁸³ Fica evidente, por meio da abordagem dos textos (da arte e do design), que os princípios de produção e de avaliação dos artefatos de arte e design são inseparáveis das condições histórico-sociais em meio às quais tais processos se desenvolvem.

Findando as reflexões acerca dos princípios conceituais, que definem teoricamente as práticas de artistas e designers, entendemos que a disposição estética está, tanto para a arte quanto para o design, em dependência das condições materiais de existência, legadas pelo passado ou transmitidas no presente, por intermédio das condições econômicas e sociais (em suas relações de poder) e fortalecidas pela instituição familiar ou escolar. Concluimos que ambos - arte e design - enquanto categorias de criação e percepção, fundadas em concepções ideais ou metafísicas, congregam, em suas noções de fundo conceitual, um mesmo campo. Esse entendimento parte do princípio esboçado ao longo da tese: o limite de um campo é o limite dos seus efeitos.¹⁸⁴ Ou seja, ao evidenciarmos que a ideologia carismática da criação, calcada numa intenção estética ‘pura’, anunciada nos artefatos literários oriundos do campo da arte, migrou para as práticas do campo do design, denotamos que o campo do design foi constituído, em boa parte, por meio da influência dos escritos acerca da arte. Assim, mediante influência recebida dos princípios conceituais, norteadores do campo da arte, apreendemos que o design constitui-se em subcampo, integrado ao que, nesta investigação, denominamos ‘campo artístico’. Em outros termos, o entendimento que delineamos é de que, teoricamente, arte e design integram a estrutura de um mesmo campo que se configura, em meio ao sistema de relações estabelecido, como estrutura estruturada e estruturante das práticas de seus agentes.

¹⁸³ A obra de arte considerada enquanto bem simbólico (e não em sua qualidade de bem econômico, o que ela também é) só existe enquanto tal 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 como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo. (BOURDIEU, *Op. cit.*: 2007, p. 283)

¹⁸⁴ Para Bourdieu, um agente ou uma instituição faz parte de um campo na medida em que nele sofre efeitos ou que nele os produz. (BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.* 2007b p. 41)

4.1.2. Princípios fundamentais de natureza prática

4. 1. 2. 1. Os elementos gráficos

Congregando noções de natureza prática, neste segundo grupo de princípios fundamentais, analisaremos textos, concernentes à arte e ao design tangenciando os elementos gráficos: linha, forma, cor, textura; organizados em princípios de espaço, composição, volume, harmonia e contraste. Estes elementos, por razões de ordem técnica, serão apresentados separadamente. No entanto, não raro, estarão imbricados, pois a prática de um, muitas vezes, está em dependência de outro. Ou seja, em muitos casos, a forma constitui-se pela linha, a luz e sombra conferem volume a forma, a cor e a textura, são aplicadas sobre a forma, pode-se falar em harmonia de cores, texturas, etc. Da mesma maneira que ocorre com os princípios de natureza conceitual, nas teorizações acerca da arte e do design, os elementos de natureza prática interligam-se, muitas vezes, entre si, e também aos elementos de ordem conceitual.

Abordagens acerca de ‘elementos visuais’ aparecem no foco dos debates teóricos do design e da arte, em diferentes períodos. As literaturas que se originaram no campo da arte talvez sejam mais numerosas e difundidas. No tocante ao subcampo do design, têm-se, semelhantemente aos textos representativos da tradição artística, autores destacando os elementos visuais como constitutivos da própria prática do design gráfico.

O Guia ‘ADG Brasil de prática’ apresenta, em seu glossário, elementos visuais e relacionais (denominando como linguagem visual) constitutivos da base de trabalho do designer. Segundo o referido guia, estes elementos - o ponto, a linha, o plano, o volume, as variáveis visuais (formato, tamanho, cor, textura, direção) - são organizados num espaço físico para criar efeitos ópticos de representação e, dessa forma, comunicar ideias, sentimentos ou instruções a uma audiência.¹⁸⁵

Dondis, uma das autoras ‘arroz-de-festa’ nas bibliografias de graduação em Design, de forma equivalente, destaca que um design é criado a partir de inúmeras

¹⁸⁵ Vários autores. *O valor do design: guia ADG Brasil de prática profissional do designer gráfico*. São Paulo: Ed. SENAC. 2003.

cores e formas, texturas, tons e proporções relativas; relacionamos interativamente esses elementos; temos em vista um significado.¹⁸⁶

Almeida e Nojima¹⁸⁷, com apoio teórico em Villas-Boas, esclarecem que morfologicamente, Design Gráfico é uma atividade de ordenação projetual de elementos estético-visuais textuais e não-textuais com fins expressivos para reprodução por meio gráfico, assim como o estudo desta atividade e a análise de sua produção.

Em sentido análogo, Silva¹⁸⁸ elucida que Design Gráfico se refere à prática profissional e, conseqüentemente, à área de conhecimento relativa à organização estética e formal de elementos textuais e não textuais que compõe peças gráficas destinadas à reprodução com objetivo comunicacional. Segundo os referidos autores, um projeto de design gráfico é um conjunto de elementos visuais agrupados em um determinado espaço bidimensional cujo resultado é a relação entre os elementos.

Findando esse demonstrativo de textos, que aludem aos elementos visuais aplicados ao design, citamos Moreno e Cole¹⁸⁹. Essas autoras destacam que é necessário dar a mesma importância ao estudo de elementos visuais que damos hoje em dia aos elementos textuais, considerando a recorrente máxima de que vivemos em uma sociedade onde as imagens têm uma crescente importância.

Assim, entendemos que os elementos visuais constituem-se princípios básicos da produção gráfica para ambas as categorias profissionais, a saber, artistas e designers. Configuram-se, pelo nosso entendimento, em subsídios constitutivos de grande parte dos artefatos produzidos pelo campo artístico, o que lhes confere relevância nesta investigação. O trato e a teorização acerca dos elementos gráficos, no campo da arte, são indiscutíveis e, semelhante ao campo do

¹⁸⁶ DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 p.30.

¹⁸⁷ ALMEIDA JUNIOR, Licínio Nascimento; NOJIMA, Vera Lúcia Moreira dos Santos. *Ferramental para uma Retórica do Design Gráfico*. In.: ANAIS 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2007.

¹⁸⁸ SILVA, Carolina Hoeller da; BET, Cassiano Niehues; ULBRICHT, Vânia Ribas. *A influência da criatividade no design gráfico*. In.: XIV Congresso Internacional de Ingeniería Gráfica Santander, España – 5-7 junio de 2002.

¹⁸⁹ MORENO, Alexandra Toro e COLE, Ariane. *Um estudo sobre a percepção visual da arte e da publicidade dos Movimentos Russos*. ANAIS 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED) 2009.

design, apresenta discursos e práticas que não seriam possíveis sem sua abordagem.

Propondo a teoria social como fundamento teórico, de suporte para a análise entre os textos da arte e do design, partimos da seguinte premissa: os elementos gráficos ‘linha’, ‘forma’, ‘cor’, ‘textura’, organizados em princípios de espaço, composição, luz/sombra, movimento, equilíbrio..., que, selecionados por designers e artistas, são espacializações da dimensão simbólica produzida pelas práticas e relações sociais (daí poderem ser denominadas como *habitus* coletivo do campo) configuram-se em códigos visuais que vem sendo instituídos culturalmente ao longo da história da humanidade e da história do gosto.

4. 1. 2. 2. Da linha: o desenho

A linha, nesta investigação, será apresentada sob dois aspectos. O primeiro concernente a teorizações mais tecnicistas que procuram defini-la em seus aspectos físicos, classificando-a em suas variações e atribuindo-lhe significados.¹⁹⁰ O segundo referindo ao debate histórico, entre os partidários do desenho e os partidários da cor¹⁹¹, que compreende a linha como elemento constitutivo do ‘desenho’.¹⁹²

Do primeiro aspecto (teorização de abrangência técnica), iniciamos a exemplificação com Baudelaire¹⁹³, em seu entendimento de que o desenhista preocupa-se em seguir e captar a linha em suas ondulações mais secretas. De acordo com esse autor, a linha, que tem suas massas e generalidades, se subdivide em uma profusão de linhas particulares, sendo que cada uma configura-se em característica do modelo. Baudelaire, inclusive, aconselha que a eleição de temas, com movimento, requeira o uso de linhas flutuantes e borradas.¹⁹⁴ Os escritos de Baudelaire, acerca dos elementos visuais (relativos à ‘linha’) são representativos

¹⁹⁰ Conforme geralmente é ensinado nos cursos de artes e design.

¹⁹¹ De acordo com Lichtenstein, o debate, no interior da teoria da arte, acerca do desenho e da cor entre os *Rubanistes*, partidários de Rubens e os *Poussanistes*, partidários de Poussin (que inicia por volta de 1660 e dura cerca de 40 anos) nasceu na Itália, onde as escolas e academias literárias proliferavam, e se prolonga na França, país com vocação para os dualismos severos e para uma doutrina clássica baseada em regras estritas. Segundo a autora, foram os franceses que transformaram o que era uma divergência de pontos de vista contrários, mas não contraditórios, em uma num antagonismo violento. (LICHTENSTEIN, Jacqueline. *In. A pintura: Textos essenciais* (vol. 9: O desenho e a cor) São Paulo: Ed. 34, 2008 p.p. 12-13.

¹⁹² LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Op. cit.* 2008, p.p. 10-11.

¹⁹³ BAUDELAIRE, Charles. *Salão de 1846 . In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 103.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 102.

de um período que abre as portas para o entendimento da arte enquanto experiência artística ou “processo”. Nesse contexto, sua atenção está voltada, pelo que se evidencia nos escritos acima, para novas possibilidades da representação gráfica.

Do segundo aspecto (alusivo ao debate histórico, entre desenhistas e coloristas), verificamos nos escritos de Ingres¹⁹⁵, referência ao desenho como algo que abrange toda configuração, com exceção do matiz, e cuja constituição nasce no pensamento. Reverenciando o desenho interno e a concepção idealista ou filosófica, Ingres aconselha: é preciso desenhar sempre, mesmo que seja com os olhos, quando não se pode usar o lápis.¹⁹⁶ A posição adotada por esse teórico, e por muitos outros do mesmo período, atribui ao desenho qualidades autenticamente intelectuais, incluindo-se conhecimentos tão diversos como a perspectiva, a anatomia e a história.¹⁹⁷ Ingres é representante de um período que entendia a representação clássica (esperada) como resultante de um manejo adequado ou ideal do elemento visual linha.

Complementando os pressupostos já enunciados, Vasari chamava a atenção para a necessidade do exercício prático da linha e alertava: “quando o desenho tira do intelecto a invenção” é necessário que a mão, mediante o estudo e o exercício esteja apta a externar os conceitos do intelecto.¹⁹⁸

Num retroceder histórico das teorizações referidas à linha, enquanto elemento visual, não há grandes novidades. De Aristóteles, em sua afirmação de que o desenho remetia, sempre, à ordem de um projeto¹⁹⁹, ou operação do espírito, passando por Zuccaro, que entendia o desenho como atividade superior da mente, ou por Vasari, em sua argumentação de que todas as artes da visão nasciam diretamente do desenho (que era oriundo do intelecto)²⁰⁰ e, chegando a Matisse, em sua intenção de desenhar diretamente com a cor, por meio de seus “papéis recortados”²⁰¹, verificamos que permanece recorrente, em meio a muitas

¹⁹⁵ INGRES, Jean Auguste Dominique. *Escritos sobre arte. In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 85.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ LICHTENSTEIN, Jaqueline. *Op. cit.* 2008 p. 12.

¹⁹⁸ VASARI, Giorgio. *O primado do desenho. In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p.p. 20-21.

¹⁹⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Op. cit.* 2008 p. 12.

²⁰⁰ VASARI, Giorgio. *Op. cit.* 2008 p. 20.

²⁰¹ MATISSE, Henri. *Escritos e conversas sobre arte. In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 141.

teorizações do campo da arte, o entendimento do desenho como atividade intelectual, oriunda do intelecto. Em períodos históricos diferentes e em contextos sociais adversos, nos textos acima mencionados, existe referência à ‘linha’ como elemento constitutivo do desenho, sendo este, oriundo do intelecto. Não se enquadram, em tais textos, reflexões acerca da linha e suas formas de representação, como elemento marcado por um determinado período, movimento artístico ou concepção de arte vigente.

Em muitas reflexões do design repetem-se as alusões da literatura artística aos dois aspectos da linha. Como no exemplo de Ingres (que apresenta ponto e linha como elementos constitutivos do desenho), Dondis²⁰² registra que a linha descreve uma forma e esclarece acerca do momento em que o elemento ponto transforma-se no elemento linha. Segundo Dondis, quando os pontos estão muito próximos entre si, torna-se impossível identificá-los individualmente (aumentando a sensação de direção) e a cadeia de pontos se transforma em outro elemento visual distintivo: a linha.²⁰³ Wong, em sentido comparável, esclarece: a linha reta é a distância mais curta entre dois pontos.²⁰⁴

Sob os mesmos pressupostos, Lupton e Phillips²⁰⁵ elucidam que a linha cria imagens, ícones, texturas, padrões, diagramas, animações e sistemas tipográficos. Segundo elas, hoje em dia, designers usam programas para capturar os gestos da mão como dados que podem ser infinitamente manipulados e aprimorados, mas até mesmo esses programas descrevem as imagens com base em ponto, linha, plano, forma, volume (elementos que compõem os alicerces do design).²⁰⁶

Em seus escritos, Lupton e Phillips²⁰⁷ evidenciam o encontro entre os princípios da arte e os do design. As autoras introduzem a questão acerca do ‘ponto, linha, plano’ com uma citação do artista Wassily Kandinsky, que define que uma linha é a trilha deixada pelo ponto em movimento. Segundo Kandinsky, ela é criada pelo movimento – mais especificamente, pela destruição do repouso, intenso e ensimesmado, do ponto. Os textos precedentes das artes visuais e do design gráfico, relativos aos elementos gráficos, destacam ‘ponto, linha e plano’

²⁰² DONDIS, Donis A. *Op. cit.* 2003 p. 57.

²⁰³ DONDIS, Donis A. *Op.cit.* 2003 p.55.

²⁰⁴ WONG, Wucius. *Princípios de formas e desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 p. 155.

²⁰⁵ LUPTON, Ellen e PHILLIPS, Jennifer Cole. *Novos Fundamentos do design*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2008 p.13.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ LUPTON, Ellen e PHILLIPS, Jennifer Cole. *Op. cit.:* 2008 p. 14.

como elementos que possibilitam a configuração de ambas as linguagens, caso exista alguma diferença entre elas.

Ao apresentar diretrizes para o design gráfico de embalagens voltadas a exportação, Santos destaca alguns “signos plásticos”, entre eles a linha, como aspectos formais relevantes a serem “estudados e analisados conforme suas características e propriedades”.²⁰⁸

Evidencia-se, pela apresentação dos textos, que arte e design, definem teoricamente suas práticas com base no elemento gráfico ‘linha’, que por sua vez é considerado elementar para a configuração dos demais. Assim, estudos acerca desse elemento, são comuns nos textos dos dois sub-campos. No entanto, essas abordagens priorizam características estéticas e se abstêm de verificação ontológica. Isto é, percebemos que os textos, aqui apresentados, discorrem acerca da linha e dos demais elementos gráficos, como artifícios visuais isolados em si mesmo. A estética pura, ou seja, a abordagem da ‘forma’ parece predominar nos escritos alusivos aos elementos visuais. Entendemos, conforme nossas fontes, que sociedades e temporalidades diferentes podem produzir ou interpretar, de diferentes modos os mesmos elementos visuais e, estas diferenças têm sido desconsideradas pelas abordagens formalistas que têm dominado o meio acadêmico e da pesquisa.

4. 1. 2. 3. Da forma ou configuração

Por forma podemos compreender configuração, conformação, feitio, arranjo, disposição geral, organização das partes, elementos ou diferentes componentes. Da tradição artística, muitos teóricos, a exemplo de Ingres, proferem que a forma é o fundamento e a condição de tudo. Para Ingres²⁰⁹, até a fumaça deveria ser expressa pelo traço. Segundo este autor, as “belas formas” são aquelas que têm firmeza e plenitude, nas quais os detalhes não comprometem o aspecto das grandes massas. Ingres, em defesa dos ideais clássicos da forma pura, plena, rigorosa, parece ter influenciado muito as teorias do design.

²⁰⁸ SANTOS, Aguinaldo dos; et. al. *Diretrizes de design gráfico para embalagens voltadas para exportação*. In.: ANAIS 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D), 2006.

²⁰⁹ INGRES, Jean Auguste Dominique. *Op. cit.* 2008 p. 85.

Ainda, em termos de significação, Zuccaro²¹⁰ define “forma” como “desenho externo”. Este teórico explica que o desenho externo nasce do “desenho interno” (conceito). Tal como vimos um pouco mais acima, quando tratávamos da questão da linha, configura-se em desenho delimitado por sua própria forma, e desprovido de substância corporal: simples traço, delimitação, medida e figura de qualquer coisa imaginada ou real.

A busca pela forma perfeita (“bela forma” ou “boa forma”) acompanha a própria história da arte. Trata-se de preocupação teórica recorrente, de Platão²¹¹ - em sua definição do círculo, ou forma circular (arredondada), como a forma mais bonita - a Paul Klee²¹² - em sua criação de um “cosmos formal” a partir de elementos formais abstratos, ou em suas reflexões a fim de dominar o “problema da forma”.

Também na tentativa de resolver o problema da forma, Guido Reni, de acordo com relato de Bellori²¹³, enviando a Roma a pintura de São Miguel Arcanjo, para a igreja dos capuchinos, escreveu ao monsenhor Massani expressando que gostaria de ter tido um “pincel angélico”, ou “formas do paraíso” para formar o arcanjo, mas não o tendo, observou aquela forma que na “Ideia” foi estabelecida. De acordo com Bellori, vangloriava-se Guido por pintar não a beleza que se lhe oferecia aos olhos, mas aquela que via na “Ideia”.

Os pensadores renascentistas, procurando a “forma ideal”, a exemplo dos gregos, buscavam a perfeição por intermédio da geometria. Neste princípio, representavam, atribuíam medidas, cálculos, definiam padrões para as formas humanas e viam na simetria, a incorporação da beleza na forma humana. A representação do corpo humano, inserido na forma ideal do círculo e nas perfeitas proporções do quadrado, presentes nos estudos de Da Vinci, são noções ensinadas até hoje nas aulas de desenho dos cursos de Artes e Design.

A busca pela forma perfeita também se encontra no pensamento de Rafael que, escrevendo a Castiglione sobre sua Galateia, argumentou que para pintar uma beldade (a forma feminina perfeita) seria necessário ver várias e que por haver

²¹⁰ ZUCCARO, Frederico. *Op. cit.* 2008 p. 48.

²¹¹ *Apud.* RUBENS, Peter Paul. *Teoria da figura humana, considerada em seus princípios, seja em repouso ou em movimento.* In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 6. A figura humana). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 64.

²¹² KLEE, Paul. *Credo criativo.* In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 1. O mito da pintura). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 68.

²¹³ BELLORI, Giovanni Pietro. *Vida dos escultores, pintores e arquitetos modernos.* In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 3: A ideia e as partes da pintura), 2008 p. 75.

carestia de belas mulheres, ele se servia de “uma certa ideia que lhe vinha à mente”.²¹⁴ Anterior ao Renascimento, porém, já se destaca na anedota de Zêuxis, em Crotona (para pintar a sua Helena) a intenção de representar-se uma bela forma. E, muito depois - certamente baseado na revitalização da antiguidade clássica - em Cennini, também existe a preocupação com a representação perfeita da forma humana, considerando medidas padronizadas, como divisão do rosto em três partes e escolha do rosto como padrão proporcional para as demais partes do corpo.²¹⁵

Nos escritos originários na arte destacamos, ainda, Kandinsky²¹⁶, artista que enfatizava cor e forma como meios que são próprios à pintura. Adiante, nos textos representativos do design, vemos a mesma apropriação deste elemento, como sendo próprias às práticas do design. Todavia, o que percebemos é que, em ambas as literaturas, a forma é analisada como elemento separado de seu contexto. É interessante observarmos que, nos diferentes escritos, o sentido empregado à ‘bela forma’ vai se modificando. Um exemplo é a referência de Cennini²¹⁷, acerca da figura humana. Para este teórico, a figura masculina teria uma costela a menos que a figura feminina. O entendimento de Cennini é contextualizado por um momento histórico em que as concepções religiosas bastavam para o entendimento, não só da forma, mas do mundo. Ou seja, os artistas (assim como outras categorias profissionais da época, como médicos, cientistas...) desconheciam a anatomia humana e acolhiam os preceitos religiosos vigentes. Mais tarde, com Leonardo da Vinci, no limiar das grandes descobertas científicas, esse padrão formal da figura humana (que dizia que a masculina possuía uma costela a menos que a feminina) foi questionado e, mediante experiências empíricas (embora nesta época ainda fossem condenadas), surgem novas constatações e, conseqüentemente, novas definições acerca da forma perfeita.

Do contexto do design, muitos definem teoricamente o elemento visual ‘forma’ e a expressão “boa forma” é recorrente. Filho²¹⁸ delibera a forma como a

²¹⁴ BELLORI, Giovanni Pietro. *Op. cit.* 2008 p. 74.

²¹⁵ CENNINI, Cennino. *O livro da arte. In.: O desenho e a cor. Coleção A pintura* (vol. 6: A figura humana). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 23.

²¹⁶ KANDINSKI, Wassily. *Do espiritual na arte. In.: O desenho e a cor. Coleção A pintura* (vol. 9:). Ed. 34. São Paulo: 2008 p. 133.

²¹⁷ CENNINI, Cennino. *Op. cit.* 2008 p.22.

²¹⁸ *Apud* BARBOSA, Ricardo Tiradentes; MENEZES, Marizilda dos Santos; PASCHOARELLI, Luis Carlos. *A Lógica do Design: Pensar, Criar e Sentir. IN: ANAIS 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D)*, 2008.

figura ou a imagem visível do conteúdo, nos informando sobre a natureza da aparência externa de um objeto. Tudo o que se vê, de acordo com o autor, possui forma, contudo, em sua articulação em busca de um sentido, considera somente aquilo que é ‘percebido’ intelectualmente, ou racionalmente. Neste texto, temos o mesmo princípio apresentado anteriormente por Rafael, ou seja, a mente, o intelectual, é articulador na representação de uma forma perfeita.

Para Munari²¹⁹, a palavra forma está carregada de perturbações semânticas. Segundo ele, consideram-se as formas geométricas e as orgânicas; as geométricas todos conhecem por terem visto nos livros de geometria, e as orgânicas podem ser encontradas nos objetos ou nas manifestações naturais, tais como a raiz de uma planta, um nervo, um raio elétrico, um rio, etc.

De acordo com Dondis, criamos um design a partir de inúmeras formas, cores, texturas, e outros elementos, os quais são relacionados interativamente, tendo-se em vista um significado.²²⁰ Dondis ainda destaca que a forma do produto final²²¹ depende daquilo para que ele serve.²²² Wong²²³, no mesmo princípio teórico, esclarece que qualquer coisa que pode ser vista tem um formato que proporciona a identificação principal para nossa percepção. O autor esclarece que a forma não é apenas uma figura que é vista, mas um formato de tamanho, cor e textura definidos.

Enfim, para ambas as categorias profissionais, artistas e designers, a forma constitui-se elemento fundamental na configuração de imagens e representações visuais. Ocorre que, em diferentes períodos, encontram-se registros escritos do campo da arte procurando entender tais elementos em si mesmos, como se fossem autônomos, possuíssem uma linguagem simbólica universal que lhes seria própria. Esses escritos não conjeturam o fato de que nem as imagens, nem tampouco os elementos gráficos que a compõem, não podem ser entendidas completamente em si próprias, dissociadas dos valores históricos e sociais de diferentes contextos, articulados em sua criação e disseminação. Isto é, sem a análise de sua gênese social e sem apreender a estrutura (estruturada e estruturante) que constitui a crença que o sustém. Ou, como diria Bourdieu, sem considerar o ‘jogo que nele se

²¹⁹ MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001 p. 113.

²²⁰ DONDIS, Donis A. *Op. cit.* 2003 p. 30.

²²¹ O termo ‘produto final’ refere-se ao resultado final de um processo que envolve várias etapas e ferramentas de projeto, aplicadas pelos designers.

²²² DONDIS, Donis A. *Op. cit.* 2003 p.11.

²²³ WONG, Wucius. *Op. cit.* 2001 p. 43.

joga', isto é, sem sopesar as questões materiais e simbólicas que estão em jogo nos processos de definição de princípios práticos das representações gráficas, na arte e no design, como no caso, o conceito da forma. Apreender significados, relacionados aos elementos visuais aplicados, sem considerar a ontologia envolvida nos processos produtivos é desconsiderar que a atribuição de significados pode não ser perene estando sujeita às variáveis estruturantes dos processos.

4. 1. 2. 4. Do espaço, composição e volume

Espaço, composição e volume, enquanto resultantes da articulação dos elementos gráficos, constituem-se alvos de investidas teóricas para a arte como para o design. Esses três princípios práticos serão apresentados paralelamente já que, comumente, se entrelaçam nas teorias tanto da arte, quanto do design.

Da tradição artística, iniciamos por Alberti²²⁴ que dividia a pintura (aqui entendida como imagem) em três partes, justificando que tal classificação era retirada da própria natureza: lugar (espaço), composição (harmonia de conjunto) e recepção de luz e sombra (na definição das cores, volumes e qualidades das superfícies). No entender deste teórico, a pintura resultava da circunscrição, abarcamento composto pelo traço criativo no espaço, composição²²⁵ e recepção de luz. Acerca do espaço Alberti alertava para o problema de se preencher todo o espaço da pintura. Para o autor²²⁶, nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se poderia louvar onde não existisse uma boa circunscrição; e não era raro se ver apenas uma boa circunscrição, isto é, um bom engenho que em si mesmo já é agradável. Da composição, entendia Alberti, nascia aquela graça chamada beleza.

A divisão da pintura apresentada por Alberti caracterizava os aspectos estéticos aos quais os elementos gráficos se atrelavam e dos quais, segundo ele, decorreria a beleza em uma pintura. Apresenta-se, nesta situação uma definição limitada ou parcial, acerca da pintura. Uma concepção idealista que desconsiderava os fatores, externos à estética, constitutivos tanto da noção de

²²⁴ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura. In.: A pintura Textos essenciais* (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). São Paulo: Ed. 34. 2008 p.p. 18-26.

²²⁵ Para Alberti a composição era a harmonia do conjunto respeitado o tema ou conteúdo. Assim numa pintura sobre Ulisses, ele não poderia aparecer vestido com roupas renascentistas, mas com aquelas de sua época.

²²⁶ ALBERTI, Leon Battista. *Op. cit.* 2008 p.p. 18 e 19.

beleza quanto da simbologia, histórica e geograficamente situadas, e por tanto variantes, presente no uso e na interpretação desses elementos.

Referindo-se à composição do espaço, do mesmo modo que Alberti o fizera séculos antes, Abbé Du Bos²²⁷ orientava que na realização do quadro, ele não deveria ser abarrotado de figuras, embora elas fossem necessárias em quantidade suficiente para bem ocupar a tela. Segundo ele, era preciso que os objetos se distinguíssem facilmente. Para este teórico, as figuras não deveriam estropiar umas às outras ocultando reciprocamente a metade de uma cabeça ou de outras partes do corpo que convenham ao tema que o pintor está a tratar. No entender de Du Bos, era preciso, em suma, que os grupos estivessem bem compostos, que a luz fosse distribuída judiciosamente e que as cores locais, longe de se chocar, se dispusessem de maneira que o resultado do conjunto fosse uma harmonia, por si mesma, agradável ao olho. A preocupação de Du Bos assemelha-se aos princípios de Alberti, procurando adequar-se a aspectos formais segundo certas noções vigentes que eram reconhecidas pelo campo da arte. A prática, nesse sentido, era analisada como pura execução de uma norma social coletiva.

Mencionando, especificamente, o elemento visual ‘volume’, e sua significação na composição do espaço, bem como relação entre figura e fundo, Dolce²²⁸ escreveu que as luzes e sombras, aplicadas com juízo e arte, arredondam as figuras e dão a elas o relevo que se procura. Esse teórico ainda argumentou que as figuras que de tal relevo são privadas, parecem “pintadas” porque têm a superfície plana.

Em tempo histórico bem posterior, Delacroix²²⁹ aplicava, à maneira dos teóricos antecedentes, explicações estéticas acerca dos efeitos produzidos pelo claro escuro, de acordo com a disposição das luzes e sombras em relação ao fundo. No tocante à luz, ressaltava que esta era responsável pela aparência da cor afirmando que os pintores deviam preocupar-se primeiro com as luzes e com as sombras, sem deixar de notar que era mais clara a superfície na qual incidiam os raios de luz e que, onde faltava à força da luz, a cor se tornaria escurecida. Devia-se, segundo Delacroix, perceber que a sombra correspondia sempre à luz da outra

²²⁷ BOS, Jean-Baptiste Du. *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). São Paulo: Ed. 34. 2008 p. 127. Curiosamente, o abade Du Bos não havia lido Alberti, que só seria publicado no século XIX. Ver HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Janson. *Art in theory, 1648-1815. An anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2000 p. 393-401.

²²⁸ DOLCE, Lodovico. *Diálogo sobre a pintura*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p.p. 24-25.

²²⁹ DELACROIX, Eugène. *Diário*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 109.

parte, de tal modo que nenhum corpo teria parte alguma iluminada se a outra contrária não fosse escura. Embora Delacroix mencione uma sombra colorida, fruto de sua longa prática como pintor, note-se que até aqui, em todos os exemplos apresentados, predomina a percepção estética, intelectual, acerca dos elementos gráficos. Perpetua-se, de forma atemporal essa apresentação que denominamos ‘anti-histórica’ por negligenciar os aspectos pertinentes a constituição das noções práticas.

Avançando ainda no tempo, em plena arte moderna, Matisse²³⁰, acerca do espaço, destacava que o lugar que ocupam os corpos, os vazios ao redor deles, as proporções, tudo isso desempenhava um papel. No tangente à composição, esse artista deliberava que se tratava da arte de arranjar, de maneira decorativa, os diversos elementos (gráficos) de que o pintor dispunha para exprimir seus sentimentos em um quadro, no qual cada parte era visível e desempenhava o papel que lhe cabia, principal ou secundário. Matisse, em suas ponderações, transpunha do passado quase as mesmas noções acerca dos elementos compositivos da pintura. Referia-se à relevância do vazio em uma composição e certificava os mesmos ideais antigos de beleza associada aos sentimentos. Ou seja, a expressão pictórica como resultante de sentimentos e emoções. Semelhante aos escritos mais antigos, ocupava-se apenas com o objeto em si (a pintura em sua forma). Perguntamo-nos se porventura, uma descrição de tal porte não se assemelha aos escritos do campo do design? A disposição formal, o cuidado para com a limpeza visual, a intenção de que cada elemento gráfico desempenhe um papel significativo, a retirada de excessos, entre outros aspectos, não correspondem aos ensinamentos básicos nos cursos de design?

Dos escritos do design, tangenciando os elementos gráficos da ‘forma, composição e volume’, encontram-se, em Lupton e Phillips²³¹, textos que discorrem, à maneira dos aludidos integrantes literários do campo da arte, destacando aspectos de sua forma e seguindo princípios histórica e culturalmente marcados. As autoras definem o volume e diferenciam volume tridimensional do visual (representado pelo design gráfico). Para elas, um objeto gráfico que comporta um espaço tridimensional tem volume: altura, largura e profundidade.

²³⁰ MATISSE, Henri. *Escritos e conversas sobre arte. In.:* A pintura: Textos essenciais (vol. 5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 134.

²³¹ LUPTON, Ellen; Phillips, Jennifer Cole. *Op. cit.* 2008 p. 23.

Lupton e Phillips esclarecem que uma folha de papel ou uma tela de computador não têm profundidade real, logo o volume é representado por meio de convenções gráficas.²³²

Os recursos de luz e sombra (além da formatação de volumes) são, de acordo com alguns escritos do design, simuladores de valores, como aroma e temperatura, entre outros. Wolfflin, *apud*. Chalfun²³³ argumenta que, no efeito da imagem, a iluminação não está mais a serviço da nitidez dos objetos, mas vai além deles, sendo que as sombras não mais aderem às formas. O destaque da possibilidade de “simulação de valores” por meio dos efeitos da luz e sombra denota, da mesma forma que os exemplos apresentados do campo da arte, a criação de códigos visuais que são próprios das sociedades e que as orientam para as devidas interpretações.

Da mesma forma, Dondis, no intento de destacar os efeitos volumétricos e sua contribuição para a interpretação da imagem (em todos os seus elementos visuais), enfatiza que a luz revela e oferece a substância por meio da qual o homem configura e imagina aquilo que reconhece e identifica no meio ambiente, isto é, todos os outros elementos visuais.²³⁴ Para Dondis, as variações de luz ou de tom são meios pelos quais distinguimos oticamente a complexidade da informação visual do ambiente.²³⁵ Ainda no empenho de destacar a importância da luz, no efeito e visibilidade dos elementos gráficos, Dondis escreve que a luz circunda as coisas, é refletida por superfícies brilhantes, incide sobre objetos que têm, eles próprios, claridade ou obscuridade relativa.²³⁶

Verifica-se, portanto, que o espaço, volume e composição, enquanto princípios práticos articuladores dos elementos gráficos, são temáticas teorizadas pela tradição artística e, recentemente, foram incorporadas pelas teorizações do design. As reflexões de ambos convergem a princípios similares, sendo que o foco de análise é interno, ou seja, atinente aos aspectos estético-formais, tal como enunciamos mais acima. O pensamento estruturalista tem influenciado teorias, práticas e até mesmo metodologias de ensino. Autores e professores que

²³² *Idem*, p. 19.

²³³ CHALFUN, Felipe Ramos. Taste/appetite-appeal – metodologia para metáforas de sabor em embalagem de alimentos. In.: ANAIS 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2007.

²³⁴ DONDIS, Donis A. *Op. cit.* 2003 p. 30.

²³⁵ DONDIS. Donis A. *Op. cit.* 2003 p. 61.

²³⁶ *Idem*.

questionam acerca da constituição dos conhecimentos, ao invés de transmiti-los como verdades, são raros e não muito bem vistos. Questionar parece perigoso, pois se corre o risco de desestruturar pensamentos que há muito vem dominando, de forma hegemônica, as academias e a produção dita científica.

4. 1. 2. 5. Da cor

Neste trabalho, a cor é entendida como elemento visual que compõe as noções de ordem prática que orientam artistas e designers em seus ofícios. No campo da arte, as reflexões acerca da cor vão se enriquecendo ao longo dos séculos²³⁷, ao contrário do desenho que deixou de ser, por algum tempo, objeto de discursos teóricos novos.²³⁸ Conforme Groulier, as revoluções pictóricas transformaram por completo nossa concepção do espaço, e a cor foi objeto de variações, negações e tratamentos infinitamente diversos.²³⁹

Sendo a cor um elemento gráfico próprio à pintura, passa-se a sua definição segundo as teorias da arte. Ingres²⁴⁰ definia a cor como ‘composição de massas coloridas que eram feitas de uma infinidade de tons, cuja harmonia constituía a unidade’. Baudelaire, pautando-se no mesmo princípio apresentado por Ingres, apesar da distância histórico-temporal, destacava que a cor era composta de massas coloridas, feitas de uma infinidade de tons, cuja harmonia constituía a sua unidade.²⁴¹ Tratava-se, em ambas as teorizações, de definição formalista cuja análise restringia-se aos aspectos internos do objeto estudado.

Entre os coloristas²⁴², havia a intenção de glorificar a cor sem reduzir a arte de pintar a condições puramente materiais. Em defesa do mérito da cor (e contra o primado do desenho), Blanchard retomando a história da Grécia Antiga, lembra que Zêuxis foi tão louvado por sua inteligência das cores quanto Apeles por sua

²³⁷ LICHTENSTEIN, Jacqueline. O desenho e a cor. *In.*: A pintura – Textos essenciais (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 18.

²³⁸ Tal como vimos na nota 187, a história da arte registra o debate entre, de um lado, os defensores da cor e, de outro, os patronos do desenho. Os séculos XIX e XX, como aponta Lichtenstein, superaram por completo esse dualismo. (LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Op. cit.* 2008 p. 11, 12 e 13).

²³⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura: Textos essenciais (vol.5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p. 130.

²⁴⁰ INGRES, Jean Auguste Dominique. *Op. cit.* 2008 p. 102.

²⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. *Salão de 1846. In.*: A pintura: Textos essenciais (vol.9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 103.

²⁴² O primado da cor corresponde às interrogações da física moderna, a partir de Newton, acerca da natureza da visão e da luz.

precisão no desenho.²⁴³ Argumentando que a arte da cor era mais importante que a exatidão do desenho, Dolce e Lomazzo diziam que a cor torna os objetos como que dotados de alma e de vida, estando na origem do prazer que o expectador sente diante de um quadro.²⁴⁴

No objetivo de distinguir cor e colorido (*colore e colorito*), isto é, entre a cor tal como sai do tubo de tinta, e o colorido, cuja força e beleza não se devem a natureza e sim a arte do artista que as utiliza, Dolce esclarece: a força do colorido não consiste na escolha de belas cores, mas no saber manejá-las adequadamente.²⁴⁵

Piles²⁴⁶, lembrando da distinção entre os partidários da cor e os partidários do desenho, estabelecida por Dolce, apresentou uma diferenciação entre cor e colorido. Cor, segundo ele, era o que tornava os objetos sensíveis à visão e colorido é uma das partes essenciais da pintura por meio da qual o pintor imita as aparências das cores dos objetos naturais. Adiante, nos textos do design, destaca-se o mesmo empenho de atribuir às cores a responsabilidade pela aparência do que é natural e até mesmo pelas sensações (intuitivas ou sensitivas) que o comunicador visual quer atribuir ao seu artefato. Neste exemplo a cor é examinada de maneira distanciada da forma como os artistas a empregam, ela é estudada como parte de um sistema de comunicação, analisada em função de simbologias que o artista ou o designer acreditam ser de domínio público, mas que, provavelmente, o são apenas para os que dominam os códigos utilizados, que por sua vez foram instituídos por determinados grupos sociais por meio dos mesmos artefatos literários que aqui empregamos como objeto de estudo. Uma análise da cor como fruto de uma prática social concreta possibilitaria, ao contrário do que se constata nestes textos, uma visão complementar entre as variáveis estéticas e extra-estéticas.

Em se tratando de cor é preciso mencionar os estudos de Goethe²⁴⁷ que são outra referência importante. Para o poeta, as cores - consideradas como um elemento da arte - podem ser aplicadas aos mais altos fins estéticos. Goethe destacava que as pessoas em geral sentiam grande prazer com a cor e que o olho

²⁴³ BLANCHARD, Gabriel. *Conferência sobre o mérito da cor*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 39.

²⁴⁴ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Op. cit.* 2008 p. 11.

²⁴⁵ DOLCE, Lodovico. *Op. cit.* 2008 p.p. 24, 25.

²⁴⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Op. cit.* 2008 p. 48.

²⁴⁷ *Idem*, p. 75.

necessitava dela tanto quanto da luz. Segundo ele, a experiência ensina que cores distintas proporcionam estados de ânimo específicos. Indaga-se, porém: não seriam essas sensações, ‘provocadas por determinadas cores’, constituídas pelos sistemas de fatos e de representações de determinadas sociedades? Então, as sensações seriam provocadas pela cor ou pela cultura constituída em meio a determinados grupos de agentes, ativos e atuantes? Ao analisarmos, por exemplo, o vermelho, ou o branco, verificamos que as sociedades ocidentais tem uma conotação e as sociedades orientais têm outra, e por sinal, antagônica. Em sua configuração teórica, Goethe só analisou o fenômeno em si e não ponderou acerca das condições que levam a estas sensações. O poeta investiu na cor em sua fenomenalidade mais imediata, o que o levou a firmar sua teoria em questões simbólicas.²⁴⁸ Nesse afã, destacou que o conhecimento do efeito das cores, individuais ou combinadas, na sensação, é particularmente necessário. Ademais, o pintor deve ter profundo conhecimento tanto do dualismo geral quanto das oposições específicas e, sobretudo, do que foi dito a respeito das qualidades cromáticas.²⁴⁹ Seu fundamento reforçou a possibilidade de instituírem-se noções cromáticas universais a partir das quais se poderia aplicar ou interpretar uma imagem.

Também Kandinsky, nesta linha de pensamento, destacava a relação das cores com as emoções humanas. Para este artista, quanto mais cultivado era o espírito para o qual a cor se exercia, mais profunda era a emoção que essa ação elementar provocava na alma.²⁵⁰ Está explícito, neste exemplo, a necessidade de que haja um “espírito cultivado” (ou poderíamos escrever “treinado” ou “ensinado socialmente”) afim de que possam efetivar-se “verdadeiras emoções”, que a cor pode suscitar. Concordamos com o fato de que, sem o manejo dos códigos instituídos em meio ao campo artístico, a fruição, tal como é esperada pelo próprio campo, fica comprometida.

Ainda, do corpo teórico procedente da arte verificamos em Chevreul²⁵¹, como em Baudelaire²⁵² (entre outros), a recorrente preocupação com os contrastes

²⁴⁸ *Ibiem*, p. 74.

²⁴⁹ *Id.*, p. 82.

²⁵⁰ KANDINSKI, Wassily. *Do espiritual na arte*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 129.

²⁵¹ CHEVREUL, Eugène. *Da lei do contraste simultâneo das cores*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 9: O desenho e a cor). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 91-93.

²⁵² BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.* 2008 p. 103.

e harmonias possibilitados pelo manejo da cor. Esse foco é também recorrente nos textos oriundos do design.

No tocante ao campo do design entendemos que, entre os textos apresentados, nos aspectos referidos à cor, fica manifesto o retorno às antigas teorias da arte. Gostaríamos de ressaltar, contudo, que não estamos afirmando que não existem novidades ou avanços nas pesquisas específicas sobre o uso e a percepção da cor, especialmente as de caráter psicofisiológicas, mas apontamos para a seguinte questão: as teorias, acerca das artes visuais, têm embasado parte considerável dos escritos referentes às práticas do design gráfico.

Do design gráfico, então, destacamos aqui alguns escritos, definidores de seus métodos e procedimentos, que evidenciam a transposição das antigas teorias, acerca das cores, do campo da arte para o campo do design. Messias e Domiciano²⁵³ entendem que a cor, entre outros elementos gráficos integra a estrutura formal de uma mensagem gráfica. Assim, a mensagem imagética é realizada por meio desses elementos visuais, que juntos conduzem o observador a uma determinada informação.

Dondis escreve, acerca do uso da cor nas representações visuais de um “mundo cromático”, num “universo profundamente colorido”.²⁵⁴ Essa autora alerta para o fato de que a cor é impregnada de informações, e é uma das mais penetrantes experiências visuais. E ainda, exemplifica usos recursivos da cor para expressar determinadas intenções visuais.

Nesta mesma linha, verifica-se em Waechter²⁵⁵ o entendimento de que o uso da cor (entre outras características visuais) pode, ou não, aumentar os níveis de compreensão por parte dos receptores ou observadores destas mensagens. O autor destaca, ainda, que a adequação de determinadas características visuais, nas mensagens impressas, influem na percepção dos observadores e podem estimular determinadas funções no cérebro e na memória, tais como: a função de recordar (recordatória), de associar (associativa), de persuadir (persuasiva), entre outras.

²⁵³ MESSIAS, Luzinete C. S.; DOMICIANO, Cássia L.C. *Design Gráfico: a linguagem visual no livro de literatura infantil*. In.: ANAIS 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design (P&D), 2006.

²⁵⁴ DONDIS, Donis A. *Op. cit.* 2003 p. 64

²⁵⁵ WAECHTER, Hans. *Eficácia na Comunicação I Estudo das Características Visuais das Mensagens em Meios Impressos*. In.: ANAIS 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design (P&D), 2006.

Nesses dois escritos do design, voltamos à questão apresentada no início dos apontamentos do campo da arte: a cor sendo parte necessária e integrante para a comunicação visual da arte e do design gráfico. E ainda verificamos, no entrecruzar dos textos que, para arte, como para o design, a cor é elemento simbólico e, por tanto, gerador de sensações, emoções, entendimentos.

Para Damazio²⁵⁶, outra agente de legitimação do campo do design, a cor constitui-se em elemento gráfico que enfatiza a ilustração, podendo atrair a atenção do leitor ou indicar detalhes da leitura. Quando ‘bem aplicada’, pode contribuir positivamente para uma leitura mais rápida e melhoria na compreensão, ao passo que sinaliza detalhes que devem ser observados. A “leitura mais rápida”, a que se refere Damazio, pressupõe a noção de códigos supostamente comuns que, quando decifrados pelo “leitor” poderiam ser compreendido com mais rapidez. Conforme citado acima, os escritos transpostos de Goethe apresentam semelhante convicção, entendendo que o reconhecimento simbólico poderia auxiliar na produção ou fruição de arte. Ressalva-se que Goethe, ainda que intuitivamente, não considerava a cor como um elemento autônomo, descontextualizado do meio social a que se dirigia. Ele a percebia como alguma coisa construída pelo olho e a retina, portanto algo fisiológico.²⁵⁷ Nesse tipo de compreensão, entre os designers, na maior parte das vezes, não se define o que é uma cor ‘bem aplicada’. Não sabemos se os autores se referem ao seu uso puramente gráfico ou ao seu uso simbólico por quem as recebe.

Mariano²⁵⁸, ainda tangenciando a interconexão entre cor e sensações psicofisiológicas, destaca a importância do uso adequado da cor como estratégia para criar contato simbólico entre produto e consumidor, no tocante a comunicação visual das mercadorias. De acordo com a autora, é fato que certas cores remetem a específicos tipos de sensações, lembranças, conexões sendo que certas cores se consagraram em embalagens de determinados produtos (marrom para caixas de chocolates, vermelha para representação de molho de tomates, a assim por diante). Ao destacar que determinadas cores se consagram em

²⁵⁶ DAMAZIO, Vera; Dal BIANCO, Bianca; MENEZES, Cristiane de. *Algumas considerações sobre o design de sinais de advertência em manuais de instrução de fogões*. ANAIS 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2009.

²⁵⁷ Ver especialmente CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992 p. 67-69.

²⁵⁸ MARIANO, Maria José. A cor da embalagem transparente: quando a cor do alimento se transforma na cor da embalagem. ANAIS 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2009.

embalagens de determinados produtos, a autora e os demais que seguem a mesma vertente teórica, não consideram o sistema de relações nas quais e pelas quais essas cores são associadas aos produtos. Há que se destacar que, na maioria das vezes, as cores apresentadas não são as cores reais do produto, mas naturalizadas, isto é, tornadas ‘naturais’ arbitrariamente por alguma convenção social. Em São Luis do Maranhão, o famoso guaraná Jesus é cor-de-rosa e no resto do país a cor do guaraná é amarela. As embalagens, em sua aplicação cromática, simulam uma realidade idealizada cujo objetivo na origem é, sem dúvida, comercial.

Seguindo na conceituação do elemento prático ‘cor’ citamos o texto de Williams que, no mesmo princípio linguista-estruturalista, destaca pressupostos para a interpretação das imagens a partir da seleção e composição por meio das cores. Para o autor, as cores quentes vêm na frente e comandam nossa atenção sendo que nossos olhos são muito atraídos por elas. Já as cores frias, diferentemente, desaparecem gradualmente diante dos nossos olhos.²⁵⁹

Entendemos que a criação e a interpretação, do elemento visual ‘cor’, não estão atreladas somente a princípios estéticos, sejam eles de origem subjetiva ou coletiva. Sejam psicofisiológicas ou não, mas são edificadas nos princípios de uma verdadeira cultura visual integrada as suas sociedades. Ou seja, que outros fatores, além dos estéticos, são distintivos nos processos de seleção (no ato criador) e interpretação (no ato contemplativo) das imagens.

Por meio de nossa abordagem teórica compreendemos que as imagens e, por conseguinte, seus signos, seja na arte ou no design, não são formados exclusivamente de sua materialidade física, mas incluem também o mundo que as cerca, bem como sua historicidade social e cultural, que carrega em si traços econômicos, muitas vezes constitutivos da própria história e de seus registros. O viés, eleito neste trabalho, considera o universo simbólico do contexto histórico, em que a arte e o design se encontram, não sendo possível isolá-los em sua estética ou estrutura formal, assim como não se pode acreditar que a produção de seus artefatos ocorra separada de sua estética. Por isso é que nos propomos a verificar o fenômeno específico dos processos produtivos na arte e no design (teorizados em suas literaturas) que, por sua vez, configuram-se de forma singular (já que seu contexto lhes é complementar) não podendo ser achatados em análises

²⁵⁹ WILLIAMS, Robin. *Design para quem não é designer*. São Paulo: Ed. Calis, 1995 p. 116.

generalistas como propõe os seguidores de vertentes teóricas oriundas do estruturalismo.

4. 1. 2. 6. Do método e da metodologia

Por fim, apresentamos o segundo grupo de noções fundamentais, contemplando princípios concernentes às questões de natureza prática da arte e do design. Antes de avançarmos, porém, é importante destacarmos nosso entendimento acerca dos termos método e metodologia e, para tanto, apresentamos a definição de Eguchi e Pinheiro.²⁶⁰ Por metodologia, então, compreendemos o estudo *a posteriori* dos métodos, ou seja, o programa que regula antecipadamente uma sequência de operações a executar e que assinala certos erros a evitar, com vista a atingir um resultado determinado. Cabe esclarecer que, por essa perspectiva, toda metodologia pressupõe uma ideologia que é responsável pela coerência entre trabalhos distintos, quer de um mesmo autor, quer de autores diferentes. Em outras palavras, não é possível fixar-se em determinada metodologia sem a crença (ideologia) de que o processo utilizado seja, no mínimo, aceitável.

Entendemos que no afã de delimitarmos uma territorialidade para o campo do design fez-se necessário discutirmos seus postulados epistemológicos verificando como, e em que medida, a noção de metodologia influi nas práticas da arte e do design e, ainda, como é compreendida por seus agentes. Segundo alocações (escritas e faladas) de designers e teóricos do campo, o método, e a chamada ‘metodologia projetual’, atribuem singularidade epistemológica ao design. Entrecruzando os textos oriundos da arte e do design pretendemos verificar se, de fato, configura-se a diferença de um em relação ao outro, no tocante ao entendimento acerca das noções de metodologia.

Nos escritos extraídos da tradição artística, Reynolds²⁶¹ chamava a atenção para a importância de ‘organizar, metodizar e comparar’. Segundo ele, se pudessemos ensinar gosto e genialidade por regras, não mais seriam gosto e gênio, mas apesar de não haver, ou não poder haver nenhuma regra precisa e invariável,

²⁶⁰ PINHEIRO, Olympio José; EGUCHI, Haroldo Coltri. *Arte ou design: metodologia e ideologia na obra dos Irmãos Campana*. In.: ANAIS 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia.

²⁶¹ REYNOLDS, Joshua Reynolds. *Discurso sobre a pintura*. In.: *A pintura: Textos essenciais* (vol. 4 “O belo”). São Paulo: Ed. 34, 2007 p. 114.

pode-se dizer que elas sempre operam proporcionalmente à atenção na observação das obras da natureza, à habilidade em selecionar e ao cuidado em organizar, metodizar e comparar as observações. De acordo com Reynolds, há muitas belezas na arte que parecem, a princípio, estar fora do alcance do preceito e, ainda assim, podem ser facilmente reduzidas a princípios práticos. Destacam-se, nos escritos deste teórico, a necessidade de metodizar as observações necessárias e a possibilidade de representações, que a princípio parecem fora do alcance, por meio da instituição de princípios práticos. A instituição de tais princípios configura-se, também, em formulação de uma metodologia.

Félibien²⁶², por sua vez, apresentava um método do qual poderiam decorrer metodologias destacando duas partes principais a serem consideradas na composição de um quadro: uma que dizia respeito ao raciocínio, ou à teoria, outra que dizia respeito à mão ou à prática. Segundo este teórico, as partes que diziam respeito à teoria eram as que faziam conhecer o tema e serviam para torná-lo grande, nobre, e verossímil. Já as que diziam respeito à mão ou a prática eram a disposição, o desenho, as cores e tudo o que servia à sua expressão de modo geral e de modo particular. O citado autor explanava que a ‘maneira magnífica’ consistia em quatro coisas: a matéria ou o tema, o conceito, a estrutura, o estilo. Como maneira²⁶³, entenda-se o ‘método’. Em seus escritos, orientava acerca da escolha do tema, conceito, estrutura ou composição das partes e estilo. Félibien apresentava uma metodologia de forma detalhada para que o artífice chegasse ao resultado esperado em uma representação pictórica. Por que será que a ideia da criação livre (livre expressão), disseminada no período moderno, conferindo aos artistas o status de livre criadores, independentes de condicionantes externos, ainda paira pelos ares no período contemporâneo? Houve um tempo na história da arte em que os artistas, realizando obras muito inovadoras, não se sentiam constrangidos com um padrão ou um modelo a seguir. Será que Velásquez se sentia coagido ou cerceado pelo rei da Espanha? Muitas vezes seguir um método é identificar um fator determinante na diferenciação entre os artistas e os designers. Ou seja, será fato que hoje em dia, contrariamente ao passado, os artistas

²⁶² FÉLIBIEN, Félibien. *A hierarquia clássica dos gêneros*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 10: Os gêneros pictóricos). São Paulo: Ed. 34, 2006 p. 48.

²⁶³ Na verdade a maneira magnífica tinha um nome, era o “*grand goût*”. O ‘grande gosto’ seria o equivalente ao que mais tarde Winckelmann chamaria de “calma grandeza e nobre simplicidade”. Tratava-se, portanto, de um estilo, gênero ou *maniera* de pintar, enfim, um decoro, uma convenção arbitrada socialmente de acordo com o ‘gosto’ de uma classe social.

‘inventam livremente’? Será que não estariam criando de acordo com aquilo que seus públicos desejam? Será que deixaram de criar de acordo com suas metodologias? Suas regras? E os designers? Será que sempre projetam de acordo com a demanda e por intermédio de uma metodologia projetual?

Outro autor, mais reverenciado por seus projetos do que por suas obras (já que muitas são consideradas inacabadas), foi Leonardo Da Vinci²⁶⁴. Esse artista, que talvez hoje fosse consagrado como designer ou engenheiro, considerando a atual categorização das profissões, em seu ‘*Tratado da Pintura*’, orienta metodologicamente para a pintura de paisagens. Inicialmente, detalha a representação de luz e sombra numa orientação acerca do ponto de vista para a realização de uma pintura. Na sequência, orienta a respeito do modo de pintar as coisas distantes; a fumaça das cidades; a variação da cor das árvores e a visibilidade desta variação; a opacidade e a transparência das folhas; a representação dos elementos característicos das paisagens montanhosas. Da Vinci apresentava um detalhamento acerca dos procedimentos e cuidados necessários para uma boa representação de paisagem (metodologia projetual?). Conforme Lichtenstein²⁶⁵, ele trazia, sobretudo, considerações abundantes e detalhadas acerca da prática metodológica, um verdadeiro curso de como cozinhar – cozinha do artista - ou produzir arte. Esses problemas tinham a ver com a reflexão de Leonardo sobre métodos da ‘perspectiva atmosférica’. Da Vinci explorava a natureza por meio de um método empírico e matemático, deixando entrever um mundo em vias de secularização.²⁶⁶

Roger de Piles, no mesmo sentido, orientava acerca de um método de produção artística, particularmente em relação à pintura. Inicialmente evidencia estar convencido de que cada pessoa, em particular, tendo um espírito diferente, considera com uma visão diferente os fins a que se propõe, e que é possível alcançar o objetivo por meios diversos encontrando o caminho que lhe pareça mais curto e cômodo. É interessante lembrar a aproximação dessa noção aos discursos do campo do design, no tocante a metodologia projetual. Piles ajudou a testificar a valia do método escolhido por cada artista, mas esquivou-se de tecer

²⁶⁴ VINCI, Leonardo. *Tratado da pintura In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 10: Os gêneros pictóricos). São Paulo: Ed. 34, p. 24-30.

²⁶⁵ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Tratado da pintura. In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 10: Os gêneros pictóricos). São Paulo: Ed. 34, 2006 p. 20.

²⁶⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: Textos essenciais* (vol. 5: Da imitação a expressão). São Paulo: Ed. 34, 2004 p.10.

considerações aprofundadas sobre a questão, expondo apenas, de maneira geral, três etapas da criação: esboço, pintura e retoque.

Lomazzo²⁶⁷ recomendava, aos desprovidos do ‘dom natural’, um método que poderia ser ensinado por etapas, o qual não exigia que o artista se remetesse aos modelos naturais, podendo construir suas figuras *a priori*, submetendo-se às regras. Lomazzo afirmava que, com esse método, todas as coisas poderiam ser acertadamente representadas encontrando, no amplo campo da natureza de cada uma delas, matéria abundante para compor invenções belíssimas e seguras, enriquecê-las com diversos ornamentos que as tornam agradabilíssimas ao olhar. Note-se que, em meio a um período aonde vigorava a crença acerca do dom artístico, a orientação deste pintor, poeta e teórico era a de que os desprovidos de tal atributo (“inato”) poderiam, mediante a observação de um método, produzir suas pinturas. Atualmente²⁶⁸, por conta da falta de esclarecimentos, podemos contemplar situações opostas a essa: professores ensinando métodos, mas acreditando que somente os ‘bem dotados’ os desenvolverão.

Acerca da prática do desenho, necessária aos designers e artistas para desempenho de suas tarefas, Piles²⁶⁹ apresentou considerações que podem indicar a presença de outros fatores na constituição de metodologias para a produção artística. Para o teórico, o desenho cujo domínio requeria tanto tempo para seu aprendizado, consistia apenas no hábito de tomar medidas ou de repetir contornos com frequência. Segundo Piles, chegava-se à correção do desenho por meio de trabalho perseverante. A publicação do seu discurso é de 1708, mas a orientação dada não parece ter mudado muito nas escolas de arte e design. Perseverança, repetição de contornos com frequência, tomar medidas: noções metodológicas básicas para quem aprende e para quem ensina o ofício do desenho. Noções permeadas por contingências externas às coisas da arte. De acordo com os escritos deste teórico, uma boa aplicação de métodos havia garantido, por séculos, o valor simbólico e comercial a certos artefatos produzidos pelas artes visuais. Piles exemplificava mencionando que embora as obras de Ticiano, e de todos os pintores de sua escola, praticamente não tivessem outro mérito além do claro-escuro e do colorido, eram muito procuradas, vendidas a preços elevados e

²⁶⁷ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *In.: A pintura: Textos essenciais* (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). São Paulo: Ed. 34. São Paulo, 2008 p. 38.

²⁶⁸ Neste posicionamento, consideramos nossa experiência profissional como docentes da área.

conservavam, no gabinete dos curiosos, o mérito de serem quadros de primeira classe.²⁷⁰

Bem mais tarde, Ingres orientava: tenham sempre um caderno no bolso e anotem com uns poucos traços a lápis os objetos que chamam sua atenção, caso não disponham de tempo para esboçá-los por inteiro. Mas, explicava o autor, se tiverem a chance de fazer um esboço mais preciso, apoderem-se do modelo com amor, observem-no atentamente e o reproduzam de todas as formas, de modo a alojá-lo dentro de suas cabeças, a incrustá-lo aí, como se fosse uma coisa sua.²⁷¹

Félibien, num esforço para apresentar caminhos metodológicos mais seguros aos pintores, referia-se à necessidade da matemática para este ofício, principalmente no que concerne à geometria e à perspectiva.²⁷²

Em grande parte da literatura, atinente ao design gráfico, ratifica-se a necessidade de uma formatação projetual, em se tratando de produções visuais. De acordo com Silva²⁷³, para que uma peça seja de design gráfico, de acordo com os aspectos metodológicos, a mesma deve obedecer a uma metodologia específica, por meio da qual o profissional possa ter o controle de variáveis envolvidas no projeto e, assim, opte entre alternativas de execução. Conforme Almeida e Nojima²⁷⁴, para todo produto gráfico é imprescindível uma ordenação projetual ou uma metodologia. Por óbvio que nos pareça, os autores referem-se à aplicação de uma metodologia em que se determinam conceitos, público/usuário, estruturas e composições visuais, objetivos comunicacionais, aspectos formais do produto (semânticos, sintáticos e pragmáticos), ou seja, delinea-se uma argumentação, uma lógica, o que evidencia a presença do *logos*.

Villas-Boas²⁷⁵, em sentido similar, escreve que o design gráfico, enquanto atividade profissional e parâmetro conceitual para análise de objetos comunicacionais, requer uma metodologia específica por meio da qual o

²⁶⁹ PILES, Roger de. *Curso de pintura por princípios*. In.: A pintura: Textos essenciais (vol. 3: A ideia e as partes da pintura). São Paulo: Ed. 34, 2008 p. 107.

²⁷⁰ *Idem*.

²⁷¹ INGRES, Jean Auguste Dominique. *Op. cit.* 2008, p. 87.

²⁷² FÉLIBIEN, André. *Diálogos sobre as vidas e as obras dos mais excelentes pintores*. In.: A pintura: Textos essenciais (Vol. 3: A ideia e as partes da pintura), Ed. 34. São Paulo:, 2008 p. 63

²⁷³ SILVA, Carolina Hoeller. BET, Cassiano Niehues. ULBRICHT, Vania Ribas. *A influência da criatividade no design gráfico*. XIV Congreso Internacional de Ingeniería Gráfica. Santander, España – 5-7 junio de 2002.

²⁷⁴ ALMEIDA, Licínio Nascimento de; NOJIMA, Vera Lucia. *Contextualizar o design?* In.: 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2006.

²⁷⁵ VILLAS-BOAS, André. *O que é, e o que nunca foi, design gráfico*. Rio de Janeiro: 2 AB, 1998 p.15.

profissional tenha controle das variáveis envolvidas no projeto e faça opção expressa entre alternativas de consecução, a partir de testes realizados por ele ou por outrem. Segundo ele, para que uma peça seja de design gráfico, necessariamente tem de obedecer à metodologia que é a própria razão de ser do design.²⁷⁶

Para Gómez²⁷⁷, tanto como atividade profissional, quanto como parâmetro sentido, Barbosa²⁷⁸ entende que é certo que o uso de metodologias projetuais é conceitual para a análise de objetos comunicacionais, o design gráfico requer uma metodologia específica. No mesmo relevante, sendo um instrumento de auxílio na hora de criar e projetar, que treina o cérebro em encontrar uma ‘lógica’ e um caminho para a elucubração, facilitando o processo de *insight* das ideias.

Considerando os textos apresentados percebemos que, na arte e no design, poderiam ser utilizados similares princípios metodológicos. Ou seja, nas produções artísticas, tal como nas produções em design, aplica-se um conjunto de procedimentos, para o desenvolvimento de um artefato e, nesse conjunto, também se verifica uma relação aos métodos, entendidos como caminho pelo qual se atinge um objetivo, técnicas e ferramentas. Parece-nos que semelhantes princípios metodológicos não só se aplicam às práticas, em arte e design, como também são utilizados para a descrição de ambos os ofícios.

Ainda, do campo do design, ponderando acerca de questões metodológicas, Braga²⁷⁹ parafraseando o texto de Da Vinci, busca orientação para a geração de alternativas que integra a parte projetual. Argumentam que a geração de alternativas pode se fundamentar no sistema das harmonias clássicas de Leonardo da Vinci, cujas anotações sobre o tema foram reunidas no livro “Tratado da Pintura e da Paisagem”; nas teorias físicas para o entendimento do fenômeno cromático propostas por Isaac Newton (1643-1727); na interpretação da fisiologia e psicologia da cor feita por Johann Goethe (1749-1832); ou no um disco de cores

²⁷⁶ VILLAS-BOAS. *Op. cit.* 1998, p. 21.

²⁷⁷ GÓMEZ, Luiz Salomão Ribas; VIEIRA, Milton Luiz Horn; PEREIRA, Clauciane Vivian; DICKIE, Isadora Burmeister. *A coleta de informação como alicerce na metodologia projetual de design gráfico. In.: ANAIS 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D)*, 2008.

²⁷⁸ BARBOSA, Ricardo Tiradentes; MENEZES, Marizilda dos Santos; PASCHOARELLI, Luis Carlos. *A Lógica do Design: Pensar, Criar e Sentir*. 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2008.

²⁷⁹ BRAGA, Nathália Rosa; KUNRATH, Kamila; Medeiros, Lígia. *Metodologia Projetual e Aplicação Cromática. In.: ANAIS 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D)*, 2008.

desenvolvido por Johannes Itten (1888-1967), pintor, professor e escritor suíço associado à escola Bauhaus. Ainda que possa nos parecer exagerado, posto que se suponha um conjunto de princípios universais para a realização do design, segundo Braga, é possível também investigar as relações entre o espectro visível das cores e as distâncias baseadas na seção áurea.

Esses escritos quase dispensam comentários já que os autores identificam as fontes, de sua aplicação metodológica, quando indicam o texto de Da Vinci. Em seu Tratado da pintura, Da Vinci apresentou, para além deste, vários textos aos quais caberia, em linguagem corrente, o termo ‘metodologia projetual’.

Ainda, destacando questões atinentes à metodologia, citamos Pantaleão e Pinheiro²⁸⁰ que enfatizam ‘intuição’ e ‘acaso’ como configuração metodológica para a inovação em design. Com esse intuito, os autores propõem traçar uma linha de raciocínio, que vai da relação entre estética e funcionalidade, até o acaso e a intuição, como processo metodológico projetual presente no design, e em qualquer atividade reflexiva que visa à criação do novo e do original. Fundamentados em Bernhard Bürdek compreendem o design como atividade agregada a conceitos de criatividade, fantasia cerebral, senso de invenção e de inovação técnica e que por isso gera uma expectativa de o processo de design ser uma espécie de ato cerebral. Por meio do levantamento de relações, e a proposição de reflexões sobre alguns aspectos do processo criativo, levam em consideração o elemento *acaso*, como uma possível metodologia para auxiliar na busca da solução original em design. Em seu artigo objetivam destacar a importância de ‘estar pronto para receber os lampejos do intelecto na forma de intuição’, como ferramenta inata e bastante útil no cotidiano do profissional. A intenção do artigo é a de salientar o papel da criação intuitiva como opção de ferramental para a inovação em design. Os autores partem da hipótese de que criatividade, intuição e acaso possuem natureza equivalente. Advogam que intuição e acaso se relacionam com a criatividade, devido à coexistência do aspecto de espontaneidade, própria do inconsciente, daí alcançarem o direito de pertencer à metodologia do design. Nesse ponto, os escritos de Pantaleão e Pinheiro, ao apresentarem a criação intuitiva como opção ferramental para a inovação em design, mais parecem ser

²⁸⁰ PANTALEÃO, Lucas Farinelli; PINHEIRO, Olympio José. A intuição e o acaso no processo criativo: questões de metodologia para a inovação em design. *In.*: ANAIS 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2009.

um retorno ao princípio da criação como parto da mente. Supondo que criatividade, intuição e acaso possuem natureza equivalente, tornam a prática do designer inexplicável e indefinível.

Ao reverso dessa postura, Curtis e Cossio²⁸¹, destacam que a fundamentação metodológica para a realização do trabalho é característica do profissional de design, contudo, argumentam que é necessário distinguir os designers pelo uso sistemático de uma metodologia com fundamentos acadêmicos. Para Curtis e Cossio, apoiar-se numa metodologia que inclui o acaso e a indeterminação, assemelharia o trabalho do designer como o do “micreiro” que elabora peças gráficas ao sabor da improvisação. Acreditam que o conhecimento e o uso de metodologias ‘acadêmicas’ legitimam o trabalho e oferecem argumentos para que o designer possa defender seu espaço no mercado profissional de forma consistente.

Para além das teorias que atestam a necessidade da metodologia projetual, em se tratando de design, tem-se ainda os teóricos que, sem conhecimentos aprofundados acerca da arte, procuram definir o design pela oposição à arte. Ou seja, explicam o design, pelo que a arte não é, ou melhor, o que eles pensam que ela não é. Esse é o caso de Munari²⁸², que argumenta que o designer, por usar qualquer material e qualquer técnica, sem “preconceitos artísticos”, precisa de um método que lhe permita aliar o projeto com o material correto, com as técnicas mais adequadas e na forma correspondente à função. Diante deste pressuposto, um artista poderia perguntar: como assim, “preconceitos artísticos”? E um designer poderia indagar: “material correto”? Uma frase destas, depois do advento da modernidade?

A definição de “metodologia”, apresentada no início deste subtítulo, destacou que não é possível fixar-se em determinada metodologia sem a crença (ideologia) de que o processo utilizado seja, no mínimo, aceitável. Para esse “aceitável”, em arte ou design, são necessários testes, experimentos, acompanhados de seus devidos registros. Nos textos antigos da arte, aqui apresentados, percebemos que as práticas de artistas são comumente pautadas em processos que podem ser repetidos, pelo próprio artista, ou ensinadas a outrem.

²⁸¹ CURTIS, Maria do Carmo; COSSIO, Gustavo. Análise de Metodologias Aplicadas ao Redesign: Uma Questão de Identidade. *In.*: ANAIS 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED), 2007.

²⁸² MUNARI, Bruno. *Op.cit.* 2001 p. 342.

Autores que discorrem acerca das antigas práticas artísticas enfatizam os passos metodológicos presentes nos processos produtivos da arte. Artistas como Da Vinci e teóricos como Félibien pretendiam que seus escritos fossem lidos e acreditavam que jovens pintores poderiam desenvolver seus próprios trabalhos, em pintura, se seguissem os passos metodológicos demarcados. Caso contrário, por que escreveriam acerca de seus processos produtivos? Guardadas as devidas proporções, parece-nos que quem escreve o faz para alguém.

Diante das argumentações que compõe os textos procedentes do design, acerca da metodologia projetual, percebemos que também esta teoria está fundada pelos escritos provenientes da arte. Ou seja, não se configura, de fato, diferença entre a chamada metodologia projetual e as formulações metodológicas “intuitivas” dos artistas apresentadas ao longo da história da arte.

4. 1. 3. Concluindo

Nosso propósito, neste quarto capítulo, foi abordar arte e design por vias científicas e não por meio de impressões sensitivas, destacando sensações e emoções remetidas pelas imagens. Nem tampouco aplicamos, para análise dos artefatos literários selecionados, esquemas metodológicos pré-definidos. Outrossim, fundados na teoria social, destacamos, junto a uma seleção de textos, representativos das práticas do campo artístico, conceitos (divididos em duas categorias: teóricos e práticos) que vem definido e sendo definidos pelas práticas de produção de imagens do campo artístico. Convertemos estes conceitos, comumente compreendidos como abstratos, em operações científicas práticas. Ou seja, não estudamos signos específicos (cores, formas, volumes...), separados de seu entorno real, nem averiguamos seus usos em códigos aplicáveis indistintamente (teoria do consenso aplicada a qualquer objeto), mas empenhamo-nos por submeter as realidades comparadas (arte e design) a um tratamento que as tornasse identicamente disponíveis. Para isso ultrapassamos a mera apreensão intuitiva considerando, junto aos fatos cotejados, a lógica articulada e articuladora presente na fabricação dos artefatos visuais de arte ou design. Empenhamo-nos, desse modo, numa pesquisa de percepção e de ação, revelada por intermédio do trabalho empírico, que se efetivou com o entrecorte dos textos procedentes das artes visuais e do design gráfico.

Sendo nosso propósito atribuir consciência ontológica e epistemológica ao design gráfico, mantivemos a busca teórica indissociável das práticas que, conforme nosso entendimento, são reveladoras de limites simbólicos do campo. Abordamos arte e design apreendendo-os como produtos culturais e indagamos acerca das determinações sociais, que não se fazem presentes na textura do objeto com que lidamos: as instituições de produção artística, o papel do artista, a natureza ideológica, os determinantes sociais e históricos do público, como grupo específico. Neste processo, argumentamos que o sentido das práticas produtivas, dos campos simbólicos da arte e do design, não pertence ao sujeito que as perfaz, mas ao sistema completo de relações, nas quais e pelas quais elas se realizam.

Em nosso processo empírico, efetivado pelo cruzamento dos textos selecionados, não descartamos a análise interna, por isso nossa operação verificou também os fatores estéticos. Todavia, procuramos ir além, por compreendermos que uma análise interna da estrutura de um sistema de relações simbólicas só consegue reunir fundamentos sólidos se estiver subordinada a uma análise sociológica da estrutura do sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo simbólicos onde tais relações são concebidas. Assim, os conceitos (definidores teóricos do campo artístico), bem como as imagens (produzidas em torno destes princípios fundamentais) não foram apreendidos como entidades fechadas e transcendentais, simplesmente postas, mas enquanto produtos e produtores de práticas históricas específicas, de grupos sociais particulares, atuando em condições peculiares e que, portanto, trazem a marca das ideias, valores e condições de existência desses grupos e de seus representantes, os artistas e os designers. Desse modo, a produção de imagens, referenciada nos textos representativos da arte e do design foram, neste capítulo, absorvidas como práticas fundadas, mas também fundadoras dos conceitos teóricos que sustentam a crença nos campos simbólicos da arte e do design.