

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Matheus Augusto Cannone Miranda da Silva

**Duas faces de um mesmo estranhamento:
A prática do *design* e a cenografia da ópera na sociedade burguesa**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Alberto Cipiniuk

Rio de Janeiro
Março de 2021



MATHEUS AUGUSTO CANNONE MIRANDA DA SILVA

**Duas faces de um mesmo estranhamento:
A Prática do Design e a Cenografia da ópera na
sociedade burguesa**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Alberto Cipiniuk

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Irina Aragão dos Santos

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Denise Berruezo Portinari

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada

Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST

Rio de Janeiro, 05 de março de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Matheus Augusto Cannone Miranda da Silva

Graduado em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio (2017). Tem experiência na área Pesquisa em Design com foco nos campos de Design e Cultura e História do Design. Atuou como assistente de pesquisa no Laboratório de Representação Sensível (LARS) da PUC-Rio de 2015 a 2017. Suas áreas de interesse acadêmico incluem a História do Design, Design e Política e História da Ópera.

Ficha Catalográfica

Silva, Matheus Augusto Cannone M. da

Duas faces de um mesmo estranhamento: a prática do Design e a cenografia da ópera na sociedade burguesa / Matheus Augusto Cannone M. da Silva ; orientador: Alberto Cipiniuk. – 2021.
142 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2021.
Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Design. 3. Ópera. 4. Cenografia. 5. Estranhamento. 6. Capital simbólico. I. Cipiniuk, Alberto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD:700

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Primeiramente, agradeço ao Prof. Alberto Cipiniuk e a Profa. Irina Aragão dos Santos que me ensinaram a pensar criticamente, que me acolheram ainda na graduação, quando me ajudaram a enxergar a possibilidade de uma carreira acadêmica no Campo do Design. Aos dois professores que desde o início sempre me incentivaram na busca pelo conhecimento, além de apresentarem um modelo de alto padrão intelectual do qual almejo na minha jornada acadêmica. Agradeço novamente ao Prof. Alberto pelos importantes ensinamentos adquiridos durante minha iniciação científica, pelo carinho e amizade. Agradeço novamente a Profa. Irina também pelo carinho e amizade e pelas enriquecedoras conversas nos intervalos das disciplinas que cursei até aqui na minha trajetória acadêmica.

Agradeço ao Departamento de Artes e Design da PUC-Rio e a toda Universidade, por me permitir desenvolver este trabalho, e agradeço o imprescindível financiamento da bolsa VRAC da PUC-Rio, sem o qual essa pesquisa não seria possível. Agradeço à PUC-Rio por me acolher e oferecer a estrutura necessária para a realização da presente pesquisa.

Agradeço aos membros da banca, Profa. Denise Berruezo Portinari, Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada, Profa. Irina Aragão dos Santos e Profa. Fernanda de Abreu Cardoso, pelo interesse em avaliar e debater este trabalho. A Profa. Denise, agradeço também pelas trocas e enriquecedores debates ocorridos no decorrer deste trabalho. Agradeço também ao Victor, pelas contribuições bibliográficas que me introduziram no debate teórico sobre a ópera.

Aos meus parceiros de trajetória do mestrado, Nina Vieira e André, agradeço pelo apoio, pela amizade e pelas importantíssimas trocas.

Agradeço ao meu querido Gabriel, pelo amor, carinho e apoio.

Agradeço também aos meus amigos Felipe e Thais, pela amizade e pelo contínuo apoio e incentivo.

Agradeço aos meus colegas Mayra Terra, Paulo Magalhães, Tais Ventura, Karla Schwartz e demais membros do GRUDAR – Grupo de Estudos em Design, Arte e Representação Social – pela construção coletiva de conhecimento.

Por fim agradeço a meus queridos pais Fátima e Marcus, pelo amor e por sempre me incentivarem na minha trajetória profissional.

Resumo

DA SILVA, Matheus Augusto Cannone Miranda; Cipiniuk, Alberto. **Duas faces de um mesmo estranhamento:** A prática do *design* e a cenografia da ópera na sociedade burguesa. Rio de Janeiro, 2020. 140p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação examina a fronteira entre a prática do *design* e a da produção cenográfica, tendo como referência a produção cênica da ópera. Argumenta-se aqui que tanto a prática do *design* quanto a do produtor cenográfico são formas de trabalho, situando-as segundo a categoria fundamental de Marx em que o trabalho é a base da constituição da vida social na humanidade. Logo, significa dizer que ambas as atividades estão submetidas às transformações e o estranhamento a que o trabalho passou na consolidação da sociedade burguesa. Defende-se neste trabalho a noção da sociedade burguesa como uma sociedade “espetacular”, na qual a produção cultural é orientada por uma crescente submissão do capital cultural ao capital econômico. Percebe-se a prática do *design* como um resultado da divisão social do trabalho na sociedade burguesa, em que sua função é a de reorganizar a produção industrial e submetê-la às demandas dessa sociedade, através da gestão da produção estranhada e da configuração simbólica pautada pela diferenciação e produção de novos valores de troca. Situa-se a ópera como um produto social da cultura da Idade Moderna, cuja função social está na organização do teatro lírico, importante espaço social das elites ocidentais durante esse período, que, com a sociedade burguesa, passa por um processo de commodificação e transformação em mercadoria cultural. A produção cenográfica, originalmente, um saber fazer artesanal, logo não estranhando, passa a ser fragmentado e alienado na figura da direção cênica moderna, ou seja, do diretor de arte, voltando para gestão da cena e diferenciação da mesma. Conclui-se que ambas essas práticas culturais, mesmo que distintas, se aproximam historicamente devido à sua submissão ao estranhamento e aos impactos subsequentes do mesmo.

Palavras-chave

Design, ópera, cenografia, estranhamento, capital simbólico.

Abstract

Da Silva, Matheus Augusto Cannone Miranda; Cipiniuk, Alberto (Advisor).
Two sides of the same estrangement: The *Praxis* of Design and Opera Scenography in the bourgeois society. Rio de Janeiro, 2020. 140p.
Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In this work we examine the barriers between the design *praxis* and scenography production, based on the scenic production of opera. Both the design *praxis* and the scenography production are defended here as forms of labor, which means that these practices are analyzed on the lens of Marx fundamental category, where labor operates as the constitutional basis of social life and humankind. This also means that both these *praxes* are submitted to the transformations and contradictions that characterize the labor category in the bourgeois society. Especially that of the industrial division of labor and its consecutive estrangement, so as it's impacts on cultural production and social life. The concept of bourgeois society defended in this work is that of a “spectacular” society, where cultural production is the result of a constant growing domination of economic capital value over cultural capital value. Here, the *praxis* of design is comprehended as the result of such division of labor, as presented above, where its function resides in reorganizing the industrial production in order to subdue it, to this “new” social demands, by the managing of its “estrangemented” production and by constantly configuring new forms of symbolic differentiation and exchange values. Opera is presented here as a social product of Modern Period culture, and its social function residing in the organization of the lyric theatre, an important social space for the occidental elites in that period, a space that was “commodified” and transformed into cultural merchandise with the bourgeois society. The scenographic production is also presented as an artisanal and not estrangemented labor practice in its origin, and sees its transformation with the appearance of the modern scenic direction, and the set designer. A labour practice that also resides in symbolic differentiation and commodified configuration. It concludes that both *praxis* of design and scenography production, although distinct, shares a common moment in history due to both submission to the estrangement phenomenon and its social impacts.

Keywords

Design, opera, scenography, estrangement, symbolic capital.

Sumário

1. Introdução	13
2. A prática do <i>design</i> e as práticas artísticas tradicionais como formas de trabalho	24
2.1. Situando as práticas sociais como formas de trabalho	24
2.1.1. A prática da produção da arte como forma de trabalho	25
2.1.2. A prática do design como forma de trabalho	29
2.2. O trabalho privatizado e “pervertido” ou trabalho “estranhando”	31
2.3. O fenômeno do estranhamento e o seu impacto na vida social	33
3. A expressão do estranhamento na prática do <i>design</i> : diferenciação, funcionalismo e gestão	38
3.1. A diferenciação como origem da produção estética “estranhada” do <i>design</i>	38
3.1.1. A diferenciação de “gênero”	39
3.1.2. A diferenciação etária	41
3.1.3. A sociedade de classes e a diferenciação de classe social	42
3.1.4. A indústria moveleira e a “estética artesanal” como diferenciação	44
3.2. Funcionalismo no século XX a tentativa de fuga da estrutura estranhada através do valor de uso	46
3.2.1. Uma Alemanha devastada e o funcionalismo da <i>Bauhaus</i>	48
3.2.2. O projeto soviético da <i>Vkhutemas</i>	52
3.2.3. O retorno do funcionalismo no pós-guerra em Ulm	55
3.2.4. A problemática do funcionalismo com a naturalização de “carências” e do projeto	58
3.3. O <i>designer</i> no contexto neoliberal: a transformação da prática de configuração dos artefatos industriais a “gestor”	61
4. A origem do capital cultural e o estranhamento da cultura	68
4.1. A noção de capital cultural como símbolo de distinção social	69
4.1.1. A cultura e a arte como ordem religiosa	72

4.1.2. A consolidação da cultura como forma de capital cultural	74
4.1.3. O capital cultural e o espaço figurativo do renascimento	76
4.2 O Campo Cultural e o estranhamento da cultura	82
5. A origem da ópera como capital cultural e o estranhamento da cena teatral	87
5.1. A origem da ópera como espaço de legitimação social nos séculos XVII e XVIII	87
5.1.1. O papel social da ópera	87
5.1.2. A cenografia e a produção cênica teatral no início da Idade Moderna	91
5.2. A ópera no final do século XIX e XX e surgimento da direção cênica moderna	96
5.2.1. A cenografia modernista e o encenador moderno	97
5.2.2. O surgimento das categorias profissionais “ <i>production designers</i> ” e “ <i>set designers</i> ”	118
5.2.3. O problema da cenografia “Pós-Moderna”	119
6. Conclusão	133
7. Referências bibliográficas	139

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Encontro de Anna e Joaquim no Portão Dourado, Giotto di Bondone, 1304, afresco, 200x185 cm, Capela Arena, Pádua, Itália. 78
Fonte: bit.ly/2K0CAVY. Acessado em: 20 de janeiro de 2021.
- Figura 2 – Apolo na Forja de Vulcano, Diego Velázquez, 1630, Óleo sobre tela, 223 x 290 cm, Museu do Prado, Madrid, Espanha..... 79
Fonte: bit.ly/38rgTxU. Acessado em: 16 de março de 2021
- Figura 3– São Pedro curando um enfermo, Masaccio (1425-1427), Afresco, Capela Brancacci, Florença, Itália. 80
Fonte: bit.ly/3ozdR0w. Acessado em: 14 de março de 2021
- Figura 4 – A Ceia em Emaús, Caravaggio ,1606, Óleo e têmpera sobre tela, 141 x 196 cm, National Gallery, Londres, Inglaterra.. 81
Fonte: bit.ly/3nza5mw. Acessado em: 16 de março de 2021
- Figura 5 – Desenho de corte do teatro alla Scala, Milão. 92
Fonte: <http://bit.ly/3hUIhZs>. Acessado em: 17 de março de 2021
- Figura 6 – Estudo para montagem de Macbeth, Eduard Gordon Craig, 1909. 98
Fonte: bit.ly/3oA11z3. Acessado em: 17 de março de 2021
- Figura 7 – Estudo de cenário para a floresta em *Parsifal* de Wagner, Adolphe Appia, 1896. 100
Fonte: bit.ly/3oExggy. Acessado em: 17 de maio de 2021
- Figura 8 – A Morte de Marat, Jacques-Louis David, 1793, óleo sobre tela, 165 x 128 cm, Museu Real da Belgica, Bruxelas. 103
Fonte: bit.ly/38wZgwW. Acessado em: 15 de março de 2021.
- Figura 9 – Maquete de cena do ato II de *Romeo e Julieta*, Auguste Rubé, Philippe Chaperon, Marcel Jambon, 1888. 105
Fonte: bit.ly/2LKz5JW. Acessado em: 18 de março de 2021.
- Figura 10 – Cenário para Orfeu no Hellerau Festspielhaus, Adolphe Appia, 1913, Dresden..... 106
Fonte: bit.ly/3oExggy. Acessado em: 18 de março de 2021
- Figura 11 – Estudo para montagem de *Tristão e Isolda*, Adolphe Appia, 1896. 121
Fonte: bit.ly/3oExggy. Acessado em: 18 de março de 2021.
- Figura 12 – Cena de *Tannhäuser*, Michel Levine, Royal Opera House, Londres, 2015. 125
Fonte: bit.ly/3nxFhSV. Acessado em: 18 de março de 2021

Figura 13 – Produção *Madama Butterfly*, Graeme Murphy, Sydney Opera House, Sydney, 2019..... 127
Fonte: bit.ly/3ibCZlg. Acessado em: 18 de março de 2021

Figura 14 – Encenação de *Le Prophète*, Olivier Py, Pierre-André Weitz, *Deutsche Oper*, Berlin, 2017..... 128
Fonte: [/bit.ly/39hZE1q](https://bit.ly/39hZE1q). Acessado em: 18 de março de 2021

1. Introdução

Este trabalho sobre a prática do *design* e os seus contornos sobre a área limite da produção cênica se iniciou com uma discussão informal entre colegas em nosso grupo de estudos GRUDAR sob orientação de Alberto Cipiniuk na PUC-Rio e também com alguns colegas meus que estudam história da ópera e da música. Uma Discussão a cerca do o caráter qualitativo das montagens teatrais de ópera feitas hoje em dia, por teatros no Brasil, tal como aquelas que acontecem no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, assim como produções de grandes teatros internacionais.

A princípio, este debate não convencional e nada sistemático, tinha muito pouco a ver com o fenômeno da prática do *design*, era mais uma discussão de caráter estético, ou seja, de “gosto”¹ voltado para música e encenação teatral. Enfim, discutíamos sobre a abordagem e as práticas performativas musicais vigentes hoje no Campo do Teatro naquilo que concerne à produção de ópera, centradas na percepção de que existiria uma dificuldade na abordagem com os espaços tradicionais de produção deste gênero de arte, particularmente no que tange a acústica (dependente cada vez mais de tecnologias para sua amplificação), assim como a maneira de execução dessas obras musicais, são realizadas. E não por uma falta de fidelidade ao texto musical, mas muito pelo contrário, pela perda da presença certas tradições históricas de reprodução da ópera, heranças estéticas importantes como a presença de ornamentações ou variações dentre outras “liberdades” interpretativas que estavam presentes na história dessa prática artística desde sua origem e a caracterizavam como tal.

A aproximação desse debate do chamado Campo da Arte e principalmente na sua relação com o Campo do Design, presente no tema desta dissertação, viria apenas em meados de 2018, quando o Theatro Municipal do Rio de Janeiro montou, em parceria com a Ópera de Kiel na Alemanha, uma produção de *Un Ballo in*

¹ (Duval, 2017, p. 208-210)

*Maschera*², na qual a história sobre um assassinato de um fictício governador de uma cidade norte-americana (baseada na tentativa de execução do Rei Gustavo III da Suécia no século XVIII), fora totalmente transposta (em grande parte pelo trabalho de encenação e produção cenográfica) para um universo distópico ou futurista no espaço cênico. Enfim, para mim e meu grupo de amigos, vivenciamos uma encenação nunca muito bem definida e nem de claro propósito, porém recheada de uma atrapalhada mistura de artefatos de alta tecnologia como projeções e animações 3D de computação gráfica.

A descontinuidade dessa antiga prática artística, o seu *modus operandi* e eventualmente seu modo de ser, no que tange à configuração da imagem cênica e cenográfica, (uma função profissional do responsável pela configuração cenográfica neste processo), tornava o debate sobre a qualidade estética da ópera hoje, algo que poderíamos aproximar daquilo que, em nosso grupo de estudos GRUDAR, já discutíamos e trabalhávamos sobre a prática do *design*. Debates tais como: o papel do *designer* dentro do modo de produção capitalista; qual a função do *designer* na configuração estética na produção de artefatos; das contradições de interesse na forma como os pares do Campo do Design entendem sua prática³, se aproximam da prática de produção cenográfica na medida em que ambas as práticas do “Campo Cultural”, não possuem fronteiras bem definidas, tal como percebemos tanto nos trabalhos de Luís Henrique Dias (2008) e Maria Luiza Laufhütte (2016).

Foi neste momento que percebemos a necessidade de nos perguntar o por que seria necessária tal transformação e em que sentido ela estaria contribuindo para o espetáculo. Seria para ampliar a fruição e entendimento de tal objeto estético histórico, ou seja, qual sentido, ou necessidade, que tais adaptações contemporâneas seriam realizadas? Apenas para o consumo ou entendimento desse produto social de arte no presente contexto histórico? Logo aproveitamos para afirmar que este trabalho se inseria no Campo do Design como um desdobramento dentro de um contexto maior, aquele desenvolvido pelo laboratório LaRS (Laboratório de Representação do Sensível) e o grupo de estudos GRUDAR, que busca definir isso

² *Un Ballo in Maschera* ou Um Baile de Máscaras é uma ópera de Giuseppe Verdi comoposta em meados da metade do século XIX, e que teve sua estreia em 1859.

³ CIPINIUK, Alberto. Do Funcional ao Simbólico. O que pensam os pares do Campo do Design e o que ensinam nas salas de aula. In.: *Arqurb*, 27, Janeiro-Abril 2020, p. 147-160.

que chamamos de prática do *design*. Não como mera prática social autônoma, ou semiautônoma, mas como uma forma de trabalho, socialmente situada no contexto da sociedade burguesa para produção de artefatos industriais e reprodução do próprio modo de produção, ou seja, do mundo após a Revolução Industrial, paradigma apresentado pelo materialismo histórico marxista e também presente na teoria social de trocas simbólicas de Bourdieu, que utilizaremos aqui como “pedra angular” para a construção desta dissertação.

Este trabalho então se pretendeu como pesquisa exploratória de caráter crítico e qualitativo, que desenvolveu em uma pesquisa bibliográfica, tanto no estudo da prática do *design* quanto da produção cenográfica na história da ópera. Com a intenção de definir uma fronteira entre essas práticas (do *design* e da produção cenográfica), a partir dessa perspectiva materialista histórica. Trata-se de uma pesquisa que procura confrontar dois fenômenos sociais como fruto de uma divisão social do trabalho industrial.

Ao aproximarmos a produção cenográfica da prática do *design*, diferentemente dos pares, Dias (2008) e Laufhütte (2016), não pretendemos situar o exercício da configuração da cenografia como um apêndice da prática do *design* em si, mas situá-la como uma prática social independente, que se originou no seio do Campo da Arte. Submetida historicamente como as demais práticas ditas culturais ou artísticas às mesmas transformações sociais, àquelas relativas ao modo de produção e a organização capitalista.

Sustentamos que a prática do *design* pode apresentar características similares ao trabalho que é realizado pelo profissional dedicado à configuração da cenografia teatral, especialmente no que tange à transformação dessa como forma de trabalho, tal como evidenciaremos mais à frente. Ou seja, com o impacto da divisão do trabalho no processo de consolidação da sociedade industrial, tanto no surgimento da prática que viemos a denominar de *design*, como na transformação da produção cênica com o surgimento da prática do diretor de arte, já no final do século XIX, deveriam ser consideradas da mesma forma. Já que ambos os profissionais deveriam ser tidos como agentes de racionalização da produção, portanto, nesse sentido, ambas profissões podem ser consideradas homólogas.

Em uma primeira reflexão, pode-se notar que ambas as práticas da cenografia e do *design*, são também similares nas transformações dos artefatos que produzem, enfim, como elas contribuíram para uma desfiguração ou fragmentação de sua

própria produção. No Campo do Design, por consequência de uma demanda crescente da configuração simbólica, centrada na busca constante por diferenciação, e no incremento das vendas de seus produtos necessários à formação de mercados de consumo. E, na cenografia Teatral, ela é presente na necessidade de se adaptar um conjunto de práticas artísticas do início da Idade Moderna aos anseios da nova sociedade burguesa. Este fato corrobora, em ambos os casos, um processo inerente a transformação dos produtos sociais da cultura. Na sociedade burguesa todos os artefatos produzidos, isto é, todos os produtos materiais (concretos ou não) são mercadorias. Mostraremos que é essencial à essa forma de mercadoria ser constantemente mutante e fragmentada, daí a submissão cada vez maior dessa produção cultural e de seus valores ao economicismo do Capital.

De modo claro e objetivo, o principal objetivo deste trabalho é demonstrar as causas das mudanças do valor estético, associadas ao sentido social da produção cenográfica na história da ópera e a sua relação com a prática do *design*. Buscando delimitar então as fronteiras entre ambas as práticas a partir da análise de um próprio fenômeno histórico que as aproxima, fenômeno que defenderemos como um esvaziamento do valor simbólico-social, da produção estética de um modo geral e que foi realizado pela forma mercadoria, ou seja, a forma mercantil de produção característica da sociedade burguesa e suas relações constituintes.

Iniciaremos o segundo capítulo, situando a produção da arte e do *design* como práticas sociais, algo que significa não apenas uma busca por se afastar de uma noção hegemônica tradicional, da arte como um produto autônomo criativo em sua própria essência espiritual, ou afirmar que as mesmas são fruto de uma mera expressão oriunda do mundo dos deuses, ou de alguma noção passadista da prevalência do espírito religioso ou ainda de um simplificado reflexo não muito claro de uma camada social em um determinado contexto histórico concreto. Acima de tudo, procuramos definir que a arte e o *design* são formas constituintes do estatuto ontológico do ser humano, pois são formas de trabalho e defendemos que tais práticas estão sujeitas às dinâmicas das transformações que a relações humanas possuem, ou seja, examinamos as relações de trabalho como práticas sociais determinadas através da dinâmica da história.

Ao afirmamos que a arte é um produto social como Janet Wolff (1982), certificamos que qualquer tipo de liberdade e criatividade estética é limitada pelo conjunto de coordenadas sociais que a caracterizam uma como forma de trabalho,

assim contribuindo e para constituir o que seu entorno social define como criativo e esteticamente legitimado, sendo também influenciada pelo mesmo. Apresentamos, com ajuda da noção de Campo da Arte, também aquilo que entendemos como a origem de uma percepção dessa produção da arte como um fenômeno distinto, socialmente descolado, genial e livre, um resultado da necessidade dessa produção se adaptar à realidade da sociedade burguesa, e à circulação da mercadoria.

Consequentemente referimos-nos à noção de trabalho de Marx, que apresentaremos logo em seguida neste capítulo, ressaltando, contudo, que essa noção é fundamental para esta dissertação, pois trata-se de uma categoria fundamental em Marx, uma das bases teóricas de nosso trabalho. Ela aparece em Marx como a base de produção de toda a vida social, ou seja, afirmamos aqui que, na história da humanidade, aquilo que nos constitui como seres humanos e diferentes dos animais, são as nossas relações de trabalho. Essas relações não são fixas tal como ocorre com os outros animais e no decorrer da dissertação evidenciaremos que por não serem autônomas ou fixas, mas dinâmicas e em constante mobilidade, são resultantes de suas próprias contradições.

O que nos leva a mostrar que, com a consolidação do modo de produção capitalista no final do século XVIII, a forma como se estruturaram as relações de trabalho humanas foram profundamente remodeladas, mas agora de forma perversa ou “estranhada”, isto é, de forma alienada fragmentada e típica da sociedade industrial. A divisão do trabalho industrial, originada pela consolidação do capitalismo fragmentou o trabalho e o desapropriou os trabalhadores de sua razão de ser, produzindo não só uma fragmentação do tecido social da sociedade burguesa, mas também o esvaziamento do domínio de conhecimento que, nós, a humanidade como sociedade, possuímos em relação ao nosso trabalho, e do sentido e qualidade daquilo que produzimos, que agora passa a ser determinado pelos interesses da produção acumulativa do Capital. Há, portanto, um afastamento ou alienação entre o sujeito social e sua atividade produtiva, o trabalho. A partir desse momento histórico os sujeitos sociais se percebem alheios aos artefatos que produzem – logo também em relação aos que consomem – e ao vivenciarem essa indiferença, perdem sua antiga razão de ser, se empobrecem em sua humanidade, se tornando criaturas alienadas, ou seja, fragmentadas e individualizadas.

É neste contexto histórico que se produz a categoria profissional que intitulamos de *designer*, um agente de configuração do artefato industrial, que como mostraremos com Forty (2013), se origina a partir da divisão do trabalho dentro da indústria como um agente de configuração do artefato industrial. Ação necessária para organizar o espaço de produção e principalmente para configurar os artefatos, para que eles operem como circunstâncias determinantes dos mercados comerciais e dos espaços simbólicos de consumo. Designers projetam os artefatos e também o desejo de consumo dos mesmos.

Na parte final deste capítulo traremos Debord (1997), que na vertente teórica de Marx nos ajuda a definir como no decorrer do século XX, a sociedade burguesa passou a transformar o tecido social, outrora constituído através do trabalho humanizado e socialmente produtivo, para uma atividade fragmentada e efêmera, em que, por não sermos mais capazes de nos constituir integralmente como seres sociais plenos, através de nossas práticas laborais, passamos a ser moldados por um conjunto de produtos culturais efêmeros resultantes deste tecido social organizado ao redor dos interesses simbólicos do Capital.

No terceiro capítulo desta dissertação, pretendemos analisar sob a perspectiva da divisão social trabalho e do estranhamento ou alienação do trabalho o desenvolvimento de forma geral e resumida da prática que se constitui como prática do *design* no decorrer dos séculos XIX e XX até o atual contexto do capitalismo tardio. Na primeira parte do segundo capítulo procuramos demonstrar como a produção resultante desse trabalho se constitui na sua totalidade como um produção estranhada e para isso faremos uma análise da noção de diferenciação acompanhando Forty no capítulo “Diferenciação em Design” de seu livro “Objetos de Desejo” (2013), no qual definimos o processo de diferenciação simbólica da produção que se originou no século XIX no processo de constituição dos mercados de consumo como uma consequência direta desse estranhamento e principalmente da dominação mercantil da vida social como proposta por Debord.

Na segunda parte do terceiro capítulo, nos movemos para o início do século XX, quando os impactos dessa transformação do trabalho e consequentemente no sentido social da produção industrial começam a ser percebidos e questionados pela teoria radical (de esquerda) na estruturação deste tecido social. Tanto na transitoriedade dessa produção material, quanto no esvaziamento do sentido simbólico (estético) dessas mercadorias industriais. Traremos exemplos de diversos

movimentos que contribuíram para a consolidação do Campo do Design como um campo de produção do conhecimento, porém cuja intenção original reside exatamente em discutir e propor soluções para esses impactos negativos na vida social dessa produção cultural sobre a ordem do Capital.

Traremos primeiro o caso do movimento *Arts and Crafts*, discutindo especificamente na obra de William Morris e de sua crítica – que defendemos aqui como uma perspectiva de esquerda e não conservadora, nem moralista – a divisão do trabalho principalmente na perda de valor estético da produção e a precarização das relações de trabalho e da vida do trabalhador industrial. Seguimos para o projeto da Bauhaus, que, com a ajuda de Iraldo Matias (2014), situamos especificamente como uma expressão das contradições internas da esquerda alemã da época, com enfoque específico no período de direção de Hannes Meyer, cujo trabalho, fortemente influenciado pela ideologia social soviética do período, buscava uma solução de problemas sociais de produção a partir de uma adaptação do modelo de produção burguês, ou seja, de uma perspectiva socialmente reformista.

Seguimos para o caso soviético da Vkhutemas, que nos aparece como uma expressão da Revolução de 1917 e de sua dificuldade em meio à guerra civil e crises sociais internas de encontrar um caminho para a revolução realmente transformadora. Evidenciamos que a derrota do projeto Vkhutemas consistiu não apenas de uma transformação da revolução socialista e um projeto de desenvolvimento econômico de social democrata-estatal externo à instituição, mas principalmente da dificuldade interna da instituição de pensar a reformulação dessa produção industrial como um todo, não discutindo a questão do estranhamento e, assim como Bauhaus de Meyer, tendo sua proposta reduzida a uma ação reformista de projeto consciente.

A parte seguinte se dedica ao projeto já mais tardio da Escola de Ulm, em meio a reconstrução social “democrática” da Alemanha Ocidental, depois da Segunda Grande Guerra Mundial. Ulm também ficou dividida entre os interesses do Capital americano que financiou essa reconstrução e a retomada do projeto de Meyer por Maldonado. Acompanhando as formulações de Matias (2014) sobre a abordagem reformista e assistencialista da Escola, agora não era mais capaz de superar os problemas do estranhamento. Essa parte se conclui com uma análise crítica sobre a centralização que esses projetos históricos de transformação social através do *design* dão à solução dessas carências sociais e não ao entendimento da

produção como uma totalidade, na qual o trabalho e suas relações são a base da constituição desse universo material capitalista.

O final do capítulo procura abordar a prática do *design* hoje. Apresentamos o contexto contemporâneo determinado pelo capitalismo tardio, resultante da diminuição de lucratividade do capitalismo produtivo (industrial) para o capitalismo altamente centrado no mercado especulativo ou financeiro, em que a prática do *design*, já fortemente impactada pelo estranhamento de mais de cem anos desde sua origem, se apresenta como uma prática social desgastada. Cujo profissional *designer*, totalmente dependente de novas tecnologias de produção (digitais), vê a desvalorização de seu trabalho (sua redução em força bruta a ser vendida no mercado) perante um contexto não só de precarização da produção industrial como também sufocado por uma massa considerável de mercados de consumo tornando o *designer* em um profissional com uma especialização, descaracterizada ou despersonalizada.

Seguimos para o Capítulo 4, dado à análise crítica da prática do *design* perante o fenômeno do estranhamento. Este capítulo procura entender nosso debate sobre o teatro e cenografia com uma contextualização geral da maneira como a produção cultural se apresenta na sociedade burguesa. Isso significa entender como a cultura passou a ser entendida como um “bem simbólico” a ser acumulado quantitativamente como capital simbólico de distinção e como aquilo que passamos a chamar de arte teve um papel importante nesse processo.

Na primeira parte do quarto capítulo nos dedicamos a definir a teoria social de Bourdieu sobre outras formas de capital, especialmente o “capital simbólico”, e dentro deste subconjunto, a noção de “capital cultural”. Apresentamos o “capital cultural” como uma das diversas formas burguesas para definir o prestígio social, característica daquilo que Debord (1997) define como fase do “Ter” da dominação econômica sobre a vida. Este que se manifesta a partir de suas diversas formas objetivadas, institucionais ou incorporadas. Situamos que o simbólico “capital cultural” se originou dentro de um processo de consolidação da sociedade mercantil, no período final da Idade Média, e se formou a partir de um arcabouço de valores e formas de representação do sagrado, aquele que vinha sendo empregado desde a Antiguidade como a principal forma de organização social das sociedades.

Apresentamos este período histórico como responsável por um processo de dominação econômica, no qual os sujeitos sociais puderam constituir suas identidades sociais a partir de suas posses de bens materiais. O que permitiu a produção social de uma cultura para ser acumulada, cuja função era constituição de novos grupos sociais (principalmente aqueles que viriam a ser posteriormente denominados como burgueses), uma produção ainda não si estranhada, pois ainda não era fruto de uma divisão do trabalho industrial. Situamos, que para entendermos a produção cenográfica teatral desse primeiro momento da Idade Moderna, seria preciso explicar como este modelo produtivo construiu um espaço figurativo próprio, chamado por Pierre Francastel (1973) de espaço figurativo do Renascimento. Uma forma de representação gráfica que se originou no contexto do pensamento científico na busca de constituir uma forma racionalista de organização do espaço das representações gráficas, e que substituiu as regras de frontalidade oriundas de uma sociedade organizada pela religião, ou seja, pelo sagrado.

A parte final do quarto capítulo se compromete a situar o processo de estranhamento da produção cultural, a organização da mesma na forma em um Campo Simbólico, hierarquizado que reproduz internamente as próprias lutas de classes inerentes à sociedade burguesa, pela disputa do controle dessa produção. Esse Campo Cultural é um espaço topológico, o universo que dá origem aos seguintes subcampos: Campo da Arte, o Campo do Teatro e o Campo do Design. Trata-se do lugar social onde se encontram os objetos de estudo desta dissertação. Um Campo Simbólico cuja produção passou a ser determinada cada vez mais através da troca simbólica do chamado capital financeiro ou capital econômico, um capital simbólico que Bourdieu defende ser a expressão simbólica da riqueza bruta na sociedade moderna e afirma ser o principal “bem” acumulado em nossa sociedade. A noção, portanto, nos servirá como ferramenta de troca simbólica na conversão de capital cultural em capital econômico e vice-versa.

No quinto e último capítulo, finalmente trataremos do objeto ópera e sua relação com a produção cenográfica e estética do espaço cênico. Na primeira parte do capítulo introduzimos, com Nicholas Till (2012), e Thomas Ertman (2012), a ópera no contexto da sociedade moderna, em que a produção cultural começa a se organizar como um capital simbólico acumulável e quantitativo. Esse produto social da cultura se origina como parte de um espaço social aristocrático de uma sociedade, cuja elite burguesa, começa a se tornar cada vez mais heterogênea,

devido à sua consolidação política e social, enfim, por conta de um processo de ascensão social, através da aquisição de prestígio social entre seus membros. Apresentamos a ópera não como um objeto de entretenimento meramente gratuito, dando-lhe estatuto de arte, mas como uma parte integral dessa vida social, do seu papel na consolidação da estrutura social da burguesia. O teatro lírico é em si um desdobramento dessa vida pública que a partir da transformação total dessas elites se tornará, aos poucos, mais privada.

Na segunda parte deste capítulo apresentamos como se deu a produção cenográfica dentro desse espaço cênico denominado italiano. Relacionamos a produção cênica desses produtos teatrais como sendo o resultado do “espaço figurativo do Renascimento” apresentado anteriormente. Situamos também, como essa produção se deu partir de uma relação produtiva não estranhada, ou seja, a partir de relações sociais do trabalho artesanal, no qual ainda não existia uma figura administrativa (na forma de uma atividade fragmentada) muito clara que fosse responsável pela configuração cênica separada da execução, onde os pintores cênicos e suas equipes de aprendizes ainda possuíam “total controle” sobre seu trabalho assim como os demais agentes (cantores, músicos, etc.) que constituem a totalidade da produção da ópera.

Na terceira parte deste capítulo, apresentamos com Roubine (1982) e Aronson (1992) e (2016) como, em meio a Revolução Industrial, a produção cênica do teatro e, conseqüentemente, como a ópera passou a ser marcada pelo surgimento da figura administrativa do espaço cênico, que é o “diretor moderno”. O diretor constituiu uma prática profissional responsável pela introdução de uma forma de divisão burguesa ou industrial do trabalho de produção cênica, onde o diretor é responsável por toda concepção e exploração do espaço cênico. Situamos como o surgimento da figura do diretor está diretamente relacionado com a transformação da vida social e pública da sociedade burguesa, pautada pelo estranhamento e a forma mercadoria, o teatro e a ópera foram ganhando a dimensão de “commodity” ou mercadoria para o entretenimento, em que existiu uma necessidade maior por “diferenciação simbólica” (noção que apresentamos no Capítulo 2) e buscou por uma fruição estética individualizada ou subjetiva. Situamos como os movimentos modernistas do teatro naturalista e simbolista estavam profundamente arraigados nessa busca simbólica (estética) de se configurar na cenografia um espaço cênico,

assim como o papel do *design* na história da Revolução Industrial, para que ambos fossem capazes de ser vendidos como produtos comerciais.

Na parte final deste capítulo situamos o presente, os nossos dias, resultante desse processo de dominação mercantil na produção cênica da ópera. Tanto na divisão interna do trabalho da figura do diretor em uma série de profissionais e terminologias para o mesmo como *set designer*, *production designer* ou mesmo do diretor de arte. Como no desenvolvimento dessa produção moderna ou burguesa de cenografia na forma de uma chamada cenografia, contemporânea ou “pós-moderna”, que assim como a produção do *designer* contemporâneo, se torna fortemente pautada pela constante busca por diferenciação simbólica e exploração estética formal em um ritmo nunca antes visto. Pois ela nos aparenta ser o resultado de uma demanda cada vez maior de transformação de capital cultural em capital financeiro por parte do capitalismo tardio. Demonstramos como o impacto social na perda da tradição interpretativa do teatro apresenta um problema ou desafio para um produto estético que começa a se desfigurar o quão mais se afasta de sua função social originária.

2. A prática do *design* e as práticas artísticas tradicionais como formas de trabalho

Se desejarmos entender as semelhanças entre a prática do *design* e a prática da direção de arte ou produção cenográfica, ambas práticas dedicadas à configuração externa das obras modernistas, ou seja, práticas profissionais oriundas da sociedade burguesa, ainda que estivessem operando na vigência do Antigo Regime, é necessário situarmos aquilo que para nós se apresenta como denominador comum de todas as práticas situadas no corolário da produção e constituição cultural do capitalismo. Estamos nos referindo ao caráter determinante do “trabalho criativo” na formação e transformação dessas práticas, como apresentado por Marx desde seus estudos de juventude em 1844. Logo, procuramos situar tanto a prática do *design* como todas as demais práticas artísticas, incluindo as tradicionais, como formas de trabalho originalmente “criativas”. Uma ação que se explica pelo fato de buscarmos nos afastar intencionalmente de uma percepção equivocada dessas práticas como se elas fossem expressões autônomas de criação, ou seja, de uma noção hegemônica já no século XIX, mas cujas origens se situam no início da Idade Moderna e tidas como inerentes à humanidade. Ocorre que esta noção é descolada ou alienada da análise que temos intenção de fazer, isto é, ela se localiza integralmente mergulhada na noção burguesa, conhecida como arte pela arte.

2.1. Situando as práticas sociais como formas de trabalho

Julgamos ser importante primeiro definir como se dá a noção de “trabalho” como o caráter determinante do pensamento de Marx e oposta à noção hegemônica burguesa, típica da ideologia mercantil do capitalismo. Nos textos de 1844, Marx afirmava que a categoria “trabalho” era uma prática social que servia de base para a vida social. Através do trabalho, o ser humano produzia a sua realidade e sua consciência social, a sua humanidade. Para Marx, o trabalho seria a base da relação

humana com a natureza e origem da vida em sociedade, ele “[...] constitui a esfera ontológica fundamental da existência humana e, portanto, a última base de todos os tipos e formas de atividades” (Chagas, 1994, p. 24). De acordo com esta noção, a vida social é entendida como a natureza transformada. As coisas do mundo natural são humanizadas pelo trabalho. Essa passagem seria mediada pelos artefatos resultantes do trabalho, enfim, o artefato seria objetificação, concretização ou materialização da natureza humanizada. Esses objetos, da mesma forma produtos do trabalho, são por isso, objetos humanizados; não é apenas “simples natureza”, mas natureza humanizada, existindo de forma autônoma ou independente. “‘O produto do trabalho’, salienta Marx, ‘é o trabalho que se fixou num objeto, que se transformou em coisa física, é objetivação do trabalho’” (*Ibid.*, p. 24). Essa forma de objetificação alienada, presente no resultado prático do trabalho, é uma categoria positiva e é nela que se constitui o seu valor social.

2.1.1. A prática da produção da arte como forma de trabalho

“A arte é um produto social” (WOLFF, 1982, p. 13). A partir dessa simples afirmação logo entendemos que a arte está sujeita às transformações por conta de sua base material, isto é, econômicas, sociais, históricas e não por conta de algum mecanismo interno de câmbio dos estilos, tal como no movimento da arte pela arte, no qual se entende a arte como um fenômeno em si mesmo, determinado por leis de funcionamento internas, exclusivas da configuração do objeto de arte e que não se relacionavam com o mundo externo ao seu universo. Do mesmo modo, devemos ter em mente que a arte deve sua existência e os impactos na sua configuração a uma base material, externa à mesma, e sustentamos que poderíamos estender essa compreensão a sua interpretação teórica. Para Janet Wolff, por exemplo, não existe nenhuma prática laborativa humana dita “criativa” por si mesma, nem isso que chamamos modernamente de arte (*Ibid.*, p. 25, 30-32), isto é, ela sustenta que a arte não está na “obra”, na coisa em si, mas na prática social que a realiza. Não há, também, prática laborativa que seja apenas fruto de alguma manifestação individual ou puramente subjetiva do artista individualmente, isto é, alguém que julgamos dotado de capacidades diferenciadas ou especiais em relação ao resto da sociedade.

Assim como Wolff, Bourdieu procurou entender como se constituiu historicamente a lógica particular da produção artística que ele entendia como um

Campo Simbólico⁴, nesse caso o Campo da Arte na sociedade industrial possui suas teorias internas sobre a autonomia artística, o chamado mito ou crença na criação, fosse “verdadeiramente” artística ou não, como algo individual e “puro”, isento de valores sociais. Para Bourdieu a autonomização que constitui esse Campo é resultado de uma conquista histórica de um grupo de formalistas e defensores da arte pura, buscando um controle total sobre o critério de valor estético das obras de arte (Simioni, 2017, p. 66).

O Campo da Arte é, para Bourdieu, um subcampo da cultura, assim como o mesmo é constituído por grupos de indivíduos e instituições que lutam pelo exercício da autoridade daquilo que se classifica como artístico, ou seja, só é arte aquilo que os pares do campo legitimam como arte. O Campo da Arte, assim como todo campo, se organiza politicamente e também impõe códigos, valores e restrições a seus membros, ou seja, o campo possui um *habitus*⁵ próprio. Participar do *habitus* não inclui a demanda ou significa necessariamente que a pessoa individualmente precise de uma formação técnica ou intelectual específica, diploma ou certificado, pois o que está em jogo é a autoridade concedida sobre o critério artístico, principalmente se a produção de determinado agente do campo é ou não é considerada arte.

⁴ A teoria do “Campo” ou “Campo Simbólico”, surge a partir de uma tentativa de Bourdieu para compreender sociedades complexas caracterizadas pela alta diferenciação e um meio social altamente fragmentado em microcosmos sociais, estes que, possuem uma autonomia relativa em relação ao que lhes serve de entorno e de entender as estruturas e sistemas que regem esses espaços de produção. O campo se define como um desses espaços de produção inseridos dentro de uma estrutura macrosocial, cada um com suas regras, objetivos, hierarquias e lutas, organizadas como um espaço topológico. Cada um com seus interesses e motivações específicas (Lahire, 2017, p. 64-66).

⁵ O *habitus* é uma noção da teoria social de Bourdieu que, a partir de uma percepção mediadora, ou seja, que rompendo com a dualidade indivíduo e coletivo, procura explicar como a sociedade constitui seus sujeitos sociais na forma de disposições, capacidades e condições socialmente constituídas que os guie de forma determinante nas suas escolhas e ações referentes às demandas e situações cotidianas. O *habitus* é o conjunto dessas disposições constituídas historicamente que formam uma espécie de “matriz” orientado ações e também percepções do sujeito social. Este possui uma certa solidez, ou seja, não é em si uma forma efêmera de consciência, sendo construído na vida do sujeito em sua experiência no contexto social. Mas também não é eterno, podendo ser também dissolvido pela vivência no contexto, ele estaria em constante conflito com as situações materiais, que o reforçam ou o deformam. Logo este concede as práticas uma autonomia relativa, pois é constituído a partir de experiências anteriores, mas em conflito com as experiências presentes (Wacquant, 2017, p. 213-216).

O senso comum do contexto da sociedade burguesa⁶ considera que existiria o imperativo de uma necessidade dos artefatos produzidos pelo Campo da Arte se diferenciarem das demais mercadorias cotidianas, produzidas pelos outros campos, consagrando seu produto como algo “puro” ou de valor espiritual superior. Bourdieu afirmava inclusive que ele estaria relacionado com a manutenção do prestígio e posição social dos agentes deste mesmo campo em relação aos demais campos ligados à produção da cultura. Tal como o mito do toque do rei Midas, o artista se torna então um agente que pode ou não ser consagrado pelo Campo da Arte, mas quando “realmente” é artista, passa a ser o produtor dessa “transmutação” que oferece à obra de arte sua dimensão simbólica. Logo é o campo, isto é, os pares do Campo, que são os agentes sociais do Campo, que possuem a capacidade de legitimar a crença na excepcionalidade do artista e de sua produção através de suas diversas instâncias de legitimação (*marchands*, museus, outros artistas já consagrados, galerias ...). Mais à frente desenvolveremos o processo de formação do Campo da Arte e suas relações internas como parte do maior Campo Cultural.

Situando a arte como uma prática social, podemos concluir que a prática da arte é, assim como todas as outras práticas sociais, uma forma de trabalho (Wolff, 1982, p. 27-29). Essas formas de trabalho terminam por organizar socialmente as relações entre as pessoas ou grupos sociais, portanto estão sujeitas aos interesses políticos (ideológicos) e econômicos dos períodos históricos em que acontecem. Logo, os artistas ou produtores artísticos só podem ser considerados “livres e criativos”⁷ dentro daquilo que o seu entorno social, instituído previamente como base onde ocorrerão as opções de ação, definiu como criativo. Porém, isso não significa que estes não possuam uma agência, zelo ou diligência próprios. Embora os artistas sejam integralmente determinados pela estrutura social, não serão apenas um dos determinantes, a estrutura na qual estão imersos, que é externa ao sujeito, é a responsável pela criação (*Ibid.*, p. 32-35). A ideia do agenciamento individual é a noção que discute se o produtor artístico (e nesse caso qualquer outro trabalhador)

⁶ Ao situarmos o contexto de uma sociedade burguesa estamos nos referindo a um momento em que as relações de trabalho da produção e circulação do produto artístico estão sendo mercantilizadas, assunto que desenvolveremos mais à frente.

⁷ Janet Wolff, seguindo Marx, afirma que o caráter criativo ou liberdade criativa no trabalho só estaria presente na construção do ambiente social quando não existe uma forma de alienação negativa ou estranhamento no trabalho, fenômeno que analisaremos mais à frente (Wolff, 1997, p. 31-34).

possui alguma autonomia ou capacidade individual de escolha e, em que medida, ela se emula com as estruturas sociais para afirmar como sua, apenas sua, a realização de algum produto. Wolff contextualiza que esse agenciamento é fruto do sofisticado conjunto de circunstâncias das estruturas sociais no qual o artista está localizado. Através das convenções estéticas vigentes, este contexto dá a ele as demandas sociais e/ou de mercado de trabalho, instituições de formação etc., opções determinadas pelo entorno social e não em ambiente vazio, fora da sociedade. O criador dialoga com as estruturas o tempo todo, não opera nunca a partir do zero, mas, põe-se a caminho sobre aquilo que já está estabelecido anteriormente no entorno social (*Ibid.*, p. 73-77).

A capacidade de produzir algo que venha ter destaque, que seja considerado criativo, novo ou excepcional, ao mesmo tempo oferecendo para alguém a condição de agente criador, a sofisticação – ou falta da mesma – no trabalho do artista, não é determinada por ele, ou de acordo com sua vontade ou mérito pessoal, mas pelas condições sociais que o tornam capaz de tomar decisões, que fornecem as opções para que possa fazer suas escolhas (*Ibid.*, p. 35-37). Um produtor cenográfico contemporâneo, por exemplo, não poderia simplesmente retornar às pinturas em *trompe l'oeil*⁸ de fundo de cena das óperas dos séculos XVIII e XIX, a não ser que isso já fosse uma possibilidade permitida pelo contexto em que ele está inserido, uma demanda de mercado, social ou por uma necessidade imposta economicamente ou pelo espaço. Do mesmo modo, o fenômeno do surgimento da noção da criatividade na arte é fruto de uma combinação ou conjunção social estrutural e estruturante, localizado no tempo e no espaço, assim como a originalidade de um ato criativo é também temporária, localizada e fruto de um juízo de valor posterior ao ato dito criativo (*Ibid.*, p. 100-104).

Wolff argumenta em favor de uma noção que se baseia nas condições de produção artística, ou seja, tanto as técnicas de produção (métodos, estilos e tecnologias da própria tradição da arte), como o modo como funcionam as instituições de produção e distribuição dos artefatos produzidos, são determinantes para a existência da obra entendida pelos próprios pares como artística. Essas

⁸ Tradicionalmente os cenários de produções teatrais na cultura ocidental, principalmente após o Renascimento, eram feitos em painéis bidimensionais de madeira ou tecido pintados com técnicas de representação em perspectiva, a fim de configurar imagens que sugerem a ambientação das narrativas de cada cena, abordaremos o assunto no capítulo 4 e 5.

informações são importantes para situar ao artista como produtor, é nessa conjunção que se formam as condições de produção artística (WOLFF, 1982, p. 73). Elas definem a forma, a circulação do trabalho do artista, sua posição na hierarquia e também a recepção desses produtos pelos demais contextos sociais. É importante salientar que ao situarmos a produção artística e cultural, como resultante de coordenadas sociais, ou seja, como a materialização de uma forma ideológica gerada por essa base, não significa que ela e seja em si mesma um reflexo histórico direto da realidade social. Wolff argumenta em favor, de uma noção de uma autonomia relativa, onde não só a representação da vida social se dá de forma não direta, nem objetiva, como também é mediada por outras circunstâncias, como a sensibilidade dos campos artísticos, a realidade social onde ela ocorre, enfim, varia de acordo com os interesses políticos dos meios de produção cultural e suas ideologias estéticas e dos grupos e classes sociais aos quais estes estão conectados (WOLFF, 1982, p. 93-94).

2.1.2. A prática do *design* como forma de trabalho

Adrian Forty nos mostra que a prática do *design* é fruto do processo histórico de desenvolvimento do capitalismo que, durante a segunda metade do século XVIII, quando ocorreu a passagem de sua forma primitiva de acumulação de capital econômico para sua consolidação como modo de produção industrial, constituiu uma demanda da produção industrial para a formação dos primeiros mercados consumidores burgueses. Essa demanda se manifestou na necessidade de aumentar a produção de produtos ou mercadorias com auxílio da tecnologia e em consequência da mesma, instituir uma padronização nessa linha de produção, não só de forma a baratear/acelerar a fabricação dos artefatos industriais, mas principalmente expandir o mercado consumidor com vendas por encomenda. Por padronização da produção industrial alguns dos agentes de produção⁹ não a

⁹ A figura do *designer* como a conhecemos ainda não existia nesse período, sendo este fruto do processo de desenvolvimento da prática. Portanto nomearemos este “proto-designer” dos séculos XVIII e XIX de artista industrial. Além do que, esses profissionais não eram e continuam não sendo os únicos agentes sociais encarregados da produção dos artefatos industriais. Nesse subconjunto do Campo do *Design*, a produção, eles obedecem às demandas dos donos das indústrias.

entendiam apenas em relação à configuração (*gestaltung*), mas também em relação à racionalização dos processos produtivos.¹⁰

A chamada divisão social do trabalho foi consequência dessas intenções e ao mesmo tempo uma pré-condição para o sucesso da indústria dentro do modo de produção capitalista, pois foi a exploração do trabalho dentro desse modelo que possibilitou a produção da mais-valia, ou seja, a lucratividade do modo de produção capitalista. Forty nos evidencia que o sucesso da fábrica de cerâmica de Wedgwood foi em grande parte devido ao sistema produtivo onde os artesãos ceramistas eram organizados de forma a executar apenas uma ou duas etapas da produção. E daí enunciamos a questão: como isso se relacionaria com uma prática profissional de projeto como o *design*?

Tal como afirmamos anteriormente, um dos grandes problemas dessa estrutura produtiva em formação era manter uma padronização, uma uniformidade tal que os produtos fossem quase que integralmente semelhantes. No caso de Wedgwood, por exemplo, era necessário que o consumidor, ao fazer uma encomenda, obtivesse um produto idêntico ou muito parecido ao que este havia visto representado em um catálogo impresso, em mostruários ou vitrines de objetos postos à venda. A semelhança entre o modelo exposto à venda e os artefatos fabricados artesanalmente ainda não era possível em uma linha de produção artesanal ou semi-industrial. Durante o processo de fabricação, os artesãos operários faziam modificações nos produtos, fosse por falta de informações do projeto (Forty, 2013, p. 48-49) ou devido a carências na sua formação técnica, consequências do estranhamento que discutiremos a frente.

A figura desse “artista industrial” não foi apenas a de um profissional para desenhar um estilo, tal como instituíram o estilo neoclássico para os produtos Wedgwood, mas de configurar os produtos de tal forma que satisfizesse os interesses de lucratividade do burguês dono da indústria. Para que isso acontecesse realmente, ele também foi um agente social que operaria a configuração das instruções daquilo que seria fabricado de forma a possibilitar a reprodutibilidade de maneira uniformizada ou estandardizada. Essa noção ainda estava sendo construída na então nascente sociedade industrial. Forty situa que a prática profissional desse “artista industrial” tinha a capacidade de não só criar produtos para o consumidor,

¹⁰ (Forty, 2013, p. 43-59).

mas também torná-los comercialmente desejáveis, isto é, irresistíveis ao consumo (Forty, 2013, p. 19-21, 54 e 58).

Essa mesma divisão social do trabalho que produziu a figura do agente social para a configuração da produção do artefato industrial que hoje nomeamos de *designer*, é parte de um processo de transformação histórico do trabalho, que, em meio ao processo de dominação dessas relações comerciais de produção características da consolidação do modo de produção capitalista, fragmenta e transforma a potência social que o trabalho até então possuía, Marx definiu essa nova forma de relação laboral como trabalho estranhado.

2.2. O trabalho privatizado e “pervertido” ou trabalho “estranhando”

Em meio ao desenvolvimento da sociedade industrial, e em debate crítico com os defensores da Economia Política¹¹, Marx percebeu que os novos modos de produção resultariam em uma transformação radical na organização, prática e resultado do trabalho de modo geral:

“[...] Frente ao cinismo do ‘homem livre’ advogado pela economia política clássica, Marx afirma: a existência do trabalhador, no âmbito da propriedade privada, encontra-se restrita às mesmas condições que a existência de qualquer outra mercadoria; quando há uma extensa ‘divisão do trabalho’ [...]” (Chagas, 1994, p. 25).

Ou seja, no capitalismo o trabalho é privatizado e fragmentado. O trabalho, além de ser produtor da riqueza, passa a ser identificado como uma força social a ser comercializada, de forma que o trabalhador perde o controle sobre o seu trabalho. Este trabalho não pertence mais a ele, é desumanizado e reifica seu executor. “[...] a ‘divisão do trabalho’ torna o trabalhador cada vez mais dependente de um tipo particular de trabalho, extremamente unilateral, que o reduz espiritual e fisicamente; as máquinas, longe de mitigar seu peso, se lhe opõem como competidoras [...]” (Chagas, 1994, p. 25).

A noção “positivista” de que a mecanização opera como um redutor do trabalho do operário é equivocada, ela é implantada como ferramenta de aumento de exploração da força de trabalho e de aumento da produção. Esse processo imposto pelo capitalismo fere ainda mais esse trabalhador, este não controla mais o

¹¹ Conjunto de autores e teóricos que são os primeiros a estudar as transformações econômicas que a sociedade europeia ocidental vinha passando em meio ao século XVIII.

seu trabalho nem o saber fazer do mesmo, isto é, os conhecimentos necessários para produzi-lo. Nesse momento que o trabalhador já não é mais fruto de sua “práxis”¹², o produto de seu trabalho também não será. “Marx descobre que o produto, resultado da objetivação do trabalho humano, deixa de ser para o trabalhador seu próprio ser objetivado para ser apenas um objeto estranho (ou estranhado) que o enfrenta, o escraviza” (Chagas, 1994, p. 25). Esse produto é estranho a ele, resultado de um trabalho estranhado, é fruto dos interesses econômicos do capital e não do interesse dele, e o trabalhador é obrigado a se submeter socialmente ao mesmo.

Ao ser obrigado a vender sua força de trabalho, a fragmentar e reduzir sua capacidade produtiva a um fazer mecânico e não se reconhecer no objeto de seu trabalho, o trabalhador já não consegue se constituir plenamente como ser social.

“[...] o trabalho mesmo converte-se em atividade externa que produz deformação e unilateralização do indivíduo. Nesta atividade específica que é repetitiva, fatigante e negadora da essência humana, o trabalhador não se afirma no trabalho [...] não se sente bem, mas infeliz, não desenvolve livremente as energias físicas e mentais, mas esgota-se fisicamente [...]” (Chagas, 1994, p. 26).

A prática do *design* é fruto da divisão social do trabalho industrial logo, fruto também do próprio processo de “estranhamento” do trabalho. Sua produção, esse objeto também estranhado que escraviza o seu trabalhador, é também, em certo sentido, socialmente vazio, pois a intenção de sua produção é primariamente ser comercializado, e não uma demanda social coletiva e humanizadora. O mesmo pode ser dito da produção artística, que nesse mesmo contexto, apesar de ter raízes anteriores ao momento do estranhamento, vai estar à mercê dessa reformulação nas relações sociais, principalmente na circulação da arte como mercadoria, porém os impactos do estranhamento na produção do Campo da Arte podem ser percebidos em determinados setores com mais clareza, um desses é o caso da produção cenográfica e da direção de arte teatral como veremos mais à frente.

Mas antes de avançarmos para o ponto central dessa dissertação, precisamos falar um pouco mais sobre os impactos do estranhamento na circulação dessa produção como mercadoria. Podemos dizer que essa produção estranhada vai aos

¹² De acordo com o Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa Houaiss 3.0, de junho de 2009: “no *aristotelismo*, conjunto de atividades humanas autotéticas, cuja manifestação mais representativa é a política, e caracterizadas especialmente por sua natureza concreta, em oposição à reflexão teórica”.

poucos se constituindo em uma “cultura” que oferece legitimidade à prática de consumo que não é em si correspondente à realidade social na qual está situada, mas ao mesmo tempo que não a impede de formular novos códigos dentro do meio social e é isso que explicaremos a seguir.

2.3. O fenômeno do estranhamento e o seu impacto na vida social

Como procuramos evidenciar anteriormente, o fenômeno do estranhamento, da forma como Marx o concebeu em sua teoria social, desapropria e fragmenta a forma do trabalho impedindo que através do mesmo possamos constituir um meio social a partir de um interesse coletivo. Porém, é óbvio que isso não impediu que as sociedades dentro do modo de produção capitalista constituíssem meios sociais e produzissem, de alguma forma, alienadas ou não, uma espécie de coesão ou cultura burguesa própria. Porém, como Guy Debord destacou em seu estudo sobre a sociedade capitalista no século XX, essa nova forma de coesão estava longe de adquirir a profundidade ou um sentido coletivo que outrora as sociedades tradicionais ou pré-modernas possuíam. A forma de produção do meio social dentro do capitalismo se dava plenamente através do consumo de mercadorias e se constituiu como uma estrutura de organização social, dominada por uma forma majoritariamente externa e contemplativa de constituição dos seres sociais (Debord, 1997, p. 13-14).

Debord afirmava que a história da modernidade seria a trajetória da dominação da economia sobre a vida, da consolidação do capitalismo na Idade Moderna desde o Renascimento (Debord, 1997, p. 17). Na primeira fase, do final da Idade Média até os momentos anteriores à Revolução Industrial (período que Marx nomeia de primeiro período de acumulação primitiva¹³), ele defendia que a dominação econômica mercantil resultou em uma valorização do “ter” em relação ao “ser”, ou seja, o sujeito social pré-moderno “é” ou “era”, porque sua identidade

¹³ Segundo Virgínia Fontes, aquilo que Marx denomina de acumulação primitiva é um momento inicial de desapropriação ou privatização do trabalho em um determinado contexto social, este que consiste não só da submissão deste trabalhador a necessidade de venda de força de trabalho como também da perda de controle sobre seus meios de trabalho, ou seja, a pré-condição para processo de estranhamento que já apresentamos. Ver em: FONTES, Virgínia. O que é Acumulação Primitiva? | Léxico Marx, com Virgínia Fontes. You Tube, 18 de maio de 2020. Disponível em: bit.ly/3b2xg5Y. Acesso em: 03 jul. 2020.

era determinada por sua forma de trabalho e seu contexto de nascimento, logo, a identidade de um carpinteiro era determinada pelo seu trabalho, de um servo camponês também e a de um nobre pelo seu ócio, por exemplo. Isso constituía uma identidade social vista como “essencial” (no qual os sujeitos sociais possuíam uma essência dada espiritualmente) característica das sociedades em que o sagrado ainda constituía parte da base material.

A transformação da sociedade ocidental no primeiro período de acumulação primitiva pela constituição da forma capitalista mercantil resultou também em uma transformação da forma como se constituía essa identidade que determinava os sujeitos sociais e seus grupos. Por exemplo, um burguês comerciante bem-sucedido, como fora o caso dos membros da família Médici em Florença, podiam, através do mecenato de obras de arte, serem reconhecidos como nobres pela aristocracia. Tal fato determinou que já era possível naquele momento alguma forma de mobilidade social que se configurava a partir do acúmulo de bens ou riquezas, essa era e vem a ser o sujeito social do “ter”. Uma segunda transição, já posterior à Revolução Industrial e resultante da consolidação do capitalismo em sua forma madura e monopolista no início século XX¹⁴, produziu uma nova transformação nesse “ter” no qual a efemeridade das relações comerciais o esvaziavam e o transformavam em “parecer” ser algo ou alguma coisa.

O desenvolvimento do capitalismo resultou em uma cultura já dominada pelo estranhamento, em que a acumulação de capital simbólico social ou riqueza espiritual se tornava cada vez mais efêmera devido ao caráter de circulação da própria mercadoria¹⁵. O sujeito social apenas aparentava possuir alguma distinção, pois os códigos sociais não possuíam mais a universalidade dentro de uma

¹⁴ Contino torna evidente que o capitalismo tardio não seria em si uma nova forma do capitalismo, com novas leis distintas daquelas do capitalismo clássico e discutido por Marx, mas como um desdobramento desse modo de produção, momento em que todos os setores da economia estão industrializados e que a automação resultou em um enorme aumento da produtividade. “Todos os setores da vida social são impactados pela mecanização” (Contino, 2014, p. 15). Essa fase “monopolista” do capitalismo foi produto da centralização de capitais resultante da fase anterior de livre concorrência (liberal), possibilitando a união entre o capitalismo bancário e o industrial, formando o que hoje chamamos de capitalismo financeiro. Nessa etapa as grandes potências industriais não exportam mais os produtos como o faziam outrora, mas exportam também o capital, tornando o capitalismo um modo de produção planetário (Contino, 2014, p. 17-18).

¹⁵ O chamado ritmo de *turn over* seria o processo de circulação do capital dentro da economia, o desenvolvimento do capitalismo resulta em um aumento progressivo do ritmo dessa circulação demandando um investimento cada vez maior na “inovação” estética, experimentação e produção de novidades (Contino, 2014). Ver mais abaixo no subtítulo 2.1.

determinada cultura ou estrutura, não faziam mais parte direta da base material como outrora faziam, ou seja, a forma mercantil agora começou a caminhar com suas próprias pernas. A base agora se constitui de forma plenamente econômica, ou melhor, dominada por essa forma. Isso significa dizer que na formação do “capital simbólico” existe uma dominação ou superação do capital econômico sobre o capital cultural.¹⁶

Para entendermos com mais clareza essas passagens defendidas por Debord, retomamos à premissa de que o desenvolvimento do capitalismo é a passagem histórica da formação da vida social organizada a partir das formas de trabalho, para a forma dos objetos fetichizados (estranhados), resultando em um processo de substituição de relações sociais mais diretas com suas bases materiais tal como ocorria em sociedades pré-modernas, por relações cada vez mais mediadas por esses objetos estranhados, ou seja, por relações indiretas, e descoladas do tecido social através dessas imagens da nova base material do capital. Podemos dizer então que a vida social foi aos poucos dominada por essa “forma mercadoria” e regida pela mesma. O contexto chamado de “espetacular” por Debord é fruto desse afastamento produzido por essa forma mercadológica de produção cultural, resultando em uma mudança no critério assertivo da mesma, de uma dimensão “qualitativa” para uma dimensão “quantitativa” associada ao valor de troca simbólico mercantil, ou seja, aquilo que dá valor de mercado que não é necessariamente de uso, seja este simbólico ou funcional (Debord, 1997, p. 28).

Esse momento “quantitativo” de ampliação do consumo é o que Debord chamou de “humanismo da mercadoria” (Debord, 1997, p. 31-34). Uma vez que as questões básicas de sobrevivência já estavam mais ou menos resolvidas pelo “avanço” das conquistas materiais que o modo de produção capitalista produziu,

¹⁶A noção de capital aqui apresentada é de Pierre Bourdieu, o mesmo pega a noção emprestada da economia política e a ressignifica de forma que este constitui um “processo da transmissão hereditária de patrimônio” (Lebaron, 2017, p. 101). Esse patrimônio não necessariamente monetizado, opera como uma espécie de “estoque de elementos [...] que podem ser possuídos por um indivíduo, um casal, um estabelecimento, uma comunidade, um país, etc.” (Lebaron, 2017, p. 101). O capital econômico ou financeiro corresponde ao acúmulo de recursos monetários e fundiários, o capital cultural ao acúmulo de saberes e domínio sobre as formas culturais que circulam na sociedade e o capital simbólico se refere a compreensão do acúmulo total dos capitais pelos demais sujeitos sociais (Sallum Jr; Bertoncello, 2017, p. 118-122). Retomaremos esse assunto no Capítulo 4.

agora era necessário criar novas demandas ou ampliar essas já existentes.¹⁷ O resultado foi a constituição de uma sociedade em que a sobrevivência se ampliava, mas nunca acabava, fenômeno que resultou em uma maior direção ou controle sobre o chamado “valor de uso”. Para Marx o valor de uso de um artefato era um fenômeno associado à dimensão funcional do objeto ou produto (um exemplo simples é o casaco é feito para nos proteger do frio), porém entendemos que em sociedades pré-capitalistas a cultura também atribuía uma dimensão de uso simbólico (um valor estético “qualitativo” como o exemplo acima, o casaco era para dar prestígio ou distinção para quem o possuía) e social na sua estruturação, enfim, não opunha radicalmente valor de uso ao valor de troca simbólica, tal como acontecia nesse período do capitalismo tardio.

O ponto de debate crítico de Debord é que uma sociedade capitalista avançada é capaz de, nesse estágio “espetacular”, criar necessidades e valores de uso artificiais (cada vez mais distantes daquilo que seria sua base), ou seja, casacos apenas para se exibir socialmente. O sujeito social não pode mais satisfazer o valor de uso social sem que se aprisione na infinita sequência de valores artificiais ou simbólicos resultantes do mesmo, assim, o valor de troca simbólica se torna valor de uso também, por isso, essa sociedade demanda também o crescimento infinito dos valores de trocas simbólicas criou um problema cultural de grande magnitude que julgamos poder torná-lo claro simplesmente com o saber popular, ou como diz Guimarães Rosa, quando explica que: o sapo pula tanto por precisão, como por boniteza.¹⁸ No estágio em que a dominação mercantil atinge a totalidade da vida social, podendo criar valores em si mesmo, independentes de uma demanda social, é o que Debord chama de “sociedade do espetáculo”, na qual não existe mais nada que seja externo às formas espetaculares alienadas que o capitalismo impõe. Debord compara esse fenômeno com o dinheiro, que se torna também um objeto cujo valor

¹⁷ Ao afirmarmos que a sobrevivência material já era algo garantido pela Revolução Industrial, não estamos afirmando que a mesma era dada a todos, ou seja, igualmente distribuída entre as diversas camadas sociais. Até hoje essa sobrevivência pode ser mais ou menos socialmente distribuída de acordo com as possibilidades e interesses desenvolvimento econômico. O atual contexto neoliberal, que explicaremos no próximo capítulo, é inclusive marcado por uma retirada de garantia dessa sobrevivência de parte da sociedade como parte de um novo processo de expropriação de trabalho.

¹⁸ Na epígrafe do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Guimarães Rosa afirmava: “o sapo não pula por boniteza, mas, porém, por precisão” (ROSA, G. *Sagarana*. São Paulo: Nova Fronteira, 2015).

de troca simbólica possui “equivalência geral” não existindo mais sociedade sem o mesmo (Debord, 1997, p. 34).

Situamos até aqui a importância do trabalho como base de constituição da vida social, e como este resultou historicamente em uma profunda transformação na relação que estabelecemos socialmente com a cultura e nossa produção. Situamos claramente a forma com que aquilo que denominamos de arte e posteriormente de *design* estão profundamente embasados nessas relações de trabalho estranhadas. Agora antes de desenvolvermos com mais profundidade os impactos do estranhamento na cultura de forma geral e na arte teatral pretendemos nos aprofundar no caso da própria prática do *design*, que não só é fruto desse estranhamento, mas também é uma “vítima” da própria divisão de trabalho que o criou, e que o esvaziou como prática.

3. A expressão do estranhamento na prática do *design*: diferenciação, funcionalismo e gestão

Neste capítulo pretendemos nos ater à prática do *design*, que até aqui situamos como uma forma de trabalho, fruto de um processo de estranhamento das relações de produção no contexto inicial da Revolução Industrial. Já apresentamos também brevemente como essas transformações de estranhamento nas relações de trabalho tendem a transformar toda a relação social que se estabelece com a produção material da sociedade burguesa, logo, vamos desenvolver aqui como o caráter estranhado do trabalho desse agente configurador contribuiu para caracterizar a forma de mercadoria de sua produção, assim como na transformação dessa mesma prática de um artista industrial na figura de um *designer* “gestor” contemporâneo neoliberal.

3.1. A diferenciação como origem da produção estética “estranhada” do *design*

Parte do estudo feito por Adrian Forty, sobre a produção de objetos industriais no século XIX, demonstra que a configuração (forma ou estilo) dos produtos do período reflete o surgimento de uma intenção, por parte dos donos de indústrias, de buscar aquilo que denominam ser uma “nova forma” de ampliar suas vendas e constituir “novas demandas” por de parte do público consumidor. Os industriais julgavam que a mudança da forma ou do estilo dos artefatos poderia auxiliar na venda dos produtos e por essa razão, o estilo neoclássico foi empregado para decorar objetos de louça. A forma ou estilo neoclássico oferecia o distintivo social que as pessoas que os adquiriam, almejavam. Uma das principais características que o autor apontou foi o fenômeno que intitulou de “diferenciação”. Distinguindo-o da noção de “inovação”¹⁹, essa nova característica no processo projetual,

¹⁹ O termo “diferenciação”, não deve ser confundido com “inovação”, distinção que aqui empregaremos, pois mostraremos no decorrer deste trabalho que quaisquer variações estéticas

fortemente presente na prática de configuração da atividade que hoje intitulamos *design* não seria resultado de um equívoco projetual ou irresponsabilidade dos fabricantes, mas uma importante ferramenta simbólica na constituição dessa nova estrutura burguesa e da solidificação de seus valores sociais mercantis (Forty, 2013, p. 89-90).

3.1.1. A diferenciação de “gênero”

O primeiro exemplo de “diferenciação” trazido por Forty são canivetes de um catálogo da empresa norte-americana de venda postal Montgomery Ward. Apresenta-nos um total de 131 tipos distintos do produto, tendo modelos destinados a homens, mulheres e crianças, podendo, claro também, assumir aparências distintas relativas à classe social dessas pessoas. Forty situa que as principais características simbólicas, que “diferenciavam” esses tipos de canivetes, eram normalmente relativas ao tamanho (femininos e infantis sendo menores e mais “finos” que os masculinos) e tipos de material (os feitos de osso branco associados à feminilidade e os de chifres de animais associados à masculinidade), sendo que essas configurações, para terem sucesso comercial deveriam refletir em certa precisão o imaginário social dessas categorias de distinção social (Forty, 2013, p. 90-91).

Forty reitera que dentre essas distinções de gênero principalmente, a diferenciação não se dá a partir de uma diferença anatômica, ou seja, não se trata de uma questão de “valor de uso” funcional ou de um “valor de uso” social, mas a partir das noções simbólicas de troca legitimadas pela cultura burguesa, constituídas principalmente no século XIX, de masculinidade e feminilidade, em que a mulher era retratada como um ser frágil, delicado e emocional, assim como intelectual e fisicamente inferior ao homem, já o homem era vigoroso, inteligente e mais capaz de controlar emoções (*Ibid.*, p. 94), como fica claro nos exemplos seguintes trazidos pelo autor, o dos relógios de pulso e das escovas de cabelo.²⁰ Isso seria resultado de

oriundas dessa forma mercantil (estranhadas) devem ser situadas como distintas das transformações socialmente mais profundas, próximas a dimensão de uso social (simbólico ou funcional) essas sim que podemos chamar de inovadoras.

²⁰ Forty demonstrou que os relógios femininos possuíam pulseiras de metal, normalmente em ouro ou prata e números arábicos, cujas formas possivelmente remetiam às noções simbólicas, arbitrários culturais que a cultura burguesa atribuída à sensualidade e delicadeza, enquanto os masculinos

um processo histórico de afastamento dos papéis sociais masculinos e femininos na modernidade, culminado no século XIX em uma expressão desses valores que se concretizavam de forma muito intensa no cotidiano material.

É interessante apontar que apesar de Forty estar certo ao situar a importância desses valores na distinção social dessa nova estrutura, a relação destes valores simbólicos com o valor de uso original dos objetos no contexto material da sociedade industrial é consideravelmente pequena, boa parte desse público consumidor não demandaria mais de um tipo de canivete ou escova de cabelo para suas atividades cotidianas, assim como essas noções burguesas de gênero são consideravelmente descoladas da realidade concreta de uma sociedade em que boa parte das mulheres, ou seja, as de camadas mais baixas da sociedade, ainda executavam trabalhos no campo e nas fábricas tão pesados quanto os dos homens,²¹ como o próprio Forty aponta, demonstrando que no século XIX essa diferenciação era válida nas camadas médias e altas nas quais a possibilidade de se ter ócio permitia a exploração desse valor social (Forty, 2013, p. 94). Pensamos então, que, essas formas e valores sociais em construção, ao se afastarem da realidade ou base material, estariam constituindo o que Debord chamou de “espetáculo”, suas formas superestruturais cada vez mais efêmeras, que se sustentavam pela demanda do capitalismo de produzir novas necessidades comerciais e aumento do consumo a partir da manipulação dos desses valores simbólicos, do afastamento do seu valor de uso social.

possuíam pulseiras de couro e números romanos, possivelmente fazendo referência às noções de racionalidade e virilidade. O mesmo ocorria com as escovas, sendo as femininas com cabo e decoradas com acabamentos em metal ou madreperla, já as masculinas, mais simples, sem cabo e de madeira, remetendo novamente a racionalidade e virilidade (Forty, 2014, p. 93-95).

²¹ Não pretendemos nos aprofundar no debate sobre o trabalho feminino na sociedade burguesa, porém é importante pontuar que a desvalorização do trabalho feminino e de suas atividades é, como nos mostra Silvia Federici, resultado de um processo lento e gradativo de exploração da mão de obra da mulher, do estranhamento e privatização de sua força de trabalho no processo inicial de acumulação primitiva que (como já vimos) viria a constituir o modo de produção capitalista (2017, p. 232-234). Logo esses arbitrários culturais simbólicos explorados pela circulação da mercadoria (produção de produtos “femininos”) no século XIX são resultado de também um processo de estranhamento do trabalho, logo valores simbólicos constituídos a partir da “forma mercadoria” que trazem consigo as contradições da mesma.

3.1.2. A diferenciação etária

Além da diferenciação de gênero, o caso seguinte de diferenciação instituída pela sociedade industrial, está ligado à idade e à noção de infância. A noção burguesa de infância, de pureza, inocência e incapacidade como características desta primeira fase da vida viriam a se constituir como valor social no final do século XVIII, já que até então, a sociedade ocidental, percebia as crianças como pequenos adultos (Forty, 2013, p. 96-97). A normatização dessa nova noção de uma etapa inicial da vida social no século XIX veio acompanhada, consequentemente, de uma demanda simbólica de distinção na cultura por parte dos adultos e pais de seus filhos. Forty demonstrou como, já na década de 1830, objetos como louças, vestuário e algumas primeiras peças de mobiliário,²² voltadas especificamente para crianças, já estavam presentes dentro dos catálogos de compra por encomenda, e assim como os primeiros brinquedos e obras de literatura infantil viriam, ao decorrer do século, constituir toda uma gama de produtos adaptados e com uma aparência ou código estético (simbólico) associado a esse público, se destacando principalmente pela ampliação do setor de mobiliário para crianças, que viria a se tornar mais especializado (*Ibid.*, p. 98-101).

A noção simbólica de infância, assim como a de gênero masculino ou feminino, operava de forma similar na constituição desses mercados de consumo. Esses valores sociais eram frutos e ao mesmo tempo a *raison d'être* dessa produção de mercadorias, esse conjunto que configura uma “disposição social”²³ do estranhamento, resultando em uma fragmentação e individualização cada vez maior da sociedade industrial, características apontadas por Debord como resultado do “espetáculo” (1997, p. 23-24), algo que fica claro no desenvolvimento da diferenciação por idade no século XX e XXI; presente na ideia de juventude como grupo social presente nas subculturas como o *punk* e o *hippie* e, posteriormente, na constituição da chamada “terceira idade” também como grupo social de mercado,

²² Forty demonstrou que o que caracterizava essas peças eram principalmente o tamanho reduzido (no caso do mobiliário) e a temática decorativa que, principalmente no caso da louça, era associada a animais domésticos ou versões antropomorfizadas dos animais de caça presentes nas decorações de objetos para adultos (Forty, 2013, p. 100-101).

²³ A disposição social, seria uma forma do tecido social experimentada socialmente que compõe aquilo que Bourdieu chama de *habitus*, que apresentamos anteriormente. O estranhamento é, para nós, uma das diversas disposições sociais do mundo industrial, que constitui parte dos diferentes *habitus* sociais, neste determinado período da história.

algo que o curta-metragem: *Uninvited Guests*²⁴ demonstra principalmente no mercado de produtos “inteligentes” para idosos.

3.1.3. A sociedade de classes e a diferenciação de classe social

O próximo caso apresentado por Forty de diferenciação é, talvez, o que mais se aproxima materialmente da base econômica do capitalismo e da exploração do trabalho como mercadoria. Sim estamos tratando da divisão de classes sociais, uma divisão que se constitui *a priori* de forma puramente econômica, mas que será aos poucos também transformada em sobrevivência ampliada²⁵ pelo capitalismo, ganhando em alguma medida abstrações diferenciadas de carácter simbólico similares aos caso previamente apresentados, é importante mencionar que essa construção da distinção de classe ocorreu mais devagar do que as demais apresentadas aqui pois, no período em discussão, o século XIX, boa parte das camadas mais inferiores da sociedade ainda estavam começando a ter acesso a uma forma de consumo ou “sobrevivência ampliada”, muitos nem podendo ainda consumir produtos industriais. Por esse motivo Forty, procurou esclarecer o porquê dessas “oportunidades de negócios” específicos onde esses grupos sociais já estariam consumindo por conta da diferenciação simbólica materializada nos artefatos industriais.

O primeiro exemplo apresentado por Forty é no vestuário. O comércio de tecido de algodão estampado, produto que no século XVIII era acessível apenas para as camadas médias e altas da sociedade, já em 1818 podia ser comprado por criadas e mulheres de classes mais baixas para fazer vestidos, isso resultou em um declínio na venda de algodão estampado para as camadas mais elitizadas, que se interessavam em se distinguir de seus subalternos, constituindo assim uma primeira forma de diferenciação de classe (Forty, 2013, p. 103-106).

Outro exemplo, no que tange o caráter efêmero dos valores simbólicos constituídos a partir da mercadoria, é o caso dos sabões. Produto que, até meados

²⁴ Superlux Lab, *Uninvited Guests*. Vimeo. Disponível em: bit.ly/35giNzr. Acesso em: 17 de julho de 2020.

²⁵ A sobrevivência ampliada é, para Debord, justamente o momento do desenvolvimento do capitalismo em que a sociedade industrial é capaz de criar artificialmente uma grande quantidade de valores de uso, pautados pelo interesse de mercado (Debord, 1997, p. 33).

do final do século XIX, era produzido ainda localmente por poucos fabricantes sem nenhuma competição mercantil e vendido a granel de forma similar aos queijos e outros produtos alimentícios (*Ibid.*, p. 107). Isso mudaria na Grã-Bretanha quando, em 1884, *W. H. Lever*, um atacadista do ramo, percebeu um pequeno aumento na demanda por sabão, por parte das camadas mais pobres da sociedade. *Lever* começou a comercializar o mesmo sabão em pequenos tabletes embrulhados com seu nome, que viriam a ser conhecidos como categoria *washer*. Logo, esse sabão começou a dominar o mercado popular, retirando os fabricantes tradicionais da circulação neste estrato social, que, então só conseguiam vender para as camadas mais abastadas (*Ibid.*, p. 108). *Lever* cresceu tanto que, em 1885, já possuía sua própria fábrica de sabão, que então tinha o nome de *sunlight*, e com o passar dos anos, expandiu a sua gama de produtos, produzindo sabonetes de diversos tipos (configurações), incluindo na receita óleos para produzir mais espuma e odorantes (*Ibid.*, p. 109). Sua estratégia de conquista de consumidores incluiu também propaganda voltada para cada um desses estratos sociais, que o fabricante acabava de constituir, reforçando suas características simbólicas.²⁶

Forty apresentou também outras formas de diferenciação de classe configuradas pelos artefatos então produzidos industrialmente, associadas a relações de trabalho entre superiores e seus subalternos. Os uniformes de trabalho como conhecemos são um produto do século XIX e sua adoção se deu, em grande parte, devido ao fim da divisão histórica, na Revolução Industrial, das distinções de berço e origem social (a última forma de constituição do sujeito social associada ao “ser”). A influência do pensamento humanista e dos valores sociais liberais demandaria novas formas de diferenciar os empregados de seus patrões, principalmente no espaço residencial, onde o uso de roupas compradas por patrões para a criadagem era bastante comum. Uniformes resultam de uma intenção, por parte das elites, de vestir seus “inferiores” de forma que não se confundissem com eles, algo que os trabalhadores não aceitaram tão facilmente, tornando essa relação de luta de classes bastante conturbada (*Ibid.*, p. 111-113). Essa diferenciação vai

²⁶*Lever* utilizou vários exemplos de propaganda para legitimar o caráter popular de seus sabões, trazendo instruções de uso para apresentá-los como uma solução para problemas do cotidiano dessas pessoas, além de associar o produto ao campo simbólico desse grupo social. Tudo isso só se tornou possível ao sabão ganhar uma marca (Forty, 2013, p. 109-110).

aos poucos aparecendo em outras profissões e em demais tipos como nos espaços de circulação e no mobiliário.²⁷

A diferenciação de indicativos simbólicos por classe social, ligada à realidade estrutural do modo de produção capitalista, não fugiu aos interesses de mercado e nem se construiu externamente ao mesmo. Podemos perceber a partir dos exemplos dados que, a diferenciação de classe também se deu, com o desenvolvimento do capitalismo, a partir de valores simbólicos mercantis (de forma ainda mais superficial, como fica claro no mercado de sabão, que nos casos apresentados nas categorias de idade e gênero). Uma efemeridade que ao mesmo tempo procura mascarar ou simplificar os próprios conflitos de classe que caracterizam a sociedade dominada pela economia (como apresentado no trabalho doméstico, em que as criadas não mais se viam como inferiores ou distintas socialmente de suas patroas). Logo, a comercialização dos artefatos industriais, atuava também no processo de segregação social²⁸ dessa sociedade burguesa, através não só do uniforme e do espaço de circulação, mas de todo um conjunto simbólico estranhado de consumo que se instaura a partir da sociedade industrial.

3.1.4. A indústria moveleira e a “estética artesanal” como diferenciação

O último método de diferenciação que abordaremos aqui está ligada ao caso da indústria moveleira. Um método de se produzir variedade na busca de um possível incremento das vendas, talvez carregue uma peculiaridade que a torna uma das mais interessantes formas de constituição de um mercado capitalista, pois se dá

²⁷A distinção de classe em espaços residenciais assumiu uma importância ímpar no decorrer do século XIX, ao ponto que as elites iriam inserir, em suas residências, espaços separados para circulação e convivência da criadagem, as mobílias destinadas aos mesmos também teriam, mais ao fim do século XIX, uma configuração formal funcional utilizando materiais de menor qualidade. Constituindo assim uma primeira forma de mercado de mobiliário para as camadas populares (Forty, 2013, p. 114-118). Em outros setores de trabalho, como nas ferrovias, os uniformes de trabalho identificavam as diferentes hierarquias e classes social dentro do meio a partir da qualidade e corte das vestimentas (*Ibid.*, 2013, p. 112-113).

²⁸A segregação social atinge seu auge na sociedade industrial através dos códigos simbólicos da mercadoria, ou seja, através do estranhamento, que permite a constituição da sociedade fragmentada que convivemos hoje, essa fragmentação não é apenas intencional ela é fruto do próprio estranhamento, de um meio social em que os sujeitos sociais têm cada vez mais dificuldade de se enxergar como parte. Esse meio é “espetacular” pois é constituído de forma a unificar-nos como cultura segregando-nos como indivíduos (Debord, 1997, p. 37)

através da apropriação direta da produção tradicional artesanal com seus códigos estéticos pré-industriais e os reconfigura de forma estranhada em um mercado consumidor. Forty argumenta que a lucratividade em cima da produção de grandes variedades ou diferenciações de um mesmo produto depende muito da sua produção (Forty, 2013, p. 120). No caso da indústria moveleira no século XIX, por exemplo, a mecanização impediria a produção de grandes variedades que eram importantes para a constituição dos mercados, já um sistema “artesanal” permitia que grupos diferentes de artesãos pudessem produzir partes com pouca padronização que fossem combinadas posteriormente em uma cadeira ou mesa. Esse sistema era utilizado no fabricante de cadeiras inglês *Windsor*, que comprava partes separadas de diversos artesãos locais (cada um com sua tradição e estética) da sua região de *High Wycombe* e, a partir destas, montava diversos modelos a serem comercializados (*Ibid.*, p. 120-121). Isso permitia uma enormidade de possíveis modelos, com empresas maiores como a *Edwin Skull* que chegou a fornecer até 141 tipos diferentes só de cadeiras. Esse sistema era também bastante flexível, mudanças eram simples de serem feitas, pois bastava instruir o artesão a fazer tais modificações (*Ibid.*, p. 121). Já no início do século XX, a mecanização dessa fabricação começou a ocorrer dentro da própria oficina dos artesãos fornecedores, que começaram a empregar máquinas e operários para executar funções antes feitas por eles. Esse processo irá aos poucos padronizar a produção, reduzindo o número de variações (*Ibid.*, p. 122-123), algo que em um mercado já consolidado não seria um grande problema.

Forty nos oferece vários tipos de argumentos na tentativa de justificar a origem dessa gama enorme de produtos industriais²⁹, nos quais acreditamos que constituem boa parte da formação disto que seria o meio social capitalista, porém é importante ressaltar que essas formas de se produzir objetos são formas estranhadas, resultantes de uma nova organização social embasada no trabalho estranhado. O impacto dessas formas na construção arbitrária de um contexto ou meio social

²⁹O autor primeiro critica a noção comum de que as diferenciações seriam uma iniciativa “positiva” de se satisfazer necessidade altamente individuais pré-existentes, argumentado que essa produção poderia ao contrário reforçar a constituição dessas individualidades. Ele segue se perguntando se a variedade não seria resultado de uma intenção dos fabricantes de persuadir os consumidores a comprar mais produtos similares ou do mesmo tipo, criando demandas específicas. Por último ele se pergunta se produzir mais modelos não seria uma outra estratégia de tentativa e erro por parte dos fabricantes para descobrir o que seria mais comercialmente interessante, fundamentando assim o mercado (Forty, 2013, p. 119-120)

culmina na desfiguração daquilo que fora outrora a cultura, pois agora ela se constitui apenas pelos interesses da produção econômica (Debord, 1997, p. 123-124), implicando em uma configuração cada vez mais “diferenciada”, individualizada e subjetiva que caracteriza a sociedade do capitalismo tardio. A diferenciação hoje afinal, não ocorre apenas na produção de objetos industriais, e se expandiu junto como “sobrevivência ampliada” para todas as esferas da vida social. O resultado disso é o “espetáculo” em que não mais conseguimos nos constituir plenamente como sujeitos sociais, pois a mercadoria por nós é estranhada e nem mesmo nos constitui como coletivo em um meio público, pois esse meio está sendo extinto pela própria fragmentação social do estranhamento.

3.2. Funcionalismo no século XX, a tentativa de fuga da estrutura estranhada através do valor de uso

Foi na passagem do século XIX para o século XX o momento em que a prática profissional desse “artista industrial” já constituída como disciplina de trabalho no processo de produção industrial, começou a se insitucionalizar. Foi o momento em que adquiriu um conjunto de saberes e práticas profissionais voltados para a configuração e organização da produção material da recém construída sociedade burguesa. A prática de configuração a partir da diferenciação como apresentamos até aqui, não se tratava de inovação incremental dos artefatos visando oferecer um produto destinado a atender um valor de uso social, mas buscava construir novas formas de organização simbólica através da mercadoria, ou seja, criar novos mercado de consumo. Esta nova modalidade de “violência simbólica”³⁰ se sustenta pelo decorrer do século através daquilo que podemos denominar de *styling*.

³⁰ O processo de violência simbólica está no centro da legitimação da estrutura social capitalista, é através da mesma que podemos perpetuar suas desigualdades e injustiças. É a mesma a responsável pela naturalização por parte das camadas sociais dominadas dessa estrutura desigual, de sua condição subalterna. A violência simbólica é parte integral do *modus operandi* da ideologia dominante, o estranhamento, presente nas relações sociais e nas trocas simbólicas da sociedade capitalista é uma forma de violência simbólica. Mauger argumenta que a violência simbólica opera através das formas de significação, de representação como a linguagem e cultura material, do gestual da hexis corporal, se apresentando a partir dos valores morais pelo qual é imposta e ocultando sua origem real política e sua função (2017, p. 360). Esta depende que os dominados reconheçam nas justificativas inculcadas da religião e da cultura o sentido de sua dominação, ou por algum tipo de vantagem ou benefício social que esta submissão possa conceder (Mauger, 2017, p. 360). A fuga ou superação da violência simbólica se torna ainda mais complexa ou distante, pois o dominado se constitui como sujeito social, no mesmo meio do sujeito dominante, dispondo de valores e ideais similares para compreender seu mundo este se vê mais parecido que diferente daquele que está

O *styling* se apresentou como corrente estética dominante no Campo do Design mundial no século XX e, na verdade, foi um desenvolvimento da prática de diferenciação que historicamente constituiu os aquilo que os profissionais de *marketing* chamam de primeiros “nichos de mercado” capitalistas no século XIX. Assim, podemos verificar que o tal “nicho” trata-se de uma “ação retórica de dissimulação” do artefato industrial em objeto utilitário para aumento das vendas e para isso tende-se a enfatizar o aspecto decorativo do artefato.³¹ A partir da constante prática de produção de diferenciação simbólica dos produtos industriais temos o *styling*. Nesse sentido, a noção *styling* aparece como prática profissional legítima dos *designers* e nos anos posteriores à crise de 1929 nos EUA, se embasando nas altas tecnologias da época como referência estética para produção de objetos diferenciados daqueles em circulação no momento. Tal como Forty identificou e nomeou como a descoberta da utopia futurista como forma de vender produtos³². O *Styling* deu à noção de diferenciação uma nova dimensão de produção simbólica, um desenvolvimento e expansão da mesma prática, ainda mais diretamente atrelada ao valor de troca mercantil crescente no capitalismo. Essa dimensão se deu através da obsolescência programada, ainda que hegemonicamente estética nesse momento (Matias, 2014, p. 154-155). Porém, essa produção estranhada, que vinha se afastando da realidade social desde o século anterior, resultou em problemas de caráter produtivo, estético e social (distribuição). Veremos mais a frente, com Iraldo Matias, que o início do século XX é marcado por uma série de debates, que permeiam os movimentos analisados neste subcapítulo, com relação ao caráter desta produção industrial constituída no século anterior. Dentre eles o debate sobre a ornamentação, sobre a standardização como ferramenta de incremento produtivo ou de esvaziamento simbólico, além do questionamento sobre o papel da indústria na redução ou combate às desigualdades sociais consolidadas no desenvolvimento do capitalismo.

Curiosamente, tal como veremos aqui, o processo de consolidação da prática do *design* ocorreu, como parte de um movimento político de esquerda social

topologicamente acima dele, de forma que não bastaria uma simples tomada de consciência para superar a violência simbólica.

³¹ Aula do professor Alberto Cipiniuk na disciplina de História do Design, no PPGDesign, na PUC-Rio, 8 de maio de 2019.

³² (Forty, 2013, p. 260-266)

democrata e revolucionário bastante forte na Europa do período das guerras mundiais. Oriundo destas problemáticas constituídas na consolidação da produção estranhada. Sua expressão no *design* se demonstra como uma tentativa de reestruturação da produção industrial a partir de uma perspectiva funcionalista buscando por uma centralização de determinados valores de uso, na tentativa de restaurar uma dimensão social na produção dessas mercadorias industriais a fim de torná-las acessíveis e romper com a dimensão dominante da mercadoria.

O movimento do *Arts and Crafts* na Grã-Bretanha, das décadas finais do século XIX, era, já como nos mostra Iraldo Matias, fruto de uma luta social contra as péssimas condições de trabalho resultantes da produção industrial, e o processo de transitoriedade dessa produção ainda majoritariamente voltada naquele contexto para as classes médias e altas da sociedade em geral (2014, p. 103-106). Foi na luta desse movimento que se constituíram os primeiros fundamentos de base para a formulação dos princípios funcionalistas, como a busca por uma união entre forma (configuração) e função, uma prática herdada do estilo neogótico ou pré-renascentistas dos expoentes pré-rafaelitas, e a busca por uma melhoria na qualidade de vida do trabalhador (Matias, 2014, p. 102-103).

Para definirmos com profundidade como o funcionalismo se constituiu no século XX, como uma tentativa revolucionária de reconfiguração da sociedade a partir de uma reconfiguração formal de objetos, precisamos entender a constituição dessas escolas *Bauhaus* e *Ulm*, resultantes de movimentos sociais posteriores a respectivamente à Primeira e Segunda guerras mundiais. Além da tentativa no contexto do processo revolucionário da União Soviética (Vkhutemas) de também se pensar a produção de artefatos para uma sociedade socialista.

3.2.1. Uma Alemanha devastada e o funcionalismo da *Bauhaus*

Para uma compreensão crítica e clara da origem da *Bauhaus* e daquilo que normalmente se denomina de funcionalismo no Campo do Design, é necessário primeiro definir o momento histórico revolucionário no qual a Alemanha se encontrava após o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918. A Alemanha saiu desta violentíssima primeira guerra industrial, uma guerra que não teve pudor em fazer uso da alta tecnologia bélica como armas químicas ou bombardeios aéreos,

para uma gravíssima crise econômica marcada por uma radicalização da luta de classes.

Como Iraldo Matias nos mostrou, de um lado o interesse por parte de elites em uma reestruturação econômica industrial na tentativa de recolocar a Alemanha nos trilhos da expansão econômica, por outro a fundação de ligas e conselhos operários (organizações autônomas de trabalhadores), resultantes da fragmentação dos movimentos sociais democratas durante a guerra, que viam no presente momento uma grande oportunidade para uma revolução soviética, junto à Revolução Russa (1917) que ocorria já há dois anos (2014, p. 108).

A fundação da República de Weimar, junto ao assassinato dos principais líderes da esquerda (Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht) pelos movimentos sociais democratas, aconteceu como uma resposta reacionária de contenção desse processo revolucionário (Matias, 2014, p. 108).

Para Matias o ambiente político de revolução social resultaria em uma grande influência cultural para os movimentos estéticos da Alemanha na década seguinte (2014, p. 108). A Bauhaus e suas próprias forças constituintes se organizaram como uma expressão dessa realidade conflituosa e longe de unificada (*Ibid.*, p. 111-112). Dentre essas forças houve um projeto proto-revolucionário cultural que, entre várias propostas, buscava uma reaproximação da vida e da produção estética cultural até então afastadas desde a Revolução Industrial (Wick *apud.* Matias, 2014, p. 107). Esta proposta política herdada de uma organização da Alemanha pré-guerra, a “Federação Alemã do trabalho” ou *Deutscher Werkbund*, que Matias demonstrou ter sido fruto de questões de configuração e administração da produção da indústria alemã (2014, p. 112-113).

O uso ou não da ornamentação presente nas tradições artesanais de fabricação e a questão da standardização da produção, vinham sendo discutidas na Alemanha e em demais países europeus desde o final do século XIX. Questões que para nós já começam a refletir o que apontamos com Debord no capítulo anterior, sobre como a dominação dos interesses econômicos presente na produção vai esvaziar a dimensão simbólica de natureza social dos artefatos. Natureza que é legítima e não se confunde com a dimensão simbólica mercantil dos artefatos diferenciados, que é apenas estímulo para a troca comercial desses produtos. A ponto de conduzir este debate, ao ponto de ser necessário entre os pares do Campo.

Retomando a *Bauhaus*, a proposta pedagógica de sua fundação como alternativa política vem com a tentativa de formar um profissional para configurar os artefatos industriais que tivesse a capacidade de reunir as habilidades e perícias dos artistas e artesãos e aplicá-las no processo produtivo industrial, criando aquele que deveria ser o “solucionador dos problemas” produtivos, ou seja, dessas questões gerenciais produtivas vigentes neste período de desenvolvimento do capitalismo (Matias, 2014, p. 114). Dentre as diferentes correntes internas do Campo do Design de como se constituir esse profissional, de definir qual seria o perfil identitário mais virtuoso ou ético desta categoria profissional, pretendemos aqui nos focar naquela que nos parece mais comprometida com uma abordagem revolucionária, e também a que mais expressou a intenção funcionalista de se encontrar nas necessidades vigentes dessa sociedade burguesa um caminho para uma revolução social.

Esta corrente foi administrada por Hannes Meyer e ganhou força em um momento em que se tornou diretor da Escola no final da década de 1920. Ela buscava trazer o trabalho da escola para a realidade social da Europa e principalmente da Alemanha em crise do pós-guerra, um funcionalismo de abordagem produtivista que buscava na tecnologia e na estrutura produtiva industrial uma resposta que atendesse aos interesses e as necessidades coletivas e mais abrangentes desta sociedade, principalmente no que dizia respeito às classes trabalhadoras (Matias, 2014, p. 116-117). Um funcionalismo não voltado diretamente para um ascetismo formalista, mas que encontrará seu sentido na naturalização das necessidades “biológicas, intelectuais, espirituais, e físicas” da população, necessidades consideradas por Meyer a base da existência humana (Droste *apud*. Matias, 2014, p. 117). Esse funcionalismo operou como tentativa de dar uma base sociológica aos debates formais do funcionalismo herdado do *Werkbund*, voltado originalmente para as questões de racionalização da produção e seus impactos da configuração dos produtos industriais, reposicionado o foco dos interesses econômicos do desenvolvimento industrial, para uma necessidade política de caráter assistencialista e social democrata (*Ibid.*, p. 117).

Esse projeto político-pedagógico, apesar de bem-sucedido e com bastante adesão por parte dos alunos da instituição veio a ser combatido tanto pelo governo de Dessau (onde a escola se localizava na época) quanto pelos próprios colegas e professores da Escola, devido a sua relação com o governo soviético, e ao fato de Meyer e muitos dos grupos de alunos serem ligados ao partido comunista ou

abertamente marxistas (Matias, 2014, p. 118). Portanto, isso ocorreu em grande parte tanto no contexto da Alemanha no final dos anos 1920, onde o nacional-socialismo e a extrema direita estavam em ascensão, como também por um certo descontentamento por parte de outros professores da Escola (como o próprio fundador Walter Gropius) que viam no forte partidismo de esquerda representado pela figura de Meyer e seu projeto, uma ameaça política para a sobrevivência da Escola (*Ibid.*, p. 116 e 118-119). Com a sua saída da escola em 1930, Meyer imigrou para a União Soviética junto a alguns alunos, formando a “brigada vermelha da Bauhaus” para trabalhar em projetos de urbanização de cidades; e a Escola passa por um processo de “despolitização” que a enfraqueceria e não a protegeria da ascensão nazista em 1933 (*Ibid.*, p. 119).

Como Matias nos mostrou, o funcionalismo da corrente de Meyer ocorreu no período de maior importância para a consolidação do modelo de ensino e prática de configuração de produtos industriais no decorrer do século XX (2014, p. 120), porém em relação a sua capacidade revolucionária, o autor nos ajudou a compreender que apesar de sua matriz vir de uma certa interpretação marxista vigente no século XX, o caráter técnico científico de sua abordagem, somado a uma percepção positivista da vida social e de suas demandas, que reduzia o projetista (*designer*) a um simples gestor de projetos e ações sociais. Neste ponto já podemos perceber a passagem da figura do profissional de configuração do artefato industrial ao que mais tarde iremos encontrar no *designer* como pleno gestor, tema que trataremos mais à frente e de base economicista ou social democrata (*Ibid.*, p. 120).

Meyer se tornou uma expressão de um capitalismo estatal, presente de forma mais branda nas sociais democracias em constituição no Ocidente, tal qual a sua forma mais radical ocorrida no projeto socialista da União Soviética no mesmo período (Matias, 2014, p. 120). Assim como as demais correntes políticas e estéticas da Bauhaus que não pretendemos aprofundar neste trabalho. De qualquer modo, esta modalidade de ensino e prática projetual será incapaz de cumprir a promessa humanista pretendida e que deu origem a esses debates, ou seja, da afirmação que era possível aproximar a concepção da execução na produção industrial e combater os impactos da divisão do trabalho industrial e o estranhamento naquilo que a mesma produz (*Ibid.*, p. 121-122).

Mesmo que Meyer e a Bauhaus tenham falhado em seu tempo, uma tentativa de ressuscitar esse modelo “Meyeriano” em novas circunstâncias viria depois da

Segunda Guerra Mundial, na mesma Alemanha dos anos 1950 e 1960, desta vez muito mais devastada por uma guerra muito maior e mais violenta, a Segunda Guerra Mundial.

3.2.2. O projeto soviético da *Vkhutemas*

Antes de adentrarmos no caso da Escola de *Ulm*, pretendemos situar o caso da própria Escola da União Soviética, onde todas as tentativas de se restaurar uma dimensão social na produção industrial, mesmo as mais formalistas, estavam diretamente associadas a uma preocupação com a transformação da vida social e com a solução das desigualdades sociais. Dentre essas tentativas, houve uma ação produtivista cujo modelo de projeto funcionalista-assistencialista e carácter social democrata foi bastante similar àquela desenvolvida por Meyer na Alemanha, e teve maior expressão, sob a influência do construtivismo Russo, naquela que fora a escola, com intenções similares da *Bauhaus*, a *Vkhutemas*.

O caso da *Vkhutemas*, está diretamente associado à Revolução Russa, um processo histórico de desenvolvimento industrial da Rússia e demais partes do leste europeu, que como próprio Matias nos mostrou, nunca se completou como processo revolucionário, ou seja, nunca chegou a superar o modo de produção capitalista na sociedade burguesa na sua totalidade, constituindo assim aquilo que denomina-se de capitalismo de Estado, ou seja, uma espécie de social democracia radical que, apesar de não possuir uma classe dominante, ainda reproduz as relações mercantis e estradas da sociedade burguesa (2014, p. 124-128). Neste trabalho nos interessa apenas determinar que esse processo não se constituiu como uma revelação plena, e mais importante, seus impactos nas vanguardas e principalmente no produtivismo construtivista.

A *Vkhutemas* tem sua fundação em 1920, em uma União Soviética ainda em guerra civil revolucionária, que só acabaria em 1921), deixando no lugar uma grande crise econômica e fome, na qual o Estado soviético responderá com medidas de liberalização parcial da economia (plano NEP), iniciando um processo de capitalização da vida social que o próprio estado soviético teria muita dificuldade de desfazer a longo prazo. Do ponto de vista revolucionário, era um atraso político para o combate à produção e circulação estética a partir de relações comerciais, e que tornaria este contexto já desde sua origem problemático para a constituição de

um projeto de cultura revolucionária (Matias, 2014, p. 129-131). Mesmo assim, esse período inicial da história soviética foi marcado por diversos projetos vanguardistas similares ao que vinham ocorrendo na Europa ocidental desde o final do século XIX. Dessas pretendemos destacar o *Proletkult* e mais tarde o Construtivismo Produtivista.

O movimento do *Proletkult*, fundado por Bogdanov por volta de 1917, tinha a intenção de servir como um movimento para mobilizar grupos artísticos e intelectuais em prol de constituir uma autonomia estética e política do proletariado em relação à burguesia, ou seja, constituir uma cultura puramente popular, dentre suas propostas, o combate a separação da concepção e da execução na divisão social do trabalho (Matias, 2014, p. 132-133), algo que nos soa utópico em um contexto que nem mesmo superou relações sociais mercantis burguesas, dentre elas a própria existência de um proletariado. É da frente mais radical do *proletkult*, que via necessidade de um abandono total do passado estético russo, que o Construtivismo se formou, esse novo movimento como bandeira da necessidade de se construir uma produção estética com base nos princípios materialistas, ou seja, fugir de uma estética contemplativa vigente na sociedade burguesa e construir uma produção que se organizasse a partir do trabalho e da produção (*Ibid.*, p. 134).

Assim como ocorreu no funcionalismo ocidental, o Construtivismo também possuiu a sua disputa interna. Ela aconteceu entre uma corrente mais voltada para a constituição de uma nova identidade estética e outra mais preocupada com a necessária assistência social à grande classe trabalhadora e camponesa soviética após a revolução, porém Matias nos mostrou que nessa vertente mais formalista inicial dos construtivistas “analíticos”, diferentemente dos funcionalistas formalistas, não estava preocupada com a expansão e o desenvolvimento industrial e que existia também uma preocupação social, mesmo que este aparecesse como uma pré-condição para um estudo racionalista da forma (2014, p. 135-137). Esse contexto foi marcado por uma grande luta entre essas duas vertentes e seus diversos grupos, e a *Vkhutemas*, assim como a *Bauhaus*, foi o palco desse debate interno.

A *Vkhutemas* foi fundada oficialmente em 1920, mas o projeto de levar às camadas proletárias (urbanas e rurais) a educação e os debates intelectuais estéticos já vinha ocorrendo dentro de ateliês e grupos revolucionários (SVOMAS e OBMOKhU) há dois anos (Matias, 2014, p. 137). Esses ateliês eram autônomos em relação ao Estado soviético, a ideia é que operários de qualquer ramo,

independentemente de sua formação, pudessem frequentar essas instituições e, através dessas, adquirirem uma formação abrangente sobre os processos produtivos, de forma a se constituírem como mestres artesãos. A *Vkhutemas* aparece como uma organização destes ateliês na estrutura de uma escola, juntando todos os setores produtivos (metalurgia, marcenaria, pintura etc.) em uma única instituição voltando-se para estimular também a busca dessas vanguardas soviéticas do período pela exploração formal subjetiva que expressasse o ideal revolucionário coletivo de rompimento com a estética burguesa a partir da expressão do proletariado (*Ibid.*, p. 138).

A lógica produtivista do braço mais técnico-assistencialista do construtivismo irá se manifestar na escola no decorrer de sua existência como consequência do desenvolvimento industrial organizado pelo partido soviético após a guerra civil, sendo a origem do método “*Meyeriano*”, via a configuração do objeto como uma consequência de sua estrutura, materiais e função final, uma substituição do “sentimento estético” por “uma vontade positiva de construir” um “novo espírito”, uma busca por constituir novo mundo e sociedade do proletariado (*Ibid.*, p. 138-139). Daí temos o conceito que Matias apresenta dos “condensadores sociais”, uma prática defendida por essa corrente que pretendia tornar tangível na configuração dos artefatos dessa produção, os “valores socialistas”, em que, a partir desses objetos, se produzisse um “estilo” de vida socialista (Matias, 2014, p. 139).

Matias argumentou que para entender o fechamento da *Vkhutemas* foi preciso partir do princípio que o partido soviético nunca foi convencido, nem tão simpático à visão estética defendida por essas vanguardas (2014, p. 140), mas a principal causa para esse processo foi o acelerado processo de industrialização consequente dessas políticas econômicas, principalmente após 1925 com o surgimento do primeiro plano quinquenal, no qual a escola foi obrigada a se reestruturar para se adaptar à demanda industrial de formação de quadros profissionais técnicos (*Ibid.*, p. 140-141). Mesmo com as mudanças, a permanência de muitos dos professores originais, deu-se continuidade à busca do Construtivismo Produtivista de transformação social a partir da perspectiva assistencialista, porém isso viria a se tornar um problema devido à complexidade e sofisticação desse projetos que encareciam ou dificultavam a produção em um contexto em que a indústria ainda estava germinando, a escola viria então a fechar nos anos 1930 devido a ampliação do foco da política econômica dentro deste caráter técnico

profissional que já via naquela realidade social democrata o êxito do socialismo (*Ibid.*, p. 141-142).

Matias nos relembra que apesar da importância dessas vanguardas como tentativa de se conceber novas relações sociais a partir dessa produção material, a não superação dessa divisão social do trabalho e o questionamento ao taylorismo colocaram em cheque qualquer tentativa empírica de transformação (2014, p. 142-144). O que podemos perceber hoje também, e talvez não parecesse claro para essas vanguardas, era que, assim como sem a crítica da economia política, não teríamos como traçar metas para um projeto de superação do capitalismo, sem uma crítica social da arte, não seria possível ter muita clareza de onde essa revolução estética deveria partir. Muitas dessas concepções defendidas pelo modernismo soviético ainda reproduzem pressupostos teóricos da tradição da estética burguesa como a ideia de que um produto sozinho ou isoladamente operaria como produtor de novas relações sociais a partir dos valores trabalhados no seu processo de concepção, ou seja, a noção da autonomia ou independência do “objeto de arte” (da arte pela arte) aqui aplicada com uma finalidade prática de fator revolucionário ou transformador da sociedade. Além do que, negar que na base da “arte burguesa”, da arte do período da Idade Moderna (categoria histórica), havia algo além de uma relação contemplativa formalista (a relação mercantilizada que o capitalismo constitui) e que uma arte materialista era uma experiência nova, foi um grande equívoco. Não é nossa intenção nos alongarmos neste tópico neste capítulo, já que, mais à frente, discorreremos melhor sobre essa dimensão de “uso” não mercantil na produção estética que se configurou entre o Renascimento e a segunda metade do século XIX.

3.2.3. O retorno do funcionalismo no pós-guerra em Ulm

Assim como no início do século XX, o interesse para a fundação de uma nova escola de “*design*” na Alemanha tem como principal objetivo a reestruturação econômica do país. Após a Segunda Guerra Mundial a Alemanha não só tinha perdido toda sua indústria, mas também teve seu território nacional dividido, e, levando em consideração o início da Guerra Fria, os interesses norte-americanos em impedir um avanço soviético também culminaram para um grande investimento nessa reestruturação, parte do chamado plano *Marshall* (Matias, 2014, p. 146).

A Escola de *Ulm*, porém, apesar de parcialmente financiada por tal iniciativa americana, nasceu da Fundação Scholl, formada por remanescentes do movimento antifascista durante a guerra, dentre eles o *designer* Otl Aicher. A Escola deveria funcionar como uma instituição humanista que operasse para recuperar politicamente uma sociedade devastada pelo nacional-socialismo, logo, ela já surge, assim como no caso da Bauhaus, rachada entre ambos os interesses político-industriais e as iniciativas de uma esquerda do pós-guerra (Matias, 2014, p. 148-149).

A primeira administração da *Ulm*, fundada em 1953, é de Max Bill, que se apresentou como uma continuação da linha pedagógica da *Bauhaus*, porém como nos mostra Matias, esse retorno do funcionalismo não viria em um primeiro momento com a intencionalidade social-reformista que vimos no “*Meyerismo*”, mas sim ao formalismo herdado pelas primeiras administrações da escola original, preocupado com o ascetismo (agora nomeado por Bill de “*Gute Form*”) e o desenvolvimento industrial da nação pós-guerra (Matias, 2014, p. 149-150). Bill via a necessidade política de, em parceria com grandes empresas alemãs da época, “reeducar” a sociedade alemã em relação ao gosto através dessas qualidades estéticas dos produtos funcionais (*Ibid.*, p. 150), noção que, para nós, já anuncia um caráter arbitrário e nada democrático. Algo que para nós ressoa como uma forma de desenvolver e proteger o capitalismo alemão frente a indústria americana, que não havia parado de se desenvolver durante a guerra.

Devido ao seu pouco comprometimento social, é que Thomas Maldonado e Otl Aicher formaram a frente de oposição, que veio a assumir a escola em 1957, restaurando o comprometimento social democrata herdado de Meyer. Maldonado encarava este problema político enfrentando a questão no processo projetual e com consequências diretas na estrutura produtiva capitalista, o que não estava errado em si como estratégia política, porém defendia também uma abordagem metodológica e científica do projeto de *design*, na esperança de que ela poderia operar como solução dessas carências ou questões/problemas sociais e produtivos do capitalismo (Matias, 2014, p. 151).

Essa prática projetual “economicista” de Maldonado, centrada na responsabilidade político-social herdou a compreensão das carências sociais (valores de uso) como coisas que podiam racionalmente ser resolvidas a partir de uma ação assistencialista-estatal, sendo assim, *Ulm* passa a trabalhar em apoio às

agências do Estado, contribuindo para constituição do estado de bem-estar social vigente na época (Matias, 2014, p. 152-153). Matias nos mostra o quanto a percepção de socialismo e de revolução social do Campo do Design foi herdada dessa tradição socialdemocrata que via o Estado como agente da revolução e da transformação social, o mesmo reitera como a RDA (Alemanha Oriental) absorverá a abordagem “ulmeana” de forma mais intensa (*Ibid.*, p. 153).

A crise que levou ao fechamento da Escola de *Ulm*, vem de duas esferas distintas do contexto da Alemanha Ocidental da década de 1960, por um lado a diminuição do investimento estatal devido ao caráter produtivista da Escola que não desenvolvia pesquisa, por outro o fato de parte do financiamento da Escola vir da iniciativa privada. Combinadas, as duas ações foram tirando o interesse de parte do corpo docente de qualquer prática crítica ou mesmo do ensino, se voltado para parcerias de desenvolvimento empresariais gerando bastante conflito interno dentro da instituição. Houve até uma tentativa de estatização, mas isso aumentou ainda mais o conflito, devido ao medo de uma perda de independência política por parte dos movimentos estudantis, que viram nas medidas a serem adotadas pelo processo de estatização uma tentativa também de transformar a Escola em uma escola técnica de apoio à indústria e sem espaço de qualquer forma de pensamento crítico (Matias, 2014, p. 159-160). Matias nos mostra que os populares movimentos estudantis do período são o corolário de um macro movimento proletário, cujo alvo era exatamente o crescente taylorismo, divisão e precarização do trabalho tanto nas fábricas como nas universidades. Esse contexto de luta social da Europa nos quarenta anos que se sucederam a guerra foi marcado por uma grande onda de novos movimentos trabalhistas cuja experiência pode ser considerada tão revolucionária quanto às aquelas anteriores à Segunda Grande Guerra (*Ibid.*, p. 146-147). Esse período que culminaria no grande movimento de “Maio de 68”, foi marcado por greves trabalhistas fortíssimas no mundo (por toda a Europa e na China com a Revolução Socialista Cultural) organizadas por movimentos autônomos de trabalhadores com muito mais capacidade de controle do processo produtivo, logo com grande potencial revolucionário (*Ibid.*, p. 148).

O fechamento da *HFG Ulm* marcou o fim dessas tentativas socialdemocratas de constituir uma prática projetiva revolucionária, dando ao *design* a capacidade transformadora da realidade social. Não negamos que a socialdemocracia fora uma importante força na luta social e sobrevivência dentro do processo de dominação

econômica do capitalismo, mas esta operou muito mais como uma forma de controle social e distribuição de riqueza necessária na história desse desenvolvimento, do que uma ação verdadeiramente revolucionária, já que não resolveu os problemas de estranhamento inerentes da divisão do trabalho e sua produção, que agora procuramos focar.

3.2.4.A problemática do funcionalismo com a naturalização de “carências” e do projeto

Já situamos até aqui algumas dessas contradições presentes no fenômeno do funcionalismo “*Meyeriano*” da *Bauhaus*, posteriormente na Escola de *Ulm* e também como o produtivismo soviético, movimentos que aqui entendemos como buscas funcionalistas de transformação social reformistas ou socialdemocratas que não superaram de forma alguma a desigual divisão social entre o trabalho e o Capital. Pretendemos agora trazer, com a análise de Matias sobre como tais movimentos internos o Campo do Design, o modo como compreendiam as carências sociais e o papel da prática projetual, a fim de situar tais experiências como parte do câmbio histórico da prática do *design* como agente social para a configuração do artefato industrial, para a de gestor da produção.

Matias tornou evidente que na herança mais tardia dos teóricos do funcionalismo alemão, as verdadeiras carências sociais ou necessidades socialmente instauradas, aquelas com valor de uso, eram apresentadas como fundamento das relações sociais entre trabalho e Capital, não apresentado espaço para a criação de quaisquer carências de caráter mercantil, demandas estas, arbitrárias e artificiais, presentes no capitalismo (2014, p. 171-172). Ele ainda destacou que para Bonsiepe, o projeto ou a configuração do produto deveria ser oriundo da satisfação dessas carências já previamente situadas (*Ibid.*, p. 172-175), não existindo espaço para um questionamento aprofundado dessas carências básicas ou funcionais.

Foi em Maldonado que esta contradição encontrou uma formulação clara para explicar a origem dessas carências determinantes do funcionalismo, que viria

a importar do trabalho do sociólogo Chombart de Lauwe,³³ do Campo da arquitetura modernista no pós-guerra, em que a noção de necessidade ou carência apareceu como um processo evolutivo natural, isto é, possuindo um caráter positivista. As estruturas sociais eram vistas por esta sociologia como centradas na família e sua constituição era estática e não no seu movimento como fruto dessas disputas e contradições presentes nas relações de produção capitalista, tal qual Marx havia enunciado (Matias, 2014, p. 176-178).

Logo o funcionalismo apresenta as carências como um fator determinante cristalizado (“dado” e não passível de transformação pela ação política), que virá a ser atravessado por estes autores pela concepção de valor de uso social marxista. Do seu ponto de vista, o valor de uso corresponde às necessidades socialmente impostas que devem ser atendidas da forma mais eficiente o possível (o valor de troca sendo uma “mera” efemeridade subsequente do interesse econômico), algo que para Matias, se explica como fruto de um contexto histórico do século XX, que ainda olha para o projeto soviético como um “socialismo real”, e que esperava através da produção de mercadorias resolver os problemas sociais e produtivos do capitalismo (*Ibid.*, p. 175). Não existe espaço aqui para uma compreensão de uma realidade dominada pela sobrevivência ampliada, em que o valor de troca, que está longe de ser, facilmente descartável, mas a própria produção e aplicação artificial do valor de uso exponencialmente pela forma mercadoria, onde o próprio valor de uso é, na verdade, uma forma sofisticada de troca simbólica subordinada ao interesse de acumulação econômico.

O fenômeno “Projeto”, a percepção dessa prática como atividade de configuração oriunda da divisão do trabalho industrial, também é para esses teóricos algo naturalmente situado e positivo. Em Bonsiepe, por exemplo, o projeto se torna uma base para a atividade humana, inerente ao trabalho e na constituição material da mesma (Matias, 2014, p. 174). Já Maldonado importa da filosofia Hegeliana, a concepção idealista do projeto como fenômeno “essencialmente humano”, que orientava o tempo da humanidade, ao afirmar que o projeto era uma atividade sempre utópica e positiva e que era a principal ferramenta para a salvação social,

³³Segundo Matias, o trabalho de Paul-Henry Chombart de Lauwe influenciou arquitetos e *designers* nos pós-guerra (2014, p. 176-178).

que associada “esperança”, uma categoria religiosa, poderia ser aplicado para se aperfeiçoar a vida social e superar suas problemáticas (*Ibid.*, p. 183-184).

Aqui temos outro grande equívoco da “tradição” funcionalista que julgamos necessário ressaltar: a legitimação de caráter idealista do projeto como uma atividade de gestão e configuração da produção natural da humanidade, ou seja, como se fosse possível a existência de uma prática em si mesma baseada em uma essência humana fixa. Como se a humanidade fosse a mesma coisa para todo o sempre, como se possuíssem algo que os religiosos chamariam de “alma” e neste caso, possuísse uma “boa alma projetual”, um caráter nato, em si mesmo e determinante durante toda a sua vida. Uma noção herdada do mundo pré-moderno, mas que, frente ao desenvolvimento do capitalismo e suas contradições se não fosse uma proposta ingênua perante o olhar contemporâneo, deveria ser considerada conivente ou omissa a tal processo histórico (informação verbal)³⁴. A defesa de uma característica humana positiva, ditada *a priori* por alguma vontade ou intenção divina ou natural, uma forma inerentemente humana de ação social, uma força, que na prática, se mostrou incapaz de transformar a sociedade mostrando-se destituída de sentido.

Defendemos aqui o caráter historicamente transitório disso que é o “ser humano”, afirmando que não há uma ontologia fixa para a humanidade. Sustentamos que é indefensável cientificamente a noção de um “ser humano” sendo a mesma coisa durante toda a história da humanidade, pois a natureza humana é circunstancial. A “razão de ser” do ser humano possui suas características de acordo com as diferentes circunstâncias, nas diferentes conjunturas dos períodos históricos em que viveu e de acordo com as práticas e relações sociais que foram vivenciadas ali por este. Um comportamento humano, considerado legítimo na Idade Média, pode muito bem não ter continuado sendo justo e razoável na Idade Moderna. Assim acontece com a noção de projeto, como a noção de uma capacidade humana de projetar, como algo que possuísse a força necessária para “mudar o mundo” como a noção da arte ou da própria religião, que percebemos ser indefensável. Foi a naturalização dessas relações de produção estranhadas do capitalismo, relações em que existe uma fragmentação do trabalho, categoria que se apresenta como a base

³⁴ Aula do professor Alberto Cipiniuk na disciplina de Design, Arte, Cultura e Sociedade, no PPGDesign, na PUC-Rio, 14 de agosto de 2019.

de qualquer atividade humana, que define o projeto como entendemos hoje. Não procuramos negar que existia um método de concepção em estruturas produtivas não estranhadas no passado, mas ela não se apresentava como uma “atividade projetual” dos dias de hoje. Eventualmente, podemos considerá-la como parte do trabalho artesanal ou como resultado dessas relações sociais. O projeto é uma ação humana e pode ser “bom ou mau”. O ser humano também não é essencialmente “bom ou mau”, mas pode se tornar “bom ou mau” dependendo das circunstâncias históricas em que se encontra. Se considerarmos que a bondade humana é um presente de alguma divindade ou apenas natural, estaríamos confirmando que a prática do projeto é extra-humana ou sobre-humana.

Neste subtítulo concluímos que o papel histórico desses movimentos emancipatórios de dentro do Campo do Design, caracterizados por sua busca para resolver os problemas produtivos da sociedade industrial, longe de conseguir superá-los, operaram para a consolidação dessa prática de modo institucional e profissionalmente, tal como se o *designer* fosse um agente gestor da produção estranhada, como um “agente do estranhamento”, responsável pela racionalização da produção industrial e satisfação dessa carências construídas no processo de desenvolvimento do capitalismo, carência esta oriunda da própria produção industrial de mercados de consumo e de uma economia simbólica pautada pelo valor mercantil de troca. Como o próprio Matias afirma;

“Em seu tempo, o funcionalismo era uma vanguarda. Desde então, a grande contradição do *design* funcionalista tem sido acreditar poder transformar a sociedade, ao concentrar todas as suas forças na criação de valores de uso “puros”, úteis à vida cotidiana, quando o caráter determinante da mercadoria é seu valor (de troca)” (Matias, 2014, p. 161).

Na última parte deste capítulo pretendemos situar brevemente, a condição que esse “agente do estranhamento”, o *design*, se apresenta como prática profissional dentro do contexto contemporâneo do capitalismo tardio ou neoliberal.

3.3. O *designer* no contexto neoliberal: a transformação da prática de configuração dos artefatos industriais a “gestor”

Neste contexto dominado pelo estranhamento, o *designer* atuou historicamente como produtor da configuração dos artefatos para atender a diferenciação da produção industrial com vistas ao incremento do consumo. Apesar

das tentativas de se reverter esse processo de dominação econômica mercantil da produção, a partir do reconhecimento de determinadas formas de valor de uso como supra históricas, mágicas ou naturalmente dadas, pelo movimentos modernista-funcionalistas do século XX, o maior processo de dominação econômica acabou por engolir essas tentativas de luta social, domesticando-as, por assim dizer. A questão do trabalho estranhado (que até aqui demonstramos como principal causador dessa submissão da produção material ao capitalismo) foi deixada de fora como algo pouco discutido ou até mesmo nem percebido por grande parte desses agentes do Campo.³⁵

Logo o *designer*, assim como profissionais de todos os tipos de trabalho envolvidos historicamente na produção da cultura industrial, ou seja, todos os tipos de trabalho das sociedades ditas capitalistas, se constituiu como um agente de produção do estranhamento. Não há, no entanto, como deixar de considerar que alguns pesquisadores que estudam o Campo do Design argumentam que hoje os profissionais do campo teriam se afastado historicamente da sua origem industrial por outras razões. De acordo com o que defendem, haveria uma transformação contemporânea da prática profissional do *designer*, isto é, o problema dependeria exclusivamente dos *designers* ou da forma como “escolheram” ou “deveriam” trabalhar. Bruno Latour³⁶, por exemplo, procurou romper com uma noção de prática do *design*, defendendo que a prática era concebida como uma maneira ou forma de trabalho natural ou gratuita para a organização estética (configuração) dos objetos (confirmando para nós uma noção idealista) afirmando que o “progresso” das sociedades capitalistas requer uma noção de *design* mais “abrangente”, similar ao sentido da palavra no inglês no qual *design* pode significar desenho ou projeto. O novo sentido do *design*, proposto por Latour, é apresentado como um “olhar” particular ou uma ferramenta cognitiva de constituir a vida social no mundo industrial contemporâneo, como se essa escolha fosse possível.

³⁵ Não é objeto de estudo dessa dissertação, contudo, até onde pudemos averiguar em Matias (2014, p. 106) e Forty (2013, p. 85), foi William Morris, fortemente influenciado pelo socialismo marxista, dentre os agentes do Campo de Design (que no período do final do século XIX ainda se encontrava em formação), quem talvez tenha chegado mais perto da origem do problema ao perceber, na divisão social do trabalho, a precarização do mesmo como percebemos.

³⁶ LATOUR, B. *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design*. palestra de abertura do encontro *Networks of Design*, da Design History Society. Falmouth, Cornwall, 03 de Setembro de 2008.

Alain Findeli³⁷, argumenta que o estado da prática do *design* na virada do século XX para o XXI foi uma consequência de um conjunto influências históricas inevitáveis:

“[...] o impacto da engenharia de produção e marketing no design [...], o determinismo” da razão instrumental e o papel central dado ao fator econômico como praticamente o único critério de avaliação; uma filosofia antropológica extremamente bitolada [...]; uma ultrapassada epistemologia implícita da prática do *design* [...]; uma grande ênfase no produto como objeto material; uma estética baseada exclusivamente em formas e suas qualidades; um código ético advindo da cultura empresarial [...] uma visão de tempo ou temporalidade restrita aos ciclos da moda e inovações ou obsolescência tecnológicas” (FINDELI, 2001, p. 6, tradução nossa)³⁸.

Findeli acredita, então, que o mundo estaria passando por uma grande mudança de paradigma, do qual ele não tem muita clareza, onde a prática do *design* deveria procurar meios de superar estas influências, que em suma constituem parte do que é a sociedade capitalista, portanto, ele defende uma abordagem metodológica e epistemológica que procure adequar a prática do *design* às novas exigências do mundo em transformação.

Apesar de Findeli e Latour apresentarem colocações muito pouco claras sobre como se daria esse processo de transformação da prática do *design*, não pretendemos aqui nos aprofundar em críticas ao trabalho dos autores, acreditando que, ao apresentarmos caminhos alternativos para se entender a prática do *design*, já inserimos nossa posição, apenas pontuamos que estes dois autores reconhecidos pelo Campo do Design de alguma forma afirmam que as transformações estruturais do século XX resultaram em uma transformação dessa prática, porém ainda reconhecem a base da prática do *design* como unicamente projetual, sem situá-la dentro de um contexto de relações de trabalho reais da produção burguesa.

Mas também não negamos que seja possível perceber um processo de reformulação dessa prática social hoje, porém demonstraremos que essa transformação é resultado do atual contexto ou fase neoliberal do capitalismo e seus

³⁷ FINDELI, A. Rethinking Design Education for the 21st Century: theoretical methodological and ethical discussion. *Design Issues*: Vol.17, No. 1, p. 5-17, 2000.

³⁸ “[...] effect of product engineering and marketing on design,” [...], the determinism of instrumental reason, and central role of the economic factor as the almost exclusive evaluation criterion; an extremely narrow philosophical anthropology [...], an outdated implicit epistemology of design [...], an overemphasis upon the material product; an aesthetics based almost exclusively on material shapes and qualities; a code of ethics originating in a culture of business [...] a cosmology restricted to the marketplace; a sense of history conditioned by the concept of material progress; and a sense of time limited to the cycles of fashion and technological innovations or obsolescence.”

impactos, seguindo a lógica de Marx ao definir o processo de estranhamento, no qual a tendência do próprio capitalismo foi reduzir todas as formas de trabalho a uma relação de compra e venda de força produtiva. O contexto teria sido o principal elemento que retirou o *designer* do seu campo primário de atuação profissional, a configuração de mercadorias industriais e seus mercados de venda de força de trabalho para um espaço mais administrativo gestorial de serviços estéticos. Julgamos que entender isso é importante para caracterizar o que entendemos por contexto neoliberal do capitalismo. Diferentemente de Latour e Findeli, humildemente sustentamos que o modo como os *designers* projetam (ou trabalham) não depende de uma vontade pessoal ou da vontade dos pares (do Campo isoladamente), mas é determinada de fora para dentro pelo modo de produção capitalista. Daí a ação dos *designers* com emprego de novas tecnologias, com novas metodologias ou a partir de novos paradigmas ser inútil, pois não se trata de um problema técnico na realização desta prática profissional, mas algo mais amplo e determinante, o declínio do modo de produção capitalista.

O contexto neoliberal é caracterizado como um momento da produção capitalista tardia, que David Harvey³⁹ nomeou de “acumulação flexível”, constituído primordialmente a partir do capital financeiro, ou seja, é na especulação financeira que hoje se faz o capitalismo. Muito embora, de acordo com a teoria social de Marx, essa modalidade de produção não acumule a riqueza, tal como o capitalismo produtivo de exploração do trabalho pela indústria. Ademais, a taxa de lucro vem caindo, tal como Marx previu no livro terceiro de O Capital. Concluimos que o capitalismo está se destruindo com suas próprias leis de funcionamento e isso não foi uma “profecia” idealista.⁴⁰ Assim, isso significa que a indústria, onde a prática do *design* tinha um papel importantíssimo, está aos poucos sendo relegada a uma posição de subalterna da produção de ativos financeiros e isso explicaria porque os *designers* deixaram a configuração dos artefatos industriais para se dedicarem à gestão, atividade mais adequada aos serviços e mais de acordo com o capitalismo flexível.

³⁹ HARVEY, David. The Condition of Postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change. Oxford: Blackwell, 1992.

⁴⁰ CARCHEDI, Guglielmo. O esgotamento da atual fase histórica do capitalismo. In.: GGN - O Jornal de Todos os Brasis, 04/01/2017. Disponível em: bit.ly/38i655o. Acesso em 14/ 08/2020.

Esse processo se deve principalmente ao declínio da taxa de lucro, que é obtida na exploração da mão de obra do trabalhador. Foi Marx que o identificou e afirmou que seria a queda da taxa de lucro que produziria as sucessivas crises desse modo de produção capitalista na indústria e na produção do capital, levando-o à autodestruição e que ainda hoje essa característica permanece em grande parte na produção industrial, haja vista que a produção industrial ainda se encontra totalmente mecanizada ou passível dessa mecanização, incluindo-se aí o emprego de novas tecnologias digitais e mecatrônicas. Nesse contexto em que a lucratividade ou a produção da riqueza já era condenada por sua própria especificidade, se soma à concentração do capital na mão dos bancos e da especulação financeira produzida por políticas econômicas que chamamos de neoliberalismo. A indústria foi fortemente reduzida, pois a maior parte dos capitais passaram para a especulação e não mais para o incremento industrial ou criação de postos de trabalho. Essa descendente queda da taxa de lucro por conta do mercado especulativo, em detrimento da fabricação de produtos industriais para o consumo, que hoje se comprova com dados precisos,⁴¹ vem acontecendo desde o início do século XX, se fortalecendo e assumindo uma potência financeira superior, e verifica-se nos dias de hoje como hegemônica. Esse processo é conhecido como fase monopolista do capitalismo (Contino, 2014, p. 17-18), e se resume na reorganização do modo de produção em grandes empreendimentos ou corporações em que não há um dono visível ou identificável como outrora foram Ford, Rockefeller e Getty, mas acionários que possuem ações de quase todas essas corporações. Na atual fase “flexível”, estes grandes conglomerados de empresas (*corporations*)⁴² se distanciam cada vez mais da raiz produtiva de riqueza do modo de produção capitalista, resultando hoje em instituições que, correspondem a 52% do PIB mundial e são consideravelmente mais poderosas que qualquer Estado.⁴³

Nesse contexto, marcado pela desvalorização da produção industrial, consequentemente dos profissionais ali presentes, a prática que outrora configurava produtos, racionalizava a linha produtiva e produzia os espaços de consumo

⁴¹ *Idem*. Nota número 40.

⁴² DOWBOR, Ladislau. A governança corporativa. In.: DOWBOR, Ladislau. *A era do capitalismo improdutivo*. A nova arquitetura do poder, sob dominação financeira, sequestro da democracia e destruição do planeta. São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

⁴³ Ver em: CHADE, Jamil. A democracia representativa está esgotada. Entrevista com Jean Ziegler. In.: *Revista IHU Online*, 21/03/2019. Disponível em: bit.ly/39alovV. Acesso em 14/08/2020.

estranhados, agora precisa encontrar novos setores para atuar, isso resulta em um aparecimento cada vez maior do *designer* operando principalmente como profissional autônomo na venda de serviços e não mais como um desenhador de produtos industriais, algo próximo a uma figura de microempresário, ou pequeno empreendedor, tal como Iraldo Matias (2014)⁴⁴ descreveu sobre o incremento do *designer* trabalhando na gestão, logística ou mesmo o *design thinking*, dentro da lógica toyotista. É importante evidenciar que essa forma de empreendedorismo está muito distante do grande capital, o verdadeiro produtor da riqueza, dos avanços científicos e da demanda e emprego das novas tecnologias. Ele é apenas uma forma de sobrevivência dos agentes de produção (*designers*) e, nesta relação, o salário ingenuamente aparece como uma forma de “lucro”.

Esse processo configura o resultado histórico de uma profissão que foi totalmente consumida pelo estranhamento, ou seja, temos a triste obrigação de anunciar que o Campo do Design vem perdendo sua área própria de atuação profissional e com ela o seu “saber fazer” ou conjunto de saberes técnicos também é desvalorizado, sendo assim abandonando aos poucos pelos *designers* que se aproximam cada vez mais de uma força bruta de trabalho, resultado que Marx, em 1844, já percebia nas tipos de trabalho na fábrica, que, em seu tempo, eram a principal referência da dominação da lógica mercantil. O trabalhador era apenas uma mercadoria a ser trocada, estranhada como todas as outras. Percebemos que o *designer* hoje situa-se cada vez mais como um mero operador de máquinas, já que seu saber (trabalho) não vale sozinho como mercadoria de troca, este é obrigado a expandir sua área de atuação através do domínio de ferramentas de outros campos como o da programação e do empreendedorismo. Este acaba como um simples reproduzidor de um conjunto de códigos estéticos elitizados e construções que comercializa como forma de sobrevivência. O *designer* é relegado a atuar como uma espécie de “configurador particular” similar aos detetives particulares de romances policiais, motorista de Uber, *personal trainers* em academias de ginástica e que é, na verdade, uma carreira profissional muito pouco romântica e interessante, já que este modo de produção flexível os coloca numa posição de grande instabilidade financeira e incerteza social.

⁴⁴ Ver em MATIAS, Iraldo. *Projeto e Revolução: Do fetichismo a gestão, uma crítica à teoria do design*. Florianópolis: Editoria em debate, 2014.

Apresentamos até aqui, como se deram os impactos dessas relações estranhadas de trabalho do *designer* tanto na transformação do produto de seu trabalho, submetendo-o ao processo de dominação econômica da sociedade burguesa. Também demonstramos que esse processo de mercantilização das relações de trabalho foi capaz de esvaziar a mesma prática, a reduzindo cada vez mais a uma força de trabalho qualquer, diminuindo seu poder sobre a produção e o relegando a figuras cada vez mais gestoriais.

Mas como isso explicaria a relação que podemos estabelecer do *designer* com o produtor cenográfico? Bem, julgamos que na próxima parte dessa dissertação mostraremos como esse agente configurador oriundo do mesmo espaço produtivo pré-industrial que o *designer*, o chamado Campo Cultural, também se estranhou em uma prática gestorial similar. Porém, para isso, é necessário nos aprofundarmos no que consiste o processo de constituição dessa produção cultural dentro dessa sociedade burguesa

4. A origem do capital cultural e o estranhamento da cultura

No primeiro capítulo apresentamos, com a devida ênfase, que isso que denominamos produção artística ou cultural é na verdade o resultado de práticas profissionais e se explicam por conta das relações sociais que produzem. Consequentemente e concomitantemente, afirmamos que isso que é o *design* é uma prática profissional, um tipo de trabalho, ainda que particular ou singular em seus processos de elaboração. Discutimos com Marx, Wolff, Forty e Debord não só a importância do trabalho na construção da nossa sociedade e de entendermos o *design* e a arte como tais, formas de trabalho. Porém, enfatizamos também a presente e esmagadora transformação e desconfiguração do trabalho na sociedade industrial, pelas assimétricas relações mercantis entre capital e trabalho da sociedade burguesa. Mostramos que o estranhamento do trabalho da sociedade capitalista é responsável por produzir um estranhamento da cultura e fragmentação da vida social, na qual pode-se observar claramente a transformação de “capital cultural” em “capital econômico”, o aspecto mais representativo, o principal papel na produção da arte e da cultura. No Capítulo dois, examinamos como a prática do *design* tem suas raízes no século XVIII, no seio desse processo de estranhamento do trabalho. Tornamos evidente como a divisão do trabalho da sociedade industrial demandou o surgimento desta prática profissional como uma das mais importantes para a institucionalização de uma nova categoria de agentes sociais para a organização da produção industrial, e também sobre o papel desta na produção e constituição dos mercados de consumo de produtos industriais, produzindo uma relação estranhada entre o objeto da cultura e a sociedade no qual ele circula. Demonstramos que os impactos desse processo de estranhamento na prática profissional do *designer* têm resultado em sua desvalorização, tanto na redução de sua importância como força de trabalho para a indústria atual, tal como na perda de sentido da sua produção.

Para podermos construir nossa associação entre o estranhamento da prática do *design* e o presente, e também na produção moderna (modernista) de ópera do

século XX e XXI, julgamos ser necessário entendermos de modo mais claro como se dão as transformações no valor social necessário, o valor de uso, para o valor mercantil estranhado, especialmente no âmbito da cultura e consequentemente nisso que convencionamos chamar de arte. Para essa tarefa julgamos ser necessário definir o processo de constituição dos valores sociais, tanto no papel que possuía nas sociedades antigas, como na sua transformação em “capital cultural”, transformação essa que vem a sofrer no processo histórico deste período que chamamos de “moderno” distinto para nós da ideia de “modernidade”. Em nosso trabalho o termo “modernidade” é uma categoria estética e não histórica. Refere-se ao movimento cultural e artístico que ocorreu na Europa depois da segunda metade do século XIX e que se desenvolveu planetariamente até meados do século XX.

4.1. A noção de capital cultural como símbolo de distinção social

A noção “bourdieusiana” de capital cultural parte do princípio de que as diferentes “condições materiais de existência” dentro de uma determinada sociedade, também se constituem em formas simbólicas de distinção social. Para Bourdieu, não apenas o capital econômico, mas através da cultura, formas simbólicas que na sociedade burguesa têm grande importância para caracterizar o prestígio social. Essas formas simbólicas foram organizadas de modo a constituírem um “conjunto de bens simbólicos” que ele denominou capital cultural. Este tipo de capital é tão importante como o capital econômico e também produz tanta distinção social como o capital econômico. Ocorre também, que, normalmente, quem possui capital econômico também possui capital cultural, pois lamentavelmente a cultura na nossa sociedade também é comprada ou adquirida, seja na aquisição de livros ou revistas, como nos recursos financeiros para assistir filmes, comprar livros e ir a peças de teatro ou à ópera. Para que a dimensão simbólica da cultura se organize como capital financeiro ou comercial, é necessário também que ela tenha origem em uma forma cultural associadas aos valores e interesses políticos das classes dominantes, que seja socialmente imposta sobre toda a estrutura social de forma universalizada (Nogueira, 2017, p. 103-104).

Para Bourdieu a origem da noção de cultura como um capital simbólico e com grande peso na estruturação dos grupos sociais se deu junto com o surgimento

do “Estado Moderno”⁴⁵ ocidental, no século XVIII. Foi a partir de um segmento acadêmico da elite de origem aristocrática e constituída nas universidades, que na luta por legitimação e participação política nas novas estruturas sociais capitalistas, contra a ascendente burguesia industrial e a velha decadente nobreza de “espada”, viria a se impor através da aquisição e posse de uma bagagem cultural e de sua ideologia progressista (*Ibid.*, p. 105). Porém, o Século XVIII fora o momento da história no qual aquilo que Debord denominou de cultura do “ter” já estava em seu ápice, um momento em que a consolidação da sociedade burguesa já estava em andamento. Tal como procuramos demonstrar nesse capítulo, o processo de produção cultural através do mecenato e constituição da cultural como forma de distinção social vinha se constituindo desde a Idade Média, logo ousamos discordar parcialmente de Bourdieu, no que tange ao momento em que essa relação se estabeleceu, pois tivemos ocasião de verificar que, desde o tempo do surgimento dos burgos e da construção das catedrais, comerciantes mecenas, tal como os membros da família Médici, atuavam dessa forma produzindo capital simbólico para obter distinção social. Portanto essa noção já estava em franco desenvolvimento.

No que tange à estrutura do capital cultural, Bourdieu sustentava que ele poderia tomar três formas distintas para que as pessoas parecessem cultas ou cultivadas: 1) A forma “incorporada” que se resume no fato da pessoa “acreditar”⁴⁶ que existe um conjunto de predisposições físicas ou psicológicas herdadas do seio familiar ou constituídas na convivência social, que são naturalizadas como parte do sujeito ou do seu corpo (por exemplo: ouvido absoluto para “gostar” de música, postura corporal para “gostar de” *ballet*, “facilidade” para observar determinadas modalidades manuais como desenhar, tocar um instrumento musical ou algum esporte particular como tênis, equitação ou futebol); 2) O capital cultural pode aparecer também na forma “institucional”, para quem tem acesso, ou teve a oportunidade de ter formação em instituições legitimadas como detentoras de

⁴⁵ Para Bourdieu o Estado Moderno é o Estado burguês, no qual a burguesia já se consolidou como classe dominante. Nogueira situa esse Estado moderno como sendo um momento onde os “burgueses da indústria e dos negócios” já são percebidos como uma “nova classe” (Nogueira, 2017, p. 105).

⁴⁶ A pessoa “acredita”, pois ela não pensa objetivamente ou cientificamente sobre essa questão, daí reproduz ou naturaliza algo que é construído artificialmente pela sociedade como se ele fosse natural.

conhecimento, e seus respectivos documentos de reconhecimento (escolas de arte, seminários religiosos, universidades, diplomas e títulos acadêmicos); e 3) A última forma do capital cultural, e talvez a mais importante para nós neste trabalho, seja a “objetivada”. Objetivada em uma disposição tida como natural, uma espécie de capacidade, aptidão ou dom, no qual o sujeito social evidencia possuir o capital cultural. Quem afirma possuir capital cultural argumenta que é “rico” ou abonado culturalmente, pois é dotado de uma espécie de simpatia ou afinidade na maneira como se relaciona “espontaneamente” aos bens associados aos estratos ditos dominantes da cultura, não apenas materialmente aos objetos da cultura, mas também no “trânsito” entre os artistas e as obras de arte (eruditas e populares), antiguidades, documentos históricos e produtos sofisticados em geral (vinhos, jardinagem, moedas, *memorabilia* etc.). Esta última forma de exibição social de riqueza em capital cultural é a forma que muitas vezes as pessoas comuns empregam para se distinguir socialmente. Afirmando que “gostam” tanto do *design* quanto da ópera e, ainda que essas práticas produzam seguidores, curiosamente, caso sejam indagados, nem sempre têm uma ideia clara do que é isso que é o *design* ou a ópera. Enfim, podem possuir apenas um contato superficial com essas duas práticas culturais.⁴⁷

Apesar da produção cultural na forma de capital cultural se dar na origem da sociedade moderna, a origem daquilo que entendemos como cultural ou produção cultural tem raízes obviamente anteriores a esse momento da sua forma como capital simbólico. Para Bourdieu, a riqueza material ou econômica, em diversas estruturas sociais, principalmente nas pré-capitalistas, nunca apareceu de forma direta, enfim, ninguém precisava exibir caixas de moedas de ouro para se apresentar como pessoa rica, ou mesmo sequer existia a noção da riqueza na sua forma “dinheiro”. A riqueza sempre foi sutilmente expressada por um arcabouço simbólico de valores e convenções que potencializam a importância da mesma. No caso dessas sociedades pré-modernas a circulação pelo sagrado⁴⁸ era uma forma de

⁴⁷ Nos dias de hoje é muito comum em reuniões sociais, pessoas que afirmam que “gostam” de ópera, assim como “gostam” de *design*, ou de arte sem ter um conhecimento aprofundado destas práticas culturais. Em geral, estas afirmações pelo gostar disso ou daquilo, tratam-se apenas do desejo de pertencer a um círculo social culto, portanto distinto socialmente.

⁴⁸ Por exemplo: “ser protetor com armas e homens de um local religioso ou liderar empreitadas pela conquista de locais considerados sagrados. No Brasil é comum verificar que ninguém ‘compra’ uma imagem religiosa ‘milagrosa’. Nova ou antiga, elas geralmente são ‘dadas’ por alguém ou pertenceram a um compadre, um primo ou tia distante, mas agora estão abrigadas naquele lugar. No

expressão simbólica dessa riqueza, porém devido ao seu caráter de uso social não ser quantitativo ela não se constitui como forma de capital

4.1.1. A cultura e a arte como ordem religiosa

Uma premissa: historicamente aquilo que nós ocidentais arbitramos chamar de “arte” é uma manifestação cultural pertencente a um universo simbólico constituído ao longo dos séculos, recebendo influências de muitas outras culturas, portanto não se pode mencionar a cultura como sendo original ou “pura”, cujo modelo de origem não sofreu modificações. Se afirmamos que o valor de uso da cultura ou da arte é simbólico, estamos afirmando que algumas práticas profissionais que hoje chamamos de “arte” e que participam deste conjunto que chamamos de mundo da cultura, antes da modernidade operavam como representação social do sagrado, serviram ou estavam associadas aos cultos religiosos das tradicionais sociedades agrárias, até porque, pode-se afirmar também que todas as práticas sociais eram atravessadas pela dimensão do sagrado. No caso da pintura mural, por exemplo, as imagens da vida dos santos, de Maria e Jesus, imagens religiosas, buscavam materializar perante as sociedades os valores simbólicos ou culturais de uma ordem social cujas posições sociais eram determinadas diretamente pelo divino. Essas materializações ou representações sociais do espaço sagrado não se limitavam às pinturas, mas podemos vê-las também nos prédios religiosos, como as igrejas, pois elas também serviam a estes propósitos.⁴⁹

Assim, pode-se afirmar que o primeiro teatro ocidental, de matriz grega, também tem sua origem (Silva e Sá, 2008, p. 50-51) no culto às divindades religiosas como Dionísio e que vão se desdobrar nos gêneros de tragédia, drama e comédia, cujo sentido é de natureza religiosa (Urssi, 2006, p. 21). Enfim, de reiteração da disciplina e ordem social como a predestinação ou submissão dos “homens” à vontade divina, e o culto à vida. Valores religiosos, originalmente vindos das práticas agrícolas, que mesclaram-se às práticas comerciais das cidades

passado eram milagrosamente ‘achadas’ pelos caminhos em grutas ou lapas. Pode-se dizer que as pessoas têm a posse, mas não a propriedade dessas imagens”. Ver: CIPINIUK, Alberto, BOMFIM, Gustavo *et* PORTINARI, Denise. Pequena apreciação sobre a produção social das imagens e os valores artísticos agregados. *Revista Arcos*. Rio de Janeiro: ESDI/UERJ, 2001.

⁴⁹ (Cipiniuk, 2014, p. 39-62).

e vilarejos e já na Grécia antiga, constituíam a base da coesão social dessas culturas (informação verbal).⁵⁰

Os primeiros tipos de cenografia surgiram no contexto do teatro grego, as denominadas *Skene*, eram tendas ou construções precárias (originalmente construções provisórias de madeira, só posteriormente temos teatros de mármore e pedra, onde a *skene* vira uma construção fixa), que ficavam na parte central do teatro opostas, à arquibancada e operavam como local para os atores vestirem os figurinos e máscaras cênicas que identificavam os personagens durante a apresentação, assim como suporte para a cenografia que se baseava em representações de fachadas de palácios e templos ou tendas de guerra (Urssi, 2006, p. 21-22). Essas tendas contribuíam tecnicamente para o rebatimento e projeção do som das vozes dos atores, como demonstra Silva e Sá (2008, p. 52-54). Posteriormente, ocorre a introdução das primeiras máquinas cênicas como escadas e alçapões (similares aos do Coliseu em Roma, de onde saíam animais selvagens para combater com gladiadores) no chão do palco, de onde as figuras do “mundo inferior” apareciam, assim como a *deus ex machina*, para figuras ou soluções vindas dos deuses (Urssi, 2006, p. 22-23). Assim, o desenvolvimento dessas construções de apoio técnico com uma forma de valor de uso, teriam permitido o continuado uso de painéis pintados em perspectiva junto a *skene*. Nas sociedades romanas essa tradição de drama sagrado tem sua continuidade dentro dos valores pagãos romanos, pois foi no teatro romano que a unidade temporal e espacial na cena do teatro ocidental é determinada (Urssi, 2006, p. 26), algo que retornaremos quando discutirmos a representação após o Renascimento. Não pretendemos nos aprofundar no carácter do teatro romano e no modo como este é reaproveitado nas sociedades medievais, já que pretendemos discutir aqui a cena teatral na sua relação com a prática de produção cultural a partir dessas transformações mais profundas da produção cultural na Idade Moderna.

⁵⁰ Aula do professor Alberto Cipiniuk na disciplina de Design, Arte, Cultura e Sociedade, no PPGDesign, PUC-Rio, 11 de setembro de 2019.

4.1.2. A consolidação da cultura como forma de capital cultural

Depois do fim da Antiguidade Clássica, no longo período de consolidação dessas sociedades pré-capitalistas, a primeira grande transformação na estrutura social ocidental e que viria a permitir uma transformação no valor social dessas manifestações culturais denominadas de “artísticas” foi o surgimento da burguesia na Europa medieval. O século XII é considerado de grande importância para a revitalização da economia da Europa ocidental, foi neste período que, devastada pela peste e pelas cruzadas, a Europa se recuperou com a ajuda da atividade econômica comercial burguesa que existia nos primeiros burgos.⁵¹ Dando início assim ao que Marx entendeu como primeiro período de acumulação primitiva, noção que já discutimos anteriormente.

Esse novo grupo social⁵² conseguiu, entre o século XII até o período do Renascimento, acumular suficiente riqueza e poder, se aproximando socialmente dos valores da tradicional aristocracia, isto é, se associando ou adotando os mesmos valores culturais e alterando outros. Porém em uma estrutura aristocrática em que os sujeitos e suas posições sociais ainda eram determinadas pela origem de nascimento, assim como a prática ou trabalho que exerciam (a forma do “Ser” como demonstramos anteriormente), a burguesia em formação necessitava do recurso das formas simbólicas para se legitimar como um conjunto social distinto dos demais vassallos (camponeses e artesãos), todos ainda na ordem social em vigor desde o período feudal.

O investimento econômico na produção e acumulação de bens, fossem eles materiais como aqueles relativos à cultura, tão necessária para sua legitimação social, viria a ser a saída para ascensão social do grupo e consolidação na forma da classe burguesa. Seja no financiamento da construção das grandes catedrais, que quando começaram a ser construídas ainda não tinham sido privatizadas integralmente pela instituição igreja católica, mas eram controladas pelas guildas e corporações de ofício mais importantes e distintas⁵³, seja no patronato de “artistas” (poetas, literatos, calígrafos, impressores, músicos, malabaristas, arquitetos, artistas

⁵¹ (Hauser, 1998, p. 248–257).

⁵² Nos referimos a burguesia em formação como grupo, para a distinguir da burguesia atuante como classe dominante na sociedade burguesa industrial.

⁵³ *Idem*. Nota número 5.

de teatro, domadores de animais, pintores, gravuristas, escultores, para citar algumas práticas que hoje denominamos de “artísticas”). Um bom exemplo desses investidores foi Cosme de Médici (o Velho), que apesar de não ser nobre de sangue ou de “espada”, foi de uma rica família de produtores e mercadores de tecidos, que se transformou em banqueiro, ou seja, burguês renascentista típico. Ele passou a ser reconhecido como um “igual” pela aristocracia local em Florença (*popolo grasso*) através de sua riqueza financeira, mas também por conta do seu grande investimento cultural, tanto que recebeu em vida um título nobiliárquico. Logo, a partir de agora, podemos afirmar que esses produtos culturais e artísticos começam a ganhar uma nova dimensão de uso social, isto é, passam a ser menos práticos ou concretos e aproximam-se daquilo que chamamos abstratos ou imateriais.

É aqui que temos a valorização do que apresentamos anteriormente com Debord, do “Ter” em relação ao “Ser”, a formação do capital cultural, da burguesia cunhando seu espaço nas sociedades modernas. E talvez seja aqui o melhor exemplo para explicarmos essa passagem. O capital cultural é em si a posse intangível que esse novo grupo social aspirante utiliza para se legitimar como poder social. Uma relativa troca de bens simbólicos, que ainda não era em si um valor de troca financeira, dimensão simbólica de grande importância nas sociedades modernas, tal como Marx a classificou, um valor comercial de escambo simbólico, mas um valor associado à constituição simbólica dessa burguesia como sujeito social, logo uma primeira forma de capital cultural que não era fruto de relações de estranhamento do trabalho. Inclusive, justamente pelo aumento da demanda e consequentemente reconhecimento social, estas práticas profissionais, estes grupos sociais (que viríamos de chamar de artistas) de trabalhadores artesãos que não possuíam nenhum reconhecimento ou *status* social, embora muitas vezes reconhecidos pelos seus méritos, puderam se emancipar de sua condição de submissão para as atividades consideradas superiores, às artes liberais, o trívio e o quadrívio (*Trivium* e *Quadrivium*),⁵⁴, um processo de reconhecimento e valorização da prática, do domínio técnico do artesão artístico.

Mesmo que não estranhado, o capital cultural constitui uma forma já quantitativa de produção cultural, e que dependia fortemente do mecenato

⁵⁴ DELTA EDIÇÕES, Koogan/Houaiss. Enciclopédia e dicionário ilustrado. Rio de Janeiro: Delta, 1998. p. 1324 e 1603.

financeiro da burguesia em formação (discutiremos mais à frente a diferença entre esse momento de acumulação quantitativa do início da Idade Moderna e aquele da sociedade burguesa), focamos agora em explicar este segundo capital simbólico, o capital econômico. Bourdieu “insistindo na indissociabilidade entre história econômica e história cultural [...]” (Grün, 2017, p. 108) defendia por capital econômico a riqueza em si, uma forma de patrimônio monetário ou conjunto de bens como propriedades, terras e até objetos de uso cotidiano que também poderiam configurar uma forma de capital econômico. Uma característica do capital econômico é que ele pode produzir rendimentos, principalmente na sua forma financeirizada ligada à especulação (Lebaron, 2017, p. 101). Logo, o capital econômico é em si a riqueza econômica acumulada na sua forma simbólica (o dinheiro), fruto aqui da atividade comercial executada por esse grupo em formação. Foi através da mesma que essa produção cultural da Idade Moderna se deu. Concluimos que a produção do capital cultural, na fase de acumulação primitiva da modernidade, que chamaremos de produção de arte ou cultura da Idade Moderna,⁵⁵, se dá prioritariamente na transformação de capital econômico em capital cultural.

4.1.3. O capital cultural e o espaço figurativo do Renascimento

Até aqui, apresentamos como se constituiu a passagem da produção artística, na sua forma pré-moderna, para a forma de capital cultural. Essa passagem também significou uma reformulação da maneira como se entendia o espaço figurativo, como as pessoas representavam o espaço por intermédio da arte (pintura), que nos parece um bom exemplo para esclarecer alguns pontos que abordaremos mais adiante. Essa maneira de representar o espaço figurativo, a maneira moderna ou burguesa, é muito importante para entendermos mais à frente como se constituiu a produção cenográfica durante as primeiras sociedades modernas.

Vimos que o Renascimento foi a consolidação da produção cultural na forma de capital cultural, essa produção cultural cumulativa também se organizou

⁵⁵ Utilizamos aqui a noção de modernidade como categoria histórica, no qual, ao empregarmos o termo modernidade estamos nos referindo à temporalidade histórica Idade Moderna. Uma temporalidade que se inicia com a ascensão da burguesia e se consolida na sociedade industrial. Portanto, aqui o termo modernidade é uma categoria distinta daquela utilizada na história da arte, nesta a modernidade se refere unicamente à arte moderna, ou seja, a produção artística entre meados do século XIX e a primeira metade de século XX.

em um espaço figurativo que corresponde em certa medida ao pensamento científico burguês, ou seja, sustentamos que há uma homologia entre o pensamento científico burguês e uma maneira de representar o espaço e o que ele contém. Os temas da arte religiosa ainda se mantêm em boa parte das sociedades modernas como temática, que inclusive ainda hoje é largamente produzida, pela igreja católica por exemplo.⁵⁶ No contexto histórico da burguesia e isso desde sua origem, o aparentemente contraditório embate entre aquilo que pertencia à fé e aquilo que pertencia à razão, não ocorreu com a mesma intensidade depois do renascimento. A característica central da transformação na arte da Idade Moderna estava, por exemplo, na valorização do pensamento racionalista do humanismo burguês. O chamado “espaço figurativo do Renascimento”⁵⁷ foi uma consequência de uma percepção científica ou racional da realidade, logo trata-se de um espaço constituído a partir dessas regras da perspectiva, que apesar de presentes desde o período da Antiguidade (informação verbal)⁵⁸, ganhou importância cultural ímpar em uma sociedade que estava deixando de se organizar a partir da dimensão sagrada da religião do “ser” para a riqueza material do “ter”. Esse espaço estético se abstém de determinadas preocupações hierárquicas características da estética pré-moderna como a preocupação com a “frontalidade”.⁵⁹

⁵⁶ GEORGES MEIRELES GALLAO, KARL. O universo simbólico vernacular e as estampas religiosas. In.: GEORGES MEIRELES GALLAO, KARL. Santinhos: uma reflexão entre o design e os impressos religiosos populares. Dissertação (dissertação em Design) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2012.

⁵⁷ FRANCASTEL, Pierre. A realidade Figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁵⁸ Aula do professor Alberto Cipiniuk na disciplina de História da Arte II, no PPGDesign, PUC-Rio, 15 de Abril de 2020.

⁵⁹ A chamada “lei da frontalidade”, é uma convenção ou arbitrário cultural presente nas representações estéticas pré-modernas ocidentais, nas quais existia uma preocupação em apresentar figuras de maior importância simbólica (Jesus, Maria, os Santos e demais figuras sagradas) sempre de frente para o observador, além de normalmente as figuras sagradas, deveriam aparecer maior do as que demais figuras como, prédios, camponeses, animais (informação verbal). Aula do professor Alberto Cipiniuk na disciplina de História da Arte II, no PPGDesign, PUC-Rio, 1 de abril de 2020.



Figura 1 – Encontro de Anna e Joaquim no Portão Dourado, Giotto di Bondone, 1304, afresco, 200x185 cm, Capela Arena, Pádua, Itália. Fonte: bit.ly/30RJvfa. Acessado em 20 de janeiro de 2021. Nos chama a atenção que as representações de Joaquim e Ana (figuras sagradas, como indicadas pelas auréolas douradas em suas cabeças) aparecem, segundo a regra da frontalidade, em destaque no primeiro plano e desproporcionalmente tão grandes quanto a arquitetura dos muros e maiores da ponte abaixo. Ambas características visuais que reiteram à presença de um espaço figurativo pré-moderno.



Figura 2 – Apolo na Forja de Vulcano, Diego Velázquez (1630), óleo sobre tela, 223 x 290 cm, Museu do Prado, Madrid, Espanha. Fonte: bit.ly/38rgTxU. Acessado em: 16 de março de 2021. Apesar de pintada no século XVII, com uma técnica distinta, a retratação da cena mitológica aqui ainda se organiza dentro daquilo denominamos como espaço figurativo do Renascimento, principalmente devido a ilusão de tridimensionalidade buscada na configuração das figuras, como também em sua sua organização proporcional no espaço (em perspectiva).

A busca pela mimese e verossimilhança racional da arte da Idade Moderna com as coisas do mundo também foi consequência desse racionalismo, essa busca por uma forma “realista” ou “ilusionista” da tridimensionalidade na representação do espaço. Porém, ela não perpassava apenas a dimensão espacial, mas estabeleceu um padrão para a representação da temporalidade das ações representadas. Daí, podemos dizer que a modernidade definiu uma percepção de espaço e do tempo também científica ou racional, em que a preocupação central na constituição do espaço figurativo levava em consideração vários momentos, duas ou mais ações, ou duas ou mais temporalidades distintas que não poderiam ocupar o mesmo espaço imagético, enfim, hoje não se admite que isso possa acontecer, tal como dois corpos não podem ocupar ao mesmo tempo o mesmo espaço. Tratava-se de constituir uma

unidade racional entre tempo e espaço, isto é, um espaço para cada ação ou temporalidade e não como antes, várias ações em tempos diferentes representadas no mesmo espaço (Informação Verbal).⁶⁰



Figura 3 – São Pedro curando um enfermo, Masaccio (1425-1427), afresco, Capela Brancacci, Florença, Itália. Fonte bit.ly/3ozdR0w. Acesado em: 14 de março de 2021. Neste afresco podemos ver em uma mesma imagem dois momentos de São Pedro, curando um enfermo e ressuscitando uma senhora na rua da cidade, ambos momentos são apresentados no mesmo espaço da composição como se fossem simultâneos a mesma temporalidade.

⁶⁰ Aula do professor Alberto Cipiniuk na disciplina de História da Arte II, no PPGDesign, PUC-Rio, 25 de março de 2020.



Figura 4 – A Ceia em Emaús, Caravaggio, 1606, óleo e têmpera sobre tela, 141 x 196 cm, National Gallery, Londres, Inglaterra. Fonte: bit.ly/3nza5mw. Acessado em 16 de março de 2021. Nesta representação bíblica de Caravaggio, procuramos demonstrar, como a representação figurativa dentro do espaço figurativo renascentista, busca um recorte com um único momento temporal, ou seja, no espaço figurativo da tela, temos a representação de uma unidade de tempo e espaço no momento da ceia.

A criação do espaço figurativo do Renascimento foi sobremaneira importante para o projeto cênico e para construção dos teatros, embora a esta altura, sua estrutura arquitetônica fosse milenar. Mas toda maquinaria que faziam os atores voarem sobre a cabeça do público de assistentes, os fundos “ilusionistas” (verossímeis) que encantavam os olhares, tal como Ludovico, o Duque de Sforza, solicitou para Leonardo da Vinci projetar em Milão.⁶¹

O debate entre “naturalismo” do Renascimento e o que trataremos mais adiante, o chamado teatro naturalista e sua estética de caráter “realista”, precisa ser

⁶¹ KING, Ross. *Leonardo e a última ceia*. Uma biografia da obra-prima de Da Vinci. Rio de Janeiro, Record, 2018.

esclarecida antes de continuarmos. Primeiro temos de considerar que no início da Idade Moderna esta relação entre espaço e tempo constituída pelo espaço figurativo do Renascimento, a qual muitos chamam de “naturalista” é tão arbitrária ou simbólica como a noção posterior “realista”. Porém, a diferença é que a primeira era tida como natural, pois os artistas renacentistas supunham que haviam apreendido uma essência matemática ou geométrica da natureza. Associando esta noção a uma única temporalidade, uma ação para cada espaço, produziram uma configuração estética de tal magnitude que ainda hoje ela é tida como realidade, pois todos os sujeitos sociais ocidentais, desde o início da Idade Moderna, fomos produzidos ou inculcados dentro dessa convenção simbólica, considerando-a plausível. A máquina fotográfica, que para muitos produz uma “cópia” da realidade tal como ela é, foi fruto dessa configuração estética fundada no passado. A noção “realista” é posterior e só será formulada no século XIX, sendo já desde sua origem assumidamente ideológica. A burguesia de meados daquele século para seu final, procurava indicar a dimensão simbólica ou arbitrária da primeira, trazendo para suas representações isso que chamamos de “moderno” ou “modernismo”, seja na pintura, seja na vida das pessoas nas cidades industriais, seja no teatro que procurava representá-la. Ser “realista” era afirmar que a representação do espaço “naturalista” era falsa apenas verossímil, isto é, plausível. Portanto, sabedores de sua artificialidade e não sem grandes debates teóricos, marginalização e exclusão, se permitiram romper com as regras da tradição.

4.2 O Campo Cultural e o estranhamento da cultura

Essa crescente produção simbólica, uma verdadeira cultura visual da burguesia, acompanhada pela legitimação histórica dos artesãos e artistas que nele operavam, resultaria em uma nova organização social da produção cultural que Bourdieu denominou de “Campo Cultural” e que já apresentamos brevemente o termo ao situarmos o espaço topológico da produção do *design*. Aqui desenvolvemos o espaço maior no qual o Campo da Arte e subsequentemente o do *design* e o da ópera ou teatro se situam também.

No “Campo Cultural”, os subcampos e seus respectivos agentes (produtores culturais, agentes de recepção e instâncias de circulação e legitimação) estão em constante luta na busca para manter ou ampliar seu capital simbólico (que para nós

pode ser de natureza cultural ou econômica). Estes agentes sociais disputam por prestígio e autoridade na hierarquia do Campo, organizam-se em grupos para defender suas posições e adquirir posições dominantes em relação aos demais, tanto no Campo macro ou nos subcampos que o compõe (Passiani, 2017, p. 72). A pluralidade de definições distintas sobre o papel da prática do *design*, tal como Iraldo Matias verificou (2014, p. 31-32), é para nós também uma expressão dessa disputa do Campo onde diversos grupos de agentes disputam pelo poder de definir o que é e para que serve a prática do *design*. Com o desenvolvimento da sociedade burguesa, um dos principais objetivos dos agentes no Campo Cultural foi poder converter seu capital cultural em capital econômico. Algo que demonstramos com a busca dos pares do Campo do Design para a produção de diferenciação e que será abordado na ópera mais à frente. Para Bourdieu, uma posição dominante no Campo Cultural concede ao agente maior participação na constituição das regras e valores do mesmo; decidindo por exemplo quais tipos de produtos culturais e produtores possuem maior e menor importância, como e por quem devem ser consumidos, quais teorias explicam de maneira mais clara a origem e a importância desse Campo e quais devem ser abolidas ou esquecidas.

“O campo cultural funciona como um sistema hierárquico de classificações que vai do mais ao menos legítimo, constituindo-se em uma autêntica arena de lutas por reconhecimento, pelo direito de instituir o que é e o que não é culturalmente legítimo, legitimado e por conseguinte, a própria produção dominante” (Passiani, 2017, p. 72).

Com o desenvolvimento do capitalismo industrial do século XIX e XX, a expansão da produção do capital cultural o transforma em uma forma hegemônica de diferenciação simbólica e de posicionamento social. Este é o momento em que essa produção do capital cultural, que está se organizando como um Campo Simbólico e passa a ser atravessada pelo estranhamento. O desenvolvimento do modo de produção capitalista permitiu um novo interesse na produção cultural, o da capacidade de se transformar capital cultural em capital econômico na forma de lucro, o fenômeno da diferenciação na produção de objetos na indústria, que discutimos no capítulo sobre *design*, é um ótimo exemplo de como o capital cultural que circula nessas sociedades é desfigurado de sua função social para a produção de mais-valia. No Campo da Arte (também subcampo do Campo Cultural), o lucro se manifesta na forma de capital econômico e sempre aparece de forma

ideologicamente disfarçada, sua manifestação na forma de dinheiro ou como argumento puro para uma determinada ação pode ser vista como um revés para seu detentor (Grün, 2017, p. 107). Grün traz o exemplo de um capitalista que queira promover a carreira artística de seu filho, este não pode simplesmente comprar uma galeria, ele deve antes promover também outros artistas consagrados para que então possa, ao ter legitimidade promover o trabalho do filho no Campo (2017, p. 107). No Campo do Design, Forty também nos descreveu essa questão quando tratou da diferenciação na prática do *design* (que apresentamos no Capítulo 3), comumente apresentada como uma consequência de novas práticas sociais ou da criatividade do projetista (2013, p. 125-126). Iraldo Matias, ao estudar as múltiplas vertentes da teoria do *design* também nos tornou patente que no Campo, o interesse econômico industrial e uma análise social do trabalho é muitas vezes encoberta ou camuflada, ou se desejarmos, pouco discutida pela bibliografia da área (2014, p. 73). Se todas as dimensões da produção cultural passam a estar atravessadas por esta produção de mais-valia, nós nos perguntamos como se caracteriza toda a disputa do Campo Cultural nas sociedades burguesas? Como seria esta luta pelo controle do sentido ou do valor da produção cultural entre aqueles que lucram com essa mais valia e aqueles que trabalham evidenciar esse processo ou subvertê-lo?

Para entendermos de modo claro de como se dá essa luta, devemos retomar ao processo de acúmulo de capital cultural nas sociedades burguesas, pois um dado é importante complementar a teoria de Bourdieu em relação ao caráter dessa acumulação, tal como já tivemos ocasião de mencionar, essa acumulação é quantitativa. Nesse processo de desenvolvimento da produção de capital cultural, nos evidencia uma valorização da dimensão quantitativa, da cultura, em relação à sua dimensão qualitativa.⁶² No momento em que essa extração de mais valia se tornou possível, quem se aproveitou disso foi o grupo de agentes dominantes do Campo, um grupo que assumiu sua posição dominante em meio ao desenvolvimento do capitalismo industrial do século XIX, e que se beneficiou sucessivamente com a dominação econômica sobre a própria produção cultural. Alguns exemplos da manifestação desse grupo sobre a produção seriam a grande indústria de bens de consumo em que se encontra o Campo do Design, o mercado

⁶² Por qualitativa aqui entendemos a relação histórica desse capital cultural com seu valor de uso fosse ligado à manifestação do sagrado ou na constituição da classe burguesa e dessas sociedades modernas, as principais formas que essa produção teria assumido anteriormente ao capitalismo.

especulativo de arte⁶³ e a chamada “indústria cultural” que se desenvolveu no século XX,⁶⁴ na qual o Campo do Teatro se encontra. Por outro lado, existem, nesses espaços, formas de resistência ou de tentar ressignificar essa produção cultural, poucos agentes do campo possuem um domínio mais qualitativo do capital cultural, ou seja, um domínio aprofundado do seu capital (domínio qualitativo aqui significa ter uma leitura histórica da cultura, a busca por reconhecimento de seu “valor de uso”), prática restrita a determinados grupos específicos, que veem essa dimensão como estratégia subversiva de resistência. Estes que se aprofundam podem, se houver espaço no campo ou subcampo cultural, potencializar seu prestígio em relação àqueles que apenas participam da acumulação quantitativa.

Um bom exemplo disso pode ser visto na luta histórica por parte dos movimentos modernistas no final do século XIX e início do XX. Eric Hobsbawm demonstrou que as vanguardas das artes visuais do século XX, ao romper com as tradições artísticas da pintura e da escultura e tentar formular uma nova arte, declaram ou exprimiram a morte das mesmas. A arte modernista de vanguarda nunca deixou de sair dos nichos criativos intelectuais para serem massivamente popularizadas como estes artistas esperavam (2013, p. 278-295). Percebemos aqui, tal como demonstramos longamente no Capítulo 3, que em todo processo de estranhamento existe um afastamento da produção cultural em relação à realidade social e material em que se situa, esse afastamento histórico permite tal processo ser lucrativo. O que percebemos também, é que a ação dos agentes do Campo, da luta social entre si, na tentativa de reconstituir uma relação social direta com a cultura, através da produção de novas formas e relações de uso da mesma, não é capaz de permitir, sozinha, uma retomada da posição dominante em relação ao capital econômico. Isso significa que, qualquer iniciativa que parta do Campo para

⁶³ Tem sua origem no século XIX, principalmente associada à busca da burguesia norte-americana por erudição artística através de seu capital econômico. Essa busca resultou no investimento massivo de americanos ricos em artistas europeus modernos, em destaque temos o caso dos impressionistas, originalmente artistas de segunda categoria na França e que se legitimam como movimento artístico, resultado de um aumento considerável do valor de mercado de suas obras devido ao investimento econômico.

⁶⁴ Leandro Konder afirmava que a noção *Frankfurtiana* de indústria cultural seria um sistema construído pelo capitalismo do século XX, na tentativa de reforçar sua existência, no qual a produção cultural desse momento mais maduro do capitalismo, organiza-se de forma a constituir o que hoje entendemos por lazer, um momento de ócio externo ao espaço do trabalho onde o grande público consumidor da cultura é encorajado pela mesma a se colocar passivamente diante da vida social. Ela opera de forma a reforçar ainda mais a ideologia dominante burguesa, afastando as grandes massas da vida política e esvaziando a vida pública (Konder, 2003, p. 82-83).

romper com essa dimensão de estranhamento não o faz, ela se dá de dentro do próprio Campo apenas, servindo para a produção necessária de capital cultural que este utilizará qualitativamente para a obter lucro econômico simbólico. O mesmo fenômeno ocorreu na tentativa do funcionalismo social democrata, que demonstramos anteriormente. Em outras palavras, sustentamos que essa luta só poderia ter algum sentido em um processo revolucionário mais amplo e avançado. Voltaremos a esse debate no próximo capítulo, ao demonstramos como no teatro moderno (modernista) esse processo de luta interna do Campo Cultural também ocorre.

Neste Capítulo situamos como se deu o processo histórico de organização da produção cultural nas sociedades burguesas, tornando claro a sua institucionalização desde a Antiguidade relacionado ao sagrado, passando pela sua constituição como capital cultural no início das sociedades modernas e então sua dominação econômica pelo estranhamento dos séculos XIX e XX, na forma de um Campo Cultural. Do mesmo modo defendemos que ele está dividido em dois grandes e abrangentes grupos, um dominante que lucra ou opera com a produção do capital econômico a partir da cultura e outro subalterno (dominado) que busca reconstruir um valor de uso social na produção cultural. No próximo capítulo abordaremos a origem da ópera como forma de arte da Idade Moderna, nos séculos XVII e XVIII, e posteriormente como se deu a produção cenográfica modernista como parte da encenação moderna (modernista), que surge no final do século XIX e início do XX. Demonstraremos sua relação com a consolidação da sociedade burguesa e como seu desenvolvimento até o presente pode ser entendido como um processo de estranhamento similar ao que demonstramos com o *design*.

5. A origem da ópera como capital cultural e o estranhamento da cena teatral

Neste capítulo pretendemos fazer uma leitura breve da história da ópera, apresentando sua relação com a tradição teatral da antiguidade “clássica”, ou mesmo musical dessas chamadas culturas ocidentais. Nosso objetivo aqui é situar a ópera como uma forma do teatro ocidental socialmente situada, sua relação com as esferas da produção simbólica e o conseqüentemente o modo de produção capitalista, e como esse valor social se relaciona a configuração da própria cenografia e do uso do espaço do palco, para que seja possível situar uma relação dessa prática configurativa com a prática do *design*.

5.1. A origem da ópera como espaço de legitimação social nos séculos XVII e XVIII

Aqui procuramos apresentar como surgiu e se consolidou a ópera entre os séculos XVI e XVIII (tendo como referencia os casos da região da Itália, França e Europa Central), na intenção de definir qual o seu papel de legitimação social nesse período de produção cultural. Anteriormente já havíamos definido como a burguesia produziu o espaço figurativo do renascimento para se legitimar como grupo social e agora, ainda na sociedade moderna, apresentamos a ópera como um dos primeiros momentos do uso do capital cultural, como representação de classe. Procuraremos demonstrar como se constituiu a cenografia teatral nessas primeiras montagens de ópera, sua relação com o espaço figurativo do renascimento com o espaço social da ópera.

5.1.1. O papel social da ópera

Nicholas Payne apresenta como um dos primeiros empresários e investidores em produções de ópera o banqueiro e compositor italiano Jacopo Corsi, um rico banqueiro e compositor voltado ao patronato da arte, que junto à sua equipe

de artistas, ainda no final do século XVI, teria utilizado as cortes italianas como espaço de experimento para novas formas de dramatização teatral (2012, p. 52). Para Payne a ópera era essencialmente um empreendimento de altíssimo custo, fruto do investimento de empresários e artistas que historicamente (pelo menos até o século XIX), nunca assumiu a forma de um investimento lucrativo no sentido econômico, mas uma espécie de investimento financeiro que procurasse, apenas, pagar a si mesmo (2012, p. 52). Antes de avançarmos, gostaríamos de afirmar que para nós é óbvio que investimentos gratuitos de uma burguesia de comerciantes e banqueiros (na região da Itália e posteriormente por toda a Europa) não seriam uma ação sem finalidade, só pelo gosto estético. Nosso argumento é simples, não teria sentido um banqueiro fazer investimento de risco em produções artísticas experimentais se não fosse recuperar de alguma forma o capital investido, mesmo que fosse um retorno simbólico na forma do capital cultural.

Assim como Corsi, diversos outros mecenas burgueses já economicamente bem-sucedidos, eram os principais responsáveis por produzir e difundir a arte teatral lírica em toda a Europa nos dois séculos subsequentes. Tanto Ertman (2012, p. 30) quanto Payne (2012, p. 53) nos mostraram que foi no século XVII que aquilo que chamamos de ópera deixou de ser um evento pontual interno das festividades de corte italianas e migrou para dentro dos teatros públicos, através de um modelo empresarial bem-sucedido de financiamento originado na Itália. O modelo empresarial de financiamento constituiu-se em um sistema em que, normalmente a administração pública local (o Estado) concedia o espaço (o teatro) e contratava esses *impresarios* (que podiam ser banqueiros, mercadores ou até mesmo artistas financiados por outros “patrícios”⁶⁵), que ficavam responsáveis pelo repertório, contratação dos músicos, cantores e artesãos em geral (pintores de cenários, encenadores etc.) e também custeavam a produção, podendo ou não recuperar seu investimento econômico a partir do sucesso da montagem com o público local (Ertman, 2012, p. 30).

⁶⁵ Muitos *impresarios* eram na verdade artistas, como cantores e compositores. Payne traz o caso de Handel, que por volta de 1720, possuía uma organização privada para produção de ópera em Londres (A Academia Real de Música), no qual benfeitores contribuía financeiramente em troca não só de assinaturas para as récitas, como para ter a capacidade de participar e influenciar nas produções (2012, p. 55).

O relativo sucesso do modelo, agora com mais apoio e subsídios dos Estados italianos locais, viria permitir sua expansão por toda a península na passagem do século XVII para o XVIII, e para as demais regiões da Europa (Ertman, 2012, p. 36). Na França a ópera chegou ainda no século XVII por tentativas da aristocracia (Cardeal Mazarin) e de *impresarios* italianos, porém só com a iniciativa do rei Luís XIV em construir uma academia nacional de ópera francesa, que a mesma conseguiu se inserir na vida social dessa elite francesa (*Ibid.*, p. 36-37). O modelo de Luís XIV nos é interessante, porque apesar de ter a monarquia absoluta como principal financiador e influência nas escolhas estéticas das montagens, toda a produção administração ficava a cargo de algum músico influente local, que agia de forma similar ao *impresario* italiano, porém com menos controle sobre as produções. Outro ponto importante é que a Ópera de Paris não era apenas para a corte nobiliárquica, mas também era aberta ao público pagante (pelo menos até 1763), de forma que as elites burguesas puderam circular naquele espaço junto a aristocracia (*Ibid.*, p. 37). Na Grã-Bretanha, Ertman afirma que por volta de 1708 já havia *impresarios* organizando temporadas de ópera italiana em Londres, dentro do mesmo modelo de financiamento e também com teatros publicamente abertos, com preços de admissão extremamente altos que permitiam apenas a aristocracia *Whig*⁶⁶ de frequentá-los constantemente (*Ibid.*, p. 31). No restante da Europa central durante esse período de duzentos anos, o modelo hegemônico era de financiamento estatal, onde os teatros líricos eram financiados e frequentados unicamente pelas cortes aristocráticas, porém fora apenas com o sucesso dessa forma de arte nos Estados italianos, financiados por sua burguesia, que permitiu a expansão e legitimação dessa forma de arte para “além dos Alpes” (*Ibid.*, p. 40).

Mas, então, como se daria este retorno em forma de capital simbólico cultural? Formulando de outro modo: a produção desses eventos culturais era arriscada financeiramente, esse fato terminaria por produzir um espaço propício para a legitimação desses agentes por conta dessa característica cultural dos burgueses, a ousadia. Este foi o espaço que parte da burguesia encontrou para ser

⁶⁶ A aristocracia “*Whig*” é o termo utilizado para se referir a um certo grupo social da elite britânica e seu subsequente partido político (partido *Whig*) predominantes na Grã-Bretanha entre a revolução de 1688 e o século XIX. É caracterizada por ser uma aristocracia de origem burguesa, simpatizante de ideias liberais (porém distantes do liberalismo mais radical do período), cujo papel histórico importante está associado à consolidação do império mercantil britânico e do embrião da Revolução Industrial no século XVIII (Marx, 2018, p. 127-133).

reconhecida e ascender socialmente através do prestígio ou *status* atribuído a essa forma de capital simbólico. Para entendermos esse sentido social, no qual se organizam as produções operísticas, é preciso partir do princípio que assim como as outras formas de arte, a ópera foi outrora muito mais que um objeto estético de entretenimento das cortes europeias, mas uma forma de evento social, similar ao que outrora ocorria nas cerimônias sagradas da Antiguidade. Nicholas Till torna evidente que:

“Desde a metade do século XVII, quando abriram os primeiros teatros de ópera públicos em Veneza, a ópera providenciou um importante ponto de encontro para as culturas urbanas e seus rituais, oferecendo talvez uma alternativa secular aos rituais religiosos que antes estruturam os padrões sociais de existência” (2012, p. 65. Tradução nossa)⁶⁷.

A importância tanto do teatro quanto da ópera estaria envolta no espaço social com o qual este constitui. Grande parte dos teatros líricos italianos do século XVII e XVIII era formada por espaços de congregação social das elites políticas europeias, assim como outrora foram as praças públicas.⁶⁸ Muitos destes teatros eram abertos para públicos externos além das cortes aristocráticas, Ertman nos mostra que o público dos teatros em Veneza, e no restante da Itália (temos também o caso de Nápoles⁶⁹), desde o século XVII, era composto por diversos grupos sociais, de nobres locais à diplomatas e mercadores, os preços do ingressos eram altos e impediam apenas pessoas de camadas mais pobres da sociedade a frequentá-los (Ertman, 2012, p. 30), o mesmo parece ter ocorrido em Paris.⁷⁰ Para nós, esse núcleo social funcionaria como um espaço onde essa ascendente elite de origem

⁶⁷ “*Since the mid-seventeenth century, when the first public opera houses opened in Venice, the opera house has provided an important social focus for urban cultures, its public rituals perhaps offering a secular substitute for the religious rituals that once structured social patterns of existence.*”

⁶⁸ As praças públicas ocidentais eram desde a Antiguidade um espaço central da polis, o mesmo ocorreu nos burgos e cidades. Era nestes locais onde ocorriam as principais atividades sociais e políticas.

⁶⁹ O teatro San Carlo de Nápoles construído no início do século XVIII teria sua localização escolhida entre o palácio real e uma praça pública central exatamente com o intuito de servir como uma ligação entre a corte e as demais esferas públicas (Till, 2012, p. 65).

⁷⁰ A Ópera de Paris durante a administração de Lully, no século XVII, foi marcada pelo grande número de assinaturas de custo “relativamente baixo” voltadas para membros externos a corte (Ertman, 2012, p. 37). Por entendermos que esse preço deveria ser relativamente acessível apenas a camadas burguesas medianas como comerciantes.

não aristocrática pudesse se aproximar da vida das cortes e assumir uma posição dominante na sociedade, circulando seu capital cultural e adquirindo *status*. Mesmo em regiões onde o teatro lírico tivesse se desenvolvido como uma atividade exclusivamente relegada à corte, havia também uma grande importância social nestes espaços, como para a realização de reuniões políticas.⁷¹

Percebemos aqui um espaço social para coesão e legitimação de um grupo social produzido pelos teatros líricos nas sociedades modernas dos séculos XVII e XVIII. Por essa razão possuem grande importância. Mais adiante retomaremos com mais detalhes essa questão, o importante até aqui, foi demonstrar como grupos burgueses financiaram constantemente essas produções, pois como vimos eram pouco ou raramente lucrativas, daí não era só serem reconhecidos como patronos de entretenimento, mas buscavam a legitimação e a manutenção de um espaço social, em que essa elite social pudesse de certo modo participar da vida aristocrática, seja frequentando esse círculo social ativamente com sua presença no teatro, seja pela capacidade de fornecê-lo às elites locais.

5.1.2. A cenografia e a produção cênica teatral no início da Idade Moderna

Situada a função social da ópera como um lugar de coesão social, além de promover o prestígio de indivíduos e grupos sociais, pretendemos tratar agora um pouco sobre a cenografia e a forma como essas montagens eram organizadas durante esse período até meados do século XIX. Já havíamos mencionado anteriormente sobre o caráter racionalista do espaço figurativo do Renascimento que ainda se mantém como uma importante influência estética no espaço figurativo da cenografia nos séculos XVII, XVIII e XIX, agora pretendemos aprofundar mais um pouco este tema situando nosso olhar a partir do teatro.

As peças cenográficas constituem parte de um espaço cênico denominado teatro italiano, no qual temos uma cena demarcada pela boca de cena e uma plateia em formato de ferradura, sendo a ribalta a parte frontal do prosscênio, da caixa cênica

⁷¹ Nicholas Till nos mostra que o Imperador José II utilizava a Ópera de corte Austríaca com um espaço para conduzir reuniões com seus funcionários do governo, devido ao fato que estes a frequentavam paulatinamente (Till, 2012, p. 65).

(Urssi, 2006, pág 35-36). Uma demarcação entre o espaço de trabalho dos atores/cantores e do espaço da vida social do público.

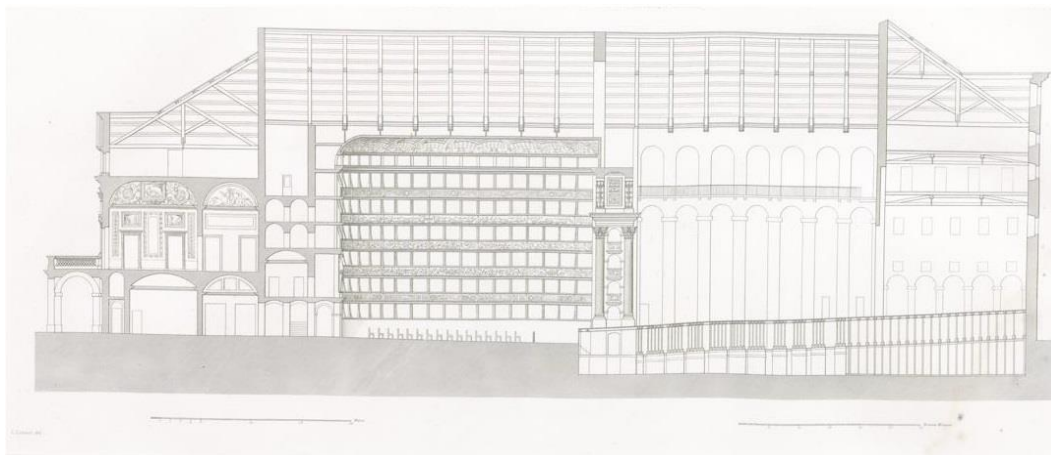


Figura 5 – Desenho de corte do teatro alla Scala, Milão. Fonte: <http://bit.ly/3hUlhZs>. Acessado em: 17 de março de 2021. O proscênio se encontra bem ao centro da imagem (abaixo das colunas), onde temos o início da caixa cênica. Do lado direito, o espaço da plateia, do lado esquerdo a estrutura cenográfica interna do palco.

A chamada cenografia “ilusionista”⁷² era normalmente composta por painéis pintados e expostos no fundo da cena, pintados em telas ou painéis a partir de técnicas denominadas *trompe l’oeil* (que reproduzem esse espaço figurativo renascentista) que eram deslizados para dentro e fora do palco a partir de trilhos e roldanas (Urssi, 2006, p. 37). Simon Williams argumentou que a partir da segunda metade do século XVII, boa parte das produções na Europa já contavam com cenários em perspectiva contando pelo menos um ponto de fuga e, até o século seguinte, montagens com perspectivas ainda mais sofisticadas, os cenários

⁷² É comum entre os pares do Campo do Teatro, e que discutem cenografia como Silva e Sá (2008), Roubine (1998) e Aronson (1992), o uso do termo “ilusionista” para se referir a qualquer forma cenográfica em que exista uma representação ou espaço figurativo constituído a partir de uma percepção racionalista do mundo, ela é ilusionista na medida em que se pretende ser uma representação mimética que procura produzir uma ilusão de realidade. Procuramos aqui nos afastar do termo nesse contexto histórico, pois como discutiremos mais à frente, consideramos o ilusionismo como uma forma característica da cena do teatro naturalista modernista e sua dimensão simbólica e não da percepção formalista de um certo realismo.

alternavam durante as montagens normalmente entre perspectivas rasas, como cenas internas e mais profundas, normalmente como cenas externas (2012, p. 124). Nelson Urssi nos mostra que nesse período, com a importação da tecnologia náutica, se desenvolvem sistemas mais complexos para mudança de cenários, com sistemas de molduras giratórias, e até o século XVIII a presença dos bastidores planos e de perspectivas não diagonais (2006, p. 39-41). Silva e Sá reitera essa passagem do ponto de fuga para as perspectivas duplas e triplas e posteriormente, no século XIX, o desenvolvimento das técnicas de diorama e o uso da luminosidade e da iluminação para criar sombras como uma grande conquista em uma cena que buscava “realismo” (2008, p. 69-71). As temáticas barrocas representadas nestas cenas normalmente variavam entre jardins, florestas e palácios ou espaços “metafísicos” como o céu ou inferno (Urssi, 2006, p. 40), espaços que faziam parte do imaginário social cotidiano dessas elites.

Nesse espaço cênico do teatro italiano do qual a ópera se desenvolvia, os atores/cantores atuavam normalmente à frente dessas telas e móveis, normalmente na ribalta.⁷³ Aqui discordamos que o uso de cenários pintados em *trompel’oeil* possam fundamentar a questão já apresentada pelos teóricos que citamos, de uma busca por realismo. Julgamos que se trata de um espaço figurativo racionalista (verossímil) tal como já argumentamos anteriormente. Um espaço fruto de uma crescente influência burguesa humanista no contexto de produção cultural e artístico. Algo que não se pretenda real, mas que se aproxime do real.

É importante reiterar que em boa parte das tradições artísticas da sociedade da Idade Moderna, isto é, desde o final da Idade Média, a aproximação com o espaço figurativo renascentista dá às representações legitimidade, pois às aproxima esteticamente dos grandes gêneros artísticos⁷⁴, por exemplo, segundo Williams, o

⁷³ Até o século XIX a atuação do ator/cantor normalmente ocorria na ribalta (parte frontal do palco onde ficam as luzes) sempre à frente dessas composições cenográficas bidimensionais (Aronson, 2016, p. 162). Para nós um sinal também da aproximação que existia nessa cena (apesar de demarcada, pela boca de cena e sua cortina) e a vida social no qual a mesma se inseria.

⁷⁴ O chamado Grande Gênero se refere às temáticas de pintura que nas primeiras sociedades modernas se associavam aos personagens ou passagens religiosas do Velho e Novo Testamento, hagiografias ou cândidas cenas da mitologia greco-romana que eram considerados de grande importância (informação verbal). Lembrando aqui que todas as pinturas do Grande Gênero, eram imaginadas, posto que se referiam a um período que nenhum artista teria vivenciado. Portanto, não eram realistas, mas convenções de realidade, ou aquilo que as pessoas haviam arbitrado sobre aqueles temas (informação verbal). Aula do professor Alberto Cipiniuk na disciplina de História da Arte II, PUC-Rio, 20 de maio de 2020.

investimento na qualidade e sofisticação dos cenários e figurinos era também uma forma de legitimação e distinção simbólica cultural para que os investidores fossem esses os *impresarios*, a corte ou demais investidores da produção (2012, p. 124). O uso de máquinas e tecnologias consideradas sofisticadas para a época durante as récitas, normalmente na representação de figuras divinas ou monárquicas (Ridout, 2012, p. 139) é para nós um ótimo caso dessa busca por distinção e legitimidade social através do financiamento dessas produções.

O contexto e a estrutura de produção de ópera nesse período, talvez o ponto mais importante para nós, seria ressaltar que em boa parte do século XVII e XVIII, a produção foi marcada pela ausência de uma figura administrativa na cena, não existia a necessidade uma direção teatral propriamente definida, os arbitrários culturais vigentes⁷⁵ atuavam de forma determinante no papel de cada integrante da montagem, o cenógrafo, o cantor, o compositor etc. De forma que cada um exercia seu papel (Williams, 2012, p. 125), um papel que já “sabia” ou “tinha conhecimento” prévio. Tal como ocorria em uma produção artesanal qualquer, os próprios “artesãos” ou trabalhadores possuíam controle tal sobre os meios de produção e seu próprio trabalho, que já “sabiam” previamente o que deveriam fazer ou se comportar e o mesmo executando suas práticas para atender as necessidades sociais do espaço do teatro lírico com as montagens de ópera. Williams afirma que antes de meados de 1630, quando a ópera ainda estava se legitimando como uma forma de arte, houve tentativa de se constituir uma prática de direção teatral uma espécie de coreógrafo, que buscava não só definir o gestual dos cantores em cena como garantir alguma síntese da cena, porém essa figura teria desaparecido junto com essa busca “exploratória” da cena (*Ibid.*, p. 123).

Em um contexto em que a divisão burguesa do trabalho ainda não existia, um contexto de produção artística no qual não existia ainda o estranhamento, uma figura gestoiral que atuasse no teatro de forma similar ao *designer* na produção industrial era impossível. Pensamos que, como a arte operística ainda estava se

⁷⁵ Toda a cena era configurada de acordo com posicionamentos de hierarquia interna dessas companhias teatrais, o gestual dos cantores/atores era determinado por códigos estéticos retirados dessas representações artísticas clássicas, ou seja, da grande tradição (WILLIAMS, 2012, p. 124). Os cenários normalmente eram representações decorativas e estocadas nos teatros de forma que podiam ser reutilizados (ARONSON, 1992, p. 12). O critério de escolha para estes artistas cenográficos, era sua habilidade ou especialização em retratar determinado ambiente, não uma busca por unidade entre os componentes da cena (URSSI, *apud*. NERO, 2006, p. 40)

constituindo, formando seus próprios arbitrários culturais, é possível que uma espécie de agente organizador operando para contribuir com a legitimação desses códigos estivesse presente. Não apenas entre os agentes que trabalham na produção, mas também perante o público, desaparecendo com a sua desfuncionalização dentro daquele sistema de produção. Talvez outro bom exemplo para este assunto seja o chefe de orquestra ou o maestro, que hoje aparece em evidência na frente das orquestras, no ato da regência dos músicos, com todo o público observando seus gestos, muitas vezes “cênicos”. Uma figura que só apreciaria no final do século XVII com um longo bastão, ao lado dos músicos, para marcar o ritmo. Vir para o centro da cena, como nos dias de hoje, ainda demoraria mais um século (Sennett, 2014, pág 306-307).

Com relação à produção cenográfica, a figura do cenógrafo nesse contexto histórico é para Silva e Sá, a de artesãos já multifuncionais (com formações em pintura e arquitetura dentre outras habilidades), cujo trabalho “projetivo” era o da posição de comando ou liderança de equipes na produção de cenários e reconhecidos pelo *status* adquirido pelo seu trabalho, algo que os distinguiam dos tradicionais artistas e artesãos, para ele já os colocava na condição de configuradores ou “*designers*” como na sociedade industrial (2008, p. 67).

Ora, ocorre que o artista ou o artesão superior, desde antes do Renascimento sempre foi um profissional multifacetado, podendo trabalhar como pintor, escultor, arquiteto e outras práticas de configuração, e este não deixava de ser um artesão, ou melhor, nem havia ainda a noção moderna de artista, portanto todos eram artesãos. Além disso, o trabalho artístico ou criativo desse trabalhador, como já discutimos, sempre foi coletivo. Todo artista ou artesão trabalhava em um ateliê com vários companheiros com competência técnica equivalente e aprendizes que trabalham juntos.⁷⁶ Por mais que o contexto de produção da sociedade moderna tenha dado a liberdade de ascensão ou reconhecimento desses profissionais individualmente, este contexto não apresenta para nós ainda uma divisão do trabalho de caráter burguês/industrial, muito menos um estranhamento, tal como ocorrerá. Esse processo veio com a surgimento da direção teatral nas produções na segunda metade do século XIX e é o objeto da próxima parte deste capítulo que iniciaremos em seguida.

⁷⁶ RUGIU, Antonio Santoni. *A nostalgia do mestre artesão*. São Paulo: Autores Associados, 1998.

5.2. A ópera no final do século XIX e XX e surgimento da direção cênica moderna

Já definimos no Capítulo 3, como a prática do *design* se constituiu historicamente no processo de divisão do trabalho industrial por uma necessidade de se ter maior controle sobre a configuração de produtos a partir do interesse econômico dos industriais. Mostramos que a divisão do trabalho industrial, resultou em uma constante desapropriação do trabalhador sobre o seu objeto de trabalho, isto é, na concomitante privatização e expropriação da sua força de trabalho e tudo aquilo que o constitui (principalmente o conjunto de conhecimentos e práticas relativos a produção dos artefatos), resultando na forma contemporânea da profissão do *designer* que se encontra cada vez mais dentro da noção “toyotista” gestorial e desconexa à produção industrial, de um modo geral. Nesse quadro histórico o *designer* passou a ter cada vez menos controle sobre a configuração (*gestaltung*) daquilo que produz, operando como uma espécie de satélite ou referência das tendências efêmeras do mercado neoliberal, vistoriando a produção de forma auxiliar e vivenciando a desvalorização de sua força de trabalho. Aqui buscamos aproximar esse processo histórico de constituição da prática do *designer* dentro da divisão social do trabalho industrial na produção industrial, com a figura do “encenador moderno”⁷⁷, prática profissional que se constitui no século XIX, aqui apresentado como consequência de uma disposição social (*habitus*) constituída no processo de formação da sociedade industrial a partir do produto de seu trabalho. A produção de um espaço cênico, do qual a cenografia modernista faz parte, que assim como a produção industrial e o produto de *design*, foi fruto dessa nova estrutura social estranhada da sociedade burguesa.

⁷⁷ Diferente do cenógrafo modernista, que aqui chamaremos de *set designer*, o encenador moderno com Roubine (1998) o chama, é a figura do diretor teatral que iremos apresentar no decorrer do capítulo.

5.2.1. A cenografia modernista e o encenador moderno

Para Arnold Aronson, o marco de início da cenografia moderna⁷⁸ está com o trabalho dos cenógrafos Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, por volta da última década do século XIX, como uma resposta tanto à cenografia verossímil pintada em superfícies bidimensionais presentes até então, como também à cenografia chamada de realista tridimensional do teatro naturalista que vinha sendo produzida já vinte anos antes (1992, p. 10).

Essa abordagem de ambos os cenógrafos buscava uma nova “teatralidade” ou expressão visual do palco, através do uso de elementos cênicos de caráter mais “sugestivo e abstrato” (que evitassem qualquer forma a verossimilhança ou a forma figurativa das coisas do mundo), capazes de se modificar com facilidade (ele dá o exemplo dos biombos de Craig), possibilitando a construção de espaços que tivessem uma maior capacidade de se adaptar as concepções dos poetas (Aronson, 1992, p. 10).

⁷⁸ A partir daqui iremos nos referir como cenografia modernista para se diferenciar da forma cenográfica da Idade Moderna, ou seja, do período histórico moderno.

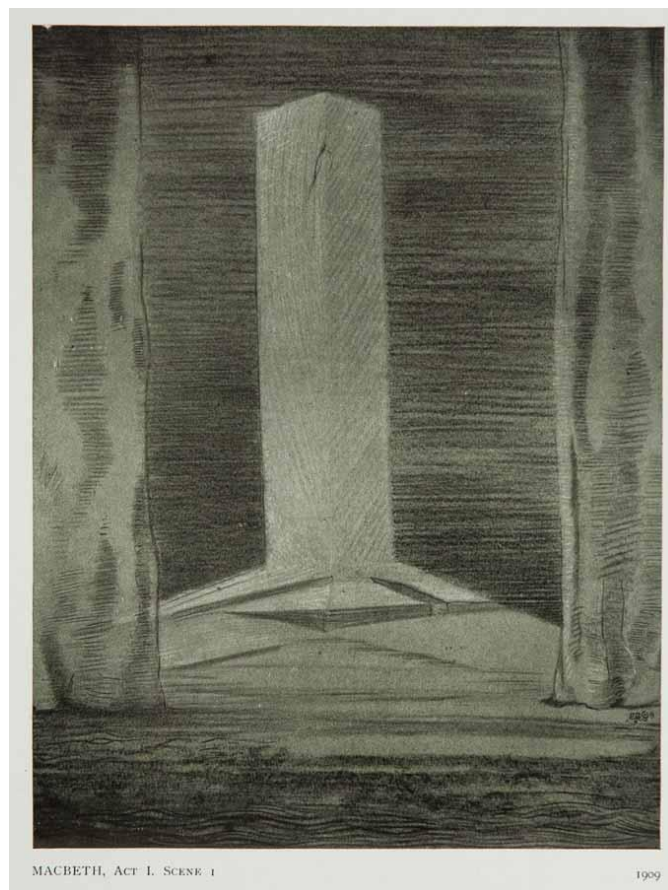


Figura 6 – Estudo para montagem de Macbeth, Eduard Gordon Craig, 1909. Fonte: bit.ly/3oA11z3. Acessado em: 17 de março de 2021. Os “biombos” seriam volumes tridimensionais móveis que podiam construir diversas estruturas cenográficas similares às formas tridimensionais que compõem a cenografia do no desenho.

“[...] a cenografia moderna afastou a imagem do palco do mundo específico tangível e ilusionista do romantismo e do realismo, para um domínio generalizado, teatral e poético, no qual a imagem pictórica funcionava como uma extensão dos temas e das estruturas do dramaturgo [...]” (Aronson, 192, p. 9).

Essa cenografia moderna ou modernista se caracterizava pelo uso de “imagens metafóricas” ou assumidamente “simbólicas”, oriundas de um novo código estético (modernista) e buscava constituir uma unidade estética formal de toda a cena, que talvez possamos associar a uma herança ou desdobramento da busca por uma unidade temporal perseguida desde a configuração do espaço figurativo do Renascimento. Aronson traz o conceito “Unidade Orgânica”⁷⁹ de

⁷⁹ Segundo Kosovski, Appia entendia por “unidade orgânica” a busca por uma unidade estética dessas imagens metafóricas que constituem a cena modernista. Uma espécie de busca por

Appia, e afirma que a aproximação com os movimentos contemporâneos da arte resultava também na elevação do cenógrafo ao *status* de artista. Para ele, a cenografia moderna também se caracterizava pela necessidade de se constituir um mundo visual da cena, que possuísse alguma referência metafórica com o mundo real da plateia (Aronson, 1992, p. 10). Esta cenografia modernista foi vista como um processo de unificação da cena a partir de um código estético distinto daquele das pinturas *trompe l'oeil* presentes na tradição de ópera e teatro do período moderno (categoria histórica). Segundo Aronson, o caráter formal do palco modernista era uma referência tridimensional, indireta e sugestiva ao espaço de lugares imaginados ou formato de objetos reais através do uso de biombos rampas e superfícies (como os utilizados por Craig e Appia), em vez de apresentar uma imagem do lugar real externo como um castelo, ou floresta etc. (1992, p. 11).



Figura 7 – Estudo de cenário para a floresta em Parsifal de Wagner, Adolphe Appia, 1896. Fonte: bit.ly/3oExggy. Acessado em: 17 de maio de 2021. Percebe-se que não existem imagens ou desenhos de árvores, mas volumes tridimensionais que podemos em certa medida remeter a troncos de árvores.

O debate deste capítulo se inicia com a seguinte premissa: em que medida essa abordagem modernista do espaço se distancia daquela defendida por esse movimento um pouco anterior, do teatro naturalista? O espaço visual do teatro naturalista não reproduzia também esse espaço tridimensional, mesmo que seu caráter formal fosse verossímil? Pretendemos aqui nos referir ao espaço cenográfico do teatro naturalista, como um espaço realista, devido a necessidade de nos distanciarmos da ideia de naturalismo como um termo referente à quaisquer imagens verossímeis ou figurativas. Nos perguntaremos também ao decorrer do capítulo em que medida o fato do palco ser entendido como um espaço tridimensional, como sendo um palco em si mesmo, já não categoriza como dentro da categoria estética moderna? Esse processo de referência indireta a um lugar ou espaço concreto ou real, mas um espaço imaginado fictício (da mente do dramaturgo ou diretor), não ocorria também no teatro naturalista?

Trouxemos também Jean Jacques Roubine, pois para ele os movimentos de vanguarda teatral do final de século XIX (naturalista e simbolista) foram os primeiros momentos em que as convenções e os arbitrários culturais que organizavam o teatro ocidental, desde o início da Idade Moderna, começaram a se desfazer. O surgimento do teatro moderno (categoria estética) não foi apenas a consequência de ações isoladas de intelectuais do século XIX e XX em resistência às práticas tradicionais da cena, mas o resultado de condições sociais de produção artística proporcionais tanto pela revolução tecnológica industrial (invenção da iluminação elétrica) como do pensamento intelectual vanguardista, principalmente o surgimento do encenador (1982, p. 19-20).

Roubine aqui já indicava que não podemos analisar as transformações da cena e da cenografia modernista como um processo de transformação em si mesmo, oriundo das práticas e ações isoladas dos agentes de seu Campo, mas que este campo se encontrava sob influência das próprias transformações da Revolução Industrial. O teatro naturalista foi para Roubine a primeira forma de teatro moderno, que ao mesmo tempo operava como uma expressão final da cenografia esteticamente verossímil e uma etapa inicial de uma forma modernista de encenação, que pouco explorou suas estruturas produtivas: “Com o progresso tecnológico, o palco tornava-se um instrumento carregado de uma infinidade de recursos potenciais dos quais o naturalismo explorava apenas uma pequena parte [...]” (1982, p. 25-27). Essa dimensão da cenografia moderna ou modernista foi de uma busca por uma nova “experiência simbólica”, para Roubine que perpassava o uso tanto do volume ou materialidade do objeto cenográfico quanto também da cor na intenção de provocar tais “expressões”, seja dentro da composição mais verossímil do teatro naturalista ou mesmo da abstração simbolista. Ele trouxe exemplos de Craig, que em uma montagem de *Dido e Eneias*,⁸⁰ feita em 1900, utilizava a mudança das cores das almofadas no trono de Dido (vermelhas no primeiro ato e pretas no final da ópera) para reforçar simbolicamente a perda de Eneias (1982, p. 33-34). De forma distinta porém, no que tangia, essa preocupação simbólica, similar, Robert Carsen na sua produção de *Rinaldo*⁸¹, feita para o festival de *Glyndebourne* em 2011, procurou retratar o simplismo ou má execução do

⁸⁰ Ópera barroca composta por Purcell no século XVII.

⁸¹ Ópera barroca composta por Handel em 1711, com libreto de Giacomo Rossi.

libreto para qual Handel compôs a ópera, como algo “infantil” como se fosse composto por uma criança, fazendo assim toda a montagem cenográfica da ópera simulando uma escola primária, reforçando essa dimensão simbólica de “imaturidade” que o mesmo percebia no texto para o público (Carsen, 2017, p. 55-56).

Assim, tal como Roubine nos mostrou, a cena do teatro naturalista já seria em si furto de uma nova estrutura de produção da cena teatral e de cenografia mesmo que formalmente, ainda preservasse a verossimilhança estética da tradição teatral herdada do espaço figurativo do Renascimento. De forma similar ao que Giulio Carlo Argan⁸² argumentava sobre a pintura *A morte de Marat* de David, feita no final do século XVIII, na qual apesar de ainda termos a presença de um espaço figurativo predominantemente renascentista, a temática ou conteúdo é de um retrato de um herói da revolução, uma figura histórica concreta que não possui nenhuma relação com as temáticas religiosas ou com uma elite aristocrática do Antigo Regime, algo predominantemente modernista para a tradição da pintura ocidental.

⁸² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



Figura 8 – A Morte de Marat, Jacques-Louis David, 1793, óleo sobre tela, 165 x 128 cm, Museu Real da Bélgica, Bruxelas. Fonte: bit.ly/38wZgwW. Acessado em 15 de março de 2021. Argan afirma que apesar do retrato de Marat ainda ser formalmente constituído dentro do espaço figurativo renascentista de forma “acadêmica”, a produção de um retrato de uma figura do “povo”, ou seja, alguém que não pertencia às elites aristocráticas, já demonstrava sinais de uma transformação na produção estética da arte.

O que pretendemos fazer aqui não é acusar um ou outro autor de um “raso formalismo”, mas demonstrar que para entendermos o que é a cenografia moderna e sua busca por uma nova expressão artística ou função artística perante ao espectador demanda, uma análise crítica mais aprofundada dessas expressões formais a partir do trabalho de quem a concebe, quanto das transformações sociais da estrutura social em que as mesmas estão inseridas. Para isso algumas perguntas ainda se mantêm: Qual a necessidade de se elevar o trabalho do cenógrafo ao *status* de artista? O que seria a “experiência simbólica” de Roubine? E também por que as formas tradicionais de cenografia e cena não são mais capazes de servir as montagens de teatrais?

Simon Williams reiterou que foi no contexto da complexidade das produções da ópera romântica do século XIX, que surgiram os primeiros manuais ensinando uma base de como deveria ser montada a cena, a posição dos atores/cantores, como deveriam ser feitos os efeitos cênicos e os cenários de cada ato (2012, p. 126). Esses manuais dariam lugar ao trabalho do diretor cênico, que seria responsável por coordenar toda a produção da cena teatral (Williams, 2012, p. 127). Esse diretor cênico, que Roubine denominava de “encenador moderno”, é aquele que era responsável por toda a concepção cênica, desde a cenografia, passando pela interpretação da obra até a coordenação da interpretação dos atores. Para ele, André Antoine pode ser considerado o primeiro dos encenadores modernos devido ao fato de ter sido um dos primeiros a assinar suas produções, como também a sistematizar sua produção (Roubine, 1982, p. 23-24).

Aqui temos nosso ponto chave para nos associarmos com o Campo do Design, pois como já tivemos ocasião de demonstrar, o *designer* surge como uma espécie de artesão ou mestre de ateliê, responsável pela racionalização ou gerenciamento estético da produção de objetos necessários para sua adaptação ao contexto da sociedade industrial e formação dos mercados de consumo. Porém nesse primeiro momento do século XIX, o mestre artesão que hoje chamamos de *designer* ainda não possuía o *status* social ou a mesma condição autoral do artista que assinaria sua produção, algo que viria acontecer mais tarde⁸³.

Para Roubine, um dos principais papéis do encenador modernista fora a “desnaturalização”⁸⁴ da tradição do palco italiano típico do teatro da Idade Moderna, não só da recusa da atuação no prosaetnio ou ribalta⁸⁵, mas também da recusa do uso da cenografia pintada e a transformação do espaço figurativo da mesma, substituindo-a pelo objeto tridimensional real ou sugerido (abstrato), os efeitos da exploração dessa nova abordagem visual de uso do palco, cujo todo espaço físico passa a ser tridimensional (não só pelo uso total do palco, como também pela presença de objetos, cuja volumetria e tridimensionalidade os torna

⁸³ Magalhães afirma que uma prática autoral no campo do *design* só passa a ser discutida como tal em meados da década de 1990, estando fortemente associado às correntes pós-modernistas (das quais trataremos à frente) e o debate estruturalista sobre a morte do autor (Magalhães, 2020, p. 60-72).

⁸⁴ A desnaturalização aqui é no sentido de questionar as formas, entendê-las como convenções temporais ou históricas e não como formas naturalmente dadas.

⁸⁵ A parte frontal do palco do teatro italiano, onde ficam as luzes da cena, fora da caixa cênica.

mais verossímil em relação àquela da pintura), seria aquilo que Roubine via como uma nova “teatralidade” (1982, p. 29-30). Essa busca por uma nova forma de teatralidade é similar ao que levou Richard Strauss, após a montagem inaugural de *Salomé* em Dresden, ao trabalho do artista Alfred Roller (colega de Gustav Klimt e que também fazia parte dos movimentos estéticos vanguardistas austríacos do período) para a produção de uma segunda montagem em Viena sob a regência de Gustav Mahler (Bailey, 2017, p. 216).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 9 – Maquete de cena do ato II de *Romeo e Julieta*, Auguste Rubé, Philippe Chaperon, Marcel Jambon, 1888. Fonte: bit.ly/2LKz5JW. Acessado em: 18 de março de 2021. Neste exemplo de cena romântica constituída dentro da tradição do espaço figurativo renascentista, podemos perceber que é a própria perspectiva que produz a volumetria cenográfica, em que o espaço funcional do palco é bastante reduzido à parte frontal, onde a *performance* ocorre.

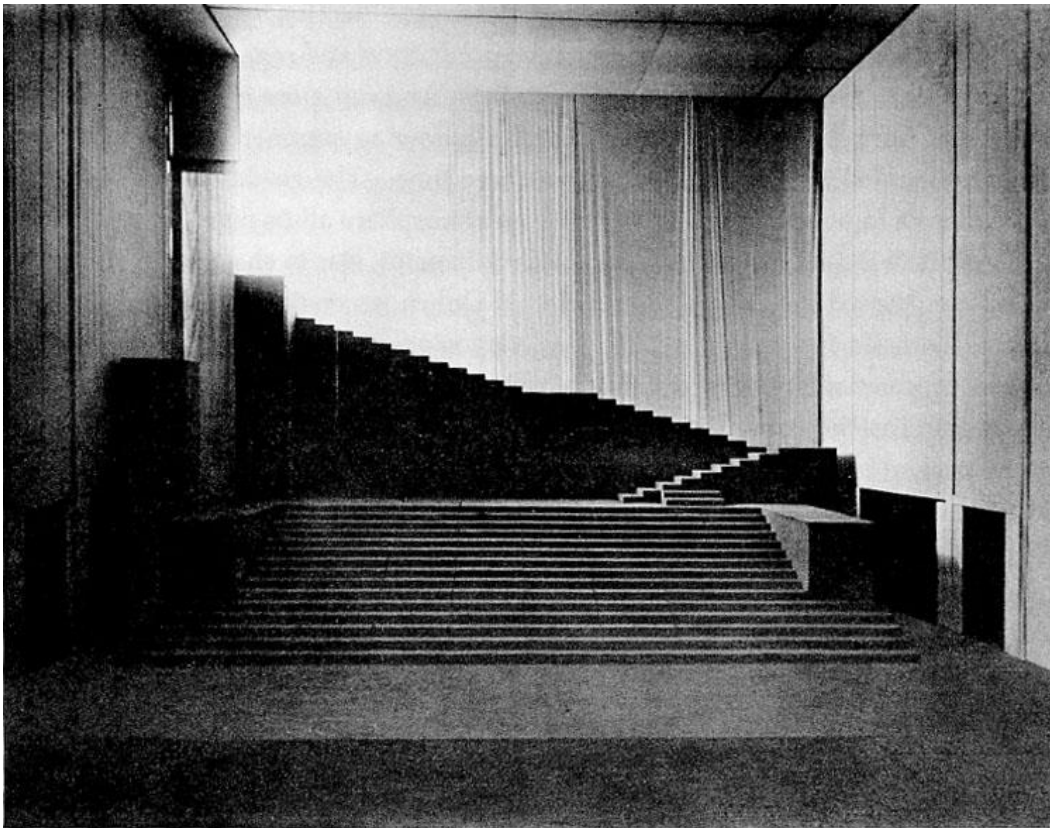


Figura 10 – Cenário para Orfeu no Hellerau Festspielhaus, Adolphe Appia, 1913, Dresden. Fonte: bit.ly/3oExggy. Acessado em: 18 de março de 2021 Nessa outra montagem modernista, podemos identificar aquilo que Roubine vê como uma “tridimensionalização”, onde a volumetria é materializada na própria da estrutura, além do uso total do espaço do palco, que permite afastar os cantores ou atores da Ribalta e inserindo-os ainda mais na caixa cênica.

O que caracterizou essa forma modernista de teatralidade não residia na verossimilhança da cena tridimensional, mas na dimensão mais subjetiva da “experiência” cênica, do impacto produzido por tal objeto no espectador (Roubine, 1982, p. 30). É o encenador o responsável por produzir uma coesão interna da cena, de produzir uma unificação estética entre a cenografia, atuação e a obra. Uma totalidade simbólica (uma espécie de *Gesamtkunstwerk*) que representasse essa nova percepção estilística do teatro. Para ele, a relação e aceitação da plateia moderna perante a nova cena não tinha sido naturalizada, mas foi inculcada e produzida pelo trabalho dos encenadores (*Ibid.*, 1982, p. 41-42).

Percebemos que Roubine estava totalmente correto em afirmar que essa cena modernista era construída, e não algo naturalmente produzido, mas é nosso papel

também discutir a potência dos agentes configuradores de cultura material em relação a produção dessas novas formas de relação social das sociedades capitalistas, o que vemos é uma relação dialética dessas estruturas que produzem tanto o configurador como a predisposição social no público com que ele trabalha. O teatro não se transforma unicamente porque o encenador aparece e muda tudo, ele surge juntamente com a necessidade histórica de um novo *habitus* de se reconfigurar o teatro, de se produzir essa nova “teatralidade”.

Essa nova “teatralidade” é também para Roubine uma redescoberta ou renascimento da capacidade do teatro de agir na dimensão imaginativa psicológica do espectador (sentimental e emocional) produzindo uma nova relação entre o objeto e o mesmo, relação que teria sido perdida do teatro da Idade Moderna a partir de século XVIII, devido à busca pela *mimesis* (1982, p. 35-36). Para ele o teatro simbolista e, conseqüentemente todo o teatro modernista após o mesmo movimento, sacrificou a verossimilhança da representação figurativa e a coerência em troca dessa forma mais abstrata que foi a busca por teatralidade (*Ibid.*, p. 37). Essa nova teatralidade, afirmava Roubine, surgiu como uma tentativa de recuperar a conexão com um espectador apassivado diante da dimensão verossímil, tanto do teatro naturalista como da tradição teatral da Idade Moderna (categoria histórica), levando-o para o jogo psicológico, imaginativo da abstração simbolista (*Ibid.*, p. 38-39).

É difícil imaginar que espectadores de sociedades anteriores à sociedade burguesa tivessem uma preocupação com a subjetividade e com a dimensão psicológica e emocional, pois esta é fruto de uma sociedade que passou a se entender e se constituir de forma fragmentada, logo se esse espectador começou a se tornar passivo ou indiferente às formas tradicionais de cenografia e da cena, existia ali também uma transformação na relação social que este estabelecia com essa cena, porém, isso é algo que explicaremos melhor mais à frente quando desenvolvermos a relação da sociedade burguesa com a cena teatral.

Aronson argumentava que a unidade estética do teatro moderno era uma resposta, da visualidade fragmentada de toda cenografia até o século XIX, cuja coerência visual era ocasional, uma reflexão para ele, da própria forma como se organizava a produção da cena, onde os figurinos eram propriedade dos atores, e os cenários eram pinturas encomendadas que faziam parte do estoque do teatro, sendo produzidos apenas quando necessário (1992, p. 11-12). Sabemos também que, por

volta do início do século XIX, na cena da ópera, por exemplo, era comum o cantor lírico e os demais músicos terem maior liberdade de improvisar e adaptar sobre a partitura – além do que era esperado que este o fizesse –, prática que começa a desaparecer no decorrer do século XX.⁸⁶ Entendemos então que as variações da cena teatral tradicional tinha mais a ver com a própria forma artesanal de produção em que não existia uma busca por padronização, e o objeto e as convenções de sua produção poderiam ser adaptados às capacidades do artífice (ou ao conjunto de tradições do qual pertence).

Só com a percepção do palco como um espaço em si mesmo, que a produção de um sentido unificado e metafórico através da cenografia seria possível, dando também ao mesmo capacidade de se impor como parte dominante da cena (Aronson, 1992, p. 11).

A figura do “encenador moderno”, noção que surgiu como um gestor da cena responsável por determinar a estética e a configuração das cenas teatrais, coordenando o trabalho dos vários artistas cênicos em uma tentativa de lidar com a perda de capacidade da cenografia pintada para representar o universo teatral. Entendemos que a cenografia agora precisava estar perfeitamente harmonizada com esse contexto de produção artística que buscava uma representação cênica em si mesma que correspondesse a essa dimensão psicológica mais subjetiva, mas faltava-nos ainda responder como se dava esse contexto no século XIX? Em outras palavras, como a sociedade burguesa entendia a cena teatral?

Antes de explicarmos como se dava essa nova relação burguesa entre a cena e o público precisamos fazer uma pequena contextualização sobre o estado da produção da ópera no contexto da sociedade burguesa plena que estava em formação no século XIX. A desvalorização do capital cultural nesse período, o mesmo momento histórico em que a prática que hoje intitulamos de *design* estava em construção, operando para legitimar o processo de estranhamento dessas relações sociais, através da constituição dos mercados de consumo e da racionalização da produção industrial, a produção de óperas também começava a sofrer com o impacto da decadência da sociedade de corte do Antigo Regime e do valor de uso social da cultura. Thomas Ertman argumentava que tanto o modelo empresarial quanto o modelo estatal de financiamento de produções de ópera se

⁸⁶ (Abalada, 2017, p. 55-59)

manteve no decorrer do século XIX, porém ele pôde nos mostrar também que, no contexto da Itália, da Grã-Bretanha e da França, havia a busca por uma outra forma de lucratividade simbólica relacionada ao espaço de produção de óperas (o teatro lírico), distinta da produção de capital cultural socialmente produtiva.

Segundo Ertman uma das principais transformações na forma de produção e financiamento de óperas do início do século XIX foi o surgimento na Itália do sistema de *Copyright*, o famoso direito autoral (2012, p. 32). Com isso, o controle sobre o processo de produção que antes ficava na mão do *impresario*, passou para os publicadores que obtinham os direitos autorais dessas obras dos compositores em troca da capacidade de publicação das partituras (*Ibid.*, p. 32). Ele situou também que na região da Itália ocorreu uma transformação considerável do público com o crescimento da burguesia, assim como o surgimento da venda de ingressos acessíveis às camadas mais modestas da sociedade (*Ibid.*, p. 33).

Na Grã-Bretanha, onde o financiamento estatal era praticamente nulo, Ertman demonstrou que existia um grande investimento por parte dos *impresarios* e dos teatros em tornar as produções de óperas lucrativas com divulgação e propaganda, resultando em um processo de barateamento dos ingressos e crescimento, até o final do século, mesmo que pequeno do público não pertencente à elite (2012, p. 33)

Na França o modelo estatal-empresarial, constituído durante a monarquia, ainda prevaleceu após a revolução de 1789, devido ao reconhecimento por parte da elite revolucionária, da importância social da ópera para o *status* cultural da França (Ertman, 2012, p. 37). Percebemos aqui, que a burguesia reconhecia em certa medida a importância histórica do capital cultural na sua legitimação como elite intelectual e reconhecimento da nova nação perante o restante da Europa, ainda dominada pela ordem aristocrática. Ertman argumentou que após a era napoleônica, quando as produções eram subsidiadas unicamente pelo Estado, o retorno dos *impresarios*, mesmo que com ajuda de subsídios do Estado, se mostrou instável (2012, p. 37-38), e por volta de 1870, já existia uma grande pressão do Estado para a abertura dos grandes teatros líricos para um público maior (dentre outras exigências políticas), fosse através de pacotes de assinaturas mais baratas ou até receitas gratuitas, como condição para manter seu apoio (*Ibid.*, 2012, p. 38).

O que Thomas Ertman pôde nos indicar era que o século XIX foi marcado pela tentativa de diversas instâncias do Campo Teatral, seja nos publicadores, seja

na administração dos teatros, ou mesmo dos *impresarios* que financiavam as produções, de explorar as possibilidades do contexto da sociedade burguesa, para produzir capital econômico através da produção de óperas. Não só isso significa que a intenção principal aqui foi na produção de capital cultural, mas na verdade, foi sua conversão em capital econômico, como também isso resultou em uma transformação gradativa do público presente dentro dos teatros. Este público, uma espécie de mistura da sociedade de classes burguesa, isto que poderíamos chamar de popular, resultou em uma nova relação entre a cena, espaço teatral e o público.

Nicholas Till nos mostrou que o estudo de textos dramáticos como aqueles utilizados na ópera e no teatro só poderiam ser entendidos no contexto de *performance* no caso aqui, a partir montagem da cena e da cenografia teatral, no contexto do evento performático (2012, p. 64). O contexto performático da ópera, como já brevemente comentamos, era um grande evento social da Idade Moderna que complementava, ou de certa forma substituía, os rituais religiosos da sociedade pré-moderna, operando como espaço social onde a aristocracia e a alta burguesia que surgiam naquele período, pudessem se reunir socialmente e onde a aristocracia pudesse continuar a se legitimar como classe culturalmente dominante perante ela mesma e a burguesia, cravar seu lugar dentre as elites nacionais.

Com o decorrer do século XIX, esse espaço social do público da ópera começou a sofrer grandes alterações, Nicholas Till afirmava que na tradição presente desde a origem da ópera até então, era, por exemplo, de bom tom chegar atrasado nos recitais, como também as récias eram constantemente interrompidas pela chegada da realeza (2012, p. 67-68). Ele afirma que Napoleão, por exemplo, ao chegar na sala de espetáculos do teatro, era aplaudido inclusive pelos cantores, uma postura que quase cem anos depois o poeta Mark Twain iria comentar com desdenho ao observar que isso ainda ocorria na presença da realeza nas récias do *Bayreuth Festspielhaus* (*Ibid.*, p. 68). Era comum que as récias fossem regulamentadas pela atividade social dessas elites mais influentes. Ele nos trouxe um outro exemplo do *Teatro alla Scala* em Milão, no qual Lord Byron, em 1816, teria se referido ao espaço do teatro como o centro da vida em sociedade na cidade, altamente frequentado em todos os dias em que havia récias, pelas elites não só para assistir a ópera, mas para conversar, jogar cartas dentre outras atividades (*Ibid.*, p. 68). Till ainda, sobre *alla Scala*, afirma através do Charles Burney “[...] ‘em cada box do teatro cabem 6 pessoas que se sentam de 3 de cada lado de frente umas para

as outras’, uma indicação clara que as prioridades da sociabilidade eram mais importantes do que a visão do palco” (*Ibid.*, p. 68. Tradução nossa)⁸⁷. Burney descreveu o ambiente como muito barulho e pouca atenção à cena, com exceção de algumas árias importantes (*Ibid.*, p. 68), algo que na época já incomodava intelectuais e artistas britânicos e alemães.⁸⁸ O ponto aqui não é frisar que a vida social do teatro na Idade Moderna era mais importante do que o conteúdo estético da cena, mas ressaltar que foi muito importante e parte constituinte da mesma. Till traz o conceito de “inatenção seletiva”⁸⁹ cunhado por Richard Schechner para explicar como se dava essa relação social do teatro. A inatenção seletiva era uma relação de julgamento estético da cena, na qual o público não se preocupava em apreender a obra como um todo, mas em ver e ouvir o que lhe dizia respeito (*Ibid.*, p. 69). Percebemos aqui que existia uma compreensão da cena teatral, mas ela tinha outro sentido e ocorria de forma paralela a função social da cena teatral.

A mudança nessa relação do público com a cena, quando existia um silenciamento e postura disciplinar do público durante as récitas (a forma como hoje nós interagimos com teatro, cinema e demais artes performáticas), em outras palavras, a morte da vida social do teatro, se consolidou no decorrer do século XIX. Segundo Simon Williams, Goethe, no período que administrou o teatro da corte de Weimar (1790-1817) já afirmava que a ópera era um mundo separado, onde uma boa produção “cria seu próprio mundo” (2012, p. 122.). Segundo Till, essa passagem foi marcada por uma percepção dessa disciplina como um ideal estético (2012, p. 69), em cidades como Londres, o autor afirma que já por volta de 1850, a mídia local comentava sobre o silêncio presente nos teatros (*Ibid.*, p. 70). Para ele, dois marcos foram importantes para se entender essa passagem na história da ópera, foram eles as produções de Richard Wagner e o projeto da atual sede da *L’Opéra* em Paris, o teatro *Garnier* (*Ibid.*, p. 70).

Em *Bayreuth* o projeto do teatro de Wagner foi concebido para ser distante da cidade grande, de forma a estimular um distanciamento do público da vida cotidiana das grandes cidades e um maior foco no evento teatral, o auditório foi

⁸⁷ “[...] each box ‘contains 6 persons who sit 3 on each other side facing each other’, a clear indication that the priorities of sociability outweighed those of viewing the stage.”

⁸⁸ Para mais detalhes sobre como se organizava a vida social no teatro da Idade Moderna ver: TILL, Nicholas. The Operatic Event: opera houses and opera audiences, in.: TILL, Nicholas (Org.). The Cambridge Companion to: Opera Studies. New York: Cambridge University Press, 2012.

⁸⁹ Tradução nossa de “*Selective inattention*” (Till, 2012, p. 69).

projetado na forma de estimular o público a ficar sentado durante boa parte da récita (Till, 2012, p. 70), e podemos acrescentar todo o aparato cênico de apagar as luzes da cena teatral, e ocultar a orquestra como uma das formas de produzir uma ambientação que reiterava essa *maneira* modernista de relação do público com a cena teatral. Em Paris, Till argumentava que o projeto de Garnier, buscava retirar a vida social da sala central de espetáculos para o *Foyer*, ao priorizar a decoração destes espaços externos (*Ibid.*, p. 70).

Com esse processo, Till defende que as práticas de sensibilidade e apreciação estética como cantar junto com os cantores, os constantes aplausos e gritos, tanto para reverenciar os artistas em cena (assim como mostramos que era feito com figuras importantes da sociedade), jogar buquês aos artistas, dentre outras formas de demonstração de emoção características da vida social dessas elites aristocráticas e burguesas da Idade Moderna vão dar lugar ao silêncio e à indiferença (2012, p. 71-72), principalmente com o crescente público pequeno burguês nos teatros que segundo ele tinham menos confiança e conhecimento dos códigos sociais daquele espaço e prefeririam não se manifestar (*Ibid.*, p. 72), daí a necessidade por parte da claqué⁹⁰, dos programas e guias escritos sobre o que estava sendo apresentado e dos críticos de arte teatral do período em guiar e “formar o gosto” ou educá-los socialmente para esses novos eventos públicos que aconteciam nos teatros (*Ibid.*, p. 72-73).

Percebemos que essa necessidade de reeducar ou mesmo educar o público, talvez seja a raiz da necessidade de se entender a cena como um objeto estético unificado, que possa ser consumido por partes dessa nova sociedade que não estava acostumada ou não fazia parte do círculo social do qual os teatros líricos se originaram. A acessibilidade dada ao teatro para as camadas mais baixas da sociedade burguesa não foi em si uma política cultural para produzir coesão social, tal como ocorria em pré-modernas e ainda, de certo modo, em sociedades tradicionais. Isso não pôde ser feito em uma sociedade de classes, não existia uma conciliação possível, existia apenas o silenciamento do conflito social (lutas de classes) que é a essência da sociedade burguesa, o silenciamento de espaços públicos como o teatro.

⁹⁰ “Pessoas que são contratadas pelos gerentes dos teatros e cantores para encorajar a audiência a aplaudir” (Till, 2012, p. 72, tradução nossa)

Já mencionamos anteriormente que a cena do teatro lírico do século XVII e XVIII era praticamente uma extensão da vida social, Till afirmava que o silêncio desse novo público nunca foi diretamente intencional, mas consequência de um fenômeno maior de esvaziamento de todo espaço público social coletivo em troca de uma busca por uma apreensão da vida de forma mais subjetiva e fragmentada (2012, p. 74-75). Ele, porém, não negou também que esse fato possa ter sido influenciado pela própria natureza do capitalismo de “comodificação” e reificação da vida social (*Ibid.*, p. 76). Aqui já podemos perceber que essa relação do público da sociedade burguesa com a cena era em si uma relação de estranhamento, consequência tanto da mercantilização da produção cultural, como também da própria relação fragmentada e dissociativa que as sociedades “espetacularizadas” e a luta de classes produzem no espaço social.

Nesse sentido, verificamos que Arnold Aronson, ainda procura argumentar esse processo através consolidação dos rituais cerimoniais gregos na forma do teatro dionisíaco, de frente ao palco, que já poderiam ser entendida como um início ou origem dessa relação frontal entre a sociedade e o produto artístico, uma forma confrontante que “[...] a única maneira pela qual pode ser percebida é encarando-a – enfrentando-a frente à frente” (Aronson, 2016, p. 155) ele argumentava que esta era uma forma ocidental de se relacionar com o teatro que considerava moderna, isto é, da Idade Moderna.

Sustentamos que esta é em si mesma uma forma moderna de “confronto”. E de tão moderna, nos soa como se fosse um pouco anacrônica inseri-la em uma sociedade antiga, onde o teatro ainda era visto como parte de um ritual de natureza religiosa da vida social. Sabemos que no teatro da Idade Moderna (renascentista), essa relação com a religião era inexistente, visto que como nos mostrou Till, a relação de “desatenção seletiva” era predominante desde o surgimento do teatro italiano do *Cinquecento* até a segunda metade do século XIX, logo uma relação de confronto é quase pontual e a apreensão da cena teatral (logo também do cenário) ocorre de forma indireta. Porém com a cena do teatro naturalista, que unifica e fecha totalmente a caixa teatral, a cenografia e os atores são vistos como um único objeto que aí “[...] parece não perceber a presença de um público [...]” (Aronson, 2016, p. 155) ou como o próprio Aronson apresentou o caso de Wagner: “Ao apagar as luzes pela primeira vez na história, ele eliminou não apenas cada espectador, individualmente, mas a própria plateia” (*Ibid.*, p. 158). Uma característica que não

era inerente ou sempre esteve presente no teatro ocidental, mas que era fruto dessas relações impostas pela produção de cultura na sociedade industrial, condição esta que afastava toda produção da cultura do meio social em que estava inserida. A partir daí a sociedade passou a ter dificuldade de se enxergar naquilo que ela produzia, seja nos artefatos industriais, seja nos produtos culturais que hoje chamamos de artísticos.

Foi nesse contexto que o teatro se tornou um espaço onde a realidade só existia de maneira “ilusionista”⁹¹ ou ilusória, a cena teatral só possuía sentido quando separada do mundo real, “somente enquanto não posso tocá-lo” (Aronson, 2016, p. 159), e que a quebra dessa fronteira entre a cena e o público só ocorreria por motivos intencionais cômicos ou na tentativa de se romper com os próprios paradigmas vigentes do teatro (*Ibid.*, p. 160). Aronson afirmou anos antes, que a relação visual frontal do espectador e o caráter verossímil da presença humana do ator no palco operavam como forças que limitavam o formato da cenografia, tendendo a homogeneizar tudo que ali era inserido (*Id.*, 1992, p. 10). Essa relação frontal e passiva que a plateia assumiu desde o final do século XIX foi também onde a percepção do ator como algo separado da cenografia, que até então estava mais suscetível à interação do público (atuando no proscênio) se perdeu (*Id.*, 2016, p. 162).

Quando o ator se tornou mais um objeto dentro da cena, que também era uma forma de afastamento das relações humanas entre a cena e o público, a perspectiva bidimensional se tornou cada vez mais incompatível com a crescente percepção, essa sim “ilusionista” do teatro, talvez daí venha a necessidade do teatro naturalista de unificar a toda a cena na caixa tridimensional, que tende a produzir também esse achatamento do ator dentro da cena teatral, sua objetificação. Percebemos aqui essa sociedade que passa a encarar o teatro como uma grande “ilusão visual” (que não tem a ver com o caráter verossímil dos cenários da Idade Moderna, mas com seu distanciamento da realidade concreta do teatro), passou a criar formas em que se pudesse despir essa imagem ilusória da cena, ou seja, “criou o monstro a ser combatido”. Segundo Aronson, foi Appia, ao afirmar que a pintura não era mais capaz de “nos enganar” com uma ilusão da realidade, que evidenciou

⁹¹ O termo aqui procura novamente não se referir a uma verossimilhança, mas a essa dimensão imersiva da experiência do teatro modernista, assumidamente artificial.

a dimensão contraditória ou ilusória entre o cenário bidimensional pintado e o carácter tridimensional “real” do ator. Assim, para Aronson, a partir desse momento a cena verossímil só seria possível, ainda que no cinema ou na fotografia, onde toda a composição se apresentasse na forma bidimensional (2016, p. 162).

Realmente, apenas em uma sociedade que achatou a cena teatral e a separou de todo espaço ou papel histórico do teatro na sociedade moderna, passaria a ter a percepção da contrariedade entre a pintura bidimensional e a tridimensionalidade do ator, pois o mesmo já estava objetificado. A cenografia modernista se caracteriza como sintoma do afastamento não só de uma tradição estética de imagens feitas sobre o espaço figurativo do Renascimento, mas da expressão de um processo de afastamento da cena teatral do espaço do próprio teatro, para um mundo cada vez mais imaginário. Essa cena pode ser verossímil tal como era a cena do teatro naturalista ou não, como no caso de Craig, no qual as coisas do mundo são apenas referências visuais ilusórias e que nos remetem aos elementos do mundo concreto ou abstrato e como foi o caso de Appia, onde a cenografia funcionava apenas como um demarcador de espaços e volumes abstratos no palco, podendo ou não fazer referência ao mundo externo. Para Aronson o trabalho que o arquiteto fez para a Hellerau (indicado na figura 10), já mergulhava inteiramente na abstração total, constituído no palco um mundo “descolado” que só faz sentido dentro da própria cena (2016, p. 163).

Percebemos aqui que esse processo de abstração, a produção de uma forma cultural na busca por uma nova cena teatral, só reitera o descolamento e o afastamento do espaço social, essa tentativa histórica dos modernistas para restabelecer o sentido do teatro através da transformação ou adaptação do objeto (aqui em questão o produto cultural, seja ele objeto de *design*, cenografia ou produto artístico) não leva em consideração que esses fenômenos têm origem na estrutura social, logo a reformulação deveria vir de lá. Não apenas transformando a cultura poderemos restabelecer uma conexão do público com a cena teatral, mas apenas reiterar esse processo hegemônico.

Um outro ótimo exemplo desse fenômeno foi a proposta teatral de Bertolt Brecht. Aronson afirmava que a meta de seu trabalho era o próprio distanciamento entre a cena e o público, Brecht procurava reforçar essa fragmentação entre a cena e o espectador como forma de estimular uma visão crítica sobre o conteúdo da cena e a própria prática teatral, em aspectos cenográficos esse reforço do distanciamento

era produzido através da exposição de todo o maquinário que produziram a cena: luzes, estruturas da cena etc. [...] (1992, p. 15). “O rápido desenvolvimento social e econômico de nosso tempo alterava a plateia de modo veloz e radical, exigindo e facilitando novas maneiras de pensamento, de sentimento e de comportamento” (Brecht, *apud*. Aronson, 1992, p. 15).

Parece-nos claro que entendemos também, que em pleno final do século XIX e início do XX, uma percepção clara sobre as ações do estranhamento e do impacto do capitalismo na vida social eram escassas se não impossíveis. Como já apresentamos, Eric Hobsbawm⁹² (2013) mostrou que um dos grandes problemas do modernismo na arte foi que na busca por novos sentidos para a tradição artística da pintura e da escultura, resultou em um gradativo afastamento da própria realidade social, retirando assim o próprio processo do qual estavam lutando. Adaptar toda a estética do cenário de forma a corresponder a este objeto, tal como na proposta de Appia em substituir a bidimensionalidade da pintura por volumes e contrastes de cinza, na tentativa de manter uma referência simbólica mais indireta (abstrata) e não verossímil aos elementos do mundo real, foi uma resposta formalista (simbólica) de lidar com as problemáticas da cena teatral no contexto da sociedade capitalista. Similar ao que, na mesma época, os primeiros movimentos funcionalistas e produtivistas do Campo do Design, tal qual apresentamos no Capítulo 3, e os artistas modernistas procuraram fazer na pintura moderna, de forma similar aos impressionistas ou os pós-impressionistas.

O surgimento da figura do “encenador moderno” foi, para Roubine, a solução para heterogeneidade ou autonomia destas partes que compõem a cena do teatro da Idade Moderna, enfim, uma espécie de remédio que o impediu de morrer perante as transformações dessa nova sociedade. A expressão de uma força criativa que racionalizava a produção teatral de forma a manter seu *status* de arte (1982, p. 42). Como já apontamos a figura do “encenador moderno” operando como um agente racionalizador ou unificador da produção, tal qual o *designer* deveria operar nas indústrias, operando para reorganizar toda a cena teatral e da ópera para um novo contexto produtivo, constituindo assim a cena e respetivamente a cenografia para a sociedade estranhada, retirando dos agentes que compõem o teatro como os artistas e artesãos que produzem a cenografia, dos músicos e atores/cantores o

⁹² Ver no Capítulo 4 desta dissertação

controle sobre seu trabalho. “Antigamente eles iam ver (ouvir) uma peça (um texto) e seus intérpretes. Hoje, eles vão ver antes de mais nada uma *mise-en-scène*, um complexo do qual o texto e os interesses são apenas elementos integrantes” (*Ibid.*, p. 42), aqui o autor deixou claro para nós que as intenções dessa nova abordagem, era a objetificação da cena e controle sobre o trabalho produtivo e não essa sobre o próprio encenador também. Pois ele era apenas um gestor da cena que procurava atender aos interesses produtivos de uma nova sociedade, ela precisava reproduzir a realidade estranhada do munda capitalista industrial, a forma cultural que o Campo do Teatro encontrou para manter seu *status* de arte legitimada, perante os demais gêneros do Campos da Arte, e que diferentemente do *design* não estava em um primeiro momento necessariamente contribuindo para o processo de produção de mais-valia, de transformação do capital cultural em capital econômico, mas de sobrevivência de uma forma artística desfuncionalizada. Qualquer referência a uma abordagem tradicional soaria anacrônica e não inovadora para Roubine, para ele a transformação resultante dessa estrutura burguesa realmente impediu a arte teatral de se desnacionalizar ou se banalizar como uma forma de espetáculo (*Ibid.*, p. 43). Para nós, o resultado dessa transformação foi exatamente isso que Roubine acreditava ter impedido o espetáculo de ser, em si não só a sobrevivência, mas a desfiguração de qualquer prática cultural desfuncionalizada que fica à mercê dessas formas de produção e circulação da sociedade capitalista. A forma como esse modelo se desenvolve no decorrer do século XX para o XXI nos mostra alguns sintomas desse processo que apresentaremos a frente.

Até aqui procuramos definir o que seria a cenografia modernista, sua origem como expressão do estranhamento do teatro e do estranhamento da profissão do artista cenográfico, cujo trabalho perdeu autonomia e se fragmentou com o surgimento do “encenador moderno”, porém Arnold Aronson nos apresentou outra questão: por que então com o desenvolvimento da cena e da cenografia modernista a presença de uma unidade estética da cena deu lugar a uma abordagem cada vez mais heterogênea? Seria isso um sintoma de reformulação dessa relação estranhada que a sociedade industrial estabeleceu na produção de cultural material? Além dessas transformações formais, temos também o caso de cenógrafos já na segunda metade do século XX, que passaram a reproduzir essa forma de concepção e produção estranhada de direção estética (não só cenográfica, mas de toda a parte visual) em conjunto com os encenadores modernos ou diretores.

5.2.2. O surgimento das categorias profissionais “*production designers*” e “*set designers*”

Como Maria Luiza Laufhütte (2016) nos mostrou pela perspectiva da direção do Campo do Cinema, que até o surgimento de uma cadeira de direção de arte ser institucionalizada, a configuração dos cenários, normalmente era responsabilidade de um carpinteiro ou de um artista (*apud.* Preston, 2016, p. 49), ou seja, a prática de configuração estava, como nos cenógrafos tradicionais do teatro, subjugada à direção. Porém com o século XX o caráter gerencial e estranhando da prática do encenador moderno/diretor se transpôs para a produção cenográfica constituindo duas práticas profissionais similares ao mesmo: o diretor de arte ou *set designer*⁹³ e o *production designer*.

Laufhütte, que analisou esse fenômeno a partir da ótica do Campo do Cinema, nomeou de *production designer* uma atividade hierarquicamente acima da produção de arte (termo por ela utilizado para se referir à atividade produtiva do cenógrafo submetido ao diretor⁹⁴), operando como uma espécie de codiretor que determinava junto às demais partes da direção, toda a estética ou configuração do filme, pois o seu trabalho abrangia a maquiagem, o figurino e os efeitos especiais. Este profissional teria surgido dentro da estrutura dos estúdios cinematográficos americanos, ainda na primeira metade do século XX, como parte da divisão do trabalho de grandes produções que demandavam um profissional que gerenciasse ou administrasse toda a parte estética do filme (2016, p. 53-57).

A figura do *production designer* está conectada diretamente ao Campo do Cinema, e não possuindo a mesma abrangência na produção teatral (aparecendo na forma de um diretor de arte ou do *set designer*, profissional mais especializado e voltado apenas para a cenografia), porém, o que pretendemos chamar a atenção aqui é que tal qual no cinema, ocorreu uma transformação, ou seja, pode-se perceber claramente o estranhamento da prática profissional do cenógrafo artesão da tradição

⁹³ Decidimos utilizar o termo em inglês devido ao fato que é padrão entre muitos teatros hoje ao se referirem ao trabalho da direção de arte utilizam a expressão em Inglês *set designer*, como pode ser visto no *site* dos teatros: *Alla Scalla*: bit.ly/3s3BK26. Acessado em 21/ 07/ 2020; *Metropolitan Opera*: bit.ly/39cKUks. Acessado em 21/07/2020; *Wiener Staatsoppper*: bit.ly/39cL1MU. Acessado em 21/07/2020; e *Berlin Staatsoppper*: bit.ly/2LsTS4L. Acessado em 21/07/2020. Dentre outros.

⁹⁴ (Laufhütte, 2016, p. 53).

teatral (um artista com sua equipe) em uma espécie de codiretor estético da cena. Esse diretor de arte ou o *production designer* não são para nós em si práticas do Campo do Design, mas práticas cuja aproximação se deram pelo caráter da fragmentação do trabalho resultante do estranhamento da produção de capital cultural em seus Campos. O nosso foco para associar a prática do *production designer* no cinema com a prática do *design* em geral está no conjunto de práticas e cadeiras que constituem toda a direção estética da cena teatral, e a própria necessidade por parte do teatro modernista (e podemos dizer do cinema também) da mesma. Retomaremos agora desenvolvendo das transformações da configuração e da percepção dessas montagens cenográficas após a consolidação da cenografia estranhada na ópera do final século XX até o presente, um contexto em que a prática da direção já se consolidou.

5.2.3. O problema da cenografia “Pós-Moderna”

Aronson afirmava que as transformações na percepção social do tempo e do espaço no início do século XX, estariam fundadas na teoria da relatividade de Einstein, junto a uma grande quantidade de transformações na concepção de mundo oriundas da psicanálise, do Cubismo e das inovações tecnológicas do período (telefone, automóvel e avião). Para ele o impacto dessas mudanças na percepção de espaço e tempo alteram também a percepção da cena, explicando o porquê dos cenógrafos modernistas como Appia e Craig, teriam abandonado totalmente os recursos estéticos da cenografia tradicional pintada em *trompe l'oeil*, presente até o século XIX (2016, p. 164). Para ele essa percepção resultava em uma mudança na concepção de mundo do século XIX para o XX, no qual o racionalismo científico que via o mundo linearmente de forma conectada, passou a percebê-lo de forma mais autonomizada, como “[...] sítios autônomos relacionados entre si [...]” (*Ibid.*, p. 163).

A primeira pergunta que fazemos para Aronson é se realmente é possível considerar que objetos do cotidiano e revoluções científicas isoladamente conseguiriam por si mesmas impactar, de forma tão profunda, em uma sociedade a ponto de mudar nossa percepção de mundo? Não teria sido o contrário? É claro que tais fenômenos isoladamente possuem importância nesse processo, porém essas transformações demandam tempo e dependem muito mais de mudanças nas

próprias relações sociais e nas relações de trabalho do que em novas tecnologias ou novas perspectivas científicas como a Física de Einstein. Enfim, diferentemente de Aronson, defendemos que a ciência e a tecnologia são resultado, isto é, produtos sociais, corolário das transformações nas relações de trabalho e sociais. Conforme demonstrado por Marx e Debord, o processo de dominação econômica da vida social é muito mais amplo duradouro e vemos que as raízes das transformações nas relações sociais (que constituem toda a história da humanidade) são anteriores à própria Revolução Industrial, estando intrincada no seio da acumulação primitiva. O abandono das formas tradicionais de produção cenográfica, assim como o surgimento da psicanálise, física relativista e dos produtos industriais de alta tecnologia (digitais ou não), aconteceram juntos, contudo, devem ser considerados mais como resultado de um longo processo de transformações sociais, enfim, como resultado de anos de inculcação e violência simbólica por parte dessa nova estrutura social (*habitus*) e sua relação com os outros agentes do Campo do Teatro.

O modo como se transformaram os subcampos da arte, tais como o do teatro e do *design*, pode responder a essas transformações. Forty demonstrou que, nos vinte primeiros anos do século XX, os interesses comerciais dos investidores da produção de energia como os principais incentivadores para o surgimento de novas tecnologias que geraram os eletrodomésticos. A questão era a necessidade financeira da produção da mais valia desse pequeno grupo de investidores do setor elétrico para a criação de artefatos industriais que consumissem energia elétrica e consequentemente, além dos eletrodomésticos, houve um grande esforço para o incremento do discurso da energia como uma expressão do progresso e do novo século.⁹⁵ Os produtores de energia elétrica precisavam vender energia, daí estimularam a criação e fabricação de eletrodomésticos, enfim, exatamente o contrário do que muita gente pensa que aconteceu.

No mesmo período, Appia estava concebendo também sua abordagem cenográfica simbolista, que utilizava a luz elétrica como forma de produzir volumetria, mas isso não significa que foi a luz elétrica que gerou uma nova percepção do espaço. Ela era apenas a aplicação de uma nova tecnologia disponibilizada ou oferecida pela grande indústria e mais particularmente do setor

⁹⁵ FORTY, Adrian. Eletricidade: o combustível do futuro *In.*: FORTY, Adrian. Objetos de Desejo: Design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

elétrico. Como já mencionamos mais acima, foi a transformação do espaço social do teatro que permitiu a cena do teatro naturalista. Logo podemos concluir que não são as tecnologias ou as áreas de conhecimento que produzem a demanda por uma nova percepção social, elas também são consequências. São expressões ou materializações de transformações das próprias relações sociais dentro do capitalismo e apenas operam como ferramentas para tais transformações.

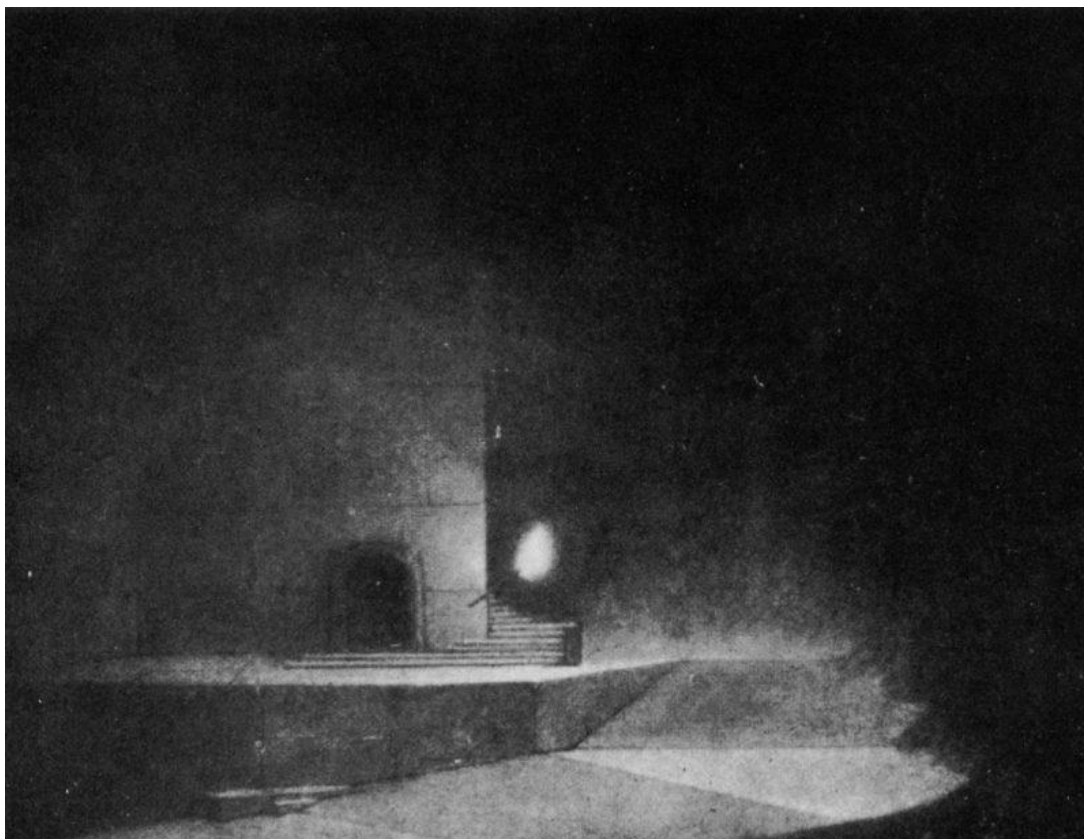


Figura 11 – Estudo para montagem de *Tristão e Isolda*, Adolphe Appia, 1896. Fonte: bit.ly/3oExggy. Acessado em: 18 de março de 2021. Appia procura evidenciar a volumetria tridimensional de sua cenografia devido a contrastes de luz como este.

Aronson defendia uma cultura pós-moderna, noção que consideramos falaciosa⁹⁶, contudo, tal como afirmava, na “pós-modernidade” essa tentativa de se

⁹⁶ Contino e Cipiniuk afirmam que essa noção é fruto de uma percepção teórica e é ideológica, portanto parcial e cientificamente equivocada. Foi formulada no início da Guerra Fria por Daniel Bell, um intelectual americano, professor da Universidade de Colúmbia, que defendia a falaciosa tese do fim da ideologia sobre as transformações do capitalismo no final do século XX, sem apresentar o que pensavam os intelectuais que defendiam o contrário daquilo que afirmou (Contino; Cipiniuk, 2016, p. 51-52).

respeitar um mundo concreto passaria a ser substituída por uma visão mais fragmentada, onde a realidade era percebida como um conjunto de imagens soltas conflitantes (Aronson, 1992, p. 9). Para ele a cenografia “pós-moderna” seria uma grande dissonância de imagens justapostas, que buscava contribuir para a produção de diversas narrativas possíveis da cena por parte dos espectadores, voltando-se para o que ele denominava “experiência da visão”.

Antes de avançarmos, porém, é preciso indicar que aqui se verifica um problema teórico que precisamos discutir. Aronson considerava a possibilidade de um “estilo pós-moderno”, isto é, defendia que era possível uma categoria estética autônoma ou independente das circunstâncias históricas concretas, a configuração (para os *designers*: *gestaltung*), que transitava em todos os estilos artísticos da história da humanidade, sem constrangimentos. Essa força inexplicável ou noção metafísica, acontecia nos estilos artísticos por conta de uma eventual existência de uma potência interna na própria forma, tal como o idealista austríaco Riegl defendia a existência da *kunstwollen* (informação verbal).⁹⁷ Para Aronson, existente ou não, o estilo pós-moderno, sequência evolucionária da forma moderna de teatro, reiteraria uma ruptura com a busca modernista de uma unificação da cena, como um objeto cuja uma única narrativa (aquela concebida pelo diretor/compositor/dramaturgo) é importante, significando uma maior preocupação com a relação entre a cena e o público (Aronson, 1992, p. 10).

David Harvey⁹⁸ já afirmava que o próprio desenvolvimento da sociedade industrial e a aceleração de seus modelos de produção e acumulação (tanto na consolidação do modelo produtivo taylorista no início do século XX, quanto na passagem deste modelo para o toyotismo no final da década de 1970) resultaria no crescimento da constante histórica moderna que é a sensação de fragmentação, perda de controle sobre o tempo e diminuição das distâncias espaciais e consecutivamente sensação de grande incerteza sobre o futuro. Sobre a produção cultural do chamado “pós-modernismo” ele afirmava:

⁹⁷ Na noção de *kunstwollen*, Riegl defende que a obra de arte possui uma espécie de vontade própria interna, autônoma. É uma das bases da noção novecentista de arte pela arte, onde o câmbio formal e estético está na vontade essencial interna e nunca externa da arte (informação verbal). Aula do professor Alberto Cipiniuk na disciplina de História da Arte II, no PPGDesign, PUC-Rio, 13 de maio de 2020.

⁹⁸ HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell, 1992.

“Toda a indústria se especializa na aceleração do tempo de circulação através da produção e comercialização de imagens. [...] Ela é a organizadora das tendências e modas e como tal produz ativamente a própria efemeridade que sempre fora fundamental para a modernidade. Ela se torna o meio social de produzir aquela sensação de colapso dos horizontes temporais do qual tão avidamente se alimenta” (Harvey, 1992, p. 290-291, tradução nossa)⁹⁹.

Podemos concluir que para Harvey a chamada pós-modernidade não seria uma quebra ou ruptura de um paradigma estilístico do final do século XX em relação ao restante da história moderna, mas o “desenvolvimento” ou o corolário natural de progressão da mesma cultura moderna, com um aumento da velocidade ou da dinâmica da circulação de mercadorias por conta das novas tecnologias digitais e outras técnicas de armazenamento, transporte e trânsito de mercadorias. Portanto a sobreposição de imagens “naturalistas” ou “realistas” da cenografia contemporânea seria o desenvolvimento do próprio processo em que a cena se afastava da realidade material, e que em um primeiro momento a concebia como um mundo abstrato e no segundo agrupando diversas formas de concepção desse mundo em um mesmo espaço, em ressonância com à própria condição da modernidade.

Essa relação de “experiência” do público com a cena, o que não deixa de ser em si uma visão do “projetista”, ou seja, a visão do agente de configuração dentro dessa divisão do trabalho industrial¹⁰⁰, não reconecta a cena ao público, pois similar, ao chamado *UX design* (modalidade de maior *status* ou prestígio no Campo do Design nos dias hoje), “configurar a experiência” do usuário na utilização de aplicativos e produtos, para humanizar ou produzir algum sentido para as pessoas que o frequentam ou consomem, não é algo projetável ou passível de configuração intencional¹⁰¹, o mesmo ocorreria com o produto cultural ou artístico. Foi o próprio

⁹⁹ “The whole industry specializes in the acceleration of turnover time through the production and marketing of images. [...] It is the organizer of fads and fashions and such, it actively produces the very ephemerality that has always been fundamental to the experience of modernity. It becomes a social means to produce that sense of collapsing time horizons which it in turn so avidly feed upon.”

¹⁰⁰ HEINRICH, Fabiana. O. Crítica da experiência como mercadoria no Campo do Design. Tese (doutorado) – PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2018.

¹⁰¹ Sustentamos que o *UX design*, caso possamos empregar esse termo para nomear o *design* que produzimos nos dias de hoje, é apenas um nome e, portanto, trata-se de mais um nome para classificar o fruto ou resultado dessa dinâmica de transformações da sociedade industrial do capitalismo tardio. Para Heinrich, a experiência de fruição do objeto de *design* e de tudo aquilo que se produz na relação da cultura *versus* mercado, não é algo totalmente incorporado pela dimensão projetual. Ela reitera a importância de se estabelecer limites não apenas daquilo que o usuário dentro

público que deixou de perceber o valor social no teatro. A ideia de construir esse valor social que pode ser “artificial”, alguma coisa que possa ser intencionalmente constituída, tendo como suporte algum artefato industrial, é uma materialização do mesmo estranhamento, isso nos indica que esse afastamento do espaço social do teatro já era um problema para os agentes configuradores de imagens cenográficas, muito antes da eventual existência da noção de pós-modernidade.

Na cenografia contemporânea, sejam chamadas de modernas ou pós-modernas, existe uma presença de formas de representação do passado que não é em si mesma um retorno de um estilo ou forma antiga de produção, mas o resultado da sobreposição temporal, aquilo que Aronson chamou de “código semiótico” (1992, p. 12). Nos perguntamos o porquê de um estilo não poder ser também uma espécie de código semiótico, já que o mesmo também é um código simbólico. Um estilo é resultado de um determinado contexto de produção artística, que como apresentamos anteriormente com Wolff, é um conjunto de coordenadas sociais, técnicas e econômicas que determinam as possíveis características de um produto cultural que, ao ser compreendido pelo *habitus* desse mesmo contexto social, se torna também um código simbólico. O caráter fragmentado dessas estéticas contemporâneas, mesmo que sua abordagem busque representar algo de forma indireta, um impacto na experiência subjetiva do público espectador, também configuram um certo código simbólico, que pode ou não ser compreendido por esse mesmo público, logo também é um estilo.

Para explicar o uso de imagens do passado, Aronson recorreu a duas montagens de ópera como exemplo: uma na montagem de John Conklin do *Anel dos Nibelungos*, de Wagner, em *Ouro do Reno*¹⁰², em que a representação de *Valhalla* era feita a partir de uma fusão de imagens arquitetônicas dos séculos XVIII e XIX. Para Aronson essa foi uma tentativa de contextualizar o arcabouço estético da Alemanha onde Wagner compôs a ópera e não de se produzir um cenário historicamente preciso (1992, p. 13). A outra na montagem de *Siegfried* de Robert Israel, em que um cenário bidimensional e pintado como na tradição, é desmontado

de seu contexto social pode experimentar, mas também no controle que o configurador (*designer*) tem desse processo (2018, p. 173-182).

¹⁰² Ciclo de quatro óperas de Richard Wagner compostas entre 1848 e 1874, sendo *Ouro do Reno*, de 1869, a primeira opera do conjunto.

aos poucos durante a *performance*, expondo os mecanismos em uma referência ao desmonte da “ilusão cênica” (*Ibid.*, p. 13).

Podemos pontuar também alguns outros exemplos mais atuais de montagens pautadas por essas estéticas contemporâneas: A montagem de *Tannhäuser*¹⁰³ produzida por Michael Levine no *Royal Opera House*, em 2010, que utiliza a competição de canto (centro da narrativa da ópera), como base para toda a produção cenográfica. Levine parte da visão que a competição é uma disputa religiosa entre um mundo espiritual “puro” e outro carnal de “luxúria”, uma disputa vai no decorrer da ópera “destruindo” o cenário (que é nada menos que uma estrutura em palco que representa o próprio teatro, local ideal onde uma competição de canto ocorreria), ao fim do espetáculo, restam apenas detritos do mesmo (Levine, 2017, p. 163-164).



Figura 12 – Cena de *Tannhäuser*, Michel Levine, Royal Opera House, Londres, 2015. Fonte: bit.ly/3nxFhSV. Acessado em: 18 de março de 2021. O cenário é destruído no desenvolver da obra.

¹⁰³ Ópera de Richard Wagner composta por volta de 1845.

A produção de 2019 de *Madama Butterfly*¹⁰⁴, feita por Graeme Murphy com cenografia de Michael Scott, em Sydney¹⁰⁵, que leva a ópera, originalmente ambientada no Japão pós Revolução Meiji, para um universo distópico pautado pelo imaginário erótico ocidental sobre o Japão (imaginário construído majoritariamente pela indústria sexual), cujo cenário é composto majoritariamente de painéis de *LED* com imagens do tema, além de cordas e cabos que amarram os cantores e os suspende no ar.

¹⁰⁴ Ópera de Giacomo Puccini composta por volta de 1904.

¹⁰⁵ Disponível em: bit.ly/3bk1voT. Acesso em: 25 de agosto de 2020.



Figura 13 – Produção *Madama Butterfly*, Graeme Murphy, Sydney Opera House, Sydney, 2019. Fonte: bit.ly/3ibCZlg. Acessado em: 18 de março de 2021.

Ou mesmo a produção mais simples de “O Profeta”¹⁰⁶, feita por Olivier Py para a *Deutsche Oper* em 2017¹⁰⁷, com cenografia de Pierre-André Weitz, que transpõe o drama francês sobre a revolta protestante dos anabatistas no século XVI, que reconheceu João de Leiden como rei da cidade de Münster, de um universo

¹⁰⁶ Ópera de Giacomo Meyerbeer, com libreto de Eugène Scribe, composta por volta de 1849.

¹⁰⁷ Disponível em: bit.ly/2LceSgn. Acesso em: 25 de agosto de 2020.

medieval para um demais mundo distópico industrial *clichê* à moda “Admirável mundo novo”¹⁰⁸ de um conflito entre patrões e operários.



Figura 14 – Encenação de O Profeta, Olivier Py, Pierre-André Weitz, *Deutsche Oper*, Berlin, 2017. Fonte: [/bit.ly/39hZE1q](https://bit.ly/39hZE1q). Acessado em: 18 de março de 2021.

Aronson acreditava que o importante para o público não era reconhecer as referências estéticas da arquitetura ali apresentadas, mas a potência que aquele acúmulo de referências oferecia para a obra era importante para o encenador/autor (1992, p. 13), enfim, uma metalinguagem. Defendendo contrariamente aos argumentos de Aronson, empregamos Debord que afirmava que a “grandeza” ou qualidade da arte dependia da sua conexão com a vida social (valor de uso social). Para Debord qualquer forma de arte poderia ser entendida como

¹⁰⁸ Obra literária de ficção científica de Aldous Huxley escrita em meados dos anos 1930, que apresenta uma visão fictícia (para o período) sobre o futuro de um mundo capitalista.

“desfuncionalizada” quando esta se tornava incapaz de se reconectar com o mundo através de seus meios representativos, apenas representando um mundo que não existe mais (1997, p. 188-189). Com Debord temos um exemplo do emprego da teoria crítica em que a arte e sua busca por reconexão com a vida social de cotidiano estranhado resulta em uma representação de um mundo que nunca existiu, o mundo do palco em si mesmo, que apenas conseguia apreender partes da vida social e de maneira fragmentada. Essa forma de cenografia que rompe com o “ilusionismo” realista do teatro naturalista, infelizmente não rompeu com o distanciamento entre a cena e o público que continuava silencioso e passivo admirando aquilo que via como um mundo distante do real, aprendendo a cena de forma subjetiva e individualizada, em oposição ao teatro da Idade Moderna, onde existia uma vida social coletiva das elites ocidentais dentro do espaço do teatro, e este devia operar funcionalmente como parte desse espaço social produzindo ou reafirmando distinção social para quem o frequenta. Aronson afirmava que a cenografia “pós-moderna” ou contemporânea precisava estar distanciada, “[...] requer um observador não um participante [...]”, independente da presença do prosccênio ou não (1992, p. 18). Essa relação não depende mais nem do espaço, nem de uma forma ou abordagem estética da cenografia, mas da própria forma como o público é inculcado para assisti-la. No contexto da modernidade tardia, em que opera o capitalismo tardio, tal como Mandel¹⁰⁹ o denomina, o importante para a produção artística/cultural não é um valor de uso social do capital cultural, o teatro que as elites frequentam está alienado da sociedade e não seria através da vida social dessas elites que ele se reproduz, ele opera como um acúmulo de referências qualitativas, que é vendido ao público como forma de conversão do mesmo em capital econômico.

Thomas Ertman nos mostrou que no início do século XX a administração de parte dos teatros líricos europeus, foi marcada por um grande processo de estatização. Na Alemanha a predominância de um sistema estatal já era realidade desde o teatro de corte dos séculos XVII e o mesmo é expandido ainda mais após a primeira Guerra (Ertman, 2012, p. 40-43), na Itália e na América Latina essa mudança vem também logo após a primeira guerra (*Ibid.*, p. 34-35), na França o sistema misto deu lugar a estatização total após a crise de 1929 (*Ibid.*, p. 39). Na

¹⁰⁹ (Contino; Cipiniuk, 2016, p. 43-44).

Grã-Bretanha ainda existia a presença de um sistema misto neste século, mas o capital estatal, que até a década de 1950 representava 25% do total de investimentos passa ter predominância na década seguinte (*Ibid.*, p. 35). Nos EUA, onde o capital privado ainda é presente durante boa parte do século, após a grande depressão, o sistema não se manteve sozinho sem ajuda do capital estatal (*Ibid.*, p. 35). Este processo descrito por Ertman foi concomitante à ascensão dos grandes Estados sociais democratas do século XX, estados de bem-estar social, onde o Estado passou a ser um importante financiador de diversas esferas da vida social. Porém, por volta dos anos 1970 e 1980, período marcado por uma eventual crise econômica, a chamada crise dos “trinta anos de ouro”¹¹⁰ (que na verdade, tratava-se também da implantação de uma política econômica autoritária e restritiva, que retirava das pessoas direitos historicamente constituídos e isso bem no seio do modelo neoliberal de capitalismo no qual vivemos hoje), enfraqueceu-se o financiamento estatal que resultou em uma mudança na forma como se financia a produção de ópera.

Ertman nos mostrou que em diversos países neste período, a presença do capital privado no financiamento dos teatros e produções passou a crescer novamente, nos EUA após um resgate do Estado nos anos 1960, o capital privado retomou sua posição (2012, p. 35). Na Grã-Bretanha o financiamento estatal caiu consideravelmente nos anos 1980 e por volta de 2008 já representava uma pequena parcela em relação ao financiamento privado (*Ibid.*, p. 39). Na Itália o modelo estatal se encontrava em dificuldade por volta do final do século XX e alguns teatros se mantinham em grande parte com ajuda de instituições caritativas (*Ibid.*, p. 34-35). Na França, mesmo que o modelo estatal ainda esteja em vigor, o argumento da “crise” levou grandes teatros líricos à falência total nos anos 1970, e após a recuperação nos anos 1990 a presença de financiamento privado ainda representa em torno de 42-44% do total (*Ibid.*, p. 39). Isso nos mostra que no período que sucedeu a crise dos grandes estados sociais democratas, o financiamento estatal começou a depender em parte do investimento privado.

Outro autor, argumentava que, nos dias de hoje, os equivalentes contemporâneos do *impresarios* conseguem produzir ópera comercialmente

¹¹⁰ Contino comenta o termo “trinta anos de ouro” (os anos entre 1945 e 1975), um período posterior à Segunda Guerra Mundial de grande acumulação acelerada de riqueza e desenvolvimento do capitalismo (2015, p. 19).

montando grandes festivais fora das casas tradicionais (Payne, 2012, p. 55). Payne também nos mostrou que tanto Hugues Gall, que foi responsável por salvar a Ópera de Paris nos anos 1990, o fez graças a sua estratégia altamente produtiva, e Ian Holender, que assumiu a Ópera Estatal de Viena em 1991 é um “administrador de sucesso” também devido a sua alta produtividade (2012, p. 59). Por último Payne também afirmou que a passagem do século XX para o XXI foi marcada pela construção e reconstrução de diversos teatros líricos, projetos que demandavam grandes investimentos de longo prazo por parte de grupos e investidores, e querem que os mesmos sejam administrados por pessoas que defendam seus interesses em vez de ambições artísticas (*Ibid.*, p. 60-61). Podemos perceber aqui é que o final do século XX, que é o período do início da modernidade tardia e do desenvolvimento dessa forma modernista-contemporânea ou de estilo “pós-moderno” de produção cenográfica, é marcada em diversos espaços pela difícil tentativa e às vezes falha, de se instaurar e manter uma administração estatal para o patronato de produções de ópera¹¹¹, o crescimento do interesse do setor privado, assim como da produtividade no final do século XX e início do XXI reitera para nós, o interesse em explorar a lucratividade econômica dessas produções, dessa transformação de capital cultural em capital econômico.

Aronson se questionava se, no século XXI, essa contraditória abordagem da cena teatral continuaria dialogando com a sociedade (dialogar com a sociedade aqui é ter sentido social), que ele afirmava estar dominado pela incerteza e instabilidade, instabilidade característica, para nós de uma política de estado neoliberal do debate entre o financiamento estatal ou privado, que em certa medida expressa a investida neoliberal e sua deletéria defesa de um Estado mínimo. Aronson acreditava que um mundo dominado pela realidade virtual não poderia ser apresentado por uma forma mais tangível como aquela do ator, o cinema já dominado pela manipulação digital poderia apresentar caminhos para a cenografia contemporânea (2016, p. 168-169).

De nossa parte, assim como Harvey, defendemos que não existe em si uma superação ou propriedade teórica para empregarmos o termo pós-modernidade. Julgamos que a fragmentação é resultado do cotidiano estranhado (espetacularizado) e a incerteza, a consequência direta da perda do controle sobre o

¹¹¹ MICELI, Sergio. O Mecenato do Estado e a Conservação da Cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29, agosto de 1982. Disponível em: bit.ly/2XIXfNG. Acesso em: 03, agosto de 2020.

próprio trabalho. Somos seres sociais atravessados pelo estranhamento e nos expressamos na nossa produção cultural. As tecnologias que produzem isso que chamamos de realidade virtual é apenas uma ferramenta da própria sociedade que constituímos, ela não existe em si mesma. É verdade que, hoje, boa parte da cenografia cinematográfica pode ser concebida em computação gráfica (*CGI*), se isso significa a morte do teatro, talvez este já tenha morrido no momento que foi desfuncionalizado. A cenografia contemporânea ou de estilo “pós-moderno” não é nada além do desenvolvimento natural da própria cenografia moderna, fruto dessa mesma disposição social que produz ou concebe a partir da mesma divisão estranhada de trabalho, porém em um contexto em que o interesse lucrativo ou privatista nas produções de ópera está novamente em crescimento agressivo.

Assim como no caso da prática do *design* nos perguntamos até quando o “encenador moderno” e o subsequente *set designer* será capaz de manter a produção espetacular da ópera no contexto contemporâneo, sendo que o mesmo precisa estar consciente dos impactos que a desfuncionalização de seu objeto de trabalho, a cena teatral, pode levar não apenas ao esvaziamento da prática, que ao nosso ver já está em andamento, mas a perda de valor de sua força de trabalho tal qual aquela do *designer*.

6. Conclusão

Neste trabalho, procuramos definir as fronteiras que se constituíram no processo de desenvolvimento do Campo Cultural na sociedade burguesa, particularmente entre o Campo do Design e a prática da produção cenográfica, tendo como base de referência sua expressão no Campo do Teatro, mais especificamente do seu uso na história da ópera. Situamos aqui que todas as formas de produção do Campo Cultural, formas de trabalho, foram diretamente submetidas aos processos de divisão do trabalho (o fenômeno que apresentamos como estranhamento) que caracterizaram a constituição da realidade burguesa, e que, alterou profundamente o modo como essa sociedade veio a circular e entender a produção cultural.

Tornamos patente como esse cambio social foi parte de um processo histórico em que a cultura, que nas sociedades pré-modernas se materializaram ao redor daquilo que entendemos como sagrado e contribuía para a consolidação de um sujeito social que se entendia como uma expressão do seu “Ser” (logo também seu “fazer social” ou trabalho), passaram por um processo de dominação econômica, no qual o crescimento da atividade mercantil permitiu um-novo modo de se pensar e de organizar toda a produção da cultura quantitativamente. Essa produção agora podia ser acumulada na forma de um capital simbólico, assim como faziam com a riqueza financeira, constituindo uma nova sociedade. E mesmo antes de constituírem como tal, ganharam a possibilidade de adquirir uma posição ou visibilidade social a partir de novos espaços para circulação e acúmulo desses capitais simbólicos de distinção. A sociedade do Antigo Regime, que foi marcada pela ascensão de um novo grupo social (a burguesia), que a partir dessa “nova” modalidade de economia simbólica pode, durante o início dessa sociedade moderna, se constituir como um grupo social integral dessas elites ocidentais.

Demonstramos como a ópera e consequentemente todo o espaço social do teatro lírico surge neste contexto, isto é, como o resultado de um grande esforço econômico desse grupo em formação para constituir um espaço social em que os

mesmos pudessem se aproximar da vida cortesã, ou seja, dessas tradicionais aristocracias ocidentais. Definimos que a ópera se apresentou como uma expressão estética da vida pública das elites europeias cada vez mais heterogêneas e que marcaram o Ocidente entre os séculos XVI e XIX.

Revelamos aos nossos leitores que essa é a primeira forma de sociedade moderna a construir um espaço figurativo racionalizado e novo historicamente. O chamado “espaço figurino do renascimento”, construído a partir de regras de perspectiva oriundas da Antiguidade e uma certa unidade temporal, procurou organizar o espaço da representação que de uma forma distinta daquela expressão do sagrado dominada por uma hierarquia de frontalidade e uma temporalidade que se situava a partir do divino. Esse espaço figurativo é importante para compreendermos como viria a se construir o espaço cênico e a produção cenográfica do teatro barroco italiano, operando junto às demais partes componentes desse produto artístico, um conjunto estético de representação que correspondia a socialmente importante e agitada vida pública dos teatros líricos da idade moderna.

Situamos também como toda essa produção teatral lírica era, assim como as demais práticas sociais estéticas, ainda resultado de um trabalho socialmente produtivo e não estranhado. Mostramos como a autonomia produtiva de todas as partes que constituíam essa forma de arte eram parte integral dessas formas de trabalho ditas “tradicionais” e que as hierarquias existentes no trabalho, principalmente no cenário, eram fruto de uma relação mestre-aprendiz e não de uma divisão burguesa entre concepção e execução.

Deixamos claro que, com a da sociedade burguesa capitalista do século XIX, a dominação econômica atingiu seu auge. Sendo capaz de inserir práticas e relações mercantis, já na sua forma total de modo de produção capitalista, na base de estruturação dessa sociedade moderna. É com o capitalismo que situamos a grande divisão social do trabalho industrial, no qual toda e qualquer forma de produção e circulação de produtos e fenômenos culturais passa por um grande processo de fragmentação na sua própria essência produtiva. Um processo de fragmentação que evidenciamos ter resultado em esvaziamento, tanto no que tange o domínio do trabalhador sobre o saber fazer daquele determinado produto, como também do sentido social de circulação do mesmo, que agora, se apresenta cada vez mais submetido aos interesses de acumulação e circulação do Capital. Implicando

assim, em uma produção cultural cada vez mais voltada para a conversão de seu produto, o capital cultural, em capital econômico, e na subsequente construção de uma nova economia simbólica pautada pelo próprio estranhamento ali engendrado. Situamos como essa estrutura marca uma passagem de um sujeito social determinado pelo “Ter” para uma versão mais efêmera do mesmo, o sujeito social do “Parecer”, que já se constitui socialmente em uma realidade cada vez mais fragmentada e marcada pelo acelerado ritmo de circulação de valores e códigos que é próprio dessa realidade burguesa.

Tivemos a intenção de definir a prática do *design* como uma forma de trabalho se constituiu nesse processo de organização da divisão social do trabalho industrial, mostramos como a própria necessidade dessa, então, recém constituída economia capitalista, de organizar a produção cultural a partir de seus interesses econômicos, criando-se a necessidade de um agente configurador no início da cadeia produtiva, que fosse capaz de construir e gerir espaços e valores de consumo (os denominados mercados) que circulam essas mercadorias de forma eficiente. Daí situamos também como esse fenômeno se expressa na prática de diferenciação simbólica, tão presente na produção material da sociedade industrial no século XIX e que ainda se encontra presente até hoje.

Os impactos negativos dessa dominação capitalista sobre a produção cultural, principalmente principalmente os impactos sociais gerados pela dominação sobre o trabalho, a desigualdade e a precarização, não foram recebidos dentro do então formado Campo Cultural de forma passiva. Mostramos como os agentes do então em formação Campo do Design, passam a responder a essa dominação econômica, junto às demais esferas dominadas da vida social, procurando a partir de uma reformulação essa prática profissional oriunda da produção industrial, solucionar os problemas sociais e estéticos resultantes de uma produção cultural submetida aos interesses dominantes de exploração e acumulação do capitalismo.

No Capítulo 3 ressaltamos como as propostas da *Bauhaus* e de *Vhukemtas* se apresentavam como desdobramentos de um maior contexto político de luta social frente ao próprio capitalismo e a sociedade burguesa. Demonstramos também que suas formulações falharam em atacar o problema do capitalismo na sua raiz, o estranhamento e a toda a estrutura produtiva de divisão do trabalho e circulação de mercadorias, produzindo como o legado dessas duas escolas um conjunto de

práticas reformistas de produção cultural. Práticas que naturalizaram a realidade social da estrutura burguesa e que buscavam, na configuração de mercadorias bem-intencionadas, uma solução para seus problemas. Mostramos como esse legado viria a se expressar mais tardiamente em *Ulm* na forma de uma naturalização dessas carências sociais do capitalismo como a base da realidade no qual o projetista deveria atuar, determinando assim que, mesmo as ações internas do Campo na consolidação da prática do *design*, não seriam capazes de evitar o desenvolvimento dessa sociedade dominada pelo estranhamento.

Voltando ao contexto da cenografia na história da ópera, definimos como esse processo de estranhamento viria a impactar, não só a estrutura produtiva desses objetos estéticos, mas em toda uma reformulação no sentido e modo com o qual essas viriam a ser fruídas e consumidas na sociedade burguesa. Definimos que o século XIX é o momento no qual existiu uma grande reformulação na estrutura produtiva dessas produções teatrais líricas. Primeiro com o surgimento de manuais de produção e depois com a figura do diretor moderno, figura responsável por demarcar a divisão social do trabalho na produção da cena, operando, assim como o *designer* na indústria, como um agente (ou conjunto de agentes) racionalizadores da produção e detentores da etapa de configuração.

Tivemos ocasião de revelar como essa mudança nas relações produtivas do teatro lírico não aconteceram em si mesmas, mas é uma consequência de uma transformação em toda a relação que a sociedade burguesa passa a estabelecer com o teatro. Seja, a entrada dos interesses econômicos burgueses de extrair capital econômico em meio esse processo produtivo, (fosse a partir do surgimento do direito autoral ou fosse a partir do interesse de ampliar o público consumidor desses produtos). Como também da transformação na forma como essa sociedade, que está se estranhando socialmente, passa a encarar a ópera (assim como qualquer outro produto cultural) como um *commodity* de lazer e entretenimento, e não mais como um espaço integral da vida social. Um produto que precisa então ser adaptado aos valores estéticos dessa burguesia dominante no que se refere ao espaço público, cada vez mais determinado pela luta de classes, logo silenciado e subjetivado.

Determinamos que as transformações estéticas modernas ou modernistas determinadas pelo rompimento gradativo com o espaço figurativo do Renascimento na cena, são uma consequência mútua tanto do estranhamento enredado nessas novas relações produtivas do teatro, como também dessa nova relação que a

sociedade burguesa estabelece com a cultura. Um resultado de uma busca por uma relação entre cena e público, de fruição estética, mais individual e subjetiva, que, em certo sentido, apareceu como uma continuidade do próprio teatro naturalista apassivado do final do século XIX que tais movimentos tendiam a criticar.

Evidenciamos que a prática do *design* e da produção cenográfica apresentam ainda mais similaridades no contexto contemporâneo, ao passo que, com o desenvolvimento do capitalismo e da sociedade burguesa no século XX, ocorre também uma ampliação desse estranhamento e da velocidade de circulação da cultura em meio ao capitalismo flexível. Na prática do *design*, vimos a vitória da diferenciação em relação às tentativas se pensar uma produção socialmente orientada, e como a consolidação de uma indústria cultural de consumo e a centralização da economia no capitalismo financeiro diminuíram a importância desse profissional como agente da configuração da cultura material burguesa, que passa a assumir um papel cada vez mais gestorial na produção. Mas vimos também, que o impacto de anos sob a dominação do estranhamento resultou em um esvaziamento e barateamento do trabalho deste profissional, cada vez mais dependente do desenvolvimento tecnológico para executar seu trabalho.

Na produção cenográfica vimos como o mesmo profissional também vê seu saber fazer fragmentado na medida que a própria “cadeira” do diretor moderno é segmentada em diversas especializações. Vimos como a produção cenográfica dita pós-moderna, passa a reproduzir cada vez mais a dinâmica diferenciada, dentro de moldes similares aquela que situamos no campo da produção do Campo do Design. Preocupada em criar uma grande variedade e manter um gênero de arte já socialmente esvaziado, vivo apenas como uma mercadoria, definimos que, essa expressão estética fragmentada e efêmera presente desde o final do século XX, como o modelo de abordagem cenográfica, é apenas um desdobramento do contexto social e produtivo estabelecido no início do século XX. Contexto no qual, a busca por uma fruição estética cada vez mais individual, se apresenta como uma ótima ferramenta de vendas. Assim como a prática do *design* e qualquer outro ambiente de produção cultural estranhada, contribuindo para o esvaziamento de sentido social tanto do objeto que a mesma produz quanto naquele que a configura.

Assim, concluímos esse trabalho situando que aproximação histórica da prática do *design* com qualquer outro ambiente de produção cultural estranhada, como o exemplo da cenografia que aqui desenvolvemos, reside não apenas na sua

origem comum no chamado Campo da Arte como desdobramento desses espaço onde se organizavam as práticas estéticas herdadas dessa sociedade pré modernas, mas principalmente no caráter fundamental dessa condição de achatamento das formas de trabalho pela dominação econômica do capitalismo e sua busca por uma produção de capital cultural voltada para a acumulação e produção de capital econômico. Um processo que percebemos ser, a longo prazo, capaz de desfigurar toda e qualquer prática profissional reduzido-a cada vez mais a um processo precarizado de venda de força de trabalho. Contribuindo assim para o apagamento das fronteiras e distinções históricas entre as diferentes práticas de “saber fazer” tradicionais, tanto com o “pintor cenógrafo” como dos artesãos de diversas áreas que foram aos poucos sendo consolidados na figura desse agente configurador que viemos chamar de *designer*.

Terminando este trabalho, procuramos então abrir caminhos para os seguintes debates futuros tanto no Campo do Design quanto na produção cênica de ópera no Campo do Teatro. Primeiro, relativo ao esvaziamento simbólico histórico causado pelo processo de estranhamento nessas práticas profissionais; nos perguntamos, quantos diretores de arte hoje ainda possuem conhecimentos de pintura e carpintaria ou de qualquer processo produtivo cênico, se ao menos tiveram essa formação, ou se se tornaram cada vez mais dependentes de mão de obra terceirizada, de executores para a produção desses objetos cênicos. Fenômeno que ocorreu no Campo do Design em relação a processos produtivos industriais e com a perda de domínio sobre os princípios por detrás dos softwares que os *desingers* utilizam. Nos perguntamos também no caso da produção de ópera hoje, após a prevalência das tecnologias de *streaming* durante a quarentena do COVID-19, se isso não significaria mais um passo na direção de uma retirada total da ópera do espaço do teatro lírico, acústico e originalmente público, para a esfera do consumo privado residencial e individual desses produtos culturais.

Com relação ao Campo do Design, a principal questão que se desdobrou deste trabalho, na forma de um possível trabalho de doutorado, surgiu da análise no Capítulo 3 sobre as ações políticas oriundas da prática, contra a própria dominação econômica sobre a produção cultural, nos indagamos sobre a falta de iniciativa histórica nesse processo que discutisse a própria divisão do trabalho que constitui a prática do *design* e de uma possibilidade de se pensar a ação política através do mesmo.

7. Referências bibliográficas

ABALADA, Victor Emmanuel Teixeira Mendes. “E versi melanconici un trovator cantò”: O mito da “voz verdiana” e a pluralidade interpretativa em gravações de *Il Trovatore*. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro-RJ, v. 30, N. 2, pág. 53-73, 2017. Disponível em: bit.ly/2K8IURK.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARONSON, Arnold. Cenografia Pós-Moderna. Tradução: Fabiana Honorato. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro-RJ, N. 130, pág. 9-19, 1992. Disponível em: bit.ly/2Xt14R8.

_____. Olhando para o Abismo. Tradução: Lidia Kosovski. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro-RJ, V. 8, N. 1, p. 149-171, jan./jun. 2016. Disponível em: bit.ly/2LfQmv3.

BAILEY, Kate. Vision of Women: Salome and Dresden. *In*: BAILEY, Kate (Org.). Opera: **Passion, Power and Politics**. Londres: V&A Publishing, 2017.

CHAGAS, Eduardo F. Diferença entre alienação e estranhamento nos Manuscritos Econômicos-Filosóficos (1844) de K. Marx. **Revista de Educação e Filosofia**, Uberlândia-MG, v. 8, N. 16, pág. 23-33, jun./dez. 1994. Disponível em: bit.ly/3nv3Aks.

CARSEN, Robert. London. *In*: BAILEY, Kate (Org.). Opera: **Passion, Power and Politics**. Londres: V&A Publishing, 2017.

CIPINIUK, Alberto. A Ideologia Comercial do século XVIII e a transição dos estilos. *In*: COUTO, Rita Maria de Souza; FARBIARZ, Jackeline Lima; NOVAES, Luiza et OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de. “**Formas do Design. Por uma metodologia interdisciplinar**”. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

CIPINIUK, Alberto, BOMFIM, Gustavo et PORTINARI, Denise. Pequena apreciação sobre a produção social das imagens e os valores artísticos agregados. **Revista Arcos**. Rio de Janeiro: ESDI/UERJ, 2001.

CONTINO, Joana Martins et CIPINIUK, Alberto; “Ideologia, Divisão Capitalista do Trabalho e Papel Social do Designer: Um Estudo Sobre a Produção de Materialidade no Design de Moda”, p. 733-743. *In.*: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Blücher Design Proceedings**, v. 9, n. 2. São Paulo: Blücher, 2016.

_____. **Fast Fashion: apontamentos sobre as transformações da moda na condição pós-moderna.** Dissertação (Dissertação em Design) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2014.

DEBORD, Guy. Tradução Estela dos Santos Abreu. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUVAL, Julien. Gosto *In.*: CATANI et alii (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ERTMAN, Thomas. Opera, the State and Society. *In.*: TILL, NICHOLAS. **The Cambridge Companion to Opera Studies.** Nova York: Cambridge University Press, 2012.

FEDERICI, Silvia. Tradução Coletivo Sycorax. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva.** São Paulo: Elefante, 2017.

FINDELI, A. Rethinking Design Education for the 21st Century: theoretical methodological and ethical discussion. **Design Issues**: Vol.17, No. 1, p. 5-17, 2000.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade Figurativa.** São Paulo: Perspectiva, 1973

FORTY, Adrian. Tradução: Pedro Maia Soares. **Objetos de Desejo: Design e sociedade desde 1750.** São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

GEORGES MEIRELES GALLAO, KARL. O universo simbólico vernacular e as estampas religiosas. *In.*: GEORGES MEIRELES GALLAO, KARL. **Santinhos: uma reflexão entre o design e os impressos religiosos populares.** Dissertação (dissertação em Design) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2012.

GRÜN, Roberto. Capital Econômico *In.*: CATANI et alii (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBBSAWN, Eric. **Tempos Fraturados: Cultura e Sociedade no Século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KING, Ross. **Leonardo e a última ceia.** Uma biografia da obra-prima de Da Vinci. Rio de Janeiro, Record, 2018.

KONDER, Leandro. **A Questão da Ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LAHIRE, Bernard. Campo. *In.*: CATANI, Afrânio Medeiros *et alii* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LATOURE, B. *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design*. palestra de abertura do encontro *Networks of Design*, da Design History Society. Falmouth, Cornwall, 03 de Setembro de 2008

LAUFHÜTTE, Maria Luiza Villar. **Design de Produção no Cinema: O processo de comunicação visual da cenografia**. Dissertação (Dissertação em Design) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2016.

LEBARON, Frédéric. Capital. *In.*: CATANI *et alii* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LEVINE, Michael. Paris. *In.*: BAILEY, Kate (Org.). **Opera: Passion, Power and Politics**. Londres: V&A Publishing, 2017.

MAGALHÃES, Paulo Vieira da Silva. Autonomia, Autoridade e Individualismo. **O mito da autoria no Campo do Design**. Dissertação (Dissertação em Design) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2020.

MARX, Karl. Tradução: Muniz Ferreira. As Eleições na Inglaterra - **Tories e Whigs. Crítica Marxista**, Campinas- SP, N. 47, pág. 127-133, 2018. Disponível em: bit.ly/3i1BEng.

MARX, Karl. Tradução Jesus Ranieri. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MATIAS, Iraldo. **Projeto e Revolução: Do fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design**. Florianópolis: Editoria Em Debate, 2014.

MAUGER, Gérard. Violência Simbólica. *In.*: CATANI *et alii* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NOGUEIRA, Maria Alice. Capital Cultural. *In.*: CATANI *et alii* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

OLIVEIRA HEINRICH, Fabiana. **Crítica da experiência como mercadoria no Campo do Design**. Tese (doutorado) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2018.

PASSIANI, Enio. Campo Cultural. *In.*: CATANI *et alii* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

PAYNE, Nicholas. The Business of Opera. *In.*: TILL, NICHOLAS. **The Cambridge Companion to Opera Studies**. Nova York: Cambridge university press, 2012.

RIDOUT, Nicholas. Opera and the technologies of theatrical production. *In.*: TILL, NICHOLAS. **The Cambridge Companion to Opera Studies**. Nova York: Cambridge University Press, 2012.

ROUBINE, Jean Jacques. Tradução: Yan Michalski. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.

RUGIU, Antonio Santoni. **A nostalgia do mestre artesão**. São Paulo: Autores Associados, 1998.

ROSA, G. **Sagarana**. São Paulo: Nova Fronteira, 2015

SALLUM JR, Brasílio *et* BERTONCELO, Edison Ricardo. Classe Social. *In.*: CATANI *et alii* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SILVA E SÁ, Luiz Henrique. **Histórias de Cenografia e Design: A Experiência de Hélio Eichbauer**. Dissertação (Dissertação em Design) - UERJ. Rio de Janeiro, 2008.

SIMIONI, Ana Paula. Campo Artístico. *In.*: CATANI *et alii* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

TILL, Nicholas. The Operatic Event: Opera Houses and Opera Audiences. *In.*: TILL, NICHOLAS. **The Cambridge Companion to Opera Studies**. Nova York: Cambridge university press, 2012.

URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica**. Dissertação (Dissertação em Artes Cênicas) - USP. São Paulo, 2006.

WACQUANT, Loïc. *Habitus*. *In.*: CATANI, Afrânio Medeiros *et alii* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pág. 213-216.

Williams, Simon. Opera and Modes of Theatrical Production. *In.*: TILL, NICHOLAS. **The Cambridge Companion to Opera Studies**. Nova York: Cambridge University Press, 2012.

WOLFF, Janet. Tradução de Waltensir Dutra. **A Produção Social da Arte**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.